



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

**„Frauen als Opfer der Shoah und ihre Darstellung im
deutschsprachigen Spielfilm“**

Verfasserin

Astrid Guger

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, im Jänner 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt:
Studienrichtung lt. Studienblatt:
Betreuer:

A 312
Geschichte
Univ.-Prof. Dr. Frank Stern

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	4
1.1. Die Vorgangsweise	5
1.2. Die Filmauswahl	6
2. Annäherungen an das Thema	13
2.1. Frauen bekommen eine Stimme: Die Entdeckung eines neuen Forschungsgegenstands innerhalb der Shoah-Forschung	13
2.1.1. Motive der gender-orientierten Shoah-Forschung	14
2.1.2. Different horrors – same hell	15
2.2. „Opfer“ (lateinisch: <i>victima</i> , Geschlecht: <i>weiblich</i>)	18
2.2.1. Der Opfer- und Täterbegriff in der deutschen Erinnerungskultur	19
2.2.2. Geteilte Erinnerung	19
2.3. Jüdinnen auf der Leinwand	21
2.3.1. Weiblichkeit im Blick?	21
2.3.2. Das andere Geschlecht	23
2.3.3. Jüdinnen im Bild	25
2.3.4. Die Jüdin als das andere Opfer?	27
3. Das Sichtbar-Machen des weiblichen KZ-Opfers	29
3.1. Frauen im visuellen Konzentrationslager	29
3.1.1. „Maybe we succeed to keep it alive...“ ¹	29
3.1.2. Gegen das Vergessen: Die Darstellung weiblicher jüdischer Opfer außerhalb eines Lagersystems	35
3.2. Dem Unvorstellbaren eine (weibliche) Perspektive geben	38
3.2.1. Eine besondere Art von Dokument	38
3.2.2. Die jüdische Frau an der Seite des männlichen Erzählers	43
3.3. Die jüdische Frau als das wehrlose Opfer – Untersuchung eines Klischees	45
3.3.1. Die Gestaltung des Opferbildes durch die filmische (Atmos)Sphäre	46
3.3.2. Die aktive jüdische Frau	48

¹ Aus: *Die letzte Etappe*. (Im Original *Ostatni Etap*) Polen, 1948. Regie: Wanda Jakubowska. Drehbuch: Wanda Jakubowska und Gerda Schneider.

4. Das Erleben jüdischer Frauen während ihrer Verfolgung im Spielfilm	52
4.1. (Über-)Lebensumstände	52
4.1.1. „Hier gibt es keine Feinde, nur uns“ ² : Emigration als abgelehnte Perspektive	52
4.2. Familie	55
4.2.1. Schwangerschaft und Mutterschaft im Spielfilm	55
4.2.2. „We will work together and go home together“ ³ : Frauensolidarität und die Gründung von Ersatzfamilien	57
4.3. Weibliches Widerstehen: Formen des Widerstandes	60
4.4. Die unhörbare Stimme und der verletzbare Körper der jüdischen Frau ⁴	63
4.4.1. Die Darstellung sexualisierter Gewalt im Spielfilm	67
4.4.2. Retrospektive eines Tabus: Sexuelle Gewalt in den Erinnerungen von Jüdinnen	69
4.4.3. Jüdinnen zwischen Schweigen und Anklage	76
5. Das visuelle Nicht-Erleben jüdischer Frauen während ihrer Verfolgung	81
5.1. Jüdische Frauen im Arbeitseinsatz	81
5.2. Hygiene und Menstruation	83
5.3. Täterinnen	85
6. Die jüdische Österreicherin im Film	88
6.1. Die jüdische Frau als Metapher für die Opferthese	88
6.2. Ein kritischerer Umgang mit dem „Opfer Österreich“	90
7. Schlussbetrachtungen	93
7.1. Die Entwicklung des Shoah-Films	93
7.2. Die Frau als Opfer der Shoah im deutschsprachigen Spielfilm	94
7.3. Das weibliche Shoah-Opfer in zukünftigen Filmprojekten	96

² Aus: : *Aimée & Jaguar*. Deutschland, 1998. Regie: Max Färberböck. Drehbuch: Max Färberböck, Erica Fischer.

³ Aus: *Die letzte Etappe*. Polen, 1948.

⁴ Zitiert nach Taylor, Jennifer: Ruth Klügers „Weiter leben“ als weibliche Rekonstruktion der Holocaust-Erfahrung. In: Schreiner, Helmut(Hrsg.): *Die Gegenwart der Schoah*. Hamburg : Krämer Verlag, 1994. S. 45.

8. Filmographie	97
9. Literatur- und Quellenverzeichnis	97

1. Einleitung

„Wie immer ‚realistisch‘ ein Film sich gebärden mag: er deformiert.“⁵

Seit dem Ende des Krieges 1945 und somit seit dem Ende der Massentötung der europäischen Juden durch das nationalsozialistische System gibt es in Deutschland und Österreich Filme über die Shoah. Seit es Shoah-Filme gibt, erhöht sich die Zahl der Bilder, die die Erinnerung an die Ereignisse bereits einige Jahre danach zu formen begonnen hatten.

Das Bildgedächtnis der „anderen“, der Nicht-Opfer-Seite wird seit 1946 mit den Ikonen des Schreckens angereichert. Zunächst versuchten die Filmemacher überhaupt einmal, das Unfassbare in Bilder zu pressen, die (teils eigenen) Erlebnisse zu visualisieren. Dabei etablierten sich Darstellungsweisen, die von nachfolgenden Künstlern häufig übernommen wurden. Zeitgleich passten sich literarische Versuche der Shoah-Darstellung einer männlich dominierten Erzählweise an. Es gelang der so genannten ersten Generation Deutschlands nicht, die Gedächtniskultur durch spezifisch weibliche und männliche Erfahrungen zu bereichern, was eine Kollektivierung und Generalisierung von jüdischen Opfern zur Folge hatte. Die Wissenschaft versäumte es nicht nur, das Subjekt sprechen zu lassen, sie tendierte wie ihr politisches Umfeld dazu, die Geschichten der Verfolgten hinter jene der Täter zu stellen. Es dauerte bis in die 1980er Jahre, bis das Erleben von Frauen während der Shoah in die Wissenschaft integriert wurde. Wissenschaftlerinnen forderten schließlich die Eingliederung von spezifisch weiblichen Opfererfahrungen, nicht, um diese über die männlichen zu stellen, sondern für ein „*richer and more finely nuanced understanding of the Holocaust*“⁶.

Was im wissenschaftlichen Diskurs 30 Jahre lang dauerte, wurde im Shoah-Film bereits früh aufgenommen: Ein großer Teil der deutschsprachigen Filme setzte eine *jüdische Frauenfigur* ins Zentrum der Handlung.

In dieser Arbeit wird untersucht, welche Funktion die Rollen der Frauen in der visuellen Erinnerungskultur übernehmen und, was das weitaus größere Ziel ist, ob die Erlebnisse von Zeitzeuginnen, die sich speziell durch ihr Geschlecht ergeben haben, in diesen Filmen berücksichtigt werden. Dafür werden deutsche so wie österreichische Spielfilme untersucht,

⁵ Osterland, Martin: Gesellschaftsbilder in Filmen. Eine soziologische Untersuchung des Filmangebots der Jahre 1949 bis 1964. Stuttgart : Ferdinand Enke Verlag, 1970. S.215.

⁶ Weitzman, Leonore J. und Ofer, Dalia: Introduction. The Role of Gender in the Holocaust. In: Ofer, Dalia(Hrsg.): Women in the Holocaust. New Haven [u.a.] : Yale Univ. Press, 1998. S.1.

bei deren Analyse sich viele Aspekte weiblicher Darstellung im Kontext der jeweiligen Gedächtniskultur öffnen.

Der deutsche Spielfilm bricht teilweise mit den sozio-politisch vorgegebenen Maßstäben zur Opferzeichnung- und -behandlung und benutzt seinen Status als kulturelles Werkzeug, das in seiner Funktion durch audiovisuelle Reize und leicht verständliche Geschichten die Menschen zu erreichen imstande ist. Der besondere filmische Umgang mit der Shoah wird schon im ersten Spielfilm zum Thema evident: In ihrem Film *Die letzte Etappe* bricht die polnische Regisseurin Wanda Jakubowska mit dem wissenschaftlichen Tabu und integriert sowohl weibliche Opfer, als auch Täter in ihre Erzählung. Darüber hinaus arbeitete sie als Pionierin mit fiktiven KZ-Bildern, die am authentischen Ort Auschwitz aufgenommen wurden, und nicht mehr alleine mit Dokumentarfilmmaterial der alliierten Besatzungsmächte.

Jakubowskas Film bildet den chronologischen Auftakt zu einer Reihe von Spielfilmen, die für diese Arbeit untersucht werden. Bevor ich die Filmauswahl begründe, möchte ich meine Fragestellung und die Leitfäden der Arbeit darlegen und anschließend die einzelnen Werke inhaltlich vorstellen, was einen leichteren Zugang zu den motivorientierten Analysen der Kapitel 3-6 ermöglicht.

1.1. Die Vorgangsweise

Die Fragestellung dieser Arbeit verfolgt die Untersuchung der visuellen Erinnerungskultur Österreichs und Deutschlands in Hinblick auf deren Umgang mit bzw. deren Beitrag zum Sichtbar-Machen von weiblichen KZ-Opfern. Das zweite Kapitel ist demnach ausgerichtet auf eine Themenannäherung, die die wichtigsten Aspekte zum Gegenstand der geschlechterspezifischen Shoah-Forschung und der Frauendarstellung im Spielfilm überhaupt beinhaltet. Es sollen damit die kulturellen und wissenschaftlichen Zusammenhänge zur eigentlichen Fragestellung dargelegt werden, um die Ergebnisse der Arbeit adäquat in ihre Kontexte einzufügen.

Kapitel 2 ist in drei Hauptteile gegliedert. Der erste Schritt zur Annäherung an das Thema erfolgt unter dem Titel „Frauen bekommen eine Stimme: Entdeckung eines neuen Forschungsgegenstands innerhalb der Shoah-Forschung“ und beschreibt die Geschichte der Integration von weiblichen Opfern in die Shoah-Forschung. Darüber hinaus werden die für die Filmanalyse signifikanten Motive von Überlebendenberichten aufgelistet.

Ein weiterer Teil dieses Kapitels geht den Begriffen von “Opfer” und “Täter” und deren Bedeutungen im deutschsprachigen Nachkriegsgedächtnis nach. Im letzten Abschnitt schließlich wird die Themenannäherung in der Betrachtung des Mediums Film vertieft, das in dieser Arbeit die materielle und kulturelle Fläche (Leinwand) der Projektion von weiblichen Opfern verkörpert. Es wird nicht nur das Medium nach seiner Frauendarstellung beleuchtet, sondern vor allem die Repräsentation von *Jüdinnen* auf der Leinwand, auch abseits von Shoah-Filmen, beschrieben. Speziell dieses Genre aber wirft eine weitere wichtige Frage dieser Arbeit auf: Sind jüdische Frauen die „anderen Opfer“ im visuellen Gedächtnis?

Den zentralen Bereich der Arbeit bilden Kapitel 3 und 4, in denen die gewählten Filmbeispiele nach Frauendarstellungen, Darstellungen des Jüdischen bzw. jüdischer Opfer und dem Auftreten spezifisch weiblichen Shoah-Erlebens untersucht werden. In einer komparativen Vorgehensweise werden die Filme auf ihren Beitrag zum Sichtbar-Machen von weiblichen Opfern, auf die Motive Mutterschaft, Solidarität, Widerstand, Emigration, sexualisierter Gewalt und das Motiv des Schweigens über das Erlebte hin betrachtet. Dabei spielen nicht allein Filme, die tatsächlich ein Konzentrationslager abbilden, eine Rolle. Aufgrund der geringen Anzahl derartiger Spielfilme im deutschsprachigen Raum werden auch Filme herangezogen, die sich mit Vorgängen vor der Shoah, während der Shoah und mit den Konsequenzen in der Zeit nach der Shoah auseinandersetzen.

Um zusätzlich Mängel im visuellen Umgang mit Erfahrungen von Frauen während der Shoah sichtbar zu machen, beschäftigt sich Kapitel 5 mit ausgespartem Erleben wie weiblicher Täterschaft oder Hygiene in nationalsozialistischen Lagern. Kapitel 6 befasst sich auch mit der Kategorie des Nicht-Gezeigten und behandelt den österreichischen Shoah-Film, sofern es einen solchen gibt. Die beiden hierfür gewählten Spielfilme zeigen interessante Umgangsformen mit der NS-Vergangenheit durch österreichische Filmemacher.

1.2. Die Filmauswahl

Spielfilme aus der DDR, BRD und dem vereinten Deutschland

1. *Die letzte Etappe*, Polen 1948. Regie: Wanda Jakubowska, Drehbuch: Gerda Schneider

Der Film *Die letzte Etappe* von Wanda Jakubowska ist aufgrund seiner inhaltlichen sowie ästhetischen Erzählweisen als Ausnahmefall innerhalb der Shoah-Filme zu charakterisieren. Dieser Film einer polnischen Auschwitz-Überlebenden gilt als erster bedeutender Spielfilm über die Shoah und die Darstellung eines Konzentrationslagers beeinflusst bis heute die

Vorstellungen der Filmemacher zu diesem Gegenstand. Der Film ist nicht nur Produkt einer Frau, er ist auch Produkt eines weiblichen KZ-Opfers. Darüber hinaus teilt die deutsche Drehbuchautorin Gerda Schneider das Schicksal der Regisseurin, weshalb hier mit diesem Film als polnisch-deutsche Koproduktion verfahren wird.

In *Die letzte Etappe* wird die jeweilige Sprache jeder einzelnen Frau berücksichtigt. Anders als in darauf folgenden und modernen Shoah-Filmen gibt es keine vereinheitlichte Sprache und keine beigelegten Akzente, die die Gefahr einer Stereotypisierung von Nationalitäten bergen. Die für diese Arbeit verwendete Version ist allerdings mit englischem Untertitel belegt, weshalb eine gerechte, auf die verschiedenen Sprachen Rücksichtnehmende Analyse hier nicht stattfindet.

2. *Lang ist der Weg*, (West)Deutschland 1947/48. Regie: Herbert B. Fredersdorf, Marek Goldstein. Drehbuch: Karl Georg Külb, Israel Beker.

Der Titel kann als Sinnbild des langen Weges der Normalisierung jüdischen Lebens nach dem Krieg in Deutschland verstanden werden. Die Hindernisse dazu bilden einerseits die deutsche Gesellschaft, die mit den jüdischen Opfern nicht umzugehen imstande ist, andererseits die amerikanische Besatzungsmacht sowie Deutschland selbst, die es nicht schaffen, den Juden einen Lebensraum außerhalb der provisorisch eingerichteten Displaced Person Camps zu ermöglichen. Im Zentrum steht der polnische Jude David Jelin, dessen männlich erzählte Shoah-Geschichte durch die Erlebnisse der beiden Jüdinnen Dora und Hanne ergänzt wird.

3. *Ehe im Schatten*, (Ost)Deutschland 1947. Regie und Drehbuch: Kurt Maetzig.

Ehe im Schatten erzählt im Grunde die Geschichte des deutschen Schauspielers Joachim Gottschalk, der sich 1941 gemeinsam mit seiner jüdischen Frau und seinem Sohn das Leben nahm. Die tragende Rolle – und damit auch die Perspektive des Films – übernimmt aber die Ehefrau der Filmfigur Hans Wieland, Elisabeth. Sie führt das Publikum als weibliches Opfer der Shoah durch die Handlung und macht durch ihren Blick die Ereignisse der Jahre unter NS-Herrschaft sichtbar. Ihre Weiblichkeit übernimmt wichtige Funktionen in der Darstellung des jüdischen Opfers und des deutschen Täters bzw. Mitläufers.

4. *Sterne*, DDR/Bulgarien 1958/59. Regie: Konrad Wolf. Drehbuch: Angel Wagenstein.

Prinzipiell präsentiert sich die Hauptfigur in Konrad Wolfs Film *Sterne* im Sinne des SED-Gedankens als positiver Held, der als optimistisch und anständig konzipierter Charakter gegen „das Böse“ ankämpft. Die Gegenüberstellung von Gut und Böse geschieht hier, wie

durchwegs in den Filmen der „Deutsche Film AG“, kurz DEFA, auf der einen Seite durch den „guten Deutschen“ und Faschismus auf der anderen. Bei seiner Gestaltung ließ sich Wolf aber viel Spielraum und schuf neben dem „idealen“ Charakter einen, der vom SED-Bild abweicht. Die Koproduktion mit Bulgarien ermöglichte diesen Akt. Zunächst jedoch erscheint der im Mittelpunkt stehende deutsche Soldat als „guter Deutscher“, der von einem anonymen (jüdischen?) Off-Erzähler eingeführt wird.

Die Jüdin Ruth wird zusammen mit anderen Juden aus Griechenland in ein kleines bulgarisches Dorf unter deutscher Besatzung gebracht, um von dort aus weiter nach Auschwitz transportiert zu werden. Der Zeitraum zwischen Ruths Ankunft und ihrem Abtransport ist der Inhalt des Films, der „*ein winziger Ausschnitt aus dem blutigen Schreckensgemälde jüngster Vergangenheit*“⁷ ist und darüber hinaus wichtige Fragen der Menschlichkeit thematisiert.

Für die Rolle der Ruth wählte der bedeutendste Regisseur der DDR die noch unerfahrene Schauspielstudentin Sascha Kruscharska, nachdem er ursprünglich eine jüdische Darstellerin vorgesehen hatte. Ruth hat in Wolfs Film eine besondere Funktion. Sie wirkt als filmische Metapher für das Gewissen Deutschlands und symbolisiert in ihrer verletzlichen weiblichen Gestalt das Versagen der deutschen Bevölkerung.

5. *Chronik eines Mordes*, DDR 1964. Regie: Joachim Hasler. Drehbuch: Angel Wagenstein. Nach der Literaturvorlage von Leonhard Frank

und

6. *Zeugin aus der Hölle*, BRD/Jugoslawien 1965. Regie: Živorad Mitrović. Drehbuch: Frida Filipovic; Michael Mansfeld

Der 1964 produzierte Film *Chronik eines Mordes* von Joachim Hasler kann als Pendant zum westdeutschen Film *Zeugin aus der Hölle* betrachtet werden. Beide Filme entstanden etwa zeitgleich Mitte der 1960er Jahre und weisen starke Ähnlichkeiten sowohl in der Filmästhetik als auch inhaltlich auf. Im Zentrum von Haslers Erzählung steht die Jüdin Ruth Bodenheim, die ihren ehemaligen Nazi-Peiniger ermordet, weil alles in ihr nach Vergeltung verlangt. Ruths Schrei nach Gerechtigkeit prallt allerdings an einer Gesellschaft ab, deren Verschließen bereits bei ihrem eigenen Ehemann beginnt. Der direkte Vergleich mit Živorad Mitrovićs Spielfilm *Zeugin aus der Hölle* lässt sich anhand zweier inhaltlicher Elemente ziehen: Beide

⁷ Freunde der Deutschen Kinemathek(Hrsg.): Jüdische Lebenswelten: In Zusammenarbeit mit der Berliner Festspiele GmbH. 15.Januar – 26.April, 1992. Zitiert nach Wolfgang Joho in: Sonntag, Berlin (Ost), 12.April 1959.

Filme thematisieren den westdeutschen Umgang mit ehemaligen Nationalsozialisten und demonstrieren die herrschenden Missstände anhand einer jüdischen Frau, die als Opfer des Nationalsozialismus und als Opfer sexualisierter Gewalt auf eine besondere Weise traumatisiert ist und bei der Aufarbeitung ihres eigenen Schicksals auf eine taube Gesellschaft stößt. Ruth Bodenheimer wählt im Gegensatz zu Lea Weiss aber nicht den Freitod, sondern rächt sich direkt an dem NS-Schergen, der ihre Familie auf dem Gewissen und sie in ein Wehrmachtsbordell gesteckt hat.

7. *Bittere Ernte*, BRD 1984/85. Regie: Agnieszka Holland. Drehbuch: Paul Hengge, Agnieszka Holland.

Bittere Ernte behandelt Aspekte des Mitläufertums und des Widerstands einzelner Personen während der NS-Zeit und ist laut Andrew J. Horton dabei „rather ahead of its time“⁸. Horton stellt fest, dass die Regisseurin des Films, Agnieszka Holland, eine dritte Kategorie menschlichen Verhaltens gegenüber dem Nationalsozialismus geschaffen hat. Eine Kategorie von Menschen, deren „attempts to live safely under it (dem NS, AG) bring them into an arena of dubious actions“⁹. Mit anderen Worten agiert der polnische Bauer Leon Wolny nicht unbedingt aus einer tiefen antifaschistischen Überzeugung heraus, als der Jüdin Rosa bei sich zu Hause versteckt. Er reagiert auf Umstände, die ihm durch die jüdische Frau begegnen.

Die politische Situation, in der sich die beiden Hauptfiguren befinden, fungiert als Rahmen der eigentlichen Geschichte, die menschliche Schicksale in den Mittelpunkt rückt und Politik als wichtigen Bestandteil, nicht aber als Konfliktfeld alleine gebraucht¹⁰.

8. *Aimée & Jaguar*, Deutschland 1997/98. Regie: Max Färberböck. Drehbuch: Max Färberböck, Rona Munro. Nach der Literaturvorlage von Erica Fischer.

Knapp 15 Jahre nach *Bittere Ernte* ist *Aimée & Jaguar* ein Shoah-Film aus dem geeinten Deutschland. Bei der Suche nach Mustern der deutschen Erinnerung an den Genozid würde man auf interessante Dinge stoßen. So nimmt beispielsweise Stuart Taberner die Liebesbeziehung zwischen den Frauen Lilly Wust und Felice Schragenheim zum Anlass, die Beziehung der Deutschen und Juden im ausgehenden 20. Jahrhundert zu erläutern:

⁸ Horton, Andrew J.: „Rattling the Skeleton in Europe’s Closet. Agnieszka Holland’s *Bittere Ernte*“. In: *Kinoeye* Vol. 0, Nr.22. 22.2.1999.

⁹ Ebd.

¹⁰ Vgl. Bocheńska, Jadwiga: *Polnische Regisseurinnen*. In: Koschmal, Walter (Hrsg.): *Die Frau in der polnischen Gegenwartskultur*. Köln [u.a.] : Böhlau Verlag, 1996.

„Identifikation with Jews as victims may be less an act of confession and contrition for specific historical events than an internalization of the ‚culture of victimhood‘ that became fashionable across western liberal democracies in the 1990s.“¹¹

Es geht hier aber nicht allein um den Opferstatus der Jüdin Felice, sondern auch um die viel diskutierte Opferrolle der „Arierin“ Lilly. Die Geschichte der tragischen, lesbischen Liebesbeziehung wurde auf die unterschiedlichste Weise rezipiert. Während der Film von Max Färberböck vor allem wegen seiner stark ausgeprägten Sentimentalität angegriffen wurde, erntete die Buchvorlage von Erika Fischer¹² heftige Kritik wegen der Darstellung und unterschiedlich starken Hervorhebung der beiden Frauen, deren Leben und Schicksal unterschiedlicher nicht sein könnten. Mich interessiert in diesem Zusammenhang vor allem die Darstellung der Felice als NS-Opfer und Frau in Färberböcks Film.

9. *Der letzte Zug*, Deutschland/Tschechien 2005/06. Regie: Joseph Vilsmaier; Dana Vávrová.
Drehbuch: Stephen Glantz

Einige bedeutende Filmzeitschriften verurteilen Artur Brauners Film *Der letzte Zug* wegen seiner modernen Erzählweise oder Fehlern in der Darstellung der Geschichte, die sie meinen, aufdecken zu müssen. Claudia Lenssen kritisiert in der *EPD-Film* die „*exemplarische Gruppe von Helden*“¹³, die Klischees unterstütze und einen Mangel an analytischer Distanz bewirke. Michael Kohler geht im *Film-Dienst* noch einen Schritt weiter und spricht gar von einer *Dementi der Wehrmachtsausstellung*¹⁴ in der Szene, in der junge Soldaten die Menschen im Zug mit Essen versorgen. Ich stimme diesen Meinungen über den Film nicht zu. Die *exemplarische Gruppe der Helden* symbolisiert eine völlig neue Darstellungsweise von KZ-Opfern im deutschsprachigen Spielfilm, wie man sie in den anderen hier untersuchten Exemplaren nicht findet. Es handelt sich bei *Der letzte Zug* um die jüngste visuelle Auseinandersetzung mit der Shoah und die weit fortgeschrittene Forschung ist darin gut erkennbar.

Der *Zug* bildet das Zentrum der hier erzählten Geschichte, die auf Berichten der einzigen zwei Überlebenden dieses Transports beruhen. Die heterogene Gruppe des letzten Transports aus Berlin im Jahre 1943 spiegelt den Erzählstil der 1990er Jahre wider, in denen begonnen wurde, das Thema „Shoah“ anhand von Familiengeschichten zu verarbeiten. Diesem Film

¹¹ Taberner, Stuart: „Wie kannst du mich lieben?“. „Normalizing“ the Relationship between Germans and Jews in the 1990s Films *Aimée und Jaguar* and *Meschugge*. In: Niven, William (Hrsg.): *Politics and Culture in Twentieth Century Germany*. Rochester, NY: Camden House, 2003. S.229.

¹² Fischer, Erica: *Aimée und Jaguar. Eine Frauenliebe Berlin 1943*. Köln : Kiepenheuer&Witsch, 1994.

¹³ Lenssen, Claudia: *Der letzte Zug*. In: *EPD Film*. 11/06. S.35.

¹⁴ Kohler, Michael: *Der letzte Zug*. In: *Film Dienst* 23 / 2006. S.29.

waren Komödien wie *Das Leben ist schön* vorangegangen. Die in *Der letzte Zug* stattfindende Fokussierung auf eine vielschichtige jüdische Opfergruppe und die Loslösung vom Klischee der Masse ist zu Beginn des 21. Jahrhunderts ein neuartiger Umgang mit der Vergangenheit und lässt auf weitere Projekte hoffen.

Produzent Artur Brauner, der als Shoah-Überlebender bereits Erfahrung mit solchem Filmstoff hat, platzierte die jüdischen Opfer in einen wahrhaft engen Raum, dem Waggon, der das Problem des Aufeinandertreffens verschiedener Menschen, die als Einheit verstanden wurden, am besten zum Ausdruck bringt. Familien, Ehepaare und Einzelpersonen aus diversen sozialen Schichten müssen in diesem Raum sechs Tage lang ausharren.

Spielfilme aus Österreich

10. *Der Engel mit der Posaune*, Österreich 1948. Regie: Karl Hartl. Drehbuch: Karl Hartl, Franz Tassié. Nach der Literaturvorlage von Ernst Lothar.

und

11. *Das andere Leben*, Österreich 1947. Regie: Rudolf Steinböck. Drehbuch: Alfred Ibach

Die österreichischen Filmbeispiele werden mit voller Absicht als eigene Kategorie behandelt. Obwohl Österreich wie Deutschland auf eine verbrecherische und aktive NS-Vergangenheit zurückblicken müsste, verschob sich nach dem Krieg der in die Zukunft ausgerichtete Blick der kleineren Nation zugunsten eines retrospektiven Zugangs zur eigenen Geschichte. Die Machthaber des neuen Österreichs nutzten die Moskauer Deklaration zur Selbstdefinition als erstes Opfer des Nationalsozialismus und setzten auf kulturellem Weg alles daran, sich von Deutschland abzugrenzen, die inneren und traditionellen Werte, jene des glorreichen Kaiserreichs, zu stärken.

Karl Hartl fand mit seinem Film *Der Engel mit der Posaune* sogleich die richtige Sprache für diese Zielsetzung und veränderte Ernst Lothars Buchvorlage¹⁵, die sozialistische Tendenzen aufweist, zugunsten eines Monarchie verherrlichenden Werkes, in dem nicht nur Österreich selbst, sondern auch SchauspielerInnen, die in der NS-Zeit Karriere gemacht hatten, ihren Verrat an Österreich wieder gut machen konnten.

Die Figur der Henriette Alt, durch die bewusst *österreichische* Geschichte erzählt wird, dient hier als analytischer Mittelpunkt und stellt einen Kontrast zu jüdischen Figuren in deutschen Spielfilmen her.

Fast zeitgleich versuchte Rudolf Steinböck durch das audiovisuelle Medium die NS-Vergangenheit seiner Heimat zu verarbeiten. Und obwohl er dies auf erstaunlich andere Art

¹⁵ Lothar, Ernst: *Der Engel mit der Posaune. Roman eines Hauses*. Salzburg : Verlag „Das Silberboot“, 1949.

und Weise bewerkstelligt, gelingt auch ihm kein entsprechendes jüdisches Opferbild. Suzette, die junge Jüdin im Film, erleidet zwar mit ihrer Familie die Verfolgung durch die Nazis, die eigentliche weibliche Opferrolle übernimmt aber die „arische“ Elisabeth. Sie übernimmt sie tatsächlich, als sie Suzettes Identität annimmt und sich damit metaphorisch die Opferposition einverleibt.

Die Gegenüberstellung der so unterschiedlich gestalteten österreichischen Shoah-Filme zeigt einerseits den Umgang mit den jüdischen Opfern, andererseits die Rolle der Frau in der passiven und unschuldigen Selbstdarstellung der ehemaligen „Ostmark“. Weitere Versuche, die NS-Vergangenheit und die jüdischen Opfer filmisch zu verarbeiten, wurden bis heute nicht wirklich unternommen¹⁶.

¹⁶ Als Ausnahme kann der 1994 produzierte Film *Hasenjagd-vor lauter Feigheit gibt es kein Erbarmen* von Andreas Gruber genannt werden. Er erzählt die Geschichte von russischen Kriegsgefangenen, die 1945 aus dem Lager Mauthausen auszubrechen versuchten und war 1995 der erfolgreichste Film in Österreich.

2. Annäherungen an das Thema

2.1. Frauen bekommen eine Stimme: Die Entdeckung eines neuen Forschungsgegenstands innerhalb der Shoah-Forschung

„Even the most impartial and sensitive male survivor will be unable to provide an insider’s picture of women’s experiences in the Nazi Camps, since male and female prisoners were segregated in separate camps.“¹⁷

1983 mündeten die von Historikerinnen lange gehegten Vorstellungen von spezifisch weiblichen Erfahrungen in den Konzentrationslagern des Dritten Reichs in der ersten Konferenz zum Thema „Women Surviving: The Holocaust“ in New York¹⁸. Ziel dieser Konferenz war es, die verschiedenen Rollen der Frau während der Shoah zu untersuchen: Unter anderem die als „U-Boot“ im Untergrund lebenden Frauen, Überlebende der Lager und Kämpferinnen im Widerstand gegen das NS-Regime. Das weitaus größere Ziel aber war die Eingliederung des Themas „Frau“ in die Shoah-Forschung überhaupt. Der Weg zu dieser ersten Konferenz war ein schwieriger und langer, und die Anträge der Forscherinnen wurden immer wieder abgelehnt.

Bereits seit der Etablierung der Shoah-Forschung kurz nach dem Ende des Krieges gab es symptomatische Geschichten durch Überlebendenberichte, sowie (Film-)Bilder, die bis heute vor allem das Gedächtnis derjenigen stützen, die die Ereignisse nicht selbst miterlebt haben. Analog zur Universalgeschichte, wie sie sich seit Beginn des 20. Jahrhunderts etabliert hatte, transportierten diese Berichte und Bilder dominant männliche Perspektiven. Bis weit in die 1970er Jahre war das nicht weiter verwunderlich, wurde Geschichte ja auch beinahe ausschließlich von Männern geschrieben und gelehrt. Frauen waren bis zu diesem Zeitpunkt nicht nur nicht beachtet sondern auch aus dem Zusammenhang mit Überlebensstrategien gerissen worden. Joan Ringelheim, eine Vertreterin der geschlechterspezifischen Untersuchung der Shoah, beschreibt die Situation aus der Retrospektive folgendermaßen:

¹⁷ Heinemann, Marlene E.: Gender and Destiny. Women Writers and the Holocaust. NY : Greenwood Press, 1986. S.3.

¹⁸ Vgl. Katz, Esther: Conference on women surviving the Holocaust. Proceedings of the Conference on Women surviving: the Holocaust. New York : NY, 1983.

„No one spoke about the possible connection between gender and survival¹⁹. (...) No concepts were readily available to shape such conversations.“²⁰

2.1.1. Motive der gender-orientierten Shoah-Forschung

Frauen hatten also andere Überlebensstrategien in den Konzentrationslagern als Männer und die müssen als frauenspezifisch in die Forschung integriert werden. Es ist aber nicht allein Ziel der gender-orientierten Forschung, Frauenthemen einzugliedern sondern darüber hinaus weibliche Überlebende nach langer Zeit des Stillschweigens sprechen zu lassen, ihnen eine *Stimme* zu geben, mit der sie ihre individuellen Erfahrungen mitteilen können.

Frauen wurden in den Standardwerken zur Shoah als spezifische Erfahrungsgruppe allenfalls in einem Absatz erwähnt. Im Laufe der Jahrzehnte wurden schlichtweg die unterschiedlichen Sexualitäten der Überlebenden ignoriert und unter dem Strich der „Endlösung“ auf einen gemeinsamen Nenner gebracht: Die Erinnerungskultur der Shoah ging seit jeher von einem gemeinsamen Schicksal von Männern, Frauen und Kindern aus.

Andreas Baumgartner bringt es mit dem Titel seiner 1997 erschienenen Arbeit auf den Punkt: Die *vergessenen* Frauen von Mauthausen²¹. Nun wehren sich seit 20 Jahren vor allem Wissenschaftlerinnen gegen dieses Vergessen, und auch eine neue Generation männlicher Forscher – wie man am Beispiel Baumgartner sieht – erinnern in ihren Büchern an weibliche KZ-Opfer. Wissenschaftlerinnen wie Joan Ringelheim oder Dalia Ofer betonen aber, dass sie keineswegs den Anspruch stellen, Frauen hätten vollkommen unterschiedliche Erfahrungen durchlebt als ihre männlichen Leidensgenossen, indem sie festhalten, dass „gender (...) only one component of the survivor's total experiences“²² sei.

¹⁹ Der Titel der Konferenz „Women Surviving: The Holocaust“ verweist schon auf die Fragestellungen der teilnehmenden Wissenschaftlerinnen. Es ging um die Untersuchung der *Überlebensstrategien* von Frauen im NS-Lagersystem. Diese Arbeit stellt das Warum des Überlebens nicht in den Mittelpunkt, sondern befasst sich mit weiblichen Erfahrungen in der Shoah und deren filmischer Umsetzung.

²⁰ Ringelheim, Joan: The Split between Gender and the Holocaust. In: Ofer, Dalia(Hrsg.): Women in the Holocaust. New Haven[u.a.] : Yale Univ. Press, 1998. S.341.

²¹ Vgl. Baumgartner, Andreas: Die vergessenen Frauen von Mauthausen. Die weiblichen Häftlinge des Konzentrationslagers Mauthausen und ihre Geschichte. Wien: Verlag Österreich, 1997.

²² Weitzman, Leonore J. und Ofer, Dalia: Introduction. The Role of Gender in the Holocaust., 1998. S.3.

2.1.2. Different horrors – same hell²³

Durchforstet man Berichte von weiblichen Überlebenden, zeigen sich Verhaltensweisen, Überlebensstrategien und Lebensumstände, die in männlichen Berichten auf diese Weise nicht zu finden sind. In diversen Werken wie „Geschlecht und Genozid“ von Gisela Bock oder dem hier oft zitierten Sammelband, den Dalia Ofer 1998 veröffentlicht hat, wurden Lebensberichte aus der Haftzeit – vorwiegend in Ravensbrück und Auschwitz-Birkenau – zusammengetragen, die immer wiederkehrende Motive dokumentieren. Die schildernden Frauen sind verschiedenen Alters und Herkunft, sowie Zugehörige unterschiedlicher Religionen, doch ziehen sich bestimmte Themen wie ein roter Faden durch die Geschichten. Sie alle verweisen auf das Besondere des Frau-Seins in einem Konzentrationslager.

Schwangerschaft und Mutterschaft

Bei diesem Thema muss man zwischen verschiedenen Zeiträumen und Lagern unterscheiden. Die Situation für schwangere Frauen zum Beispiel war in Auschwitz-Birkenau eine andere, wenngleich nicht angenehmere, als die in Ravensbrück. Das Vernichtungslager Auschwitz, in das die Nationalsozialisten ab 1942 ganze Familien transportierten, sah von vornherein keine Zukunft für Babys und kleine Kinder vor. Sie wurden gleich nach ihrer Ankunft in die Gaskammer geschickt. Da Frauen und Kinder getrennt von den männlichen Häftlingen untergebracht werden sollten, war ihr Schicksal eng miteinander verwoben. Diesen Umstand teilten Männer zwar nicht mit den Frauen, doch kam es an der Selektionsrampe im Lager Auschwitz zu besonders dramatischen Szenen, in denen Männer von ihren Kindern getrennt wurden.

Schwangere Frauen hatten wie junge Mütter keine allzu großen Überlebenschancen. Aus der Sicht der SS fielen sie in die Kategorie der arbeitsunfähigen und somit für die Zwangsarbeit nicht mehr einsetzbaren Menschen²⁴. Zu Beginn des letzten Kriegsjahres wurden Schwangere sogar in eigens bestimmte Sammellager wie Bergen-Belsen gebracht, wo sie meist verstarben. Im so genannten Frauenlager Ravensbrück lebten schwangere Frauen ab 1942 unter anderen Umständen. Sie erhielten teilweise die Möglichkeit, in einem Krankenhaus außerhalb des Lagers zu entbinden.

²³ Bock, Gisela: Genozid und Geschlecht: jüdische Frauen im nationalsozialistischen Lagersystem. Frankfurt am Main: Campus-Verlag, 2005. S.19. Die Metapher ist der Titel eines Aufsatzes von Myrna Goldberg und kennzeichnet die neueren Forschungen über Frauen in den Konzentrationslagern und in der Shoah, insofern sie Gemeinsamkeiten und Unterschiede der Geschlechter sowie die damit einhergehenden Diskurse und Machtverhältnisse zu identifizieren suchen.

²⁴ Amesberger, Helga, Auer, Karin und Halbmayr, Brigitte: Sexualisierte Gewalt. Weibliche Erfahrungen in NS-Konzentrationslagern. Mit einem Essay von Elfriede Jelinek. Wien : Mandelbaum Verlag, 2007.

Ab 1944 erhöhte sich die Zahl der schwangeren Frauen im Lager. Als Konsequenz wurde ein eigener Geburtenblock geschaffen, in dem die Frauen ihre Babys zur Welt bringen konnten. Vor 1944 wurden Neugeborene auch durch Infusionen getötet²⁵. Das bedeutet, dass Frauen nach der Entbindung weiterleben konnten, die Kinder aber dem Tod geweiht waren. Die „Sondersituation Auschwitz“, in der jüdische Frauen wie Männer gleichermaßen zur physischen Vernichtung bestimmt waren, wird im Zitat über eine Auschwitz-Überlebende deutlich: *„Wäre sie mit einem kleinen Kind und bereits sichtbar schwanger nach Auschwitz-Birkenau gekommen, hätte dies ihren sicheren Tod bedeutet.“*²⁶ Die Überlebende konnte ihre Schwangerschaft im Lager verbergen, nachdem sie schon in Theresienstadt ein Kind geboren hatte.

Mit fortschreitender Kriegsdauer kam es einem Todesurteil gleich, ein Kind in einem NS-Konzentrationslager zu haben oder auszutragen. Aus diesem Grund brachten viele schwangere Frauen ihre Neugeborenen gleich nach der Geburt um, um sich und dem Kind einen qualvollen Tod zu ersparen. Auf der anderen Seite ermöglichte eine gewisse Frauensolidarität auch das Überleben von vielen Babys und Müttern durch Zusammenhalt und Fürsorge. In den späteren Berichten von Überlebenden, deren Kinder keine Chance auf ein Leben erhalten hatten, wird die erfahrene Traumatisierung spürbar. Sie hatten nach dem Krieg schwerwiegende Probleme, ihre Kinderwünsche zu realisieren²⁷.

Hygiene und Körperempfinden

Ruth Bondy fasst im umfangreichen Buch zu „Women in the Holocaust“ einen weiteren geschlechterspezifischen Moment zusammen: *„Generally men, with the same rations, suffered more from hunger and women more from filth, bedbugs and fleas (...)“*²⁸.

Während Männer vor allem mit Hunger zu kämpfen hatten, machten Schmutz und Ungeziefer den weiblichen Gefangenen in erster Linie zu schaffen. Keine der negativen Erfahrungen soll als die schlimmere eingeschätzt werden. Es soll nur aufgezeigt werden, dass die Empfindungen und Belastungen – körperliche wie seelische – bei den Geschlechtern vergleichsweise andere waren. Was das Körperempfinden betrifft, waren viele Frauen auch mit dem plötzlichen Ausbleiben ihrer Menstruation bei Haftantritt konfrontiert. Einige Frauen berichten, dass sie sich dadurch nicht mehr als vollwertige Frauen fühlten und fürchteten,

²⁵ Vgl. ebd.

²⁶ Ebd. S.259.

²⁷ Vgl. hierzu besonders das Kapitel „Schwangerschaft und Mutterschaft während der Verfolgung“ bei Helga Amesberger, in dem Vergewaltigungsoffer ausführlich über Hass auf Männer und Bindungsangst sprechen.

²⁸ Bondy, Ruth: Women in Theresienstadt and the Family Camp in Birkenau. In: Ofer, Dalia(Hrsg.): Women in the Holocaust. New Haven[u.a.] : Yale Univ. Press, 1998. S.318.

nach dem Krieg für immer unfruchtbar zu sein. Aus den Erzählungen geht auch hervor, dass es Frauen trotz aller furchtbaren Umstände immer wieder gelang, sich physisch auf Trab zu halten, auf ihr Äußeres zu achten, was das Selbstwertgefühl im Lager steigern konnte.

Helga Amesberger, Karin Auer und Brigitte Halbmayr gehen in ihrem kürzlich erschienenen Werk „Sexualisierte Gewalt. Weibliche Erfahrungen in NS-Konzentrationslagern“ davon aus, dass sexualisierte Gewalt gegenüber Jüdinnen insbesondere über das Kahlscheren ihrer Kopf- und Körperbeharrung erfolgte. Das Ausüben von sexualisierter Gewalt – also die bewusste Demütigung des Frau-Seins – stand in engem Zusammenhang mit dem Aspekt der Hygiene in den Lagern. Krankheiten, Unterernährung und Schock hatten ein Ausbleiben der Menstruation vieler Frauen und somit eine Verletzung ihres weiblichen und reproduktiven Körpers zur Folge. Das Entfernen der Haare aber sei ein „Eingriff in die Persönlichkeit und der nächste Schritt in das Nicht-Mensch-Sein.“²⁹

Nicht-Jüdinnen waren diesen Erfahrungen seltener ausgesetzt. Speziell die Filme *Die letzte Etappe* und *Sterne*, die ihre Protagonistinnen inmitten eines KZs platzieren, eignen sich zur Beobachtung dieser Art der sexualisierten Gewalt und Entmenschlichung.

Sexuelle Übergriffe

Die dünne Forschungslage zum Thema der sexualisierten Gewalt macht auf den Stellenwert dieser Thematik innerhalb der Erinnerungskultur aufmerksam. Und sie macht aufmerksam auf die Problematik der tief sitzenden Traumatisierung, die viele weibliche Opfer bis zum heutigen Tage nicht verarbeiten können. Die wenigen Berichte über sexuelle Übergriffe stammen von nicht unmittelbar betroffenen Männern und Frauen. Einen herausragenden Beitrag zur Bekämpfung dieses gesellschaftlichen Tabus liefern ebenfalls Helga Amesberger und ihre Kolleginnen. In ihrem Buch sprechen auch direkt betroffene Frauen über ihre Erlebnisse. Aufgrund ihres *Geschlechts* waren vor allem Frauen in einem von Männern kontrollierten Lager der Gefahr von sexualisierter Gewalt ausgesetzt. Männliche Insassen waren von diesen Angriffen nicht ausgenommen, die sexuelle Ausbeutung von Frauen im KZ wurde jedoch in einigen Lagern sogar zur Institution „Lagerbordell“³⁰.

Sexualisierte Gewalt gegen Frauen ist in der offiziellen Erinnerungskultur bis heute ein Tabu geblieben und wird nur langsam aufgearbeitet. Das Motiv der sexualisierten Gewalt ist dennoch bei der Hälfte der hier zur Analyse herangezogenen Filmen ein - wenn auch oft nur

²⁹ Amesberger, Helga: *Sexualisierte Gewalt*, 2007. S.90.

³⁰ Vgl. Alakus, Baris (Hrsg.): *Sex-Zwangsarbeit in nationalsozialistischen*. Wien : Mandelbaum-Verlag, 2006. In diesem Buch wird vor allem das Schicksal der Zwangsprostituierten in Mauthausen aufgezeigt.

am Rande erwähntes - Thema, was das Medium Film von der dominierenden Shoah-Forschung bis in die 1990er unterscheidet.

Solidarität

und die Begründung von kleinen „Familien“ innerhalb von lagerbedingten Frauengemeinschaften ist ein weiterer wichtiger Punkt in diesem Kapitel. Weibliches Verhalten führte in vielen Fällen zur Formung von ganzen Familien, in denen die Frauen „Schwestern“ und „Mütter“ als Ersatz für verlorene Familienmitglieder fanden. Sie halfen zu überleben, indem sie sich gegenseitig mit Nahrung und personalem Schutz versorgten.

Ich möchte bei diesen Auflistungen von spezifisch weiblichem Erleben jedoch nicht vergessen darauf hinzuweisen, dass Frauen nicht als homogene Gruppe in ihrer „Rolle“ als Lagerhäftlinge anzusehen sind. Innerhalb eines Lagers, einer Baracke, eines Arbeitsbereiches gab es winkel- und charakterbedingte Hierarchien. Jüdinnen waren gemäß der NS-Ideologie den schwierigsten Bedingungen ausgesetzt. Als erster und herausragender Film zum Thema der Massenvernichtung zeigt *Die letzte Etappe* diesen Umstand.

Die aufgelisteten Motive weiblicher Lebensumstände in einem KZ verdeutlichen dennoch die Geschlechterspezifität. Mit Frauen soll aber nicht als eigene Opfergruppe verfahren werden, sondern es soll auf die Vielfalt der Erlebnisse, die Menschen während der Shoah erfuhren, hingewiesen werden.

2.2. Opfer (lateinisch: *victima*, Geschlecht: *weiblich*)

Im Umgang mit dem Opferbegriff innerhalb der kulturellen und politischen Vergangenheitsbewältigung möchte ich mich auf Aleida Assmanns Buch „Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik“ beziehen³¹. Film ist ein kulturell geformtes Produkt, das unterhalten kann, mit der Thematik der Shoah aber vor allem auf die gegenwärtige Lage der Erinnerungskultur eines Landes aufmerksam macht bzw. ihre Inhalte bestätigt. Der Klärung des Begriffes „Opfer“ ist demnach sehr wichtig, wenn Vergangenheitsbewältigung in einer Weise auch Synonym für den Umgang mit den Opfern des Nationalsozialismus ist.

³¹ Assmann, Aleida: Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik. München : Beck, 2006.

2.2.1. Der Opfer- und Täterbegriff in der deutschen Erinnerungskultur

Das lateinische Wort für Opfer heißt *victima* und meint in diesem Fall das passive, wehrlose Opfer. Es ist von *weiblichem* Geschlecht, im Gegensatz zu *sacrificium*, das Neutrum ist und das, ursprünglich, religiöse „Opfer“ meint. Aleida Assmann spricht hier von einer Ambivalenz des Opferbegriffs, die insbesondere in der lateinischen Sprache zur Geltung kommt und den Opferbegriff mit zwei Bedeutungen ausstattet, die in der Beschäftigung mit dem Thema Erinnerungskultur von Belang sind³².

Dem Opferbegriff steht der Täterbegriff gegenüber. Diese beiden Termini sind zentral in der Auseinandersetzung mit der jüngsten Vergangenheit, denn ihre Benutzung markiert eine Wende in der Geschichtsschreibung. In früheren Zeiten – in diesem Fall im Zeitraum vor 1945 – wurde Geschichte von Siegern geschrieben, deren Gegenüber Besiegte und Verlierer waren. Das Ende des Zweiten Weltkrieges, der Millionen, vor allem zivile, Opfer gefordert hatte, markiert einen Punkt, an dem man nicht mehr allein von *Verlierern* sprechen kann. Die deutschen Politiker und auch die deutsche Bevölkerung wurden von allen Seiten mit dem neuen Begriff der Tätergesellschaft konfrontiert. Das spezielle daran ist, dass *„für die Deutschen jegliche Selbstdeutung in der heroischen Semantik der Ehre verwirkt war, die Sieger und Verlierer über ihren Gegensatz hinweg grundsätzlich miteinander verbindet.“*³³

2.2.2. Geteilte Erinnerung

Die Aufgabe der Menschen nach 1945 war es unter anderem, das nationale Gedächtnis mit der Behandlung der Shoah-Opfer zu füllen. Mit dem singulären Ereignis des Massenmordes Mitte des 20. Jahrhunderts wurde nicht nur der Täterbegriff ein wichtiger – vor allem von außen bestimmter - Ausdruck zur Identifikation der deutschen Nation. Das Wort „Opfer“ selbst wurde neu verstanden. Es verlor die ursprüngliche Bedeutung des „Opfertodes“, die das Sterben für etwas meint. Diese Auffassung lässt sich in eine Reihe mit den heroisch konnotierten Siegern und Verlierern stellen. Die Shoah aber brachte völlig hilflose Opfer hervor, die sich in keiner Weise gegen diese hasserfüllte Vernichtung hätten wehren können. Höhere Ziele haben hier absolut keinen Stellenwert. Hier geht es um reine Gewaltanwendung gegen Menschen, die unverschuldet in diese Gewaltakte verwickelt worden sind. Wir haben es in der Erinnerungskultur also mit einem neuen Opferbegriff zu tun, lange Zeit aber nicht

³² Ebd. S.72.

³³ Ebd. S.67.

mit einer dementsprechenden Erinnerung. Für Aleida Assmann und andere Kulturwissenschaftler liegt das an der Unfähigkeit einer Gesellschaft, ermordete und gefolterte Menschen zu „bewundern“, sie ins Zentrum der Auseinandersetzung zu rücken. Die *traumatische Opfererfahrung*³⁴ müsse von der „Tätergesellschaft“ erst anerkannt um erinnert zu werden.

Bis in die 1990er Jahre standen daher heldenhafte Ereignisse, auch in der jüdischen Gedächtniskultur im Zentrum z.B. der Aufstand im Warschauer Ghetto. Danach ist allmählich eine Wende im Opfergedächtnis zu erkennen. Neue Generationen nehmen die Plätze der offiziellen und kulturellen Erinnerungserzeugung ein und lenken die Aufmerksamkeit auf die Opfer. Aleida Assmann geht von der Annahme aus, dass dieser Einschnitt deshalb von großer Bedeutung sei, weil das so genannte „viktimologische Opfer“ auf die Anerkennung anderer angewiesen ist:

„...positiven Wert kann die traumatisierte Gruppe (die Opfergruppe, AG) allerdings nicht selbst schaffen. (...) Deshalb sind im posttraumatischen Zeitalter zusammen mit dem Opferdiskurs die Probleme einer Praxis und Politik der Anerkennung ins Zentrum gerückt.“³⁵

Der Begriff des „traumatisierten Opfers“ muss jedoch mit Vorsicht verwendet werden. Man läuft hier in die Falle einer Verallgemeinerung, sollte man doch jeden Menschen, der zum Opfer der Shoah wurde, individuell behandeln. In den hier erörterten Filmbeispielen passiert das zunächst, indem Einzel- oder Familienschicksale erzählt werden, und die Darstellung der jüdischen Frauen nicht als Rezept für eine Behandlung der Traumata der weiblichen Opfer in der Nachkriegszeit überhaupt fungieren soll. Allerdings spielen jene Filme, die speziell die Wiedergutmachung thematisieren und aus der jeweiligen Jetzt-Zeit erzählen, sehr wohl mit Traumatisierung, wenn sie das Vergangene darstellen (*Zeugin aus der Hölle*, *Chronik eines Mordes*). Mit den Worten von Dori Laub dient die filmische Verarbeitung von Traumata, die mit dem Stilmittel der retrospektiven Flashbacks visualisiert werden, dem Zweck, seiner eigenen Vergangenheit gegenüber zu treten. Sie erklärt, dass sich die Nachkriegsgesellschaft, also *wir*, genauso wie der bzw. die Traumatisierte davor fürchte, sich der Vergangenheit zu stellen³⁶. Der Film konfrontiert seine Zuseher nicht nur mit verdrängtem Vergangenen, er

³⁴ Ebd. S.75.

³⁵ Ebd. S.81.

³⁶ Vgl. Laub, Dori: Zeugnis ablegen oder die Schwierigkeiten des Zuhörens. In: Baer, Ulrich (Hrsg.): "Niemand zeugt für den Zeugen". Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 2000. S.68-83.

macht sie zum Zuhörer/seher, zum Teilnehmer des traumatischen Erlebnisses der Filmfigur und somit der jüdischen Opfer Europas³⁷.

Wie in der gesellschaftlich und politisch ausgeübten Erinnerungskultur gibt es auch im Medium Film *geteilte Erinnerung*. Verschiedene Erinnerungsgemeinschaften treffen dabei aufeinander, die längst nicht mehr nur aus einem Opfer- und einem Täterkollektiv bestehen. Mit der Eingliederung von Frauen in die Shoah-Forschung spaltet sich die vermeintliche Opfermasse in mehrere Erinnerungsgemeinschaften auf. Innerhalb dieser wiederum geschieht generationsbedingt dasselbe. Und so erinnern Frauen aus der 2. Generation, die partiell unter dem Einfluss der 1968er Revolution stehen, anders, als Frauen, die den Krieg selbst miterlebt haben. Die Existenz einer normativen Erinnerung ist somit nicht gegeben³⁸.

Im Kino gesellt sich zu den Täter- und Opfergruppen noch jene der Zuseher hinzu. Nach Mathias Heyl wäre der Film *Shoah*³⁹ von Claude Lanzmann für die Zusehergruppe unzumutbar. Andere Filme wie *Holocaust*⁴⁰, in dem das Thema Shoah erstmals als mehrteilige Familiengeschichte visualisiert wurde, ließen aber temporäre Identifikationen mit den Opfern zu⁴¹. Zu klären ist, wie es sich mit den Beispielen aus der deutschen und österreichischen Filmgeschichte nach 1945 verhält.

2.3. Jüdinnen auf der Leinwand

2.3.1. Weiblichkeit im Blick?

Die bildliche Darstellung der Frau hat eine Jahrhundert lange Tradition. Die Besonderheit des Mediums Film liegt in seiner Fähigkeit, „Geschlecht“ als eine Kategorie, die einer geschichtsträchtigen Konstruktion unterliegt, zu entlarven. Davon zeugen bestimmte, immer wieder kehrende Muster von Frauendarstellungen durch filmische Bilder und Handlungen bzw. Rollen. Seit etwa 30 Jahren versuchen Filmwissenschaftler, diese Phänomene zu untersuchen und zugleich transparent zu machen, wobei die Kategorie „Frau“ zunehmend der

³⁷ Vgl. Ebd.

³⁸ Vgl. Eschebach, Insa(Hrsg.): Gedächtnis und Geschlecht. Deutungsmuster in Darstellungen des nationalsozialistischen Genozids. Frankfurt/Main [u.a.] : Campus-Verl., 2002.

³⁹ *Shoah*. Frankreich, 1985. Regie: Claude Lanzmann.

⁴⁰ *Holocaust*. USA, 1978. Regie: Marvin J. Chomsky. Drehbuch: Gerald Green.

⁴¹ Vgl. Heyl, Mathias: Zur Gegenwart der Shoah-Generation und Identitäten nach dem Mord an den europäischen Juden. In: Schreiner, Helmut(Hrsg.): Die Gegenwart der Schoah. Hamburg : Krämer Verlag, 1994. S.51-92.

Kategorie „Gender“ gewichen ist. Gender Studies beschäftigen sich mit kulturell bestimmten Geschlechterordnungen- und hierarchien und untersuchen das Verhältnis zwischen Mann und Frau in der Gesellschaft⁴².

In der Geschichte des Films entstanden durch die Möglichkeit der scheinbar realen Abbildung von Körpern spezielle Körperbilder von Mann und Frau, die sich mit der Zeit verändert haben. Diese Veränderungen passierten nicht allein in der Weiterentwicklung des Mediums selbst sondern vor allem und vornehmlich durch das gesellschaftliche und politische Umfeld der Filmemacherei. Spricht man mit Donna Haraways Worten, so ist Geschlecht eine Konstruktion, ein Bündel aus verschiedenen kulturellen Normen jeder Epoche⁴³. Analog zum Geschlecht ist auch der Film ein Konstrukt seiner Zeit und somit beeinflusst durch Werte, Normen und Vorstellungen gegenüber den beiden Geschlechtern.

Filmische Handlungen und Körperdarstellungen spiegeln jene Vorstellungen über Verhalten und Ästhetik des weiblichen Körpers wider, die in der jeweiligen Gesellschaft vertreten werden. Das passiert nicht ausschließlich innerhalb des Films, sondern auch in Interaktion mit den Zuschauern. Feministische Filmtheoretikerinnen wie Cornelia Fleer⁴⁴ gehen davon aus, dass der Kamerablick mit dem Blick des männlichen Zusehers identisch ist. Er ist der aktive Part im Verhältnis Zuseher-Film, während die Frau auf der Leinwand passiv wirkt. Der Mann ist somit das Subjekt, das betrachtet, die Frau hingegen Objekt, das betrachtet wird⁴⁵. In vielen Studien, vor allem zum amerikanischen Spielfilm, spielen diese Thesen eine gewichtige Rolle und werden immer wieder bestätigt.

Die Spielfilmbeispiele aus Österreich und Deutschland werden hier unter anderem nach der Gültigkeit dieser filmtheoretischen Denkansätze analysiert. Der so genannte „männliche Kamerablick“ determiniert nicht zwangsläufig ihre Handlungen, vermittelt aber oft durch subtiles Auftreten eine männliche Perspektive.

⁴² Vgl. Klippel, Heike: Frauen, Film und Medien. In: Brauerhoch, Annette u.a.(Hrsg.): Frauen und Film. Frankfurt am Main : Stroemfeld Verlag, 2006. Heft 65 Celluloid & Co. S.21-38.

⁴³ Gotto, Elisabeth: Men`s Studies und Filmwissenschaft. Positionen und Perspektiven. In: Nolte, Andrea(Hrsg.): Mediale Wirklichkeiten. Marburg : Schüren Verlag, 2003. S.37-47.

⁴⁴ Vgl. Fleer Cornelia: Mit fremden Augen sehen. Verstellte eigene und fremde Blicke: „wo/man“, ein Symposium zum Thema „Kino und Identität. In: Film Dienst 5/ 2002. S.40-42.

⁴⁵ Zieger, Caroline: Konstruktion weiblicher Identität im populären deutschen Kino der 90er Jahre am Beispiel von Katja Riemann, Veronica Ferres und Franka Potente. In: Nolte, Andrea(Hrsg.): Mediale Wirklichkeiten, 2003. S.27-36.

2.3.2. Das andere Geschlecht

Durch die ihr gemeinhin zugesprochene Unfähigkeit zu handeln, erlangte die Frau auf der Kinoleinwand die Rolle des Lustobjekts, das der Gewalt von Männern sowohl in der filmischen Realität als auch durch männliche Rezipienten ausgesetzt sein kann. Mit Gewalt meine ich die Macht über Frauen durch Reduzierung auf bloße Körperlichkeit, ohne der Frau Geist und Autorität zuzugestehen

Die Mystifizierung und daraus resultierende Unterdrückung der Frau hat dazu geführt, sie als das „andere Geschlecht“ zu benennen. Der Terminus des „anderen Geschlechts“ diente schon Simone de Beauvoir als Titel ihres 1949 erschienenen Buches über die Rolle der Frau in der Gesellschaft⁴⁶. In diesem Buch sucht sie nach den Gründen, die die Frau zur „Anderen“ machen und stellt die Behauptung auf, dass *sie sich oft in ihrer Rolle als Andere gefällt*⁴⁷.

Als Grundlegend für diese mit gesellschaftlicher Unterwürfigkeit verbundene Selbstzuschreibung sieht de Beauvoir den Mangel an kulturellen und politischen Möglichkeiten der Frau, ihre Autonomie durchzusetzen. Es ist hier nicht falsch oder überflüssig, ein Werk aus den fünfziger Jahren zu zitieren, da sich das gesellschaftliche Umfeld für die Frauen bis heute nicht wesentlich verändert hat. In diesem Zusammenhang ist es wichtig, das Medium Film als ein Produkt seiner Zeit zu sehen. Andererseits ist es auch ein Kunstwerk, das mit seinen Ausdrucksmöglichkeiten Kritik an der Gesellschaft üben kann. Das soll keineswegs bedeuten, dass die hier verwendeten Spielfilme emanzipatorische Werke sind. In der Analyse zentral ist aber der Umgang der Filmemacher mit bestehenden Verhältnissen.

Im Kontext des Gegenstandes der Shoah möchte ich auch der Frage nachgehen, ob die Frau im Spielfilm bloß das „andere Geschlecht“ verkörpert oder darüber hinaus das „andere Opfer“, das im Gegensatz zum typischen männlichen Opfer steht, dessen Erzählung die Erinnerungskultur dominiert.

Im Kontext der Männlichkeit

Es ist mir an dieser Stelle noch wichtig, die für die Leinwand entworfenen Weiblichkeitskonzepte stets im Kontext der Männlichkeitsbilder jeder Zeit zu betrachten. In

⁴⁶ Vgl. Beauvoir, Simone de : Das andere Geschlecht : Sitte und Sexus der Frau. Neuausgabe. Reinbek bei Hamburg : Rowohlt-Taschenbuch-Verlag, 2000.

⁴⁷ Schmiemann, Stefanie: Die Frau in der männerdominierten Welt – Ausführungen zu Simone de Beauvoir. In: Schlicht, Corinna: Geschlechterkonstruktionen. Frauen- und Männerbilder in Literatur und Film. Oberhausen, Rheinland: Verlag Laufen, 2004. S.70.

den Anfängen der Filmgeschichte – ich spreche hier von den 1920er Jahren – befand sich „die Männlichkeit“ in einer schweren Krise, die durch den Ersten Weltkrieg und der Emanzipierung der Frau in Deutschland und Österreich ausgelöst worden war. Die Abwesenheit der Männer, die an der Front kämpfen mussten, verschaffte den Frauen zwangsläufig eine gewisse Eigenständigkeit und das Selbstbewusstsein, in den darauf folgenden Jahren kurze Haare und Hosen zu tragen.

Elisabeth Gotto und andere VertreterInnen der Gender Studies sind sich überdies darüber einig, dass sich die traditionellen Männlichkeitskonzepte auch seit dem ausgehenden 20. Jahrhundert in einer zunehmenden Krise befinden. Solche Krisen finden wir immer wieder im letzten Jahrhundert und so auch Wege und Unternehmungen, sie zu verschleiern oder gar zu verstecken. Christiane König fasst dieses Phänomen zusammen:

„Weiblichkeit bildet (...) das Repositorium für sämtliche, männliche Subjektivität bedrohende Splitterungen. Zur Verschleierung männlicher Defizienz definiert sich ihre Funktion über Repräsentationsarten, in denen Defizienz schlechthin mit Weiblichkeit kongruiert.“⁴⁸

Mit anderen Worten: Die Frau wird im Bild so dargestellt, dass sie durch ihre vermeintlich genetisch bedingte Schwäche dem Mann als Subjekt nicht seiner Position beraubt. Dahingehend ist nicht allein der naturalisierte weibliche Körper Form der Repräsentation, sondern, daran angepasst auch das Wesen der Frau, dass demnach ein narzisstisches sein muss. Das damit erzeugte Bild beider Geschlechter – der aktive Mann und die schöne, passive Frau – bietet ein eindeutiges Identifizierungsangebot für den Mann.

Mit Übertritt 21. Jahrhundert befinden wir uns schließlich in einer Phase, in der es uns bei der individuellen Identitätssuche nach fließenden Grenzen verlangt⁴⁹. Veraltete Konzepte, die vorgeben, was es heißt, ein bestimmtes Geschlecht zu haben, werden zunehmend abgelehnt. Die Transformationen in der Gesellschaft beeinflussen das Medium Film und positionieren immer mehr scheinbar emanzipierte Frauen in den Hauptrollen. Ein Beispiel, das an dieser Stelle genannt werden kann, ist *Aimee&Jaguar*⁵⁰, ein Film, der die Umstände der Judenverfolgung im Zweiten Weltkrieg neuartig visualisiert. Ein schärferer Blick hinter die Fassade dieses Films entlarvt die emanzipatorische Darstellung der beiden Hauptakteurinnen aber auch als unzureichend. Filme können vermeintliche Änderungen demaskieren und zeigen, dass ihre Verwirklichung noch einen sehr langen Weg vor sich hat.

⁴⁸ König, Christiane: Ein Blick auf die Rückseite der Leinwand. Feministische Perspektiven zur Produktion von Weiblichkeit im Diskurs >Film<. Tübingen : Max Niemayer Verlag, 2004. S.22.

⁴⁹ Vgl. Fler Cornelia: Mit fremden Augen sehen. In: Film Dienst 5/ 2002. S.40-42.

⁵⁰ siehe Kapitel 3.

2.3.3. Jüdinnen im Bild

Feminisierung des männlichen Juden – Ein Exkurs über Antisemitismus und Antifeminismus

Besonders interessant bei der Untersuchung der Darstellung von weiblichen Shoah-Opfern im Spielfilm ist die Tatsache, dass in der Tradition des Antisemitismus das Jüdische mit dem Weiblichen gleichgesetzt wurde. Neben dem Mythos von der männlichen jüdischen Weltverschwörung nährten Stereotype vom schwachen, ver-weiblichten Juden den Boden, auf dem Hass und Verachtung gediehen. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts formulierte Otto Weininger in seinem Buch „Geschlecht und Charakter“⁵¹ die charakterliche Kongruenz vom männlichen Juden und der Frau, wobei den Frauen generell immer die gleichen Eigenschaften angehaftet werden - zumindest wenn es um negative menschliche Eigenschaften geht. So spricht Weininger der Frau prinzipiell negative Elemente zu, wohingegen der Mann als positiv und fähig definiert wird. Auf die Religionen des Judentums und des Christentums übertragen bedeutet das die Gleichsetzung der ersteren mit Feigheit und Passivität, letztere kennzeichnet Heroentum und Handlungsmacht.

Das Bild vom verweiblichten, polemisch gesagt „femininen männlichen Juden“ schlich sich sogar noch in die frühen Filme über die Shoah ein, in denen jüdische Opfer vorzugsweise als wehrlose Opfer gezeigt werden⁵². Die Beschäftigung mit dem Stereotyp des verweiblichten Juden lässt aber die Rolle der Frau völlig außer Acht bzw. bestätigt sie. Wenn Doneson schreibt, Ithzak Stern übernehme in *Schindler's List*⁵³ die Rolle der „starken Frau hinter dem erfolgreichen Geschäftsmann“, meint sie auch, dass dieser Part von einer Frau gar nicht hätte gespielt werden können, sondern von einem Mann, der weiblich erscheint.

Eine derartige Wahrnehmung von jüdischen Filmcharakteren wie durch Doneson macht die jahrzehntelange visuelle Thematisierung der Shoah, die spezielle Bilder in unsere Köpfe festgesetzt hat, deutlich. Die Bilder, von denen ich spreche, sind Bilder aus der *männlichen* Opferperspektive, die die Majorität der im Kino erschienenen Filme beherrscht. Wenn man bedenkt, dass bereits 1948 der erste KZ-Film über Frauen produziert wurde, so gibt es bis zum heutigen Tage verschwindend wenige Filme, die von weiblichen Erfahrungen erzählen. Wanda Jakubowskas *Die letzte Etappe* ist einzigartig in der Darstellung von Frauen im

⁵¹ Vgl. Weininger, Otto : Geschlecht und Charakter . Eine prinzipielle Untersuchung . 3., mit der 2. gleichlautenden Aufl. Wien [u.a.] : Braumüller, 1904.

⁵² Doneson, Judith E.: The Image Lingers. The Feminization of the Jew in Schindler's List. In: Loshitzky, Yosefa(Hrsg.): Spielberg's Holocaust. Critical Perspectives on „Schindler's List“. Bloomington : Indiana University Press, 1997.

⁵³ *Schindler's List*. USA, 1993. Regie: Steven Spielberg. Drehbuch: Steven Zaillian und Thomas Keneally.

Konzentrationslager und obwohl sich viele Filme zentral mit Frauen beschäftigen, ist es oftmals trotzdem ein Mann, der erzählt, erlebt und verarbeitet. In meinen späteren Ausführungen wird deutlich werden, was gemeint ist.

Antisemitismus und Geschlecht stehen in einem Zusammenhang. So wie das weibliche Geschlecht wird auch das Jüdische als „anders“ bezeichnet und erhält somit den Status des Fremden im Gegensatz zum Eigenen, das dem weißen christlichen Mann innewohnt. Der moderne Antisemitismus wie ihn auch die Nazis mit all ihren Stereotypen betrieben hatten, geht von einer Andersartigkeit des jüdischen Körpers aus. Schon die Rassenlehre des 19. Jahrhunderts definierte ein jüdisches Kollektiv und somit eine eigene (unter)menschliche Rasse, die genetische Eigenheiten wie dunkle Haare, große geformte Nasen und sogar einen charakteristischen Geruch besäßen. Dieses Detail wird auch im 1998 gedrehten Film aufgegriffen, wo die „arische“ Lilly behauptet, sie erkenne Juden am Geruch⁵⁴. Diese Zuschreibungen betrafen in erster Linie den männlichen Juden, dem weibliche Züge, aber auch bedrohliche Titulierungen wie „Vergewaltiger“ und „Mädchenschänder“ angehaftet wurden. Es handelte es sich offenbar um den Versuch, das Selbstbewusstsein der Männer in der ersten Hälfte des letzten Jahrhunderts zu stärken: „*Beide, Jude und Frau, verkörperten als Phantasiegebilde die Selbstzweifel des Mannes in seiner Zeit.*“⁵⁵

Zweifache Stereotypisierung

Was nun die jüdische Frau betrifft, dient sie an erster Stelle wegen ihres Frau-Seins als Negativ-Komponente, um den jüdischen Mann zu beschreiben. Sie ist aber doppelt negativ besetzt: In frühen Filmen mit jüdischen Figuren wird sie stets als dunkelhaarige Schönheit, mit einem Anflug von Laszivität präsentiert⁵⁶. Schon in der Bibel und, für das Thema dieser Arbeit wichtig, in der Nazipropaganda, steht sie der christlichen keuschen Frau gegenüber: Die Jüdin als Femme fatale und Verführerin des christlichen Mannes. Somit erfährt die Jüdin im Film eine doppelte negative Konnotation, indem sie ihre schlechten weiblichen Eigenschaften für die Beschreibung des jüdischen Mannes „zur Verfügung stellt“ und indem sie all das verkörpert, was eine gute christliche Frau nicht verkörpern darf. Sie ist Frau *und* Jüdin – sie muss eine zweifache Stereotypisierung durch den Spielfilm ertragen.

⁵⁴ Aus: Aimée&Jaguar. Deutschland 1998.

⁵⁵ A.G. Gender-Killer: Geschlechterbilder im Nationalsozialismus. Eine Annäherung an den alltäglichen Antisemitismus. In: Arbeitsgemeinschaft Gender-Killer(Hrsg.): Antisemitismus und Geschlecht: von "effeminierten Juden", "maskulinisierten Jüdinnen" und anderen Geschlechterbildern. Münster : Unrast-Verlag, 2005. S.44.

⁵⁶ Filmbeispiele wären *Der Golem wie er in die Welt kam* (Österreich 1920, Regie: Paul Wegener) oder *Die Sklavenkönigin* (Österreich, UK 1924, Regie: Michael Curtiz)

Warum gehe ich so gründlich auf die Judenbilder vor 1945 ein? Die deutsche Filmindustrie, wie man am Beispiel der „Universum Film AG“, kurz Ufa, sieht, war nach dem Krieg nicht schlagartig eine andere, weshalb es wichtig ist, die gängigen Bilder über Juden und Jüdinnen zu kennen, um die visuelle Opferdarstellung von 1945 bis heute zu verstehen und zu hinterfragen.

2.3.4. Die Jüdin als anderes Opfer?

Die filmische Darbietung der jüdischen Frau als Opfer der Shoah muss im Kontext der Visualisierung des Genozids überhaupt gesehen werden. Es liegt in der Charakteristik der Sache, dass jüdische Opfer in den Filmen über die Shoah seit 1945 einer eigenen Darstellungsweise unterliegen. Die Filmauswahl dieser Arbeit zeigt Individuen mit eigenen Geschichten. Die Frage ist nur, welche Geschichte erzählt wird. Denn in den meisten Fällen ist es nicht die der jüdischen Frau.

Das bereits angesprochene Problem, das man bei der Untersuchung von Filmen mit weiblichen Protagonistinnen hat, ist die Perspektive. Sie ist männlich dominiert, oft nicht einmal jüdisch z.B. in *Sterne* oder *Bittere Ernte*. Die Liste könnte endlos so weitergehen. Wenn die jüdische Frau in ihrem Opferstatus also nicht die Chance erhält, in diesen Filmgeschichten zu sprechen, müssen ihr andere Rollen zuteil werden. Diese gilt es hier aufzudecken.

Seit man begonnen hat, die Shoah und ihre Opfer auf die Leinwand zu bringen, hat man auch damit begonnen, ein Bild dieser Opfer zu zeichnen. Stereotypen der vorangegangenen Jahre wurden in der Filmindustrie beibehalten, zumindest, was die Ästhetik der Menschen betrifft. das Wesen des Juden und der Jüdin in den Filmen nach 1945 war gekennzeichnet durch das schlechte Gewissen der „Täter“, die nun „*very good, very moral, wise, beautiful, and exceptional people with respectable professions (...)*“⁵⁷ Juden in ihren Geschichten unterbrachten. Der so genannte *Jewish gaze*⁵⁸ verstärkte den Effekt der Anklage und wurde vor allem für Jüdinnen ein mimischer Ausdruck.

Auf diese Weise wurden von Anfang an Jüdische Charaktere konstruiert, die sich bis heute in Filmen über die Shoah wieder finden. Die Konzentration auf weibliche Figuren ist nur allzu

⁵⁷ Stern, Frank: The „Semitic“ Gaze from the Screen. German and Austrian Cinematic Discourse between Antisemitism and Philosemitism. In: Jewish Studies at the Central European University IV / 2003-2005. S.161.

⁵⁸ Vgl. ebd.

wichtig, wenn ich als Unterstützung meines Versuches das Vorwort zu Silke Wenks und Insa Eschebachs Buch „Gedächtnis und Geschlecht“ zitiere:

„Angesichts des Rassismus und des Antisemitismus, der Menschen ungeachtet all ihrer Unterschiede und ihres Selbstverständnisses zur rassistisch definierten Klasse ‚der Juden‘ machte, (...) scheinen fragen nach Geschlechterkonstruktionen und –ideologien zweitrangig. Doch bei genauerem Hinsehen wird erkennbar, dass gerade diese (...) die Wahrnehmung, Beschreibung und Bewertung des historischen Genozids bestimmen.“⁵⁹

Bevor ich mich schließlich der Filmanalyse zuwende, möchte ich die in diesem Kapitel aufgeworfene Frage noch einmal konkretisieren: Wie gehen Filmemacher letztendlich mit der Frage nach einer adäquaten Opferdarstellung der jüdischen Frau um? Gibt es denn eine adäquate Opferdarstellung, wenn man das, was während der Shoah passiert ist, bis heute nicht wirklich fassbar machen kann? Ich möchte nun unter anderem untersuchen, ob die jüdische Frau in ihrer Funktion als Opfer durch einen männlichen Blickwinkel konstruiert wird und der männlichen Shoah-Narration in ihrer Visualisierung folgt.

⁵⁹ Wenk, Silke und Eschebach, Insa: Soziales Gedächtnis und Geschlechterdifferenz. Eine Einführung. In: Eschebach, Insa(Hrsg.): Gedächtnis und Geschlecht. Deutungsmuster in Darstellungen des nationalsozialistischen Genozids. Frankfurt/Main [u.a.] : Campus-Verlag, 2002. S.13.

3. Das Sichtbar-Machen des weiblichen KZ-Opfers

3.1. Frauen im visuellen Konzentrationslager

3.1.1. „Maybe we succeed to keep it alive...“⁶⁰

Lang ist der Weg...

...zur Erkenntnis, dass auch Frauen in den nationalsozialistischen Schreckenslagern eingesperrt und ermordet wurden, doch kurz vorbei erst ist die Existenz dieser Lager.

Vier der untersuchten Filme (*Lang ist der Weg*, *Die letzte Etappe*, *Sterne* und *Der letzte Zug*) visualisieren Frauen im System eines Konzentrationslagers, und seien es mitunter auch ein zu einem Camp für „Displaced Person“ umfunktioniertes Lager, ein bulgarisches Sammellager für zur Deportation bestimmte Juden oder das Innere eines Zuges auf dem Weg nach Auschwitz.

Die erste Etappe des Sichtbar-Machens

Gleich in den ersten Szenen des Films *Die letzte Etappe* (1948) von Wanda Jakubowska, einer polnischen Auschwitz-Überlebenden wird der Zuseher mit zahlreichen Möglichkeiten weiblicher Opferrollen konfrontiert: Die Kamera zeigt Polinnen, Russinnen, Französinen, deutsche Frauen aus dem Widerstand und eine Kapo. Nicht nur die verschiedenen Nationalitäten der Frauen werden in der Erzählung berücksichtigt, sondern auch die lagerinternen Hierarchien. Es dauert nicht lange, bis ein Transport jüdischer Familien eintrifft, und der Zuseher Marta kennen lernt, eine junge Jüdin, die aufgrund ihrer Sprachkenntnisse Privilegien erhält – sie darf ihr Haar behalten. Während alle Frauen in der Filmhandlung Kopfbedeckungen tragen, ist auffällig, dass die Krankenschwestern und eben Marta immer



Marta ist rechts im Bild.
Quelle: <http://filmpolski.pl>

wieder mit dichtem Haar und in Großaufnahme gefilmt werden. Jakubowska versucht auf diesem Weg vielleicht durch Hervorhebung von Einzelschicksalen, die sich auch optisch von der Masse abheben, die Menschlichkeit und Würde der Opfer drei Jahre nach dem Krieg zu bewahren oder aber gerade die Menschlichkeit dieser in Anbetracht so

⁶⁰ Aus: *Die letzte Etappe*, 1948.

großen Hasses und Ignoranz zu *demonstrieren*. Eine alternative Sichtweise bietet Ewa Mazierska, die das Auftreten von drei Hauptakteurinnen verschiedener Nationalitäten mit der Symbolisierung der drei Hauptfeinde des Faschismus begründet⁶¹. Sie werden durch die Jüdin Marta, die russische Ärztin Eugenia und die deutsche Krankenschwester Anna verkörpert.

Der etwa zeitgleich produzierte Film *Lang ist der Weg* verfährt mit der Visualisierung der Shoah auf andere Weise. Im Gegensatz zu Jakubowska platziert er die jüdischen Opfer nicht in einem KZ der Kriegsjahre, sondern verlagert die Erzählung in den Zeitraum seiner Entstehung. Die Handlung bezieht zwar Momente der Verfolgung mit ein, spielt aber vornehmlich in den Displaced Person-Camps der unmittelbaren Nachkriegsjahre.

Herbert B. Fredersdorfs Film erzählt von zwei Frauen, die die Lager überlebten und als Figuren neben David Jelin, dem eigentlichen jüdischen Hauptakteur, agieren. Während die ältere polnische Jüdin und Mutter Davids, Hanne, die Leiden *sichtbar* erlebt, verkörpert die junge deutsche Jüdin Dora eine Frau, die bis auf ihre verbalen Äußerungen nicht als KZ-Opfer wahrnehmbar ist. Besonders ihr scheinbar unberührtes, hübsches Äußeres trennt Dora vom „typischen“, abgezehrten KZ-Opfer der ersten Nachkriegsmonate. Es stellt sich nun die Frage, welche Mission Bettina Moissi, die Darstellerin der Dora, in *Lang ist der Weg* verfolgt.



Bild 1) David Jelin und Dora. Bild 2) Davids Eltern vor der Deportation. Quelle: www.filmportal.de

⁶¹ Vgl. Mazierska, Ewa: Wanda Jakubowska: The Communist Fighter. In: Mazierska, Ewa (Hrsg.): Women in Polish Cinema. New York [u.a.] : Berghahn Books, 2006. S.149-165.

Zuvor möchte ich aber dieser zunächst unglaublich erscheinenden Figur die Figur der Hanne Jelin gegenüber stellen. Sie wird als polnische Jüdin 1943 mit ihrem Sohn David und ihrem Mann Jakob vom Warschauer Ghetto nach Auschwitz deportiert. Während der Fahrt gelingt David die Flucht, Hannes erster Schicksalsschlag. An der Rampe von Auschwitz wird sie ein weiteres Mal von einem Familienmitglied getrennt, als Jakob im Gegensatz zu ihr nach links, in den Tod geschickt wird. Hanne darf arbeiten.

Hanne hat während ihrer Haftzeit stets die Familie im Kopf: „*Mich schicken sie nach rechts, meinen Mann nach links und David ist aus dem Zug gesprungen, vielleicht wurde er erschossen.*“⁶²

Die Schuldgefühle erschweren ihr zusätzlich das Leben im KZ und lassen sie wichtiges Essen verweigern. Sie stellt sich die Frage: „*Warum musste ich übrig bleiben?*“⁶³

Die Gegenüberstellung der geschlechterspezifischen Erfahrungen erfolgt gleich im Anschluss an die eben geschilderte Szene. Ein männlicher Gefangener erzählt seinem Bettnachbarn von dem Brot, von dem er träumt. Wahrscheinlich soll diese Szenenabfolge schlicht die Lebensbedingungen und Verluste dokumentieren, es ist aber dennoch interessant, wie mit männlichen und weiblichen Sehnsüchten umgegangen wird.

Dora ist deutsche Jüdin. Sie hilft David, seine Mutter wiederzufinden und bleibt an seiner Seite. Sie wirkt den ganzen Film über eher deplatziert als demonstrativ und gibt dem Zuseher keinen Anlass, sie als jüdisches Opfer des Genozids zu erkennen. Doras Schicksal bleibt *unsichtbar*. Aber nur für jene, die nicht sehen *wollen*, denn eine Begebenheit möchte ich herausgreifen, die schon im Vorfeld der Produktion zu einem wichtigen Moment der Darstellung weiblicher Überlebender wurde, als im Rahmen der Vorprüfung des Filminhaltes durch die Chief Research Branch bzw. die US Army's Informatin Control Division die vorgesehene Vergewaltigung Doras abgelehnt wurde, weil Vergewaltigung „*a universal phenomenon*“⁶⁴ des Krieges sei und die Aufgabe der Darstellung charakteristischer Erlebnisse von Juden nicht erfülle.

Zum einen verweist diese Zurückweisung auf den Tabucharakter von sexualisierter Gewalt gegen Frauen im Krieg, auf der anderen Seite aber sollte selbst diese unberührt wirkende deutsche Frau von einer derartigen Erfahrung nicht verschont bleiben. Sexualisierte Gewalt ist dahingehend *ein* Element zur Darstellung weiblicher NS-Opfer. Kapitel 4.4.1. widmet sich

⁶² Pleyer, Peter: Deutscher Nachkriegsfilm. 1946 – 1948. Münster : Fahle, 1965. S.304.

⁶³ Ebd.

⁶⁴ Greffrath, Bettina: Gesellschaftsbilder der Nachkriegszeit. Deutsche Spielfilme 1945 – 1949. Pfaffenweiler : Centaurus-Verlags-Gesellschaft, 1995. S.81.

der filmischen Bezugnahme zu dieser Thematik in *Lang ist der Weg* und im Allgemeinen ausführlicher.

Konrad Wolf erhebt in seinem Film *Sterne* durch die griechische Jüdin Ruth zehn Jahre nach Jakubowska 1959 seine Stimme gegen die Unmenschlichkeit. Ruth landet nach ihrer Verhaftung nicht sofort in einem Konzentrationslager sondern in einem bulgarischen Sammellager, von wo aus sie schließlich weiter nach Osteuropa transportiert wird. Die Ansiedlung der Geschichte in ein kleines bulgarisches Dorf tut in Hinblick auf die Figur Ruths jedoch nichts zur Sache, wenn *Sterne* „den krisenhaften Weg eines deutschen Unteroffiziers [schildert].“⁶⁵ Konrad Wolf macht Ruth als Opfer auf mehreren Ebenen sichtbar: auf der optischen, der kommunikativen und der filmästhetischen Ebene.

Optisch gelingt es Konrad Wolf dabei aber nicht so recht, das typisch jüdische aus der Rolle der Ruth fernzuhalten, oder anders gesagt, begegnet uns durch Ruth einmal mehr der „Jüdische Blick“ durch dunkle, traurige Augen. Denn die Juden und Jüdinnen in diesem Film sind sephardischer Herkunft, was ein dunkleres Erscheinungsbild von Hautfarbe und Haar bedingt. Dennoch gelangt Ruths „Jüdischer Blick“ in der Schlusszene zu einem besonders dramatischen Einsatz, als sie im strömenden Regen abtransportiert wird. Übrig bleibt die Erinnerung an ein flehendes Frauengesicht, das durch den Stacheldraht am Fenster des Viehwaggons ein letztes Mal nach draußen sieht.



Ruth blickt aus dem wegfahrenden Zug.

Quelle: www.filmportal.de

Auf der *kommunikativen* Ebene wird das weibliche Opfer vor allem durch Dialoge zwischen Ruth und Walter gebildet. Walter erklärt Ruth, dass Auschwitz ein Todeslager sei. Als Ruth ihm entgegnet, dass sie das wisse, ist Walter entrüstet: „*Und das nehmen Sie so gelassen hin?*“⁶⁶ Die unterstellte Gelassenheit verweist auf die in Filmen und auch durch Antisemiten häufig dargestellte Passivität der jüdischen Opfer während des Genozids an ihrem Volk. Doneson spricht in diesem Zusammenhang von einem „*unheroic behavior towards one another*“⁶⁷ und meint unter anderem die erzwungene jüdische Kooperation mit den Nazis, beispielsweise beim Erstellen der Transportlisten. Ein anderes Mal wird das weibliche Opfer

⁶⁵ Bock, Hans-Michael(Hrsg.): Cinegraph. Lexikon zum deutschsprachigen Film. München : Edition Text und Kritik. Loseblatt-Ausgabe.

⁶⁶ Aus: *Sterne*, DDR/Bulgarien 1958/59. Regie: Konrad Wolf. Drehbuch: Angel Wagenstein.

⁶⁷ Doneson, Judith E.: *The Image Lingers*, 1997. S.145.

in Ruth deutlich, als Walter sie bittet zu fliehen: „*Du musst fliehen, Ruth! (...) Das ist doch ein unsinniges Opfer!*“⁶⁸

Filmästhetisch wird Ruth zum Opfer, als sie am Ende nicht von Walter gerettet, sondern im Zug abtransportiert wird. Den Hintergrund dieses filmischen Moments bildet ein Lied mit der eindringlichen Textzeile „Rette mich“ und tatsächlich schreit alles in Ruths Mimik nach Rettung.

Während sich seit *Holocaust* in den 1970ern die KZ-Filme außerhalb Deutschlands und Österreichs mehren, wartet man hier bis 2006, als *Der letzte Zug* die Zuseher nach langer Zeit wieder mitten ins Geschehen setzt. Das KZ ist jedoch abermals letzter Stopp für die Opfer und wird für das Filmpublikum nicht abgebildet. Der Film erzählt unterdessen vom letzten Zug, der Juden und Jüdinnen aus Berlin nach Auschwitz gebracht hat.

Man begegnet da Personen, die sich stark in Alter, Haarfarbe und Körperbau unterscheiden. Der die Handlung dominierende Ausbruchversuch ist ein Zeichen für die wehrhafte Haltung mancher Juden und schwächt das Bild des passiven Opfers ab. Nicht nur die Männer arbeiten an ihrer Flucht, die Frauen unterstützen sie dabei. Die junge Ruth zeigt sich mit ihrer Kletteraktion zur Öffnung der Tür als besonders mutig und nervenstark. Selbst das Mädchen Nina bewahrt Würde und Stärke im Angesicht eines brutalen SS-Mannes.

Allein auffällig ist, dass Mütter die schwächeren Charaktere darstellen. Sie sind in erster Linie damit beschäftigt, die Babys zu versorgen, und geraten dadurch in eine passivere Stellung. Die Gefahr, die während der Shoah besonders für Mütter mit kleinen Kindern bestand, wird hier besonders deutlich gemacht. „Gott sei Dank“ ist Leas und Henrys Sohn David bereits bei der Ankunft in Auschwitz tot, was Lea möglicherweise die sofortige Vergasung erspart hat.

Das un-sichtbare KZ

Die letzte Etappe ist der einzige der Spielfilme, der tatsächlich ein Konzentrationslager als Ort der Spielfilmhandlung abbildet: *A small fraction of the truth*.

Die erste Einstellung, das Einfahrtstor des Lagers Auschwitz, bildet zu Anfang den Hintergrund für die intentionale Verlautbarung: „*This film is based on authentic events which represent a small fraction of the truth about the concentration camp in Auschwitz.*“⁶⁹

Dieser Ansatz des Filmes könnte als Analogie zur gender-orientierten Forschung gesehen werden, in der es um *einen* Aspekt der Shoah geht, um einen *Ausschnitt* aus der Geschichte des Genozids. Wanda Jakubowska deklariert ihre Absicht, indem sie den Film nicht nur durch

⁶⁸ Aus: *Sterne*, 1959.

⁶⁹ Aus: *Die letzte Etappe*, 1948.

erklärende Worte beginnen lässt, sondern auch den genauen Ort und die Opfergruppe, nämlich die der Frauen, bestimmt. Die entstandenen Bilder dienen den Filmemachern aber bis heute als Vorbild zu einer allgemeingültigen Darstellung der Shoah: Der Blick der Kamera zeigt Haarberge, rauchende Schornsteine, Stacheldrahtzäune und dampfende Lokomotiven, die das Tor von Auschwitz passieren. Wichtige Ausdrücke werden für zukünftige Filme geprägt, als zum Beispiel eine Lagerinsassin mit Blick auf die Schornsteine bemerkt: „*Sometimes we will all go through the chimney!*“⁷⁰

Vergleicht man die beiden parallel entstandenen Spielfilme von Jakubowska und Fredersdorf nun direkt in Hinblick auf die Visualisierung eines Konzentrationslagers, so benutzt Jakubowska den authentischen Ort Auschwitz als Bühne unmittelbarer Darstellung, während Fredersdorf den „Erfahrungsort KZ“ lediglich durch Alliiertenaufnahmen und Dokumentarfilmmaterial sichtbar werden lässt. Ein Grund liegt in der alliierten Besetzung Deutschlands, die über die Filminhalte bestimmte. Die deutsche Bevölkerung lehnte Fredersdorfs Bilder allerdings nach dem Erscheinen des Films ab: „*(...)sie wollten die ‚KZ-Filme mit den rauchenden Krematorien‘ nun nicht mehr sehen*“⁷¹ – dieser Ausspruch zu einer Zeit, in der „KZ-Filme“ erst am Anfang ihrer Entwicklung standen.

Der 1948 nicht beachtete Erfolg von *Lang ist der Weg* ist aber die Dokumentation der DP-Camps, die in den folgenden Jahren von HistorikerInnen und WissenschaftlerInnen mangelhaft untersucht worden waren. Für Atina Grossmann liegen die Gründe dafür in der Wesenheit der so genannten Übergangsjahre, in denen der Schatten des Krieges noch allzu gegenwärtig war. Die Aufarbeitung anderer „Geschichten“, beispielsweise der verschiedenen deutschen Parteien, wurde als dringlicher eingestuft. Trotzdem existieren zahlreiche nicht-filmische Quellen zu den DP-Camps, in denen Augenzeugenberichte sowohl von Deutschen als auch US-Amerikanern zu finden sind. Grossmann listet in ihrem Aufsatz einige Eindrücke über die Lagerbewohner auf: sie wirkten „*hoffnungslos, depressiv, träge, und mit einer Ausstrahlung von Resignation*“⁷². Weiters würden sie in einem verwahrlosten Zustand leben und wären nicht bereit zu arbeiten.

Eine junge Amerikanerin, die für die UNRRA (=United Nations Relief and Rehabilitation Administration), eine Hilfsorganisation, arbeitete, erlebte die jüdischen DPs als keineswegs

⁷⁰ Aus: *Die letzte Etappe*, 1948. Der Ausdruck „durch den Schornstein gehen“ wird z.B. auch in *Schindler's List* benutzt.

⁷¹ Freunde der Deutschen Kinemathek(Hrsg.): *Jüdische Lebenswelten*, 1992. Zitiert nach: Malte Fritsch, in: *Der Tagesspiegel*, Berlin, 15. Oktober 1948.

⁷² Grossmann, Atina: *Opfer, Störenfriede und Überlebende. Wahrnehmung und Selbstwahrnehmung jüdischer Displaced Persons im Nachkriegsdeutschland*. In: Eschebach, Insa (Hrsg.): *Gedächtnis und Geschlecht. Deutungsmuster in Darstellungen des nationalsozialistischen Genozids*. Frankfurt/N.Y. : Campus Verlag, 2002. S.301.

untätig und berichtete von Demonstrationen und Hungerstreiks, die ihre Forderungen zur Auswanderung nach Palästina unterstützen sollten.

Lang ist der Weg zeichnet ein relativ getreues Bild dieser Erfahrungen, vor allem deshalb, weil die DP-Camps 1948 noch allgegenwärtig waren. In Bezug auf die Darstellung der weiblichen Opfer ist das Motiv der überstürzten Heirat von David und Dora illustrativ. Viele Frauen und Männer handelten wie das Filmpaar, um Trost und Sicherheit zu erlangen. Der einsetzende Babyboom ist für Grossmann Ausdruck für die Regenerierung des jüdischen Volkes, denn „*Kinder zu gebären milderte die ständige Spannung zwischen Erinnern und Vergessen.*“⁷³

Dagegen ist im Jahre 2006 die unmittelbare Abbildung der Lager nicht unbedingt mehr die Sorge von Produzent Artur Brauner und dem Regisseurenteam Joseph Vilsmaier und Dana Vávrová. Sie arbeiten vor allem mit Mitteln der Emotionalisierung und Individualisierung, die „das jüdische Opfer“ nach einer langen Tradition von Kollektivierung als Subjekt, als individuelles Wesen und vor allem als Mensch zeigen soll. So stehen im Kontrast zu den grau gefärbten Bildern aus dem Zug die farbintensiven Rückblenden in der Erinnerung der einzelnen Menschen. Sie gestalten ein Bild vielfältigsten jüdischen Lebens, das in dieser Art und Weise als Teil des deutschen Lebens vermittelt wird und die Vorstellung einer homogenen jüdischen Gruppe verwirft. Ganz im Gegenteil, die Lebensumstände der Betroffenen sind sehr unterschiedlich und negieren die Darstellung einer homogenen jüdischen Masse.

3.1.2. Gegen das Vergessen: Die Darstellung weiblicher jüdischer Opfer außerhalb eines Lagersystems

Die Mehrheit der hier aufscheinenden deutschsprachigen Spielfilme entzieht sich einer unmittelbaren Opferzeichnung und verlagert das Vergangene in ein anderes zeitgenössisches Umfeld (*Bittere Ernte*, *Das andere Leben* oder *Aimée&Jaguar*) oder in die jeweilige Gegenwart der Produktion (*Zeugin aus der Hölle*, *Chronik eines Mordes*).

Zwischen Verdrängung und Erinnerung

Die beiden österreichischen Spielfilme demonstrieren sehr gut die Ambivalenz zwischen Vergessen und Erinnern zur gleichen Produktionszeit (1948) im selben Land. *Der Engel mit*

⁷³ Ebd. S.318.

der Posaune wurde von Karl Hartl verfilmt und ist einer der raren Filme, die sich so kurz nach dem Krieg an das Thema der Shoah herangewagt haben, der das aber auf völlig andere Weise als *Das andere Leben* versucht. Da der Film vornehmlich die Familiengeschichte der Alts ab Ende der 1880er erzählt, wird der Zeitraum der Machtergreifung durch Hitler auf etwa 15 Minuten reduziert und die Geschichte 1938, also noch *vor* einer österreichischen Mitwirkung an der Shoah, beendet. Für Karin Moser ist *Der Engel mit der Posaune* „ein Film, der dieses gesamte ‚Österreichpaket‘ anbietet und zudem noch den Opfermythos mitträgt“⁷⁴.

Die Handlung von Rudolf Steinböcks Film trifft ebenfalls Aussagen über das 1948 vorherrschende Selbstverständnis der Österreicher: Die „Arierin“ Elisabeth unterstützt die Jüdin Suzette kompromisslos, indem sie ihr zunächst Unterschlupf verschafft und ihr schließlich ihren Namen „borgt“, mit dem sie gefahrlos ihr Baby im Krankenhaus zur Welt bringen kann. „*Ich hab doch helfen müssen*“⁷⁵, erklärt Elisabeth ihrem Mann Walter.

Retrospektive: Das weibliche Opfer einst und heute

Während die beiden österreichischen Exempel auf verschiedene Art versuchen, die NS-Vergangenheit zu bewältigen, indem sie sich entweder auf traditionelle, monarchistische Werte rückbesinnen oder die Opferrolle gar leiblich durch die österreichischen Darsteller übernommen wird, setzen sich *Zeugin aus der Hölle* (1965) und *Chronik eines Mordes* (1963) retrospektiv mit ihrer jüngsten Geschichte auseinander. Sie integrieren dabei aber auch Bilder der betroffenen Frauen als NS-Opfer der Kriegsjahre.

Als Zuseher von *Chronik eines Mordes* begegnet man zwei Ruth Bodenheims auf zwei unterschiedlichen Handlungsebenen. Der Hauptstrang führt an den Beginn der gesellschaftlichen Auseinandersetzung mit Ruths Schicksal, während die durch Traumsequenzen gestaltete Vergangenheit Ruths Erleben während der Shoah vermitteln. Beide Erzählebenen bergen bestimmte Opferbilder, die durch Ruths Charakter und das sie umgebende politische und soziologische Milieu geformt werden. Ruths persönliches Zurückerinnern an die Jahre der Verfolgung werden im Film durch Rückblenden und Traumsequenzen gestaltet. Das universal-deutsche Erinnern passiert darüber hinaus auch in der filmischen Gegenwart, zum Beispiel als Ruths Bruder David, ein Konzertpianist, ein mit weißer Kreide gemaltes Hakenkreuz an der Tür seines Büros vorfindet, was an die Schmiererein an jüdische Geschäfte erinnert, oder als der

⁷⁴ Moser, Karin: Zwischen Aufarbeitung, Distanzierung und Verdrängung. Nationalsozialismus im österreichischen Nachkriegsfilm der Jahre 1945-1955. In: Stern, Frank(Hrsg.): Filmische Gedächtnisse. Geschichte-Archiv-Riss. Wien : Mandelbaum Verlag, 2007. Buchreihe der ÖH. Band 1. S.120.

⁷⁵ Aus: *Das andere Leben*, Österreich 1947. Rudol Steinböck. Drehbuch: Alfred Ibach.

Staatsanwalt Doktor Hoffmann in Begleitung einiger Männer das Treppengelände zu Ruths Wohnung hinaufsteigt. Nicht zufällig tragen sie dabei schwarze lange Mäntel und stellen so sofort eine Assoziation mit den „Gestapobesuchen“ während des NS her.

In *Zeugin aus der Hölle* verweist der Filmtitel auf Lea Weiss' Rolle als *Zeugin*. Diese Positionierung wird aber wieder relativiert. Lea Weiss fungiert als filmische Figur zu vorderst als Zeugin sämtlicher Vorgänge der deutschen Vergangenheit und Gegenwart. In der Vergangenheit wurde sie Zeugin der KZ-Haft und all den daraus resultierenden Schrecken. Sie wurde darüber hinaus Zeugin medizinischer Experimente und sexuellen Missbrauchs. Ihre Rolle als Zeugin wird ihr von den anderen Filmfiguren immer wieder vor Augen geführt. „*Du sollst nicht nur für dich allein sprechen, sondern für Millionen anderer Menschen, die nicht mehr sprechen können*“⁷⁶, sagt Bora zu Lea in Hinblick auf ihre geplante Aussage, die dem Gericht die entscheidenden Beweise gegen ihren Peiniger Dr. Berger liefern soll.

Ruths Jugend – und somit Ruths Leben als KZ- und Bordelloopfer - wird in den Rückblenden wie auf einer eigenen Ebene erzählt. Sie ist die Tochter eines Lehrers und einer Hausfrau und hat einen kleinen Bruder, David. Das KZ-Opfer Ruth wird also als Familienmitglied in die Handlung eingeführt, als junge Frau, die gemeinsam mit ihrer Familie vor der Deportation steht. Nachdem ihre gesamte Familie bis auf David in einem Massaker von Nationalsozialisten ermordet worden ist, wird Ruth in ein Wehrmachtsbordell verschleppt.

Alternatives Sichtbar-Machen

Die Filme *Bittere Ernte* und *Aimée&Jaguar* machen jüdische Frauen sichtbar, die sich in der Welt des Untergrundes bewähren müssen, d.h. sie sind untergetaucht und erleben die Vorgänge der Shoah in der filmischen Erzählung am Rande ihres sozialen Umfelds, in dem sie überleben und zurecht kommen müssen. In *Bittere Ernte* kommt das noch weit stärker zum Tragen, denn die Figur der Jüdin Rosa Eckert hat im wahrsten Sinne des Wortes einen sehr engen Er-lebensraum, der von den Mauern ihres Unterschlupfes und von der Person des einfachen Bauern Leons begrenzt wird. Die beiden Figuren stehen in starkem Kontrast zueinander. Der Pelzmantel an Rosa steht symbolisch für ihre bürgerliche Herkunft, die auffallend häufig auch in anderen hier untersuchten Shoah-Filmen als Kennzeichnung jüdischer Opfer dient (*Das andere Leben, Der Engel mit der Posaune, Ehe im Schatten*). Rosa hat gelocktes dunkles Haar und ist Mutter einer Tochter, wie man zu Beginn des Filmes erfährt. Sie spricht deutsch mit Wiener Akzent, was auf die Tatsache zurückzuführen ist, dass

⁷⁶ Aus: *Zeugin aus der Hölle*, BRD/Jugoslawien 1965. Regie: Živorad Mitrović. Drehbuch: Frida Filipovic; Michael Mansfeld.

sie von der österreichischen Darstellerin Elisabeth Trissenaar verkörpert wird. Das Jüdisch-Sein der dargestellten Frauen wird in diesen Filmen sichtbar, indem sie die Gefahren des Alltags mit nicht-jüdischen Mitmenschen bestehen müssen.

Max Färberböck muss in *Aimée&Jaguar* nicht aussprechen, dass Felice Jüdin ist. Er zeigt es einfach durch Bilder und Handlungen, die der Zuseher 1998 schon imstande ist, zu decodieren. So sucht ein Bekannter, der Felice auf der Straße trifft, nach dem Stern an ihrem Mantel, den sie entfernt hat. Nahtumrisse deuten darauf hin. Von diesem Moment an weiß der Zuschauer um Felices jüdische Identität Bescheid. *Bittere Ernte* setzt die bekannten Bilder im Kopf schon im Intro des Filmes ein. Der Bildschirm ist dunkel, man vernimmt das Rauschen und Pfeifen eines fahrenden Zuges. Ins Dunkel hinein spricht eine weibliche Stimme: „*Lass die Puppe los, die Puppe will weiter fahren. Du wirst springen. Nichts wird wehtun.*“⁷⁷

Der Einstieg in den Film *Bittere Ernte* führt den Zuseher zu einer Mutter und ihrem Kind, die aus einem fahrenden Transport in ein Konzentrationslager flüchten wollen. Die Mutter-Kind-Beziehung wird rein akustisch demonstriert, denn zu diesem Zeitpunkt sieht man noch keine der involvierten Personen. Dennoch weiß man als Zuseher sofort um die Charakteristik der Szene, die durch das in Shoah-Filmen gängig gewordene Zugpfeifen offenbart wird. Was aus Mutter und Kind wurde, wissen wir vorerst nicht, da der nun eintretende Szenenwechsel uns auf Leons Bauernhof im Polen des Jahres 1943 führt.

3.2. Dem Unvorstellbaren eine (weibliche) Perspektive geben

3.2.1. Eine besondere Art von Dokument

first-hand experience

„Der Wunsch, einen Film zu drehen über ein Phänomen, wie es das Lager Auschwitz war, verdanke ich höchstwahrscheinlich, daß ich überhaupt lebe. Dieser Wunsch hat mich vor dem subjektiven Erleben in Auschwitz bewahrt, er hat mir erlaubt, alles was mich umgab als eine besondere Art von Dokument aufzufassen.“⁷⁸

Wanda Jakubowska wurde aufgrund ihrer Tätigkeit im Widerstand gegen die Nationalsozialisten verhaftet und ab 1942 zuerst nach Ravensbrück, dann nach Auschwitz

⁷⁷ Aus: *Bittere Ernte*, BRD 1984/85. Regie: Agnieszka Holland. Drehbuch: Paul Hengge, Agnieszka Holland.

⁷⁸ Bocheńska, Jadwiga: Polnische Regisseurinnen. In: Koschmal, Walter (Hrsg.): Die Frau in der polnischen Gegenwartskultur. Köln [u.a.] : Böhlau Verlag, 1996. S.238.

gebracht. Schon vor dem Krieg war sie als politisch links orientierte Filmemacherin tätig, weshalb Ewa Mazierska in ihrer Analyse mit dem Film *Die letzte Etappe* unter anderem als kommunistischen Propagandafilm verfährt. Es ist aber aus einigen Aussagen der Regisseurin auf tiefer sitzende Motive zur Gestaltung des Filmes zu schließen. So erläutert sie zum Beispiel die Erfahrungen der Haft und deren Einwirken auf ihr Filmschaffen mit dem obigen Zitat.

Das scheinbar objektive Erleben von Jakubowska sollte sich also vermutlich auf die Gestaltung des Filmes übertragen und zu einer Produktion eines Dokuments der schrecklichen Ereignisse in Auschwitz führen. Das Dokument wurde geistig und handwerklich schon während der Haftzeit entworfen und von anderen weiblichen Mitgefangenen unterstützt. 1945 war Gerda Schneiders Drehbuch bereits fertig, bis zur filmischen Umsetzung dauerte es aber noch zwei Jahre, nachdem die sowjetischen Zuständigen, sowie angeblich Stalin selbst, ihre Zustimmung verlautbaren ließen⁷⁹. Man darf hier auch nicht vergessen, dass *Die letzte Etappe* als erster Spielfilm über ein KZ überhaupt in die Kinos kam.

Tadeusz Lubelski dagegen sieht gerade in der *Subjektivität* der Darstellung des Erlebten einen Grund für den Erfolg des Filmes in Polen und außerhalb. Er betitelt Jakubowskas filmische Strategie als „*witness's strategy*“⁸⁰ bei der ein Ausschnitt der Realität durch „*first-hand experience*“⁸¹ einer involvierten Person visualisiert wurde.

Die *besondere Art des Dokuments* ist die weibliche Perspektive, die den Film in seiner Erzählweise leitet und den Zuseher mit intensiv weiblichem Erleben im KZ zusammenführt. Es ist nicht nur der Blick durch die Augen einer Frau, es ist auch der Blick eines KZ-Opfers selbst und die zeitliche Nähe zu den Ereignissen, die diesen Film so erscheinen lassen. Eine weibliche – oder andere - Betrachtungsweise ergibt sich aber nicht zwangsläufig durch weibliches Erzählen allein.

Die mehrfache Erinnerung, wie sie im *Letzten Zug* vorkommt, und die geschlechterübergreifende Sicht auf jüdische Opfer lehnen eine dominant männliche Sichtweise der Shoah ab. Im Zentrum stehen zwei jüdische Frauen. Sie werden aber nicht von Beginn der Handlung an in den Mittelpunkt gerückt, sondern fügen sich in die kleine Masse der Leidensgenossen ein, in der jeder Beteiligte – Mann, Frau, Kind – zu Wort bzw. „zu Bild“ kommt.

⁷⁹ Vgl. Bocheńska, Jadwiga: *Polnische Regisseurinnen*, 1996.

⁸⁰ Mazierska, Ewa: *Wanda Jakubowska: The Communist Fighter*, 2006. S.153.

⁸¹ Ebd.

Distanz schaffen durch die „neutrale“ Linse

Das Opfer Elisabeth aus *Ehe im Schatten* ersetzt eher den Kamerablick, als dass es eine deutlich sichtbare Opferrolle einnimmt. Man darf zwar an dieser Stelle nicht die speziell gegebene Situation der „Mischehe“ vergessen, die relativ gute Umstände (relativ in Bezug auf rein jüdische Ehen, denn auch Paare gemischter Ehen wurden seit 1936 zunehmend unter Druck gesetzt und bedroht) für die jüdischen Ehepartner schaffen konnte, folgende Ausführungen zu anderen jüdischen Figuren im Film sollen aber meine Eindrücke unterstützen: Elisabeths Freund, der Jude Kurt Bernstein, sowie ihr Onkel Dr. Silbermann befinden sich stets in Lebensgefahr. Kurt ist nach einem gelungenen Fluchtversuch auf dem Weg ins KZ Oranienburg weiterhin auf der Flucht. Elisabeth kann kurzzeitig Unterschlupf und finanzielle Mittel gewähren. Diese beiden jüdischen Männer durchleben die Stationen der physischen Verfolgung beinahe „bilderbuchhaft“ und stellen eine Verbindung zwischen Masse und individuellem Opfer dar. Selbst die ebenfalls in einer Mischehe lebende frühere jüdische Garderobiere Elisabeths bleibt von den Nazis nicht verschont und wird vor Elisabeths Augen bei der Essensmarkenausgabe verhaftet, nachdem ihr Mann an der Front gefallen ist. Durch Elisabeths „Linse“ wird der Zuseher mit Schicksalen jüdischer Frauen konfrontiert. Sie selbst bleibt bis auf ein Berufsverbot immun und unternimmt trotz Verbot in einem fortgeschrittenen Stadium des Krieges mit ihrem Mann einen Theaterbesuch.

Elisabeths Geschichte und die anderer Jüdinnen wird in *Ehe im Schatten* durch eine Frau geschildert. Das durch Stil und Schauspielerwahl letztendlich entstandene Melodrama rechtfertigt diese Umsetzung von Gottschalks Geschichte, in der eine verletzte Frau zum Gegenstand der Verarbeitung der NS-Zeit geworden ist. Ilse Steppat, die die Elisabeth in ihrem Filmdebüt verkörpert, war jedoch nicht Maetzigs erste Wahl. Anhand der folgenden rückblickenden Selbstkritik des Regisseurs lässt sich zum einen dieses Element der Filmproduktion, zum anderen die zeitgenössische Haltung gegenüber dem Thema „Shoah“ besonders gut darstellen:

„Die Besetzung mit der Gorvin⁸² hätte eigentlich meinem eigenen Drehbuch besser entsprochen, meinem eigenen ästhetischen Programm, und der Film wäre wohl auch weniger sentimental und insofern von höherem ästhetischen und künstlerischen Wert geworden. Aber ob er die gleiche Publikumswirkung gehabt hätte, ist äußerst zweifelhaft; denn die ästhetische Wirkung knüpft eben an eine Disponiertheit des Zuschauers dafür an, und die mag damals gerade so gewesen sein, wie sie durch den Film EHE IM SCHATTEN angesprochen und befriedigt wurde.“⁸³

⁸² Es handelt sich hier um die Schauspielerin Joana Maria Gorvin, eigentlich Maria Gerda Glückselig.

⁸³ Greffrath, Bettina: Gesellschaftsbilder der Nachkriegszeit, 1995. S.188.

Die Dramatik in *Ehe im Schatten* ist tatsächlich nicht nur aufgrund der abgehandelten historischen Etappen der Judenverfolgung spürbar. Sie gipfelt schließlich im mit dramatischer Musik unterlegten Freitod des Ehepaars.

Die Perspektive, die in Maetzigs Film vermittelt wird, schwankt folglich zwischen melodramatischem Erzählen, welches offenbar am wirkungsvollsten durch eine Frau erfolgt, und dem Bemühen, die Erlebnisse der jüdischen Opfer aus dem Blickwinkel einer jüdischen Frau zu erzählen, die als besonders verletzbares Wesen wahrgenommen wird.



Elisabeth und Dr. Silbermann. Quelle: www.filmportal.de

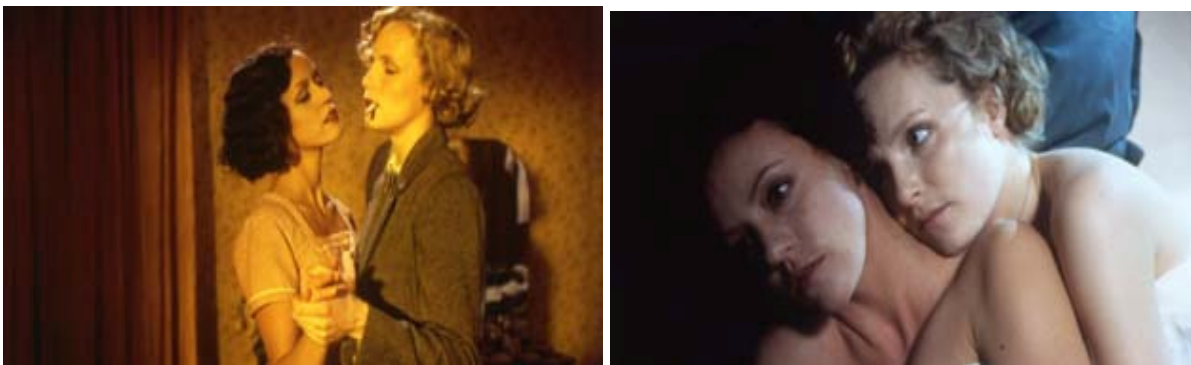
Die Erzählungen in diesen drei Filmen folgen zwar keinem vorherrschend männlichen Standpunkt, weichen aber, bis auf Wanda Jakubowskas *letzte Etappe*, einem explizit weiblichen Blick aus. Die Gründe sind verschieden. Maetzig verlässt sich auf das publikumswirksame Genre des Melodrams, Artur Brauner dagegen konzentriert sich auf die Integration aller jüdischen Opfer. Dabei fungieren Geschlecht und Alter zwar als Teil der Opferdarstellung, sind aber nicht ausschlaggebend für die Erzählweise.

Aimée & Jaguar gibt sowohl Aimée als auch Jaguar eine Stimme. Die Erzählung kann keiner bestimmten Frau im Film zugeordnet werden, denn sie erhält, im Gegensatz zu Erica Fischers Buchvorlage⁸⁴ durch mehrere Protagonistinnen Inhalt und Perspektiven. Dass der Film aber dennoch klar in die Reihe der vergangenheitsaufarbeitenden Filme zu zählen ist, beweist die Eingangssequenz. In der lernt man die gealterte Lilly kennen, die auf dem Weg ins Altersheim ist und sich, als sie dort ihrer früheren Freundin Ilse begegnet, an die Ereignisse der Kriegsjahre zurückerinnert. Sie steht damit stellvertretend für Deutschland. Sogleich jedoch wechselt die Perspektive zu Iles Off-Stimme, die aus nüchterner Distanz

⁸⁴ Fischer, Erica: *Aimee und Jaguar*, 1994.

beginnt, die Geschichte von Lilly und Felice zu schildern. In der ersten Stunde des Films dominiert der Blick auf Felices Leben und ihre Sorgen.

Die Darstellung einer lesbischen Beziehung ist jedoch etwas Neues in der Erinnerungskultur, die Homosexuelle nicht als Teil der NS-Opfer integriert hat. Das sei aber nur ein am Rande erwähntes Detail, denn Felice ist in ihrer Verfolgungsgeschichte nicht als Lesbe in den Opferstatus geraten, sondern als Jüdin. Auch Lilly droht eine Deportation wegen der Unterstützung Felices, nicht aufgrund der lesbischen Beziehung. Demzufolge spielt die Homosexualität Felices eine untergeordnete Rolle und übernimmt im Film eher die Rolle des erotischen Effekts, der vor allem für männliche Zuseher reizvoll erscheinen soll.



Felice und Lilly, Quelle: www.filmportal.de

Dieser Effekt wird zusätzlich durch den männlichen Protagonisten, Lillys Ehemann, verstärkt. Er genießt sichtlich auf einer Silvesterparty in seiner Wohnung die Anwesenheit so vieler Frauen, die sich untereinander und ihm gegenüber leidenschaftlich verhalten. Durch seine Ansichten und Aussagen aber wirkt die Männlichkeit des Günther Wust zunächst dümmlich und „typisch“, wenn er zum Beispiel seine Affäre mit Ilse mit den Worten „wir Männer sind anfällig für so etwas, ihr Frauen kennt das nicht“ erklärt. Seine Männlichkeit darf er aber im Kreise all der starken Frauen dennoch nicht völlig verlieren, das wäre für den männlichen Zuseher nicht tragbar. So kommt es in einer Szene zu einem Gewaltakt gegen Lilly, in der er auch sonst sehr bestimmt und dominant auf sie einredet, sie wegen Felice zur Rede stellt.

Die Darstellung der lesbischen Beziehungen zwischen den einzelnen Frauen im Film stärkt andererseits aber den Charakter der Felice und schafft für weibliche Rezipientinnen ein attraktives „rolemodel“. In einer Welt, in der Frauen sich zunehmend emanzipieren und immer mehr ausprobieren, um den traditionellen Mustern zu entgehen, erscheint das Einlassen auf eine lesbische Affäre als anregende Möglichkeit. Schwulen- und Lesbenvereinigungen nahmen den Film sehr positiv auf, da dem breiteren Publikum nun Homosexualität

eingehender vor Augen geführt werden konnte⁸⁵. Auch für die Darstellerinnen selbst ist die lesbische Liebesbeziehung der Bezugspunkt zur Handlung, und weniger die Verfolgung der Juden und Jüdinnen, wenn zum Beispiel Maria Schrader Felice als lebenshungrige und willensstarke Frau sieht und ihre unzerstörbare Liebe zu Lilly bewundert⁸⁶. Waltraud Wende fasst diesen Mangel des Filmes zusammen, indem sie ihn als eine *Einladung zur gefühlvollen Identifikation mit dem tragisch-bittersüßen Schicksal der beiden Liebenden*⁸⁷ bezeichnet und eine historische Auseinandersetzung durch den Film bezweifelt. Das „Geschlecht der Perspektive“ bleibt im Lichte all der Facetten, die eine (lesbische) Liebesbeziehung zu Tage bringt, eher fragwürdig. Fest steht allerdings, dass Lilly Wust eine zentrale Erzählerposition einnimmt, die sich über die zum Schweigen verurteilte Jüdin Felice stellt. In Kapitel 4.4 soll dieser Sonderstatus detaillierter geschildert werden.

3.2.2. Die jüdische Frau an der Seite des männlichen Erzählers

Auf eine weibliche Perspektive wird in den Filmen *Sterne, Lang ist der Weg* und *Bittere Ernte* zugunsten der männlichen Hauptfiguren verzichtet, obgleich allen präsentierten jüdischen Frauen eine zentrale Rolle zukommt, in der sie nicht nur stark präsent sind, sondern die Rolle des Mannes erst durch ihr Vorkommen formen und festigen. In *Sterne* geht es gar so weit, dass ein anonymer Sprecher aus dem Off, vermutlich ein männlicher Jude, den „Star“ der Geschichte, seiner, *unserer* Geschichte vorstellt: *„Für uns alle war er der Unteroffizier. Man wusste nichts von ihm, nicht einmal seinen richtigen Namen. Deshalb wollen wir ihn in unserer Erzählung einfach Walter nennen.“*⁸⁸

Gemäß der tonangebenden Shoah-Forschung der 1950er Jahre ist der Erzähler „*unserer*“ Geschichte männlich, was die Sinnhaftigkeit des weiblichen Opfers in diesem Film besonders interessant macht. Dieses manifestiert sich in der griechischen Jüdin Ruth.

Diesen Blickwinkel übernimmt auch in *Lang ist der Weg* ein männliches, jüdisches Opfer. David Jelin ist den autobiographischen Erzählungen seines Darstellers Israel Becker nachempfunden. Der aus Polen stammende jüdische Schauspieler hatte seine Geschichte als

⁸⁵ Vgl. Cormican, Muriel: *Aimée und Jaguar* and the Banality of Evil. In: German Studies Review. Tempe, Arizona : Assoc. Verlag, 2003. S.105-120.

⁸⁶ Vgl: *Aimée und Jaguar*. Deutschland, 1998. Dvd-Bonusmaterial, Interview mit Maria Schrader.

⁸⁷ Wende, Waltraud: Die Geschichte hinter der Geschichte – *Aimée und Jaguar* von Erica Fischer (1994) und Max Färberböck (1998). In: Ders. (Hrsg.): Geschichte im Film. Mediale Inszenierungen des Holocaust und kulturelles Gedächtnis. Stuttgart, Weimar : J.B. Metzler Verlag, 2002. S.269.

⁸⁸ Aus: *Sterne*, 1959.

Drehbuch ursprünglich der YAFO (Jewish Film Organization) vorgelegt, die die Produktion schließlich an die US Army's Informatin Control Division übergab⁸⁹.

David Jelins Schicksal steht im Zentrum, obwohl durch die Kamera-Totale von diesem Einzelschicksal immer wieder auf ein Opferkollektiv aufmerksam gemacht wird. Die halbdokumentarische Form des Films soll darüber hinaus in einem noch viel stärkeren Ausmaß den Charakter einer Verständigung zwischen Judentum und Deutschen schaffen. Am 23.6. 1948 schreibt die „Film-Illustrierte“ über den Film: „(...) *hat man das Empfinden, daß seine Schöpfer bemüht waren, die Vergangenheit und die Gegenwart ehrlich zu schildern und für eine endliche Verständigung zu werben.*“⁹⁰

Und was meint die Regisseurin?

Eine weiblich geführte Regie steuert nicht zwangsläufig auf eine Geschichte über ein weibliches Opfer und ihre Über-Lebensumständen zu. Agnieszka Hollands *Bittere Ernte* steht ganz im Zeichen der männlichen Figur Leon. Er ist ein sehr religiöser, doch unsicherer und einsamer Mann. Bei genauerer Betrachtung jedoch hilft gerade die Dominanz des männlichen Charakters, Rosas Opfersituation zu verstehen. Es sind in erster Linie zwei Motive, die Leon bei seiner Hilfeleistung leiten: sexuelle Begierde und religiöse Bekehrung. Diese beiden Motive verweisen zugleich auf zwei Elemente von Rosas Person. Sie ist Frau und Jüdin. Wie in Konrad Wolfs *Sterne* verbinden sich hier Frau- und Jüdisch-Sein zu einer wichtigen Einheit der Filmhandlung.

Agnieszka Holland sagte 1995 in einem Interview, sie sei weder eine Vertreterin des „women's-cinema“⁹¹ noch könne sie sich mit dem feministischen Kino identifizieren. Ihre Distanzierung zum frauenspezifischen Filmemachen spiegelt sich zwar teilweise in *Bittere Ernte* wider, wo Rosa de facto als weiteres Element im visuellen Umfeld des männlichen Protagonisten auftritt. Wenn man aber Hollands Filme im Allgemeinen nach Frauendarstellungen durchleuchtet, stößt man durchwegs auf Heldinnen, die „*in die Leinwandwelt Sensibilität und eine gewisse Unruhe hineinbringen.*“⁹²

Die Frau Rosa wird von Leon zunächst als das „andere Geschlecht“ betrachtet, was vor allem durch seinen starken religiösen Glauben erklärt wird. In der Beichte erfährt der Pfarrer von

⁸⁹ Vgl. den Auszug aus Hobeman, Jim: *Bridge of Light. Yiddish Film Between Two Worlds*, New York, 1991. In: *Freunde der Deutschen Kinemathek* (Hrsg.): *Jüdische Lebenswelten: In Zusammenarbeit mit der Berliner Festspiele GmbH*. 15.Januar – 26.April, 1992.

⁹⁰ Deutsches Filminstitut DIF (Hrsg.): *Die Vergangenheit in der Gegenwart: Konfrontationen mit den Folgen des Holocaust im deutschen Nachkriegsfilm; Cinematographie des Holocaust*. Frankfurt am Main: DIF, 2001. S.85.

⁹¹ Ostrowska, Elzbieta: *Agnieszka Holland: a Sceptic*. In: *Mazierska, Ewa* (Hrsg.): *Women in Polish Cinema*. New York, Oxford : Berghahn Books, 2006. S.186.

⁹² Bocheńska, Jadwiga: *Polnische Regisseurinnen.*, 1996. S.247.

Leon: „*Ich habe Angst vor Frauen. Ich kann mit ihnen nicht reden, ich kann mit ihnen nicht umgehen.*“⁹³ Gespielt wird Leon von einem bekannten und beliebten Darsteller der DDR, Armin Mueller-Stahl. Er wirkte jahrelang in DEFA-Spielfilmen mit, bis er schließlich in die BRD wechselte. Die Rolle des Bauern Leon Wolny brachte ihm 1985 die Auszeichnung zum besten männlichen Darsteller am Filmfestival von Montreal, was ihn ein weiteres Mal zum Mittelpunkt des Filmes gemacht hat.

3.3. Die jüdische Frau als das wehrlose Opfer – Untersuchung eines Klischees

„*Innerhalb einer Sozietät, die Frauen als Außenseiter interpretieren, dürfen die Außenseiterinnen des Außenseitertums nicht fehlen.*“⁹⁴

Die Außenseiterinnen des Außenseitertums sind bei Hans Mayer jüdische Frauen, die mit gleich zwei negativ konnotierten Komponenten menschlichen Seins ausgestattet sind: Sie sind weiblich und jüdisch. Mayer beschäftigt sich in seinem Buch „Aussenseiter“ mit der Frage nach dem gesellschaftlichen Status von Juden und Frauen seit der Aufklärung, und er kommt zu dem Schluss, dass nach 1945 der Individualaußenseiter „Jude“ durch den Außenseiterstaat Israel ersetzt worden und die Frau als *sexueller Außenseiter* übrig geblieben ist⁹⁵.

Die Frage nach der Darstellung weiblicher Shoah-Opfer im Spielfilm impliziert auch die Frage des Umgangs mit diesen Frauen durch die Sozietät der FilmemacherInnen und RezipientInnen nach 1945. Konstanze Hanitzsch hat sich mit der „Feminisierung der Shoah“ in der Literatur nach `45 befasst. Dabei hat sie sowohl Texte männlicher, wie auch weiblicher Autoren untersucht und die These aufgestellt, dass „*die Feminisierung der (Schuld an der) Shoah die Funktion, welche zur Selbsteinopferung führt und (dem/der Leserin) eine unschuldige Opferposition suggeriert*“⁹⁶ ist.

Ich verstehe unter dieser These eine dominant weiblich konstruierte Opferposition in der Literatur, die „den Mann“ in einer Täterrolle verstärkt, darüber hinaus, laut Hanitzsch, die Shoah per se *entpolitisiert* und somit die Schuldfrage relativiert⁹⁷. Aleida Assman stellt in ihren Thesen mehr oder weniger auch eine Analogie zwischen dem passiven Opfer an sich und dem weiblichen Geschlecht her, wenn sie sagt, dass die Figur des passiven Opfers seit

⁹³ Aus: *Bittere Ernte*, 1984.

⁹⁴ Mayer, Hans: *Aussenseiter*. Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 1975. S.21.

⁹⁵ Ebd. S.461f.

⁹⁶ Hanitzsch, Konstanze: *Schuld und Geschlecht. Strategien der Feminisierung der Shoah in der Literatur nach 1945*. In: *Zentrum für transdisziplinäre Geschlechterstudien: GenderErträge*. Humboldt-Universität zu Berlin. Bulletin Nr.32, 2006. S.181.

⁹⁷ Vgl. Ebd. S.183.

1945 immer mehr ins Zentrum der medialen Aufmerksamkeit gerückt ist, da Passivität mit Unschuld und Reinheit – mit Weiblichkeit - in Verbindung gebrachte Substantive - assoziiert wird⁹⁸. Unschuld, Wehrlosigkeit und vor allem die Passivität der Juden betont man immer wieder, um Weiblichkeit und Judentum zu verknüpfen. So verfährt nicht nur die antisemitische Propaganda, auch zeitgenössische Kulturwissenschaftler wie Doneson untersuchen das Medium Spielfilm nach derartigen Mustern⁹⁹. Ich möchte Elfriede Jelineks folgende Behauptung über weibliche Shoah-Opfer heranziehen, um die Frauendarstellung in den hier verwendeten Filmbeispielen zu prüfen:

„Sie stellen nicht einmal mehr ein echtes Opfer dar (...), weil sie ja zu nichts anderem vorgesehen sind, als Opfer zu sein.“¹⁰⁰

3.3.1. Die Gestaltung des Opferbildes durch die filmische (Atmos)Sphäre

Die Filme *Aimée&Jaguar*, *Bittere Ernte* und *Ehe im Schatten* konstruieren ein indirektes Opferbild, in dem die zentrale weibliche Figur eher als Betrachterin von außen fungiert, denn als Opfer selbst. Dieser Effekt wird speziell durch Kulissen und Nebenrollen erzeugt, die den Opferstatus in sich aufnehmen.

In *Bittere Ernte* funktioniert Rosas Opfer-Sein vor allem durch das Einwirken von Leon und die Gestaltung des Umfeldes, in dem sich Rosa befindet: Die bildästhetische Umsetzung von Rosas Ausweglosigkeit erfolgt durch die spürbare Enge des Unterschlupfs, durch die Tristesse und Farblosigkeit von Leons Hof sowie durch die Person Leons selbst, die Einsamkeit und Unsicherheit zum Ausdruck bringt.

In *Ehe im Schatten* erscheint die jüdische Frau als Opfer in mehreren Sphären. Ihre Umgebungen allein machen Elisabeth aber nicht zum Opfer, denn in einigen Szenen macht sie sich quasi selbst zu einem. Zu allererst tut sie das, als sie Hans Wieland zum Mann nimmt, ohne ihn zu lieben. Liebe ist hier noch nicht spürbar. Mit diesem Akt legt sie den Grundstein für ihr weiteres Verschulden an ihrem Opfer-Status. Das Filmgenre des Dramas schafft weiteren Raum für die Darbietung des weiblichen, jüdischen Opfers. Insbesondere die Form des *Melodramas* könnte nicht nur, wie auch der bereits zitierte Kurt Maetzig festgestellt hat, zum Publikumserfolg des Filmes beigetragen haben, sie trägt auch zu einer in der späteren

⁹⁸ Vgl. Assmann, Aleida: *Der lange Schatten der Vergangenheit*, 2006.

⁹⁹ Vgl. Doneson, Judith E.: *The Image Lingers*, 1997.

¹⁰⁰ Jelinek, Elfriede: *Das weibliche Nicht-Opfer*. In: Amesberger, Helga, Auer, Karin und Halbmayer, Brigitte: *Sexualisierte Gewalt. Weibliche Erfahrungen in NS-Konzentrationslagern*. Mit einem Essay von Elfriede Jelinek. Wien : Mandelbaum Verlag, 2007. S.15.

Shoah-Filmkultur weitergeführten passiv und hilflos gezeichneten Darstellung jüdischer Personen bei. Bettina Greffrath äußert sich dazu wie folgt: „*Alle gezeigten Juden erscheinen als sanftmütige, schwache und letztlich ohnmächtige Menschen, wobei Elisabeth noch das stärkste Persönlichkeitsprofil aufweist (...)*“¹⁰¹

Ich möchte ihr nur bedingt zustimmen. Obwohl diese Figurenzeichnung durchaus im Film zu finden ist, kann man nicht generell von ohnmächtigen, schwachen Menschen sprechen. Kurt Bernstein zum Beispiel gelingt die Flucht aus einem Transport, Dr. Silbermann vollzieht nächstens eine heimliche Operation an einem untergetauchten Juden und selbst Elisabeth ist einen Moment lang fest davon überzeugt, Emigration sei möglich. Kurt Maetzig hat sich wohl bewusst für ein überwiegend passives Bild der jüdischen Opfer entschieden, wenn er in einem Interview erklärt:

(...) die Erkenntnis, daß viele Intellektuelle, auch Künstler, Anhänger der bürgerlichen Demokratie an dieser ganzen Katastrophe zu einem sehr großen Teil auch selbst mit Schuld trugen, indem sie sich in der Gesellschaft nie so engagiert haben, daß sie die treibenden Kräfte erkennen konnten, daß sie sahen, was für eine Katastrophe auf das deutsche Volk und auf alle Völker hereinbrechen würde, wenn man den Nazis nicht in den Arm fiel, motivierte mich.¹⁰²

Der Regisseur war auch durch persönliche Erlebnisse geprägt: Seine jüdische Mutter nahm sich auf der Flucht vor der Gestapo das Leben, zuvor hatten sie und Maetzigs Vater sich scheiden lassen. Die Darstellung der jüdischen Menschen im Film ist also eher eine Konsequenz der Darstellung der „arischen“ Künstler in Deutschland, die durch den passiven Widerstand / Selbstmord Hans Wielands rückblickend beurteilt werden.

Max Färberböck positioniert die Hauptfigur Felice in *Aimée&Jaguar* in ein Milieu, in



dem sämtliche Frauen in ihrer Nähe zu Opfern werden. Felice selbst wird zunächst durchwegs als starke und aktive Frau präsentiert. Nicht nur ihre Aktivität im Widerstand, sondern ihr ganzes Auftreten zeichnen sie als besonders starke filmische Figur, der man die Opferrolle, in der sie

Kätchen und Ilse. Quelle: *Aimée&Jaguar*, 1998.

¹⁰¹ Greffrath, Bettina: Gesellschaftsbilder der Nachkriegszeit, 1995. S.187.

¹⁰² Freunde der Deutschen Kinemathek (Hrsg.): Jüdische Lebenswelten, 1992. Zitiert nach Günter Agde (Hrsg.): Kurt Maetzig, Filmarbeit, Berlin 1987.

eigentlich durch ihr Judentum steckt, nicht ansieht. Die Funktion der hilflosen Opfer übernehmen vielmehr ihre Freundinnen. Kätchen etwa wird ständig durch Hunger geplagt, weil sie im Gegensatz zu Felice ohne Arbeitsplatz im Untergrund lebt, und in einer Szene sogar in Gefahr ist, in einer Bar von einer „arischen“ Frau denunziert zu werden. Felice „steht auch hier ihren Mann“ und rettet die Situation, indem sie der Dame Lebensmittelkarten um einen viel zu hohen Preis abkauft. Eine besonders bedrohliche Situation, in der abermals eine jüdische Freundin Felices zum Opfer wird, ist jene Szene, in der eine Freundin von der Gestapo erschossen wird. Sie ist die unauffälligste und „hässlichste“ Jüdin im Kreis der Frauen und somit – polemisch gesagt – leicht entbehrlich für die filmische Handlung. Die Gefahr, einen wirklichen Opferstatus einzunehmen, umgibt Felice ständig und wird filmerzählerisch durch Nebenpersonen symbolisiert.

Ihr gegenüber steht die „Arierin“ Lilly, die auf andere Art Opfer des NS-Systems ist. Sie muss sich als gute Hausfrau benehmen, hat vier Kinder und einen Mann an der Front. Um diese Lebensumstände zu verdrängen nimmt sie sich Liebhaber. Eine Identifikation mit dem „Opfer Lilly“ wird verstärkt durch die gescheiterte Liebe zu Felice und dem daraus resultierenden Verlust der Lebensfreude angeboten.

3.3.2. Die aktive jüdische Frau

Felice Schragenheim hebt sich aber nicht allein durch ihre Leidensgenossinnen von einem passiven Opferbild ab. Bereits durch ihren Spitznamen „Jaguar“, den sie seit dem Zeitpunkt des Zusammenseins mit Lilly trägt, visualisiert sie eine starke weibliche Persönlichkeit. Der Name „Jaguar“, der mit „jägerischem“ Verhalten verbunden wird und *aktiv* konnotiert ist, steht völlig im Kontrast zu ihrer Figur als verfolgte Jüdin. Dieser Name und das selbstbewusste Auftreten, das bis zur Beteiligung an einer Widerstandsgruppe reicht, präsentieren Felice als ganz und gar nicht wehrloses Opfer, zumindest bis zum Zeitpunkt ihrer Verhaftung durch die Gestapo. Das Äußere der Jüdin (zunächst trägt sie vornehmlich Hosen und zeigt sich als Raucherin), die von der dunkelhaarigen Maria Schrader dargestellt wird, und ihre verführerische Art Frauen gegenüber lassen zum einen aber Stereotype von Jüdinnen - Darstellungen durchblicken und sind zugleich ein Zeichen für den modernen Umgang mit der Geschichte. Erst die Emotionalisierung der Story bricht mit der unangreifbaren Figur Felice: Der Film schafft zunächst eine „Jaguar“, die stärker scheint, als die eigentlich sichere „Aimée“, auch wenn diese sich durch die Bekanntschaft mit Felice in Gefahr begibt. „Jaguar“

stellt nicht allein durch ihr Äußeres Parallelen zum männlichen Geschlecht auf. Sie tut das auch durch ihr emanzipiertes und beschützendes Verhalten gegenüber Lilly. „*Keine Angst, mein Mädchen. Ich bin bei dir. Hier gibt es keine Feinde, nur uns*“, beruhigt sie Lilly in einer Szene.

Nach dem emotionalen Höhepunkt, der ersten sexuellen Begegnung der Frauen, wendet sich aber das Blatt und Lilly wird zu Felices Beschützerin. Die unnahbare, starke Persönlichkeit der Felice sowie ihre optische Erscheinung – sie trägt nun feminine, beinahe aufreizende Kleider, werden aufgebrochen und bringen eine verletzte, ängstliche Frau, eine Jüdin, zum Vorschein. In dieser Position kann Felice ihrer Geliebten endlich offenbaren, dass sie Jüdin ist. „*Wie kannst du mich lieben?*“ spricht Lilly daraufhin den Gedanken tausender Deutsche aus, als sie mit der Wahrheit konfrontiert wird.



Felice vor ihrer „Beichte“



Felice nach ihrer „Beichte“, Quelle: Aimée&Jaguar, 1998.

Die Figur der Lea Weiss in *Zeugin aus der Hölle* ist nicht eindeutig zu kategorisieren. Lea selbst weist ihre Verbündeten und dadurch den Zuseher darauf hin, dass sie zwar Missbrauchsoffer geworden ist, dabei aber quasi kooperiert habe, um zu überleben.

Auf diese Weise konstruiert der Status der Geliebten des SS-Arztes das ambivalente Opferbild der Frau. Zum einen handelt es sich nicht um das passive weibliche jüdische Opfer, denn Lea Weiss wählte ihre Rolle ja mehr oder weniger bewusst. In einer Schlüsselszene kurz vor ihrem Selbstmord gesteht sie Bora und später Dr. Hoffmann: „*Sie möchten lieber ein reines, unschuldiges Opfer haben, einen Engel, der anklagt. Aber leider bin ich kein Engel.*“¹⁰³

Die Titulierungen, die Lea bei den Drohanrufen, die sie erhält, hören muss, verstärken den Effekt der Jüdin, die nicht unverschuldet in ihre jetzige Lage geraten ist. Es sind Wörter wie

¹⁰³ Aus: *Zeugin aus der Hölle*, 1967.

„Hure“ und „Jude“ (anstelle von Jüdin), die diesen besonderen Charakter Leas' erzeugen. Im Endeffekt erzählt Bora die Geschichte der Lea Weiss zunächst in einem Buch, von dem man zu Beginn erfährt, im Verlauf der Handlung schließlich als männlicher Protagonist. Lea verschweigt ihre Erlebnisse und nimmt sich am Ende das Leben.

Sascha Kruscharska verkörpert in *Sterne* die Jüdin Ruth, die ein ganz anderes Opferbild, als die bisher diskutierten, entwirft. Aber auch sie ist deutlich als Shoah-Opfer zu begreifen. Die Jüdin Ruth ist in vielerlei Hinsicht ein interessantes Opfer. Ihre ambivalente Persönlichkeit zeichnet ein Opferbild, das einerseits ihr Jüdisch-Sein und andererseits ihr Frau-Sein mit einschließt. Natürlich sind bei der Verwendung dieser Begriffe klischeebehaftete Vorstellungen beider Kategorisierungen gemeint, wie sie in Kapitel 2 angeführt worden sind. Körperlich ist Ruth schwach und passiv, ihr Wesen aber ist stark und aktiv, was vor allem in den Szenen zum Ausdruck kommt, in denen sie als Walters moralisches Gewissen fungiert und ihn beeinflusst. Die aktive und belehrende Persönlichkeit der Ruth deckt sich mit der ihr zugeschriebenen Profession: Ruth ist Lehrerin. Diese Tatsache lässt es auch nicht seltsam erscheinen, dass Ruth als beinahe einzige jüdische Figur im Film die deutsche Sprache beherrscht.

Im Opferumfeld der bildlichen Narration hebt sich Ruth zunächst nicht ab. Als die Juden bei ihrer Ankunft in einem provisorischen Sammellager zusammengetrieben werden, ist im Hintergrund Kindergelächter und -geschrei zu vernehmen. Gefangen gehaltene Männer und Frauen unterschiedlichsten Alters komplettieren das vielschichtige Opferbild, das der Film liefert. Das Schicksal einer Leidensgefährtin Ruths ist auch schließlich ausschlaggebend für die Begegnung mit Walter. Denn als eine schwangere junge Frau Hilfe braucht und Ruth durch den Stacheldrahtzaun diese anfordert, reagiert Walter zunächst unbeteiligt und gleichgültig. In diesem Moment tritt Ruth erstmals die ihr im Film zugewiesene Rolle des „schlechten Gewissens des deutschen Volkes“ an. Sie vergleicht die Deutschen mit Wölfen, Ratten und wilden Tieren. In diesem Sinne hebt Ruth sich von der restlichen „jüdischen Masse“ ab, die im Kontrast zu ihr naiv und unschuldig wirkt, aber auch von Walter, der eigentlich die Täterrolle übernimmt. Als Beispiel für die Gutgläubigkeit der Juden kann eine alte Jüdin dienen, die die schwangere Frau mit den Worten „*Das Kind wird leben. Die Deutschen sind doch Menschen*“¹⁰⁴ zu beruhigen versucht. Ein Auszug aus einem Gespräch zwischen Walter und Ruth soll zur Illustration von Ruths besonderer Natur beitragen:

¹⁰⁴ Aus: *Sterne*, 1959.

Walter: *Warum hat man euch hierher gebracht?*

Ruth: *Man wird uns nach Polen bringen. In irgendein Dorf. Auschwitz.*

Walter: *Wozu?*

Ruth: *Wir werden Kohlköpfe pflegen. Sagt man.*

Walter: *Menschen verrecken an der Front, und ihr? Ihr werdet bloß arbeiten.*

Ruth: *Sie haben gelogen, ich danke Ihnen.*¹⁰⁵

Walter ist in diesem Fall der Naive, der im fortgeschrittenen Verlauf des Massenmordes offensichtlich noch nie von Auschwitz gehört hat bzw. das Opfer Ruth nach dem Sinn des Abtransports fragen muss.

Der Film *Der letzte Zug* setzt gerade die Weiblichkeit zweier Deportierter ein, um eine scheinbare Passivität von Frauen zurückzuweisen. Die körperliche Veranlagung, das heißt die Zartheit von Nina und Ruth ist ein wichtiger Faktor, der die Flucht aus dem Waggon ermöglicht hat, denn stärkere Personen hätten nicht durch das Loch im Boden gepasst. Das Bild des scheinbar wehrlosen jüdischen Opfers, das am Ende nur Auschwitz zu erwarten hat, wird durch die Schlusszene auf mehrfache Weise verworfen: Nina und Ruth werden bei ihrer mutigen Flucht von Partisanen unterstützt. Der Schuss, der dabei den Tod eines Wachsoldaten verursacht, unterstützt in bildgestalterischer Weise die weibliche Aktivität der beiden Jüdinnen, die durch das „Beiseiteräumen“ des deutschen Mannes in das Zentrum der Wahrnehmung rücken.

¹⁰⁵ Aus: Ebd.

4. Das Erleben jüdischer Frauen während ihrer Verfolgung im Spielfilm

4.1. (Über-)Lebensumstände

4.1.1. „Hier gibt es keine Feinde, nur uns“¹⁰⁶: Emigration als abgelehnte Perspektive

Die Darstellung der Lebensumstände jüdischer Frauen während der Naziherrschaft verlangt auch nach einem Blick in die Lebensumstände dieser Frauen in der Zeit *vor* 1933.

In den meisten jüdischen Familien der 1920er und 30er Jahre kümmerte sich der Mann um die Versorgung, während die Frau einen funktionierenden Haushalt und die Umsorgung der Familienmitglieder gewährleistete. Die unterschiedlichen Lebensräume, die sich aus dieser Arbeitsteilung ergaben, fasst Dalia Ofer sehr anschaulich zusammen:

„The prewar roles of Jewish men and women thus exposed the two sexes to different experiences, social milieus, and social networks, and endowed them with different spheres of knowledge, expertise, and skills with which to face the Nazi onslaught.“¹⁰⁷

Ein Filmmotiv, welches das Erleben der Frauenfiguren im Umfeld deutscher Städte während des NS-Regimes, durchdringt, ist das der Emigration. Sie wird zwar durchgängig in Erwägung gezogen, findet aber keine erfolgreiche Umsetzung. Die Entscheidungsfindung und die Vehemenz in der Planung werden in den Filmen *Ehe im Schatten*, *Das andere Leben* und *Aimée & Jaguar* unterschiedlich dargestellt.

Emigration als abgelehnte Perspektive

Mehrmals hintereinander verweigert Ilse Steppat als Elisabeth in *Ehe im Schatten* die Emigration ins Ausland, weil Hans sie davon abhält. Als Elisabeth ihn 1938 darauf anspricht, antwortet er: „*Aber Elisabeth, was sollen immer diese Reden? Du weißt ganz genau, solange ich da bin, beschütze ich dich.*“¹⁰⁸

Als sich die Lage für Juden in Deutschland weiter zuspitzt, versucht sie es ein weiteres Mal:

¹⁰⁶ Aus: *Aimée & Jaguar*. 1998.

¹⁰⁷ Weitzman, Leonore J. und Ofer, Dalia: Introduction. The Role of Gender in the Holocaust. In: Ofer, Dalia (Hrsg.): *Women in the Holocaust*, 1998. S.3.

¹⁰⁸ Pleyer, Peter: *Deutscher Nachkriegsfilm*, 1965. S. 223.

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

Hans: *Du bist ja nicht nur meine Frau, du bist mein ganzer Lebensinhalt! Elisabeth, ich brauche dich!*

Elisabeth: *Ich bleibe! Es wird schon nicht so schlimm werden.*¹⁰⁹

Der Dialog ist ein gutes Beispiel für die Naivität der beiden, vor allem die Hans', der seine Frau schon längst hätte retten können. Elisabeth wiederum wiegt sich noch in der Sicherheit, die ihr Hans verspricht. Mittlerweile haben die Umstände Hans zum erfolgreichen Schauspieler gemacht, während Elisabeth aus Angst das Haus nicht mehr verlässt. Die Zurückhaltung der weiblichen jüdischen Figur, was den Willen zur Auswanderung betrifft, sowie der Faktor, dass männliche Juden in der Handlung emigrieren, kongruiert mit den damaligen Vorstellungen in Nazideutschland, dass Männer in erster Linie Ziel der Verfolgung waren. „*Because the Jews believed that only men were in real danger, they responded with gender-specific plans to protect and save their men. Thus (...) they typically decided that men should leave first and should have priority for exit visas*“¹¹⁰, schreiben Weitzman und Ofer zu diesem Aspekt der jüdischen Emigration.

Jenes Argument findet in *Ehe im Schatten* aber kaum Boden, da die von Ofer und Weitzmann beschriebenen Vorstellungen vor allem in den frühen Jahren der wirtschaftlichen Ausgrenzung der deutsch-jüdischen Bevölkerung überwogen. In den entsprechenden Filmsequenzen, die etwa um 1938 spielen, liegt die Inaktivität Elisabeths vor allem an ihrer eigentlich aktiven Persönlichkeit als Schauspielerin.

Marion Kaplan schildert die Lebensumfelder von Jüdinnen in Deutschland seit 1933 in detaillierter und aufschlussreicher Weise und kreiert das Bild von Frauen, die sich energisch an Emigrationsdebatten beteiligten. Dass Frauen im Grunde stärker auf eine Auswanderung drängten, als jüdische Männer, erklärt sie durch deren häuslichen Status, in welchem sie weniger als der Mann in das öffentliche Leben integriert waren¹¹¹

Die jüdische Frau als „U-Boot“

Die Rolle der Suzette entspricht in ihrer charakterlichen Zeichnung dem Bild der jüdischen Frau als Mittelpunkt der Familie. Sie versucht mit allen Mitteln ihre Familie vor allem durch

¹⁰⁹ Ebd. S. 225.

¹¹⁰ Weitzman, Leonore J. und Ofer, Dalia: Introduction. The Role of Gender in the Holocaust. In: Ofer, Dalia(Hrsg.): Women in the Holocaust, 1998. S.5.

¹¹¹ Vgl. Kaplan, Marion: Der Mut zum Überleben. Jüdische Frauen und ihre Familien in Nazideutschland. Berlin : Aufbau Verlag, 2001.

Stärke und Geborgenheit zu unterstützen. Marion Kaplan schätzt die Rolle der jüdischen Frau in den Jahren der Verfolgung so ein:

„Sie mussten ihre Lebensmittel in Geschäften mit zunehmend feindseligem Personal einkaufen und all ihre Aufgaben mit immer weiter schrumpfenden finanziellen Mitteln bewältigen. Darüber hinaus hatten die Frauen verängstigte Kinder zu trösten und Familienmitgliedern wieder Mut zu machen, die Frustrationen und Schikanen ausgesetzt waren.“¹¹²

Die Verweigerung einer Emigration ergibt sich in Suzettes Fall nicht aus dem beruflichen und gesellschaftlichen Status, den sie besitzt, sondern aus der Sorge um ihren Geliebten Thomas, der am Sterbebett liegt. Kaplan meint weiter, dass Frauen zwar vornehmlich für eine Auswanderung plädierten, die Entscheidung aber letztendlich bei ihren Männern lag. Die Gespräche zwischen Suzette, Elisabeth und Thomas spiegeln die schwierige Situation wider:

Suzette zu Elisabeth: *Ich kann nicht weg von Wien, von Thomas und Papa!*

Thomas zu Suzette: *Suzette! Oh versprich mir doch, dass du diesmal auch an dich denkst.*¹¹³

Das „*kann*“ in Suzettes Feststellung deutet auf ihr Pflichtbewusstsein und ihre Rolle als umsorgende Frau hin, während Thomas ihr diese Rolle zwar zugesteht, sie aber anfleht, auch an sich selbst zu denken und zu emigrieren. Da er sterbenskrank ist, ist die Möglichkeit einer gemeinsamen Flucht hinfällig geworden. Als die Gestapo bei Suzette auftaucht, flüchtet sie zu ihrer Freundin Elisabeth, die ihr ein Versteck verschaffen kann. Suzettes Zeit als „U-Boot“ wird durch musikunterlegte Bilder erzählt. Sie verhält sich extrem passiv und bleibt stets im Schutz ihres Versteckes, bis sie schließlich verzweifelt zu Elisabeth zurückkehrt, um ihr von ihrer Schwangerschaft zu berichten.

Felice, alias „Jaguar“, plant im Verlauf des Films ihre Emigration in die Schweiz. Im Interview bezeichnet Maria Schrader ihre Filmfigur als lebensfrohe Frau, die Berlin niemals verlassen wollte. Die „reale“ Felice hingegen hatte schon als jugendliches Mädchen mehrmals versucht, in die USA zu Verwandten zu emigrieren. In Färberböcks Filmversion wird die Liebe zu Lilly als Grund für das Verbleiben in Deutschland hergenommen. Die Lebensstrategien, die in den Berichten von untergetauchten Personen überliefert sind, stellen aber diese Begebenheit in Frage, zumal auch deshalb, da selbst Zeitgenossen Felices die Liebe zu Lilly anzweifelten: „*Wie Elenai (=Pollak) erzählt, hat Felice sehr wohl, um zu überleben,*

¹¹² Kaplan, Marion: Der Mut zum Überleben, 2001. S.84f.

¹¹³ Aus: *Das andere Leben*, 1947.

alle möglichen Tricks angewendet. Es ist nicht so klar, wie groß die Liebe von Seiten Felices wirklich war.“¹¹⁴

Für jüdische Frauen waren die Bedingungen, unter falscher Identität zu (über)leben besser als jene für Männer, die oftmals schon allein wegen ihres Berufes als Jude identifiziert werden konnten. Nicht selten passierte es allerdings, dass jüdische Frauen, die den überzeichneten antisemitischen Bildern von vor allem jüdischen Männern überhaupt nicht entsprachen, auf der Straße fälschlicherweise für „arisch“ gehalten wurden¹¹⁵. So ist es auch nicht abwegig, die „Liebe“ Felices als reinen Vorwand, ein Versteck zum Untertauchen zu bekommen, zu betrachten. Diese Möglichkeit wird im Film aber nicht erwogen.

4.2. Familie

4.2.1. Schwanger- und Mutterschaft im Spielfilm

Mutterschaft und Fruchtbarkeit des eigenen Körpers sind dominante Themen in den Überlebensberichten von Frauen. Sie determinieren vor allen anderen Dingen wie Hygiene oder physische Verletzbarkeit das Frau-Sein und das Bewahren der Weiblichkeit von Jüdinnen im NS-System. Da jüdische Opfer im Gegensatz zu anderen Opfern als *Familien* verfolgt wurden, ist Mutter- oder Elternschaft ein wichtiges Motiv in der Darstellung von jüdischen Frauen. Es beginnt nicht erst mit der Ankunft in einem KZ wirksam zu werden, wo das Schicksal, besonders der Frauen und Kinder eng miteinander verbunden war. Mutterschaft wird schon im Vorfeld der Verfolgung, wie in *Der letzte Zug* und *Bittere Ernte*, und auch im Leben *nach* der Shoah zu einem zentralen Element weiblicher Opferidentität. Das zeigt sich sowohl in den Berichten von Betroffenen, als auch, mit nicht minderer Bedeutung, im Spielfilm.

Mutter- bzw. Schwangerschaft erfüllt in jenen Filmen, die diese Thematik in ihre Handlung integrieren, eine mehrfache Funktion. In *Die letzte Etappe* wirkt sie als Gefahrenmoment für die junge Mutter, deren Niederkunft tödlich geendet hätte, hätten die Frauen in der Baracke, nicht Zusammenhalt bewiesen und die Mutter gerettet. Darüber hinaus wirkt Mutterschaft bei Wanda Jakubowska symbolhaft. Als Kommunistin prägt sie in ihrem Film auch ein spezielles Frauenbild, dem die „polnische Mutter“ als Referenz dient und die als Metapher für die

¹¹⁴ Wende, Waltraud: Die Geschichte hinter der Geschichte, 2002. S.262.

¹¹⁵ Vgl. Kaplan, Marion: Der Mut zum Überleben, 2001.

polnische Nation überhaupt verstanden werden kann. Besondere Wirksamkeit erlangt diese Perspektive in der Szene, in der der deutsche SS-Arzt das Baby der jungen Polin ermordet.

Im österreichischen Film *Das andere Leben* vergrößert Suzettes Schwangerschaft, analog zu Frauenschicksalen in einem Konzentrationslager, den lebensbedrohenden Raum. Sie würde für Suzette die Deportation aus Wien bedeuten. Mit der Schwangerschaft beginnt sich auch Elisabeths Leben zu verändern, denn sie muss, da sie der am Kindsbett verstorbenen Suzette ihre Papiere geliehen hat, nun als Suzette Alberti überleben. Mit denselben Bildern und derselben Musik sehen wir nochmals eine untergetauchte Frau, die *ein anderes Leben führt*.

Der letzte Zug, der ganze Familien mit sich führt, zeigt durch das Motiv der Elternschaft die besondere Tragödie am Schicksal der europäischen Juden und verarbeitet auf diese Weise auch ein Kernelement weiblichen Erlebens - Mutterschaft; oder besser gesagt *Elternschaft*, denn die Väter sind ein Teil dieses Erfahrungsraumes, der die Sorge um die, aber vor allem den Verlust der Kinder beinhaltet. Dieses Erleben ist in diesem Film nicht



Szene aus dem *Letzten Zug*
Quelle: www.filmportal.de

geschlechterspezifisch gestaltet, sondern wird geschlechterübergreifend als Familie verarbeitet. So ist auch die *Vater-Kind-Beziehung* ein dominantes Element der Erzählung, das sich in den gesamten Bereich der Beziehung zwischen kindlichen und erwachsenen Opfern einfügt. Der Verlust von Kindern passiert hier nicht in einem KZ, denn ein solches wird, bis auf die Schlussequenz, nicht gezeigt.

Er geschieht im Inneren des Zuges und aus den unterschiedlichsten Gründen. Es wird also nicht nur am Beispiel der Mutter-Kind-Bindung dargestellt: Izzy, der jugendliche Sohn eines Zuginsassen, verliert sein Leben, weil er „als Mann“ bei der geplanten Flucht mithelfen möchte und dabei aus dem Zug fällt. Der kleinen Nina gelingt zusammen mit der erwachsenen Ruth die Flucht aus dem Transport. Der Abschied passiert insbesondere zwischen ihr und ihrem Vater Henry, der den gesamten Film über stets gemeinsam mit Nina im Bild ist, was die Intensität ihrer Bindung zusätzlich betont. Die Jüdin Erika wiederum erstickt ihr Neugeborenes aus Verzweiflung.

Die Kindsverluste und deren Gründe werden also in unterschiedlicher Weise dargestellt, die Mutter nicht mehr als Zentrum der Bindung präsentiert. Der Erfahrungsort des Verlustes verlagert sich vom KZ in einen Zug, in dem die Individuen noch nicht durch körperliche und seelische Erniedrigung ihrer subjektiven Identität beraubt worden sind, wie man es aus Überlebendenberichten kennt.

Die *Zeugin aus der Hölle*, Lea Weiss, ist nicht direkt mit Schwanger- oder Mutterschaft konfrontiert. In ihre Figur fügt sich das Element als Traumatisierung ein. Durch die erfahrene sexualisierte Gewalt im Konzentrationslager ist Lea zwanzig Jahre nach Kriegsende nicht fähig, sich zu binden und Kinder zu bekommen.

Ihre Erfahrungen werden nicht nur auf ihre Sexualität reduziert, sondern im Konzept des „weiblichen KZ-Opfers“, das der Film anbietet, stecken Aspekte der Mutterschaft genauso wie die Unfähigkeit, über das Erlebte zu sprechen. Bora und Lea waren einst ein Liebespaar, das sich lange vor der Wiederbegegnung getrennt hatte. Das Scheitern der Beziehung war laut Lea auf Boras Kinderwunsch zurückzuführen, den sie nicht erfüllen konnte. In der historischen Realität kongruiert dieses Dilemma mit den Erfahrungen der echten Zeitzeugin Dunja Wasserström, die den Anblick von ermordeten Kindern in ihrer Erinnerung behielt und aus diesem Grund nach dem Krieg keine eigenen Kinder bekommen wollte. Im Film wird die Mutterschaft aufgrund anderer Ereignisse wie Vergewaltigung und Zwangssterilisation abgelehnt bzw. verhindert.

4.2.2. „We will work together and go home together“¹¹⁶: Frauensolidarität und die Gründung von Ersatzfamilien

Die führenden Motive in Zeitzeuginnenberichten über den KZ-Alltag sind Hygienebedingungen, Fruchtbarkeit und sexuelle Übergriffe. Nach Marlene E. Heinemann werden besonders jede Art der Mutterschaft und vor allem auch geschlechterspezifische Demütigungen hervorgehoben¹¹⁷. Ein Motiv aber, das als positives Charakteristikum weiblicher Gefangenschaft behandelt werden kann, vor allem, weil es mitunter eine Strategie des Überlebens darstellte, ist die Solidarität und die Konstruktion von Gemeinschaften, so genannten „camp families“¹¹⁸.

Im Gegensatz zu männlichen Häftlingen, die eher dazu tendierten, sich als Einzelgänger zu bewähren, gründeten Frauen kleine, nicht nur barackeninterne Familien, in denen sie sich gegenseitig Schutz boten und oftmals verlorene Familienmitglieder ersetzen.

Dieses speziell weibliche Erleben wird vor allem in jenen Filmen gezeigt, die direkt in einem Konzentrationslager spielen. Die Filme von Jakubowska und Fredersdorf, bei denen das der

¹¹⁶ Aus: *Die letzte Etappe*, 1948.

¹¹⁷ Vgl. Heinemann, Marlene E.: *Gender and destiny*, 1986.

¹¹⁸ Karay, Felicja: *Women in the Forced-Labor Camps*. In: Ofer, Dalia (Hrsg.): *Women in the Holocaust*. New Haven [u.a.] : Yale Univ. Press, 1998. S.295.

Fall ist, behandeln beide den Aspekt der Frauensolidarität. *Die letzte Etappe* tut das aber in viel eindringlicherer Form, da Jakubowska ihre individuellen Erlebnisse als Frau unmittelbar in den Plot einfließen ließ.

Das Bild des weiblichen Opfers scheint demnach so real wie vielschichtig. Die Protagonistinnen erscheinen intelligent und stark. Sie haben sich offensichtlich durch ihre Haftzeit bedingt Überlebensstrategien angeeignet, wobei besonders die Solidarität zwischen den Frauen ganz stark das Überleben bestimmt. Als zum Beispiel eine junge Polin ein Baby zur Welt bringt, schaffen es ihre Barackenmitbewohnerinnen durch eine List, die Mutter vor dem Tod zu retten. Die Hoffnung wird auch auf das Neugeborene übertragen. „*Maybe we succeed to keep it alive*“¹¹⁹, formuliert eine Gefangene ihre Gedanken. Die folgenden Szenen dokumentieren aber neben erfolgreichen gemeinschaftlichen Handlungen auch die Grausamkeiten, denen die Frauen ausgeliefert waren. Das Baby der Polin wird schließlich vom Lagerarzt durch eine Injektion getötet.

Der Zusammenhalt zwischen den Frauen ist in der Filmhandlung dennoch durchwegs sehr stark, selbst in schwierigen Situationen. Als Nadja, eine Krankenschwester, ohne Absicht die Schwester einer Russin tötet, bietet sie sich selbst auf der Stelle als Schwester/Ersatzfamilie an. Die Bindung an wildfremde, aber ebenso betroffene Frauen sollte Sicherheit im Lager und darüber hinaus gewähren: „*We will work together and go home together!*“¹²⁰.

Die dargestellte Solidarität könnte mitunter als überzeichnet verstanden werden. Der Plot des Films beinhaltet keine Form der Konkurrenz oder des gegenseitigen Bestehens, mit Ausnahme der polnischen „Ärztin“, die in der Baracke die Nachfolge Eugenias antritt. Sie wirkt nicht nur äußerst unsympathisch und zuweilen dummlich, sie scheint auch von Grund auf nicht zu den anderen Frauen zu passen oder zu gehören. Die im Film angedeutete Kollaboration der „Ärztin“ mit den Feinden der Frauen scheinen diese auch zu spüren. Und so behandelt die gesamte Baracke die sie als Außenseiterin. Bis auf diese „Opferfigur“ überwiegt die Darstellung solidarischen Handelns. Eine differente Darstellung war im Jahr 1948 offenbar zu früh, musste man den Außenstehenden doch zunächst einen Begriff von Auschwitz geben, eine Möglichkeit zur Anerkennung des Opferstatus’ vieler Mitmenschen. Die thematisierte Solidarität wirkt nach Mazierska und Ostrowska aber auch als Mittel der kommunistischen Propaganda, die die Regisseurin unterstützte: Es wäre „*useful in relation to the desire of communist propaganda to speak about internationalism at the expense of the interests of the nation.*“¹²¹

¹¹⁹ Aus: *Die letzte Etappe*, 1948.

¹²⁰ Aus: Ebd.

¹²¹ Mazierska, Ewa: Wanda Jakubowska: *The Communist Fighter*, 2006. S.161. Zitiert nach Elzbieta Ostrowska.

In *Lang ist der Weg*, dessen Ziel nicht vordergründig die Abhandlung des Lebens in einem Konzentrationslager ist, wird Solidarität in jenen wenigen Szenen zur Thematik zum Mittelpunkt des Ereignisses. In einer Szene sitzt Hanne im Kreise tröstender Frauen und weint um ihre Familie, die sie verloren glaubt. Die Mitglieder ihrer Ersatzfamilie sorgen sich um die Nahrungsverweigerung der alten Frau und versuchen, sie zum Essen zu bewegen, indem sie das vorhandene Brot mit Hanne teilen. Myrna Goldberg beschreibt in ihrem Aufsatz einen ähnlichen Fall von Hilfestellung gegenüber einer verzweifelten Frau:

„After the humiliating process of being shaved, she felt so dehumanized, so alone and so deeply depressed, that she prepared a noose with which to hang herself. A political comrade (...) found her and provided bread, warm sweater, and boots that restored her physically; no less important, the other women promised friendship.“¹²²

Die Integration in eine Frauengemeinschaft konnte also die Überlebenschancen einer Gefangenen erhöhen und als Ausgleich für die schlechten Lebensbedingungen dienen. Im Fall der Filmjüdin Hanne bewirken die Frauen in der Baracke ein Teil ihres Überlebenswillens, der nach dem scheinbaren Verlust der echten Familie zu sinken droht.

Auch Vilsmaier und Vávrová nehmen das Motiv der Frauensolidarität im *Letzten Zug* auf. In Anlehnung an authentische Erfahrungen in Deportationstransporten verknüpfen die Filmemacher das Erleben der unmenschlichen und extrem unhygienischen Bedingungen im Zug mit dem Zusammenhalt von weiblichen Opfern. Lidia Rosenfeld Vago, eine Überlebende, beschreibt die Zustände in ihrem Waggon: „*We were so cramped for space that it was quite a task to reach the toilet bucket in the middle of the car.* (...)“¹²³

Im Film wird die Solidarität unter Frauen anhand einer Szene demonstriert, in der Nina auf die Toilette geht und sich die anderen Frauen im Waggon schützend um sie stellen. „*Those sitting close to the bucket held up sheets for some privacy, because after all, we were civilized people.*“¹²⁴ Das reale Opfer bringt die gemeinschaftliche Intimitätsbewahrung in Zusammenhang mit der Bewahrung des zivilisierten Mensch-Seins überhaupt. Im Film erhält diese darüber hinaus einen geschlechterspezifischen Charakter.

Auch im Allgemeinen wird das Thema der Hygiene und des Sauberhaltens in diesem Film behandelt. Die Menschen werden mit zunehmender Fahrt schmutziger und verwahrloster.

¹²² Goldenberg, Myrna: *Memoirs of Auschwitz Survivors: The Burden of Gender*. In: Ofer, Dalia(Hrsg.): *Women in the Holocaust*. New Haven [u.a.] : Yale Univ. Press, 1998. S. 328.

¹²³ Vago, Lidia Rosenfeld: *One Year in the Black Hole of Our Planet Earth: A Personal Narrative*. In: Ofer, Dalia(Hrsg.): *Women in the Holocaust*. New Haven [u.a.] : Yale Univ. Press, 1998. S.274.

¹²⁴ Ebd.

Eine Beschönigung von Verhältnissen wird vermieden und es wird versucht, das gesamte Ausmaß des Leidens abzubilden. Die Graufärbung des Bildes verstärkt diesen Effekt.

„Nur schweigsamer waren sie alle geworden“¹²⁵ – keine Solidarität von Deutschen

So bedeutend die Solidarität unter Frauen in einem Konzentrationslager war, so erschreckend gering war die Unterstützung seitens der deutschen Bevölkerung gegenüber ihren jüdischen Mitbürgern. Kurt Maetzig, der in seinem Film *Ehe im Schatten* ja vor allem das Verhalten deutscher Künstler gegenüber jüdischen Kollegen anprangert, behandelt diesen Aspekt anhand der weiblichen Hauptfigur Elisabeth. Die jüdische Schauspielerin steht zu Beginn der Filmhandlung im Mittelpunkt des gesellschaftlichen Interesses, sowohl durch das Publikum als auch durch ihre Freunde. Elisabeths Beziehungen zu „arischen“ Kollegen verdeutlichen ihren Status und ihre starke Beliebtheit.

Doch das gesellschaftliche Umfeld der Frau wandelt sich durch die Jahre der Naziherrschaft hindurch ebenso, wie Elisabeth selbst. Als sie beginnt, die Bedrohungen zu spüren und ernst zu nehmen, bemerkt sie im vollbesetzten Wartezimmer ihres Onkels Dr. Silbermann: „*Ja, die Freunde müssen sich jetzt bewähren*“¹²⁶. Elisabeths „Freunde“ aber bewähren sich keinesfalls, denn sie wenden sich von ihrer früheren Kollegin ab. Ein derartiges Verhalten gegenüber jüdischen Nachbarn, Bekannten und Freunden wird in ZeitzeugInnenberichten bestätigt¹²⁷.

Die Filme *Aimée&Jaguar* und *Das andere Leben* liefern aber auch gegensätzliche Bilder und zeigen deutsche bzw. österreichische Frauen, die sich – aus welchen Gründen auch immer – für ihre jüdischen Freundinnen einsetzen und ihnen ein zeitweiliges Überleben im Untergrund ermöglichen.

4.3. Weibliches Widerstehen: Formen des Widerstandes

Das Thema „Widerstand im Dritten Reich“ ist wie die Shoah-Forschung lange Zeit durch eine männliche Perspektive erzählt worden. Mit der zunehmenden Integration von weiblichen Opfern in die Wissenschaft werden auch Frauen, die im Widerstand tätig waren, langsam gewürdigt. Zunächst kam das in einzelnen wissenschaftlichen Arbeiten von in erster Linie selbst betroffenen Frauen zur Sprache. In Österreich beispielsweise lieferte Martina Gugglberger 2006 einen umfangreichen Beitrag zur Thematik der Frauen im politischen

¹²⁵ Kaplan, Marion: *Der Mut zum Überleben*, 2001. S.59.

¹²⁶ Pleyer, Peter: *Deutscher Nachkriegsfilm*. Münster, 1965. S.221.

¹²⁷ Vgl. Kaplan, Marion: *Der Mut zum Überleben*, 2001.

Widerstand¹²⁸. Die Aufarbeitung steht demnach am Beginn und muss tief greifender geschehen. Einige der Spielfilme würdigen das Verhalten der Frauen im Widerstand jedoch bereits sehr früh. Das Motiv des „Widerstands“ wird vielfältig präsentiert und beschränkt sich nicht allein auf Menschen *außerhalb* eines Konzentrationslagers. Weibliches Widerstehen wird durch unterschiedliche Frauen in unterschiedlichen Situationen visualisiert.

Die Rolle des Widerstands wird insbesondere in drei Filmen sichtbar (*Die letzte Etappe*, *Aimée & Jaguar* und *Sterne*). Hier fungieren entweder Gruppen oder einzelne Frauen als Widerstandskämpferinnen. Das Interessante daran ist überdies die Verschiedenartigkeit der dargestellten Lebenswelten und somit der dargestellten Frauen, die sich jeweils in ihrem Umfeld wehrhaft verhalten und ihre Möglichkeiten ausschöpfen. Weibliches Widerstehen erfolgt einerseits durch direkten Widerstand, also der aktiven Teilnahme an Untergrundbewegungen. Andererseits erfolgt er wie in *Sterne* passiv. Hier wird ein deutscher Soldat durch das Zureden einer jüdischen Gefangenen dazu bewegt, den Vorgängen der Shoah in seinem Umfeld etwas entgegenzusetzen. Diese Vielfalt in der Verarbeitung von Widerstand liefert somit kein eintöniges Bild sondern charakterisiert das Medium Film als kulturell eigenständiges Mittel zur Repräsentation und Aufarbeitung von Vergangenen und seinen Aspekten.

Widerstand weiblicher Opfer im deutschsprachigen Spielfilm

Jener Film, der chronologisch an den Beginn der Shoah-Filme gestellt werden kann, liefert auch die umfangreichsten Bilder zum Widerstand durch Frauen: Widerstand ist ein Motiv des Filmes *Die letzte Etappe*. Es wird sowohl von unterschiedlichen Frauen, als auch in unterschiedlichster Art und Weise geleistet. Eugenia, eine höhergestellte Ärztin, schmuggelt Nachrichten nach draußen und wird von der SS entdeckt. Ihr Widerstand zeigt sich in zweifacher Form: einmal durch das Schmuggeln von Informationen, das andere Mal durch das Widerstehen, bei ihrer Folterung ihre Komplizen preiszugeben. Sie muss im Film sterben. Polnische Jüdinnen wiederum planen einen Aufstand mit Einsatz von Sprengstoff. Was aus heutiger Sicht – und besonders aus heutiger Sicht auf politisch links gerichtete Filmemacher - pathetisch wirken mag, hat sich aber 1943 in Auschwitz tatsächlich so ereignet und ist nur fünf Jahre danach noch fest in der Erinnerung der Zeitzeugin Jakubowska verankert¹²⁹. Und

¹²⁸ Vgl. <http://www.kpoe.at/ooe/images/frauenwiderstand.pdf>. letzter Aufruf am 26.11.2007.

¹²⁹ Vgl. Santin, Tullia: *Der Holocaust in den Zeugnissen griechischer Jüdinnen und Juden*. Berlin : Duncker und Humblot, 2003. Santin schildert in ihrem Buch die besondere Beteiligung griechischer Juden und Jüdinnen am Aufstand 1943 und erwähnt dabei auch vier polnische Jüdinnen, die sich um die Besorgung von Sprengsatz gekümmert haben.

die Jüdin Marta kann für kurze Zeit aus Auschwitz fliehen, ehe sie als Exampel gehängt werden soll.

In *Aimée & Jaguar* agiert abermals eine *Jüdin* trotz der drohenden Gefahren als Widerstandskämpferin. Felice ist zwar während dieser Tätigkeit nicht im Umfeld eines KZs, aber sie befindet sich in Gefahr, entdeckt zu werden. Felice arbeitet unter falschen Papieren bei einem Naziblatt als Journalistin und betätigt sich nebenbei in einer Widerstandsgruppe, wo sie die Informationen, die sie in der Redaktion erhält, zur Verfügung stellt.

Beide Filme präsentieren die jüdischen und nicht-jüdischen Frauen als besonders mutig und willens, ihren Beitrag zur Auflehnung gegen das NS-Regime zu liefern.

Konrad Wolf setzt in seinem Film *Sterne* neben Ruth, die mit ihrem Auftreten an das Gewissen des Deutschen Walter appelliert, eine weitere Gruppe von Widerstandskämpfern ein. Diese Rolle übernimmt eine Gruppe Partisanen, die sich zunächst aus einem Arzt, einem jungen Mann und einer Frau zusammensetzt. Der Widerstand bildet neben den Nazis und den jüdischen Menschen die dritte Identität der deutschen Erinnerung in diesem Film und spiegelt auch einiges der DDR-Film-Tradition wider, in der Widerstand einen besonderen Status in Filmen über die Shoah besaß, der über jenem der jüdischen Opfer stand. Konrad Wolf sticht hier jedoch mit seinen Arbeiten hervor und thematisiert in untypisch starker Weise das Schicksal von Juden und Jüdinnen¹³⁰.

Darüber hinaus beschließt Walter, der Partisanengruppe zu helfen. In der filmischen Darstellung versucht er das in mehrfacher Hinsicht: Zum einen spricht Walter einigermaßen gut bulgarisch, was ihn von seinen Kameraden abhebt. Darüber hinaus schießt Walter nur ein einziges Mal im Film, und zwar am Schießstand, und das nicht sehr gut. Seine (Un)Fähigkeiten distanzieren ihn vom typisch deutschen Soldaten. Am Ende des Filmes haben sich die Rollenbilder gewendet und Walter wird stellenweise sogar zum aktiven Helden, der nicht nur Medikamente ins Lager schmuggelt, sondern Ruth zur Flucht verhelfen will. Durch eine List Kurts wird Ruth aber schließlich ihrem Schicksal übergeben. Zurück bleibt ein gelber Stern im Regen, der symbolhaft für das Versagen der deutschen Bevölkerung stehen kann.

Das Scheitern Walters –sowohl was Ruths Rettung betrifft, als auch die letztlich fehlende Beteiligung am Widerstand - macht aus ihm letzten Endes aber eher einen Anti-Helden und grenzt ihn damit von der DDR-Filmpolitik der positiven antifaschistischen Helden ab.

¹³⁰ Vgl. Thiele, Martina: Publizistische Kontroversen über den Holocaust im Film. Münster u.a. : Göttingen-Diss., 2000.



Walter sieht dem weggehenden Zug nach, Quelle: www.filmportal.de

4.4. Die unhörbare Stimme und der verletzbare Körper der jüdischen Frau¹³¹

„Die Verpflichtung, über die Shoah zu sprechen, wird von einer Unmöglichkeit zu berichten überlagert.“¹³²

Ronit Lenin, die ich hier zitiere, benennt weibliche Shoah-Überlebende als „zum Schweigen verdammt“ und berichtet über die Unfähigkeit, die Erlebnisse der Lager kommunikativ zu verarbeiten. Die nationalsozialistische Kategorisierung der jüdischen Opfer als „Untermenschen“ wurde von Überlebenden einverleibt und diese zugeschriebene Identität machte es laut Lenin nach 1945 unmöglich, Anklage gegen die Täter und Täterinnen zu erheben: *„Die Rolle als ‚Untermenschen‘ war internalisiert und zu ihrer Identität geworden, deshalb verweigerten sie sich selbst das Recht zu reden.“¹³³*

Das Problem des Verschweigens oder des Schweigens überhaupt ist im Nachkriegsleben von Shoah-Überlebenden signifikant. Dafür gibt es mehrere Gründe: Einerseits sind Überlebende in den meisten Fällen so traumatisiert, dass das Sprechen über das Erlebte behindert wird. Andererseits bedarf es in der gesellschaftspolitischen Erinnerung, in der eine TäterInnen-Opfer-Konstellation existiert, der Anerkennung des Opfer-Status', oder banaler ausgedrückt, es bedarf zunächst eines Zugeständnisses des Schweigens und schließlich eines *Zuhörers*. Denn um Täterschaft anzuerkennen, erfordert es vor allem eine Zeugenschaft, die Aussage gegen diese Täterschaft macht. Dori Laub beschäftigt sich in ihrem Aufsatz „Zeugnis ablegen oder die Schwierigkeiten des Zuhörens“¹³⁴ mit der besonderen Rolle des Zuhörers und der speziellen Situation, in der sich

¹³¹ Zitiert nach Taylor, Jennifer: Ruth Klügers „Weiter leben“ als weibliche Rekonstruktion der Holocaust-Erfahrung, 1994. S.45.

¹³² Lenin, Ronit: Weibliche Shoah-Überlebende: Entwurzelt und zum Schweigen verdammt. In: Bandhauer-Schöffmann, Irene (Hrsg.): Nach dem Krieg. Frauenleben und Geschlechterkonstruktionen in Europa nach dem Zweiten Weltkrieg. Herbolzheim : Centaurus-Verlag, 2000. S.205.

¹³³ Ebd.

¹³⁴ Laub, Dori: Zeugnis ablegen oder die Schwierigkeiten des Zuhörens, 2000. S.68-83.

Zeugen/Opfer/Überlebende befinden. Laub erklärt, dass „*der Zuhörer die Siege, die Niederlagen und das Schweigen des Opfers fühlen [muss] und mit ihnen vertraut werden, damit sie zum Zeugnis werden können.*“¹³⁵

Im Rahmen der Vergangenheitsaufarbeitung und des Zeugnisablegens nimmt das Medium Film selbst den Zeugenstand ein und zeigt dem Publikum die Bilder des Vergangenen¹³⁶. Hierbei benutzen manche Filmemacher das Stilmittel des „Stillen Schreis“¹³⁷, der als Symbol gegen die stetig wachsende universale Gedächtnisindustrie Europas und Hollywoods wirken soll. In diesem Fall bedeutet „Stiller Schrei“ also nicht das Unvermögen zu erzählen, sondern soll gerade auf die Individualität der Überlebendengeschichten hinweisen, die von einer Generalisierung der Erinnerungskultur bedroht wird. Wanda Jakubowska eröffnet ihren Film *Die letzte Etappe* mit dem „Stillen Schrei“, der durch ein Neugeborenes visualisiert wird. „*The newborn shall not cry because then the Germans will hear the baby and it will be doomed*“¹³⁸, erklärt Stern die Bedeutung dieses Aufschreis.

Das Motiv des Schweigens wird in einigen hier untersuchten Filmbeispielen in die Figur des weiblichen Opfers eingearbeitet. In erster Linie ist das Schweigen Ausdruck der problematischen (Nicht-)Behandlung von Opfern sexualisierter Gewalt in der sozio-politischen Erinnerungskultur wie in *Zeugin aus der Hölle*, *Chronik eines Mordes* und *Bittere Ernte*. Es dient aber auch zur Visualisierung von bereits verstummten, also verstorbenen Menschen, die gerade durch ihr auferlegtes Schweigen gehört werden sollen (*Der letzte Zug*, *Aimée & Jaguar*).

Zeuginnen aus der Hölle

Das Motiv des Schweigens wird entweder unmittelbar durch die weiblichen Figuren visualisiert oder verbirgt sich innerhalb der Filmhandlung, die das Schweigen oder das Nicht-Zuhören der zeitgenössischen Gesellschaft kritisiert.

Die Jüdin Rosa aus Hollands *Bitterer Ernte* ist ein Beispiel für das direkt dargestellte Schweigen des Opfers, das als Sinnbild für alle Opfer „sprechen“ kann. Die Auslöser des Schweigens sind im Falle dieses Films der Verlust der Familie und die Bedrängnis durch

¹³⁵ Ebd. S.69.

¹³⁶ Vgl. Felman, Shoshana: Im Zeitalter der Zeugenschaft: Claude Lanzmanns Shoah. In: Baer, Ulrich (Hrsg.): "Niemand zeugt für den Zeugen". Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 2000. S.173-196.

¹³⁷ Vgl. Stern, Frank: Remembering as Forgetting in Visual Culture: The Documentary Shades of Gender in Shoah Fiction. In: Apfelthaler, Vera (Hrsg.): Gendered memories. Transgressions in German and Israeli film and theater. Wien : Turia & Kant, 2007. S.43-60.

¹³⁸ Ebd. S.46.

ihren Retter Leon. Der Bauer nähert sich Rosa nämlich, indem er ihr Geschenke macht und sein sexuelles Interesse an ihr bekundet. Die Stille, die Rosa wahrte, wird aber im Verlauf der Handlung aufgelöst. Zunächst verhält sich Rosa zurückhaltend, redet kaum und lebt beinahe apathisch in dem Versteck, das ihr Leon zur Verfügung gestellt hat. Nach anfänglichem Schweigen scheint Rosa schließlich den unzähligen Shoah-Opfern aus der Seele zu sprechen: „*Kann nichts empfinden. Kann nicht lieben, kann nicht leiden. Habe keine Kraft dazu.*“¹³⁹

Rosas Situation lässt sich metaphorisch auch auf eine KZ-Haft übertragen, in der Menschen aufgrund der ihnen zugemuteten Grausamkeiten emotional abgestumpft waren oder, speziell die weiblichen Opfer, in den Geschlechtsverkehr mit Tätern gezwungen wurden, um überleben zu können¹⁴⁰.

Die erlebte sexualisierte Gewalt ist auch in den Filmen *Zeugin aus der Hölle* und seinem DDR-Pendant *Chronik eines Mordes* das zentrale Element, um auf die fehlende Bereitschaft sowohl des Zuhörens als auch des Berichtens aufmerksam zu machen. Die beiden Filme tun das aber, trotz eminenter Ähnlichkeiten, auf unterschiedliche Weise. Während Lea Weiss sich weigert, Zeugnis vor Gericht und somit vor der Gesellschaft abzulegen, wird für Ruth Bodenheimer gerade ihr Wille zu sprechen zum Moment der filmischen Auseinandersetzung mit den Verhältnissen der 1960er Jahre.

Die Amerikaner und die westdeutschen Männer sind es in *Chronik eines Mordes* vor allem, die mit dem Thema NS-Vergangenheit abschließen wollen – so zumindest in Joachim Haslers Umsetzung der Romanvorlage „Die Jünger Jesu“¹⁴¹ von Leonhard Frank. Ruths Mann Martin „*kann nicht mit bloßen Händen gegen eine ganze Gesellschaft losgehen*“¹⁴². Er appelliert an sie, die Vergangenheit zu vergessen und macht ihr Vorwürfe, das gemeinsam Aufgebaute zu zerstören. Das war vor dem Mord und zu diesem Zeitpunkt sollte Ruth auch eine hohe Summe Geld im Austausch für ihr Schweigen erhalten. Doch die zutiefst traumatisierte Frau macht verständlich, dass Gerechtigkeit keine Frage des Geldes sei.

Die männlichen Protagonisten im Film symbolisieren die Tendenz, dass einmal ein Schlussstrich unter die Ereignisse gezogen werden müsse. Diese Tendenz ist jedoch nicht einheitlich und macht auch das Unbehagen an dieser Entwicklung spürbar. So beschwert sich zum Beispiel ein amerikanischer Offizier in einem Rückblick in die 1950er Jahre bei einem Militärpolizisten über

¹³⁹ Aus: *Bittere Ernte*, 1984.

¹⁴⁰ Die Psychotherapeutin Dina Wardi teilt weibliche Überlebende in drei Kategorien, wobei die zweite Kategorie jene Frauen meint, die während der Shoah bereits ihre Sexualität ausgeprägt hatten und diese auch einsetzten, um zu überleben. Vgl. hierzu: Lenin, Ronit: Weibliche Shoah-Überlebende: Entwurzelt und zum Schweigen verdammt. In: Bandhauer-Schöffmann, Irene (Hrsg.): Nach dem Krieg. Frauenleben und Geschlechterkonstruktionen in Europa nach dem Zweiten Weltkrieg. Herbolzheim : Centaurus-Verlag, 2000. S.203-221.

¹⁴¹ Frank, Leonhard: Die Jünger Jesu. Berlin : Aufbau Taschenbuch Verlag, 1956.

¹⁴² Aus: *Chronik eines Mordes*, DDR 1964. Regie: Joachim Hasler. Drehbuch: Angel Wagenstein.

die gerade durchgeführte Entlassung von Ruths Peiniger: „*Einstweilen entlassen wir die kleinen Fische, danach die größeren und eines schönen Tages die Haie.*“¹⁴³

Und schließlich stellt sich auch der Staatsanwalt Dr. Hoffmann auf Ruths Seite. Er möchte die Motive ihres Handelns aufspüren und sie im Prozess verteidigen. Auf diese Weise verhindert er, dass Ruth mit einem medizinischen Gutachten in eine Psychiatrie eingewiesen wird.

Im Fall der *Zeugin aus der Hölle* demonstriert neben der Aufarbeitung des Auschwitz-Prozesses Mitte der 1960er vor allem die Rezeption des Filmes den Status der Wissenschaft, individuellen Erzählungen von Überlebenden Gehör zu verschaffen. Eine kompromisslose Anklage gegen NS-Täter, sowie die Anerkennung von weiblichen Opfern sexualisierter Gewalt werden nicht nur durch die politischen Verhältnisse, sondern selbst durch verschiedene Kulturapparate unterdrückt. Die Filmbewertungsstelle Wiesbaden verweigerte *Zeugin aus der Hölle* das Prädikat „wertvoll“, das *Westfalenblatt* tendierte gar zu einem Schlusstrich unter das Kapitel der Judenverfolgung durch die Nationalsozialisten¹⁴⁴.

„Die Geschichte ist nicht zu Ende“¹⁴⁵

...auch, wenn die ZeugInnen zunehmend verschwinden. Der aktuellste, hier verwendete Spielfilm entstand in einem Zeitraum, in dem die Aufrechterhaltung der Erinnerungen an die Shoah zunehmend schwieriger wird, da die ZeitzeugInnen drohen „wegzusterben“. Als Konsequenz dieses Faktors liegt es nun an den neuen Generationen, die Opfer sprechen zu lassen. Dem Spielfilm kommt dabei als visuelles Medium, das eine große Zahl an Menschen zu erreichen imstande ist, eine spezielle Rolle zu. Artur Brauner, der Produzent des *Letzten Zuges*, ist zwar noch ein Überlebender der Shoah, seine Perspektive auf das Geschehen ist aber bereits an zukünftige Generationen adressiert, die bis auf (Film)Bilder kaum mehr eine Möglichkeit besitzen, in die Erlebenswelten der Shoah-Opfer einzudringen.

Die Erinnerung an frühere Zeiten tragen in Brauners Film Frauen, Männer und Kinder. Dieser Prozess kann stellvertretend für die Erinnerung der deutschen Gesellschaft und Politik an die Shoah gewertet werden, die im Jahr 2006 nicht ausschließlich mehr einem männlichen Narrativ folgt. Die dominante Erinnerung übernehmen sogar zwei Frauen, nämlich Nina und Ruth, die aus dem Waggon ausbrechen und sich in den Wald zu Partisanen flüchten können.

¹⁴³ Aus: Ebd.

¹⁴⁴ Vgl. Dillmann, Claudia: *Zu bittere Kräuter*. Dillmann, Claudia: *Zu bittere Kräuter: ZEUGIN AUS DER HÖLLE*. Die Produktion und Rezeption eines „riskanten“ Films. In: Deutsches Filminstitut DIF (Hrsg.): *Die Vergangenheit in der Gegenwart: Konfrontationen mit den Folgen des Holocaust im deutschen Nachkriegsfilm; Cinematographie des Holocaust*. Frankfurt am Main: DIF, 2001. S.34.

¹⁴⁵ <http://www.spiegel.de/kultur/kino/0,1518,446900,00.html>, zitiert nach Daniel Haas. Letzter Abruf am 28.11.2007

Zu Beginn des 21. Jahrhunderts, wo die Zeitzeugen der Shoah immer mehr verstummen, ist Brauners Wahl des „Action“- oder Erzählkinos keine schlechte, um die Opfer nicht vergessen zu machen. *„Die Geschichte ist nicht zu Ende, sagen diese Bilder, sie zeichnet unsere Gegenwart. Und sie erreicht uns – im Falle des ‚Letzten Zuges‘ – als erfundene Wahrheit.“*¹⁴⁶

Aimée&Jaguar ist ein ebenso ein moderner Shoah-Film, der nur acht Jahre vor dem *Letzten Zug* in die deutschen Kinos kam. Trotzdem spiegeln vor allem Kritiken die Ambivalenz in seinem Umgang mit stummen Opfern wieder. Vor allem jüdische Kritiker werfen dem Buch vor, Felice als bloßen Teil von Lilly Wusts Geschichte zu integrieren, ihr aber keine eigene Stimme zuzugestehen. Der Film hingegen bietet sehr wohl Identifikationsangebote mit Felice. Nicht allein wegen der ersten Filmhälfte, die von Felice mehr oder weniger beherrscht wird, sondern auch durch temporäre Sprünge in der Handlung, durch die die Kamera immer wieder die Position der jüdischen Frau einnimmt.

Trotz des Zugeständnisses an differente Perspektiven ist *Aimée&Jaguar* im Endeffekt ein Film, der sich mehr mit dem Mitläufertum der Lilly auseinandersetzt, als mit Felices Schicksal. Die Rahmenhandlung der Liebesbeziehung, die von Lilly eingeleitet und beendet wird, bestätigt das. Das konkrete Schicksal der Jüdin aber geht weit über das Schicksal der Filmfigur hinaus. Als NS-Opfer, welches die Konzentrationslager nicht überlebt hat, verstummt sie in der Nachkriegserinnerung und bleibt höchstens als Element der Leidensgeschichte einer Deutschen bestehen. Die *„memory and the recounting of the past are privileges denied to those who lost their lives to the Holocaust.“*¹⁴⁷

4.4.1. Die Darstellung sexualisierter Gewalt im Spielfilm

Obwohl die Erfahrung von sexuellen Übergriffen in den Konzentrationslagern neben Körperempfinden und -instandhaltung die Erzählungen von überlebenden Jüdinnen dominiert, wurde sie bis in die 1980er Jahre nicht in die Wissenschaft integriert. Der kulturelle Diskurs zu diesem Aspekt weiblichen Erlebens wurde aber durch das Medium Film schon sehr früh in Gang gesetzt. Es sind nicht nur Filme wie *Zeugin aus der Hölle* und *Chronik eines Mordes*, die Frauen als Opfer von sexualisierter Gewalt während der Shoah sichtbar machen, die Darstellung dieser Erfahrung findet man auch schon in früheren Filmen wie *Sterne und Lang ist der Weg*. Agnieszka Hollands Film, der in den 1980ern entstanden ist, geht zwar in der gestalterischen Umsetzung von sexualisierter Gewalt intensiver vor, was aber den Grad der

¹⁴⁶ Ebd.

¹⁴⁷ Cormican, Muriel: *Aimée und Jaguar and the Banality of Evil*, 2003. S.107.

Auseinandersetzung mit deren Opfern nicht zwangsläufig verstärkt. Im Gegenteil, die beiden zuerst genannten Spielfilme aus der damaligen DDR und BRD bewegen sich in ihrem Umgang mit dieser Thematik auf beispiellosem Terrain und gestehen dem Medium der bewegten Bilder einmal mehr seine Fähigkeit zu, gesellschaftliche Tabus auf die Leinwand zu bringen, ohne den Rückhalt dieser Gesellschaft zu spüren.

Die subtile Vorgangsweise in der Darstellung von sexualisierter Gewalt durch Herbert Fredersdorf und Konrad Wolf sind aber nicht allein ein Aufspüren dieses Tabus. Die Unmöglichkeit, eine Sprache für derartige Erlebnisse zu finden, wird dadurch bestätigt: Formen von sexualisierter Gewalt sind in *Sterne* nur bedingt aufzuspüren. Die einzige Szene des Films, in der sexualisierte Gewalt an einer jüdischen Frau ausgeübt wird, ist jene, in der Ruth zu Walters Gesellschaft – oder sexueller Befriedigung – in die Taverne gebracht wird. Die Gewalt wird nur angedeutet durch die betrunkenen Soldaten, die in einem Kreis junger Bulgarinnen sitzen. Als sie es nicht mehr mit ansehen können, wie Walter alleine sitzt, lassen sie eine Jüdin aus dem Lager bringen. Die (subtile Art) der Gewaltanwendung ist dennoch Teil des (visuellen) Lagerlebens der Frau und wird auch hier thematisiert. Der Regisseur Konrad Wolf hat seine individuelle Geschichte mit diesem Aspekt sexualisierter Gewalt erlebt. In seinem Film *Ich war neunzehn* (1967/68) wollte er das gesellschaftliche Tabu der Vergewaltigung im Nachkriegsdeutschland einbringen, verlagerte es dann aber aufgrund des Tabucharakters in ein Gespräch zwischen zwei Frauen. Der männliche Teil der Gesellschaft hatte sich zu diesem Zeitpunkt noch nicht mit diesem Thema auseinandergesetzt¹⁴⁸.

Die Erklärung für das tadellose Äußere der Jüdin Dora in *Lang ist der Weg* liegt für den Zeitpunkt des Jahres 1947 auf der Hand: Dora verkörpert ein Mädchen, das die Zeit während des Krieges in einem Wehrmachts- oder KZ-Bordell verbringen musste. Die furchtbare Ironie liegt in dem gepflegten Äußeren, welches ein schlimm zugerichtetes Inneres verbirgt. Doras Vergewaltigung wird im Film schließlich durch die vage Andeutung „*Ich hab etwas Schreckliches erlebt*“¹⁴⁹ verarbeitet. Im Gegenzug wirkt Davids Zureden als Stütze für das Schweigen über dieses Thema: „*Du musst es vergessen, Dora! Es ist alles vergangen und vergessen!*“¹⁵⁰ David hat wie der Zuseher nur eine Vermutung von diesem „es“, doch plädiert er wie der Film für endlichen (inneren) Frieden. Drei Jahre nach dem Krieg gab es für derartige Erlebnisse schlichtweg noch keine Ausdrucksweise. Der Film versucht zumindest so früh schon, diesem Schicksal einen Platz in der Erinnerungskultur einzuräumen.

¹⁴⁸ Diese Begebenheit erzählt Konrad Wolf in der 3Sat-Dokumentation *Unter geteiltem Himmel. Der Regisseur Konrad Wolf* aus dem Jahre 2007.

¹⁴⁹ Aus: *Lang ist der Weg*, (West)Deutschland 1947/48. Regie: Herbert B. Fredersdorf, Marek Goldstein. Drehbuch: Karl Georg Külb, Israel Beker.

¹⁵⁰ Aus: Ebd.

4.4.2. Retrospektive eines Tabus: Sexuelle Gewalt in den Erinnerungen von Jüdinnen

Das Drehbuch der jugoslawisch-westdeutschen Koproduktion *Zeugin aus der Hölle* lehnt sich an die authentischen Erzählungen der Shoah-Überlebenden Dunja Wasserström an und wurde durch das Motiv der sexualisierten Gewalt erweitert. Eine Maßnahme, die der Hauptausschuss der FBW¹⁵¹ mit der Formulierung „*kinohafte(n) Steigerung von Effekten*“¹⁵² im Grunde abgelehnt hatte, bevor der Film noch auf die Leinwand kam. Der Ausdruck *kinohaft* könnte als Synonym für die Rezeption des Filmes überhaupt verwendet werden. Die zeitgenössischen Journalisten „verrissen“ ihn regelrecht, vor allem wegen seines offensichtlich geringen Produktionsbudgets, das sich im Stil des Films niederschlagen würde. Die ästhetische Anpassung an publikumswirksame Genres wie das des Kriminalfilms täuscht aber nicht über den wichtigen Inhalt hinweg. Der Film greift einen Bereich signifikant weiblichen Erlebens auf, der in der Forschungsliteratur bis zu diesem Zeitpunkt und lange danach ignoriert wurde – Sexualisierte Gewalt in Konzentrationslagern. Insofern ist der Film, weit ab von Budgetfragen und Ästhetik, ein singuläres Ereignis, ein wichtiger Beitrag zur Integration weiblicher Lagererfahrungen in den gesellschaftlichen, wissenschaftlichen und künstlerischen Diskurs.

Wenn man heutige Filme danach kritisiert, dass sie aufgrund der Publikumswirksamkeit vermehrt Sexszenarien einsetzen würden, ist das wohl in gewissem Maße berechtigt. Heutige Spielfilme überreizen den Zuseher mit Darstellungen von nackten Körpern und Intimkontakten. Mit der Kritik des FBW-Ausschusses aber muss vorsichtig umgegangen werden, wenn man den Inhalt des Films und das Produktionsjahr berücksichtigt. Die seelische Verfassung einer ehemaligen KZ-Insassin hätte den Behörden 1967 vollends ausgereicht: „*Wenn es dem Drehbuchautor konsequent und unter Verzicht auf alle äußeren Effekte um die seelische Situation einer von schweren Erlebnissen gehetzten Frau gegangen ist, dann hätte doch äußerste Konzentration auf dieses vollkommen ausreichende Thema geboten sein sollen.*“¹⁵³

Diese Aussage impliziert die Vermutung, dass die „schweren Erlebnisse“ einer Frau sexualisierte Gewalt nicht bergen. Sie konstatiert einen Zustand weiblichen Erlebens im KZ, der sexuellen Missbrauch nicht als Teil eines solchen anerkennt und verweist auf Sexualität als ein filmisches Mittel zur alleinigen Publikumsattraktion.

¹⁵¹ FBW = Filmbewertungsstelle Wiesbaden

¹⁵² Dillmann, Claudia: *Zu bittere Kräuter: ZEUGIN AUS DER HÖLLE*, 2001. S.33.

¹⁵³ Ebd.

Im Jahre 1967 ist ein derartiger Umgang mit Zwangsprostitution in Konzentrationslagern nichts Ungewöhnliches. Es dauerte immerhin bis in die 1990er Jahre, bis es zu einer, zumindest ansatzweisen wissenschaftlichen Aufarbeitung dieser Thematik gekommen ist. Im Zeitraum davor prägten männliche Erzählungen und Vorurteile über zwangsprostituierte Frauen die Shoah-Erinnerungskultur. Den Frauen wurde unterstellt, sie hätten sich freiwillig zur Verfügung gestellt. Die Tabuisierung von sexualisierter Gewalt war aber nicht allein auf die Berichte von männlichen KZ-Opfern zurückzuführen, sondern auf die Rolle der Frau in der Nachkriegsgesellschaft überhaupt. Christl Wickert begründet die Entstehung des Tabus vor allem mit der *„Entsexualisierung von Frauen als Ehefrauen und Mütter und die in der Nachkriegszeit dominierende Reduzierung der Frauen auf die Familienarbeit.“*¹⁵⁴

Viel wichtiger aber noch im Bereich der Gedächtniskultur ist der Umgang der KZ-Verbände mit diesem Teil weiblichen Erlebens. Sie schlossen ihn nämlich aus ihrer Erinnerungsarbeit aus und ließen die abgerissenen „Sonderbauten“ bzw. Bordelle von Lagern wie Sachsenhausen, Dachau oder Mauthausen außer Acht.

Die Schwierigkeit im Umgang mit Zwangsprostitution ist auch im Film evident: das erste Mal durch den Titel von Boras Buch „Beichte eines weiblichen KZ-Häftlings“. Der Begriff „Beichte“ deutet auf Leas Position innerhalb der Vergangenheitsbewältigung hin, obwohl man als Zuseher an dieser Stelle noch nichts von ihren Erfahrungen mit sexualisierter Gewalt weiß. Die Position der weiblichen Erzählerin wird ein weiteres Mal in Frage gestellt, als der Anwalt Dr. Hoffmann an den Journalisten Bora herantritt und ihn auf die Gültigkeit des Buches anspricht. Es geht vor allem um die Vorwürfe an Dr. Berger, einem ehemaligen Lagerarzt, der Zwangssterilisationen an Frauen vorgenommen haben soll und der nun Direktor eines großen Pharmakonzerns ist. Von diesem Moment des Filmes an ziehen sich Zweifel an Lea Weiss' erster Aussage gleich nach dem Krieg wie ein roter Faden durch die Geschichte. Sie stehen als Metapher für die gesellschaftlichen Missstände beim Umgang mit Zeugen, wie sie vor allem beim Frankfurter Auschwitz-Prozess zu sehen waren, der, 1963 beginnend, die Basis für *Zeugin aus der Hölle* darstellte. Hannah Arendt beschrieb die Stimmung im Gerichtssaal während des Prozesses als spürbare *Unverschämtheit* (der Angeklagten, AG) *gegenüber der Staatsanwaltschaft und den Zeugen* und *mangelhafter Achtung des Gerichts*¹⁵⁵.

Die Darstellung von Zwangsprostitution ist ein mehrschichtiges Element des Filmes. Einerseits folgt sie, was auch die Darstellung der betroffenen Frau betrifft, modernen

¹⁵⁴ Wickert, Christl: Tabu Lagerbordell. Vom Umgang mit der Zwangsprostitution nach 1945. In: Eschebach, Insa (Hrsg.): Gedächtnis und Geschlecht, 2002. S.101.

¹⁵⁵ Arendt, Hannah: Nach Auschwitz, 1989. S.101.

Strategien¹⁵⁶, auf der anderen Seite berührt sie damit auch gesellschaftliche Deutungsmuster über Zwangsprostitution zur Entstehungszeit des Films. Mit „modernen Strategien“ meint Lihi Nagler die nicht allein zum wehrlosen Opfer „degradierte“ Frau, sondern die Frau, die nicht ganz passiv in den Umstand der Zwangsprostitution geraten ist. Die Absenz des stereotypen Opfers wird auch insofern deutlich, dass Lea zwar mit dem SS-Arzt schlafen muss, um zu überleben, dass sie aber erst richtig zu leiden beginnt, als sie Augenzeugin der medizinischen Experimente an anderen wird¹⁵⁷.

Das Schweigen von überlebenden Frauen zählt auch zu den Motiven weiblichen Erlebens, das in der Forschung verarbeitet und in dieser Geschichte aufgegriffen wird. Die meisten Frauen, die die Erfahrung der Zwangsprostitution in einem NS-Lager durchgemacht hatten, konnten und können bis zum heutigen Tage nicht über ihre Erlebnisse sprechen. „*Das Tabu, mit dem erzwungene Prostitution in den Lagern belegt worden war, hatte sie zum Schweigen gebracht*“¹⁵⁸, fasst Wickert die Situation der betroffenen Frauen zusammen. Die Darstellung der Frau ist in diesem Film jedoch sehr facettenreich und so birgt sie auch Gefahren in Hinblick auf die dominierenden Vorstellungen über Opfer sexualisierter Gewalt in den 1960er Jahren: Lea Weiss ist eine dunkelhaarige Schönheit, deren feminine Seite nicht verhüllt wird. Im Gegenteil, sie wird in die Geschichte eingeführt, als sie ihren Liebhaber Bianchi im Morgenmantel empfängt. Sie erscheint den ganzen Film hindurch äußerst attraktiv und gutaussehend, was dem Bild einer verzweifelten, seelisch zerstörten Frau nicht ganz gerecht wird. Darüber hinaus wirkt es beinahe so, als prostituiere sie sich auch nach dem Krieg, um weiter leben zu können. Das mag hart formuliert sein, doch ist Lea Weiss' Rolle der Geliebten ein zentrales Element des Plots. Sie symbolisiert auf die stärkste Weise die durch die KZ-Erfahrungen hervorgerufene Unfähigkeit zu lieben. In dreifacher Weise übt Lea diese Rolle aus und ist einmal Boras Geliebte, von dem sie sich trennt, Bianchis Geliebte, den sie finanziell unterstützt und letztendlich, auf einer dritten Erzählebene, Dr. Bergers „Geliebte“ im KZ. Die Beziehung zu Bianchi, in der sie eigentlich nach Nähe und Geborgenheit sucht, kann nur durch „Bezahlung“ aufrechterhalten werden. Auf diese Weise verarbeitet Lea – oder gerade *nicht* – die Situation der Zwangsprostitution im KZ.

Der Umstand, dass Lea sie sich selbst als *Bergers Geliebte* bezeichnet, ist in einer Gesellschaft, in der das Thema „Lagerbordell“ von Seiten der Opfer als auch der Täter beschwiegen wird, äußerst problematisch.

¹⁵⁶ Vgl. Nagler, Lihi: Can Women's Traumas Return as Film? *Passenger* (1961-3) and *Witness Out of Hell* (1965-7). In: Apfelthaler, Vera (Hrsg.): *Gendered memories. Transgressions in German and Israeli film and theater*. Wien : Turia & Kant, 2007. S.27-42.

¹⁵⁷ Vgl. Ebd.

¹⁵⁸ Wickert, Christl: *Tabu Lagerbordell*. S.53.

Chronik einer traumatisierten Frau

Im Film *Chronik eines Mordes* ist nicht ein Lagerbordell der Schauplatz sexualisierte Gewalt gegen die jüdische Hauptfigur, sondern ein Wehrmachtsbordell. Die historische Realität wird damit um einen filmisch früh behandelten Aspekt erweitert, denn die Aufarbeitung von Zwangsprostitutionseinrichtungen im Dritten Reich war bis weit in die 1990er in der Forschung ein Tabu. Es ist darüber hinaus besonders wichtig, dieses Element der weiblichen Opfererfahrung in Hinblick auf die Vielzahl der „Opfergruppen“, wenn man so will, herauszugreifen. In den Anfängen dieser Einrichtungen wurden zunächst, von den Nazis so bezeichnete „Asoziale“ und politische Häftlinge zur Sex-Zwangsarbeit genötigt, später aber auch von der nationalsozialistischen Rassenideologie so klassifizierte „nicht-arische“ Frauen, mitunter Jüdinnen¹⁵⁹.

Chronik eines Mordes ist noch in anderer Hinsicht schonungslos. Er zeigt die Ermordung von Kindern, Frauen und Männern an einem an und für sich geschützten Ort, der Schule. Das klassische, vom Mann geprägte Opferbild verliert in der Massakerszene komplett seine Gültigkeit. In diesem Status ist Ruth als Opferfigur noch sehr schwach. Ihre weibliche Verletzbarkeit und ihre jüdische Religionszugehörigkeit werden in ihren jungen Jahren durch einen langen dunklen mädchenhaften Haarzopf verstärkt betont. Dieser Effekt verliert sich in der gegenwärtigen Ruth, die kurzes helles Haar trägt, kühl und stark auftritt, und die einzig und allein Gerechtigkeit erfahren möchte.

Die sexuelle Traumatisierung der Jüdin Ruth wird immer wieder auch in Gesprächen mit ihrem Mann spürbar und ist das in diesem Film das stärkste Motiv der Opfererfahrung. Sie wird zunächst als eine Art „Hirngespinnst“ von Ruth bezeichnet und soll in einer psychiatrischen Klinik geheilt werden. Eine ähnliche Vorgangsweise lässt sich auch in der Realität der 1960er Jahre feststellen, wo sexueller Missbrauch im Nationalsozialismus weder als spezifisch schlimmer Teil noch als spezifischer Teil von Gewalterfahrungen von Frauen überhaupt anerkannt worden ist. Der Film folgt aber nicht der allgemeinen Tendenz, dieses Themas totzuschweigen. Die individuelle Geschichte und die seelische Verfassung von Ruth finden bei Dr. Hoffmann Gehör, auch wenn er im Grunde *die Bilanz seines Lebens ziehen will*. So tut sich auch ein Stück weit neben der Haupterzählung der Ruth Bodenheim die Geschichte eines deutschen Anwaltes auf.

Im Drehbuch, das Angel Wagenstein (er schrieb auch das Drehbuch zu *Sterne*) verfasst hat, begegnet man im Staatsanwalt abermals der Gestalt des „guten Deutschen“, der sich des

¹⁵⁹ Vgl. Amesberger, Helga: Sexualisierte Gewalt, 2007.

Schicksals einer jüdischen Frau annimmt und damit das Bild der im Umgang mit der eigenen Vergangenheit unfähigen deutschen Mehrheit etwas korrigiert.

Leonhard Franks Novelle, an die sich der Film anlehnt, ist unbedingt in die Analyse miteinzubeziehen, denn die Darstellung des weiblichen Opfers Ruth Bodenheim lässt sich anhand von Vergleichen der beiden Medien besonders gut demonstrieren. Im Gegensatz zum Film weiß im Buch die gesamte Umgebung Ruths um ihr Schicksal Bescheid und meidet, bemitleidet oder verachtet sie. Die Handlung des Films entspricht *einem* Erzählstrang in Franks Geschichte, der neben der Haupthandlung, die sich um die so genannten „Jünger Jesu“ dreht, abläuft. Ruths Schicksal und das der „Jünger“ verknüpft sich schließlich und endet im finalen Prozess, in dem es nicht allein um die Mordtat Ruths geht, sondern um das deutsche Justizsystem überhaupt.

Ruth, im Buch *Ruth Freudenheim*, kehrt 1946 in ihre Heimatstadt Würzburg zurück, um den Mörder ihrer Eltern zu richten. Die gesamte Geschichte ist zeitlich also vergleichsweise früh und unmittelbar nach dem Krieg angesiedelt. Die Erlebnisse von Auschwitz und im Wehrmachtbordell haben aus der jungen Jüdin eine lebende Tote gemacht und ihr Schicksal kümmert, bis auf ein paar enge Freunde, niemanden so richtig. „*Was ist da so entsetzlich! Eine kleine Judenhur! Mein Gott, das kommt alle Tage vor*“¹⁶⁰, ist nur eine der Reaktionen auf Ruths Schicksal. Das Buch setzt sich also mit dem Thema der sexualisierten Gewalt durch die direkt betroffene Frau, aber auch durch die Nachkriegsgesellschaft Deutschlands, auseinander. Trotz der verächtlichen Reaktionen mancher Mitbürger erfährt Ruth aber auch Zustimmung.

Die sexualisierte Gewalt an ihrem verletzlichen, zuvor unberührten Körper wird bei Freunden und Mitmenschen als die schlimmste Erfahrung für ein weibliches Opfer überhaupt eingestuft. Ihre beste Freundin Johanna *hatte von dem Leben im Bordell nur eine dunkle Vorstellung, die das bare Grauen war*¹⁶¹. Und auch ihr ehemaliger Verlobter Martin begegnet in seinen Gedanken einer von Syphilis gezeichneten, völlig zerstörten Ruth.

Die große Stärke dieses Buches ist die kontinuierliche Charakterzeichnung des misshandelten Mädchens. Schonungslos wird das Erlebte dargestellt und die Abscheu und die Angst, die Ruth vor Männern hat, wird zu einem Teil ihrer Nachkriegspersönlichkeit, die durch die Opfererfahrungen geprägt sind. Leonhard Frank, der 1933 emigriert war, fand mit diesem Werk schon sehr früh eine Sprache für das Unaussprechliche, die der Film fast zehn Jahre danach noch immer nicht vollständig zu sprechen vermag, obgleich er einer der ersten Filme überhaupt ist, die sich dieses Gegenstands annehmen. Der Film vernachlässigt aber die Möglichkeit, Ruth verständnisvolle (weibliche) Freunde zur Seite zu stellen und lässt selbst Martin verständnislos

¹⁶⁰ Frank, Leonhard: *Die Jünger Jesu*, 1956. S.33.

¹⁶¹ Ebd., S.39.

auftreten, was im Buch nicht der Fall ist. In diesem Sinne ist das Thema der sexualisierten Gewalt im Laufe der Jahre seit 1945 immer mehr ins Abseits der Erinnerungskultur geraten und letztendlich beinahe totgeschwiegen worden. *Chronik eines Mordes* schildert anhand seines Drehbuchs diesen Vorgang sehr gut und sucht dennoch ein Schlupfloch aus der Stummheit der Betroffenen. Und das Medium Literatur, welches weniger mit vorgefertigten Bildern konfrontiert, tut sich hierbei wohl leichter.



Lea Weiss als KZ-Häftling
Quelle: www.filmportal.de



Ruth Bodenheimer
Quelle: www.filmportal.de

Das Lager- oder Wehrmachtsbordell als Ort von sexualisierter Gewalt an Frauen ist wie in *Zeugin aus der Hölle* niemals wirklich abgebildet sondern ist durch die traumatischen Erlebnisse, die die Seele der Opfer aufzufressen beginnen, allgegenwärtig. In keinem Satz fällt das Wort „Bordell“. In Ruths Geschichte wird es durch ein Gebäude dargestellt, in dem leicht bekleidete Mädchen wohnen, die sich allesamt in einem schlimmen Zustand befinden, der eine Frau sogar in den Selbstmord treibt. Und das Bordell wird natürlich durch Ruths Distanz zu Martin versinnbildlicht. Lea Weiss aus *Zeugin aus der Hölle* dagegen spricht einigermaßen offen über die sexuelle „Beziehung“ zu Dr. Berger, die Begebenheit selbst wird aber nicht einmal ansatzweise in Bilder geformt. Doch die Integration dieser Thematik in Spielfilme, die von Zeitzeuginnen und Wiedergutmachung handeln, zeichnet beide Filme insbesondere aus und positioniert sie klar im Gegensatz zur wissenschaftlichen Shoah-Forschung.

Im Film *Bittere Ernte* ist die Darstellung von sexualisierter Gewalt vor allem ein Mittel, um die Beziehung zwischen Opfer und Helfer zu definieren. Der Körper der Frau dient in diesem Sinne als Projektion für die Ängste Leons gibt ihm die Möglichkeit, Macht gegenüber der Frau auszuüben. Die Szenen aus Hollands Film geben durchaus die vergangene Realität wieder, in der so genannte „U-Boote“, also von einzelnen Menschen versteckte Juden und

Jüdinnen, von ihren Rettern sexuell missbraucht worden sind. Joan Ringelheim beispielsweise erzählt von einem Fall von Kindesmissbrauch eines 12-jährigen Mädchens: „(...) *she had been molested by male relatives of the people who were hiding her. They threatened to denounce her if she said anything about it.*“¹⁶² Im Falle der Filmfigur Rosa droht ihr Helfer nicht mit Denunziation, sondern lockt sie mit dem Versprechen, einem weiteren Juden aus seiner Umgebung zu helfen. Rosa willigt ein und schläft mit Leon. Die darauf folgende Zeit verbringt Leon mit Versuchen, Rosa zum Christentum zu bekehren und sie zu seiner Geliebten zu machen. Die Jüdin Rosa, die durch den Verlust ihrer Familie bereits traumatisiert ist, nimmt sich schließlich das Leben.

Elfriede Jelineks Behauptung „*dieses Unselbst also ist die Frau, sie ist ein Das, aber, als Frau, soll sie benutzt werden für das einzige, wofür sie da ist: Körper zu sein.*“¹⁶³ kann mit Sicherheit auf den Umgang mit Frauen in nationalsozialistischen Konzentrationslagern, und auch auf die Darstellung von Frauen im Spielfilm überhaupt angewendet werden. Der Körper des weiblichen jüdischen Opfers in den hier analysierten Filmen jedoch ist äußerst verletzlich und zeigt den brutalen Umgang mit ihm durch rassenideologisch motivierte Männer im NS-System.

Sexualisierte Gewalt, welche ein grundlegendes Instrument zur Unterdrückung und Verfolgung von Menschen darstellt, galt viele Jahre lang als Grenzüberschreitung in der visuellen Darstellung der Shoah, wurde durch diese Spielfilme aber verhältnismäßig früh umgesetzt und dennoch *nicht* in die offizielle Gedenkpolitik integriert¹⁶⁴.

4.4.3. Jüdinnen zwischen Schweigen und Anklage

„*Die Aura des Opfers besteht darin, das es unverschuldet in die Zone des Todes geriet und als Bote aus dieser anderen Welt zurückkehrt.*“¹⁶⁵

Deutschsprachige Filme über die Shoah setzen sich *im* und *durch* den Film mit der eigenen Vergangenheit auseinander und spiegeln die politische Kultur eines Landes wieder. Die auffallend hohe Anzahl solcher Filme verweist zum einen auf das drohende Verschwinden der Augenzeugen, zum anderen bedienen sich Filmemacher des künstlerischen Milieus, um auf Missstände in der Gedenkpolitik hinzuweisen oder gar im Namen der Opfer zu sprechen.

¹⁶² Ringelheim, Joan: The Split between Gender and the Holocaust. In: Ofer, Dalia(Hrsg.): Women in the Holocaust, 1998. S.342.

¹⁶³ Jelinek, Elfriede: Das weibliche Nicht-Opfer, 2007. S.11.

¹⁶⁴ Vgl. Stern, Frank: Remembering as Forgetting in Visual Culture, 2007. S.43-60.

¹⁶⁵ Assmann, Aleida: Der lange Schatten der Vergangenheit, 2006. S.80.

Bis auf einige wenige Filme, die den Gegenstand der Shoah vor allem in eine unterhaltsame Geschichte aufnehmen und damit ihren Beitrag gegen das Vergessen leisten (*Aimée & Jaguar*, *Das andere Leben*, *Bittere Ernte*), wirken die hier herangezogenen Spielfilme als filmischer Spiegel der bestehenden sozio-politischen Verhältnisse des jeweiligen Produktionsjahres. Die Filme selbst erheben dabei Anklage gegen diese Verhältnisse oder ordnen sich diesen unter bzw. sind – besonders bei den frühesten Filmen - dabei, Sprache und bildhaften Ausdruck für das Geschehene zu finden. In dieser Entwicklung kommt den weiblichen Figuren eine herausragende Rolle zu.

Ich möchte beim Aufzeigen dieser Darstellungsweisen chronologisch vorgehen, um den Prozess der Vergangenheitsbewältigung im Film zu demonstrieren.

Die ersten Nachkriegsjahre

Der Schauspieler Israel Becker und der Filmemacher Marek Goldstein waren ebenso wie die Figuren aus *Lang ist der Weg* Juden. Selbst die Dora-Darstellerin Bettina Moissi stammte aus einer Emigrantenfamilie und spiegelt nicht die Gruppe der vielen deutschen Mitläufer wider. Die Figur der Dora soll aber offensichtlich gleich über zwei deutsche Traumata hinweghelfen: die Verfolgung von deutschen jüdischen Mitbürgern und die Verfolgung von *Frauen*. Die Vorstellung, „that the Germans were ‚civilized‘ and would honor traditional gender norms and would not harm women and children“¹⁶⁶, war während des Nationalsozialismus Allgemeingut. So trug die Verlagerung der im NS spielenden Szenen nach Polen dazu bei, das Thema für die Zuschauer der ausgehenden 1940er Jahre akzeptabel zu machen, wenngleich der Film zahlreiche Bilder von Konzentrationslagern beinhaltet. Was einerseits wie ein der Erinnerung gewidmeter Film wirkt, ähnelt aus einer anderen Perspektive betrachtet, einem Aufklärungsfilm. Der Sprecher, der hauptsächlich während der Dokumentaraufnahmen eingesetzt wird, wirkt wie jemand, der den Zusehern erst erklären muss, was sich 12 Jahre lang in ihrem Land zugetragen hat. Die Verlagerung der Filmhandlungen, die antisemitische Ausschreitungen betreffen, nach Polen, überdeckt darüber hinaus ein Stück weit die Schuld der deutschen Bevölkerung am Leiden der jüdischen Mitbürger. Cilly Kugelman äußert sich zur wage thematisierten Verantwortung, indem sie die deutsche Bevölkerung in *Lang ist der Weg* als das eigentliche Opfer erkennt, das mit den moralischen Siegen, den Juden, Dora, konfrontiert wird. Sie lehnt zudem die in der Filmliteratur häufig präsente Behauptung ab, dieser Film sei der erste Film, der die Shoah aus der Sicht der Juden beschreibe und verweist dabei auf die immer wieder vorkommenden Abweichungen vom Drehbuch während der

¹⁶⁶ Weitzman, Leonore J. und Ofer, Dalia: Introduction. *The Role of Gender in the Holocaust*, 1998. S.5.

Produktion: „*Die ideologische Handschrift des deutschen Drehbuchautors ist deutlich am Manuskript abzulesen!*“¹⁶⁷

Etwa zeitgleich brachte Kurt Maetzig seinen Film *Ehe im Schatten* auf die Kinoleinwände Deutschlands. Maetzig bedient sich vor allem der kritischen Darstellungsweise der „arischen“ Künstler im Film, um deren und ganz Deutschlands Versagen anzuprangern. Im Dialog zwingt Hans Doktor Blohm, den zuständigen Beamten zur Reinigung der deutschen Kultur, sich wegen der drohenden Deportation Elisabeths zu rechtfertigen. An dieser Stelle der Geschichte wird die Kritik an der Gesellschaft zum ersten Mal signifikant kommuniziert:

Hans: *Herr Doktor Blohm, eines Tages werden Hunderte von Künstlern, denen Sie mit ihrer Rassenpolitik alles genommen haben, Sie anklagen, Sie persönlich, Herr Doktor Blohm!*

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

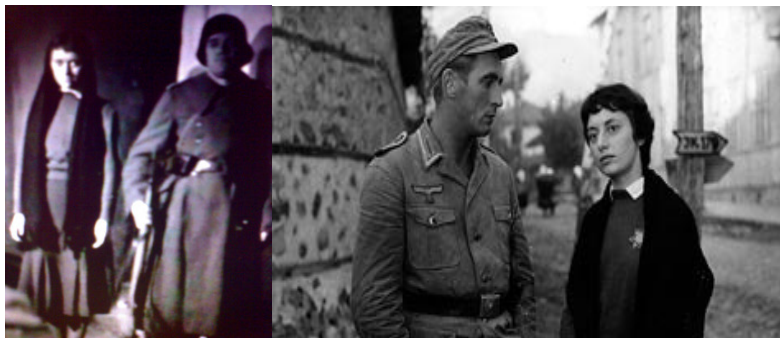
Ehe im Schatten bedeutet aber nicht Frau im Schatten, nämlich in jenem des Mannes; Obwohl man oft den Eindruck gewinnt, Elisabeth trage zu ihrer Opfersituation auch einiges bei (Besuch im Theater 1943, Ablehnung einer Emigration), gibt man in erster Linie Hans die Schuld, der wie Dr. Blohm als Synonym für das Verhalten der deutschen Mitbürger gelten kann. Denn die Wende im Film, nach der Elisabeth nun unausweichlich von einer Deportation bedroht wird, vollzieht sich, als man von Hans beinahe schon den Eindruck gewonnen hat, er könne seine Frau tatsächlich vor dem Abtransport in ein KZ schützen.

Die jüdische Frau als filmische Metapher des Gewissens in der DDR

Die jüdische weibliche Figur Ruth aus dem 1959 produzierten Film *Sterne* scheint in gewisser Weise wie eine Botin aus einer anderen Welt und wirkt in manchen Momenten des Films sowohl durch ihre sprachliche Ausdrucksweise als auch in ihrer optischen Erscheinung beinahe wie eine Heilige. Sie schreitet beispielsweise über verzweifelte Menschen hinweg, entgeht einem sexuellen Übergriff und wirkt stets sanft, wenn auch bestimmt, gerecht und weise. Der Schal, den sie bei sich trägt, ist ein signifikantes Symbol ihrer doppelwertigen Persönlichkeit: als jüdisches Opfer trägt sie den Schal um den Kopf, als Frau nicht. Ich

¹⁶⁷ Kugelmann, Cilly: Lang ist der Weg. Eine jüdisch-deutsche Film-Kooperation. In: Fritz Bauer Institut (Hrsg.): Auschwitz: Geschichte und Wirkung. Jahrbuch 1996 zur Geschichte und Wirkung des Holocaust. Frankfurt/N.Y. : Campus Verlag, 1996. S.366.

möchte diese These durch einige Beispiele genauer formulieren. Als Ruth zu den betrunkenen Soldaten in die Taverne geführt wird, um Walter gefällig zu sein, betritt sie den Raum eingehüllt in ihren Schal. Die gleiche Ästhetik ist auch in Szenen zu sehen, in denen Ruth sich im Lager aufhält. Wenn sie jedoch mit Walter durch die nächtlichen Straßen spaziert und ihm ins Gewissen redet bzw. sich langsam in ihn verliebt, bleibt sie ohne die Kopfbedeckung. Für die filmische Handlung dient der Schal selbstverständlich als Kälteschutz, sein Einsatz unterstreicht jedoch Ruths Rolle als Jüdin und Heilige oder als Metapher für moralisches Verhalten.



Ruth mit und ohne Kopfbedeckung,

Bild 1) Quelle: *Sterne*, 1959 Bild 2) Quelle: www.filmportal.de

Walter wiederum, der als deutscher Soldat als „Täter“ kategorisiert werden könnte, ist nicht nur aufmerksamer Zuhörer Ruths. Er symbolisiert darüber hinaus das Versagen, das „zu spät kommen“ der deutschen Bevölkerung im Angesicht der Massenvernichtung. Noch viel bedeutender aber in Wolfs Gestaltung des männlichen Parts ist sein Widerspruch zum sozialistischen Helden, der der Widerstandskämpfer per se sein soll.

Die folgende Unterhaltung aus dem 1959 produzierten Spielfilm *Sterne* macht aufmerksam auf die Rolle Walters als unfaschistischen, aber naiven und unbeteiligten Deutschen:

Walter: *Kurt? Was ist'n eigentlich Auschwitz?*

Kurt: *Von denen, die dort rein gekommen sind, ist keiner mehr zurückgekommen, der was Höheres erzählen könnte.*¹⁶⁸

Trotzdem birgt die Figur des Walters auch Ansätze der DDR-Film-Politik. Nach dem Ungarnaufstand von 1956 war die DDR auf Konfrontationskurs mit dem westlich orientierten deutschen Nachbarstaat und zielte filmisch schon sehr früh auf ein makellooses Gegenbild zur

¹⁶⁸ Aus: *Sterne*, 1959.

„neofaschistischen BRD“¹⁶⁹. Die Gegenüberstellung von „Gut“ und „Böse“ erfolgt in *Sterne* sowohl durch die beiden deutschen Soldaten Kurt und Walter als auch ihre (ideologische) Positionierung im Blick der Kamera. Das Farbspiel hell-dunkel unterstreicht diese Absicht. Walter ist bei der Unterhaltung mit Kurt im Raum links vor einer hellen Wand platziert, wohingegen Kurt den rechten Bildrand ausfüllt, der in Schatten getaucht ist.

Nach der Kritik an der visuellen Einarbeitung von sexualisierter Gewalt, die im Gegensatz zur Buchvorlage eher schwach ist, ist die Stärke des Films *Chronik eines Mordes* wiederum das offene Ende. In der Romanvorlage wird Ruth durch die Geschworenen freigelassen. Das offene Ende im Film von 1964 dagegen deutet auf die kontinuierlichen Missstände innerhalb des deutschen Justizapparates hin, der ehemalige Nationalsozialisten nicht nur nicht zur Rechenschaft zog, sondern sie auch im Apparat mitwirken ließ. Der Satz „*Das Opfer der Nazis tat, was die Autoritäten unterlassen hatten zu tun. Wer ist anzuklagen?*“¹⁷⁰ hallt 20 Jahre nach Kriegsende in diesem Film weiter nach.

Filmästhetisch wird Ruths Schatten der Vergangenheit und ihre schlechte Position im Kampf um Gerechtigkeit durch Einsatz von Licht und Schatten sowie bestimmte Kameraeinstellungen deutlich gemacht. So wird sie beispielsweise im Bild rechts platziert, das Gesicht in Nahaufnahme mit Schatten umhüllt. Ihre Augen schauen dabei dem Zuseher in die Augen. Es ist ein verzweifelter Schrei nach Gerechtigkeit, der sich an das deutsche Volk und seine Machthaber richtet, und es ist zugleich Anklage gegen eben dieses Volk.

Ein kameratechnisches Mittel zur Erzeugung von Hilflosigkeit, aber vor allem von Hierarchien, ist die Verwendung von Frosch- und Vogelperspektive.

Der visuelle Umgang mit der Vergangenheit in Westdeutschland

Wie in *Bittere Ernte* bietet das politische Umfeld der BRD der 1960er Jahre den Handlungsrahmen für die Geschichte der *Zeugin aus der Hölle*. Wenngleich auch die Drehbuchautorin Frida Filipovic die psychologischen Auswirkungen ihrer Erfahrungen auf das Nachkriegsleben der Frau als Kern des Filmes beschreibt, ist die dominante Rolle der Nachkriegsjustiz nicht zu übersehen. Mehr noch könnte man sagen, dass die Figur der Lea Weiss als Spiegel ihrer Maßnahmen dient. In erster Linie - und so auch vorwiegend in der Literatur zum Film zu finden – thematisiert *Zeugin aus der Hölle* das Unvermögen der

¹⁶⁹ Vgl. das Interview mit Peter Zimmermann vom Stuttgarter Haus des Dokumentarfilms 2005, auf: URL: www.arte.tv/de/geschichte-gesellschaft/archivs/Holocaust/TV-Programm/750016,CmC=757434.html.
Letzter Abruf am 17.10.2007.

¹⁷⁰ Frank, Leonhard: Die Jünger Jesu, 1956. S.149.

deutschen Nachkriegsgesellschaft, und hier vor allem jener der Kriegsgeneration, Vergangenes aufzuarbeiten und die Geschichten der Opfer zu hören bzw. jene der Täter als Verbrechen zu werten. Den Kontext der Produktionsumstände und schließlich der Wahl des Filmstoffes bildet der Frankfurter Auschwitz-Prozess von 1963-1965, bei dem individuelle Erlebnisse von Zeitzeugen Geltung erlangten. Täter sowie Opfer wurden im Zuge des Verfahrens gegen ehemalige Aufseher des KZ Auschwitz aus der Masse herausgerissen und als Subjekte behandelt. Der *mediale(n) Konstruktion des abscheuerregenden Einzeltäters*¹⁷¹ steht die neugewonnene Aufmerksamkeit für Einzelschicksale gegenüber. In Anlehnung an diesen beginnenden Prozess in der Shoah-Forschung wurde Lea Weiss' Charakter konzipiert. Lea hat zwar ihre ganz persönliche Geschichte, kann sie aber im bestehenden politischen Umfeld nicht erzählen. Noch gegen Ende der Gerichtsverfahren 1965 schlug Westdeutschland die Richtung des Verdrängens und des Abschließens ein¹⁷².

Trotz des individuellen Charakters der Zeugin Lea Weiss wirkt sie wie eine Metapher jüdischer Opfer, die gegen das Vergessen ankämpfen. Die tatsächliche Dimension der Filmbotschaft lässt sich auch vor allem an der fehlenden Benennung des Auschwitz-Prozesses ablesen und so tendiert der Film teilweise zu einer allgemeinen Botschaft und Forderung im Namen der Opfer.

¹⁷¹ Miquel, Marc von: „Wir müssen mit den Mördern zusammenleben!“ NS-Prozesse und politische Öffentlichkeit in den sechziger Jahren. In: Wojak, Irmtrud (Hrsg.): „Gerichtstag halten über uns selbst...“ Geschichte und Wirkung des ersten Frankfurter Auschwitz-Prozesses. Jahrbuch 2001 zur Geschichte und Wirkung des Holocaust. Frankfurt/N.Y. : Campus Verlag, 2001. Herausgegeben im Auftrag des Fritz Bauer Instituts. S.105.

¹⁷² Vgl. hierzu ebd. S.98 zur Verjährungsdebatte von NS-Straftätern.

5. Das visuelle Nicht-Erleben jüdischer Frauen während ihrer Verfolgung

Die Darstellungen der weiblichen jüdischen Opfer in den untersuchten Spielfilmen fokussieren auf eine Frauenfigur, die entweder stellvertretend für alle Opfer der Shoah durch ihre weibliche Verletzbarkeit und Unschuld wirkt, oder als Klägerin der Gesellschaft fungiert, indem ihre Weiblichkeit als Sinnbild von Passivität eingesetzt wird. Die Ausstattung der Frau mit symbolhaftem Charakter schafft damit ein „anderes Opfer“, das im Vergleich zum männlichen Opfer nicht so sehr auf ihren individuellen Opferstatus bestehen darf, sondern gleich mehrere Erinnerungskollektive verkörpern muss.

In der Geschlechtsontologie ist der weibliche Körper Mystifizierungen und Tabuisierungen ausgesetzt, die in einem –vor allem durch das männliche Geschlecht organisierten - Schwanken zwischen Erheben und Erniedrigen „der Frau“ resultieren¹⁷³.

Dahingehend werden, obgleich spezifisch weibliche Erfahrungen wie Mutterschaft oder sexualisierte Gewalt sehr wohl in der Opferdarstellung integriert sind, dennoch wichtige Elemente ausgespart, die dem weiblichen Opfer eventuell ein Stück dieser zugeschriebenen Mystik entziehen würden, die von Rollen wie der Ruth aus *Sterne* oder der Dora aus *Lang ist der Weg* ausgehen.

Die Erfahrungen, die Jüdinnen in den nationalsozialistischen Lagern gemacht haben, beschränken sich nicht allein auf die in Kapitel 4 angeführten Bereiche. Dass Frauen wie Männer im Gebiet der Schwerstarbeit eingesetzt wurden, wird einfach umgangen. Die Auswahl der wenigen Filme kann natürlich nicht ausreichend repräsentativ wirken. Bis auf Kurt Maetzig's *Ehe im Schatten*, der die Ereignisse der Shoah etwa drei Jahre danach aufgreift, ist der Bereich der Zwangsarbeit aber kein Teil der Filmgeschichten.

5.1. Jüdische Frauen im Arbeitseinsatz

„Generell ist zu konstatieren, daß Jüdinnen überwiegend Bauarbeiten leisten mußten und vornehmlich zu extrem harter körperlicher Arbeit gezwungen waren. In Kombination mit einer im Vergleich zu anderen Häftlingen geringeren Ernährung und äußerst unzureichender Bekleidung führte dies zu gravierender Auszehrung und schweren Verletzungen, die nur sehr selten im Krankenrevier behandelt

¹⁷³ Vgl. Bovenschen, Silvia: Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen. Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 2003.

wurden. Aus den Arbeitseinsatzlisten geht auch hervor, daß die Größe der Arbeitskommandos jüdischer Frauen im Jahr 1942 stark anstieg (...)“¹⁷⁴,

schreibt Linde Apel im 2005 erschienenen Sammelband „Genozid und Geschlecht“ über die Arbeitsbedingungen und Einsätze von jüdischen Frauen. Die Beschreibung der Arbeitsverhältnisse von jüdischen Zwangsarbeiterinnen ist seit der Aufnahme von Frauen in die Erinnerungskultur fester Bestandteil der Shoah-Forschung. Im selben Sammelband befindet sich sogar eine Auflistung der beteiligten Industriebetriebe. So genannte „Jüdinnen-Kommandos“ wurden beispielsweise in den Hasag-Werken in Leipzig zwangseingesetzt. Von Polen wurden 1944 extra dafür tausende jüdische Zwangsarbeiterinnen nach Deutschland überstellt, um noch im vorletzten Kriegsjahr ausgebeutet werden zu können. Diese „Arbeitsklaven“ mussten nach einem Aufenthalt in Auschwitz weiterhin unter den schlimmsten Bedingungen leben.

Die unterschiedliche Behandlung der weiblichen Opfer nach KZ-Hierarchie „erlaubte“ es schwangeren und kranken Frauen zwischen Juli `44 und März `45 zur Entbindung und Genesung nach Ravensbrück gebracht zu werden. Jüdische Frauen wurden oft wegen ihrer physisch bedingten Arbeitsunfähigkeit nach Auschwitz oder Ravensbrück zurückgebracht und dort ermordet¹⁷⁵.

Auch auf dem Gebiet der damaligen „Ostmark“ arbeiteten tausende KZ-Häftlinge neben zivilen Zwangsarbeiterinnen und Kriegsgefangenen. Die Anzahl der betroffenen Männer und Frauen ab etwa 1942 ist so groß, dass der Faktor der Zwangsarbeit unbedingt in die Darstellung von Shoah-Opfern miteinbezogen werden muss. Darüber hinaus kann dadurch die Geschichte einzelner Betriebe im Dritten Reich, die von Arbeitsklaven profitierten, aufgedeckt werden. In Österreich wären als Beispiele die „Reichswerke Hermann Göring“ und die Reichswerketochterfirma Steyr-Daimler-Puch AG zu nennen. In Betrieben, die Häftlinge anforderten, wurden mitunter eigene Konzentrationslager eingerichtet.¹⁷⁶

Der Film *Ehe im Schatten* berücksichtigt nicht nur den Aspekt der Zwangsarbeit. Besonders erwähnenswert ist die *Abbildung* der jüdischen Zwangsarbeiterinnen, unter denen sich auch Elisabeth befindet. Mit Ausnahme des Filmes *Die letzte Etappe* wird das Motiv des Arbeitseinsatzes jüdischer Frauen in allen anderen Filmen nicht angetastet, obwohl die Zahl

¹⁷⁴ Apel, Linde: Judenverfolgung und KZ-System: Jüdische Frauen in Ravensbrück. In: Bock, Gisela: Genozid und Geschlecht: jüdische Frauen im nationalsozialistischen Lagersystem. Frankfurt am Main: Campus-Verlag, 2005. S.49.

¹⁷⁵ Vgl. Seidel, Irmgard: Jüdische Frauen in den Aussenkommandos des Konzentrationslagers Buchenwald. In: Bock, Gisela: Genozid und Geschlecht: jüdische Frauen im nationalsozialistischen Lagersystem. Frankfurt am Main: Campus-Verlag 2005. S.149-168.

¹⁷⁶ Freund, Florian : Zwangsarbeiter und Zwangsarbeiterinnen auf dem Gebiet der Republik Österreich 1939-1945. Wien [u.a.] : Oldenbourg, 2004. Veröffentlichungen der Österreichischen Historikerkommission : 26,1.

der Betroffenen beachtlich war. 1941 arbeiteten etwa 20 Prozent der sich noch in Deutschland befindlichen Juden und Jüdinnen in Betrieben¹⁷⁷. Die Frauen müssen in Maetzigs Film realitätsgetreu in Nachtschichten schwere körperliche Arbeit verrichten. Und obwohl die Entnazifizierungsmaßnahmen im Entstehungsjahr des Films 1947 noch nicht sehr weit fortgeschritten waren, macht Maetzig die Beteiligung der Siemens-Elektrowerke sichtbar. Elisabeth fungiert hier abermals als „neutrale“ Beobachterin¹⁷⁸, als sich eine Leidensgenossin vor einen fahrenden Zug am Arbeitsplatz wirft.

5.2. Hygiene und Menstruation

Unter „sexualisierter Gewalt“ stufen überlebende Jüdinnen nicht nur die ständige Bedrohung durch Vergewaltigungen oder auf den weiblichen Körper bezogene Demütigungen ein. Sexualisierte Gewalt beinhaltet sämtliche Formen der Erniedrigung, die auch die Verwehrung einer angemessenen Körperhygiene enthält. Für viele Jüdinnen war es die schlimmste Erniedrigung als Frau, sich vor den Männern im Lager entblößen zu müssen, um sich anschließend die Körper- und Kopfhaare von diesen entfernen zu lassen. Der Grad dieser körperlichen und seelischen Misshandlung war nicht festgelegt und wurde von den SS-Leuten völlig willkürlich und unabhängig von Nationalität, Alter oder Religion durchgeführt. Nur im Vernichtungslager Auschwitz-Birkenau blieb dieser Teil sexualisierter Gewalt den jüdischen Frauen vorbehalten¹⁷⁹.

Jüdinnen besitzen in der Handlung des Filmes *Die letzte Etappe* eindeutig diesen negativen Sonderstatus, was der Wirklichkeit entspricht. In keinem anderen Film wird das Abscheren der Kopfhaare von Jüdinnen sichtbar gemacht, nur in Jakubowskas Ausschnitt ihrer eigenen Lagererfahrung¹⁸⁰. Obwohl sie nicht aus rassenideologischen Gründen inhaftiert war, baut sie das besondere Schicksal ihrer jüdischen Leidensgenossinnen in den Film ein. Als einziger Film, der tatsächlich in einem Konzentrationslager spielt, lichtet Jakubowska zudem die Frauen in der vorgeschriebenen Häftlingskleidung ab. Schonungslos konfrontiert sie den Zuseher mit den selbst gesehenen Bildern. Das Marschieren im Schlamm und die Arbeit unter den Knüppelschlägen der Kapos werden aus der Häftlingsoptik genauso aufgedeckt.

¹⁷⁷ Kaplan, Marion: *Der Mut zum Überleben*, 2001. S.248.

¹⁷⁸ Vgl. Kapitel 3.2. und die Ausführungen über Elisabeths Blick durch die „neutrale“ Linse

¹⁷⁹ Vgl. Amesberger, Helga: *Sexualisierte Gewalt*, 2007.

¹⁸⁰ Ich möchte an dieser Stelle auf die italienisch-deutsche Koproduktion *Kapo* (Gillo Pontecorvo, 1961) aufmerksam machen, die das Abscheren der Haare ebenfalls abbildet.

Es dauerte schließlich 60 Jahre, bis ein weiterer Spielfilm aus Deutschland die hygienischen Bedingungen, unter denen KZ-Opfer zu leiden hatten, auf die Leinwand brachte. Im *Letzten Zug* kann der Zuseher mit fortlaufender Handlung den physischen Verfall und die Umstände, unter denen die Deportierten während ihres Transportes nach Auschwitz zurechtkommen mussten, beobachten. Die größer werdenden Haufen der Leichen, die im Waggon nicht zu beseitigen sind, werden hier ebenso dargestellt, wie die drückende Hitze, die den Menschen den Atem nimmt und aus ihren anfangs „normalen“ Körpern schwitzende, schmutzige Leiber macht.



Menschen im *Letzten Zug*, Quelle: www.filmportal.de

Diese Darstellungsweise, die das Gefühl von Nähe und Identifikation mit den Opfern erzeugt, zeichnet den Film vor allem aus. Die Figuren werden als *menschliche Wesen* präsentiert. Selbst eines der Grundbedürfnisse des Menschen – der Gang zur Toilette – wird als Teil der Opfererfahrung behandelt.

Der Bereich der Hygiene beinhaltet auch den weiblichen Monatszyklus, der durch die unmenschlichen Verhältnisse in den Lagern entweder gestoppt oder von Frauen als besonders lästig empfunden wurde. Der Faktor der Menstruation erhält darüber hinaus eine weit gewichtigere Bedeutung: Mit der aussetzenden Blutung fürchteten viele Frauen, ihr Leben lang unfruchtbar zu bleiben. Schlechte Ernährung und Krankheit setzten dem weiblichen Körper so zu, dass die Funktion des Eisprungs kurz- oder längerfristig zerstört wurde. Somit stehen Mutter- und Schwangerschaft in enger Verbindung mit dem Bereich der Hygiene. Die Thematik der Menstruation in den Lagern wird aber in den Spielfilmen nicht einmal berührt. Ihre Bedeutung in der Wissenschaft ist jedoch unumstritten und sie tritt sehr stark in den Berichten von überlebenden Frauen auf.

5.3. Täterinnen

„Was wird Männern und was wird Frauen in den Nachkriegsprozessen zur Last gelegt?“¹⁸¹, war einer der Diskussionspunkte, die im Rahmen des Symposiums " ‚Bestien‘ und ‚Befehlsempfänger‘. NS-Prozesse und ihre öffentliche Resonanz aus geschlechtergeschichtlicher Perspektive“ besprochen wurden. Weibliche Täterschaft wird von den VertreterInnen der Frauen- und Geschlechtergeschichte seit einigen Jahren als Untersuchungsgegenstand erforscht, doch im sozio-politischen Umfeld Deutschlands und Österreichs richtet sich der Fokus auf den männlichen Täter. In diesem Symposium sollte das Bild des Mannes als bloßes „Rädchen im Getriebe“ hinterfragt und das spezifische Entsetzen begründet werden, dem Frauen in den Nachkriegsprozessen ausgesetzt worden waren. Die deutschsprachige Filmkultur findet kaum einen Zugang zu einer adäquaten Darstellung von Täterinnen. Die konträre Repräsentation des weiblichen Opfers, das die gesellschaftlichen Verhältnisse kritisiert, und des Mannes, der Täter oder Mitläufer ist, verhindert eine geschlechterumfassende Darlegung von Täterschaft im NS-Regime. Die frühesten Filme übernehmen dabei einmal mehr eine Außenseiterrolle, da sie diesen verwehrt Blick *zulassen*. Nachfolgende Werke suchen nach anderen Strategien, die entweder mit dem Opferweiblich und Täter-männlich – Stereotyp verfahren oder der Frauenfigur eine *Mittäterschaft* anlastet, wie anhand der Filme *Zeugin aus der Hölle* und *Aimée & Jaguar* demonstriert werden kann.

Die *Zeugin aus der Hölle* des Konzentrationslagers, Lea Weiss, ist Opfer und Täterin zugleich. Sie ist Täterin in dem Sinn, dass sie die Nachkriegsgesellschaft Westdeutschlands mit Verbrechen konfrontiert, von denen nichts mehr gehört werden möchte und denen sogar Unglauben entgegengesetzt wird. Die eigentliche Filmfigur aber, auf die der Denkansatz des Symposiums angewendet werden kann, ist Dr. Berger, der ehemalige SS-Arzt aus Lea Weiss' Konzentrationslager. Die Frauenfigur fungiert hier also in erster Linie als Klägerin wider willen, deren Mittäterschaft einerseits in der von ihr zugegebenen sexuellen Willigkeit gegenüber Berger zu finden ist, andererseits durch ihr Überleben, das die wahren TäterInnen in Schwierigkeiten bringt. Ihre Bereitschaft, sich dem Arzt hinzugeben, schwächt allerdings die Täterrolle dieses Mannes ein Stück weit ab.

Die visuelle Beschreibung des Lageralltags in der *letzten Etappe* entspricht den Erzählungen von überlebenden Frauen: die zusätzliche Diskriminierung der Jüdinnen durch

¹⁸¹ Vgl. http://www.nachkriegsjustiz.at/service/archiv/ankuend_symposion_berlin_2002.php. Das Symposium fand zwischen dem 9. und 11. Mai 2002 in Berlin statt.

das Abscheren der Haare, das Töten von Neugeborenen und die besondere Brutalität der weiblichen Kapos bzw. Aufseherinnen. Weibliche KZ-Opfer berichten über Frauen, die „weitaus brutaler als ein Mann“ oder „wie ein Mann“¹⁸² waren. Brutalität wird also mit Männlichkeit gleichgesetzt. In *Die letzte Etappe* wird der weibliche Kapo räumlich sowie repräsentativ isoliert. Elsa besitzt ein eigenes Zimmer mit Bett, in das sie sich immer wieder schöne Mädchen bringen lässt. Die Analogie zum männlichen Geschlecht ist auch hier spürbar. Darüber hinaus agiert sie ihren Mitgefangenen gegenüber äußerst brutal und willkürlich.

Das deutsche Pendant zu Elsa ist dagegen eine junge, hübsche, blonde Frau. Sie verhält sich in Relation zu ihren männlichen Kollegen besonders antisemitisch und fremdenfeindlich, wenn sie zum Beispiel auf den raschen Ausbau der Gaskammern drängt. Mit ihrer Attraktivität und dem Einsatz ihrer Sexualität gegenüber den männlichen Kollegen widerspricht sie jedoch völlig dem *Mannsbild* der von Zeitzeuginnen geschilderten typischen SS-Aufseherin. Im Gegenteil, diese Frau ist durch und durch weiblich, auch wenn sie im Lager eigentlich den Ton angibt und das Kommando über die sie umgebenden Männer besitzt. Jakubowska verzichtet damit auf die Darbietung einer Täterschaft, die rein männlich konnotiert ist. Darüber hinaus lässt sie in ihrer filmischen Anklage *keinen* Tätertypus aus – Männer, Frauen und sogar ein deutsches Kind, welches antisemitische Hetzen und Beleidigungen von sich gibt, fügen sich in diese Gruppe ein.

Die Darstellungsweise weiblicher Täterschaft bei Jakubowska ist einzigartig und wurde in allen kommenden, hier untersuchten Filmen, nicht einmal ansatzweise als Vorbild herangezogen. Die Regisseurin deckte somit sehr früh auf, was viele Menschen bis heute nicht wahrhaben wollen oder einfach „übersehen“ haben. Das Sichtbar-Machen der Täterinnen kann wohl gerade durch eine weibliche Filmemacherin funktionieren, die das Verhalten ihres eigenen Geschlechts anprangert.

Kurt Maetzig, dessen Film *Ehe im Schatten* genauso bereits wenige Jahre nach dem Krieg gedreht wurde, integriert eine Täterin in seine Erzählung. Obgleich die vorhandenen „arischen“ Figuren bis auf Hans allesamt wie Opfer des Regimes wirken, dessen Ideologien und Vorschriften sie sich nicht entziehen konnten, ist die Rolle des Mitläufers nicht auf männliche Darsteller beschränkt. Verantwortlich für die Deportation von Elisabeths Garderobiere ist eine junge Beamtin in der Ausgabenstelle, die scheinbar ohne Wimpernzucken über Leben und Tod entscheidet. Sie ist in doppelter Hinsicht ein

¹⁸² Amesberger, Helga: *Sexualisierte Gewalt*, 2007. S.87.

interessanter Charakter: Sie ist keine SS-Angehörige oder fanatische Nationalsozialistin, da sie offensichtlich kein Parteiabzeichen trägt. Sie ist neben all den Nazischergen eine Täterin.

In *Aimée & Jaguar* verwischt das Täter-Opferbild immer wieder in der Gestalt der Lilly Wust. Zum einen agiert sie als Nationalsozialistin, indem sie meint, sie könne Juden schon am Geruch erkennen, und den Juden auch die Schuld an den Bombenangriffen gibt. Zum anderen ist sie sich ihrer Täterrolle voll bewusst und degradiert sie zur Rolle der Mitläuferin, die es nicht besser gewusst hat, bis sie schließlich selbst zum Opfer wird, da sie durch den NS ihre einzige wahre Liebe, ihren Lebensinhalt verloren hat. Die zweite Hälfte des Films wird durch Lillys Blick auf die Geschehnisse dominiert. Sie erzählt von Lillys Gefühlen und ihre Verzweiflung, als Felice für Tage verschwindet, ohne Nachricht zu hinterlassen.

Der für diese Arbeit wichtigste Kritikpunkt an der Frauendarstellung in *Aimée & Jaguar* betrifft genau die Darstellung der weiblichen Täterin Lilly, deren Aussagen aus Fischers Buch nur teilweise im Film verarbeitet wurden. Ihre mit Naivität behaftete Rolle als Mitläuferin verliert ihre Gültigkeit im Angesicht einiger Aussagen („*Ich muß mir manchmal klar machen – Felice war Jüdin! [...] Sie sah auch nicht jüdisch aus, nur wenn sie ihre Tage hatte, da sah sie jüdisch aus*¹⁸³) und vor allem im Angesicht des Selbstbildes, das sie Erica Fischer präsentiert hat. Die Betonung ihres eigenen emotionalen Elends und die somit entworfene Opferrolle machen aber aus Lilly Wust nicht nur eine von vielen Mitläuferinnen, sondern speziell eine Täterin im falschen Umgang mit der Geschichte von NS-Opfern. So gesehen stellt das Buch im Gegensatz zum Film, der mit ganz anderen Mitteln arbeiten kann, lediglich die persönliche Geschichte, die Biographie einer Frau dar, die natürlich vorwiegend über sich selbst erzählt, wenn das „legitime“ NS-Opfer der Geschichte nicht mehr sprechen kann.

Man muss sich eingestehen, dass die Geschichte der weiblichen Täterinnen zwar bereits ansatzweise geschrieben wird, dass sie aber in der Gesellschaft und innerhalb der visuellen Erinnerungskultur noch wenig Raum hat, sich zu präsentieren.¹⁸⁴

Diese angeführten Filmbeispiele zeigen auf, dass sich das Bild von Täterinnen erst einmal als – zuvor männlich besetztes - „Rädchen im Getriebe“ in der (visuellen) Erinnerungskultur breit macht. Je ferner der Moment des Kriegsendes, desto ferner die wahrheitsgetreue Abbildung der Täterschaft. Es liegt nun an den Filmen des angebrochenen 21. Jahrhunderts, nicht nur Opfer- sondern auch Täterschaft in all seinen Facetten sichtbar zu machen.

¹⁸³ Fischer, Erica: *Aimée und Jaguar*, 1994. S.57.

¹⁸⁴ Historikerinnen wie Gisela Bock und Helga Amesberger arbeiten die Thematik der KZ-Aufseherinnen und anderen Täterinnen jedoch sehr gut auf.

6. Die Jüdin als Shoah-Opfer im österreichischen Spielfilm

6.1. Die jüdische Frau als Metapher für die Opferthese

Der Engel mit der Posaune ist eine der beiden österreichischen Produktionen, die unter dem Arbeitstitel „deutschsprachiger Film“ zur Analyse von weiblichen jüdischen Opfern herangezogen wurden. Der Film stützt sich auf Ernst Lothars Roman, den er während des Krieges im Exil geschrieben hat. Viele Details, aber auch wesentliche Strukturen daraus stimmen nicht mit der filmischen Version überein, die in die Nachkriegskultur der österreichischen Identitätssuche und Rückbesinnung auf traditionelle (monarchistische) Werte einzuordnen ist.

Einen österreichischen Film über die gerade einmal drei Jahre alte NS-Vergangenheit auf Opferdarstellungen hin zu untersuchen, ist ein spannendes Unterfangen, wenn sich die Nation selbst als Opfer deklariert und durch den Film eigentlich rasch andere „Geschichten“ konstruiert hat, um ein neues, von Deutschland abgegrenztes Bewusstsein zu erzeugen.

Die Hauptfigur, eine Jüdin mit Namen Henriette Stein (später Alt), wird von der beliebten österreichischen Darstellerin Paula Wessely verkörpert, die in ihrer Rolle als weibliches Opfer gleich zwei Funktionen übernimmt: Sie muss einerseits sich selbst und ihre Karriere während der Naziherrschaft rehabilitieren, und sie übernimmt darüber hinaus die österreichische Opferrolle überhaupt. Karin Moser erklärt: „*Es ist nachvollziehbar, dass es eine Frau sein musste, die allegorisch das ‚Opfer Österreich‘ repräsentierte. (...) Die Frau kann nur reagieren, nicht agieren.*“¹⁸⁵

Nach diesem Leitsatz ist auch die Rolle der Henriette Alt ausgerichtet. Sie wird ja nicht von einer jüdischen Künstlerin dargestellt, sondern von *dem* österreichischen weiblichen Filmstar schlechthin zu jener Zeit. Ihre Sprache und ihr Auftreten sind auf die dominierende Repräsentation der österreichischen Kaiserzeit abgestimmt. Die Dialoge zwischen den Familienmitgliedern demonstrieren Elemente der Vergangenheitsaufarbeitung im Jahr 1948, verweisen mitunter aber auf andere Standpunkte. In einem Gespräch nach dem Tod des Kronprinzen Rudolfs, der sich seines Vaters wegen umgebracht hat, bittet Otto-Eberhard Alt seine Schwägerin Henriette, die als einzige die Gründe des Selbstmordes kennt: „*Du kannst seiner Majestät und Österreich einen großen Gefallen tun, wenn du so manches ungesagt lässt.*“¹⁸⁶

¹⁸⁵ Moser, Karin: Zwischen Aufarbeitung, Distanzierung und Verdrängung., 2007. S.122.

¹⁸⁶ Aus: *Der Engel mit der Posaune*. Österreich, 1948. , Österreich 1948; Karl Hartl. Drehbuch: Karl Hartl, Franz Tassié

Die Aussage entspricht der Einstellung gegenüber den jüdischen Opfern, von denen man verlangt, die Schrecken nicht wieder aufleben zu lassen. In Ruth Beckermanns Ausführungen ist von einem österreichischen Bewusstsein die Rede, das unter anderem auch auf der Distanzierung vom „Anderen“ aufgebaut wurde¹⁸⁷. Das neue Österreich war Täter und Opfer zugleich und verzichtete aus diesem Grund auf die Einbeziehung der jüdischen Opfer in die Erinnerungspolitik. Henriette verstärkt diese Tendenz durch den Satz „*In einer Welt, die nur in der Vergangenheit lebt, kann man nicht leben*“¹⁸⁸, kontakariert aber damit zugleich auch die Absicht des Filmes, in vergangenen Zeiten zu schwelgen.

Henriette präsentiert sich als zunächst wenig geschätzte jüdische Verlobte des Franz Alt und wird im Lauf der Geschichte zur Mutter und Haushaltsvorsteherin. Sie steht als geistreiche und sympathische Frau im Kontrast zu ihrem biederem Ehemann. Mit ihrer starken Präsenz ist sie das Zentrum der Filmgeschichte. Sie folgt auch keiner stereotypen Darstellung schwacher Frauen. Ganz im Gegenteil widersetzt sie sich öfters ihrem Ehemann und betrügt ihn letztendlich auch. Die Darstellung als Opfer des Nationalsozialismus kann natürlich nicht sehr vielschichtig sein, da die Handlung mit 1938 endet. Dennoch zeigt sich Henriette auch im Angesicht der bevorstehenden Deportation stark und autonom in ihren Entscheidungen und stürzt sich schließlich aus dem Fenster ihrer Wohnung.

Die Repräsentation der Frau als Sinnbild des österreichischen Opfermythos beinhaltet keine spezifische Darstellung von Jüdinnen während der Shoah, auch wenn Henriette in einer der letzten Szenen mit der Gestapo konfrontiert wird und sich aus diesem Grund das Leben nimmt. Da 1938 der Beginn der österreichischen Maßnahmen zur „Vernichtung des jüdischen Volkes“ ist, kann Henriette tatsächlich als Opfermetapher für Österreich und die österreichischen Juden verstanden werden.

Ernst Lothar verarbeitet den NS in der Romanvorlage weit kritischer und erzählt eine wahre Leidensgeschichte der Henriette, die im Buch so einigen antisemitischen Schikanen und Beschimpfungen ausgesetzt wird. Das Buch ist ideologisch links einzuordnen und hat mit der traditionell-konservativen filmischen Version nicht viel gemein. Im Buch wird die Frage nach der österreichischen Identität auch aufgeworfen, auf eine Art und Weise jedoch, die Karl Hartl nicht übernehmen konnte: „*Der Österreicher? Den gibt's ja gar nicht! Es ist eine Bezeichnung, die die Habsburger erfunden haben, um ihre Hausmacht zu entschuldigen.*“¹⁸⁹

¹⁸⁷ Vgl. Beckermann, Ruth: Unzugehörig. Österreicher und Juden nach 1945. Wien : Löcker, 1989.

¹⁸⁸ Aus: *Der Engel mit der Posaune*, 1948.

¹⁸⁹ Lothar, Ernst: *Der Engel mit der Posaune*, 1949. S.279.

Diese Aussage tätigt im Buch der sozialistische Sohn Henriettes, Fritz. Seine Geburt markiert einen Wendepunkt in der Erzählung, inhaltlich und auch perspektivisch. Das Leben von Fritz wird nun zur zentralen Erzählung, in der er die jüdische und kommunistische Pianistin Selma ehelicht. In der Filmversion ist Selma weder Jüdin noch Kommunistin und spielt eine untergeordnete Rolle an der Seite von Fritz. Sie bietet also kein weiteres Bild der Darstellung weiblicher Opfer des Genozids an den europäischen Juden.

Durchaus abgeschwächt wird das Bild „Österreich als Opfer“ durch Henriettes Sohn Hermann, der der SA angehört. Das Schicksal seiner literarischen Pendant-Figur, die schon 1934 in den Kämpfen während des „Austrofaschismus“ erschossen wird, teilt er aber nicht. Der Film-Hermann findet seine tote Mutter und erkennt daraufhin die Bösartigkeit der NS-Ideologie. So dient der Einsatz einer weiblichen Protagonistin nicht allein der Übereinstimmung mit Lothars Roman, sondern vor allem zur Verkörperung des „Opfers“ durch das „schwache Geschlecht“, das scheinbar nicht aktiv an der NS-Politik teilgenommen hat und als Täterschaft nicht in Frage kommt. Um mit Assmanns Worten zu sprechen präsentiert sich Österreich als *passives* Opfer, welches nur durch die Unschuld und Reinheit einer Frau dargestellt werden kann. Die Wahl der Paula Wessely passt dafür nicht allein wegen ihres Beliebtheitsgrades, sondern auch aufgrund des Images der natürlichen und bodenständigen Frau, die sich von Darstellerinnen offener Erotik abgrenzt¹⁹⁰. An Wesselys Seite agieren unter anderem Paul und Attila Hörbiger, sowie Curd Jürgens, alles populäre Schauspieler jener Zeit, die ein besonderes Österreichgefühl bei den Zusehern wecken sollten.

6.2. Ein kritischerer Umgang mit dem „Opfer Österreich“

Das andere Leben von 1947 erzählt die Freundschaft zwischen einer österreichischen „Arierin“ und einer österreichischen Jüdin. Die Perspektive übernimmt dabei Elisabeth, die Nicht-Jüdin.

Eine der zentralen Fragestellungen ist die der individuellen Mittäterschaft am NS, besonders gegenüber jüdischen Menschen des eigenen Umfelds. Die Verantwortung übernehmen dabei aber nicht unbedingt die Subjekte selbst, sondern es dominieren über weite Strecken die Umstände, in denen alle Beteiligten leben. Werte wie Loyalität und Freundschaft verlieren im Chaos der Verfolgung jüdischer Mitmenschen hier ihre Gültigkeit und „für diese Menschen

¹⁹⁰ Vgl. Bock, Hans-Michael(Hrsg.): Cinegraph.

*kommt der Zwang, sich zu entscheiden, von außen.*¹⁹¹ In Anlehnung an die schon wirksame Opferrolle Österreichs könnte dieses „außen“ Deutschland sein.

Die Verlagerung der jüdischen Opfererfahrung auf eine österreichische Frau ist in mehrfacher Weise interessant. Ein Aspekt, der herauszugreifen wäre, ist das Verhalten der österreichischen Bevölkerung gegenüber ihren jüdischen Mitbürgern, das durch Elisabeth als unterstützend und solidarisch dargestellt wird. Ein weiteres Motiv, das Elisabeths Handlungen zu Tage bringt, ist die Opferrolle Österreichs. Durch die Annahme von Suzettes Leben begibt sich eine eigentlich „arische“ und im NS-Staat sichere Frau in die Position des Opfers, die von äußeren Zwängen geformt wurde, obgleich Elisabeth bewusst und aktiv entschieden hat, ihrer Freundin zu helfen. Die repräsentative Identität im Umgang mit NS-Opfern ist im Österreich der Nachkriegsjahre, und weit darüber hinaus, die der Nation und so lassen sich durch *Das andere Leben* quasi zwei Fliegen mit einer Klappe schlagen: die Auseinandersetzung mit der jüngsten Vergangenheit und die Festigung des Opfermythos. Ein Detail des Films, das die Übernahme der Opferrolle durch Elisabeth sehr schön veranschaulicht, ist die Gegenüberstellung der beiden Frauen in ihrer Kleidung. Sie teilt sich auf zwei Szenen auf. In der einen, früheren Sequenz trägt Suzette, rechts im Bild, eine gestreifte Bluse, die an die KZ-Häftlingskleidung erinnert. Zu einem späteren Zeitpunkt des Films dreht sich das Bild und nun trägt Elisabeth eine gestreifte Bluse. Auch die Positionierung der beiden Frauen im Bild wird umgekehrt.



Quelle: *Das andere Leben*, 1947.

¹⁹¹ Büttner, Elisabeth: Anschluß an Morgen. Eine Geschichte des österreichischen Films von 1945 bis zur Gegenwart. Salzburg ; Wien : Residenz-Verlag, 1997. S.171.

Der Film darf aber deshalb nicht allzu schnell verurteilt werden, denn er bietet im Gegensatz zu *Der Engel mit der Posaune* kritische Momente und Figuren, wie Walter Josselin, der die „arisch-jüdische“ Freundschaft der beiden Frauen nicht akzeptieren will. Darüber hinaus spielt der Film im vorletzten Kriegsjahr 1944 und konfrontiert die Zuseher mit den jüngsten Erlebnissen und ihrem eigenen Verhalten.

Ein spannendes Detail rund um die Produktionsbedingungen ist die Erwägung des Regisseurs Rudolf Steinböck, Paula Wessely für die Rolle der Elisabeth zu engagieren. Da zur gleichen Zeit *Der Engel mit der Posaune* gedreht werden sollte, musste sie sich entscheiden. Vermutlich veranlassten Hartls Ruf und Erfahrung, und der damit vorhersehbare größere Erfolg, Wessely zu ihrer Wahl¹⁹². *Das andere Leben* hätte sich wohl ganz anders gestaltet, als er es letztendlich tat. Die Ähnlichkeit der Rolle von Frauen ist in diesen beiden Filmen aber durchaus gegeben. Das Filmplakat zu *Das andere Leben* demonstriert diese Rolle: das weiß gezeichnete Doppelgesicht Elisabeth-Suzette wird im Hintergrund von der dunklen Gestalt des Bukowskis bedrohlich umgeben. Die Täter-Opfer-Zuschreibung wird dadurch evident.

¹⁹² Vgl. http://www.filmarchiv.at/rte/upload/filmhimmel_pdf/fh_054.pdf. Letzter Abruf am 9.11.2007.

7. Schlussbetrachtungen

7.1. Die Entwicklung des Shoah-Films

„Wahrscheinlich liegt das Dilemma dieses Films darin, dass er das Publikum nicht fordert, sondern rühren will“¹⁹³, kritisiert Michael Kohler den jüngsten deutschen Film über die Shoah, *Der letzte Zug*. Für ihn liegt die Schwäche von Brauners Film vor allem in der Repräsentation der jüdischen Lebenswelten vor dem Abtransport nach Auschwitz, wenn er weiter meint: „Welchen anderen Zweck können Rückblenden haben, in denen sich die Deportierten an glücklichere, in ihrer unspezifischen Darstellung aber völlig nichtssagende Momente ihres Lebens erinnern?“¹⁹⁴

Kohlers Beurteilung des *Letzten Zuges* reflektiert allein die wissenschaftliche oder filmtheoretische Aufnahme von Shoah-Filmen des beginnenden 21. Jahrhunderts. Doch was kann falsch sein an einer emotionalisierten, „spielfilmtauglichen“ Umsetzung des Stoffes in einer Zeit, in der die ZeitzeugInnen zunehmend nicht mehr greifbar und die Botschafter der Shoah im Feld der (visuellen) Kultur zu finden sind? Wie können die Erlebnisse jüdischer Frauen ausgedrückt werden, wenn nicht auf dem Weg der vielfältigen Darstellung durch das Genre Film? Brauners Film ist zwar die Geschichte über den letzten Zug, nicht aber der letzte Film, der die Thematik der Shoah verarbeiten wird.

Die Tradition des Filmemachens über die Shoah begann bereits kurz nach Kriegsende, die Inhalte waren aber andere. „Die Grundhaltung des Films ist in jeder Beziehung edel zu nennen“¹⁹⁵, schreibt ein Kritiker in einer Film Dienst-Ausgabe von 1949 über *Lang ist der Weg*. Die Verschiebung der Inhalte bewegt sich in erster Linie im Bereich des Stils der Vergangenheitsaufarbeitung. Während frühe Filme die NS-Vergangenheit anprangerten (*Die letzte Etappe, Ehe im Schatten, Das andere Leben, Sterne*), warfen andere einen scharfen Blick auf die gegenwärtige Lage des Umgangs mit der Geschichte (*Zeugin aus der Hölle, Chronik eines Mordes*). In den Filmen der Achtziger Jahre kann man das Ereignis der Shoah stellvertretend für den Umgang mit politischem Terror überhaupt verstehen. *Bittere Ernte* wäre „eine eindringliche Warnung vor jeder Art Ausbeutung und vor Mitläufertum“¹⁹⁶

Im Zuge dieses Prozesses ist es nur recht, den filmschauenden Menschen von heute, der spezielle Sehgewohnheiten entwickelt hat, die Geschichten der jüdischen Opfer durch das

¹⁹³ Kohler, Michael: Der letzte Zug. In: Film Dienst 23/2006. Online-Ausgabe, letzter Abruf am 3.12.2007.

¹⁹⁴ Ebd.

¹⁹⁵ Film Dienst 03/1949. ohne Autor. Online-Ausgabe, letzter Abruf am 3.12.2007.

¹⁹⁶ Gerhold, Hans in: Film Dienst 06/1985. Online-Ausgabe, letzter Abruf am 3.12.2007.

Erzählkino nahe zu bringen (*Aimée&Jaguar*, *Der letzte Zug*) und dabei bewusst die individuellen Lebenswelten, und seien sie noch so *nichtssagend*, zu erinnern.

7.2. Die Frau als Opfer der Shoah im deutschsprachigen Spielfilm

Wie nun hat es das Medium Film bewerkstelligt, Frauen als Opfer der Shoah sichtbar zu machen? Die (junge) jüdische Frau ist in der Tradition der jüdischen Religion ein Wesen, das in jeder Hinsicht zum Schweigen verurteilt ist. Sie darf nicht am Totengebet („Kaddisch“) teilnehmen¹⁹⁷. Die hier zur Analyse herangezogenen Spielfilme brechen mit diesem Schweigen, zumindest durch die visuelle Repräsentation von weiblichen Opfern. Denn obwohl die weiblichen Figuren in allen Filmen eine zentrale, wenn nicht die Hauptrolle, einnehmen, bleiben sie oft lediglich Bezugspunkt zur eigentlichen, *männlichen* Erzählfigur.

Die jüdische Frau – das andere Opfer?

Die jüdischen Frauen in diesen Filmen verkörpern durchwegs starke, aktiv handelnde Persönlichkeiten, die eigentlich einen Kontrast zum vermeintlich schwachen Geschlecht herstellen. Trotzdem wird das Frau- und Opfer-Sein als Chiffre für Reinheit und Unschuld eingesetzt. Diese Strategie verfolgt eine Relativierung der eigenen Täterposition (der des deutschen Volkes) und eine klare Definition von Täter und Opfer, das vor allem durch Weiblichkeit zur Darstellung kommt. In den österreichischen Filmen *Der Engel mit der Posaune* und *Das andere Leben* dient der Einsatz einer zentralen weiblichen Figur zur Symbolisierung des eigenen Opferstatus', der eine Erinnerung an die ermordeten Juden und Jüdinnen ausschließt. Die aus Deutschland stammenden Spielfilme konzipieren die jüdische Frau als Beobachterin der Ereignisse (*Ehe im Schatten*, *Die letzte Etappe*) und vor allem als Metapher des deutschen Gewissens, das dem Zuseher wie eine „Botin aus einer anderen Welt“ begegnet (*Sterne*, *Chronik eines Mordes*, *Zeugin aus der Hölle*, *Lang ist der Weg*). Dahingehend wird „die Frau“ als Opfer nicht mit ihren spezifisch weiblichen Erfahrungen abgebildet, sondern steht für ein scheinbares Opferkollektiv, dessen Opferstatus durch die Verletzlichkeit und Angreifbarkeit, mit der der weibliche Körper in Verbindung gebracht wird, verstärkt zum Ausdruck kommt. Die gleichzeitige Stärke der Frauen wirkt wie ein hilfesuchender Versuch, die Stimme zu erheben um gehört zu werden. Das „andere“ des

¹⁹⁷ Vgl. Taylor, Jennifer: Ruth Klügers „Weiter leben“ als weibliche Rekonstruktion der Holocaust-Erfahrung, 1994. S. 33-50.

weiblichen Opfers ist also die starke Bewegung zwischen der Verkörperung einer wehrlosen jüdischen Masse einerseits, und der Visualisierung frauenspezifischer Erlebnisse andererseits.

Weibliches Erleben im Film

Frauenspezifische Erlebnisse, die in der Wissenschaft erst sehr spät aufgearbeitet und als eine Komponente der Shoah behandelt wurden, wurden im Spielfilm von erster Stunde an integriert. Besonders in den ältesten und jüngsten Filmen zum Thema, in denen es entweder noch sehr früh für eine anklagende Haltung oder so weit gekommen war, das kollektive Opfergruppen auch in der Forschung im Begriff waren, dekonstruiert zu werden und individuellen Geschichten Platz machten. In diesen Filmen kann genderorientierte geschlechtsunspezifische Darstellung wie im *Letzten Zug* als *eine* Komponente der Shoah verstanden werden. In allen anderen Filmen werden traditionelle Elemente zur Repräsentation von Frauen in deren KZ- und Kriegserfahrungen eingebaut. Mutter- und Schwangerschaft, sowie die Frau als Opfer von sexualisierter Gewalt sind solche Elemente.

Gerade mit der Anwendung solcher Gestaltungsweisen gelingt es dem Film seit 1945, eine Sprache für weibliche Opfererfahrungen zu finden, die in der Forschung noch lange den Mantel des Schweigens tragen muss. So zeigen Filme wie *Zeugin aus der Hölle* und *Chronik eines Mordes* bereits in den 1960er Jahren jüdische Frauen als Opfer sexualisierter Gewalt in Lager- bzw. Wehrmachtsbordellen – ein Themenkomplex, der parallel in der Gesellschaft noch Tabucharakter besaß. Diese Filme machen darüber hinaus auf die starke Traumatisierung der Frauen aufmerksam, welche das zukünftige Leben als sexuelles Wesen und eventuell als Mutter erheblich erschweren konnte.

Somit demonstrieren einige Filme das Element der Mutterschaft, das während des NS-Regimes für Jüdinnen ein großes Gefahrenmoment darstellte. *Der Letzte Zug* löst das Mutter-Kind-Konstrukt ein Stück weit auf und lässt nicht vergessen, dass viele Männer ebenfalls als Väter ihre Kinder verloren haben.

Alle Filme reflektieren zwar in erster Linie die sozio-politischen Rahmenbedingungen Deutschlands und Österreichs, in denen eine Aufarbeitung der NS-Zeit stattfindet, sie sind der offiziellen Erinnerungskultur dabei stets einen Schritt voraus. Teilgebiete der Shoah-Forschung wie Täterschaft von Frauen oder Körperempfinden werden jedoch analog dazu nicht visualisiert. Wieder sind es die Filme *Die letzte Etappe* und *Der letzte Zug*, die hier Ausnahmen bilden. Obwohl einige andere Filme sehr wohl auch diese Aspekte mitberücksichtigen, bleiben Zwangsarbeit, Täterschaft und Körperempfinden Tabus in der

Darstellung weiblicher Opfer. Erst allmählich werden diese Tabus in der Wissenschaft aufgebrochen.

Ein signifikantes Motiv, das der Film *Aimée & Jaguar* als Rahmenhandlung der Verfolgung einer deutschen Jüdin aufgreift, ist das der homosexuellen Liebe im Dritten Reich. Der Beitrag des Films ist in Deutschland einzigartig und schafft es abermals, durch das *Erzählkino* vermittelt zu werden. Die Darstellung der liebenden Frauen kann mitunter als erotischer Effekt für männliche, und als Selbstbewusstseins steigernder Effekt für weibliche Zuseher aufgefasst werden kann.

7.3. Das weibliche Shoah-Opfer in zukünftigen Filmprojekten

Nun, da die Augenzeugen der Shoah verstummen werden, liegt es an den zukünftigen Generationen, einen Kanal für die Erinnerung an diese zu schaffen. Von allen untersuchten Filmen berührt *Der letzte Zug* am stärksten durch seine schonungslose Darstellung der Schicksale jüdischer Menschen. Die Frage der Entwürdigung der Opfer durch eine solche Darstellung kann hier nicht mehr gestellt werden, da es darum geht, die Ereignisse in all ihren Dimensionen zu zeigen, wenn die Überlebenden bald nicht mehr unter den Lebenden weilen und das Geschehen der Shoah in die Ferne der Wahrnehmung zu rücken droht.

Der zunehmende Einfluss der Frauen- und Geschlechtergeschichte auf die Produktion kultureller Produkte wird in Zukunft einen umfassenderen Blick auf jüdische Opfer werfen. Das bleibt zumindest zu hoffen. Es sollten nicht nur Filme gegen das Vergessen in der Öffentlichkeit wirken. Doch es sollen vor allem die Geschichten einzelner Menschen in den Mittelpunkt gestellt werden um die Shoah als ein von Menschenhand begangenes Verbrechen auszuweisen und um ihr die Mystik, die sie umgibt, zu entziehen. Das kann erst gelingen, wenn Frauen und Männer als Opfer und Täter in ihrer umfassenden und teilweise unterschiedlichen Existenz repräsentiert werden.

Der bisherige Shoah-Film durchlief verschiedene Stadien in der Darstellung männlicher und weiblicher Opfer und tendierte zur Bildung von Chiffren von Täter-Opfer, Frau-Mann, Gut und Böse und verfährt hier wie jeder andere Spielfilm auch. In Anbetracht des Themas der Shoah aber, dass so komplex und schrecklich ist und Gefahr läuft, vergessen zu werden, ist es die Aufgabe zukünftiger Filmprojekte diese Chiffren zugunsten einer lebensnahen Gestaltung von Menschen, die während des Nationalsozialismus erlebt haben, aufzulösen.

8. Filmografie

Aimée & Jaguar, Deutschland 1997/98. Regie: Max Färberböck. Drehbuch: Max Färberböck, Rona Munro

Bittere Ernte, BRD 1984/85. Regie: Agnieszka Holland. Drehbuch: Paul Hengge, Agnieszka Holland

Chronik eines Mordes, DDR 1964. Regie: Joachim Hasler. Drehbuch: Angel Wagenstein

Das andere Leben, Österreich 1947. Regie: Rudolf Steinböck. Drehbuch: Alfred Ibach

Der Engel mit der Posaune, Österreich 1948; Karl Hartl. Drehbuch: Karl Hartl, Franz Tassié

Der letzte Zug, Deutschland / Tschechien 2005/06. Regie: Joseph Vilsmaier; Dana Vávrová. Drehbuch: Stephen Glantz

Die letzte Etappe, Polen 1948. Regie: Wanda Jakubowska, Drehbuch: Gerda Schneider

Ehe im Schatten, (Ost)Deutschland 1947. Regie und Drehbuch: Kurt Maetzig

Lang ist der Weg, (West)Deutschland 1947/48. Regie: Herbert B. Fredersdorf, Marek Goldstein. Drehbuch: Karl Georg Külb, Israel Beker

Sterne, DDR/Bulgarien 1958/59. Regie: Konrad Wolf. Drehbuch: Angel Wagenstein

Zeugin aus der Hölle, BRD/Jugoslawien 1965. Regie: Živorad Mitrović. Drehbuch: Frida Filipovic, Michael Mansfeld

9. Literatur- und Quellenverzeichnis

Amesberger, Helga, **Auer**, Karin und **Halbmayer**, Brigitte: Sexualisierte Gewalt. Weibliche Erfahrungen in NS-Konzentrationslagern. Mit einem Essay von Elfriede Jelinek. Wien : Mandelbaum Verlag, 2007.

Apel, Linde: Judenverfolgung und KZ-System: Jüdische Frauen in Ravensbrück. In: Bock, Gisela: Genozid und Geschlecht: jüdische Frauen im nationalsozialistischen Lagersystem. Frankfurt am Main: Campus-Verlag, 2005. S.44-65.

Apfelthaler, Vera (Hrsg.): Gendered memories. Transgressions in German and Israeli film and theater. Wien : Turia & Kant, 2007.

Arbeitsgemeinschaft Gender-Killer(Hrsg.): Antisemitismus und Geschlecht: von "effeminierten Juden", "maskulinisierten Jüdinnen" und anderen Geschlechterbildern. Münster : Unrast-Verlag, 2005.

Arendt, Hannah: Nach Auschwitz, 1989.

Assmann, Aleida: Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik. München : Beck, 2006.

Baer, Ulrich(Hrsg.): "Niemand zeugt für den Zeugen". Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 2000.

Beckermann, Ruth: Unzugehörig. Österreicher und Juden nach 1945. Wien : Löcker, 1989.

Bocheńska, Jadwiga: Polnische Regisseurinnen. In: Koschmal, Walter (Hrsg.): Die Frau in der polnischen Gegenwartskultur. Köln [u.a.] : Böhlau Verlag, 1996. S.236-252.

Bock, Gisela: Genozid und Geschlecht: jüdische Frauen im nationalsozialistischen Lagersystem. Frankfurt am Main: Campus-Verlag, 2005.

Bock, Hans-Michael(Hrsg.): Cinegraph. Lexikon zum deutschsprachigen Film. München : Edition Text und Kritik. Loseblatt-Ausgabe.

Bondy, Ruth: Women in Theresienstadt and the Family Camp in Birkenau. In: Ofer, Dalia(Hrsg.): Women in the Holocaust. New Haven [u.a.] : Yale Univ. Press, 1998. S.310-326.

Beauvoir, Simone de : Das andere Geschlecht : Sitte und Sexus der Frau. Neuausgabe. Reinbek bei Hamburg : Rowohlt-Taschenbuch-Verlag, 2000.

Bovenschen, Silvia: Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen. Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 2003.

Büttner, Elisabeth: Anschluß an Morgen. Eine Geschichte des österreichischen Films von 1945 bis zur Gegenwart. Salzburg; Wien : Residenz-Verlag, 1997.

Corell, Catrin: Holocaustfilme an der Schwelle zum 21.Jahrhundert - neue Wege des Umgangs mit der Vergangenheit. In: Andrea Nolte(Hrsg.): Mediale Wirklichkeiten. Marburg, 2003. S.121-131.

Cormican, Muriel: *Aimée&Jaguar* and the Banality of Evil. In: German Studies Review. Tempe, Arizona : Assoc. Verlag, 2003. S.105-120.

Dillmann, Claudia: Zu bittere Kräuter: ZEUGIN AUS DER HÖLLE. Die Produktion und Rezeption eines „riskanten“ Films. In: Deutsches Filminstitut DIF (Hrsg.): Die Vergangenheit in der Gegenwart: Konfrontationen mit den Folgen des Holocaust im deutschen Nachkriegsfilm; Cinematographie des Holocaust. Frankfurt am Main: DIF, 2001. S.29-35.

Doneson, Judith E.: The Image Lingers. The Feminization of the Jew in Schindler's List. In: Loshitzky, Yosefa (Hrsg.): Spielberg's Holocaust. Critical Perspectives on „Schindler's List“. Bloomington : Indiana University Press, 1997.

Ebbrecht, Tobias: Erinnerungsbilder und Zeitdokumente. Frühe Filme über den Holocaust (1945-1948). In: Filmblatt 27. 10. Jahrgang, Frühjahr/Sommer 2005. Berlin : Cinegraph Babelsberg e.V., Berlin-Brandenburgisches Centrum für Filmforschung, 2005.

Elsaesser, Thomas: Die Gegenwärtigkeit des Holocausts im Neuen Deutschen Film – am Beispiel Alexander Kluge. In: Deutsches Filminstitut DIF (Hrsg.): Die Vergangenheit in der Gegenwart: Konfrontationen mit den Folgen des Holocaust im deutschen Nachkriegsfilm; Cinematographie des Holocaust. Frankfurt am Main: DIF, 2001. S.55-76.

Eschebach, Insa (Hrsg.): Gedächtnis und Geschlecht. Deutungsmuster in Darstellungen des nationalsozialistischen Genozids. Frankfurt/Main [u.a.] : Campus-Verlag, 2002.

Film Dienst 03/1949. ohne Autor. Online-Ausgabe, letzter Abruf am 3.12.2007.

Fischer, Erica: Aimee und Jaguar. Eine Frauenliebe Berlin 1943. Köln : Kiepenheuer&Witsch, 1994.

Fleer Cornelia: Mit fremden Augen sehen. Verstellte eigene und fremde Blicke: „wo/man“, ein Symposium zum Thema „Kino und Identität. In: Film Dienst 5/ 2002. S.40-42.

Frank, Leonhard: Die Jünger Jesu. Berlin : Aufbau Taschenbuch Verlag, 1956.

Freund, Florian : Zwangsarbeiter und Zwangsarbeiterinnen auf dem Gebiet der Republik Österreich 1939-1945. Wien [u.a.] : Oldenbourg, 2004. Veröffentlichungen der Österreichischen Historikerkommission : 26,1.

Freunde der Deutschen Kinemathek (Hrsg.): Jüdische Lebenswelten: In Zusammenarbeit mit der Berliner Festspiele GmbH. 15.Januar – 26.April, 1992.

Fritz, Walter: Kino in Österreich 1945-1983. Wien : Österreich. Bundesverlag, 1984.

Gallwitz, Tim: „Was vergangen ist, muss vorbei sein!“ Wenn die Vergangenheit eine Last und Überlebende eine unliebsame Erinnerung daran sind, ist jede Geste des Bedauerns schon ein Schuldeingeständnis: Zur Gegenwärtigkeit des Holocaust im frühen deutschen Nachkriegsfilm 1945 bis 1950. In: Deutsches Filminstitut DIF (Hrsg.): Die Vergangenheit in der Gegenwart: Konfrontationen mit den Folgen des Holocaust im deutschen Nachkriegsfilm; Cinematographie des Holocaust. Frankfurt am Main: DIF, 2001. S.10-19.

Gerhold, Hans in: Film Dienst 06/1985. Online-Ausgabe, letzter Abruf am 3.12.2007.

Gersch, Wolfgang: Film in der DDR. Die verlorene Alternative. In: Jacobsen, Wolfgang(Hrsg.): Geschichte des deutschen Films. Stuttgart [u.a.] : Metzler, 2004. S.357-404.

Gersch, Wolfgang: Szenen eines Landes. Die DDR und ihre Filme. Berlin : Aufbau Verlag, 2006.

Goldenberg, Myrna: Memoirs of Auschwitz Survivors: The Burden of Gender. In: Ofer, Dalia(Hrsg.): Women in the Holocaust. New Haven [u.a.] : Yale Univ. Press, 1998. S. 327-339.

Greffrath, Bettina: Gesellschaftsbilder der Nachkriegszeit : deutsche Spielfilme 1945 – 1949. Pfaffenweiler : Centaurus-Verlags-Gesellschaft, 1995.

Grossmann, Atina: Opfer, Störenfriede und Überlebende. Wahrnehmung und Selbstwahrnehmung jüdischer Displaced Persons im Nachkriegsdeutschland. In: Eschebach, Insa(Hrsg.): Gedächtnis und Geschlecht. Deutungsmuster in Darstellungen des nationalsozialistischen Genozids. Frankfurt/N.Y. : Campus Verlag, 2002. S.297-326.

Habel, Frank-Burkhard: Lexikon der DDR-Stars. Schauspieler aus Film und Fernsehen. Berlin : Schwarzkopf und Schwarzkopf, 1999.

Hanitzsch, Konstanze: Schuld und Geschlecht. Strategien der Feminisierung der Shoah in der Literatur nach 1945. In: Zentrum für transdisziplinäre Geschlechterstudien: GenderErträge. Humboldt-Universität zu Berlin. Bulletin Nr.32, 2006. S.180-205.

Heinemann, Marlene E.: Gender and destiny. Women Writers and the Holocaust. NY : Greenwood Press, 1986.

Horowitz, Sara R.: Women in Holocaust Literature: Engendering Trauma Memory. In: Ofer, Dalia(Hrsg.): Women in the Holocaust. New Haven [u.a.] : Yale Univ. Press, 1998. S. 364-378.

Jelinek, Elfriede: Das weibliche Nicht-Opfer. In: Amesberger, Helga, Auer, Karin und Halbmayr, Brigitte: Sexualisierte Gewalt. Weibliche Erfahrungen in NS-Konzentrationslagern. Mit einem Essay von Elfriede Jelinek. Wien : Mandelbaum Verlag, 2007. S.10-16.

Kaes, Anton: From Hitler to Heimat. The return of history as film. Cambridge, Mass. [u.a.] : Harvard Univ. Press, 1992.

Kaplan, Marion: Der Mut zum Überleben. Jüdische Frauen und ihre Familien in Nazideutschland. Berlin : Aufbau Verlag, 2001.

Karay, Felicja: Women in the Forced-Labor Camps. In: Ofer, Dalia(Hrsg.): Women in the Holocaust. New Haven [u.a.] : Yale Univ. Press, 1998. S. 285-309.

Katz, Esther: Conference on women surviving the Holocaust. Proceedings of the Conference on Women surviving; the Holocaust. New York : NY, 1983.

Klippel, Heike: Frauen, Film und Medien. In: Brauerhoch, Annette u.a.(Hrsg.): Frauen und Film. Frankfurt am Main : Stroemfeld Verlag, 2006. Heft 65 Celluloid & Co. S.21-38.

Koch, Gertrud: Die Einstellung ist die Einstellung: visuelle Konstruktionen des Judentums. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1992.

Kohler, Michael: Der letzte Zug. In: Film Dienst 23 / 2006. S.29.

Kohler, Michael: Der letzte Zug. In: Film Dienst 23/2006. Online-Ausgabe, letzter Abruf am 3.12.2007.

König, Christiane: Ein Blick auf die Rückseite der Leinwand: feministische Perspektiven zur Produktion von Weiblichkeit im Diskurs "Film". Tübingen : Niemeyer, 2004.

Kugelman, Cilly: Lang ist der Weg. Eine jüdisch-deutsche Film-Kooperation. In: Fritz Bauer Institut (Hrsg.): Auschwitz: Geschichte und Wirkung. Jahrbuch 1996 zur Geschichte und Wirkung des Holocaust. Frankfurt/N.Y. : Campus Verlag, 1996. S.353-370.

Lenin, Ronit: Weibliche Shoah-Überlebende: Entwurzelt und zum Schweigen verdammt. In: Bandhauer-Schöffmann, Irene (Hrsg.): Nach dem Krieg. Frauenleben und Geschlechterkonstruktionen in Europa nach dem Zweiten Weltkrieg. Herbolzheim : Centaurus-Verlag, 2000. S.203-221.

Lenssen, Claudia: Der letzte Zug. In: EPD Film. 11/06. S.35.

Loewy, Ronny: ZEUGIN AUS DER HÖLLE und die Wirklichkeit des Auschwitz-Prozesses. In: Deutsches Filminstitut DIF (Hrsg.): Die Vergangenheit in der Gegenwart: Konfrontationen mit den Folgen des Holocaust im deutschen Nachkriegsfilm; Cinematographie des Holocaust. Frankfurt am Main: DIF, 2001. S.26-28.

Lothar, Ernst: Der Engel mit der Posaune. Roman eines Hauses. Salzburg : Verlag „Das Silberboot“, 1949.

Mazierska, Ewa: Wanda Jakubowska: The Communist Fighter. In: Mazierska, Ewa (Hrsg.): Women in Polish Cinema. New York [u.a.] : Berghahn Books, 2006. S.149-165.

Miquel, Marc von: „Wir müssen it den Mördern zusammenleben!“ NS-Prozesse und politische Öffentlichkeit in den sechziger Jahren. In: Wojak, Irntrud(Hrsg.): „Gerichtstag halten über uns selbst...“ Geschichte und Wirkung des ersten Frankfurter Auschwitz-Prozesses. Jahrbuch 2001 zur Geschichte und Wirkung des Holocaust. Frankfurt/N.Y. : Campus Verlag, 2001. Herausgegeben im Auftrag des Fritz Bauer Instituts. S.97-116.

Moser, Karin: Zwischen Aufarbeitung, Distanzierung und Verdrängung. Nationalsozialismus im österreichischen Nachkriegsfilm der Jahre 1945-1955. In: Stern, Frank(Hrsg.): Filmische Gedächtnisse. Geschichte-Archiv-Riss. Wien : Mandelbaum Verlag, 2007. Buchreihe der ÖH. Band 1. S. 113-154

Nagler, Lihi: Can Women's Traumas Return as Film? *Passenger* (1961-3) and *Witness Out of Hell* (1965-7). In: Apfelthaler, Vera(Hrsg.): Gendered memories. Transgressions in German and Israeli film and theater. Wien : Turia & Kant, 2007. S.27-42

Osterland, Martin: Gesellschaftsbilder in Filmen. Eine soziologische Untersuchung des Filmangebots der Jahre 1949 bis 1964. Stuttgart : Ferdinand Enke Verlag, 1970.

Ostrowska, Elzbieta: Agnieszka Holland: a Sceptic. In: In: Mazierska, Ewa(Hrsg.): Women in Polish Cinema. New York [u.a.] : Berghahn Books, 2006. S.185-204.

Pleyer, Peter: Deutscher Nachkriegsfilm. 1946 – 1948. Münster : Fahle, 1965.

Reinecke, Stefan: Nachholende Bewältigungen oder: It runs through the family. Holocaust und Nazivergangenheit im deutschen Film der Neunziger. In: Deutsches Filminstitut DIF(Hrsg.): Die Vergangenheit in der Gegenwart: Konfrontationen mit den Folgen des

Holocaust im deutschen Nachkriegsfilm; Cinematographie des Holocaust. Frankfurt am Main: DIF, 2001.

Ringelheim, Joan: The Split between Gender and the Holocaust. In: Ofer, Dalia(Hrsg.): Women in the Holocaust. New Haven [u.a.] : Yale Univ. Press, 1998. S. 340-350.

Santin, Tullia: Der Holocaust in den Zeugnissen griechischer Jüdinnen und Juden. Berlin : Duncker und Humblot, 2003.

Schieber, Elke: „Vergesst es nie – Schuld sind sie!“ Zur Auseinandersetzung mit dem Völkermord an den Juden in Gegenwartsfilmen der DEFA. In: Deutsches Filminstitut DIF(Hrsg.): Die Vergangenheit in der Gegenwart: Konfrontationen mit den Folgen des Holocaust im deutschen Nachkriegsfilm; Cinematographie des Holocaust. Frankfurt am Main: DIF, 2001. S.36-47.

Schmiemann, Stefanie: Die Frau in der männerdominierten Welt – Ausführungen zu Simone de Beauvoir. In: Schlicht, Corinna: Geschlechterkonstruktionen. Frauen- und Männerbilder in Literatur und Film. Oberhausen, Rheinland: Verlag Laufen, 2004.

Stern, Frank: The „Semitic“ Gaze from the Screen. German and Austrian Cinematic Discourse between Antisemitism and Philosemitism. In: Jewish Studies at the Central European University IV / 2003-2005. S. 159-170.

Stern, Frank: Remembering as Forgetting in Visual Culture: The Documentary Shades of Gender in Shoah Fiction. In: Apfelthaler, Vera(Hrsg.): Gendered memories. Transgressions in German and Israeli film and theater. Wien : Turia & Kant, 2007. S.43-60.

Taberner, Stuart: „Wie kannst du mich lieben?“: „Normalizing“ the Relationship between Germans and Jews in the 1990s Films *Aimée&Jaguar* and *Meschugge*. In: Niven, William(Hrsg.): Politics and Culture in Twentieth –Century Germany. Rochester, NY : Camden House, 2003. S.227-244.

Taylor, Jennifer: Ruth Klügers „Weiter leben“ als weibliche Rekonstruktion der Holocaust-Erfahrung. In: Schreiner, Helmut(Hrsg.): Die Gegenwart der Schoah. Hamburg : Krämer Verlag, 1994. S. 33-50.

Thiele, Martina: Publizistische Kontroversen über den Holocaust im Film. Münster [u.a.] : Göttingen-Diss., 2000.

Vago, Lidia Rosenfeld: One Year in the Black Hole of Our Planet Earth: A Personal Narrative. In: Ofer, Dalia(Hrsg.): Women in the Holocaust. New Haven [u.a.] : Yale Univ. Press, 1998. S. 273-284.

Weitzman, Leonore J. und Ofer, Dalia: Introduction. The Role of Gender in the Holocaust. In: Ofer, Dalia(Hrsg.): Women in the Holocaust. New Haven [u.a.] : Yale Univ. Press, 1998. S.1-18.

Wende, Waltraud: Medienbilder und Geschichte - Zur Medialisierung des Holocaust. In: Dies.(Hrsg.): Geschichte im Film. Mediale Inszenierungen des Holocaust und kulturelles Gedächtnis. Stuttgart, Weimar : J.B. Metzler Verlag, 2002. S.8-30.

Wende, Waltraud: Die Geschichte hinter der Geschichte – *Aimée&Jaguar* von Erica Fischer (1994) und Max Färberböck (1998). In: Dies.(Hrsg.): Geschichte im Film. Mediale Inszenierungen des Holocaust und kulturelles Gedächtnis. Stuttgart, Weimar : J.B. Metzler Verlag, 2002. S.252-289.

Wenk, Silke und Eschebach, Insa: Soziales Gedächtnis und Geschlechterdifferenz. Eine Einführung. In: Eschebach, Insa(Hrsg.): Gedächtnis und Geschlecht. Deutungsmuster in Darstellungen des nationalsozialistischen Genozids. Frankfurt/N.Y. : Campus Verlag, 2002. S.13-38.

Wickert, Christl: Tabu Lagerbordell. Vom Umgang mit der Zwangsprostitution nach 1945. In: Eschebach, Insa(Hrsg.): Gedächtnis und Geschlecht. Deutungsmuster in Darstellungen des nationalsozialistischen Genozids. Frankfurt/N.Y. : Campus Verlag, 2002. S.41-58.

Wojak, Irmtrud (Hrsg.): „Gerichtstag halten über uns selbst...“ Geschichte und Wirkung des ersten Frankfurter Auschwitz-Prozesses. Jahrbuch 2001 zur Geschichte und Wirkung des Holocaust. Frankfurt/N.Y. : Campus Verlag, 2001. Herausgegeben im Auftrag des Fritz Bauer Instituts.

Internetquellen:

<http://www.fachinformation-filmwissenschaft.de/stichwort/h/holocaust.html>

<http://filmpolski.pl>

<http://www.filmportal.de>

<http://www.cine-holocaust.de/>

<http://www.spiegel.de/kultur/kino/0,1518,446900,00.html>

http://www.zeit.de/archiv/1999/7/199907.aimée_.xml

<http://www.hagalil.com/archiv/99/10/jaguar.htm>

<http://www.hagalil.com/archiv/2004/04/fischer.htm>

http://www.nachkriegsjustiz.at/service/archiv/ankuend_symposion_berlin_2002.php

http://www.deutschesfilmhaus.de/diverse_a_z/filme_div_einzeln/holland_bittere%20ernte.htm

<http://www.cine-holocaust.de/cgi-bin/gdq?dfw00fbw002603.gd>

<http://www.ce-review.org/kinoeye/kinoeye22old2.html>

Abstract

Der Titel dieser Arbeit deutet bereits auf die Themenfelder hin, die in der Arbeit berücksichtigt werden.

Frauen – Der Ausgangspunkt für das Themenfeld „Frauen“ ist einerseits die Frage nach der medialen Darstellung der (jüdischen) Frau im zeitlichen Kontext der untersuchten Spielfilme, andererseits die Frage nach spezifisch weiblichen Erleben während einer KZ-Haft oder in der NS-Zeit überhaupt. Im Zusammenhang mit der physischen Verfolgung von jüdischen Menschen liegt das zentrale Augenmerk demnach auf der Position des

Opfers – Obwohl ich in der Arbeit versuche, die verschiedensten Bereiche weiblichen Erlebens während der Shoah aufzugreifen (darunter Widerstand und Täterschaft), stehen Erlebnisse, die Frauen als wehrlose Opfer erlebt haben, im Zentrum. Um die filmische Auseinandersetzung mit jüdischen Opfern in Deutschland und Österreich erfassen zu können, setze ich mich mit dem Opferbegriff der Nachkriegszeit und seine Einbettung in der Erinnerungspolitik und -kultur auseinander. Ausgehend davon und ausgehend von Überlebendenberichten ehemaliger weiblicher KZ-Häftlinge habe ich die Filmanalyse vorgenommen.

Spielfilm – In meiner Arbeit wird gezeigt, wie mit den Mitteln und Erzählmöglichkeiten des Mediums Spielfilm mit den Erfahrungen jüdischer Frauen umgegangen wird. Da die Erfahrungen von Frauen bis vor kurzem noch weitgehend in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung gefehlt haben, wird in der Arbeit aufgezeigt, ob und wie kulturelle Auseinandersetzungen stattgefunden haben und immer noch stattfinden.

Elf Filme aus unterschiedlichen Zeiträumen von 1945 bis zur Gegenwart wurden vor allem hinsichtlich der Motive *Mutter- und Schwangerschaft*, *Emigration*, *Solidarität*, *Widerstand*, *Körperempfinden*, *sexualisierte Gewalt* und *Schweigen* analysiert. Dabei zeigte sich, dass keines der Motive in einem bestimmten Zeitraum dominiert und kein Motiv auffallend stark vernachlässigt wird. Im Gegenteil, die Spielfilme waren der offiziellen Gedächtnispolitik immer einen Schritt voraus. Speziell im Bereich der sexualisierten Gewalt nimmt der Spielfilm durch zwei Beispiele eine besondere Rolle in der Vermittlung dieser Thematik. Dennoch ist signifikant, dass „die jüdische Frau“ eine besondere Position in der vermeintlichen dichotomischen Opfer-Täter-Gesellschaft einnimmt: Sie verkörpert durchwegs starke, aktiv handelnde Persönlichkeiten, die eigentlich einen Kontrast zum angeblich schwachen Geschlecht herstellen. Trotzdem wird das Frau- und Opfer-Sein oft als Chiffre für Reinheit und Unschuld eingesetzt. Einige Filme verfolgen mit dieser Strategie eine

Astrid Guger

„Frauen als Opfer der Shoah und ihre Darstellung im deutschsprachigen Spielfilm“

Relativierung der eigenen Täterposition (der des deutschen Volkes) und eine klare Definition von Täter und Opfer, das vor allem durch Weiblichkeit zur Darstellung kommt. Jene Filme, die sich aber am augenscheinlichsten von Shoah-Repräsentationen der Wissenschaft abheben, sind in den unmittelbaren Nachkriegsjahren und in der Gegenwart zu finden. Hier erfolgen Erzählungen, die Menschen und ihre Erfahrungen in den Mittelpunkt stellen. Die angeführten Motive weiblichen Erlebens werden hier ebenso visualisiert wie Täterschaft durch Frauen. Diese Tatsache markiert frühe und aktuelle Filme in der Arbeit als Rahmen, in dem Frauen zunächst zunehmend als symbolische Figuren erhielten, bis abermals eine umfangreiche und geschlechterübergreifende Darstellung von Shoah-Erlebnissen auf der Leinwand erfolgte.

Curriculum Vitae

Astrid Guger

Adresse:
Triesting Wohnpark 26
2524 Teesdorf

Geboren am 29.11.1982
Staatsbürgerschaft: Österreich
E-Mail: astrid.guger@gmx.at

Ausbildung

1989-1993	Volksschule Ebergassing
1993-2001	Neusprachliches Gymnasium (BG) Schwechat
2001-2002	Studium der Biologie
2002-2008	Diplomstudium Geschichte

Schwerpunkte

Zeit- und Kulturgeschichte, insbesondere visuelle Zeit- und Kulturgeschichte
Frauen- und Geschlechtergeschichte
Erinnerungskultur und Gedächtnispolitik

Sprachkenntnisse

Englisch in Wort und Schrift
Französisch Grundkenntnisse

