

2002

„Wahr spricht, wer Scahtten spricht“: Die Angst vor der Unbestimmbarkeit in der Darstellung des Holocaust

Kathrin M. Bower

University of Richmond, kbower@richmond.edu

Follow this and additional works at: <http://scholarship.richmond.edu/mlc-faculty-publications>

 Part of the [Film and Media Studies Commons](#), and the [German Language and Literature Commons](#)

Recommended Citation

Bower, Kathrin M. "Wahr Spricht, Wer Scahtten Spricht": Die Angst Vor Der Unbestimmbarkeit in Der Darstellung Des Holocaust." In *Kulturelle Repräsentationen Des Holocaust in Deutschland Und Den Vereinigten Staaten*, edited by Klaus L. Berghahn, Jürgen Fohrmann, and Helmut J. Schneider, 1-22. New York: Peter Lang, 2002.

This Book Chapter is brought to you for free and open access by the Languages, Literatures, and Cultures at UR Scholarship Repository. It has been accepted for inclusion in Languages, Literatures, and Cultures Faculty Publications by an authorized administrator of UR Scholarship Repository. For more information, please contact scholarshiprepository@richmond.edu.

„Wahr spricht, wer Schatten spricht“: Die Angst vor der Unbestimmbarkeit in der Darstellung des Holocaust

Eine Gegenüberstellung der Filme *Der ewige Jude* (1940)
und *Hitlerjunge Salomon* (1990)

Von Kathrin Bower (Richmond, Va.)

„Sprich—
Doch scheide das Nein nicht vom Ja
Gib Deinem Spruch auch den Sinn:
Gib ihm den Schatten.“
—Paul Celan

„Mit dem Gift des Verbrechens und der Waffe des Bolschewismus führte der Jude seinen Vernichtungskampf. Kampf gegen alles Gute und Edle in der Welt. Der Jude ist die Verkörperung des Bösen, der sich gegen Gott und die Natur empört.
(...) Wer mit den Juden kämpft, kämpft mit dem Teufel.“¹

¹ Auszug aus dem Kommentar zu dem Film *Juden ohne Maske* (1938). Nach den Novemberpogromen 1938 wurde dieser Film zwecks ‚Volksaufklärung durch Filmpropaganda‘ eingesetzt. Siehe Stig Hornshøj-Møller, „Der ewige Jude“. *Quellenkritische Analyse eines anti-semitischen Propagandafilms*, Göttingen 1995, S. 307-309.

I.

„WER MIT den Juden kämpft, kämpft mit dem Teufel“: So die Behauptung im Kommentar zu dem Film *Juden ohne Maske*, welcher vom Gaufilmstellenleiter Walter Böttcher im Auftrag des Reichspropagandaministeriums 1938 zusammengestellt wurde. Dieser Film sollte als Mittel der ‚Volksaufklärung‘ über die Ziele und Beweggründe der nationalsozialistischen Politik fungieren und griff die antisemitische Fahne, die schon in der Münchener Ausstellung „Der ewige Jude“ 1937 plakativ ausgehängt wurde, zielstrebig auf. Die Einsetzung dieses Filmes nach den Novemberpogromen im Jahr 1938 weist auf eine gezielte Taktik des Propagandaministeriums hin, vollendete Tatsachen nachträglich durch filmische Darstellungen zu rechtfertigen. Da die Nationalsozialisten die Bevölkerung aber auch auf größere Taten, die ihre Kooperation und Zustimmung erforderten, vorbereiten wollten, benötigten sie auch Filme, die sowohl die Begründung als auch die Richtigkeit der geplanten Lösung der Judenfrage überzeugend darlegten. Nach dem Angriff auf Polen 1939 war die Zeit für solche filmischen Berechtigungen reif, und 1940 erschienen gleich drei Filme, die den Antisemitismus als Grundlage des Krieges erklärten: *Die Rothschilds* von Erich Waschneck, *Jud Süß* von Veit Harlan und *Der ewige Jude* von Fritz Hippler.

Bei den ersten beiden handelt es sich um Spielfilme, die Goebbels' Vorstellung der Verschwisterung von Propaganda und Unterhaltung realisieren sollten. Im Gegensatz zu den Spielfilmen, wo Juden als stereotype Charaktere von nichtjüdischen Schauspielern dargestellt werden, nimmt *Der ewige Jude* als Dokumentarfilm für sich in Anspruch, daß die Juden sich selbst darstellen und von daher sich selbst inkriminieren. Fritz Hippler, damals Leiter der Filmabteilung im Propagandaministerium, erhielt von Goebbels den Auftrag, einen Dokumentarfilm zu produzieren, der als Ergänzung zu den früheren filmischen Darstellungen gedacht wurde und deren fiktionalem Inhalt ein Rückgrat der Glaubwürdigkeit und Wissenschaftlichkeit verleihen sollte. Im Vorspann zu dem *Ewigen Juden* liest man folgenden Text: „Dieser Film zeigt Original-Aufnahmen aus den polnischen Ghettos, er zeigt uns die Juden, wie sie in Wirklichkeit aussehen, bevor sie sich hinter der Maske des zivilisierten Europäers verstecken.“ Die Aufnahmen im Ghetto, nachdem die Deutschen die Juden gezwungen haben, auf engstem Raum zusammen zu wohnen, sollen beweisen, daß diese zusammengepferchte, unhygienische Existenz von den Juden selbst gewählt und von ihnen sogar bevorzugt wurde.

Die Rezensionen zu dem Film wurden genauso inszeniert und dirigiert wie die sogenannte Authentizität dieser Aufnahmen und sollten genauso dazu dienen, Zeugnis über die dokumentarische Überzeugungskraft des Filmmaterials abzulegen. Schon am Tag vor der Uraufführung des Filmes am 28. November 1940 wurde das Publikum auf eine vorgefaßte Deutung des Filmes getrimmt. In dem *Film-Kurier* vom 27. November 1940 wird der Zuschauer auf die unüberbrückbaren Unterschiede zwischen ‚Wir‘ und ‚Sie‘ aufmerksam gemacht (z.B. werden die Wohnungen der Juden im Ghetto als „Behausungen“ beschrieben, „die man nach unseren Begriffen nicht mehr als Wohnungen ansprechen kann“), aber gleichzeitig auf die Geschicklichkeit der Juden, sich den Sitten und Gebräuchen anderer Völker anpassen zu können.

Der Jude hat sich in seinem Äußeren stets an seine Gastvölker anzupassen verstanden. Nebeneinanderstellungen der gleichen Judentypen, zuerst Ostjude mit Kaftan, Bart und Peies, und dann als glattrasierter westeuropäischer Jude, beweisen schlagend, mit welchen Mitteln er die arischen Völker getäuscht hat. Unter dieser Maske gewann er immer mehr Einfluß in arischen Kulturnationen und gelangte zu immer höheren Stellungen. Aber sein inneres Wesen konnte er nicht wandeln.²

Daß diese oben erwähnten ‚Verwandlungen‘ der Juden von den Filmemachern erzwungen wurden, wird übergangen. Die Bezeichnung als Dokumentarfilm gilt als ausreichender Beweis für die Wahrhaftigkeit und Objektivität des Inhalts. So wie der Inhalt als ‚wahr‘ betrachtet werden soll, so wird die ‚Mission‘ der Deutschen im Osten als moralisch richtig dargestellt. Eine Rezension vom 20. Januar 1941 im *Film-Kurier* berichtet folgendes über die Aufnahmen im Ghetto:

Durch das Ghetto von Litzmannstadt [d.h. Lodz] wanderte damals, noch ehe die ordnende Hand der deutschen Verwaltung eingriff und diesen Augiasstall ausmistete, die Filmkamera, um ein tatsächliches, ein unverfälschtes Bild jenes stinkenden Pfuhles zu erhalten, von dem aus das Weltjudentum seinen ständig fließenden Zustrom erhielt.³

Diese grundlegende Manipulation der Wahrheit unter dem Mantel der objektiven Authentizität wirkt heute auffällig kraß, aber trotz der Einsichten in die Ereignisse, die die Geschichte uns inzwischen gebracht hat, hat dieser

² Zitiert in Stefan Mannes, *Antisemitismus im nationalsozialistischen Film. Jud Süß und Der ewige Jude*, Köln 1999, S. 60.

³ Zitiert in Francis Courtade und Pierre Cadars, *Geschichte des Films im Dritten Reich*, übersetzt v. Florian Hopf, München/Wien 1975, S. 194.

Film noch heute eine merkwürdig beunruhigende Kraft. Die scheinbar ungezwungene Teilnahme der Ghetto-Insassen, ihr mal naives, mal verschmitztes Grinsen, unterminiert die Abwehrhaltung des Zuschauers, der durch die Absurdität der Statistiken über „jüdisches“ Einkommen und „jüdische“ Kriminalität bzw. die zum Teil lachhafte Verfälschung der Tatsachen schon bedenklich gestimmt wurde. Daß die Filmproduzenten nicht mit derart zweifelnden Zuschauern gerechnet hatten, wird an einem Beispiel besonders klar. In der Sequenz, die die bekannten ‚Größen‘ des ‚Weltjudentums‘ vorführt, werden Rosa Luxemburg (1871-1919) und Emma Goldmann (1869-1940) zusammengeführt, als wären sie ein und dieselbe Person in verschiedenen Maskierungen. Die Ignoranz des damaligen deutschen Publikums gilt offensichtlich als Selbstverständlichkeit aber auch als fruchtbares Feld für die Meinungsmanipulation.

Diese Manipulation ist in der tendenziösen Entwicklung des Arguments in dem Film klar zu sehen. Vorausgesetzt wird, daß Polen die Niststätte des ‚wahren‘ Judentums sei. Dadurch werden die Zuschauer belehrt, daß die Ostjuden die authentischen Juden seien. Selbst wenn die äußere Erscheinung der assimilierten, westeuropäischen Juden den Eindruck gebe, sie seien vollberechtigte Bürger ihres Landes, würden sie hinter dieser raffinierten Maske ihrer ‚fremden‘ Herkunft treu bleiben. Um diese Behauptung zu befestigen, wird auf die verblüffende Anpassungsfähigkeit und Mimikry dieser Juden hingewiesen (wie in dem oben zitierten Auszug aus der *Film-Kurier* Rezension), eine angeblich *angeborene* Fähigkeit, die aus ihrer Herkunft als Mischrasse stammen soll. Die Kunst der Mimikry wird als eine Art Geheimwaffe eines gefährlichen, machtbesessenen Weltjudentums bloßgestellt, das durch seine plutokratische Macht die vertraute Ordnung zerstören und danach die Welt beherrschen wollte. Die Diaspora wird als selbstverschuldet oder sogar als selbstgewählt dargestellt, als schlaue plazierte Planke in dem Gerüst der Verschwörung gegen die ‚deutsche‘ Ordnung. Gleichzeitig aber werden durch diese Beschäftigung mit der Heimatlosigkeit der Juden die Ängste des Publikums vor der Auflösung der völkischen Tradition und der deutschen Bodenständigkeit massiert. Der ‚ewige Jude‘, hier als absolut Anderer dargestellt, dient zur Verankerung einer deutschen Identität, die durch die Ereignisse der unmittelbaren Vergangenheit stark ins Schwanken geraten war. Dahinter steckt die Nostalgie nach einer Einheit und einer völkischen Harmonie, die, obwohl als verloren gesehen und betrauert, im Grunde nie existierten. So unterstützte die Heimatromantik die Rassenideologie des NS-Regimes.

Die Darstellung des „ewigen Juden“ sollte nicht nur die Geschichte des Judentums als Parasitenvolk bezeugen, sondern auch die Notwendigkeit ihrer Vernichtung rechtfertigen. Die Begründung für den Kampf gegen die Juden, d.h. ihre Ausrottung, so wird im Film klargemacht, ist nicht in den reinen, standhaften Seelen des deutschen Volkes zu suchen, sondern im Wesen des Judentums selbst. Durch ihre angeblich natürliche Veranlagung zur Kriminalität, Immoralität und Herrschsucht, durch ihren mangelnden Sinn für Harmonie und Gemeinschaft, und letztendlich wegen ihrer Grausamkeit haben die Juden, so der Film, sich selbst schuldig und strafbar gemacht.

Die Macher des Filmes ließen sich durch mögliche Einwände nicht beirren. Sie widerlegen Argumente, die die Diaspora und die Zustände im Ghetto anders deuten konnten, durch die überzeugte, wiederholte Behauptung, die Wahrheit über den bösen Kern des jüdischen Charakters in ihm selbst gefunden zu haben. Durch die Verfälschung von Bibelziten und die erbarmungslose Darstellung der Schächtung (wobei das Schlachten der Tiere durch die mehrfache Wiederholung und die Nahaufnahmen der Schnittwunden im grausamsten und unerträglichsten Licht gezeigt wird)⁴ wird dann mit betonter Pseudosachlichkeit behauptet, Habgier und Grausamkeit gehörten zu den Grundprinzipien der jüdischen Religion und Kultur. Um deren Wirkung auf die traditionelle ‚nordische‘ Kultur zu entlarven, wird den Zuschauern eine Folge wohl bekannter klassischer Kunstwerke (u.a. aus der Antike, dem Mittelalter, der Renaissance) mit einer Toccata von Bach als Hintergrundmusik vorgeführt, aber nur, um den intendierten Eindruck der Verdorbenheit und Dissonanz der nachfolgenden Bilderreihe aus der sogenannten ‚entarteten Kunst‘ der Moderne zu steigern.

Das Thema des Filmes war den Produzenten aber zu wichtig, sich nur auf die Wirkung der Bilder zusammen mit der belehrenden, den Zuschauern vertrauten Stimme des Wochenschausprechers (Harry Giese) zu verlassen. Vielmehr sahen sie sich verpflichtet, alle Mittel der Filmkunst einzusetzen, um den größtmöglichen Kontrast zwischen den ‚Juden‘ und den ‚Deutschen‘ herzustellen. Während die Aufnahmen der Juden im Ghetto meistens düster beleuchtet werden, werden die Einstellungen der deutschen Arbeiter und Bauern im Licht gebadet. Während bei den Straßenarbeiten

⁴ Wegen der Wirkung dieser Schächtungsszenen auf ein Probepublikum im September 1940 einigten sich die Produzenten des Filmes auf zwei Versionen: eine ungekürzte Fassung für erwachsene Männer und eine ohne die Schächtungsszenen für Frauen und Kinder. Siehe Mannes, S. 59.

der Juden ihre Bewegungen scheinbar lässig und langsam dargestellt werden, wird das Abspieltempo bei den Sequenzen mit den deutschen Arbeitern erhöht, damit ihre Bewegungen und ihr Fleiß um so ernster erscheinen. Während die Begleitmusik bei den Einstellungen im Ghetto eine Mischung von Hektik, Bedrohung und Disharmonie erwecken soll, wirkt die Musik bei den ‚deutschen‘ Aufnahmen heroisch und harmonisch. Besonders auffällig ist die Verwendung der Musik als Erinnerung an die ‚wahre‘ Natur des scheinbar angepaßten Juden in den Verwandlungsszenen—hier wird die Hintergrundmusik durch eine hüpfende orientalische Melodie unterbrochen, als Signal für die Zuschauer, daß sie sich nicht durch Äußerlichkeiten täuschen lassen sollen. Bilder von einer eleganten Berliner Abendgesellschaft werden als überzeugende Beweise präsentiert, um zu zeigen, wie weit die Berliner Juden es gebracht hätten, ihre Ghetto-Herkunft zu verbergen. Der Kommentar soll die Brisanz dieser Bilder noch stärken:

In allen Äußerlichkeiten versuchen sie, es dem Gastvolk gleichzutun. Und instinktose Völker lassen sich von dieser Mimiky täuschen und betrachten sie tatsächlich als ihresgleichen. Darin liegt die ungeheure Gefahr! Denn auch diese assimilierten Juden bleiben immer Fremdkörper im Organismus ihres Gastvolkes, so sehr sie ihm äußerlich ähnlich sehen mögen.⁵

Hier wird eine Angst vor dem ‚Anderen‘ als Wolf im Schafspelz geschürt, die mit der Legende einer jüdischen Weltverschwörung zusammenhängt, d.h. eine Verschwörungstheorie, wie sie schon früher in den berüchtigten *Protokollen der Weisen von Zion* behauptet und verbreitet wurde. Die Behauptung einer *jüdischen* Weltverschwörung wurde zum Zentrum der antisemitischen Hetze der Nazipolitik, und die implizierte Parole, ‚wir müssen sie vernichten, bevor sie uns zerstören‘, sollte dann als Tarnung für Hitlers eigene Weltmachtinteressen dienen. Der rabiate Antisemitismus fungierte als Verschleierung der imperialistischen Intention, aber auch als Methode, die Sucht, die Begierde und Lüsternheit, die nicht zu dem Ideal des reinen, gehorsamen, aufrechten Deutschen paßten, auf den konstruierten Anderen zu übertragen. In dem Beharren auf der Verschwörungstheorie war es wichtig, daß keine Ausnahmen geduldet wurden, d.h. nur durch einen radikalen Essentialismus im Sinne Goebbels‘ konnte die Endlösung propagiert werden. In einer Schrift vom 16.

⁵ Text aus dem Film, zitiert in: Hornshøj-Møller, S. 94-95.

November 1941, ein Jahr nach der Uraufführung des *Ewigen Juden*, steigert Goebbels seine Rhetorik, um das dämonische Bild des Juden noch weiter zu globalisieren:

Alle Juden gehören aufgrund ihrer Geburt und Rasse einer internationalen Verschwörung gegen das nationalsozialistische Deutschland an. Sie wünschen seine Niederlage und Vernichtung und tun, was in ihren Kräften steht, um daran mitzuhelfen (...) Die Juden sind unser Verderb (...) Jeder Jude ist ein geschworener Feind des deutschen Volkes.⁶

Obwohl *Der ewige Jude* auf einer unwiderlegbaren Opposition zwischen Deutschtum (Gut) und Judentum (Böse) besteht, deutet die propagandistische Besessenheit mit der Verwandlungsfähigkeit der Juden eher auf die wacklige, labile Struktur der deutschen Identität hin. Wenn diese Identität von den ‚Anderen‘ so mühelos überzeugend gespielt werden kann, woraus besteht sie dann eigentlich? Das ist die Frage, die hinter den Identitätskrisen des technologischen Zeitalters im allgemeinen steckt, und die Unruhe, die da ans Licht kommt, entstammt der Angst vor der Unbestimmbarkeit, vor der Ungewißheit, vor der Auflösung. Das nationalsozialistische Bild der Juden als Meister der Verstellung diene als Metapher für eine tiefsitzende Angst vor Identitätsverlust und der Zerstörung einer vertrauten Ordnung. Dabei haben die Nazi-Propagandisten mit den existenten und latenten Vorurteilen und der blinden Vaterlandsliebe der deutschen Zuschauer gerechnet, und als Belohnung für ihre Aufmerksamkeit und Gehorsamkeit wird den Zuschauern auch der Rettungsring zugeworfen, der sie aus dem Sumpf der verschwommenen Identitäten ziehen soll: die Rassentheorie.

Mit dem Appell „Erkenne den Feind“ ist die nationalsozialistische Rassenkunde ans Werk gegangen, scheinbar blind der Tatsache gegenüber, daß diese sich schlecht mit der Raffinesse der Verstellungstheorie verträgt. Da muß also noch eine mystifizierende Eigenschaft herbeigerufen werden, eine innere, wesenhafte Qualität, die jegliches Argument für Assimilation oder Synthese kaltstellen soll: „Sie unterscheiden sich von uns an Leib und vor allem an Seele.“⁷ Daß die Deutschen, besonders die gesundheitsstrotzende deutsche Jugend, eine edle Seele und daher eine privilegierte Beziehung zum Himmel besitzen, wird durch die abschließenden Einstellungen des Filmes behauptet. Aufnahmen von enthusiastischen Jugendlichen dienen als

⁶ Courtade und Cadars, S. 196.

⁷ Text aus dem Film, *Der ewige Jude* (Hervorhebung ist von mir, kb).

Vorspann für ein triumphales Schlußbild, in dem Kolonnen von deutschen Soldaten, sich der Gewichtigkeit ihrer Mission wohl bewußt, forsch in die Zukunft marschieren. Die uns heute absurd erscheinende Methode der Rassenkategorisierung, die eine definitive, ‚wissenschaftliche‘ Untersuchung und Klassifizierung von Leib und Seele anstrebte, bezeugt eine Sucht nach Eindeutigkeit, die mit der Aufrechterhaltung oder sogar Zurückeroberung der ‚Ordnung‘ gleichgestellt wird.

II.

Die Tatsache, daß die Identitäten von ‚Deutschen‘ und ‚Juden‘—und implizit dann auch zwischen ‚Tätern‘ und ‚Opfern‘—nicht so einfach und ohne weiteres auseinanderzuhalten sind, wird zur zentralen Problematik in Agnieszka Hollands Film *Hitlerjunge Salomon* (1990). Schon in der deutschen Version des Titels wird auf eine Symbiose hingewiesen, die alles anderes als harmonisch wirkt. Die verstörende Wirkung dieses Titels entspringt dem, wenn auch hier umgekehrten, klaren Unterschied zwischen dem schlechten Nazi und dem guten Juden, die uns als Lektion des Holocaust wiederholt angeboten wird. Diese Verstörung wird noch weiter verstärkt durch die implizierte Anspielung auf einen Film aus dem Dritten Reich, der auch die Geschichte eines Hitlerjungen erzählt. Der Held dieses frühen Nazifilms, *Hitlerjunge Quex* (1933), erlebte einen Verwandlungsprozeß, als er seine ursprüngliche Identität als überzeugtes Kommunistenkind für falsch erkannte und schließlich den ‚richtigen‘ Weg in die Hitlerjugend wählte. Diese Verwandlung wird, im Gegensatz zu Salomons, als ‚echt‘ dargestellt und der von idealistischer, naiver Überzeugung gefüllte Junge opfert sich zum Schluß furchtlos und tapfer für die nationalsozialistische Ideologie. Durch diese Anspielung im Titel, wohlgemerkt nur in der deutschen Version, läßt die Regisseurin Agnieszka Holland die Fragen offen, die Sally Perel in dem Vorwort zu seiner Autobiographie selbst stellt. Perels prüfende Fragen an sich selbst weisen darauf hin, daß in Bezug auf den Holocaust die Verwischung der klaren Trennung zwischen Opfern und Tätern offensichtlich als unmoralisch gilt:

Hatte ich wirklich das Recht, mich mit den Überlebenden des Holocaust zu vergleichen? Hatte ich das Recht, mich als Teil ihrer Geschichte zu bezeichnen, meine Erinnerungen mit den ihren auf eine Stufe zu stellen? Hatte ich das Recht, mich mit den Widerstandskämpfern, den Gefangenen der Konzentrationslager und

der Ghettos zu vergleichen, mit jenen, die sich in Wäldern, Bunkern und Klöstern versteckten? Sie waren Helden. Mit ihrem Leid waren sie bis an die Grenze dessen gegangen, was ein Mensch ertragen kann. Und doch war es ihnen gelungen, sich mit letzter Kraft ihre jüdische Identität, ihre Menschlichkeit zu bewahren.

Ich dagegen war zur selben Zeit unbehelligt unter den Nazis umhergegangen, hatte ihre Uniform und das Hakenkreuz auf meiner Mütze getragen und ‚Heil Hitler!‘ gebrüllt, als hätte ich mich tatsächlich mit ihrer verbrecherischen Ideologie und ihren barbarischen Zielen identifiziert.⁸

Trotz des Bedenkens und der Schuldgefühle, die aus diesen Reflexionen herauszuhören sind, entschließt sich Perel, seine unerhörte Geschichte zu erzählen, um sich letztendlich doch unter die ‚richtigen‘ Opfer einzureihen, indem er ein Stück Shoa, seine Shoa, für sich requiriert: „Die Barrieren sind gefallen, und meine Hand kann endlich zur Feder greifen, damit meine schmerzlichen Erinnerungen wachgerufen werden, die Erinnerungen an meine Shoa.“⁹ Dabei verspricht er, nur die Wahrheit zu erzählen, eine Wahrheit, die Holland angeblich übernimmt, indem sie ihren Film mit der Behauptung etikettiert, er gebe eine wahre Geschichte wieder. Im Gegensatz zu Hipplers tendenziösem Gebrauch des ‚Dokumentarfilms‘, wobei er mit dem Wahrheitsanspruch dieser Filmgattung letztendlich Nuancen nivellieren bzw. eliminieren will, ironisiert Holland die Behauptung, eine wahre Geschichte zu erzählen, indem sie die Glaubwürdigkeit der Erzählung gleich am Anfang in Frage stellt. Während wir der Beschneidung des Baby Salomons voyeuristisch beiwohnen, erzählt uns die Stimme des Jungen Salomons, daß er sich daran erinnere, selbst wenn es wohl unglaublich klingen möge. Diese wunderliche Behauptung provoziert Assoziationen zu solchen altklugen Antihelden wie Günter Grass’ Oskar Matzerath oder Edgar Hilsenraths Max Schulz und erweckt Erwartungen, die der ungeschminkten Wahrheit gar nicht entsprechen. Die Doppelzüngigkeit dieser Antihelden findet ihr Echo in dem anderen Titel (*Europa, Europa*) des Filmes wieder, der sowohl die Einzigartigkeit der Identität als auch das Doppelgängermotiv vorwegnimmt. Dadurch will Holland eine kritische Haltung fordern, die in dem Propagandafilm *Der ewige Jude* unterdrückt werden sollte.

In einer einsichtsvollen Kritik von 1992 lobt Susan Bernofsky den Film gerade für seine Kapazität, die Eindeutigkeit der Wahrheit bestreitbar zu machen, eine Qualität, die sie als eine Ästhetik der Zweideutigkeit

⁸ Sally Perel, *Ich war Hitlerjunge Salomon*, übersetzt v. Brigitta Restorff, München 1993, S. 5.

⁹ Ebd., S. 6.

bezeichnet.¹⁰ Für eine solche Darstellung des Holocaust, behauptet sie, sei es höchste Zeit, weil dieser Film in seiner Mehrdeutigkeit viel ehrlicher wäre als die zweidimensionalen Repräsentationen der Vergangenheit, die seit Jahren Konjunktur haben:

...by acknowledging its own constructedness and improbability, the film achieves a distance from its own material that preserves it from being mere voyeurism and relying on the sort of automatic emotional response all too often associated with works dealing with the Holocaust, as though the subject matter alone ennobled the product.¹¹

Trotz der Schärfe dieser Einsicht ruft Hollands tendenziöse Manipulation von der ‚wahren‘ Geschichte Salomon Perels, z.B. wird sein Geburtsdatum um einen Tag geändert, damit er den Geburtstag mit Adolf Hitler teilt, zumindest bei einigen Zuschauern Bedenken hervor. Sally Perel hat 1988 angefangen, seine Memoiren aufzuschreiben, und diese Aufzeichnungen sind zuerst in hebräischer Sprache unter dem Titel *Korim li Shelomoh Perel* [= Mein Name ist Shlomo Perel] erschienen. Interessanterweise heißt die deutsche Übersetzung von Perels Autobiographie, die erst nach der Aufführung des Filmes veröffentlicht wurde, *Ich war Hitlerjunge Salomon* und basiert nicht auf der hebräischen Urfassung, sondern auf der französischen Übersetzung, die den Titel *Europa, Europa* trägt.¹² In dem deutschen Titel wird das Kontinentale zugunsten des Nationalen (die Bezeichnung ‚Hitlerjunge‘ als politisch-nationalistisches Spezifikum) aufgehoben.

Hitlerjunge Salomon beginnt mit einer Unter-Wasser-Szene, in der ein noch nicht identifizierter Hitlerjunge schwimmt und kurz mit einem anderen—seinem Doppelgänger?—ringt, bevor er in der Tiefe verschwindet, der eine Fuß nackt, der andere noch durch Socke und Schuh zweifach vor unseren Blicken bewahrt. Mittels einer Tonbrücke, die aus einer summenden Frauenstimme und dem Glucksen eines Babys besteht, werden wir in die nächste Szene geführt. Bevor wir aber ein Bild vor uns sehen, lesen wir jenen Textstreifen, der den Wahrheitsgehalt der Geschichte bescheinigen soll. Aber inwieweit wir dieser angeblichen Wahrheit Glauben schenken sollen, wird sofort in Frage gestellt, wenn Salomons Stimme behauptet, er erinnere sich an seine Beschneidung.

¹⁰ Susan Bernofsky, „Restaging the Past: *Hitlerjunge Salomon* and its Reception in Germany“, in: *Faultline* 1, 1992, S. 20.

¹¹ Ebd., S. 19.

¹² Übersetzung aus dem Französischen von Brigitta Restorff (München 1993).

Die Beschneidung, die *Brith Milah*, ist die körperliche Bestätigung des Bündnisses mit Gott und der Zugehörigkeit zum Stamm Israels und lenkt den Blick der Zuschauer auf jene „Mitte, die die Zeugung trug“,¹³ die zu dem Kern von Salomons Identität wird. Während die Beschneidung die Zugehörigkeit ritualisiert, wird der Junge durch das Bar Mizwa zum vollen Mitglied der Gemeinde. Gerade diesen Moment des Übergangs in die Gemeinschaft wählt Holland als nächste Einstellung unmittelbar nach der Beschneidung, wo wir dem jetzt dreizehnjährigen Sally zusehen, wie er am Tag seiner Bar-Mizwa-Feier in die Badewanne steigt. Um die Bedeutung dieses Übergangs angesichts der historischen Ereignisse noch symbolisch gewichtiger zu machen, läßt Holland den Tag des Bar Mizwa und den Tag des Novemberpogroms 1938 zusammenfallen, in ähnlicher Weise, wie sie den Geburtstag Sallys mit dem von Hitler ‚gleichschaltet‘. Dadurch wird die Interdependenz und Verzahnung ‚deutschen‘ und ‚jüdischen‘ Schicksals fast ins Groteske gezogen. Das Groteske wird noch mehr gesteigert, wenn Sally, der im Moment des Angriffs auf sein Familienhaus sich noch im Bad befindet, seine nackte Haut rettet und in einem Nazimantel seiner trauernden Familie wiederbegegnet. Die Schwester Bertha ist tot, von Holland einige Jahre früher als in der Realität umgebracht, damit die Story ihrer notwendigen Logik der konstruierten Zufälligkeit folgen kann.

Der Name Salomon birgt ein Stück jüdischer Legende in sich, das, wenn auch hier wirklich rein zufällig, das Doppelgängermotiv weiter unterstreicht. Laut jüdischen Sagen war Salomon der dritte König Israels (daher ein passender Name für Sally, den dritten Sohn seiner Eltern), der von Gott das Geschenk der Weisheit empfing. Aber seine Weisheit wurde mit einer ausgesprochen energischen Begierde und Sinnlichkeit vermischt, eine Mischung, die ihn in die Gesellschaft von Dämonen brachte. Obwohl er meinte, durch seine Weisheit die Dämonen beherrschen zu können, wurde er von dem König der Dämonen überlistet, und zwar dadurch, daß der Dämon sich als Salomon ausgab und ihn durch diesen Betrug seines Throns beraubte. Erst nach drei Jahren des Exils gelang es Salomon, seinen Thron zurückzugewinnen, als er schließlich seine Anhänger überzeugen konnte, daß der regierende König ein Schwindler war.¹⁴ Also ist unser Junge durch seinen Namen schon vorbelastet, es braucht nur den richtigen Dreh des Schicksals, um seine doppelte Identität ans Licht zu bringen. Aber dies wäre, wenn auch bei der Verinnerlichung, genau so eine Reduktion der

¹³ Rainer Maria Rilke, „Archaischer Torso Apollos“, 8. Zeile.

¹⁴ Siehe Alan Unterman, *Dictionary of Jewish Lore and Legend*, London 1991, S. 189.

Identität auf eine manichäische Beziehung wie wir sie schon zur Genüge aus der Geschichte kennen. Und wie wir sehen werden, sind Sallys Wanderungen und Verwandlungen in der Tat viel verwickelter als die einer ‚gewöhnlichen‘ Doppelgängerhandlung.

Sally scheint aber nicht nur die Doppeldeutigkeit, sondern auch den Hang zur Sinnlichkeit mit seinem Namensvater zu teilen, aber der phallische Schwerpunkt seiner Entwicklung wird ironischerweise gerade durch seine Markierung als Jude determiniert. Damit wird aber auch eine Verlagerung des antisemitischen Stereotyps von Geldgier auf Geilheit vollzogen, eine Verlagerung unter die Gürtellinie, die wohl bei den Kontroversen um den Film eine nicht unbedeutende Rolle gespielt hat.¹⁵ Die Beschneidungsszene am Anfang wird im Laufe seiner Abenteuer und Verwandlungen immer wieder dadurch hervorgerufen, daß er ohne sie seine jüdische Identität hätte vollständig ablegen können. So wie es ist, kann er diese Identität nicht ablegen, sondern nur zudecken, was besonders durch das Leitmotiv des Uniformtragens deutlich wird. Die Kristallnachteinstellung, in der er einen Nazimantel trägt, deutet auf seine kommenden Verwandlungen hin, aber nicht auf ihre Vielfalt oder die Reihenfolge: Erst wird er in einer Komsomolschule auf eine Zukunft als Kommunist getrimmt, dann trägt er stolz die Uniform der Wehrmacht, bevor er durch die väterliche Fürsorge seines Kommandanten heim ins Reich und in die Hitlerjugend geschickt wird.

Holland läßt diese Stationen aber nicht unberührt für sich sprechen, sondern fühlt sich dazu veranlaßt, schwerwiegende Hinweise einzuflechten, damit die Zuschauer die Pointe nicht verfehlen können. Nachdem die Familie nach Lodz geflohen ist, erzählt uns z.B. Sally, jetzt Salek, daß er immer Schauspieler werden wollte. Als Beispiel nennt er ‚Clark Gable‘, und mit der Erwähnung gerade dieses Namens zielt er auf den Ruhm eines Schauspielers und Frauenhelden zugleich ab. Mit dieser gespeicherten Information kommen die Zuschauer viel schneller mit Saleks Verhalten im kommunistischen Waisenheim in Grodno klar, wo er nicht nur allem Anschein nach zum überzeugten Komsomolnitz wird, sondern dabei auch die liebkosenden Blicke der hübschen Leiterin auf sich zieht. Seine Bereitschaft, seinem Glauben so leichtfertig abzuschwören (in einer Rede vor der Schule behauptet er, Marx nachplappernd, daß Religion Opium fürs Volk sei), besonders während er noch Postkarten von seinen leidenden

¹⁵ Siehe hier auch Janet Lungstrum, „Foreskin fetishism: Jewish male difference in *Europa, Europa*“, in: *Screen* 39.1, 1998. S. 53-66.

Eltern aus dem Ghetto erhält, die ihn bitten, seine Religion und deren Sitten nicht zu vergessen, macht aber stutzig. Die Mimikry kann den Umständen zugeschrieben werden, aber die Apostasie stößt bei den moralisierenden Zuschauern doch eher auf Unverständnis. Die Juden von ‚damals‘ sollen noch heute für die Versäumnisse von gestern *und heute* aufkommen, d.h. sie müssen sich durch besonderen Edelmut, durch Selbstaufgabe und vor allem moralische und religiöse Grundsätze auszeichnen, damit die Nichtjuden ihre Betroffenheitsrolle besser spielen können.

Aber stattdessen scheint Saleks Verhalten die propagandistische Behauptung eines Filmes wie *Der ewige Jude* nur zu beweisen. Die jüdische Veranlagung zum ‚Chamäleon‘ wird in Hipplers Film unermüdlich betont: „Es ist ein wesentliches Charaktermerkmal des Juden, daß er immer bestrebt ist, seine Abstammung zu verbergen, wenn er sich unter Nichtjuden bewegt.“¹⁶ Während beide Filme eine Parallele in der Darstellung der verwandlungsfähigen ‚Natur‘ des Juden aufweisen, unterscheiden sie sich markant in den Erklärungen dafür. Im *Ewigen Juden* wird die Verstellung als eine Strategie der Machtergreifung durch Unterminierung entlarvt: die Maskerade ist bedrohlich, gefährlich. In Hollands Film werden die Verwandlungen als Folgen eines starken Selbsterhaltungstriebes dargestellt, der seine Wurzeln in den Heiligen Schriften hat. Durch die Berufung auf Hesekiel 16,6: „Du sollst leben!“ versuchen sowohl der filmische als auch der autobiographische Salomon,¹⁷ ihr opportunistisches Benehmen zu rechtfertigen und dadurch die scheinbare Apostasie in ein Überlebensgebot oder Lebensmizwa (Lebensgesetz) umzuwandeln.

Aber der junge Sally zweifelt selbst an der Standhaftigkeit dieser Position, die durch die aufrechten, prinzipientreuen Beispiele anderer ins Schwanken gebracht wird. Da ist zum Beispiel der überzeugte polnische Katholik in der Kommunistenschule, der sich beharrlich zu seinem Glauben bekennt, dessen fanatische Überzeugung aber kein humanes, ‚christliches‘ Antlitz trägt. Oder der kommunistische Soldat, der, während die Gefangenen auf die Aussonderungsaktion der Deutschen warten, feierlich schwört, seine Treue zu der Partei nie aufzugeben. In diesem Moment sehen wir Sally seine Ausweis-papiere wieder aus der Erde herauswühlen, wo er sie vergraben hatte, und in die Hose stecken. Was aber anfangs als eine Entscheidung interpretiert werden kann, zu seinem neusten Glauben, dem Kommunismus, zu stehen,

¹⁶ Text aus dem Film, zitiert in: Hornshøj-Møller, S. 93.

¹⁷ Perel schließt seine Aufzeichnungen mit den Worten, S. 205: „Ihr sollt leben...“

entpuppt sich durch diese Geste als Doppelverleugnung. Als er merkt, daß sowohl Kommunisten als auch Juden erschossen werden, versucht er auch diese zweite Identität zu verbergen, aber die Wahl, die er für das Versteck trifft, deutet schon auf seine nächste Verleugnung hin. Denn ein Blick unter die Gürtellinie würde ihn als Jude entlarven.

Seine Sprachgewandtheit und sein schnelles Denken, zusammen mit der sinnlich-attraktiven Ausstrahlung seiner Jugend schützen ihn aber vor solchen prüfenden Blicken, und da die deutschen Soldaten seine Geschichte, daß er Volksdeutscher sei, fraglos glauben, nehmen sie ihn wohlwollend auf. Als Joseph Peters umgetauft, genießt er die Gunst der Soldaten und des Kommandanten, muß aber ständig auf der Hut sein, um seine ‚wahre‘ Identität nicht bloßzustellen. Sich seiner kommunistischen Identität zu entledigen ist am einfachsten, und sie wird in einer zentralen Szene des Filmes den Flammen geschenkt. Allein am Lagerfeuer sitzend grübelt Jupp, der kleine Wehrmachtsoldat, über seine Vergangenheit und sein Schicksal nach, entschließt sich dann, zumindest dem Anschein nach künftig nur noch mit zwei Identitäten (Deutscher und Jude) zu hantieren, holt seine russischen Papiere aus der Hose und verbrennt sie.

Während seiner Zeit bei der Wehrmacht versucht Jupp/Salomon den Grund des Unterschieds zwischen sich und den deutschen Soldaten zu finden und stößt immer wieder auf die Frage: „Was unterschied mich von ihnen, das kleine Stückchen Vorhaut?“¹⁸ Obwohl momentan unsichtbar ist dieser kleine Unterschied nicht rückgängig zu machen und kann Jupp also jederzeit verraten. Alle seine Häutungen geben ihm diese eine Haut nicht zurück, und als der sympathische, gebildete Robert ihn im Bad erwischt, wird sein Geheimnis, aber gleichzeitig auch Roberts, enthüllt. Die Diskussionen über die Schauspielerei und die Faust-Zitate, die die beiden früher zusammenbrachten, werden hier nicht nur als Stoff einer Interessengemeinschaft, sondern mehr noch als eine Gemeinsamkeit unter Verfolgten bloßgelegt. Beide müssen ihre ‚wahre‘ Identität verstecken, Jupp‘ sein Judentum, Robert seine Homosexualität, und beide haben dabei gelernt, ihre aufgezwungenen Rollen gut zu spielen. Während aber Sallys Schauspielerei (wenn auch unter drastischen Umständen) uns opportunistisch vorkommt, demonstriert Robert in seiner Rolle als Soldat einen Grad von Menschlichkeit und Freundschaft, der so verwunderlich wie erlösend wirkt. Die Erkenntnis der Wahrheit, bzw. der wahren Identität, bindet, und dadurch entwickeln Jupp und Robert eine besondere Intimität, die von den anderen in der Kompanie scheinbar nicht bemerkt wird.

¹⁸ Zitat aus dem Film *Hitlerjunge Salomon*.

In dieser Intimität geht es nicht nur darum, das Geheimnis des Freundes zu bewahren, sondern es auch zu verstehen. Gleich nach der Enthüllungsszene folgt eine verblüffende Sequenz, die zu den vielen Erdichtungen gehört, die Holland Perels Autobiographie hinzufügte. Wir schauen zu, wie Jupp und Robert zusammen eine Sukkah aus Pinienzweigen bauen. Von der restlichen Kompanie ist keine Spur zu sehen, und wenn die beiden keine Uniformen tragen würden, könnten wir uns vorstellen, sie seien zwei Freunde auf einer Wandertour, die sich einfach entschieden haben, das jüdische Laubhüttenfest in der wintrigen Wüste der russischen Steppe zu feiern. An diesem magischen Ort, scheinbar jenseits des Krieges und seiner Folgen, stellt Robert Jupp Fragen über seinen jüdischen Glauben, durch seinen Gesichtsausdruck deutlich zeigend, daß er bereit ist, alles zu verstehen und zu respektieren. Aber sowohl Robert als auch die Zuschauer rechnen nicht mit Jupps Antwort, die darauf deutet, daß sein Judentum für ihn genauso eine Konstruktion ist wie die Laubhütte, d.h. abbaubar, beweglich, fundamentlos. Seine Erwiderung auf Roberts Frage ist ein fast mechanisches ‚Religion ist Opium fürs Volk‘, eine eindeutig marxistisch-inspirierte, verächtliche Bemerkung über Glauben und Religion, die weiterhin klarstellt, wie verzweigt seine Identität geworden ist, und, daß die verschiedenen Rollen, die er bisher gespielt hatte, weder leicht abzulegen noch einfach auseinanderzuhalten sind.

Roberts Schlußfolgerung, daß damit alle Rollen zu haben seien und er selbst genauso gut einen Juden spielen könnte, wird aber von Jupp lachend abgelehnt. Als Robert eine Decke über den Kopf zieht und die Nase mit dem Finger herunterdrückt, das stereotypische Bild des orthodoxen Juden betont humoristisch nachahmend, meint Jupp, Robert sehe zu dumm aus, um Jude zu sein. Daß deutsche Nichtjuden Juden gespielt haben und dabei überzeugend gewirkt haben, sehen wir besonders am Beispiel Werner Krauß, der für seine gekonnte, chamäleonartige Schauspielkunst in *Jud Süß* so bewundert wurde.

Hier wird die Mimikry selbst zum Objekt der Verspottung, eine Geste, die in späteren Szenen in der Hitlerjugendschule wiederholt wird. Auffällig ist aber, daß Jupp/Salomon sich an einer exklusiven Vorstellung der jüdischen Identität festhält, selbst wenn er sie für sich nicht voll anerkennt. Da sehen wir die Verschiebung des „ewigen Juden“ auf einen „imaginierten Juden“, der nicht durch seine Anwesenheit, sondern durch seine Abwesenheit repräsentiert wird, so wie Alain Finkielkraut in seinem Buch *The Imaginary Jew* über seine eigene Identität nachdenklich schreibt: „Jewishness is what I miss,

not what defines me, the base burning of an absence, not any triumphant, plentiful, instinct."¹⁹ Roberts Maskerade unterstreicht unwillkürlich die Abwesenheit dieses Judentums, indem seine Anspielung auf den osteuropäisch-anmutenden, frommen Juden sowohl Jupp als auch uns lächerlich und befremdend erscheint. Fünfzig Jahre nach der Vernichtung der Kultur, die diese Karikatur repräsentieren soll, in der Zeitspanne also, die die Filme *Der ewige Jude* und *Hitlerjunge Salomon* trennt, schlägt die Wirkung dieser Darstellung mangels eines Bezugspunkts ins Leere.

Die verschiedenen, inneren Dissonanzen, die in dieser Szene angedeutet werden, kommen in einer Sequenz in der HJ-Schule ans Licht, wo wir Jupps Reaktion auf die Nachricht über Stalingrad beobachten. Zusammen mit seinen Kameraden weint er authentisch betroffen, beherrscht sich aber gleich wieder genau wie sie, um dann voller Vaterlandsliebe das Deutschlandlied zu singen. Perels eigene Beschreibung seines psychologischen Zustandes besonders während seiner HJ-Zeit stimmt mit der dargestellten Dissonanz im Film überein:

Ich hatte manchmal Mühe zu erkennen, in welcher Persönlichkeit ich mich gerade aufhielt. Mein Doppelleben brachte mich selber durcheinander, und oft hätte ich nicht zu sagen vermocht, welche Rolle ich lieber spielte. So war auch ich über die Siege ‚unseres Vaterlandes, unseres großen Deutschlands‘ hellauf begeistert.²⁰

Und war vermutlich dann auch über die Niederlagen betroffen. Aber Salomon im Film und Perel in seinem Buch sind beide dazu fähig, auch über die Absurdität ihrer Situation nachzudenken und sie sogar mit Humor zu betrachten. Während Jupp seine neue Umgebung in der HJ-Schule inspiziert und anerkennen muß, daß es dort schwieriger sein wird, seine ‚wahre‘ Identität zu verbergen, bleibt er vor einem Spiegel stehen, um zunächst mit dem gebührenden Ernst den Hitler-Gruß zu üben. Aber diese feierliche Nachahmung wird dann parodistisch dekonstruiert, wenn er den Gruß in einen kurzen, swingartigen Steptanz umwandelt. Der scheinbar subversive, fast ‚chaplineske‘ Humor dieser Szene bewirkt durch ihre Komik eine unruhige Vermischung von Mimikry und Apostasie, Nachahmung und Verspottung. Diese Verspottung seiner aufgezwungenen Rolle amüsiert, könnte aber auch als allzu leichtfertiger Umgang mit der Ernsthaftigkeit der prekären Lage gesehen werden.

¹⁹ Alain Finkielkraut, *The Imaginary Jew*. Übersetzt aus dem Französischen von Kevin O'Neill und David Suchoff, Lincoln/London 1994, S. 35.

²⁰ Perel, S. 173.

Der schizophrene Zustand, der durch die Erkenntnis der Absurdität bei gleichzeitiger Gefahr erreicht wird, wird in einer Sequenz in der HJ-Schule dramatisch offengelegt. Als Beweis für die wissenschaftliche Unfehlbarkeit der nationalsozialistischen Rassenkunde wird Jupp vor die Klasse gerufen und von dem Lehrer mit verschiedenen Geräten sorgfältig ‚vermessen‘. Jupps Glauben an den unbeirrbaren Spürsinn des Klassifizierungsprozesses können wir von seinem verängstigten Gesichtsausdruck ablesen. Um so größer ist seine Erleichterung, als der Lehrer seine arische Angehörigkeit bestätigt. Perels Wortwahl in seinem Kommentar zu dieser Szene bescheinigt seine Fähigkeit, die Komik in der Verbindung seiner zwei Identitäten selber hervorzuheben, wodurch er sich letztendlich über eine Verschwisterung von beiden lustig macht:

Tausende von Forschungsarbeiten der Nazi-Rassenkundler wurden in diesem Augenblick ad absurdum geführt. Ihre Kompetenz war entlarvt als das, was sie war: Null. Ich lächelte verschämt. Man hatte mir Auftrieb gegeben. Ein ausgewiesener Wissenschaftler hatte mir ein hervorragendes Zeugnis ausgestellt. Plötzlich sah ich mich als *koscherer Arier*.²¹

Aber genau wie in der Laubhüttenszene, wo wir die Spuren seines kommunistischen Trainings noch deutlich merken können, sehen wir, daß er von der Nazi-Lektion auch beeinflusst wird. Die braune Milch, die morgens und abends in der HJ-Schule serviert wird, trinkt er mit, unwillkürlich zwar, aber nicht unwissend. Was wir in Hollands Film durch Bilder vermuten können, wird in der Autobiographie deutlich ausgedrückt: „Äußerlich sah ich aus wie einer von ihnen. Alle hatten mich ‚Heil Hitler!‘ grüßen sehen. Und obwohl es verwundern mag, muß ich gestehen, daß die Sache anfang, mir Spaß zu machen und zu schmeicheln.“²² Äußerlich und innerlich scheint er aber genauso fähig, zwischen sich und dieser Komplizenschaft eine Grenze zu ziehen, eine Linie, die die Unterschiede zwischen ‚Deutschen‘ und ‚Juden‘ dann wieder festlegt, wenn auch ohne sie zu definieren. Wenn er der Mutter seiner BDM-Freundin seine ‚wahre‘ Identität gesteht, sagt er: „Ich bin kein Deutscher, ich bin Jude.“ Jahre später, wenn er einem Kameraden aus seiner HJ-Schulzeit begegnet, zeigt uns der Perel der Memoiren, daß er diese Erklärung noch steigern konnte: „Ich will dir mein Geheimnis verraten. Ich war nie Deutscher, ich bin von Kopf bis Fuß Jude.“²³

²¹ Ebd., S. 100.

²² Ebd., S. 61.

²³ Ebd., S. 134.

Was aus Salomons Aussage klar wird, ist, daß er diese Synthese oder Symbiose als eine aufgezwungene sieht, daß er schließlich seine deutsche Seite als eine Maske betrachtet. Und so sind wir wieder bei der Mimikry-Unterstellung in dem *Ewigen Juden* angelangt, aber mit einem gewichtigen Unterschied: inzwischen ist die Endlösung Realität geworden. In dem Film wird Jupp in seiner deutschen Uniform von russischen Soldaten gefangen genommen. Auf seine Behauptung, daß er Jude sei, reagieren sie spöttisch angewidert, und, als sie ihrem höhnischen Unglauben eine Berechtigung verleihen wollten, zeigen sie ihm Fotos aus den Konzentrationslagern. Damit will der russische Offizier ihm unwiderlegbar bedeuten, er könnte doch kein Jude sein, weil er dann völlig ausgemergelt oder tot sein müßte wie die Juden auf den Bildern aus den Lagern, denn: „So sehen Juden aus“. Es sind aber nicht nur seine Uniform und sein wohlgenährtes Aussehen, die seine Ähnlichkeit mit den Deutschen ausmachen, sondern auch seine Beteuerung bei der Betrachtung der Bilder, daß er davon nicht gewußt habe.

Aber hat er den Grund für dieses ‚Unwissen‘ seinem inneren Schweinehund oder seinem inneren Schutzengel zu verdanken? Wie hätte er die Maskerade überzeugend spielen und dadurch überleben können, wenn er andauernd über die Bedeutung der ‚Endlösung‘ nachgedacht hätte? Seine Antwort scheint uns aus der heutigen Sicht der Dinge entweder fragwürdig oder hoffnungslos naiv, aber selbst der ‚wirkliche‘ Sally Perel besteht auf diesem Unwissen. In seinen Memoiren ist folgendes reflektives Bekenntnis zu seiner Unkenntnis nachzulesen:

Während all der Jahre, die ich unter ihnen als ihresgleichen verbrachte, habe ich nie das leiseste Gerücht oder die geringste Andeutung über den Völkermord gehört. Im Rundfunk, in den Zeitungen wurde die ‚Endlösung‘ niemals erwähnt. Oder waren meine Augen und Ohren dafür geschlossen, hatte ich mich so vereinnahmen lassen?²⁴

III.

Hitlerjunge Salomon wurde in Deutschland, im Gegensatz zu der Popularität und dem Kassenerfolg, die er in den USA genoß, kritisch bis ablehnend aufgenommen.²⁵ Die kontroverse Rezeption in Deutschland wurde durch die

²⁴ Ebd., S. 185.

²⁵ In ihrer kritischen Analyse des Filmes behauptet Janet Lungstrum, daß der Grund für die deutsche Abneigung dem Film gegenüber in der sexualisierten Darstellung der Hauptfigur

Entscheidung des Gremiums, das für die Auswahl der deutschen Kandidaten für den Oscar-Wettbewerb zuständig ist, noch weiter und intensiver angeregt, als dieses die Kandidatur von Hollands Film schroff ablehnte. Obwohl das Komitee seine Begründung nie offiziell preisgegeben hatte, wucherten in der Presse sowohl innerhalb als auch außerhalb Deutschlands alle möglichen Erklärungen für die Ablehnung. Die Enttäuschung für den Berliner Produzenten Artur Brauner hält bis heute an. Brauner bemerkte bei der Weltpremiere seines Filmes *Von Hölle zu Hölle* (1997), daß er immer noch an die negative Entscheidung der deutschen Kommission im Jahr 1992 denke und sie als Beispiel eines Interessenmangels im Postwende-Deutschland für Filme über den Holocaust deute.²⁶ Daß seine Deutung wohl nicht auf alle Holocaustfilme zutrifft, ist an der enthusiastischen deutschen Rezeption von Spielbergs *Schindlers Liste* (1993) deutlich abzulesen. In Bezug auf die Ablehnung von Hollands Film in Deutschland kursieren wegen einiger brisanter Äußerungen der Gremiumsmitglieder verschiedene Theorien und Hypothesen, weshalb das Komitee die negative Entscheidung getroffen hatte: der Film, eine französisch-deutsche Koproduktion mit einer in Polen geborenen Regisseurin, sei nicht ‚deutsch‘ genug; das Thema, schon wieder eine Darstellung der deutschen Vergangenheit, sei gerade angesichts der Geburtswehen und Euphorie eines ‚neuen‘ Deutschlands weder zeitgemäß noch erwünscht; das Thema sei, wegen der Skepsis anderer europäischer Länder gegenüber der deutschen Vereinigung, zu zeitgemäß, zu ‚deutsch‘ und daher unerwünscht; der Film vermische auf unflätige, peinliche Art Sex und Genozid und verletze dadurch die Würde der Opfer.

Die Kritik von Claudius Seidl im *Spiegel* vom 27. Januar 1992 deutet unter anderem darauf hin, inwieweit Darstellung und Rezeption in der Auseinandersetzung mit dem Holocaust zusammenfallen, auch wenn Seidl seine eigene Beobachtung wahrscheinlich selber nicht so auslegen würde:

Denn der Jude, so lernen wir es in der Schule und im Fernsehen, tritt vorwiegend als abstrakte Floskel auf, bei Festreden und Gedenkveranstaltungen, und ist stets ernst und edel und schmerzreich. (...) Denn nach Auschwitz kann man vielleicht Gedichte schreiben— aber Juden dürfen weder lachen noch lüstern sein. (...) Nicht der Antisemitismus ist das Problem. Es ist der Philosemitismus jener guten Deutschen, die ein reines Gewissen haben und ein korrektes Bewußtsein und im Kopf ein Bild vom braven Juden.²⁷

lag. So eine Darstellung wurde im Kontext der Holocaustthematik als unpassend und geschmacklos empfunden. Siehe Lungstrum: „Foreskin fetishism: Jewish male difference in *Europa, Europa*“, bes. S. 54.

²⁶ *Deutschland Nachrichten*, 24. Januar 1997, S. 6.

²⁷ Claudius Seidl, „Blamage mit Folgen“, in: *Der Spiegel*, 27. Januar 1992, S. 177.

Was wir aus der von Seidl beschriebenen philosemitischen Empörung entziffern können, ist eine ähnlich beschränkende Einstellung wie die Ideologie des Dritten Reiches, d.h. daß Stereotyp und Darstellung aufeinander abgestimmt sein sollten. In der impliziten Regelung der akzeptablen Darbietung vermeint man, wenn auch leise und in verstellter Form, die ‚ordnende Hand‘ und Stimme der Propagandisten von gestern zu vernehmen.²⁸

IV.

Was ist Identität eigentlich, wenn nicht ein Verständnis des Selbst durch eine erinnerte Vergangenheit? Durch die Konstruktion einer erinnerten Vergangenheit entsteht eine ‚Ich-Geschichte‘, die das Individuum als seine Identität anerkennt. Dabei ist es wichtig, daß eine möglichst unanfechtbare Illusion der Einheit dahinter steht. Diese Einheit wird verteidigt, selbst wenn sich das Individuum intellektuell dessen bewußt sein mag, daß die sogenannte Einheit im Grunde nur eine heterogene sein kann.²⁹ Wenn also die Figur von Salomon am Ende des Filmes behauptet, von jetzt ab *nur* noch jüdisch zu sein, erscheint das uns vielleicht nach seinen vielen Verwandlungen nicht gerade glaubwürdig, aber gleichzeitig können wir nachvollziehen, worum es ihm geht. Trotzdem werden wir dazu getrieben, uns zu fragen, was er aus seinen eigenen Erfahrungen gelernt hat. Nach der Serie von Ereignissen, in denen die Vorstellung einer homogenen, definitiven Identität immer wieder dekonstruiert worden ist, muß uns seine Aussage absurd erscheinen, weil wir in der Betrachtung seiner Odyssee selber nicht mehr deutlich sehen können, wo die Grenzen der Identität liegen.

In Hollands Film so wie in Hipplers *Der ewige Jude* wird die Abhängigkeit der deutschen Identität von der jüdischen thematisiert. Um sich ihrer deutschen Überlegenheit gewiß zu sein, mußten die Nazis die Juden als die Verkörperung des völlig Anderen darstellen. Agnieszka Holland versucht aber solche binäre Vorstellungen der ‚Differenz‘ zu unterminieren, um

²⁸ Vgl. Yizhak Ahren, Stig Hornshøj-Møller und Christoph Melchers, *Der ewige Jude. Wie Goebbels betzte*, Aachen 1990, S. 24. Hier diskutieren sie die manipulierte Rezeption des Propagandafilms im Dritten Reich: „Man kann die in Deutschland gedruckten Rezensionen als eine Amplifikation der beabsichtigten Rezeption ansehen.“

²⁹ Siehe auch Thomas Fitzgerald, *Metaphors of Identity*, Albany 1993, S. 34.

dadurch eine andere Tendenz zu demaskieren: die Nivellierung der Nuancen in der Betrachtung der Vergangenheit, wo Opfer Opfer und Henker Henker sein müssen. Die Geschichte, die *Hitlerjunge Salomon* erzählt, stellt also nicht nur die Festigkeit der Identität in Frage, sondern auch die Festlegung der Schuld. Wenn die Umriss der Täter und Opfer verschwimmen (wir erinnern uns an die Unter-Wasser-Szene, mit der Hollands Film beginnt), verliert das Opfer seine Funktion als Platzhalter der Moral und der Unschuld, und so ist das Unbequeme an Hollands Film zum Teil die Unterminierung von der Eindeutigkeit der Opferposition. Während der Propagandafilm auf der Eindeutigkeit der jüdischen Identität als Verkörperung des Feindes, d.h. des Täters bzw. des Teufels, beharrt, um die Berechtigung des Völkermords klarzustellen, müssen Darstellungen des Holocaust *nach dem Holocaust* die Juden als unschuldige Opfer zeigen, um die Schuld ins richtige Lager zu weisen und den Holocaust als Metapher des absolut Bösen aufführen zu können.

Auffällig ist der Kontrast zwischen den kritischen deutschen Reaktionen auf Hollands Film 1991/1992 und den vielen Lobpreisungen, mit denen Steven Spielbergs *Schindlers Liste* 1994 in Deutschland begrüßt wurde. In dieser Richtung kann man die zum Teil sehr positive deutsche Rezeption von Daniel Goldhagens *Hitlers willige Vollstrecker* (1996) auch als ein Indiz der Tendenz betrachten, eine festgelegte Rollenverteilung in dem Umgang mit der Vergangenheit zu privilegieren.³⁰ Während Holland die Grenzen zwischen Tätern und Opfern durch ihre Dekonstruktion problematisieren will, bieten Spielberg wie auch Goldhagen eine klare und vertraute Rollenverteilung wieder an, in der der Unterschied zwischen Verfolgen und Verfolgten deutlich ist.³¹

³⁰ In einer Analyse der Goldhagen-Rezeption in Deutschland vergleicht Amos Elon Goldhagens Promotion-Tour im September 1996 mit der eines Popstars. Obwohl die Kritiken zu dem Buch vor der Tour ablehnend bis vernichtend waren, wurde das Buch durch die Person Goldhagens selber dann nachher zum Kassenerfolg. Siehe Amos Elon, „The Antagonist as Liberator“, in: *The New York Times Magazine*, 26. Januar 1997, S. 40–44.

³¹ Die Ausnahme ist natürlich die Hauptfigur selber, aber obwohl Spielberg Schindlers opportunistische, eigennützige Seite nicht verschweigt, wird sie durch seine Rolle als menschlicher Retter ‚seiner Juden‘ zum Schluß in den Schatten gestellt. In seiner Diskussion des Filmes in *Murder in Midst: The Holocaust, Industrial Killing, and Representation* sieht Omer Bartov Spielbergs Darstellung von Schindler als eine Subversion der Hollywood-Konvention, Gut und Böse klar zu trennen, wodurch Schindler in keine Kategorie zu zwingen ist. Siehe Bartov, *Murder in Our Midst*, New York/Oxford 1996, S. 166–167.

Bei Spielberg wie bei Goldhagen fungieren die Juden im Grunde nur als Statisten, die in ihrer Gesamtheit eine amorphe Opfergruppe bilden, die u.a. dazu dient, die Individualität der Deutschen zu unterstreichen. In den akzeptierten, gängigen Darstellungen des Holocaust wird ‚den Juden‘ häufig eine undifferenzierte Rolle zugeteilt, d.h. sie werden entweder als gesichtslose, hilflose Opfer oder als Universalmetapher des unschuldigen, leidenden Menschen instrumentalisiert. Nuancen werden nur unter den ‚Deutschen‘ toleriert. Bei Spielberg ist es der gute, aber unmoralische, sündhafte Schindler, der den Helden spielen darf, während Goldhagen trotz der Breite seiner antisemitischen These den Nachkriegsdeutschen die Gnade der späten Geburt förmlich anbietet, indem er behauptet, daß das Deutschland nach 1949 ein völlig anderes sei, so anders, daß es ein Recht darauf hat, als genauso demokratisch ‚wie wir‘ anerkannt zu werden.³² Aber dieses Bedürfnis nach klaren Trennlinien geht auf Kosten eines differenzierten Verständnisses von der Geschichte des Holocaust, die Gefahr läuft, nur noch durch festgeschriebene, abgestimmte Formeln erzählt zu werden.

³² Siehe Goldhagens Vorwort zu der deutschen Übersetzung, *Hitlers willige Vollstrecker*, übersetzt v. Klaus Kochmann, Berlin 1996, S. 12f, hier bes. S. 13: „Die Niederlage im Krieg und der Aufbau eines demokratischen Systems im Nachkriegsdeutschland sorgten dafür, daß im öffentlichen Bereich an die Stelle der alten antidemokratischen und antisemitischen Vorstellungen neue demokratische Überzeugungen und Werte traten. Statt wie die politischen und gesellschaftlichen Institutionen vor 1945 anti-demokratische und antisemitische Ansichten zu propagieren und zu bestärken, haben die Institutionen der Bundesrepublik Vorstellungen von Politik und Menschlichkeit gefördert, die dem Antisemitismus der NS-Zeit und der Zeit davor entgegenstehen und ihm die Legitimation entzogen haben.“