



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Trotzdem ja zu Filmen sagen?

Zur filmischen Darstellung von Entwicklungsverläufen  
bei Gefangenen in Konzentrationslagern

Verfasserin

**Bernadette Düll**

angestrebter akademischer Grad

**Magistra der Philosophie (Mag.phil.)**

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Theater-, Film und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Klaus Samuel Davidowicz



## Vorwort

Bereits vor meinem Studium an der Universität Wien zeigte sich bei mir ein großes Interesse an den Geschehnissen rund um den Zweiten Weltkrieg. So ist es auch nicht verwunderlich, dass ich mich auch während meines Studiums eingehend mit dem Holocaust und seiner Darstellung in Filmen und Theaterstücken auseinandergesetzt habe. Vor allem der psychologische Aspekt fesselte mich. Welche Voraussetzungen müssen gegeben sein, damit ein Mensch zum Täter, zur Täterin wird oder welche Stärke muss eine Person in sich finden, um das Konzentrationslager überleben zu können? Diesen und anderen Fragen widmete ich mich ausführlich und daher war die Wahl, mein Thema für die Diplomarbeit in diesem Bereich zu finden, schnell getroffen.

An dieser Stelle möchte ich mich bei all denjenigen bedanken, die mich während des Schreibprozesses unterstützt und motiviert haben und somit dazu beigetragen haben, dass diese Diplomarbeit überhaupt entstehen konnte.

Besonderer Dank gilt Prof. Klaus Davidowicz, der meine Arbeit und somit auch mich betreut hat. Durch seine hervorragenden Vorlesungen wurde überhaupt mein Interesse geweckt in diesem Bereich meine Diplomarbeit zu schreiben. Durch seine professionellen Anmerkungen und Hinweise konnte diese Arbeit erst entstehen.

Daneben gilt mein Dank Flavia Marinelli für das konzentrierte Lesen meiner Arbeit und auch den starken emotionalen Rückhalt.

Der größte Dank gilt Agnes Stephenson, die mir von Anfang an mit Rat und Tat zur Seite stand. Ohne sie würde vermutlich keine oder eine Arbeit mit etlichen Rechtschreib-, Grammatik-, und Beistrichfehlern vorliegen. In zahlreichen Stunden wurde Korrektur gelesen, auf Schwächen und möglichen Erklärungsbedarf hingewiesen. Ich danke für die kritische, konstruktive und präzise Durchsicht

dieser Diplomarbeit und auch für den emotionalen Beistand in besonders schwierigen Phasen des Schreibprozesses.

Ein besonderer Dank gilt auch Daniel Pannacci, der mich vor allem in der Endphase stets unterstützt und motiviert hat und emotional die größte Stütze für mich war. Danke für die unerschütterliche Geduld und das Vertrauen in meine Fähigkeiten.

Nicht zuletzt danke ich meiner Familie, allen voran meinen Eltern, für ihr Verständnis, liebevolle Unterstützung, Zuspruch und Geduld. Tausend Dank an Angelika und Peter Düll, die mich in allen Entscheidungen bedingungslos unterstützen und mir mein Studium, nicht zuletzt finanziell, überhaupt ermöglicht haben.

Die Arbeit möchte ich gerne meinen Großvater, Alois Maria Düll widmen, den ich diese Arbeit sehr gerne gezeigt und mit ihm besprochen hätte.

## **Inhaltsverzeichnis:**

<b>VORWORT</b>	<b>2</b>
<b>EINLEITUNG</b>	<b>6</b>
<b>1. KONTROVERSEN BEZÜGLICH HOLOCAUST IM FILM</b>	<b>10</b>
1.1 Erinnerungsgebot oder Bilderverbot	12
1.2 Probleme und Grenzen der Darstellbarkeit	23
<b>2. BESCHREIBUNG DER ENTWICKLUNGSVERLÄUFE VON OPFERN DES HOLOCAUST</b>	<b>28</b>
2.1 Erste Phase – die Aufnahme ins Lager	36
2.2 Zweite Phase – das Lagerleben	41
2.3 Dritte Phase – nach der Befreiung aus dem Lager	56
<b>3. DARSTELLUNG DER ENTWICKLUNGSABLÄUFE IM FILM</b>	<b>62</b>
<b>3.1 Kapò</b>	<b>64</b>
3.1.1 Inhalt und Mitwirkende des Films	64
3.1.2 Stellungnahmen zu Kapò	69
3.1.3 Aufbau und Interpretation	73
3.1.4 Funktion und mögliche Wirkung	79
3.1.5 Darstellung der Phasen	82
<b>3.2 Bent</b>	<b>88</b>
3.2.1 Inhalt und Vorlage des Films	88
3.2.2 Stellungnahmen zu Bent	95
3.2.3 Aufbau und Interpretation	97
3.2.4 mögliche Funktion/ Wirkung	104
3.2.5 Darstellung der Phasen	107
<b>3.3 Gemeinsamkeiten der Spielfilme Kapo und Bent</b>	<b>113</b>
<b>4. VERGLEICH ZWISCHEN DEM 3-PHASEN-MODELL UND DEN FILMEN</b>	<b>116</b>
<b>ZUSAMMENFASSUNG UND AUSBLICK</b>	<b>130</b>
<b>LITERATURVERZEICHNIS</b>	<b>132</b>
<b>FILMOGRAPHIE</b>	<b>141</b>



## Einleitung

„Das Unsagbare, mit dem man uns ständig in den Ohren liegen wird, ist nur ein Alibi. Oder ein Zeichen von Faulheit. Man kann immer alles sagen, die Sprache enthält alles.“

Jorge Semprun

Zu einem gelungenen Abend gehört es manchmal, mit Freunden ins Kino zu gehen. Mit einer Tüte Popcorn in der einen und der Cola in der anderen Hand nehmen wir Platz und freuen uns auf die kommenden zwei Stunden. Wir leiden mit den Liebenden, weinen um die Toten, schauern uns vor dem Bösewicht, lachen über gut gelungene Dialoge oder freuen uns über das gute Ende. Anschließend verlassen wir das Kino und kehren in unsere Leben zurück, mehr oder weniger beeindruckt über das soeben Gesehene.

Aber was geschieht, wenn der Bösewicht kein fiktiver Antiheld ist oder die Menschheit nicht von einer imaginären Seuche dahin gerafft wird? Wenn es sich bei den dargestellten Gräueltaten um tatsächliche historische Ereignisse handelt, die das ethische und moralische Bewusstsein der europäischen Nachkriegsgesellschaft nachhaltig verändern musste?

Die Kontroversen rund um das Thema Holocaust im Film bilden die Ausgangslage für die vorliegende Analyse der Frage nach der Korrespondenz zwischen den Darstellung von Häftlingen in Konzentrationslagern und psychologischen Abhandlungen von Überlebenden.

Sowohl Filme als auch viele Autoren haben sich mit dem Thema Holocaust in Bezug auf psychische Veränderungen der Opfer bereits auseinandergesetzt. In dieser Arbeit sollen nun die Ergebnisse dieser zwei unterschiedlichen Richtungen gegenübergestellt werden. Durch einen ausführlichen Vergleich soll schlussendlich die These, dass es Gemeinsamkeiten zwischen der filmischen Darstellung und der Literatur gibt, bewiesen werden. Bisherige Untersuchungen gab es kaum, daher sind viele Fragen offen gelassen und es soll nun versucht werden einiger dieser Fragen durch die vorliegende Arbeit zu beantworten.

Im ersten Kapitel setzt sich die Arbeit mit den unterschiedlichen Kontroversen über den Holocaust im Film auseinander. Es wird der Frage nachgegangen, ob es denn überhaupt adäquate Möglichkeiten gibt, Holocaust in einem Spielfilm realitätstreu, aber vor allem pietätvoll abzubilden. Hierbei dreht es sich vor allem um die Art der Darstellung und die Grenzen, die Spielfilme in ihrer Visualisierung haben. Im Weiteren ist zu hinterfragen, was Sinn und Zweck eines Spielfilms sein kann, der sich mit der Holocaust-Thematik auseinandersetzt. Das Problem der Darstellung des Unfassbaren beschäftigt viele FilmkritikerInnen, RegisseurInnen und WissenschaftlerInnen und daher wird dieser wichtigen Diskussion ein Kapitel in der Arbeit gewidmet.

Das darauffolgende Kapitel widmet sich vorrangig dem Psychologen und Überlebenden Viktor E. Frankl und seinem Werk *„...trotzdem Ja zum Leben sagen“*. Die psychische Veränderung, die durch das Lager erfolgt, teilt Frankl in drei Phasen auf, welche durch Aussagen anderer Überlebender ergänzt und vervollständigt werden. Die Aufnahme ins Lager, das alltägliche Leben im Konzentrationslager und die Zeit nach der Befreiung sind die drei Phasen, die Viktor E. Frankl von einander differenziert und ihnen dadurch unterschiedliche Ausprägungen zuspricht. Die erste und die zweite Phase werden in den Vordergrund gerückt, wobei aber die dritte Phase zur Vollständigkeit auch angeführt werden soll. Vor allem Primo Levi und Bruno Bettelheim werden die Theorie von Frankl bestätigen, ergänzen oder hinterfragen.

Im dritten Kapitel werden dann die ausgewählten Filme genau analysiert, in welchen zu sehen ist, wie ProtagonistInnen eine Entwicklung in ihrer Psyche erleben. Zunächst widmet sich die Arbeit dem italienischen Spielfilm *KAPÒ* aus dem Jahre 1960 und anschließend der englischen Produktion *BENT* aus dem Jahre 1997. Davor werden Gründe genannt, die erklären sollen, wieso diese beiden Filme für die vorliegende Arbeit herangezogen wurden. Entstehungsbedingungen, Interpretationen und unterschiedlichen Kritiken zu den verschiedenen Spielfilmen werden einen wesentlichen Teil des Kapitels ausmachen. Am Ende werden Gemeinsamkeiten der beiden Filme zusammengefasst.

Schließlich werden die beiden Teile im vierten Kapitel gegenübergestellt um darzulegen, welche Gemeinsamkeiten, aber auch welche Unterschiede es in der filmischen Darstellung und in der Theorie von Viktor E. Frankl gibt, um unsere vorangegangene These, dass es einige Gemeinsamkeiten zwischen der filmischen Darstellung und der Literatur gibt, zu belegen.

Im letzten Kapitel werden die wesentlichen Punkte noch einmal zusammengefasst und ein Ausblick für weitere mögliche Untersuchungen gegeben.



# 1. Kontroversen bezüglich Holocaust im Film

„Die Zeugen sind Menschen, die wissen, weil sie gesehen haben – sie müssen sprechen, damit das Wissen der anderen sehen lernt.“

Joachim Paech

Um sich mit Fragen rund um Holocaust im Film überhaupt auseinandersetzen zu können, ist es in einem ersten Schritt notwendig, die generelle Problematik der Darstellbarkeit des Holocaust und von dessen Divergenzen zu diskutieren.

Nach dem Krieg tauchte relativ schnell die Frage auf, wie die Gesellschaft nun mit der NS-Vergangenheit umzugehen hat. Bis heute herrscht ein gewisser Streit darüber, wie die Zeit der nationalsozialistischen Diktatur bestmöglich und vor allem ethisch vertretbar in der öffentlichen Erinnerung zu halten ist.

Ebenso lang, wie das Medium Film existiert, bestehen zahlreiche Konflikte bezüglich der filmischen Darstellbarkeit des Holocaust. An der Debatte beteiligen sich KritikerInnen und WissenschaftlerInnen, sowie Publizisten, FilmemacherInnen, Intellektuelle, SchriftstellerInnen, KünstlerInnen im Allgemeinen und Überlebende. Filme werden von den an den Debatten beteiligten Personen interpretiert und zeigen damit, dass Holocaust im Film sowohl eine politisch als auch ästhetisch berührende Materie darstellt und bestimmte Fragen aufwirft. Interpretationen werden von anderen aufgenommen, bestätigt, ergänzt, kritisiert und widerlegt, mit dem Ziel die RezipientInnen mit der einen oder anderen Auffassung zu überzeugen und zu einer allgemein gültigen Interpretation der Begebenheiten beizutragen. „Jede Aussage zum Nationalsozialismus intendiert die Erzeugung einer legitimen Sichtweise der Vergangenheit“<sup>1</sup>, so der Soziologe Michael Schwab-Trapp. Die Einbeziehung der Gesellschaft, also dass Auseinandersetzungen bezüglich der Darstellung stets vor einer anwesenden Öffentlichkeit ausgetragen werden, zeigt sich auch in einem gewissen Inszenierungscharakter.<sup>2</sup> Durch die vielen gegenwärtigen Äußerungen über die Vergangenheit sei „aus dem ‚unermesslichen Leid‘ nun ‚unermessliches Wissen‘

<sup>1</sup> Schwab-Trapp, Michael: Konflikt, Kultur und Interpretation, S. 92.

<sup>2</sup> vgl. Schwab-Trapp, Michael: Konflikt, Kultur und Interpretation, S. 56.

geworden“<sup>3</sup>. Nach Peter Reichel vermögen Filme das öffentliche Gedächtnis zu strukturieren, insbesondere wenn diese kommerziellen Charakter aufweisen, wie die Hollywood-Produktion *SCHINDLERS LISTE* oder die Fernsehfilm-Reihe *HOLOCAUST*.<sup>4</sup> Allerdings geht allen Diskussionen die Frage voraus, ob Holocaust überhaupt dargestellt werden kann, beziehungsweise darf und wenn ja, wie diese Darstellung auszusehen hat.

---

<sup>3</sup> Reichel, Peter: *Politik der Erinnerung*, S. 9.

<sup>4</sup> vgl. Reichel, Peter: *Erfundene Erinnerung*, S. 13.

## **1.1 Erinnerungsgesetz oder Bilderverbot**

In der öffentlichen, weltweiten Auseinandersetzung mit dem Umgang der nationalsozialistischen Vergangenheit gibt es grundsätzlich zwei kontroverse Positionen, welche die Debatte dominieren. Diese grobe Einteilung von Dramatisierung und Normalisierung wurde von Michael Schwab-Trapp getroffen: „der Versuch, normabweichendes Verhalten zu legitimieren, kann als Normalisierung, der Versuch, dasselbe Verhalten zu stigmatisieren, als Dramatisierung beschrieben werden.“<sup>5</sup> Seine zwei Grundannahmen können auch als pessimistische und optimistische Sichtweise nicht nur der Vergangenheit, sondern auch der Gegenwart gesehen werden.

VertreterInnen der Normalisierung sind der Überzeugung, dass bis heute eine ausreichende Auseinandersetzung mit der Geschichte erfolgt ist und daher kein Verdrängen oder gar Vergessen der Verbrechen eingesetzt hat. Dass es nach dem Kriegsende anfänglich zu einem Beschweigen und sogar Verdrängen in der Gesellschaft gekommen war, ist nach Hermann Lübke allerdings eine normale Reaktion, da die Menschen tatsächlich die Vergangenheit mit allen ihren Schrecken aus ihren Gedanken löschen wollten und sich auch aus diesem Grund völlig dem Wiederaufbau widmeten. Doch, so Hermann Lübke weiter, gab es in den sechziger Jahren sehr wohl die ernsthafte Bereitschaft, sich mit der Vergangenheit kritisch auseinanderzusetzen.<sup>6</sup>

VertreterInnen der Dramatisierung sind indessen vom Gegenteil überzeugt. Sie sind der Meinung, dass keine ausreichende Auseinandersetzung stattgefunden hat. Keine hinreichende Aufarbeitung wurde in die Wege geleitet, sondern es wurde auf sämtlichen Ebenen der Versuch unternommen, die Geschehnisse rund um den Zweiten Weltkrieg zu verdrängen und gar zu entschuldigen.

Bei nahezu allen Debatten wird der eine und andere Standpunkt als Argument bezüglich der filmischen Darstellbarkeit von Holocaust angeführt. Obwohl immer eine von beiden Positionen in den Mittelpunkt einer Diskussion gestellt wird, muss positiv unterstrichen werden, dass trotz der großen inhaltlichen Unterschiede bei beiden Annahmen ein starkes Interesse an Geschichte und Politik besteht.<sup>7</sup> Beide

---

<sup>5</sup> Schwab-Trapp, Michael: Konflikt, Kultur und Interpretation, S. 55.

<sup>6</sup> vgl. Lübke, Hermann zit. nach: Thiele, Martina: Publizistische Kontroversen über den Holocaust im Film, S. 24f.

<sup>7</sup> vgl. Thiele, Martina: Publizistische Kontroversen über den Holocaust im Film, S. 23 ff.

Begriffe sind laut Schwab-Trapp Regulierungsformen gesellschaftlichen Zusammenlebens, dessen primäres Ziel es ist, eine korrekte Deutung bestehender Werte und Normen darzustellen.<sup>8</sup> „Prozesse der Normalisierung und Dramatisierung können als Strategie beschrieben werden, mit deren Hilfe spezifische Deutungsschemata kollektiver Geltung geschaffen werden sollen.“<sup>9</sup> Der Begriff Normalisierung geht demnach davon aus, dass sich Politik, Kunst und Gesellschaft im Allgemeinen ausreichend mit dem Nationalsozialismus und seinen Folgen auseinandergesetzt haben und daher eine gewisse Normalität hervorgerufen werden konnte. Die Vergangenheit wäre bewältigt. Doch eben dieser Begriff wird von zahlreichen KritikerInnen als problematisch angesehen. Bewältigung impliziere nämlich eine Abfindung der Geschehnisse, nämlich des millionenfachen Mordes, und das sei nicht zu akzeptieren. Zahlreiche an der Debatte teilnehmende ProtagonistInnen sprechen sich daher gegen den Begriff Vergangenheitsbewältigung und dessen Bedeutung aus und fordern hingegen eine Vergangenheitsaufarbeitung. So auch Alexander und Margarete Mitscherlich:

„deshalb sind Wiederholung innerer Auseinandersetzungen und kritisches Durchdenken notwendig, um die instinktiv und unbewußt arbeitenden Kräfte des Selbstschutzes im Vergessen, Verleugnen, Projizieren und ähnlichen Abwehrmechanismen zu überwinden.“<sup>10</sup>

Ebenso wie Alexander und Margarete Mitscherlich befürwortet auch Theodor W. Adorno eine Aufarbeitung der Vergangenheit. Bewältigung impliziert nach Adorno nämlich eine Eliminierung der vergangenen Geschehnisse aus dem kollektiven Gedanken. Es wird ein Schlussstrich gezogen ohne sich weiter damit auseinander zu setzen. Der Nationalsozialismus lebt laut Adorno jedoch nach,

„und bis heute wissen wir nicht, ob bloß als Gespenst dessen, was so monströs war, daß es am eigenen Tode noch nicht starb, oder ob es gar nicht erst zum Tode kam; ob die Bereitschaft zum Unsäglichen fortwest in den Menschen wie in den Verhältnissen, die sie umklammern.“<sup>11</sup>

Damit ist gemeint, dass der Krieg zwar zu Ende war, das Regime gestürzt, aber dass die nationalsozialistische Ideologie immer noch nachwirkte. Die Aussage von Adorno kann auch folgendermaßen interpretiert werden: bis heute ist es zu keiner ausreichenden Reflexion der Vergangenheit gekommen, sondern das Vergessen

---

<sup>8</sup> vgl. Schwab-Trapp, Michael: Konflikt, Kultur und Interpretation, S. 55f.

<sup>9</sup> Schwab-Trapp, Michael: Konflikt, Kultur und Interpretation, S. 56.

<sup>10</sup> vgl. Mitscherlich, Alexander und Margarete: Die Unfähigkeit zu trauern, S. 24.

<sup>11</sup> Adorno, Theodor W.: Kultur und Gesellschaft II, S. 555.

hat Vorrang. Den Grund sieht Adorno in den gesellschaftlichen Voraussetzungen an sich, die durch den Faschismus auftauchten, aber bis heute noch wahren. Erst durch die Beseitigung der Ursachen kann die Vergangenheit vollkommen aufgearbeitet werden.<sup>12</sup> Von Adorno stammt auch der folgende Satz, der in der Darstellbarkeits-Debatte immer wieder auftaucht: „nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch.“<sup>13</sup> Dieser Satz wurde unzählige Male als Argument gegen die Darstellung von Holocaust angegeben. Es wurde als ein Verbot verstanden, den Holocaust nachzuzeichnen. Dieses Verbot galt nicht nur in Zusammenhang mit Gedichten, sondern auch für sämtliche anderen Künste, wie auch den Film. Doch die Überlegung von Adorno versteht sich im eigentlichen Sinne nicht als Verbot und will keine Undarstellbarkeit von Auschwitz ausdrücken. Adorno geht es vielmehr darum, ein gewisses „Bewußtsein für die Nichtfaßbarkeit von Auschwitz“<sup>14</sup> zu provozieren. Darstellungen und das Verbot von Bildern stehen sich nach Adornos Auffassung also nicht unvereinbar gegenüber. Adorno hält es für das beste, im Bewusstsein von Auschwitz und nicht von Auschwitz zu schreiben.<sup>15</sup>

Dass die Erinnerungen an die Verbrechen des nationalsozialistischen Regimes bewahrt bleiben sollen ist klar, doch in vielen Kontroversen wird über die Darstellbarkeit und die Probleme, die diese mit sich bringt, diskutiert. Die wichtige Frage, welche Medien es ermöglichen das Vergangene am Besten zu vermitteln und zu vergegenwärtigen, steht häufig im Mittelpunkt dieser Debatten.

Vor allem der Film, der sich dem Thema Holocaust widmet, zieht in manchen Fällen negative Aufmerksamkeit auf sich. Dem Medium an sich stehen bestimmte Mittel zur Verfügung um etwas darzustellen: Stimme(n) aus dem Off und Schriftzüge helfen bei der Zuordnung von zeitlichen, örtlichen und inhaltlichen Zusammenhängen der Bilder, der Schnitt reiht Szenen logisch aneinander und verbindet sie zu einem leicht verständlichen Aufbau und schließlich die Musik, die verschiedene Stimmungen bei der ZuschauerIn erzeugen und Emotionen auslösen soll, um einen besseren Bezug zu dem jeweiligen Ereignis aufzubauen. Laut Reichel wird durch den Einsatz von vielen Bildern, Begebenheiten und

---

<sup>12</sup> vgl. Adorno, Theodor W.: Kultur und Gesellschaft II, S. 566-572.

<sup>13</sup> Adorno, Theodor W.: Kulturkritik und Gesellschaft I, S. 30.

<sup>14</sup> Krankenhagen, Stefan: Auschwitz darstellen, S. 63.

<sup>15</sup> vgl. Krankenhagen, Stefan: Auschwitz darstellen, S. 103.

Personen ein bestimmtes Bild der Vergangenheit kreiert. Dies kann einerseits die Gefahr mit sich bringen, dass Geschehnisse verharmlost, vereinfacht, oder gar verfälscht wiedergegeben werden. Die Konsequenz daraus wäre der Verlust der aufklärenden Funktion des Films. Andererseits vermag der Film, wie kaum ein anderes Medium, historisches Geschehen erfahrbar zu machen und zwar in emotionaler Hinsicht für diejenigen, die über keine eigenen Primärerfahrungen verfügen.<sup>16</sup> KritikerInnen werfen insbesondere dem Spielfilm vor, dass dramaturgische Effekte im Vordergrund stehen, während auf die, für die Aufklärung so wichtigen, historischen Fakten und Hintergrundinformationen, kaum, zu wenig oder gar keine Rücksicht genommen wird. Durch diese Vorgehensweise, bei der historische, religiöse und auch ideologische Kontexte vernachlässigt werden, büßen Geschehnisse an Glaubwürdigkeit ein und vermitteln dadurch ein falsches, verändertes oder verzerrtes Bild der Geschichte und der Wirklichkeit. Viele sehen aus diesem Grund den Film, besonders den Spielfilm, nicht als geeigneten Beitrag um sich mit dem Holocaust auseinanderzusetzen. Ästhetische, gattungsspezifische und religiöse Aspekte werden in unterschiedlichen Kontroversen aufgegriffen, die sich um die Problematik der Repräsentation im Film drehen.

Claude Lanzmann prägt den Begriff ‚Bildertabu‘ und führt in erster Linie ästhetische Argumente gegen den Holocaust im Film an. Die Entscheidung ausgerechnet mit fiktionalen Bildern dem Holocaust Ausdruck zu verleihen, wird von Lanzmann als problematisch interpretiert, da diese Bebilderung eine Trivialisierung darstellt und dadurch die Einmaligkeit des Ereignisses in Frage gestellt wird.<sup>17</sup> Der Holocaust sei daher laut dem Regisseur, Produzenten und Schriftsteller mit Bildern unmöglich darzustellen. Derjenige, der versucht, das Unmögliche abzubilden, „macht sich der schlimmsten Übertretung schuldig. Die Fiktion ist eine Übertretung, und es ist meine tiefste Überzeugung, daß jede Darstellung verboten ist.“<sup>18</sup> Allerdings unterwirft sich Lanzmann bewusst seiner eigenen Doktrin, indem er den Holocaust regelmäßig zum Thema seiner Dokumentarfilme macht. Sein Film SHOAH aus dem Jahre 1985 verzichtet auf eine gängige Fiktionalität, welche durch visuelle und musikalische Elemente der

---

<sup>16</sup> vgl. Reichel, Peter: Erfundene Erinnerung, S. 13.

<sup>17</sup> vgl. Thiele, Martina: Publizistische Kontroversen des Holocaust im Film, S. 33.

<sup>18</sup> Lanzmann, Claude: Ihr sollt nicht weinen, S. 27.

erzählten Vergangenheit angeheftet werden. Sein Werk stellt die Erinnerungen von Zeitzeugen in den Mittelpunkt, mit dem wesentlichen Zweck den danach folgenden Generationen, die keine eigenen Erfahrungen oder Erinnerungen an dieses Zeitfenster haben, das Thema näher zu bringen. Die Bilder sprechen für sich: Überlebende legen für die Opfer des nationalsozialistischen Regimes Zeugenschaft ab. Doch vermittelt wird nicht primär durch Bilder, sondern mit den Aussagen der ProtagonistInnen, die an bestimmten Schauplätzen über Abwesendes erzählen.<sup>19</sup> Der Film ist so gestaltet, dass er lückenhaft erscheint. Dies ist bewusst vom Regisseur arrangiert worden. Durch diese besondere Art der Gestaltung sollen eigene Erfahrungen und Gedanken der ZuschauerInnen eingebracht werden. Krankenhager schlussfolgert:

„Shoah etabliert damit die Berichte der Überlebenden als unhinterfragbare Autorität für die Ebene der Darstellung. Dabei geht es Lanzmann weniger um deren historische Autorität im Sinn der Verifizierbarkeit ihrer Angaben als um die Autorität derjenigen, die erfahren haben und also verstehen im Gegensatz zu denen, die nicht erfahren haben und nie verstehen werden können. Lanzmann stellt beides heraus: unsere Unfähigkeit das Geschehene zu verstehen – indem er den Erzählungen von Mord und Folter das Bild einer grünen Wiese entgegenhält, die den heutigen Ort der erzählten Vergangenheit darstellt – und ihre Unfähigkeit, dem Trauma zu entkommen – indem er zeigt, wie das Erzählen der vergangenen Geschichte eine Qual für den gegenwärtigen Moment ist, die immer wieder an die Grenzen des Sagbaren stößt.“<sup>20</sup>

Dieser von Lanzmann künstlerisch ambitionierte Film, der eine Zeugenbefragung in den Mittelpunkt des Interesses stellt, konnte im Gegensatz zu kommerziellen Spielfilmen jedoch kein Massenpublikum ansprechen.

Der Autor Wajcman Gérard kritisiert, wie auch Lanzmann, die durch die Mittel des Films vollzogene Individualisierung des Holocaust. Diese führt allein dazu, dass die Zeit vergessen und nicht in den Köpfen der Menschen wach gehalten wird. Nur durch den richtigen Umgang mit dem Wissen über die damaligen Ereignisse kann man dem Anspruch des Films, nämlich an Auschwitz zu erinnern, gerecht werden. Eine adäquate Darstellung ist laut Wajcman bloß durch eine gebrochene Perspektive der Überlebenden möglich und nicht durch eine Emotionalisierung des Betrachters und der Betrachterin.<sup>21</sup>

---

<sup>19</sup> vgl. Schiller, Nicole: Ambivalenz der Zeugenschaft, S. 31f.

<sup>20</sup> Krankenhagen, Stefan: Auschwitz darstellen, S. 184.

<sup>21</sup> vgl. Wajcman, Gérard zit. nach: Krankenhagen, Stefan: Auschwitz darstellen, S. 225f.

Im Fokus vieler Holocaustfilme stehen häufig nicht das Ereignis an sich, sondern die Darstellung dessen und die Rezeption. Die künstlerische Auseinandersetzung mit dem Holocaust wird oftmals mit unehrenhaften Beweggründen in Zusammenhang gebracht. Durch den Vorwurf an der Lust am Grauen und die Gier nach Profit wird letztendlich die Kommerzialisierung und Vermarktung des Holocaust durch Politik, Wissenschaft und Publizistik kritisiert.<sup>22</sup> In zahlreichen Filmen wird versucht auf möglichst viele geschichtliche Zusammenhänge hinzuweisen, um damit den ZuschauerInnen historische Fakten zu vermitteln. Dieses Bemühen um Vollständigkeit setzt aber bedauerlicherweise eine oberflächliche Darstellung voraus, da es unmöglich ist, auf alle wesentlichen Aspekte und auf die kleinsten Details gleichermaßen einzugehen.

Es steht fest, dass die Erinnerung an den Holocaust wach gehalten werden soll. In den letzten Jahren stehen nicht nur mehr Filme, oder andere künstlerische Auseinandersetzungen im Fokus, sondern die einzelnen Debatten, Diskussionen und Kritiken zu den unterschiedlichen Arbeiten werden in der Öffentlichkeit behandelt. Stefan Krankenhagen stellt in seinem Werk *„Auschwitz darstellen“* fest, dass eine Übersättigung des Themas stattfinden kann. „Durch zu viele Darstellungen und durch die interpretatorische Sinnschreibung des Holocaust“<sup>23</sup> wird nicht die Erinnerung ermöglicht, sondern verkehrt in ihr Gegenteil, dem Vergessen. Er plädiert für einen richtigen Umgang mit dem Wissen rund um den Zweiten Weltkrieg, der bei der Gesellschaft ein Interesse auslösen soll, sich mit den Ereignissen zu beschäftigen. In einer massenmedialen Reproduktion der Darstellungen des Holocaust, die Unsicherheit aufgrund ihrer moralischen Integrität oder Unzufriedenheit infolge der Quantität auslöst, wird von ihm nicht als der ideale Umgang angesehen.<sup>24</sup> Die Thematik Holocaust, insbesondere der Begriff Auschwitz, hat sich im allgemeinen Sprachgebrauch zu einem Reizwort etabliert, welches das absolut Böse aber zugleich auch Vergangenes und Abgeschlossenes ausdrückt. Durch diese Reduktion unterliegt der Begriff seinem wirklichen Gehalt und das dem damit verbundenen geschichtlichen Wissen.<sup>25</sup> Auch Siegfried Kohlhammer plädiert für ein Bilderverbot, indem er schreibt: „ab

---

<sup>22</sup> vgl. Thiele, Martina: Publizistische Kontroversen des Holocaust im Film, S. 25f.

<sup>23</sup> Krankenhagen, Stefan: *Auschwitz darstellen*, S. 18.

<sup>24</sup> vgl. Krankenhagen, Stefan: *Auschwitz darstellen*, S. 18f.

<sup>25</sup> vgl. Schiller, Nicole: *Ambivalenz der Zeugenschaft*, S. 26.

einem bestimmten Grad ist Kunst nicht mehr zulässig; es ist schwer, die Grenze genau zu definieren, aber der Holocaust liegt ganz sicher jenseits der Grenze des Zulässigen.<sup>26</sup>

In der Auseinandersetzung mit dem Holocaust wird von Seiten der GegnerInnen das Argument genannt, dass Attribute wie Spannung, Unterhaltung und Vergnügen, die meist mit dem Medium Film in Verbindung gebracht werden, in der Abhandlung mit dem Holocaust als unethisch anzusehen sind. Im Unterschied zum dokumentarischen Film, der gewöhnlich Fakten chronologisch aneinander reiht und sich meist auf einen Teilbereich der Geschichte konzentriert, werden im Spielfilm historische Begebenheiten in eine dramaturgische Geschichte eingebettet und geben vor die Realität abzubilden. Der individualisierte Blickwinkel führt dazu, dass größere historische Zusammenhänge zur Seite gedrängt werden. Die Problematik dabei ist, dass die Fiktionalität nicht klar ersichtlich ist, dass sie verschwiegen wird. Trauer, Schrecken, Brutalität werden in Folge als ästhetischer Genuss dem Publikum angeboten. Der Einsatz eines Mediums, welches sich dem Thema widmet, kann sich als problematisch herausstellen, da es zu einem Prozess der Gewöhnung kommen kann, obwohl eigentlich die Sensibilisierung für das Thema intensiviert werden sollte.<sup>27</sup>

Die BefürworterInnen der Darstellung des Holocaust in der Kunst, insbesondere im Film, argumentieren, dass gerade durch die individualisierte Sichtweise ein Interesse an der Thematik an sich geweckt, und dadurch eine intensivere Auseinandersetzung mit der Zeit des Nationalsozialismus gefördert werden kann. Der Film hat die Möglichkeit historische Fakten anschaulich zu vermitteln und somit Geschichte bis zu einem gewissen Grad begreifbar zu machen. In erster Linie profitieren Schulen und Massenmedien von dieser Form, die versucht kulturelle Lebenswirklichkeiten vereinfacht darzustellen.<sup>28</sup>

„Zudem können individuelle Lebensgeschichten von Tätern, Opfern, Zuschauern, Mitläufern, Regimegegnern die abstrakte, unüberschaubare Makrogeschichte des Krieges und des Völkermords auf der Ebene

---

<sup>26</sup> Kohlhammer, Siegfried zit. nach: Krankenhagen, Stefan: Auschwitz darstellen, S 77.

<sup>27</sup> vgl. Schiller, Nicole: Ambivalent der Zeugenschaft, S. 56f.

<sup>28</sup> vgl. Thiele, Martina: Publizistische Kontroversen über den Holocaust, S. 31.

menschlicher Handlungen und Verhaltensweisen anschaulich und begreifbar machen.“<sup>29</sup>

Es wird häufig darauf hingewiesen, dass sich Spielfilme sehr wohl historischer Quellen und Vorlagen, wie Romane und Biografien, bedienen. Der fiktionale historische Film versucht durch erzählende Bilder den ZuschauerInnen den Zugang zu dem schwierigen Thema zu ermöglichen. Der fiktionale Film, der den Anspruch auf seriöse Wissenschaft erhebt, soll einerseits zur Aufklärung der Gesellschaft beitragen und andererseits ein möglichst großes Publikum erreichen. Eine möglichst breite Bevölkerungsschicht zu erreichen wird gerade durch den Spielfilm ermöglicht und stellt somit einen großen Vorteil dieses Genres dar. Jorge Semprun ist für eine Darstellung des Holocaust, fordert allerdings eine bestimmte Kunstfertigkeit in der Gestaltung der Filme.

„Nur die Kunstfertigkeit eines gebändigten Berichts vermag die Wahrheit des Zeugnisses teilweise zu übermitteln. [...] Das Unsagbare, mit dem man uns ständig in den Ohren liegen wird, ist nur ein Alibi. Oder ein Zeichen von Faulheit. Man kann immer alles sagen, die Sprache enthält alles.“<sup>31</sup>

Er ist daher der Überzeugung, dass Holocaust durchaus darstellbar sein kann. Wichtig allerdings ist eine genaue, detailreiche, dichte Beschreibung der Ereignisse. „Der Film hat unzählige Möglichkeiten, mehr als eine Geschichte auf einmal zu zeigen und in bündiger und fesselnder Weise darauf hinzuweisen, daß es andere Interpretationen gibt.“<sup>32</sup>

Eine weitere Auseinandersetzung über die Darstellbarkeit des Holocaust, die abseits der eher akademisch geführten Debatte steht, soll in Zuge dieser Arbeit auch kurz erwähnt werden. Sie beinhaltet die Tatsache, dass sich die Populärkultur bereits schon sehr früh auf eine eigenwillige Weise des Holocausts bemächtigt hat. So wird der Nationalsozialismus in Horror- oder Science-Fiction-Filme eingebaut. Dabei entziehen sich diese Filme bewusst und von vornherein der Aufgabe, wirklichkeitsgetreu von der Vergangenheit erzählen zu wollen, im Gegensatz zu anderen Filmen, die den Holocaust in einer bestimmten Hinsicht beleuchten und ZuschauerInnen aufklären wollen.

---

<sup>29</sup> Reichel, Peter: Erfundene Erinnerung, S. 13f.

<sup>31</sup> Semprun, Jorge zit. nach Thiele, Martina: Publizistische Kontroversen über den Holocaust, S. 36.

<sup>32</sup> Davis, Nathalie Zemon: Jede Ähnlichkeit mit lebenden oder toten Personen, S. 62.

„Hier sind die Narrative und Ikonen der NS-Vergangenheit ganz offen dem fantastischen, manchmal exploitativen, manchmal satirischen Zugriff ausgesetzt. Die Spanne der Erzählstrategie ist weit. Sie reicht von alternate history-Drama mit gesellschaftskritischem Anspruch bis zum überdreht blutigen Splatterfilm, vom Esoterikhorrer zum reinen Trash.“<sup>33</sup>

Ob diese Art von Verfälschung moralisch vertretbar ist steht wohl auch hier zur Debatte und hängt primär von dem persönlichen Geschmack einer Person ab. Doch ohne Zweifel können Filme wie *INGLOURIOUS BASTERDS*, *X-MEN* und *HELLBOY* als eine Neuinterpretation verstanden werden, die trotz der groben Verfälschungen eine kollektive Verarbeitung des Zweiten Weltkrieges vorantreibt. Denn der große Vorteil, den diese Filme mit sich bringen, ist, dass sie es bewerkstelligen, Menschen zu erreichen, welche überhaupt keine Filme zum Holocaust ansehen und sich somit auch in keiner Form mit dem Thema Holocaust auseinandersetzen würden.<sup>34</sup>

Durch die künstlerische Darstellung soll im besten Fall eine Bereitschaft sich einzulassen, ausgelöst werden. Catrin Corell, eingehend in der Arbeit von Nicole Schiller, behandelt, hebt aber hervor, dass es im Ermessen des Einzelnen liegt, wie weit er sich einlassen möchte und sich dadurch dem jeweiligen Kunstwerk öffnet. Die Aufgabe der Kunst soll aber die Erzeugung eines Bedürfnisses sein, welches durch die Gestaltung zufrieden gestellt oder angeregt wird. Bei den RezipientInnen wiederum ist Eigenleistung gefragt. „Die Bilder werden zu mehr als Projektionsflächen, sie dienen der ‚Erfahrbarmachung‘ und kollektiven Annahme des Schreckens.“<sup>35</sup>

In den vorangegangenen Seiten wurde der Versuch unternommen, die unterschiedlichen Argumente für oder gegen die Darstellung des Holocaust aufzuzeigen. Wenn wir von der Tatsache ausgehen, dass Holocaust durchaus künstlerisch umsetzbar ist, stellt sich nun die Frage, welche Formen für dieses sensible Thema genutzt werden können.

Mit dem Begriff Darstellung ist nicht nur das konkrete Bild, wie im Film oder in der Fotografie gemeint, sondern es ist auch das abstrakte Bild, welches in der Literatur durch Beschreibungen und durch die Imagination der LeserInnen erzeugt wird, gemeint. In der Fertigung gibt es sowohl in der Literatur, als auch im Film

---

<sup>33</sup> Schultz, Sonja M.: *Der Nationalsozialismus im Film*, S. 458f.

<sup>34</sup> vgl. Schultz, Sonja M.: *Der Nationalsozialismus im Film*, S. 458f.

<sup>35</sup> Schiller, Nicole: *Ambivalenz der Zeugenschaft*, S. 57f.

und anderen künstlerischen Zeugnissen eine bestimmte Herangehensweise.<sup>36</sup> Die Darstellung des Holocaust sieht zuerst eine genaue Bearbeitung des Stoffes vor, dann folgt die Gliederung und Gestaltung, welche durch bestimmte Regeln der Dramaturgie zwangsläufig unterworfen sind. Aufgrund der historischen Realität und des unfassbaren Ausmaß der Geschehnisse sind einige gegen eine künstlerische Aufarbeitung. Doch der Holocaust erscheint „als der literarische Stoff schlechthin, da hier eine Verdichtung extremer menschlicher Situationen und Handlungsweisen zu erkennen ist.“<sup>37</sup>

Hinsichtlich der verschiedenen Formen soll Stefan Krankenhagen genannt werden, der bei der Darstellung von Holocaust zwei Perspektiven unterscheidet, die der primären und die der sekundären Darstellung.<sup>38</sup> Unter primärer Darstellung versteht er Zeugnisse von Überlebenden des Nationalsozialismus. Er versteht diese als „Ausdruck einer Erfahrung“<sup>39</sup>, deren ganze Bedeutung unmöglich durch gängige Beschreibungsmuster in Worte zu fassen ist. „Die Problematisierung der Darstellbarkeit dieser Erfahrungen ist Ausdruck der Schwierigkeit, etwas zu bezeichnen, wofür keine Begriffe adäquat erscheinen [...] Die Zeugnisse der Überlebenden besitzen die Autorität des >Primären< und müssen sich nicht legitimieren“<sup>40</sup>, schreibt Krankenhagen. Der Begriff der sekundären Darstellung ist im Zusammenhang mit einer filmischen Auseinandersetzung mit dem Thema Holocaust von besonderem Interesse. Damit sind die Formen der Darstellungen gemeint, die von Personen stammen, die nicht selbst in Konzentrations- oder Vernichtungslagern waren. Sie gründen im Gegensatz zu primären Darstellungsformen nicht auf eigenen Erfahrungen, sondern auf einem Wissen um den Holocaust. Die Perspektive ist also eine andere, aber ebenso die Aussage. Primäre Darstellungen werden als unmittelbare Aussagen von Überlebenden angesehen, während sekundäre Darstellungen meist gesellschaftspolitische Aussagen treffen möchten, da sie sich beispielsweise mit der Schuldfrage oder der Sinnhaftigkeit auseinandersetzen. Sekundäre Darstellungen erzählen demnach Geschichten, die einmal mehr einmal weniger auf Tatsachen beruhen. Sie stehen also in einem „normativen Abhängigkeitsverhältnis zu primären

---

<sup>36</sup> vgl. Thiele, Martina: Publizistische Kontroversen über den Holocaust im Film, S. 36.

<sup>37</sup> Thiele, Martina: Publizistische Kontroversen über den Holocaust im Film, S. 36.

<sup>38</sup> vgl. Krankenhagen, Stefan: Auschwitz darstellen, S. 10ff.

<sup>39</sup> Krankenhagen, Stefan: Auschwitz darstellen, S. 11.

<sup>40</sup> Krankenhagen, Stefan: Auschwitz darstellen, S. 11.

Darstellungen“.<sup>41</sup> An dieser Stelle sei erwähnt, dass ZeitzeugInnen meist eine wesentliche Rolle bei der Produktion von Filmen haben. Im besten Fall stehen sie dem jeweiligen Regisseur oder Regisseurin als BetreuerIn zur Verfügung und haben damit eine große Bedeutung für die Authentizität des Films. Als fungierende BeraterIn sind sie für eine gelungene, möglichst detailreiche Darstellung unabkömmlich. „Die Produkte einer massenkulturellen Sekundärerfahrung als emotional ansprechende Medien“<sup>42</sup> sind nach Reichels Meinung von unermesslicher Dringlichkeit, da die letzten Zeugen – nämlich die Generation der Überlebenden – langsam aussterben und somit nicht mehr über damalige Geschehnisse berichten können.

---

<sup>41</sup> Krankenhagen, Stefan: Auschwitz darstellen, S. 15.

<sup>42</sup> Reichel, Peter: Erfundene Erinnerung, S. 24.

## 1.2 *Probleme und Grenzen der Darstellbarkeit*

Es stellt sich also immer wieder die Frage, wie Holocaust angemessen darzustellen ist, denn es gibt einen Zwiespalt zwischen der Aufgabe die Erinnerung wach zu halten und dafür die richtigen Worte, beziehungsweise Bilder, zu finden. Durch dieses ‚Scheitern‘ wird auch ein Vorteil gesehen, denn gerade durch dieses Misslingen wird auf eine Grenze der Darstellbarkeit, aber auch auf das Erklärbare hingewiesen. So weisen die Geschehnisse letztendlich auf ihre Einzigartigkeit hin, die für die heutige Generation nicht fassbar ist. Aufklärung ist unter allen Umständen gefordert, damit es im einzelnen, aber auch im kollektiven Bewusstsein präsent gehalten wird. Bei allen Darstellungen gilt es Informationen in einen deutenden Zusammenhang zu bringen. Es geht nicht darum, den Anspruch auf völlige Wahrheit, sondern den Anspruch auf Wahrscheinlichkeit zu erheben, indem man versucht der Geschichte, sofern es einem möglich ist, nahe zu kommen.

Sind wir der Meinung, dass der Darstellung des Holocaust Grenzen gesetzt sind, müssen wir davon ausgehen, dass deren Überschreitung schlimme Folgen mit sich zieht. Die wohl schlimmste wäre eine Missachtung der Rechte von anderen, wie das der Privatheit, der Selbstbestimmung oder das des eigenen Bildes.<sup>43</sup> Martina Thiele schreibt, dass es einen Unterschied gibt „zwischen dem Inhalt einer bildlichen Darstellung und der Beschaffung und möglichen Verwendung eines Bildes [...] - das Publikum hat nicht das Recht, einem Menschen beim Sterben zuzusehen.“<sup>44</sup>

Die Autorin und Literaturwissenschaftlerin Ruth Klüger, setzt sich eingehend mit dem Thema Darstellbarkeit von Holocaust auseinander und unternimmt eine klare Aufteilung zwischen Kitsch und gelungener Kunst. Als Kitsch bezeichnet Sie Werke, welche es nicht vermögen in die Tiefe zu gehen und als leichte Unterhaltung dem Publikum vorgesetzt werden. Als Kunst hingegen sieht sie Arbeiten, die sich um die Wahrheit bemühen, indem sie durch Einfühlungsvermögen und Phantasie damalige Geschehnisse interpretieren, die für ZuschauerInnen nicht bloß zur Unterhaltung dienen, sondern in erster Linie zum Nachdenken anregen und Interesse an der Vergangenheit wecken sollen.

---

<sup>43</sup> vgl. Thiele, Martina: Publizistische Kontroversen über den Holocaust im Film, S. 27-33.

<sup>44</sup> Thiele, Martina: Publizistische Kontroversen über den Holocaust im Film, S. 33.

Nicht nur Literatur, auch Fotografien, Zeichnungen, Bilder und eben Filme sollen durch diese Kategorisierung eingestuft werden. Die Unterscheidung soll daher nicht zwischen Darstellbarkeit und Undarstellbarkeit getroffen werden, sondern es muss zwischen gelungenen und misslungenen Werken unterschieden werden.<sup>45</sup> Bei der filmischen Umsetzung der sensiblen Thematik sollte darauf verzichtet werden den Holocaust aus seinem historischen Gefüge herauszulösen und auf eine andere Ebene, die der märchenhaften oder der metapolitischen zu verlagern, da die Öffentlichkeit dadurch mit falschen Fakten konfrontiert werden würde.<sup>46</sup>

Bei einer Verfilmung muss davon ausgegangen werden, dass eine literarische Vorlage oder ein reales geschichtliches Ereignis als Grundlage für den Film verwendet wird. In vielen Diskursen wird von Authentizität gesprochen, also wie wurde die Vorlage im Film umgesetzt. Nicht selten wirft man dem Film vor keine authentische Darstellung der Geschehnisse zu liefern. Die Illustration und Beschreibung der tatsächlichen Verhältnisse ist in Spielfilmen nur schwer darstellbar, so werden in den meisten Filmen die Umstände verharmlost abgebildet. Auch wenn das Filmpublikum es als schrecklich wahrnimmt, wie viele Menschen sich eine Baracke teilen müssen oder unter welchen Bedingungen sie zu arbeiten und zu leben haben, die Lagerrealität war noch um einiges schlimmer. „Was sie auf dem Bildschirm gesehen haben, ist nicht das, was dort geschah: Sie denken möglicherweise, sie wissen jetzt, wie die Opfer lebten und starben, aber sie wissen es nicht. Auschwitz kann nicht erklärt, noch kann es sichtbar gemacht werden.“<sup>47</sup> Der Versuch Authentizität darzustellen, stellt sich als schwierig da, denn die Realität, die gezeigt wird, ist eine verzerrte Realität, die eine distanzierte Teilnahme evoziert.<sup>48</sup> Martina Thiele meint jedoch, dass keine 100-prozentige Adaption von einer Kunstform zu einer anderen möglich ist, da der Film ein autonomes Medium ist und sich allein schon durch Produktions- und Rezeptionsmöglichkeiten von anderen unterscheidet. „Wie ‚wahrhaftig‘, ‚authentisch‘ ein Holocaustfilm ist, kann daher nur in dem Bewusstsein diskutiert werden, daß er wie jedes Kunstwerk sowohl auf Fakten als auch auf Fiktion basiert.“<sup>49</sup>

---

<sup>45</sup> vgl. Klüger, Ruth zit. nach Thiele Martina: Publizistische Kontroversen über den Holocaust im Film, S. 35.

<sup>46</sup> vgl. Reichel, Peter: Erfundene Erinnerung, S. 129.

<sup>47</sup> Wiesel, Elie zit. nach Knilli, Friedrich: Holocaust zur Unterhaltung, S. 111.

<sup>48</sup> vgl. Weinberger, Ruth: Die Ästhetisierung des Unvorstellbaren, S. 27.

<sup>49</sup> Thiele, Martina: Publizistische Kontroversen über den Holocaust im Film, S. 37.

Im Gegensatz zu dokumentarischen Filmen, die realistische Bilder mit dem Bedürfnis zeigen, Tatsachen sachlich und objektiv zu dokumentieren, das Ganze in den Mittelpunkt zu stellen und an den Verstand appellieren wollen, ist der fiktionale Film subjektiv, kommentierend, nachgestellt, stellt Einzelfälle oder den Menschen an sich im Fokus und möchte an Gefühle appellieren. Der Dokumentarfilm besitzt eine gesellschaftliche Funktion. Er möchte die Gesellschaft auf bestimmte Themen aufmerksam machen, sie informieren, aufklären und bilden. Kurz gesagt steht der Dokumentarfilm für Aufklärung, Wissen und das Wecken von kollektivem Bewusstsein. Der Spielfilm allerdings soll in erster Linie zur Unterhaltung dienen. Während die Dokumentation an reale Ereignisse und deren chronologischen Reihenfolge abhängig ist, ist der fiktionale Film unabhängig sowohl von Zeit als auch von Raum und ist somit in der Handlungsgestaltung viel freier.<sup>50</sup>

Stefan Krankenhagen stellt fest, dass Darstellungen von Holocaust niemals unabhängig von pädagogischen, historischen und vor allem moralischen Kennzeichen betrachtet und diskutiert werden können. Die Frage welche Ästhetik als gelungen angesehen wird um adäquat an die Geschehnisse zu erinnern und dadurch pädagogisch über die nationalsozialistische Zeit aufzuklären, steht häufig im Mittelpunkt zahlreicher Rezeptionen.<sup>51</sup>

Wichtig scheint zu betonen, dass Glaubwürdigkeit und ein Anspruch auf Wahrheit durch Ästhetik hergestellt werden. Durch nachgestellte Dialoge und nachgeahmte historische Szenen wird das Gefühl von Authentizität beim Publikum erzeugt. Oft wird die Grenze zwischen Faktum und Fiktion durch die Ästhetik verschleiert um Lücken in der Geschichte zu füllen und den ZuschauerInnen damit Wissen zu vermitteln. Wahrheit lässt sich nicht vollständig rekonstruieren, weder in literarischen, wissenschaftlichen Texten, noch in fiktionalen und dokumentarischen Filmen noch in anderen Kunstwerken. „Die Wirklichkeit selber ist vergangen. Damit wir ein geschichtliches Ereignis aber nicht beliebig oder willkürlich setzbar. Denn die Quellenkontrolle schließt aus, was nicht gesagt werden darf. Nicht aber schließt sie aus, was gesagt werden darf“<sup>52</sup>, so Reinhart Kosellek. „Das Addieren von Fakten ergibt in der Summe nicht die Wahrheit des Ganzen. Wirkung stellt

---

<sup>50</sup> vgl. Thiele, Martina: Publizistische Kontroversen über den Holocaust im Film, S. 43 ff.

<sup>51</sup> vgl. Krankenhagen, Stefan: Auschwitz darstellen, S. 9.

<sup>52</sup> Kosellek, Reinhart: Vergangene Zukunft, S. 153.

sich nicht durch pedantische Nähe zum Original ein.“<sup>53</sup> Es kann nicht alles dargestellt werden, darum bedient sich der Film einiger Mittel um zu vereinfachen. So werden ein bestimmter Zeitraum und ein spezieller Ort gewählt und die Figurenkonstellationen und Figurenkomplexität werden reduziert dargestellt. Einigen Filmen wird daher eine Schwarz-Weiß-Malerei, gerade durch den Einsatz dieser filmischen Möglichkeiten, vorgeworfen.

DarstellungsgegnerInnen sind gegen eine unterhaltende Form der Darstellung, weil dadurch Opfer ein weiteres Mal ausgebeutet werden. Wenn die Thematik im Film verwendet wird, dann mit dem Anspruch, dem Publikum keine leichte Unterhaltung zu bieten, sondern sie zu fordern. Denn Unterhaltung wird nach dieser Auffassung mit Verdummung, Trivialisierung, Niveaulosigkeit und Ablenkung gleichgestellt.

Unterhaltung kann aber auch aus einer weitaus positiveren Sichtweise gedeutet werden, nämlich als einen Prozess, der die ZuschauerInnen fesseln und in die Thematik eintauchen lassen kann. Ein Film gilt vor allem dann als gelungen, wenn die RezipientInnen dazu gebracht werden, Nichtgezeigtes mit zu denken.

Die Darstellung von Holocaust im Film wird von Beginn an öffentlich diskutiert und kritisiert. So schlussfolgert Martina Thiele, dass jeder Film, der sich dem Thema annähert, mit der einen oder anderen Kritik rechnen muss. Ist der Film mit dem Anspruch gedreht worden, künstlerische, ästhetische Bilder in ein Kunstwerk einzubetten, dann wird wohl der Vorwurf gemacht, aus den schrecklichen Geschehnissen Kapital zu schlagen oder zu beschönigen. Auch ein kommerzieller Erfolg wird als Beweis dafür gesehen, dass Filme letztendlich der Unterhaltung dienen und nicht der Wahrheitsfindung, Wissensübermittlung oder als Mittel der Erinnerung.<sup>54</sup>

Der Holocaust ist durch keine Kunstform vermittelbar, meinen einige ExpertInnen, wie Claude Lanzmann, Ellie Wiesel und Theodor W. Adorno<sup>55</sup>. Dennoch muss gerade das Unbegreifliche begreifbar gemacht werden. Durch die vielen Diskussionen um den Holocaust und dessen Darstellung bleibt er auch bei späteren Generationen präsent. Die Frage nach legitimer Kunst um Holocaust

---

<sup>53</sup> Thiele, Martina: Publizistische Kontroversen über den Holocaust im Film, S. 50.

<sup>54</sup> vgl. Thiele, Martina: Publizistische Kontroversen über den Holocaust im Film, S. 481f.

<sup>55</sup> vgl. u.a. Lanzmann, Claude: Ihr sollt nicht weinen.

steht häufig in Mittelpunkt verschiedener Debatten und soll hier ein weiteres Mal besonders betont werden. Unverzichtbar scheint zu sein, den Menschen, welche keine eigenen Erinnerungen und Erfahrungen an diese Zeit haben, einen Einblick in die Realität der Ereignisse zu gewähren. Der Film, insbesondere der Spielfilm, vermag eine große Anzahl an Personen, unabhängig von Alter, Geschlecht, Nationalität oder Religion, an die Thematik heranzuführen. Wichtig ist meiner Meinung nach nur ein Verzicht auf eine übermäßige Romantisierung und eine möglichst nahe Orientierung an historischen Tatsachen. Das Hauptaugenmerk sollte demnach auf einer gerechten Darstellung liegen und nicht auf der Reaktion des Publikums. Der kommerzielle Erfolg, sprich Einschalt- und Einspielquoten, sollte keine Priorität haben, wenn man der Darstellung an sich mit Desinteresse begegnet.

„Film betrachten bedeutet erleben“<sup>56</sup>. Eine realistische Darstellung muss demnach auch bei Spielfilmen möglich sein, um die ZuschauerInnen für die Thematik zu sensibilisieren. Ohne jedoch ein falsches Bild der damaligen Geschehnisse zu vermitteln und ohne den Holocaust zu instrumentalisieren und zu stilisieren. Diskussionen für und wider der Darstellung sind äußerst wichtig. Damit bleibt die Thematik stets aktuell und die Auseinandersetzung mit dem Holocaust gerät nicht in Vergessenheit.

Nach dieser Einführung in grundsätzliche Diskussionspunkte rund um die Thematik der Darstellbarkeit des Holocaust, setzt sich der folgende Teil dieser Arbeit mit dem zweiten theoretischen Themenkomplex auseinander, auf dem die vorliegende Arbeit aufbaut, nämlich die psychologischen Theorien zu den Entwicklungsverläufen der Opfer des Holocaust.

---

<sup>56</sup> Scheidl, Martin: Filmische Authentisierungsstrategien zur Darstellung des Holocaust, S. 121.

## 2. Beschreibung der Entwicklungsverläufe von Opfern des Holocaust

Denn „wir können die Natur und Hintergründe der Todeslager nur dann voll begreifen, wenn wir vor einer Auseinandersetzung mit den zerstörerischen Neigungen im Menschen nicht zurückscheuen.“  
Bruno Bettelheim

„Auch den Namen wird man uns nehmen; wollen wir ihn bewahren, so müssen wir in uns selbst die Kraft dazu finden.“  
Primo Levi

„Wer selber in einem Lager war, dem brauchen wir nichts zu erklären; und wer es nicht wahr, dem werden wir nie begreiflich machen, wie es in uns ausgesehen hat – und wie es auch jetzt noch in uns aussieht.“  
Viktor E. Frankl

Dieser Teil der Arbeit setzt sich mit der Theorie auseinander, die entwickelt wurde, um die Psyche und deren Veränderung von Menschen zu beschreiben, die während des NS-Regimes in einem Konzentrationslager inhaftiert waren. Die These stammt von Viktor E. Frankl und ist bekannt als das Drei-Phasen-Modell. Die Publikation *„...trotzdem ja zum Leben sagen“*, gilt als eines der einflussreichsten Werke und wird von verschiedenen Fachleuten als wichtiges Werk für die Allgemeinheit angesehen. Mit anderen Berichten, wie von Primo Levi und Bruno Bettelheim, sollen die Erläuterungen von Frankl ergänzt werden.

Viktor E. Frankl, geboren am 26. März 1905, gilt als Begründer der Dritten Wiener Schule der Psychotherapie. Er war Professor für Neurologie und Psychiatrie an der Universität Wien und Professor der Logotherapie an der International University in Kalifornien. Weitere Professuren hatte er unter anderem an der Harvard und Stanford University. Sein beruflicher Werdegang schloss 25 Jahre als Vorstand der Wiener neurologischen Poliklinik und Präsident der Österreichischen Ärztesgesellschaft für Psychotherapie mit ein. Seiner Popularität verdankte er es, dass er auf der ganzen Welt Vorträge halten konnte und durch seine intensive

Arbeit erhielt er viele Ehrungen und Auszeichnungen. Am 2. September 1997, mit 92 Jahren, starb Viktor E. Frankl in Wien.

Frankl setzt sich zu Beginn seiner psychiatrischen Arbeit mit der Psychotherapie von Sigmund Freud auseinander, von der er sich aber schon bald distanziert, da sie seiner Meinung nach den Menschen zu einseitig sieht. Auch der Schule von Adler schenkt er bereits früh seine Aufmerksamkeit. Doch auch mit dessen Individualpsychologie kann sich Frankl nie vollständig identifizieren. Beiden Theorien fehlt laut Frankl die Dimension des Geistigen<sup>57</sup>, welche wiederum in der von ihm begründeten Logotherapie im Vordergrund steht. Der Mensch leidet weder an der Frustration seines sexuellen Verlangens, noch an der Frustration seines Machtbedürfnisses, sondern an der Frustration seiner Sinnbedürfnisse.<sup>58</sup> „Logotherapie sieht als Wesentliches am Menschen, daß er sich an Werten orientiert und sein Leben sinnvoll gestalten will.“<sup>59</sup> Die von ihm entwickelte Therapie hat einige neue Ansätze, welche ermöglichen sollen, den sinnsuchenden Menschen aus seiner Frustration zu befreien. Die ‚paradoxe Intention‘ stellt eine derartige Innovation dar. Mit ihr ist eine Strategie gemeint, durch die die PatientInnen lernen sollen, sich mit ihren Ängsten direkt zu konfrontieren und unter anderem über sie zu lachen. Somit soll das jeweilige Problem in seiner Wertigkeit reduziert und schließlich eliminiert werden.<sup>60</sup>

Frankl beschreibt den Menschen als geistiges Wesen, das durch das Bewusstsein seiner geistigen Freiheit in der Lage ist, selbst einer Depression zu trotzen. „Der Mensch ist melancholisch mit dem Magen, mit Haut und Haaren, mit Leib und Seele, aber eben nicht mit dem Geist.“<sup>61</sup> Laut Albert Görres unterschätzt Frankl jedoch den menschlichen Trieb und das Unbewusste, denn „ohne Zweifel gibt es auch Depressionen und andere Psychosen, die die geistigen Akte des Menschen, etwa Urteil und Wahl, in Mitleidenschaft ziehen, ohne daß der Kranke es hindern könnte.“<sup>62</sup> Gewisse Kräfte können gemäß Görres die Trotzmacht des Geistes bezwingen und somit können sowohl Körper, Seele als auch Geist in Mitleidenschaft gezogen werden.<sup>63</sup>

---

<sup>57</sup> vgl. Mayerhofer, Sandra: Der Sinn des Lebens bei Viktor Frankl, S. 20.

<sup>58</sup> vgl. Kurz, Wolfram: Kompendium der Logotherapie, S. 19.

<sup>59</sup> Kurz, Wolfram: Kompendium der Logotherapie und Existenzanalyse, S. 13.

<sup>60</sup> vgl. Frankl, Viktor E.: Das Leiden am sinnlosen Leben, S. 56 ff.

<sup>61</sup> Frankl, Viktor E. zit. nach Görres, Albert: An den Grenzen der Psychoanalyse, S. 66.

<sup>62</sup> Görres, Albert: An den Grenzen der Psychoanalyse, S. 67.

<sup>63</sup> vgl. Görres, Albert: An den Grenzen der Psychoanalyse, S. 67 ff.

Für Frankl wird das menschliche Dasein primär durch Freiheit und Verantwortlichkeit charakterisiert. Er sieht daher vor allem in der Passivität eine große Gefahr, welche auch immer eine Vermeidung von Verantwortung mit sich zieht. Verantwortung zu tragen, indem der Mensch bewusst Entscheidungen trifft, ist gerade in einer Extremsituation von äußerster Dringlichkeit. Denn der Verlust der Freiheit darf nicht auch die vollständige Abgabe der Verantwortung für sich selbst bedeuten. Im Konzentrationslager wurden Menschen ihrer Freiheit beraubt und es gab kaum Möglichkeit Verantwortung zu übernehmen, da es allein darum ging, sich auf irgendeine Art und Weise am Leben zu erhalten. Doch auch innerhalb dieses Rahmens sollte sich der Mensch seiner geistigen Fähigkeiten bewusst sein und die wenigen Chancen nützen, verantwortlich zu sein.<sup>64</sup>

Das Leiden des Menschen in der heutigen Zeit sieht Frankl in der existentiellen Frustration und nicht wie Freud in einer sexuellen Frustration oder wie Adler im Minderwertigkeitsgefühl. Das existentielle Vakuum, welches aus der Frustration entsteht, ist durch ein Leer- und Sinnlosigkeitsgefühl gekennzeichnet. Der Mensch bezeichnet sein eigenes Leben demnach als sinnlos. Der Wille zum Sinn wird demzufolge von Frankl als tief sitzendes Bedürfnis des Menschen definiert, welcher in jeder Lebenssituation einen Sinn zu finden versucht. Wenn es einer Person nicht möglich ist das existentielle Vakuum zu füllen, entsteht eine Leere, die als unüberwindbar wahrgenommen wird. Aus diesem Gefühl resultiert wiederum, dass Menschen teilnahmslos, gleichgültig, apathisch werden und manchmal eine Selbsttötung als letzten Ausweg aus ihrer Sinnlosigkeit sehen.<sup>65</sup>

Für Viktor E. Frankl ist das Mittel des Freitods allerdings unter keinen Umständen akzeptabel, da seiner Meinung nach jede Krise überwindbar ist. „Der Selbstmord ist sonach auf keinen Fall Antwort auf irgendeine Frage; der Selbstmord ist nie imstande ein Problem zu lösen.“<sup>66</sup> Sinn kann nach Frankl in jeder Situation, selbst wenn sich der Mensch in höchster Not befindet, auch wenn sie noch so aussichtslos erscheint - wie das Befinden in einem Konzentrationslager - erkannt werden. „Es gibt keine Situation, in der das Leben, aufhören würde, uns eine Sinnmöglichkeit anzubieten, und es gibt keine Person, für die das Leben nicht eine Aufgabe bereithielte.“<sup>68</sup> Der Sinn des Lebens kann in Extremsituation auch mit

---

<sup>64</sup> vgl. Boden, Elisabeth: Geist, Verantwortlichkeit und Sinn, S. 29.

<sup>65</sup> vgl. Boden, Elisabeth: Geist, Verantwortlichkeit und Sinn, S. 38ff.

<sup>66</sup> Frankl, Viktor E.: Die Sinnfrage in der Psychotherapie, S. 95.

<sup>68</sup> Frankl, Viktor E.: Das Leiden am sinnlosen Leben, S. 30f.

Verzicht und Leiden einhergehen, wichtig dabei ist nur die Erkenntnis, dass eine spezielle Aufgabe nur der einen Person in seiner Individualität zukommt. Bruno Bettelheim, der selbst etwa elf Monate in den Jahren 1938 bis 1939 in den Konzentrationslagern Dachau und Buchenwald war, publizierte ab 1943. Seine Aufsätze, Schriften und Abhandlungen wurden in angesehenen, wissenschaftlichen Zeitschriften weit verbreitet und oft diskutiert. Er lehrte an der Universität in Chicago, leitete die Orthogenic School für emotional gestörte Kinder und hatte eine eigene psychoanalytische Praxis.<sup>69</sup> Er beschreibt in einem seiner Aufsätze was er unter einer Extremsituation versteht. Der Mensch befindet sich sodann in einer Lage, in der frühere Abwehrmechanismen nicht mehr funktionieren und in der alte Wertvorstellungen nichts mehr gelten. Diese müssen abgelegt werden und durch neue Haltungen, Einstellungen, Gewohnheiten und Moralvorstellungen ersetzt werden<sup>70</sup>. Die Deklarierung des Konzentrationslagers zu einer Extremsituation lässt sich aus zahlreichen Gründen argumentieren:

„Die Häftlinge waren schlecht gekleidet, was nicht hinderte, daß sie bis zu achtzehn Stunden am Tag und sieben Tage die Woche Hitze, Regen sowie eisigen Temperaturen ausgesetzt waren. Sie litten an extremer Unterernährung, was jedoch nicht hinderte, daß sie schwerste Arbeit verrichten mußten. Jede Minute ihres Lebens war streng geregelt und wurde genau überwacht. [...] Die Gefangenen wußten nicht genau, weshalb sie inhaftiert waren, und keiner von ihnen wußte, für wie lange er inhaftiert sein würde.“<sup>71</sup>

Der Versuch sein Schicksal zu verändern und zu gestalten, auch wenn sich die Person in besagter Extremsituation befindet, scheint für Frankl unabdingbar. Leiden gehört für ihn zum Leben, wie auch das Sterben dazugehört und daher ist es wichtig auch noch im Leiden einen Sinn für sich zu finden.<sup>72</sup> „Denn ein Leben, dessen Sinn damit steht und fällt, dass man ihm davonkommt oder nicht, das Leben also, dessen Sinn von Gnaden eines solchen Zufalls abhängt, solch ein Leben wäre eigentlich nicht wert, überhaupt gelebt zu werden.“<sup>73</sup>

Doch Viktor E. Frankl gibt einigen KritikerInnen diverse Gründe, die eine oder andere von ihm getätigte Aussage anzuzweifeln. Einige Widersprüche, die in der vorliegenden Arbeit auch erwähnt werden sollen, lassen vermuten, dass es auch

---

<sup>69</sup> vgl. Fisher, David James: Psychoanalytische Kulturkritik und die Seele des Menschen, S. 73.

<sup>70</sup> vgl. Bettelheim, Bruno: Erziehung zum Überleben, S. 20.

<sup>71</sup> Bettelheim, Bruno: Erziehung zum Überleben, S. 58.

<sup>72</sup> vgl. Boden, Elisabeth: Geist, Verantwortlichkeit und Sinn, S. 52f.

<sup>73</sup> Frankl, Viktor E.: Der Mensch vor der Frage nach dem Sinn, S. 171.

dunkle Seiten in Viktor E. Frankls Karriere gibt, die sicherlich rätselhaft und paradox erscheinen und nicht mit dem populären Bild des berühmten Psychologen, der das Konzentrationslager überlebt hat, übereinstimmen.

Ab 1933 arbeitete Frankl etwa fünf Jahre in der psychiatrischen Klinik ‚Am Steinhof‘. Im selben Jahr kam es zur Machtergreifung durch die Nationalsozialisten und es entstand die Allgemeine Ärztliche Gesellschaft für Psychotherapie, dessen deutsche Vereinigung unter der Leitung von Matthias Göring stand. Der Zweck der Gesellschaft im Deutschen Reich und so auch in der österreichischen Organisation war es all jene „Ärzte zu versammeln [...], die gewillt sind, sich eine psychotherapeutische Medizin im Geiste der nationalsozialistischen Weltanschauung zu Eigen zu machen, und diese zu praktizieren.“<sup>75</sup> 1936 wurde das Deutsche Institut für psychologische Forschung und Psychotherapie, auch Göring-Institut, gegründet. Die österreichische Niederlassung in Wien wurde 1938 aufgrund der Machtergreifung bereits wieder aufgelöst. Mitglied konnte jeder werden, so auch Juden, jedoch durften sie weder Funktionen übernehmen, noch publizieren. Frankl beteiligte sich, trotz dieser Einschränkung, an der Arbeit des Göring-Instituts. Timothy Pytell wirft Frankl daher vor, dass sein Wunsch nach beruflicher Anerkennung derartig groß gewesen sein muss, dass er sich sogar an der fraglichen Psychotherapie-Bewegung der Nationalsozialisten beteiligte.<sup>76</sup> Diesem Vorwurf wäre allerdings entgegenzusetzen, dass es jüdischen ÄrztInnen fast unmöglich gemacht wurde, zu praktizieren und es infolgedessen wohl keinen anderen Weg für ihn gab, seinen Beruf weiterhin auszuüben. Für Frankl war es vermutlich zusätzlich ein passendes Forum, um seine eigenen Theorien in Umlauf zu setzen.

Nach dem Anschluss verschlechterte sich die allgemeine Lage der jüdischen Bevölkerung enorm, so auch für Frankl, der seine Arbeit ‚Am Steinhof‘ verlor. Vor seiner Deportation 1942 arbeitete er zwei Jahre im Rothschild-Spital, an dem es für ihn als Jude noch möglich war, zu praktizieren. Dort konnte er schon bald die Leitung der neurologischen Abteilung übernehmen. Diese Position erlaubte ihm medizinische Forschungen, in Form von Operationen an jüdischen SelbstmordpatientInnen, zu tätigen. Dieser Umstand wird allerdings vor allem aus zwei Gründen als äußerst fragwürdig wahrgenommen. Zunächst verfügte Frankl

---

<sup>75</sup> Göring, Matthias zit. nach Pytell, Timothy: Viktor Frankl, S. 69.

<sup>76</sup> vgl. Pytell, Timothy: Viktor Frankl, S. 67.

nur über ein beschränktes Wissen und über keine entsprechende Ausbildung für die Durchführung derartiger Operationen. Zum anderen wird angemerkt, dass Frankl aus moralischen, menschlichen Beweggründen auch anders mit dem Schicksal der PatientInnen umgehen hätte können. Einige, die gegenüber Frankl negativ eingestellt sind, verurteilen seine damalige Herangehensweise aufgrund eben dieser moralischen Sichtweise. Die Menschen, welche auf seinem Behandlungstisch kamen, hatten angesichts ihrer immer schlechter werdenden Situation ihren Freitod selbst gewählt, um einer Deportation zu entgehen. Die Frage ist in diesem Fall: versuchte Frankl die PatientInnen unter fraglichen Umständen zu retten, weil er sich als Arzt verpflichtet fühlte, Leben zu retten oder führte er die Experimente im Interesse des Nationalsozialismus durch, mit dem Zweck, sein eigenes Leben zu schützen?<sup>77</sup>

„Frankls Zurückweisung des Selbstmords ging zurück aus seiner Position als Arzt und Erhalter des Lebens (das Bedürfnis, sich selbst zu retten, sowie religiöse Überzeugung, mögen ebenso Beweggründe gewesen sein), während die Nationalsozialisten ihre Opposition gegen den Selbstmord unter Juden auf Ideologie und Macht gründeten“<sup>78</sup>,

so Pytell. Laut eigenen Angaben dachte Frankl allerdings, dass er als Vorstand und die dadurch hohe Position im Spital, sich und seine Familie vor der gefürchteten Deportation schützen könnte.

Der Psychologe Viktor E. Frankl, entwickelt schließlich das Drei-Phasen-Modell, welches explizit unterschiedliche Etappen in der Veränderung des Seelenlebens darlegt. Frankl, der selbst als Insasse das Lagerleben miterleben musste, schildert in seinem Werk *„...trotzdem Ja zum Leben sagen“* – welches in 28 Sprachen übersetzt wurde und von dem etwa neun Millionen Exemplare verkauft wurden – weniger individuelle Ereignisse als Häftling, sondern versucht zu erklären, wie sich der Alltag in einem Konzentrationslager auf die Seele des Einzelnen ausgewirkt hat. Viktor E. Frankl verbrachte nahezu drei Jahre in den Konzentrationslagern Theresienstadt, Auschwitz, Kaufring III und Türkheim. Viele Mitglieder seiner Familie überlebten den Holocaust nicht. Seine Eltern, sein Bruder und seine Frau sind in unterschiedlichen Lagern gestorben. Nur seine Schwester konnte dem

---

<sup>77</sup> vgl. Pytell, Timothy: Viktor Frankl, S. 104.

<sup>78</sup> Pytell, Timothy: Viktor Frankl, S. 109.

Nationalsozialismus durch eine Flucht ins Ausland entkommen.<sup>79</sup> Frankl vermittelt vor allem in seinem Werk *„...trotzdem Ja zum Leben sagen“*, wenn er Details aus dem Lagerleben der Häftlinge beschreibt, den Eindruck, er wäre eine beachtliche Zeit in Auschwitz gewesen. Viele KritikerInnen Frankls, unter anderem Timothy Pytell, bezeichnen diese Darstellung als eine Art Täuschung. Denn Frankl hatte vermutlich nicht mehr als zwei, höchstens drei Tage in Auschwitz selbst verbracht, wurde dann unverzüglich ins Lager Kaufering III in Bayern deportiert und konnte somit den schlimmsten Gräueln entgehen, so kritische Stimmen.<sup>80</sup> In erster Linie verurteilen KritikerInnen von Frankl, wie Lawrence Langer jedoch, dass er die Geschehnisse benütze, um als Psychologe größere Zustimmung zu erhalten. „Frankl distorted the reality of Auschwitz in an attempt to prove his own psychological and philosophical theories.“<sup>81</sup>

Nichtsdestotrotz er- und überlebte Frankl das Konzentrationslager und erlangte dadurch die Berechtigung, seine Erlebnisse als Psychologe niederzuschreiben, diese zu veröffentlichen und somit ‚seine Sicht der Wahrheit‘ der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Denn das Niederschreiben der eigenen Erlebnisse hat nicht nur die Aufklärung der Gesellschaft im Sinne, sondern kann auch als Resultat der eigenen Aufarbeitung gesehen werden. Opfer und Zeugen des Holocaust, wie Frankl, versuchen durch ihre Aufzeichnungen Distanz zu den traumatischen Erfahrungen zu bekommen.

Sein Anliegen ist nicht bei der Leserschaft Mitleid zu erregen oder anzuklagen, sondern die Schilderung der verschiedenen Phasen der Entmenschlichung, durch die Häftlinge gehen mussten.

Die Aufnahme ins Lager, das alltägliche Leben im Konzentrationslager und die Zeit nach der Befreiung sind die drei Phasen, die Viktor E. Frankl von einander differenziert und ihnen dadurch verschiedene Ausprägungen zuspricht. Auch Bettelheim beobachtet eine psychische Veränderung bei Menschen, die sich in einer Extremsituation befinden. Seine Aussagen über eine allgemeine psychische Entwicklung bei Häftlingen trifft Bettelheim, indem er die vielen Gespräche, die er mit Insassen führte, zusammengefügt hat.<sup>82</sup> Als erste Phase nennt auch er den

---

<sup>79</sup> vgl. Nurmela, Risto: Die innere Freiheit., S. 19f.

<sup>80</sup> vgl. Pytell, Timothy: Viktor Frankl, S. 116.

<sup>81</sup> Lawrence Langer zit. nach Pytell, Timothy: Redeeming the unredeemable.

<sup>82</sup> vgl. Fisher, David James: Psychoanalytische Kulturkritik und die Seele des Menschen, S. 105.

Initialschock, der durch die Verhaftung ohne gesetzliche Grundlage entsteht. Als zweites Stadium führt er den Transport und die ersten Erlebnisse vor Ort an und schließlich das Lagerleben an sich, welches die Persönlichkeit der Inhaftierten langsam verändert, damit der Häftling sich an die Situation im Lager anpasst.<sup>83</sup> Auf den nächsten Seiten sollen nun diese Phasen, näher beleuchtet werden. Die beiden ersten Phasen stehen jedoch im Mittelpunkt der vorliegenden Arbeit. Die dritte Phase – die Zeit nach der Befreiung – wird daher nur der Vollständigkeit kurz skizziert.

---

<sup>83</sup> vgl. Bettelheim, Bruno: Erziehung zum Überleben, S. 60f.

## 2.1 Erste Phase – die Aufnahme ins Lager

Die erste Phase ‚die Aufnahme ins Lager‘, ist laut Frankl zu allererst durch den Aufnahmeschock gekennzeichnet. Primo Levi, Chemiker, Schriftsteller und selbst Überlebender des NS-Regimes, hat eine ähnliche Beobachtung gemacht. Er beschreibt in seinem Buch, *‚Ist das ein Mensch?‘*, den Zeitpunkt, als er zum ersten Mal Schlägen ausgesetzt war. Dies passierte nicht erst im Konzentrationslager, sondern bereits vor der Deportation, nämlich am Bahnhof, von wo er in den Zugwagen gepfercht wurde. Weder körperlichen noch psychischen Schmerz hätte er in dieser Situation verspürt, sondern pure Verwunderung über diese grundlose Gewalt gegen Menschen. Dieses Erstaunen meint er auch bei anderen Personen, die mit ihm an diesen Tag deportiert wurden, zu beobachten.<sup>84</sup> Bettelheim sieht in den Misshandlungen, die Häftlinge durch AufseherInnen über sich ergehen lassen müssen zwei Aspekte. Einerseits soll der Widerstand der InsassInnen gebrochen werden und andererseits soll die Überlegenheit der AufseherInnen demonstriert werden.<sup>85</sup> Der formalen Aufnahme geht laut Frankl meist eine psychologische Schockwirkung voraus, die nichts anderes besagt, als dass sich die Menschen durch den Transport ins Lager bereits in einem schockähnlichen Zustand befinden.<sup>86</sup> Auch Bettelheim beschreibt den Zustand in dem sich ein Insasse oder eine Insassin am Transport Richtung Konzentrationslager befindet, als ein Trauma. Denn die Personen betrachten die Ereignisse mit einer Distanziertheit, als wären sie gar nicht involviert. Viele sind davon überzeugt, dass derartige Dinge einfach nicht möglich sein können. Damit versuchen sie die Realität auszublenden, mit dem Sinn die Unversehrtheit der Persönlichkeit zu beschützen.<sup>87</sup> Viktor E. Frankl beschreibt den Augenblick, als er realisierte an welchen Ort, nämlich Auschwitz, er gebracht wurde, folgendermaßen:

„Auschwitz war ein Begriff, war der Inbegriff von undeutlichen, aber dadurch nur um so schreckhafteren Vorstellungen von Gaskammern, Krematoriumsöfen und Massentötung! [...] Mir graute, und das war gut so: wir alle mußten Sekunde für Sekunde, Schritt für Schritt in das große Grauen eingeführt werden“<sup>88</sup>

---

<sup>84</sup> vgl. Levi, Primo: *Ist das ein Mensch?*, S. 14.

<sup>85</sup> vgl. Bettelheim, Bruno: *Erziehung zum Überleben*, S. 71.

<sup>86</sup> vgl. Frankl, Viktor E.: *...Trotzdem Ja zum Leben sagen*, S. 24.

<sup>87</sup> vgl. Bettelheim, Bruno: *Erziehung zum Überleben*, S. 73.

<sup>88</sup> Frankl, Viktor E.: *...Trotzdem Ja zum Leben sagen*, S. 25 f.

In dieser ersten Phase wird die menschliche Psyche vor große Aufgaben gestellt. Die vielen Eindrücke bewirken, dass Neuankömmlinge zunächst krampfhaft versuchen ihre Situation optimistisch zu betrachten. So werden die ersten Häftlinge mit denen sie in Kontakt treten, weniger als heruntergekommene, gebrochene Personen wahrgenommen, sondern ihre Lage wird verhältnismäßig günstig interpretiert. Diese Hoffnung ein ähnliches Schicksal könne einem selbst erwarten, vergleicht der Psychologe mit dem Krankheitsbild des Begnadigungswahn<sup>89</sup>, welcher besagt, dass ein zu Tode Verurteilter anfängt, auf seine Begnadigung im letzten Moment zu vertrauen und an der Möglichkeit festhält, es könne immer noch alles gut ausgehen.

Das Leben im Konzentrationslager kann nur durch das Erlangen von Privilegien erleichtert werden. Unter den gegebenen Umständen bedeuten Privilegien höhere Essensrationen, bessere Arbeitsverhältnisse oder ein höherer sozialer Status. Viktor E. Frankl wird vorgeworfen, dass er Privilegien hatte, die ihm eine bessere Ausgangsposition ermöglichten das Konzentrationslager zu überleben, diese aber weder in seinen Werken noch in seinen Vorträgen besonders erwähnte.<sup>90</sup>

Auch durch Tricks und Betrügereien kann das eigene Überleben gesichert werden und auch Frankl bediente sich derartiger, teilweise riskanter Tricks, beispielsweise als er bei einer Selektion sich nicht wie geheißen zur linken, sondern zur rechten Gruppe, nämlich zu seinen Freunden, stellte.<sup>91</sup> Durch diese Aktion entging Frankl unbewusst dem Gang in die Gaskammer. Derartige Erlebnisse verheimlichte er jedoch nicht. Er war bis zuletzt der Überzeugung, dass er viele Entscheidungen aus seinem Bauchgefühl getroffen hat und schlussendlich Glück hatte, den Holocaust zu überleben.

An dieser Stelle ist zu sagen, dass die Struktur in einem Lager nicht bloß auf TäterIn und Opfer reduzierbar ist. Das Netz menschlicher Beziehungen ist laut Primo Levi durch eine derartige Vereinfachung in Gut und Böse nicht möglich. Im Lager existiert eine Hierarchie, nicht nur in der Einteilung in AufseherInnen und Häftlingen, sondern auch unter den InsassInnen selbst gibt es unterschiedliche

---

<sup>89</sup> vgl. Frankl, Viktor E.: ...Trotzdem Ja zum Leben sagen, S. 26 f.

<sup>90</sup> vgl. Pytell, Timothy: Viktor Frankl, S. 114.

<sup>91</sup> vgl. Nurmela, Risto: Die innere Freiheit., S. 21.

Rangordnungen mit diversen einhergehenden Privilegien.<sup>92</sup> Die betroffenen Personen erhalten sodann Sonderrechte, wenn sie bereit sind, bestimmte Aufgaben zu übernehmen. Der Gerichtsmediziner Miklós Nyiszli war Häftling im Sonderkommando in Auschwitz und erklärt seine Entscheidung dadurch, dass er beschloss sein Schicksal zu korrigieren, indem er viele undankbare Aufgaben übernahm. Nur durch diesen Entschluss konnte er bis zu einem gewissen Grad Mensch bleiben. Es blieb ihm zumindest sein menschliches Äußeres, da es ihm erlaubt war, Zivilkleidung zu tragen und es war ihm gestattet in einem richtigen Bett zu schlafen.<sup>93</sup> Die Grenze zwischen VerfolgerIn und Opfer verschwimmt somit. Die Vorstellung von zwei gegenüberstehenden Parteien, die gemeinschaftlich an einer Front kämpfen, muss beiseite gelegt werden. Es gibt keine Einheit unter den Häftlingen, sondern EinzelgängerInnen, die versuchen durch unterschiedlichste Handlungen sich selbst zu retten.

Festzuhalten ist, dass in den ersten Minuten und Stunden die Häftlinge nicht im Stande sind die Situation und deren Sinn zu erfassen. Erst durch das langwierige Prozedere der Aufnahme ins Lager – die Abgabe des bei sich befindlichen Gepäcks und aller persönlichen Gegenstände und die darauffolgende Desinfektion – wird die Situation in der man sich befindet, realisiert. Levi versteht die langwierige Prozedur, ähnlich wie Frankl, als Ritual, welches dafür zu sorgen hat, dass der Widerstand von Anfang an zerbricht. Die schon länger Inhaftierten reagieren meist feindlich gegenüber Neuankömmlingen und viele von ihnen helfen zudem bei dem Eintrittsritual, was wiederum den moralischen Zusammenbruch der Neuen begünstigt.<sup>94</sup> Als Höhepunkt der psychologischen Reaktionen in der ersten Phase bezeichnet Frankl die Realisierung der Umstände, es wird sozusagen ein Strich unter das bisherige Leben gezogen. Durch den Zwang sich völlig seiner Kleidung zu entledigen, das Kahlscheren der Köpfe, den Befehl sich in die Duschen zu bewegen und das Einkleiden in Lumpen, wird den InsassInnen vor Augen geführt, dass sie nun über keinen Besitz mehr verfügen und jeglicher Freiheit beraubt sind. So schwinden alle Illusionen und das Einzige was bleibt ist die „nackte Existenz“<sup>95</sup>. Primo Levi äußert sich wie folgt:

---

<sup>92</sup> vgl. Levi, Primo: Die Untergegangenen und die Geretteten, S. 34.

<sup>93</sup> vgl. Nyiszli, Miklós: Im Jenseits der Menschlichkeit, S. 19.

<sup>94</sup> vgl. Levi, Primo: Die Untergegangenen und die Geretteten, S. 35 f.

<sup>95</sup> Frankl, Viktor E.: ...Trotzdem Ja zum Leben sagen, S. 33.

„So sind wir nun in ebensolche Gespenster verwandelt, wie wir sie gestern abend gesehen haben. Da merken wir zum erstenmal, daß unsere Sprache keine Worte hat, diese Schmach zu äußern, dies Vernichten eines Menschen. [...] Und nichts ist mehr unser: Man hat uns die Kleidung, die Schuhe und selbst die Haare genommen; sollten wir reden, so wird man uns nicht anhören.“<sup>96</sup>

Eine oft beobachtete Kompensation auf diese Geschehnisse ist das Aufkommen des Galgenhumors und auch der Neugier, die durch eine gewisse Distanz und Kühle gekennzeichnet ist, da die Betroffenen beobachten, warten und auf weitere Geschehnisse und dessen Folgen spekulieren<sup>97</sup>.

Realisierung der Möglichkeiten, beziehungsweise Grenzen des menschlichen Körpers und Geistes und die daraus resultierende Verwunderung, ist ein weiteres Merkmal der ersten Phase. Denn die unvorstellbaren Schlafbedingungen, die Hygienezustände, die Arbeitsverhältnisse, kurz gesagt der gesamte körperliche und geistige Zustand geht über seine Grenzen hinaus. Viele Dinge, die früher nicht vorstellbar waren, sind im Lageralltag plötzlich möglich, beziehungsweise, werden zur Normalität, allein durch die Tatsache, dass sich der Mensch an bestimmte Umstände gewöhnt. Nietzsche beschreibt mit folgenden Worten, dass ein menschliches Wesen vieles ertragen kann: „Wer ein Warum zu leben hat, erträgt fast jedes Wie“.<sup>98</sup>

Bereits in der ersten Phase wird den Häftlingen die Ausweglosigkeit der Situation bewusst. Die ständig präsente Todesgefahr und die aussichtslose Lage verursacht, dass Inhaftierte über eine mögliche Selbsttötung nachdenken. Bettelheim sieht Selbstmord als eine „völlig verzweifelte Forderung, die sich an eine reale oder eingebildete, aber stets emotional entscheidende Person richtet.“<sup>99</sup> Er stellt in seinen Beobachtungen fest, dass ein Selbstmord bei anderen Personen eine interessante Reaktion auslöst. Sie erfahren durch den Freitod eines anderen, dass ein Leben einen einmaligen Wert besitzt und durch diese Erkenntnis begreift derjenige sein eigenes Leben wieder als sinnvoll und den Tod als eine nicht in Frage kommende Alternative.<sup>100</sup> Frankl beschreibt, dass Häftlinge den Tod in dieser Phase nicht fürchten, dem Insassen „ist in den ersten Tagen [seines]

---

<sup>96</sup> Levi, Primo: Ist das ein Mensch?, S. 24f.

<sup>97</sup> vgl. Frankl, Viktor E.: ...Trotzdem Ja zum Leben sagen, S. 34 f.

<sup>98</sup> Nietzsche, Friedrich zit. nach Frankl, Viktor E.: ...Trotzdem Ja zum Leben sagen, S. 124.

<sup>99</sup> Bettelheim, Bruno: Erziehung zum Überleben, S. 12.

<sup>100</sup> vgl. Bettelheim, Bruno: Erziehung zum Überleben, S. 12f.

Aufenthaltes die Gaskammer längst kein Schrecken mehr, in seinen Augen stellt sie lediglich etwas dar, was den Selbstmord erspart.“<sup>101</sup>

Während einige mit ihren Leben abgeschlossen haben, gibt es ebenso viele, die nicht bereit sind, sich und ihr Leben an diesem Punkt aufzugeben, so Frankls Beobachtungen. Diese Entscheidung wird sicherlich nicht bewusst, sondern vielmehr spontan, intuitiv entschieden und hängt auch vom körperlichen Zustand, sozialen Umständen und vom Alter der jeweiligen Person ab. Primo Levi hat in diesen Bezug eine etwas andere Ansicht als Frankl. Er sieht Selbstmord als etwas, was ausschließlich dem menschlichen Wesen vorbehalten ist, da es sich um einen überlegten und nicht um einen instinkthaften Akt handelt. Da es im Lager jedoch kaum Möglichkeiten zu wählen gibt, bewegen sich die dort eingesperrten Menschen auf der gleichen Ebene wie die der Tiere und somit kann an keine ernsthafte Selbsttötung gedacht werden. Abgesehen davon fehlt die Zeit, geistigen Bedürfnissen oder philosophischen Gedanken nachzugehen. Der durchschnittliche Häftling muss sich nämlich tagtäglich darüber besinnen, wie er seinen Hunger stillt, die Kälte bekämpft und körperliche Gewalt vermeidet.<sup>102</sup>

Frankl selbst versuchte die Selbstmordrate möglichst gering zu halten, indem er das Gespräch mit Häftlingen suchte und psychologisch mit ihnen arbeitete. Pythell sieht in dieser Herangehensweise weniger den selbstlosen Arzt, welcher versucht, die Opfer des Holocaust zu minimieren, sondern sieht seine Bemühungen ganz im Sinne des Nationalsozialismus, da Selbstmord streng verboten war und unter keinen Umständen toleriert wurde.<sup>103</sup>

Laut Viktor E. Frankl dauert die erste Phase der seelischen Reaktionen nur einige Tage und beginnt sich dann zu verändern und in die zweite Phase überzugehen.

---

<sup>101</sup> Frankl, Viktor E.: ...Trotzdem Ja zum Leben sagen, S. 38.

<sup>102</sup> vgl. Levi, Primo: Die Untergegangenen und die Geretteten, S. 75.

<sup>103</sup> vgl. Pytell, Timothy: Viktor Frankl, S. 114f.

## 2.2 Zweite Phase – das Lagerleben

Nach dem Schockzustand folgt nun das Stadium der „relativen Apathie“<sup>104</sup>, welches einem inneren Absterben gleichkommt. Primo Levi ist ebenso wie Viktor Frankl der Meinung, dass die Häftlinge in den ersten Tagen ihrer Gefangenschaft deutlich mehr leiden, als wenn sie sich bereits einige Zeit im Lager befinden, denn durch die Erfahrung und die Gewöhnung vermag sich der Häftling abzuschotten und sich somit in einer gewissen Weise zu schützen.<sup>105</sup> Die Häftlinge sind „wie Tiere, auf den gegenwärtigen Augenblick beschränkt“.<sup>106</sup> Gefühlsregungen, wie Sehnsucht nach Familienmitgliedern und Freunden und dem heimatlichen Zuhause und Ekel vor den vorherrschenden Lagerzuständen, werden nach und nach abgetötet. Die Brutalität und Unmenschlichkeit ist anfangs nicht zu ertragen, doch nach und nach werden normale psychische Reaktionen ausgeschaltet. Levi erläutert, dass es nach einer gewissen Zeit im Lager zu einem Gewohnheitsgefühl bei den Häftlingen kommt. Er beschreibt es als „einen sehr heiklen Anpassungsvorgang, der zum Teil passiv und unbewußt, zum Teil aktiv ist, wie: [...] die Gepflogenheiten und Gesetze des jeweiligen Kommandos und des jeweiligen Blocks zu erraten und zu akzeptieren.“<sup>107</sup> Die Gewohnheit, dass der Tag also nach bestimmten Regeln abläuft und auch die Dynamik unter den Häftlingen gewissen Spielregeln folgen mag, verursacht, dass der Häftling eine gewisse Sicherheit gegenüber dem Unvorhergesehenen erlangt.

Die darauffolgenden Regungen werden als Abgestumpftheit definiert und stellen das Hauptsymptom der zweiten Phase dar. Die Apathie gründet sich einerseits aus der Unerträglichkeit der derzeit bestehenden Wirklichkeit und andererseits aus der Einsicht, dass sich die Situation in nächster Zukunft nicht positiv ändern wird. In kürzester Zeit kommt es zu einer Art Kapitulation des Menschen. Er resigniert, lässt geschehen und stirbt innerlich ab. „Von uns habt ihr nichts mehr zu fürchten. Keinen Akt der Auflehnung, kein Wort der Herausforderung, nicht einmal einen richtenden Blick“<sup>108</sup>, so Primo Levi gerichtet an seine Peiniger und man will

---

<sup>104</sup> Frankl, Viktor E: ...Trotzdem Ja zum Leben sagen, S. 41.

<sup>105</sup> vgl. Levi, Primo: Die Untergegangenen und die Geretteten, S. 36.

<sup>106</sup> Levi, Primo: Die Untergegangenen und die Geretteten, S. 74.

<sup>107</sup> Levi, Primo: Ist das ein Mensch?, S.54.

<sup>108</sup> Levi, Primo: Ist das ein Mensch?, S. 143.

meinen an das gesamte NS-Regime. Eine Möglichkeit aus der Gleichgültigkeit heraus sieht Frankl durch die Änderung in den Einstellungswerten. Auch trotz der Extremsituation Konzentrationslager, behauptet Frankl, dass die Apathie überwindbar sei, indem der Mensch Sinn im Leiden sieht, sucht und findet. Auch der Psychoanalytiker und Kinderpsychologe Bruno Bettelheim beschäftigt sich in vielen seiner Essays mit der Sinnfrage, die sich vor allem in großer Not in den Vordergrund des Bewusstseins drängt.

„Je größer unsere Not, desto dringlicher wird diese Frage. Es ist, psychologisch gesehen, nur zu verständlich, daß wir erst nach dem Sinn unseres Leben fragen, wenn wir bereits mitten in den Prüfungen und Leiden stecken, denn dann hat unsere Suche nach Antworten einen Zweck und ein Ziel. Wenn wir den tieferen Sinn des Lebens begreifen würden, dann, so scheint es, können wir auch die wahre Bedeutung unserer Leiden – und damit auch der Leiden anderer – ergründen, und das würde auch die brennende Frage beantworten, warum wir dieses Leiden erdulden müssen und weshalb sie über uns gekommen sind.“<sup>109</sup>

Frankls spezieller Umgang mit dem Sterben und insbesondere mit dem Leiden wird von Lawrence Langer als unsensibel wahrgenommen, denn es kann keinen Sinn im Sterben geben.<sup>110</sup> Auch Ellie Wiesel, selbst Opfer des Nationalsozialismus, sieht keinen Sinn im Holocaust. Ihr Anliegen besteht in einer Form des Gedenkens an die Toten. Sie rückt also diejenigen in den Mittelpunkt die das Lager und den Holocaust nicht überlebten.

„Das wofür Auschwitz steht, hat keinen Sinn. Der Scharfrichter tötet ohne Sinn, das Opfer starb ohne Sinn. [...] In Auschwitz waren die Opfer sinnlos, ohne göttliche Inspiration. Mag das Leiden eines Menschen irgendeinen Sinn haben, das von sechs Millionen hat keinen.“<sup>112</sup>

Auch Bettelheim wurde aufgrund seiner Äußerungen oft stark kritisiert. David Fisher interpretiert, dass einige von Bettelheims Aussagen scharfzüngig, intolerant und sehr kontrovers wären. Seine Äußerungen wurden als grausam und vor allem als unsensibel gegenüber Überlebenden wahrgenommen. Er beschuldigte nämlich Opfer dadurch, dass er häufig von einer Mittäterschaft der Juden an ihrem eigenen Massenmord sprach und provoziere mit derartigen Aussagen aber letztendlich die RezipientInnen zum Nachdenken.<sup>113</sup>

---

<sup>109</sup> Bettelheim, Bruno: Erziehung zum Überleben, S. 11.

<sup>110</sup> vgl. Langer, Lawrence: Admitting the Holocaust, S. 91f.

<sup>112</sup> Wiesel, Elie zit. nach: Pytell, Timothy: Viktor Frankl, S. 145.

<sup>113</sup> vgl. Fisher, David James: Psychoanalytische Kulturkritik und die Seele des Menschen, S. 14.

Das Empfinden von Gefühlen wie Ekel, Mitleid, Empörung oder Bestürzung ist nicht mehr möglich, da schreckliche Ereignisse zum geläufigen Anblick geworden sind. Diese Gleichgültigkeit des Seelenlebens macht es ebenso verständlich, dass ein KZ-Häftling unempfindlich gegen das ständige Geschlagenwerden wird. „Keine bewußte Resignation ist das, sondern die trübe Abgestumpftheit von Tieren, die man durch Prügel fügsam machte und denen Schläge nicht mehr weh tun.“<sup>114</sup> Es wird gewissermaßen eine Schutzmauer um die Seele errichtet, um dem Schrecken des Lagerlebens standzuhalten. Die Apathie fungiert also als Selbstschutzmechanismus der Psyche und wird auch in einigen Filmen ansatzweise bildlich gezeigt. An diesem Punkt ist zu erläutern, dass nicht die Schläge, die als körperlicher Schmerz wahrgenommen werden, sondern der seelische Schmerz, nämlich die Empörung über die Ungerechtigkeit und die Grundlosigkeit, das wahre Leid ausmachen.<sup>115</sup> Die Erkenntnis, schlechter als ein Tier behandelt und nicht mehr als Mensch wahrgenommen zu werden, ist für Personen im KZ in allen Situationen, aber gerade bei gewalttätigen Angriffen, die stärkste Empfindung. Primo Levi sieht das Lager als einen Mechanismus, der die Häftlinge auf die gleiche Ebene wie Tiere zu setzen versucht. Deswegen sei es wichtig einige menschliche Handlungen – zumindest „den Rohbau der Zivilisation“<sup>116</sup> - wie das Waschen und der aufrechte Gang, um seinen Selbstachtungswillen zu bewahren.<sup>117</sup>

Natürlich gab es auch Hilfsbereitschaft unter den Häftlingen. Frankl meint, dass sich Häftlinge ein Stück Menschlichkeit behalten können, wenn sie sich untereinander helfen. Dabei sind keine Heldentaten, sondern Kleinigkeiten gemeint, wie einem Mithäftling beim Aufstehen zu helfen oder ein aufbauendes Gespräch zu führen, damit er sich nicht aufgibt. Jenes Anliegen, welches dem Häftling nämlich am meisten am Herzen liegt, ist, laut Bruno Bettelheim, die Persönlichkeit zu bewahren, moralische Werte so gut es geht aufrecht zu erhalten und ein Gefühl für Würde zu behalten.<sup>118</sup> Man muss sich selbst und auch der Welt, in der man sich befindet, treu bleiben, so Primo Levis ähnliche moralische Haltung. Es ist wichtig seine Humanität unter allen Umständen zu schützen, auch

---

<sup>114</sup> Levi, Primo: Ist das ein Mensch?, S. 114.

<sup>115</sup> vgl. Frankl, Viktor E.: ...Trotzdem Ja zum Leben sagen, S. 45 f.

<sup>116</sup> Primo, Levi: Ist das ein Mensch?, S. 39.

<sup>117</sup> vgl. Levi, Primo: Ist das ein Mensch?, S. 45.

<sup>118</sup> vgl. Fisher, David James: Psychoanalytische Kulturkritik und die Seele des Menschen, S. 79.

wenn sie durch die schlimmen Umstände in Mitleidenschaft gezogen wird. Denn wenn einem die Menschlichkeit erstmal abhanden gekommen ist, geht der Mensch in der Institution Konzentrationslager unter. Levi versucht wohl aufzuzeigen, dass das Menschengeschlecht durch ein extrem empfindliches Gleichgewicht gekennzeichnet ist, da es eine unheimliche Breite an Entscheidungen zwischen Aktion und Untätigkeit und Gut und Böse gibt.<sup>119</sup>

Die Passivität, die Gleichgültigkeit als Hauptmerkmal der zweiten Phase, verursacht, dass die Realität ausgeblendet wird, mit dem Ziel, sich allein auf die unmittelbare Lebenserhaltung zu konzentrieren. Dadurch, dass das gesamte Gefühlsleben sich auf diese alleinige Aufgabe konzentriert, wird das Seelenleben laut Frankl auf eine primitive Ebene hinuntergestuft.<sup>120</sup> Bettelheim bestätigt die Aussage von Frankl, da auch er stets versuchte seine Konzentration auf das Überleben zu lenken. Dies ermöglichte er in erster Linie mit dem Versuch, depressive Anwandlungen durch seinen Widerstandsgeist zu verdrängen. Dem Ziel der AufseherInnen, möglichst bald und schnell den Häftling in seinem Willen zu brechen und seine Persönlichkeit zu zerstören, versuchte er damit entgegen zu wirken. Auch das Ergreifen von Vorteilen, die die Überlebenschancen erhöhen können, ermöglichen es, dass der Häftling auf sein Überleben fokussiert bleibt.<sup>121</sup>

Durch den Umstand, dass die Häftlinge unter Unterernährung leiden, wird verständlich, dass der Nahrungstrieb den Mittelpunkt des Daseins ausmacht. So versteht es sich auch von allein, dass Gespräche und Gedanken sich vor allem um Essen drehen. Die Vorstellungen von diversen Köstlichkeiten stellt jedoch eine Gefahr dar, da sich der Körper an die geringen Rationen und kaum ausreichenden Nährstoffe gewöhnt hat. Durch die Illusionen kommt es dazu, dass der Organismus sich zu plagen beginnt. Allein der Gedanke an Essen, aber auch das Betrachten von Anderen, wie sie gerade Nahrung zu sich nehmen, ist kaum auszuhalten. Durch die hochgradige Unterernährung erklärt sich demnach, dass im Bewusstseinsvordergrund der Nahrungstrieb ist.

„Bei der überwiegenden Mehrzahl des durchschnittlichen Lagerhäftlings wirkt sich die primitive Triebhaftigkeit, das Sich-konzentrieren-Müssen auf die

---

<sup>119</sup> vgl. Sodi, Risa B.: A Dante of our time, S. 47.

<sup>120</sup> vgl. Frankl, Viktor E.: ...Trotzdem Ja zum Leben sagen, S. 52.

<sup>121</sup> vgl. Bettelheim, Bruno: Erziehung zum Überleben, S. 21f.

ständige in Frage gestellte simple Lebenserhaltung, in einer radikalen Entwertung alles dessen aus, was diesem exklusiven Interesse nicht dient“<sup>122</sup>

Daraus leitet Frankl die absolute Untersentimentalität der Beurteilungsfähigkeit des einzelnen Häftlings ab. Dies äußert sich soweit, dass sämtliche Interessen in den Hintergrund rücken oder gar verschwinden. Der Begriff „kultureller Winterschlaf“<sup>123</sup> ist sehr treffend für die Beschreibung der Zustände im Lager, allerdings gibt es zwei Interessen, die einem durchschnittlichen Häftling laut Frankl dennoch wichtig bleiben – Politik und Religion.<sup>124</sup> Politische Informationen, wie die derzeitige militärische Lage, und sind es auch nur Gerüchte, werden im Lager begierig aufgenommen und weiterverbreitet. Die Informationen widersprechen sich allerdings häufig oder werden schnell durch neue ausgetauscht und daher ist die Enttäuschung groß, wenn die Hoffnung auf ein baldiges Kriegsende und somit das Ende der momentanen Lebensumstände erlischt.

Religion wird laut Frankl auch noch im Konzentrationslager, soweit es möglich ist, praktiziert und kann als Versuch angesehen werden, gewisse Gewohnheiten aufrecht zu erhalten. Durch seine Aussagen bekommt die Leserschaft den Eindruck, Frankl wäre durch sein Schicksal zum Judentum zurückgekehrt. Doch Frankl war sein Leben lang praktizierender Jude und fand nicht erst im Konzentrationslager zu seinem Glauben zurück. Seine Erlebnisse als Opfer des Nationalsozialismus formten oder intensivierten diesen jedoch sicherlich. Sein Gottesglaube diente ihm offensichtlich als Stütze und Ablenkung.<sup>125</sup> Bruno Bettelheim ist wie Frankl der Meinung, dass bei einigen Häftlingen der Glaube von großer Wichtigkeit ist. Er mutmaßt, dass Gefangene, die einen festen Glauben haben, besser als andere mit der Extremsituation umgehen können und die Widerstandskraft durch religiöse Überzeugungen gestärkt wird.<sup>126</sup> Für den Chemiker und Schriftsteller Levi stellt Religion hingegen keine Stütze dar. Sein Überleben ist laut ihm keinem göttlichen Willen, sondern dem Glück und Zufall zu verdanken. Als er Zeuge bei einem Gebet eines Mithäftlings wurde, reagierte er in einer Form von Aggressivität, indem er schreibt: „Kuhn ist wahnsinnig. [...] Begreift Kuhn denn nicht, daß heute ein Greuel geschah, das kein Sühnegebet, keine Vergebung, kein Büßen der Schuldigen, nichts Menschenmögliches also,

---

<sup>122</sup> Frankl, Viktor E.: ...Trotzdem Ja zum Leben sagen, S. 58.

<sup>123</sup> Frankl, Viktor E.: ...Trotzdem Ja zum Leben sagen, S. 60.

<sup>124</sup> vgl. Frankl, Viktor E.: ...Trotzdem Ja zum Leben sagen, S. 60f.

<sup>125</sup> vgl. Nurmela, Risto: Die innere Freiheit., S. 24.

<sup>126</sup> vgl. Bettelheim, Bruno: Erziehung zum Überleben, S. 310.

jemals wird wiedergutmachen können?“<sup>127</sup> Doch auch Bruno Bettelheim betont, dass das Überleben in erster Linie vom Glück abhing, trotzdem waren es „die Autonomie, die Selbstachtung, die Integration der eigenen Persönlichkeit, ein reiches Innenleben und die Fähigkeit zu sinnvollen Beziehungen, die die wesentlichen psychischen Voraussetzungen bildeten, um in den Lagern als ein ganzer Mensch zu überleben.“<sup>128</sup>

Schnell erkennt der Häftling wie nun sein Alltag im KZ aussehen wird. Ein Alltag, der nach bestimmten Regeln abläuft, welcher von anderen festgesetzt worden ist. Arbeiten, Schlafen, Essen. Diese Eintönigkeit wird nur von Krankheit oder Tod unterbrochen. Die ferne Zukunft wird zu einer undefinierbaren Phrase, welche jeglichen Sinn verloren hat. Nicht die Frage, wie lange dieser Extremzustand noch andauern würde, steht im Zentrum, sondern vielmehr akute Probleme der nahen Zukunft, wie beispielsweise was man heute zu essen bekommt oder wie Wetterverhältnisse die Arbeit beeinflussen werden.<sup>129</sup> Doch während der Arbeit ist kein Raum für Gedanken, der Körper ist allein mit der Anstrengung und dem Leid beschäftigt. Erinnerungen verblassen und kehren erst am Abend zurück, wenn es dem Körper erlaubt wird zu ruhen. Als schmerzhaft bezeichnet Primo Levi diese Erinnerungen, aber gleichzeitig auch als eine Möglichkeit seinen Geist zu fordern, für wenige Momente zu sich zurück zu finden und einfach bloß zu denken. Doch diesen Gedanken folgen meist die Befürchtung nie seine Freiheit und seine Menschlichkeit zurückzubekommen.<sup>130</sup> Das essentielle Problem, mit dem ein Häftling die gesamte Lagerdauer über daher konfrontiert ist, formuliert Bruno Bettelheim folgendermaßen: „Sein Ich so zu erhalten, daß er, wenn er das Glück hätte, seine Freiheit wiederzuerlangen, in etwa die gleiche Person sein würde, die er vor seiner Freiheitsberaubung gewesen war.“<sup>131</sup>

Durch die schwierige äußere Situation, in der sich die Häftlinge befinden, kommt es dennoch zu folgendem Phänomen – viele scheinen sich aus der katastrophalen Umwelt, in der sie sich befinden, zurückzuziehen und schaffen es gerade dadurch, eine gewisse geistige Freiheit zu behalten. Viktor Frankl meint damit, dass häufig nicht die Robustheit des einzelnen Körpers ausschlaggebend

---

<sup>127</sup> Levi, Primo: Ist das ein Mensch?, S. 125.

<sup>128</sup> Bettelheim, Bruno: Erziehung zum Überleben, S. 123.

<sup>129</sup> vgl. Levi, Primo: Ist das ein Mensch?, S. 34.

<sup>130</sup> vgl. Levi, Primo: Ist das ein Mensch?, S. 53.

<sup>131</sup> Bettelheim, Bruno: Erziehung zum Überleben, S. 72.

ist, ob man die Zeit im Lager übersteht, sondern die Fähigkeit, sich seiner geistigen Freiheit bewusst zu sein und vor allem diese zu nutzen. Dies geschieht zum Beispiel durch konstruktive Gespräche mit Mitmenschen. Diese Verinnerlichung trägt oft dazu bei, dass InsassInnen eines Konzentrationslagers geistig in die Vergangenheit flüchten. Ihre Gedanken drehen sich dann um vergangene Erlebnisse, jedoch sind diese keine großartigen, sondern meist alltägliche Geschehnisse, die sie sich wehmütig in Erinnerung rufen. Für die beteiligten Personen beinhaltet ein derartiges Gespräch einen wichtigen Aspekt, nämlich nicht zu vergessen, dass sie ein Leben abseits des Lagers hatten und die Hoffnung auf eine Zukunft nicht verlieren. Die Intensität des Zurückrufens dieser früheren Erlebnisse kann so hoch sein, dass die aktuelle Situation und das Umfeld völlig vergessen wird. In diesen Momenten beschäftigen sich viele mit der Frage, mit welchem Sinn diese Umstände passieren. Sie versuchen Antworten zu finden warum man all diese Dinge ertragen muss. Allein die Erinnerung an geliebte Menschen oder auch an andere Dinge, die einem trotz der unmenschlichen Verhältnisse noch wichtig waren, ermöglicht, dass Häftlinge weiter aushalten, sich ein weiteres Mal aufrichten und sich nicht aufgeben.<sup>132</sup> Dass Erinnerungen an vergangene Tage unabdinglichen Wert für das Überleben im Lager haben, wird an einer anderen Stelle in ‚Ist das ein Mensch?‘ besonders deutlich, an der Primo Levi ausdrückt, dass allein durch das Zehren an diesen Erinnerungen, es für ihn möglich war, die Qualen zu ertragen.

„Voriges Jahr um diese Zeit war ich ein freier Mensch: [...] ich besaß einen Namen und eine Familie, einen hungrigen, ruhelosen Geist und einen gewandten und gesunden Körper. Ich dachte über so vieles, weit Entferntes nach: meine Arbeit, das Kriegsende, Gut und Böse, das Wesen der Dinge, die Gesetze, die das menschliche Tun bestimmen [...] Heute ist mir nur soviel von meinem damaligen Leben geblieben, um Hunger und Kälte ertragen zu können.“<sup>133</sup>

Durch die inhumanen Umstände fällt es schwer sich vorzustellen, dass es so etwas wie Natur- und Kunsterleben oder sogar Humor gibt. Alles selbstverständlich nicht in ausgeprägter Form, dennoch gibt es Ansätze, wie Theater- und Musikvorführungen oder Lesungen. Das Wahrnehmen von Sonnenaufgängen gehört ebenfalls zu dieser Art des Erlebens. Gelacht wird nur äußerst selten und wenn es dazu kommt, dann natürlich von besonders kurzer

---

<sup>132</sup> vgl. Frankl, Viktor E: ...Trotzdem Ja zum Leben sagen, S. 70 f.

<sup>133</sup> Levi, Primo: Ist das ein Mensch?, S. 137.

Dauer. „Auch der Humor ist eine Waffe der Seele im Kampf um ihre Selbsterhaltung.“<sup>134</sup> Durch den Humor schafft es der Mensch Distanz zu schaffen und sich über bestimmte Situationen, die oftmals nicht leicht zu ertragen sind, zu stellen. Glück ist eine Empfindung, die es im Lager auf der Seite der Häftlinge, kaum gibt. Glück ist lediglich etwas, was einem erspart bleibt. Frankl bezieht sich hierbei auf die Formulierung des negativen Glücks von Arthur Schopenhauer. Negatives Glück bezeichnet lediglich eine Aufhebung eines Mangels und somit ist Glück bloß die Abwesenheit von Schmerz, Langeweile oder anderen negativen Kategorien.<sup>135</sup> Glück ist also nach Schopenhauer bloß das momentane Aussetzen des Leidens und dieses Begriffsverständnis kann auf das Glücksgefühl eines Häftlings übertragen werden.

Ein weiteres Kennzeichen der zweiten Phase ist die Sehnsucht nach Einsamkeit. Jeden Tag, jede Minute verbringen die Häftlinge auf engstem Raum miteinander. Mehrere Häftlinge schlafen zusammen in einem Bett, arbeiten zusammen, essen gemeinsam. Zeit für sich selbst, um die eigenen Gedanken zu ordnen und diesen nachzugehen, einfach für sich zu sein, die existiert im Lager nicht.

Der Geist wird folglich auf ein niedriges Niveau herabgesetzt, um sich auf eine einzige Aufgabe zu konzentrieren, nämlich auf die der Selbsterhaltung. Nach Levis Ansicht, war die Funktion des Konzentrationslagers die Menschlichkeit der Häftlinge zu mindern und das wurde erfolgreich umgesetzt, indem vor allem das Einfühlungsvermögen suggestiv zerstört wurde. Auch für Levi als Wissenschaftler gibt es immer ein Warum und ein Was und daher immer etwas, das man lernen kann. Aufgrund dieser Tatsache verkehrt er Auschwitz in ein komplexes Problem, welches analysiert werden muss und durch diesen Vorgang widersetzt er sich dem System, welches versucht viele menschliche Fähigkeiten, wie das rationale Denken, zu vermindern.<sup>136</sup> Die Apathie, die Objektivierung seiner selbst, also die willenslose Akzeptanz seines Schicksals und der Willkür der Wache, und die Unfähigkeit eigene Entscheidungen zu treffen und dadurch sein Schicksal selbst in die Hand zu nehmen, sind die typischen psychischen Reaktionen in einer derartigen unmenschlichen Extremsituation. Primo Levi will den LeserInnen mit

---

<sup>134</sup> Frankl, Viktor E.: ...Trotzdem Ja zum Leben sagen, S. 74.

<sup>135</sup> vgl. Schopenhauer, Arthur: Die Welt als Wille und Vorstellung.

<sup>136</sup> vgl. Druker, Jonathan: Primo Levi and Humanism after Auschwitz, S 20f.

seinem Werk, wie Viktor Frankl auch, Gesichtspunkte der menschlichen Psyche aufzeigen. Bemerkenswert ist, dass er bei dem Versuch die Titelfrage zu beantworten, was ein Mensch ist, ohne Anschuldigungen auskommt. Dennoch findet er klare Worte, was seiner Meinung nach Menschsein bedeutet:

„Mensch ist, wer tötet, Mensch ist wer Unrecht zufügt oder erleidet; kein Mensch ist, wer jede Zurückhaltung verloren hat und sein Bett mit einem Leichnam teilt. Und wer darauf gewartet hat, bis sein Nachbar mit Sterben zu Ende ist, damit er ihm ein Viertel Brot abnehmen kann, der ist, wenngleich ohne Schuld, vom Vorbild des denkenden Menschen weiter entfernt als der rohste Pygmäe und der grausamste Sadist.“<sup>137</sup>

Hiermit drückt er ein weiteres Mal aus, dass das System Konzentrationslager seinen Sinn realisierte, den Menschen ihre Menschlichkeit zu nehmen und sie auf die gleiche Ebene wie die der Tiere zu setzen. Der wichtigste Grundsatz laut Levi ist, zuallererst an sich zu denken. Dies lehrte ihm die Erfahrung im Lager und geht auch mit den Worten von Ella Lingens-Reiner überein: „Wie ich Auschwitz überleben konnte? Mein Grundsatz war: Zuerst ich, dann wieder ich und danach noch einmal ich. Dann lange nichts. Und dann wieder ich. Und dann erst alle anderen.“<sup>138</sup> Das Ziel der Lager lag auch laut Bruno Bettelheim, neben einer perfekten Abschreckungsmaßnahme für die gesamte Bevölkerung und einer Ausbildungsstätte für AufseherInnen und Gestapo-Mitglieder, darin, die InsassInnen in ihrer Individualität zu brechen, damit sie als große, gefügte Masse erscheinen, in der Widerstand im Keim erstickt werden kann.<sup>139</sup>

Auch die Gereiztheit ist ein Merkmal, welches besonders auffällt. Hunger und Schlafmangel liegen an erster Stelle bei körperlichen Bedürfnissen und somit ist es nicht verwunderlich, dass Wünsche nach nahrhaftem Essen, ausreichend Schlaf oder besserer Hygiene zu Gereiztheit und Aggressionen führen. So kommt es dazu, dass es unter den Häftlingen regelmäßig zum Ausbruch ihrer Erregtheit und inneren Unruhe, sprich Prügeleien führt.<sup>140</sup>

Aber kann man überhaupt eine klare Grenze zwischen den Opfern und TäterInnen ziehen? Dies ist kaum möglich, denn viele der Häftlinge verkörpern beides. „Der

---

<sup>137</sup> Levi, Primo: Ist das ein Mensch?, S. 164.

<sup>138</sup> Lingens-Reiner zit. nach: Levi, Primo: Die Untergegangenen und die Geretteten, S. 78.

<sup>139</sup> vgl. Bettelheim, Bruno: Erziehung zum Überleben, S. 59.

<sup>140</sup> vgl. Frankl, Viktor E.: ...Trotzdem Ja zum Leben sagen, S. 102 f.

Umstand, daß einer ein Leidtragender ist, schließt seine Schuld nicht aus.“<sup>141</sup> Die Frage, ob Gefangene auf Grund der Umstände zu TäterInnen gemacht werden oder welche andere Gründe es gibt, dass sie sich zu Maschinen des Nationalsozialismus entwickeln und im Auftrag der SS gewissenlos und unmenschlich mit ihren Mithäftlingen umgehen, ist im jeweiligen Einzelfall zu beurteilen. Laut Levi sei es ein menschliches Bedürfnis nach Ansehen zu streben, so lässt es sich auch erklären, dass Viele ihre eigene Demütigung rächen, indem sie auf andere Häftlinge übertragen wird. Auf diese Weise kann die Entwürdigungen, die einem selbst entgegengebracht wird, auf Andere abgeladen werden.<sup>142</sup> „Die Privilegierten [unterdrücken] die Nichtprivilegierten; auf dieses menschliche Gesetz gründet sich die soziale Struktur des Lagers.“<sup>143</sup>

Jonathan Druker stellt fest, dass von Primo Levi übliche moralische Vorstellungen umgekehrt werden. Indem er nämlich die Untergegangenen, die Verdammten, die Verurteilten als unschuldig und die Überlebenden als schuldig kategorisiert. Es ist irrelevant, welche moralischen Mängel die Untergegangenen auch beherrscht haben, sie sind nach Levi freigesprochen. Die Überlebenden allerdings erscheinen, wenn man sie nach gängigen Alltagsregeln beurteilen mag, unweigerlich als korrupt.<sup>144</sup>

Die in der Extremsituation befindlichen Häftlinge werden durch körperliches Leiden und Entbehrung in ihrem sozialen Wesen verändert. Die soziale Existenz wird laut Bettelheim einerseits durch das Berauben von sämtlichen sozialen Bindungen, wie Familie, Beruf und Freunde, und andererseits durch eine stets drohende Lebensgefahr und durch ständige Misshandlungen und Entwürdigungen gänzlich vernichtet.<sup>145</sup> Mitleid für andere aufzubringen, ist eine Regung, die nur selten auftritt, stattdessen dominiert eine Art Egoismus. Um sein eigenes Leben zu retten, unternimmt der durchschnittliche Häftlinge Dinge, die er im ‚realen‘ Leben wohl nicht getan hätte. Im Lager gelten andere Regeln, beziehungsweise gerade durch die Nichtexistenz von jeglichen moralischen Gesetzen, schaltet der Mensch empathische, soziale Empfindungen aus und ermöglicht es auf diese Weise am Leben zu bleiben. Es gehört daher zum Alltag mit Betrügereien, Tricks, Intrigen, Privilegien oder allein durch eine hohe Stellung innerhalb der Lagerhierarchie sein

---

<sup>141</sup> Levi, Primo: Die Untergegangenen und die Geretteten, S. 41.

<sup>142</sup> vgl. Levi, Primo: Die Untergegangenen und die Geretteten, S. 37 f.

<sup>143</sup> Levi, Primo: Ist das ein Mensch?, S 42.

<sup>144</sup> vgl. Druker, Jonathan: Primo Levi and Humanism after Auschwitz, S 22.

<sup>145</sup> vgl. Bettelheim, Bruno: Erziehung zum Überleben, S. 34.

Überleben zu sichern. Häftlinge, die lediglich jeden Befehl ausführen, ihre Situation apathisch hinnehmen, sind meist dem Untergang geweiht.

Primo Levi unternimmt in seinem Werk den Versuch Häftlinge in verschiedenen Gruppen einzuteilen. Eine grobe Unterscheidung macht er zunächst indem er sagt, dass es Gerettete und Untergegangene gibt. Die Untergegangenen werden als diejenigen beschrieben, welche es aus unterschiedlichen Gründen nicht geschafft haben, lebend das Lager zu verlassen. Unter den Geretteten gibt es, im Unterschied zu den ‚Muselmännern‘ – so wurden Personen genannt, die dem Untergang im KZ geweiht waren und nur mehr als lebende Tote wahrgenommen wurden – viele ‚Prominente‘. Diese waren oft Kapos, ÄrztInnen, Lagerälteste, Lagerfunktionäre, KöchInnen, PflegerInnen oder andere Personen, die für das Lager wichtige Posten besetzen. Derjenige, der es geschafft hat, in einer machtvollen Position zu sein, wurde nicht selten von anderen Mithäftlingen als grausam und tyrannisch wahrgenommen. Die Aussicht das Lager zu überleben, bringt oft den Verlust von Solidarität gegenüber seinen Mithäftlingen mit sich. Das war das ungeschriebene Gesetz des Konzentrationslagers.<sup>146</sup> Primo Levi schlussfolgert daher:

„es gilt, seinen Geist zu schärfen, sich mit Geduld zu wappnen und seinen Willen zu stählen. Oder man muß jede Würde in sich zerstören und jede Gewissensregung abtöten. [...] Viele Wege haben wir ersonnen und befolgt, um nicht sterben zu müssen, so viele, wie es menschliche Charaktere gibt. Jeder von ihnen war ein auftreibender Kampf des einzelnen gegen alle, und sie stellten oft eine nicht geringe Summe von Verirrungen und Kompromissen dar. Denn überleben zu können, ohne etwas von seiner eigenen, moralischen Welt aufzugeben oder ohne ein machtvolles und unmittelbares Eingreifen des Glücks, ist nur ganz wenigen Überraschenden vorbehalten, die das Zeug zum Märtyrer oder Heiligen haben.“<sup>147</sup>

In der Institution KZ ist es in vielen Fällen schwer zu entscheiden, wer zu den Opfern und wer zu den TäterInnen gehört. Levi versucht zu sagen, dass keine klare Trennung zwischen Gut und Böse existiert. Vielmehr gibt es eine Lücke zwischen den beiden Extremen, die oft mit Geschöpfen gefüllt war, die beide Qualitäten in sich vereinen. Oft waren diejenigen, die das ‚Böse‘ in sich entdeckten, die, die überlebten. Primo Levi gibt kein Urteil ab oder macht Vorwürfe, er stellt vielmehr die Frage, wer nach Monaten von Hunger, Gewalt, Tod und Isolation die Kraft hätte Möglichkeiten auszuschlagen, die das Überleben

---

<sup>146</sup> vgl. Levi, Primo: Ist das ein Mensch, S. 84-89.

<sup>147</sup> Levi, Primo: Ist das ein Mensch, S. 89.

sichern könnten.<sup>148</sup> Dennoch unterscheidet Levi im Lagersystem zwischen einer rohen, perversen, nutzlosen Gewalt und einer notwendigen Gewalt, welche zum Überleben unabdinglich gewesen ist.<sup>149</sup> Bettelheim stellt Ähnliches in seiner Aufarbeitung fest. Der Großteil der Häftlinge ist weder HeldIn noch MittäterIn. Unmenschlichkeit gibt es auf beiden Seiten, sowohl auf der der Nationalsozialisten, als auch auf der der vermeintlichen Opfer.<sup>150</sup> Der Unterschied zwischen klassischen TäterInnen und Personen, die sich in der sogenannten Grauzone befinden, ist, dass die Einen agieren, die Anderen hingegen unterlassen. Die in der Grauzone befindlichen Personen sind in einem Zustand, in dem das Urteilsvermögen außer Kraft gesetzt ist. Nazis sind nicht unwissend was den moralischen Abgrund anbelangt, indem sie sich bewegen und eben das unterscheidet sie oft von ihren Opfern. Sie scheinen einen Weg gefunden zu haben diese Kluft zu überwinden, indem sie die Schuld auf ihre Opfer übertragen.<sup>151</sup> Gut und Böse, Recht und Unrecht, TäterIn und Opfer, alles Begriffe, deren Bedeutung im Zusammenhang mit dem Lager, letztendlich schwer zu definieren sind.

Das schlimmste für die Häftlinge ist in erster Linie die Ungewissheit ihrer Zukunft. Durch das Eingesperrt sein und das Entziehen jeglicher Freiheiten lernt der durchschnittliche Häftling schnell, dass er sich keine Gedanken bezüglich seiner Zukunft zu machen braucht. Denn keine Handlungen seinerseits vermögen es die Situation, in der er oder sie sich befindet, zu beeinflussen. Somit verliert Zeit ihre Begrifflichkeit und das Bild einer anderen Welt, abseits des Konzentrationslagers, verschwimmt und erscheint unreal.<sup>152</sup> Die Häftlinge wissen nicht, wie lange sie im Lager verbleiben müssen. Der Tag, an dem der Häftling seine Freiheit wieder zurück erhalten soll, ist unbestimmt und die Haftdauer daher unbegrenzt. Das Ende ist nicht abzusehen und daher ist er auch nicht im Stande auf einen Zweck – die Zukunft – hin zu leben und so lassen sich die inneren Verfallserscheinungen, die bereits genannt wurden, erklären. Die Unbegrenztheit der Haftdauer steht dabei im einem absoluten Widerspruch der extremen Begrenztheit des Raumes. Durch das Eingesperrt sein, wirkt die Außenwelt nicht nur unzugänglich und

---

<sup>148</sup> vgl. Sodi, Risa B.: A Dante of our time, S. 31-35.

<sup>149</sup> vgl. Sodi, Risa B.: A Dante of our time, S. 12f.

<sup>150</sup> vgl. Bettelheim, Bruno: Erziehung zum Überleben, S. 270.

<sup>151</sup> vgl. Sodi, Risa B.: A Dante of our time, S. 36ff.

<sup>152</sup> vgl. Levi, Primo: Ist das ein Mensch?, S. 112 f.

unerreichbar, sondern zugleich auch unreal. Der Häftling fühlt, als ob er dieser „Welt abhanden gekommen ist“<sup>153</sup>. Wenn die Person dann auf die Vergangenheit zurückgreift und folglich die Gegenwart entwertet, kann es jedoch zu gefährlichen Auswirkungen kommen. Die absolute Herabsetzung der Wirklichkeit führt dazu, dass sich der Häftling nun endgültig aufgibt. In derartigen Situationen, sei es laut Frankl wichtig, innerlich über sich selbst hinauszuwachsen und es als Bewährungsprobe anzusehen. Somit kann zwischen denjenigen unterschieden werden, welche gleichgültig dahinvegetieren und denjenigen, die sich trotz unmöglicher Umstände ihrer geistigen Freiheit bewusst bleiben.<sup>154</sup> Nur durch Handeln, inneren Widerstand und aktives Denken kann ein Häftling seine Menschlichkeit schützen, so auch die Meinung von Bettelheim. Durch das Aufgeben jeglicher Hoffnung und des Denkens entwickeln sich die InsassInnen früher oder später zu lebenden Toten.<sup>155</sup> Zum Vergleich unterteilt Primo Levi die Häftlinge prinzipiell in zwei Kategorien, die einen der Optimisten, welche an eine Rettung und damit an ein Ende des Leides glauben, und die anderen der Pessimisten, die vom sicheren Ende überzeugt sind. Doch sieht er diese Kategorien mehr als Positionen, welche die Häftlinge einnehmen, aber auch je nach GesprächspartnerInnen, Gemütslage und Augenblick wechseln.<sup>156</sup> Das Bemühen soll darauf gerichtet werden, zu versuchen, ein Ziel in der Zukunft zu haben und es nicht aus den Augen und vor allem aus den Gedanken zu verlieren. Diese zielgerichteten Gedanken fungieren sodann als Zufluchtsort. Wer es nicht mehr vermag an sich und seine Zukunft zu glauben, ist verloren in der Realität Konzentrationslager und wird sowohl physisch als auch psychisch sterben. Der Organismus scheint demzufolge mit Gefühlen, wie Mut und Hoffnung, einherzugehen. Frankl setzt durch seine Folgerung das Überleben mit der richtigen Einstellung gleich. Nach Pytell sei das eine gefährliche Aussage, denn dadurch deutete Frankl an, „dass jene, die im Lager starben, nicht stark genug waren, um die Bedingungen dort auszuhalten.“<sup>157</sup> Auch Langer interpretiert Frankls Ansicht ähnlich. Er sieht in seiner Beschreibung eine Art Verharmlosung, da er den Eindruck bei LeserInnen hinterlässt, dass der Holocaust (mit der richtigen Einstellung) überlebbar war. Die Gefahr liege darin, dass der moralische

---

<sup>153</sup> Frankl, Viktor E.: ...Trotzdem Ja zum Leben sagen, S. 117.

<sup>154</sup> vgl. Frankl, Viktor E.: ...Trotzdem Ja zum Leben sagen, S. 114 ff.

<sup>155</sup> vgl. Bettelheim, Bruno: Erziehung zum Überleben, S. 305ff.

<sup>156</sup> vgl. Primo, Levi: Ist das ein Mensch?, S. 34f.

<sup>157</sup> Pytell, Timothy: Viktor Frankl, S. 136.

und physische Terror für die RezipientInnen herunter gespielt werden würde.<sup>158</sup> GegnerInnen von Frankls Darstellung des Holocaust richten sich daher vor allem gegen die Behauptung, dass der Holocaust eine zu bewältigende Erfahrung ist, „die (mit Glück) zu überleben war, aber seine Version steht im Gegensatz zu dem, was wir über die ‚Wirklichkeit‘ des Holocaust wissen.“<sup>159</sup>

Der Psychologe Viktor E. Frankl ist der Meinung, dass alles darauf hinaus läuft, Verantwortung für die „rechte Beantwortung der Lebensfragen, für die Erfüllung der Aufgaben, die jedem einzelnen das Leben stellt, für die Erfüllung der Forderung der Stunde“<sup>160</sup>, zu tragen. Der Sinn des Daseins jedes Individuum ist allerdings immer ein anderer. Kein Schicksal ist mit einem anderen zu vergleichen. Somit ist auch keine Situation mit einer anderen zu vergleichen und daher ist der Mensch aufgerufen sein Verhalten auf die unterschiedlichsten Situationen anzupassen. Dies kann in Bezug auf das Lagerleben bedeuten, direkt sein Schicksal zu gestalten oder das Schicksal lediglich hinzunehmen. Frankl selbst sah seinen Überlebenswillen in dem Wunsch sein Manuskript, welches ihm in Auschwitz mit allen seinen anderen Habseligkeiten abgenommen wurde, zu rekonstruieren. Seine neue Form der Therapie, die Logotherapie, stand bereits vor dem Krieg in den Kinderschuhen und wurde nicht wie oft vermutet erst im Lager entwickelt. Doch laut Frankl konnte die neue Form der Therapie erst durch das Konzentrationslager seine Rechtfertigung erfahren, da er sie gewissermaßen an seinen Mitgefangenen und primär an sich erproben konnte.<sup>161</sup> Die Selbstachtung und der Wille zum Leben sind auch laut Bettelheim die wesentlichen Punkte durch die ein Häftling die Extremsituation Lager überleben kann. Vermag er es, an eine Zukunft abseits des Lagers zu glauben und findet er die Kraft sich und Andere trotz der schlimmen Umstände zu achten, waren die Chancen höher zu überleben, als wenn eine Person vor Verzweiflung und Ekel sein Schicksal hingenommen hat. Bettelheim ist der Meinung, dass all jene, die nicht versuchen alle Mittel ausschöpfen um zu überleben, in kürzester Zeit zu den Toten gehören.<sup>162</sup>

Jede Gelegenheit ist durch Einzigartigkeit und Einmaligkeit gekennzeichnet. Es geht demnach darum, wie ein bestimmtes Leid von einer Person getragen wird und die Möglichkeit das Leid für eine einzigartige Leistung zu nutzen. Es ist also

---

<sup>158</sup> vgl. Langer, Lawrence: Admitting the Holocaust, S. 26.

<sup>159</sup> Pytell, Timothy: Viktor Frankl, S. 122.

<sup>160</sup> Frankl, Viktor E.: ...Trotzdem Ja zum Leben sagen, S. 125.

<sup>161</sup> vgl. Nurmela, Risto: Die innere Freiheit., S. 22.

<sup>162</sup> vgl. Bettelheim, Bruno: Erziehung zum Überleben, S. 120f.

von unbedingter Notwendigkeit sich immer wieder den Sinn des Lebens, aber auch des Leidens und Sterbens in Gedanken zu halten. Ebenso darf die Verantwortung, die jeder gegenüber Menschen oder Zielen hat, die man sich selber gesetzt hat, nie in Vergessenheit geraten.

### **2.3 Dritte Phase – nach der Befreiung aus dem Lager**

Der letzte Abschnitt beschreibt die Phase nach der Befreiung aus dem Lager. Das Erste was Häftlinge nach der Befreiung fühlen ist keine Freude, sondern lässt sich am besten als eine innere Entspannung beschreiben. In den letzten Tagen standen die Häftlinge auf Grund der politischen und militärischen Ereignisse unter Höchstspannung und als sie nun aus dem Lager befreit wurden, musste erstmal das dringendste Bedürfnis gestillt werden, nämlich die Umgebung, die Außenwelt nach langer Zeit und vor allem als freier Mensch, wahrzunehmen.

Freiheit ist über die ganze Lagerdauer kein Begriff mehr und somit für die Menschen nicht fassbar. Die Realität wird nach der Befreiung noch nicht bewusst wahrgenommen, viel mehr werden die vielen Eindrücke, die sich vor allem auf die Natur beziehen, zur Kenntnis genommen, aber die Konsequenz, im besonderen die zurückerhaltene Freiheit, wird noch in keinem Gefühl verarbeitet oder zum Ausdruck gebracht. Primo Levi meint, dass mit der Befreiung eine Phase der Angst und auch der Niedergeschlagenheit auftaucht.<sup>163</sup> Die Befreiung erfuhr Primo Levi als etwas, was viel Anstrengung benötigte. Von Freude kann keine Rede sein, denn der Häftling ist schließlich immer noch von Tod, Vernichtung und Verwüstung umgeben. Der körperliche Zustand dominiert immer noch über das Gefühlsleben der Häftlinge. Trotz der wieder gewonnenen Freiheit überwiegen Müdigkeit und Hunger alle anderen möglichen unmittelbaren Empfindungen der Überlebenden. Freiheit wird realisiert, indem man sich außerhalb der Absperrungen bewegen kann oder keinen Schlägen von AufseherInnen mehr ausgesetzt ist, aber emotional können diese noch nicht verarbeitet werden. Eher in einer unbeteiligten, distanzierten Form wird die lang ersehnte Freiheit wahrgenommen, eine Form, welche im Lager konditioniert worden ist.<sup>164</sup> Das Glücksgefühl über das Leben, die Zukunft und die Freiheit stellt sich erst später ein, denn sich zu freuen, haben die Häftlinge eines Lagers schlichtweg verlernt. Viktor E. Frankl bezeichnet dieses Phänomen als Depersonalisation, was nichts anderes besagt, als dass alle Geschehnisse wie ein Traum erscheinen, demzufolge unwirklich und undenkbar sind.<sup>165</sup>

---

<sup>163</sup> vgl. Levi, Primo: Die Untergegangenen und die Geretteten, S. 69.

<sup>164</sup> vgl. Levi, Primo: Ist das ein Mensch?, S. 160 f.

<sup>165</sup> vgl. Frankl, Viktor E: ...Trotzdem Ja zum Leben sagen, S. 141 f.

Anders als der Geist, der sich erst an die wieder gewonnene Freiheit gewöhnen muss, begreift der Körper sofort, dass er eine gewisse Selbstständigkeit wieder erlangt hat und nutzt jede Möglichkeit, was bedeutet, er beginnt ohne Hemmungen Unmengen an Nahrung zu sich zu nehmen.

Ein weiteres Merkmal stellt das Bedürfnis zu reden, sich auszudrücken, sich mitzuteilen dar. Der Betroffene steht förmlich unter Druck und das Erzählen über Erlebtes wird von vielen ehemaligen Häftlingen als zwanghaft wahrgenommen. Durch das Erzählen und die Zeit die vergeht, geschieht einiges im Inneren der ehemaligen Häftlinge. Sie beginnen zu verarbeiten, aber vor allem zu realisieren, dass sie zwar von der Welt nicht mehr viel wissen, aber dass nun ein neues Leben beginnt. „Schritt für Schritt, nicht anders, trittst du ein in dieses neue Leben, wirst du wieder Mensch.“<sup>166</sup> Auch Bettelheim beschreibt einen unnachgiebigen Drang über seine Erfahrungen im Lager zu berichten auch wenn die Erinnerungen mit viel Schmerz verbunden sind. Der „innere Zwang, Zeugnis abzulegen“<sup>167</sup> war ein Bedürfnis die schlimmen Erlebnisse nicht nur intellektuell, sondern vor allem emotional zu bewältigen, damit er sich anderen Themen widmen konnte.<sup>168</sup>

Durch die Befreiung kommt es zu einer Druckentlastung und diese kann unter Umständen eine Gefahr für die seelische Gesundheit der ehemaligen Häftlinge darstellen. Manche der Befreiten bewegen sich immer noch auf der Ebene der Macht und Gewalt, nur dass sie nun selber ihre Macht hemmungslos und willkürlich ausnutzen wollen und in ihnen ein Bedürfnis der Rache aufkeimt. Denjenigen fällt es schwer sich einzugestehen, dass „niemand das Recht hat, unrecht zu tun, auch der nicht, der Unrecht erlitten hat.“<sup>169</sup> Verbitterung und Enttäuschung treten sehr häufig als psychische Reaktion bei befreiten Häftlingen auf. Die Verbitterung wird durch die Frage hervorgerufen, warum die vielen schrecklichen Erlebnisse überhaupt erduldet wurden, wenn doch Mitmenschen oberflächlich und teilweise herzlos auf ihr Schicksal reagieren.

---

<sup>166</sup> Frankl, Viktor E: ...Trotzdem Ja zum Leben sagen S. 143.

<sup>167</sup> Bettelheim, Bruno: Erziehung zum Überleben, S. 22.

<sup>168</sup> vgl. Bettelheim, Bruno: Erziehung zum Überleben, S. 22ff.

<sup>169</sup> Frankl, Viktor E: ...Trotzdem Ja zum Leben sagen, S. 145.

Viele der Überlebenden fühlen sich gegenüber den Toten schuldig und sind kaum im Stande Normalität in ihr Leben zu bringen. Durch die Befreiung aus dem Lager ist die existentielle Belastung noch lange nicht überstanden. Die Frage, wie ein ehemaliger Häftling mit den Auswirkungen eines früheren Persönlichkeitsverfalls, die Integration der Persönlichkeit aufrecht erhalten soll, untersucht Bruno Bettelheim in seinem Aufsatz ‚*Träume und Reintegration*‘. Das eigene Überleben wird meist als ein Glücksfall von einstigen Gefangenen wahrgenommen, der Verantwortungs-, aber auch Schuldgefühle auslöst. Unausweichlich scheinen Gedanken zu sein, die sich darum drehen, dass das eigene Überleben den Tod von anderen bedeutete. Sei es durch unterlassene Hilfestellung oder durch aktive Handlungen, wie jemanden aus einer Arbeitsstelle herausgedrängt zu haben. Hinzukommt die Erinnerung, dass man sogar froh war, wenn ein anderer gestorben ist und nicht man selbst. Der Psychoanalytiker schlussfolgert, dass es drei unterschiedliche Reaktionen auf die Traumatisierung durch das Lager gibt. Die erste Möglichkeit ist, dass die Person durch die Erlebnisse zu einer Art Kapitulation gezwungen wird. Eine andere Reaktion beschreibt er als eine Form von Verdrängung, indem der Häftling einer traumatisierenden Wirkung zu widersprechen versucht. Die dritte besagt, dass sich die Person auf die lebenslange Auseinandersetzung, trotz der damit verbundenen schmerzlichen Erinnerungen, einlässt.<sup>170</sup>

Enttäuschung nach der Befreiung wird in erster Linie durch Einsamkeit ausgelöst. Denn wie bereits beschrieben, ist es unbedingt notwendig, sich seiner Verantwortung gegenüber Anderen bewusst zu sein, um sich im Lager nicht aufzugeben. Nun geschieht es nicht selten, dass Betroffene feststellen müssen, dass ihr einziger Halt, nämlich die Vorstellung und die Erinnerungen an bestimmte Menschen, nicht (mehr) existent ist, was bedeutet, dass niemand außerhalb des Lagers auf sie wartet. Diese Art von Enttäuschung ist eine Erfahrung, welche nur schwer verarbeitet werden kann. Auf diesen Trümmern und oft allein ein neues Leben zu beginnen, verursacht vielen ehemaligen Häftlingen großes Leid.

Auch Schuldgefühle, besonders der Aspekt der unterlassenen Hilfestellung, sind häufige Gefühlsregungen, an denen ehemalige Häftlinge leiden. Erinnerungen darüber, dass man jemanden geschlagen oder etwas gestohlen hat, werden häufig verdrängt. Der Bitte um Solidarität oder Rat konnte meist nicht

---

<sup>170</sup> vgl. Bettelheim, Bruno: *Erziehung zum Überleben*, S. 34-37.

nachgegangen werden, da die Geduld, die Zeit oder Kraft fehlte für andere da zu sein. Dies sind Schuldgefühle die laut Levi ein Leben lang bleiben.<sup>171</sup> „Das Leben in Konzentrationslagern habe die Selbstachtung, das Selbstwertgefühl, und die Integrität der Insassen nachhaltig verletzt“<sup>172</sup>, lautet Bruno Bettelheims Schlussfolgerung.

Eines Tages kommt ein bestimmtes Gefühl an die Oberfläche, nämlich Unverständnis. Ehemalige Häftlinge fragen sich nun, wie sie eigentlich fähig waren, die vielen Geschehnisse, die das Lagerleben bereithielt, durchzustehen. „Die Opfer der Konzentrationslager versinken in Depressionen, weil sie alles verlieren, was in ihrem früheren Leben wichtig war. Sie sind vor Verzweiflung und Leere gelähmt. Sie wüten gegen ihr Schicksal. Sie beginnen ein ‚Nicht-Leben‘ zu leben.“<sup>173</sup> Laut dem Psychiater William G. Niederlande existieren bei den Überlebenden eine Reihe von seelischen Verfolgungsschäden, mit welchen die Opfer meist ihr gesamtes Leben zu kämpfen haben. Durch die Verfolgung und Inhaftierung kommt es zu einem „unheilbarer Knick in der Lebenslinie“<sup>174</sup>, der Depressionen und Angstzustände auslöst. Dieses ‚Überlebenden-Syndrom‘ verursacht, dass die Gedanken- und Gefühlswelt der Betroffenen durch Angstzustände, Argwohn und Misstrauen beeinträchtigt sind. Die Folgen der Verfolgung sind laut ihm für die Psyche gesundheitsschädigend. Im besten Fall beeinträchtigen sie, im schlimmsten Fall sind sie jedoch zerstörend für die Seele der Überlebenden. Die Anerkennung ihres Leids, welches meist ein Leben lang andauert, muss stets berücksichtigt werden.<sup>175</sup>

Viele Opfer des Holocaust haben demgemäß ein schlechtes Gewissen, weil gerade sie überlebt haben und so viele andere gestorben sind. Auch Frankl scheint ähnliche Gefühle gehabt zu haben. In einem Brief schreibt er: „Menschen, so jung wie ich und noch jünger, und tüchtiger und besser als ich – der es wie eine Art Scham empfinden muß, noch atmen zu dürfen, während diese prächtigen Menschen und viele Freunde unter diesen Kameraden modern.“<sup>176</sup>

---

<sup>171</sup> vgl. Levi, Primo: Die Untergegangenen und die Geretteten, S. 77.

<sup>172</sup> Fisher, David James: Psychoanalytische Kulturkritik und die Seele des Menschen, S. 109.

<sup>173</sup> Fisher, David James: Psychoanalytische Kulturkritik und die Seele des Menschen, S. 169.

<sup>174</sup> Niederlande, William G.: Folgen der Verfolgung: Das Überlebenden-Syndrom, S. 229.

<sup>175</sup> vgl. Niederlande, William G.: Folgen der Verfolgung: Das Überlebenden-Syndrom, S. 230 f.

<sup>176</sup> Frankl, E. Viktor zit. nach Nurmela, Risto: Die innere Freiheit., S. 30.

Doch vielmehr sieht er es als Aufgabe und Schuld eines Überlebenden über die Geschehnisse zu sprechen und sie dadurch in der öffentlichen Erinnerung zu behalten.<sup>177</sup> „Den Holocaust überlebt zu haben ist zwar eine Gabe, eine Gnade, aber nicht nur das, sondern auch ein Auftrag, der eine Verantwortung einschließt.“<sup>178</sup>

Dieses Kapitel gab einen detaillierten Überblick, wie sich die Psyche eines Häftlings in einem Konzentrationslager veränderte. Es wurde versucht darzulegen, dass durch die unmenschlichen Verhältnisse, soziale und moralische Werte an die Gesetze und Regeln des Lagers angepasst werden mussten und dies eine Persönlichkeitsveränderung mit sich führte. Nur durch aktives Handeln und Denken konnten die Häftlinge ihre Menschlichkeit schützen, so die Autoren Viktor E. Frankl, Primo Levi und Bruno Bettelheim. Im Mittelpunkt standen vor allem die erste und zweite Phase mit ihren unterschiedlichen Ausprägungen. Auch in den ausgewählten Spielfilmen werden die ersten beiden Phasen thematisiert und durch Bilder ausgedrückt. Inwiefern sich der Film mit den seelischen Folgeerscheinungen auseinandersetzt, mit welchen Problemen er in dieser Hinsicht konfrontiert ist und andere Fragen, werden im nächsten Kapitel ausführlich betrachtet.

---

<sup>177</sup> vgl. Nurmela, Risto: Die innere Freiheit., S. 31.

<sup>178</sup> Nurmela, Risto: Die innere Freiheit., S. 31.



### 3. Darstellung der Entwicklungsabläufe im Film

Die riesigen Bilder auf der Leinwand und die begleitenden Geräusche überwältigen uns, überschwemmen unsere Sinne [...] Im Kino sind wir, für eine Weile, in Geschichte gefangen.

Robert A. Rosenstone

Dass Film und Fernsehen primär eine Unterhaltungsfunktion haben, ist keine Neuigkeit, doch audiovisuelle Medien haben auch eine prägende Auswirkung auf die Wahrnehmung unserer Realität. Deswegen wird ihnen ebenfalls eine enorme gesellschaftliche und kulturelle Bedeutung zugeschrieben. Als ästhetische Produkte werden Beschreibungs- und Interpretationsformen gesucht, um ihnen mögliche Sinngehalte zuzuschreiben. Bei der näheren Beschreibung der ausgewählten Filme orientiert sich die Arbeit an der systematischen Filmanalyse von Helmut Korte. Die Form wurde gewählt, da das Verfahren den historisch-gesellschaftlichen Kontext und Rezeptionshintergründe für eine anschauliche Analyse als unabdinglich deutet. Zunächst wird sich das Kapitel dem Film – dem Produkt – an sich widmen. Dabei geht es in erster Linie um den Inhalt und den Aufbau des Films. Wie argumentiert wird und was die potenzielle Wirkung sein könnte, stellt die Basis dar, auf welcher der historische und gesellschaftliche Kontext untersucht werden.

Der Film vermittelt seine Botschaft über Bilder einerseits, und über den Ton andererseits. Dabei ergänzen sich Bild und Ton in den meisten Fällen um bestimmte Aussagen effektiv zu unterstreichen. Durch jedes einzelne filmische Detail, wie den Schnittrhythmus, das Agieren der SchauspielerInnen, den Toneinsatz und die Bildkomposition, kann die Wahrnehmung der RezipientInnen gelenkt werden. Viele Faktoren, darunter einige die unbewusst wahrgenommen werden, bestimmen daher den Filminhalt und dessen Bedeutung. Also nicht nur durch die offensichtlichen Faktoren, wie Handlung, Dialoge und Schauspiel wird eine Botschaft übermittelt, sondern durch die Kombination von visuellen und zeitlichen Präsentationsstrukturen mit der Tonebene. Vor allem der Spielfilm möchte Assoziationen, Gefühle und Stimmungen bei den ZuschauerInnen auslösen. Die Aussage eines Films ist daher nicht nur von den Machern, sondern

ebenfalls durch den Eindruck des Betrachters und der Betrachterin abhängig.<sup>179</sup> Die Filmanalyse hält es für wesentlich, den jeweiligen Film in seiner zeitgeschichtlichen und sozialen Konstellation in Verbindung zu setzen. Beide Filme werden daher auf die gleiche Art und Weise analysiert. Zunächst erfolgt eine kurze Zusammenfassung des Filminhalts und es werden einige wesentliche Informationen über die Entstehung des Films genannt. Dabei darf eine biographische und soziokulturelle Verordnung des Regisseurs und der Produktionsbedingungen nicht ausgelassen werden. Stellungnahmen, mögliche durch den Film ausgelöste Kontroversen und sowohl positive als auch negative Kritik werden im darauffolgenden Kapitel behandelt. Danach werden Aufbau und mögliche Interpretationen näher beleuchtet, um anschließend die mögliche Wirkung auf die RezipientInnen und die Funktion des Films zu untersuchen. Des Weiteren wird die Darstellung der unterschiedlichen Phasen eingehend erörtert. Am Schluss werden die beiden Filme noch in ihren Gemeinsamkeiten zusammengefasst.

Der italienische Film *KAPÒ* und der englische Film *BENT* wurden für die Filmanalysen herangezogen, da sie besonders deutlich die Veränderung in der Persönlichkeit und Psyche zeigen, die durch das Konzentrationslager resultierten. Die Filme sind bewusst aus verschiedenen Ländern gewählt worden, da jedes Land unterschiedliche Zugänge gewählt hat, um sich der sensiblen Thematik anzunähern. Eine Zusammenfassung, inwiefern sich das jeweilige Land mit dem Holocaust filmisch auseinandersetzt hat, soll die Analyse ergänzen, damit die LeserInnen einen Überblick über die filmhistorische Einbettung der Filme bekommen. Des Weiteren ist es interessant, dass in *KAPÒ* eine Frau und in *BENT* ein Mann in den Mittelpunkt gerückt wird und sie sich jeweils mit einer anderen Opfergruppe beschäftigen. Beide versuchen ohne übermäßige Sentimentalisierung aufzuzeigen, wie schwierig es gewesen sein muss, Menschlichkeit und Moralansprüche aufrechtzuhalten.

---

<sup>179</sup> vgl. Korte, Helmut: Einführung in die systematische Filmanalyse, S. 13f

## **3.1 Kapò**

Holocaustfilme sind häufig mit dem Vorwurf konfrontiert, dass Geschehnisse verharmlost, als reiner Kitsch und als Abklatsch des Hollywood-Melodrams dargestellt werden. Der Film KAPÓ aus dem Jahr 1960 wurde nach seiner Veröffentlichung sowohl von Zuschauern als auch von Kritikern vorwiegend begeistert aufgenommen und zählt noch bis heute zu einem der wertvollsten und wegweisendsten Holocaustfilm aus Italien. „Filme sind bedeutsam für die Erinnerung zeitgeschichtlicher Ereignisse“<sup>180</sup>, so liegt die große Stärke des Films wohl darin, dass der Regisseur die Menschlichkeit der Protagonisten herausgearbeitet hat und damit dem Schaffen einen hohen moralischen Anspruch verleiht.

### **3.1.1 Inhalt und Mitwirkende des Films**

Der Schwarz-Weiß-Film KAPÓ von Gillo Pontecorvo erzählt die Geschichte eines jungen, jüdischen, heranwachsenden Mädchens, das mit ihren Eltern ins Konzentrationslager deportiert wird. Edith wird von ihren Eltern getrennt, kann in einem günstigen Augenblick die Chance zur Flucht ergreifen und entgeht somit der sicheren Selektion. Als sie planlos über das Gelände läuft, wird sie von einem Mithäftling zum Lagerarzt geführt. Der gutmütige Arzt nimmt sich ihrer an und verhilft ihr zu einer neuen Identität, indem er ihr die Häftlingskleidung einer soeben verstorbenen Insassin übergibt. Sie erhält die Identität der Kriminellen Nicole Niepo und damit eine bessere Überlebenschance als die einer Jüdin. Nach der Entkleidung werden ihr die Haare geschoren und ihr wird eine Nummer tätowiert. Zugleich muss Nicole mit ansehen, wie ihre Eltern ausselektiert werden und in den Tod gehen. Die nun sichtlich traumatisierte Nicole wird in der nächsten Szene inmitten von anderen weiblichen Häftlingen gezeigt. Zwei Frauen, Sophie und Terese, kümmern sich um das offensichtlich verwirrte und traumatisierte Mädchen. Nicole wird nun mit der Realität im Lager, mit allen ihren Konsequenzen, konfrontiert. Schnell erfährt sie die unbarmherzige Gewalt der Kapos, die sowohl physisch als auch verbal an anderen Häftlingen ausgeübt wird. Terese

---

<sup>180</sup> Elm, Michael: Zeugenschaft im Film, S. 11.

durchschaut Nicoles falsche Identität, als diese nämlich Mitgefühl gegenüber einer hungrigen Mitgefangenen zeigt und ihre Essensration mit dieser teilt – eine völlig ungewöhnliche Handlung für jemanden, der eigentlich das Abzeichen einer Kriminellen, wie Nicole trägt. Terese versucht nun der schüchternen, einsamen Nicole Trost zu spenden, klärt sie im weiteren Geschehen auch über drohende Gefahren auf und erteilt gut gemeinte Ratschläge. Doch Nicole wird immer apathischer und lässt alle Ratschläge an sich abprallen. Die Situation spitzt sich weiterhin zu, so sehr, dass Nicole die Entscheidung trifft, sich zu prostituieren um damit ihre Überlebenschancen zu erhöhen. Ihre Situation scheint sich zumindest körperlich zu verbessern und von der einst eingeschüchterten, unsicheren Edith ist nichts mehr geblieben. Selbstbewusst im Umgang mit SS-Offizieren wie Karl und aggressiv und provokant gegenüber Mithäftlingen, so gibt sie sich nun.

Nicole kann schließlich eine Stellung innerhalb der Kapos einnehmen und bekommt dadurch weitere Privilegien. Als Kriegsgefangene ins Lager kommen, werden sie von allen Frauen begeistert aufgenommen. Einer der Gefangenen weckt ganz besonders Nicoles Interesse. Ihr Blick richtet sich gezielt auf Sascha – einen jungen, russischen, gutaussehenden Mann, sie bleibt jedoch erstmal auf Distanz. Terese leidet stark an Unterernährung, weshalb sie nun selbst ihre moralischen Grundsätze nicht mehr einhalten kann und stiehlt. Nach einer Auseinandersetzung zwischen ihr und Nicole, in der Nicole sie mit diesen vermeintlich nutzlosen Moralansprüchen konfrontiert, scheint Terese nun endgültig den Boden unter den Füßen zu verlieren und begeht Selbstmord. Durch das Eintreffen der Männer werden gleichzeitig Fluchtpläne immer konkreter. Nicole und Sascha kommen sich indessen näher und verlieben sich. Nicole verliert ihre Härte und Distanz, unterstützt Sascha und die Anderen bei der Vorbereitung des Plans und gesteht ihm ihre wahre Identität. Die beiden erhoffen sich eine gemeinsame Zukunft. Doch damit der Ausbruchsplan gelingt, soll Nicole ihren Status als Kapo nutzen und unbeobachtet den elektrischen Zaun von der Stromzufuhr abschalten. Durch diese Aktion würde sie ihr Leben jedoch riskieren. Sascha erkennt die Ausweglosigkeit der Situation im Gespräch mit seinen Freunden, versucht Nicole aber trotzdem zu überzeugen, sich für das Kollektiv zu opfern. Nicole entscheidet sich schließlich für ihre Selbstopferung, damit der Plan in die Tat umgesetzt werden kann. Sie wird von einer Kugel getroffen und stirbt in Karls Armen mit einem jüdischen Gebet auf den Lippen. Der Film endet mit dem

Bild eines verzweiferten Saschas in seiner Trauer um Nicole, umgeben von erschossenen männlichen und weiblichen Häftlingen.

Das Land Italien setzt sich filmisch bereits kurz nach Kriegsende mit dem Holocaust auseinander. Nach ein paar gedrehten Filmen, wird das Thema in den 50er Jahren aber an den Rand gedrängt. Ab den 60er Jahren kommt es zu einer erneuten Beschäftigung, obwohl Italien anders mit dem Thema Holocaust umgegangen ist, als andere Länder, wie beispielsweise die U.S.A. Denn aufgrund des Kriegsausganges und das Ende des faschistischen Regimes, ist es notwendig dass sich das Land Italien von seiner jüngsten Vergangenheit distanziert. Die Geschehnisse werden somit als ein fremdes Ereignis im Film präsentiert.<sup>181</sup> Zahlreiche von den großen bekannten italienischen FilmemacherInnen haben sich der Thematik angenommen, doch die meisten dieser Filme verlieren im Laufe der Handlung den Holocaust aus den Blick und enden somit, dass er in den Hintergrund gelangt. Anders gesagt, behandeln die Filme das Thema nur oberflächlich und konzentrieren sich mehr darauf italienische Klassenbeziehungen aufzuzeigen. Trotzdem sind FilmemacherInnen aus Italien dem Thema über ein Jahrzehnt treu geblieben, denn eine gewisse Kategorie des italienischen Films setzt sich mit dem versuchten Genozid der europäischen Juden auseinander, benutzt die Kriegszeit aber auch um die Gleichgültigkeit und Trägheit der Italiener während und nach dem Krieg zu kommentieren. Insofern wird der Holocaust weniger als eine kollektive menschliche Tragödie, sondern mehr als ein persönliches Schicksal dargestellt. Die Darstellung des Schmerzes aus einer individuellen Sicht zu zeigen, ist daher die typische Charakteristik des italienischen Holocaustfilms. Tapferkeit und das Überleben einzelner Figuren werden in die Geschichte eingebunden, um in erster Linie das Publikum zu unterhalten. Die Herangehensweise der individuellen Perspektive birgt die Gefahr den Holocaust als eine Art Erfahrung zu betrachten, die mit dem Ende der Handlung abschließt. Italien, selbst ein faschistisches Land, versucht lange eine mögliche Mitverantwortung an den Geschehnissen von sich zu weisen und die Schuld zu verringern, indem es antifaschistische Filme gedreht hat. Nicht selten wurde hierfür das Setting kurzerhand in andere Länder verlegt.

---

<sup>181</sup> vgl. Perra, Emiliano: Conflicts of memory, S. 20-28.

Es kann gesagt werden, dass das Fehlen einer ernsthaften Untersuchung bezüglich einer italienischen (Mit)Verantwortung das italienische Kino bezüglich des Holocaust beeinflusste. RegisseurInnen haben den Holocaust versucht darzustellen, indem sie italienische Mythen widerspiegeln, Tabus vermeiden und bestimmte Ängste der ZuschauerInnen ansprachen. Diese Werke helfen zwar die italienische Kultur und Geschichte zu verstehen, doch vermögen sie es nicht den Holocaust zu erklären oder Möglichkeiten aufzuzeigen, wie dieser darzustellen ist. ‚*Das Leben ist schön*‘ von Roberto Begnini kann als der bekannteste Holocaustfilm aus Italien gesehen werden, der gleichzeitig auch als eine der erfolgreichsten Komödien aus Italien gehandelt wird. Auch diesem Film wird nachgesagt, dass er weniger vom Holocaust handelt, als mehr um eine Vater-Kind-Beziehung und den Glauben an die Unschuld. Der Film beinhaltet einen neuen Ansatz. Hierbei ist in erster Linie nicht der im Film verwendete komödiantische Stil gemeint, sondern die Struktur, die märchenhaft aufgebaut ist und am Ende die Form einer Schilderung einer Überlebensbiographie übernimmt. Dies kann als Versuch gewertet werden, eine neue Sprache zu finden, um über die Tragödie zu sprechen. Insofern war der Film hilfreich, da er auf ein Neues die Diskussion zwischen Geschichte und Erinnerung entfachte. Eine derartige Debatte, über den Film hinweg, die nicht nur in Italien geführt wurde, ist wichtig, wobei die Sorge vermieden werden muss, dass Filme nicht als künstlerische Ausdrucksform von historischen Ereignissen gesehen werden können, sondern eher als Versuch, einem breiten Publikum eine bestimmte Version der Geschichte zu vermitteln.<sup>182</sup> Als der Film *KAPÒ* herauskam wurde er eher mit der Gattung des Kriegs- oder Widerstandsfilms verbunden. Dennoch kann er als einer der ersten Filme aus Italien gesehen werden, der den Holocaust thematisiert und der die Situation in den Lagern das erste Mal explizit darstellt.<sup>183</sup>

Gillo Pontecorvo, 1919 als Sohn jüdischer, liberaler Juden in Italien geboren, flieht 1938 aus dem faschistischen Italien nach Frankreich. 1940 wird er Mitglied der Kommunistischen Partei Italiens und kehrt in seine Heimatstadt zurück, um im Widerstand zu kämpfen. Nach dem Krieg arbeitet er zunächst als Journalist, wobei er bereits besonderes Interesse am Bild, in Form der Fotografie und dessen Wirkung auf die BetrachterIn, hat. 1950 wendet er sich schließlich dem Film zu

---

<sup>182</sup> Lichtner, Giacomo: Fort he few, not the many, S. 236-242.

<sup>183</sup> vgl. Perra, Emiliano: Conflicts of memory, S. 62f.

und führt bei fünf Langfilmen Regie.<sup>184</sup> Zunächst dreht er allerdings meist kürzere Dokumentationen, die das alltägliche Leben kleiner Leute im Nachkriegsitalien zum Inhalt haben. Im Mittelpunkt seiner Werke steht bereits früh das Interesse an Menschen, die sich in widrigen Milieus bewegen und auf Grund der Umstände auf unmoralische Methoden zurückgreifen müssen, um die sie umgebenden Widerstände zu bewältigen. Mit seinen Bildern will er die absolute Wahrheit ausdrücken.<sup>185</sup> Seine ab 1955 gedrehten Erzählfilme widmen sich politischen, gesellschaftlichen und sozialen Themen, wie Frauenrechte, Arbeitssolidarität, Holocaust, Terrorismus und Kolonialismus. Als sein wichtigster Film gilt ‚LA BATTAGLIA DI ALGERI – DIE SCHLACHT UM ALGIER‘ aus dem Jahre 1966. Der Film erzählt von dem Aufstand der Nationalen Befreiungsfront, der schließlich Algeriens Unabhängigkeit begründete. Durch die außergewöhnliche Darstellung in ‚DIE SCHLACHT UM ALGIER‘ bekommt Pontecorvo bis heute von FilmkritikerInnen und anderen FilmemacherInnen große Anerkennung.

1960 dreht er schließlich den hier behandelten Film KAPÓ. Die italienisch-französisch-jugoslawische Koproduktion nähert sich dem Thema Holocaust auf besondere Art und Weise. Das Drehbuch verfasst er gemeinsam mit Franco Solinas und es ist von literarischen Bearbeitungen und von Gesprächen mit Zeitzeugen des Holocaust beeinflusst. Von besonderem Interesse ist das Werk von Primo Levi ‚*Ist das ein Mensch*‘. Pontecorvos Anliegen ist es, Levis Text in das Visuelle umzusetzen. Ediths Geschichte ist daher eine fiktive Erzählung, die durch umfangreiche Hintergrundlektüre und Recherchen inspiriert ist. Im Rahmen der Filmfestspiele in Venedig wurde der in Jugoslawien gedrehte Film am 7. September 1960 zum ersten Mal einem Publikum präsentiert.<sup>186</sup>

Die Hauptrolle übernahm die erst 22-jährige Susan Strasberg, eine Filmschönheit mit einer ähnlichen Anmut und jugendlichen Unschuld wie Audrey Hepburn. Zwei Jahre zuvor hatte sie mit der Rolle als Anne Frank in einem Broadway-Stück internationale Anerkennung erhalten. Durch die Verkörperung in einer weiteren Produktion, die ein jüdisches Mädchen in den Mittelpunkt stellte, wurden vermutlich bereits beim Publikum Assoziationen bezüglich der Holocaust Thematik geweckt. Sascha, der russische Kriegsgefangene, in den sich Nicole unsterblich

---

<sup>184</sup> vgl. Klippel, Heike: Schuld und Opfer, S.207.

<sup>185</sup> vgl. Henke, Konstantin: Die Funktion nackter Körper im Holocaust-Spielfilm, S. 69.

<sup>186</sup> vgl. Klippel, Heike: Schuld und Opfer, S. 207.

verliebt, wurde von Laurent Terzieff verkörpert. Der französische Schauspieler konnte nicht nur auf der Kinoleinwand, sondern auch auf der Theaterbühne große Erfolge feiern. Die bis heute international erfolgreiche Emmanuelle Riva wirkte mit der Rolle als Terese ebenso mit, die kurz davor in der Hauptrolle in HIROSHIMA MON AMOUR zu sehen war – ein Film, der unvorhergesehenen Erfolg feierte. Durch diesen Film, von Alain Resnais aus dem Jahre 1959, wurde sie zum gefeierten Star der Nouvelle Vague und konnte sich als anspruchsvolle Schauspielerin in der Kinowelt etablieren. Der Film erregte großes Aufsehen und kann als einer der Leitfilme, die die Bewegung der Nouvelle Vague prägen, gesehen werden.<sup>187</sup>

Im Jahre 1961 wurde KAPÒ für den Oscar in der Kategorie bester fremdsprachiger Film nominiert. Im selben Jahr erhielt Susan Strasberg für die Darstellung der Edith beziehungsweise Nicole, die Auszeichnung eines argentinischen Filmfestivals als beste Hauptdarstellerin.<sup>188</sup>

### 3.1.2 Stellungnahmen zu Kapò

Als der Film in die Kinos kam, wurde er vorwiegend positiv bewertet. Doch der Film löste auch eine erbitterte Debatte aus, die bis heute, vermutlich sogar mehr als nach dem Herauskommen des Films, anhält. Die Diskussion befasst sich mit der geläufigen Frage, wie sich das Medium Film mit dem Holocaust auseinandersetzen soll und ob filmische Mittel überhaupt adäquat sind, sich der sensiblen Thematik anzunähern. In erster Linie steht daher nicht die Regiearbeit im Vordergrund, sondern die Tatsache, dass der Film bis heute viele Debatten über die Darstellung des Holocaust auslöst. Viele Filmexperten setzen die Regiearbeit mit der Authentisierung des Holocaust und die damit verbundenen Probleme in Verbindung.<sup>189</sup> Positive Meinungen besagen jedoch, dass die Kamera in Pontecorvos Film durch relative Nüchternheit versucht den Menschen aus der humanistischen Perspektive zu zeigen. Damit sollte dem Publikum die Gegenwart vor Augen gebracht und der Wille zur Veränderung entfacht werden. Im Fokus steht daher weniger der große Schrecken der Zeit, sondern der Mensch an sich in unterschiedlichen Konfliktsituationen. Dabei ist es nach eigenen Aussagen des

---

<sup>187</sup> Winter, Scarlett: Robbe-Grillet, Resnais und der neue Blick, S. 183f.

<sup>188</sup> vgl. Klippel, Heike: Schuld und Opfer, S. 208.

<sup>189</sup> vgl. Jamet, Xavier: Critique de film.

Regisseurs wichtig, das Individuum wahrheitsgetreu zu zeigen, seine Taten nicht zu verharmlosen oder zu sentimentalisieren, also die wahrhaftige Darstellung des Menschen in den Mittelpunkt zu rücken. Als der Film gedreht wurde und erschienen ist, herrschte zwar eine zögerliche Auseinandersetzung mit den Kriegsgeschehnissen, aber im öffentlichen Diskurs fand eher eine Verdrängung statt, als eine kritische Aufarbeitung der Schuldfrage. Italien, ähnlich wie Österreich, sah sich lange als Opfer des Nationalsozialismus. Italien kämpfte im Krieg mit Deutschland an einer Seite, sah den Faschismus aber im Nachhinein als einen von Deutschland aufgezwungenen Grundsatz und verdrängte damit selbst verübte Kriegsverbrechen. Das Verdrängen, Verharmlosen, Beschweigen und Entschärfen des Nationalsozialismus zeigte sich auch in der Medienlandschaft vor allem in den Fünfzigerjahren und auch noch in den Sechzigerjahren. Durch KAPÒ wurde der Diskurs neu entfacht, da er den ZuschauerInnen vor Augen führte, was damals im Namen des Volkes verbrochen wurde.<sup>191</sup>

Die Reaktionen der FilmkritikerInnen sind zum Großteil sehr positiv. Dave Kehr schreibt in der New York Times, dass Pontecorvo es schaffe den gesamten Horror wiederzugeben, den viele Filme, die sich mit dem Thema Holocaust beschäftigen, eher vermeiden. KAPÒ versuche nicht bloß einen oberflächlichen Eindruck über das Konzentrationslager zu geben, sondern zeige den ganzen Umfang des Schreckens und der Gräueltaten auf.<sup>192</sup>

Der Journalist und Schriftsteller Filippo Sacchi empfindet den Film als äußerst gelungen, hauptsächlich den ersten Teil, auf den in den darauffolgenden Kapiteln noch näher eingegangen wird. Seinem geschulten Blick ist vor allem Susan Strasberg aufgefallen, welche es vermag, gerade durch ihre natürliche Naivität und kindliche Unschuld, aufzuzeigen, wie die Brutalität im Lager einen Menschen verrohen lässt. Der Regisseur wird für seine Bemühungen gelobt, die Lebensbedingungen im Lager und deren Auswirkungen so hervorragend herausgearbeitet zu haben.

Gian Luigi Rondi schätzt ebenfalls die Besetzung der Hauptrolle, aber auch die schauspielerische Arbeit aller anderen AkteurInnen. Die Filmmusik sei seiner Meinung nach von besonderer Bedeutung, da sie eine bemerkenswerte, emotionale Wirkung auf die RezipientInnen ausübe.

---

<sup>191</sup> vgl. Bruns, Claudia: Welchen der Steine du hebst, S. 24.

<sup>192</sup> vgl. Kerner, Aaron: Film and the Holocaust, S. 297. (nr.12)

Der einflussreiche Filmkritiker Guido Aristarcos teilt die Meinung der anderen, indem er die Darstellung der moralischen Wandlung der Hauptprotagonistin als gelungen interpretiert, doch wirft er Pontecorvo eine Art von Undiszipliniertheit vor, da er seinen dokumentarischen Stil nicht im ganzen Film über einhalte und in der Folge zum gewöhnlichen Erzählfilm revidiere. An dieser Stelle kritisiert er ganz deutlich die eingeflochtene Liebesgeschichte zwischen Nicole und Sascha. Durch diesen dramaturgischen Einschub, würde sich die Verantwortungs- und Schuldfrage nur mehr darum drehen, die Liebesromanze zu rechtfertigen und auf eine höhere inhaltliche Stufe zu stellen, beziehungsweise in den Vordergrund zu rücken. Dass die Wahl bei der Hauptdarstellerin auf Susan Strasberg gefallen ist, missfällt Guido Aristarco, da sie dem angeblichen Anliegen des Films, nämlich authentische Bilder zu liefern, nicht gerecht wird. Ihr Gesicht sei zu schön, ihr Schauspiel zu überspitzt. Andere weibliche Figuren würden zudem nur oberflächlich dargestellt, ihre Charaktere erhielten somit keine Tiefe und die Musik übe zu starke emotionale Wirkung auf RezipientInnen aus, so Aristarco.<sup>193</sup>

Der Vorwurf der Ästhetisierung des Holocaust durch den Regisseur von KAPO kommt am stärksten von Jacques Rivette, der die Meinung vertritt, dass der Holocaust unter keinen Umständen spielfilmtauglich ist.

„Das Mindeste, was man sagen kann, ist, dass es schwierig ist, wenn man einen Film über ein solches Sujet (die Konzentrationslager) machen will, sich nicht a priori bestimmte Fragen zu stellen: aber alles geschieht, als hätte Pontecorvo es aus Inkohärenz, Dummheit oder Feigheit unterlassen, sie sich zu stellen.“<sup>194</sup>

Die Wahl der SchauspielerInnen ließe ebenso zu wünschen übrig, denn sie würden niemals der Lagerrealität entsprechen, so wohlgenährt und schön sie im Film gezeigt werden. Er wertet jedoch hauptsächlich eine Szene als besonders verwerflich, nämlich jene, in der Terese Selbstmord begeht und die Kamera nah an ihren leblosen Körper heranfährt. Durch dieses filmische Mittel wollte Pontecorvo wahrscheinlich ihre letztendliche Einsamkeit und Isolation verdeutlichen, doch der Filmkritiker sieht in dieser Szene nichts als den Drang einer ästhetischen Bilderabfolge des Schreckens. Dies sei eine typische Taktik des Erzählkinos um schreckliche Ereignisse für das Publikum erträglicher zu machen. Durch dieses filmische Mittel werde das Lager jedoch zur einer Art

---

<sup>193</sup> vgl. Klippel, Heike: Schuld und Opfer, S. 214f.

<sup>194</sup> Rivette, Jacques: Über die Niedertracht, S. 131.

Sensation reduziert, die vor allem dem voyeuristischen Blick diene.<sup>196</sup> Rivette, der eine völlig konträre Ansicht hinsichtlich einer gelungenen Filmästhetik vertritt, verurteilt diese Entscheidung mit folgenden vernichtenden Worten:

„der Mensch, er sich in diesem Augenblick zu einer Kamerafahrt vorwärts entschließt, um den Kadaver in Aufsicht zu rekadrieren, wobei er sich angelegen sein lässt, die erhobene Hand in einem bestimmten Winkel seiner endgültigen Kadrage zu fixieren, für diesen Menschen kann man nur tiefste Verachtung empfinden.“<sup>197</sup>

Rivette sieht in der Todesszene von Terese eine zu verurteilende Form von Voyeurismus und Pornografie, allein mit dem Zweck den entstehenden Effekt möglichst dramatisch zu gestalten. Durch diese filmische Obszönität stellt Rivette letztendlich Pontecorvos ethisches Bewusstsein und seine moralische Werteskala in Frage.<sup>198</sup> Rivette verfehlt eine Filmästhetik, die es für wichtig hält, dass FilmemacherInnen sich stets mit ihrer mise en scène auszudrücken sollen. Nicht der Gegenstand an sich soll im Mittelpunkt stehen, sondern die Art wie dieser Gegenstand von FilmemacherInnen aufgearbeitet wird.

„Eine bestimmte Anzahl von Filmrollen wird in einer festgelegten Reihenfolge abgespielt. Innerhalb dieser geschlossenen Form zirkuliert jedoch eine unbegrenzte Anzahl an Bedeutungen, Funktionen und Formen, die unaufgelöst bleiben können. Diese Unvollständigkeit war für Rivette die eigentliche Stärke des modernen Kinos, und das Ziel eines jeden Regisseurs und Regisseurin sollte es sein, diese Unabgeschlossenheit zu erreichen.“<sup>199</sup>

Er spricht sich also für eine Unvollständigkeit in Filmen aus, damit neue Geltungen, Richtungen und Emotionen erzeugt werden und das Publikum somit noch stärker einbezogen wird.<sup>200</sup> „Als ob sie ohne jeden Gedanken an den Zuschauer gemacht wären, lassen sie den Betrachter allein, halten keine Erklärung bereit, bieten keine Hilfen für das Verständnis.“<sup>201</sup>

Beurteilt man jedoch heute diese Szene, die Rivette dermaßen verurteilt, dann mehr im Zusammenhang eines geschichtlichen Interesses und der ausgelösten Debatte und weniger wegen des Vorwurfs der tiefsten Erniedrigung, denn die

---

<sup>196</sup> vgl. Klippel, Heike: Schuld und Opfer, S. 215f.

<sup>197</sup> Rivette, Jacques: Über die Niedertracht, S. 131.

<sup>198</sup> vgl. Jamet, Xavier: Critique de film.

<sup>199</sup> Bickerton, Emilie: Eine kurze Geschichte der Cahiers du cinéma, S. 61.

<sup>200</sup> vgl. Bickerton, Emilie: Eine kurze Geschichte der Cahiers du cinéma, S. 77.

<sup>201</sup> Oplustil, Karlheinz: Parallele Welt wie in Träumen, S. 150.

Szenerie von KAPÒ stellt sich am Ende nüchterner dar, als die Mythologie, die Jaques Rivette zu Papier gebracht hat.<sup>202</sup>

Zusammenfassend kann also gesagt werden, dass Gillo Pontecorvo vor allem im ersten Teil den Menschen an sich zeigen wollte. Wichtig war ihm offensichtlich den ZuschauerInnen aufzuzeigen, was das System Lager den Menschen antat, nämlich moralische, loyale, solidarische und schließlich menschliche Regungen auszulöschen. Diese Darstellung ist vor allem hinsichtlich der Zeit, als der Film in die Kinos kam, außergewöhnlich und mutig. Doch sein Anliegen konnte, aufgrund der eingebauten Liebesgeschichte und der auf Spannung erzeugenden Fluchtplanung nicht konsequent durchgesetzt werden. Die Romanze übernimmt im Film leider Überhand und drängt damit die wichtigen historischen Gegebenheiten in den Hintergrund. Dadurch erhält der Film den Beigeschmack, in erster Linie unterhalten zu wollen und nicht traumatische Ereignisse des Holocaust auf angemessene Art und Weise wiederzugeben. Auf die Darstellung des Frauen- und Männerbildes und die damit verbundene Problematik, soll zu einem späteren Zeitpunkt noch näher eingegangen werden.

Positiv ist hingegen zu unterstreichen, dass es zu keiner typischen Schwarz-Weiß-Einteilung bezüglich der Zeichnung von Opfern und TäterInnen kommt. Während Nicole den gesamten Film über, trotz der negativen Verwandlung ihres Wesens, Identifikationsfigur bleibt, ist auch Karl, der SS-Aufseher eher sympathisch beziehungsweise neutral gezeichnet.

### **3.1.3 Aufbau und Interpretation**

Der Film besteht aus zwei Teilen. Der erste Teil zeigt Ediths Schicksal, wie sie durch unmenschliche Zustände nicht nur vereinsamt, sondern primär zu einer unterkühlten, brutalen, grausamen Mittäterin wird. Zunächst sieht die ZuschauerIn Edith in einer gemütlich eingerichteten Wohnung, während sie eine Klavierstunde bekommt. Sie wirkt äußerst höflich und kultiviert, was dem Publikum suggeriert, dass sie aus gutem Hause stammt, in dem scheinbar viel Wert auf Manieren gelegt wird. Diese ruhige Einführung in den Film wird jedoch durch die dramatischen Geschehnisse plötzlich, und auf sehr dramatische Weise

---

<sup>202</sup> vgl. Jamet, Xavier: Critique de film.

unterbrochen.<sup>203</sup> Das heranwachsende Mädchen verliert auf einen Schlag nicht nur seine Eltern, sondern zugleich auch seine Kindheit. Der Vorspann, der dann sogleich in den Horror der Lager springt, hat gerade durch seine Distanziertheit eine einprägende Wirkung. Im ersten Teil wird daher der Versuch unternommen zu erklären, wie es durch Angst, Qual und Leid zu einer Verrohung des Menschen kommen kann. Apathisch nimmt sie ihre Umgebung wahr, prostituiert sich, um Privilegien zu erhalten, um schließlich als Kapo bessere Überlebenschancen zu erlangen.

Nicht nur die Persönlichkeit Nicole wird interessant dargestellt, auch andere Figuren sind äußerst aufschlussreich gezeichnet. Terese eine gutmütige, fürsorgliche Frau, dargestellt von Emmanuelle Riva, mit hohen moralischen Ansprüchen sei hier besonders erwähnt. Sie versucht andere, insbesondere Nicole mit Ratschlägen an den Erhalt der Menschenwürde zu erinnern. Der innere Widerstand sei unter allen Umständen aufrecht zu erhalten. Dies kann durch kleine Handlungen gelingen, in erster Linie aber indem der Körper und damit der Geist intakt bleiben.

Die Darstellung des SS-Offizier Karls, mit dem Nicole eine scheinbare, nicht näher erklärte, Verbundenheit verspürt, ist vermutlich ein weiterer Versuch des Regisseurs von einer Schwarz-Weiß-Zeichnung abzusehen. Er wird nicht nur als gewissenloser, machtgieriger, brutaler Nationalsozialist dargestellt, sondern auch als sanfter Mann, der aber dennoch der Ideologie und dem Regime verschrieben ist. Dies kann als Form „der Abmilderung der deutschen Schuldfähigkeit“<sup>204</sup> gesehen werden, also Ausdruck dafür, dass nicht alle Deutschen grausame Unmenschen waren. Sie führten zwar stumpf Befehle aus, die das Regime von ihnen erforderte, traten aber an anderer Stelle als Kulturmenschen auf. Die Persönlichkeit, die Befehle ausführte, war also sozusagen von der restlichen Person abgespalten.

Der zweite Teil beginnt mit dem Eintreffen der männlichen Kriegsgefangenen im Lager. Nicole hat nun die Stellung einer Kapo und gehört somit zu den höhergestellten Häftlingen, die die Lagerverwaltung organisieren. Die Umsetzung in Bilder zeigt sowohl die physische wie auch die psychische Veränderung. So hat sie wieder nachgewachsenes Haar und einen leeren, ausdruckslosen Blick. Der fast dokumentarische Stil des ersten Teils kann nicht mehr beibehalten werden.

---

<sup>203</sup> vgl. Kerner, Aaron: Film and the Holocaust, S. 123.

<sup>204</sup> Klippel, Heike: Schuld und Opfer, S. 213.

Die Handlung folgt nun klassischen Spielfilm-Interessen, in der Liebe, Tod und Fluchtpläne dominieren.<sup>205</sup>

Die Opfer werden in Pontecorvos Film als Widerstand leistende Personen gezeigt und nicht nur in ihrem Opfer-Sein. Das ist ein Merkmal, welches vor allem in frühen Filmen, die sich mit dem Holocaust auseinandersetzen, nicht sehr oft umgesetzt wird. Obwohl der Verlauf der Handlung utopisch ist, sollte das primäre Anliegen des Films das Aufzeigen von Abgründen des Holocaust sein, doch auf diesen Aspekt wird zu einem späteren Zeitpunkt noch näher eingegangen.

KAPÒ kann als moralisches Melodrama gesehen werden, was unter anderem bedeutet, dass alle AkteurInnen überwältigend realistisch wirken. Pontecorvo selbst ist sich bewusst, dass sich die eingeflochtene Liebesgeschichte vom Rest des Films absetzt und der Film dadurch ins Melodramatische abschweift. Doch die allgemeine Meinung behauptet, dass Holocaustfilme sich von jeglichen melodramatischen Effekten abwenden sollten, da ihnen ansonsten eine Form von Trivialisierung vorgeworfen werden kann. So urteilt Ilan Avisar, dass Pontecorvo die melodramatischen Handlungen in seinem Film zu übertrieben eingesetzt hat mit dem Resultat, dass die historischen Geschehnisse völlig in den Hintergrund getrieben werden.<sup>208</sup>

Die Ästhetik des Films ist durch die Kombination einer typischen Erzählung einerseits, in der es um ein tragisches Schicksal und Liebe geht, und eines dokumentarischen Stils andererseits gekennzeichnet. Dokumentarisch versucht der Film die Wandlung aufzuzeigen, die Nicole durch das Lager aufgezwungen wird. Die Handlung im zweiten Teil entspricht dann wie bereits erwähnt eher dem typischen Erzählkino. Der Eindruck des dokumentarischen Stils wird unter anderem durch die Handkamera und die Montagetechnik suggeriert, die Nähe und Authentizität beim der ZuschauerIn erzeugt.<sup>209</sup>

Die Figur der Terese symbolisiert einen von zwei Wesenszügen von Nicole. Terese versucht stets würdevoll zu leben, indem sie im Gegensatz zu Nicole nicht nur auf ihre eigenen Vorteile bedacht ist. Auch Nicole war ursprünglich ein mitfühlendes Mädchen, doch wurde diese Seite ihres Charakters langsam durch

---

<sup>205</sup> vgl. Klippel, Heike: Schuld und Opfer, S. 209-213.

<sup>208</sup> vgl. Kerner, Aaron: Film and the Holocaust, S. 123ff.

<sup>209</sup> vgl. Klippel, Heike: Schuld und Opfer, S. 208 ff.

egoistische Züge ersetzt. Während Nicole an Stärke gewinnt und dabei ihre eigenen Unterdrücker widerspiegelt, wird Terese immer schwächer. Dieser Übergang wird laut Annette Insdorf in erster Linie durch das Stehlen versinnbildlicht. Zuerst ist es nämlich Nicole, die ihren körperlichen Bedürfnissen erliegt und am Ende Terese, die aufgrund mangelnder Ernährung keinen anderen Ausweg mehr sieht, als eine ihrer Kameradinnen zu bestehlen. Bemerkenswert ist, dass unmittelbar nach Tereses Tod Nicole wieder schrittweise den Teil annimmt, den Terese nahezu den gesamten Film über präsentiert hat.<sup>210</sup>

Edith/ Nicole unterliegt einer Wandlung, Terese versucht ihre und die Würde der anderen aufrecht zu erhalten, scheitert aber schließlich doch angesichts der unmenschlichen Gegebenheiten. Nach folgender Unterhaltung mit Nicole wird ihr bewusst, dass sie ihre eigenen Moralansprüche nicht einhalten kann und damit keinen Sinn mehr in ihren Leben sieht:

NICOLE: You see? Washing yourself every morning didn't get you anywhere.

TERESE: Let me stay here please.

NICOLE: You preached so well.

TERESE: Please.

NICOLE: Remember? You never stopped repeating it to me. We mustn't become like beasts, we must defend ourselves. Remember? And now here you are. But the hell it's not you're fault. You're just like all the others. But it's normal. Everything you said was nothing but heartache.<sup>211</sup>

Neben diesen beiden Frauen zeigt der Film noch Kollaborateure, die sich mit der Lage arrangiert haben und nur mehr auf ihren eigenen Vorteil bedacht sind. Eine Frau wird als jemand präsentiert, der den Verstand verloren hat. Die restlichen Frauen sind Opfer, die ihren Peinigern hilflos ausgesetzt sind.

Heike Klippel geht in ihrer Untersuchung besonders auf die Genderproblematik ein, die im Zuge dieser Arbeit auch näher betrachtet werden soll. Frauen, beziehungsweise die Weiblichkeit an sich, werden in diesem Film auf eine besondere Weise dargestellt, insbesondere im Vergleich mit der Darstellung der Männer. Während die Frauen eher als Einzelkämpferinnen gezeigt werden, die auf unterschiedlichsten Wegen versuchen ihr Überleben zu sichern, werden die

---

<sup>210</sup> vgl. Insdorf, Annette: *Indelible Shadows*: S. 149.

<sup>211</sup> Kapò, Gillo Pontecorvo: 01:06.

Männer als enge, solidarische, kämpfende Einheit gezeigt. Die Männer, als kollektive Gruppe, richten ihre Wut auf den Nationalsozialismus und die ausführenden Personen. Die Frauen verhalten sich in ihrer Gruppe auch solidarisch, doch angesichts der angespannten Situation kann sich dies zu jeder Zeit ins Gegenteil wenden. In diesem Fall wird wenig bis gar kein Mitleid gezeigt und die Rettung des eigenen Lebens steht im Vordergrund. In der Szene, in der es zu einer weiteren Selektion kommt, wird dies besonders deutlich dargestellt. Bei den Frauen überwiegt die Emotion der Erleichterung. Sie sind dankbar über ihre Verschonung und nehmen kaum zu Kenntnis, dass viele ihrer Leidensgenossinnen ausselektiert wurden und somit ihrem Tod ins Auge sehen. Interessant ist außerdem, dass Frauen bis zu dem Zeitpunkt, als die Männer im Lager ankommen, besonders verzweifelt, frustriert, bedrückt und gebrochen gezeigt werden. Im Augenblick des Eintreffens der Männer wirken sie plötzlich viel hoffnungsvoller, enthusiastischer und optimistischer. Erst durch die Männer werden Widerstandsgefühle konkretisiert und schließlich sogar umgesetzt. Frauen haben keine Ambitionen ihren Unterdrückern etwas entgegen zu setzen. Sie brauchen die helfenden Hände der Männer, die sich von den Gegebenheiten nicht unterkriegen lassen wollen, so scheint es zumindest.<sup>213</sup>

Aaron Kerner stellt in diesen Zusammenhang fest, dass Opfer häufig mit weiblich assoziierten Attributen gezeichnet sind. So werden viele jüdische Opfer als passive und widerstandslose Wesen präsentiert. Dieses Bild kann als Stereotyp eines typischen Opfers des Holocaust verstanden werden, welches in vielen Filmen verwendet wird. Das gilt auch für männliche Opfer, die meist mit femininen und verweichlichten Zügen dargestellt sind. Sie sind nicht fähig selbstständig zu agieren, lassen alles über sich ergehen.<sup>214</sup>

Der elektrische Stacheldraht symbolisiert im Film einen Platz an dem Integrität gemessen wird. Terese begeht mit dem Gang in den elektrischen Stacheldraht Selbstmord, weil sie sich eingesteht, dass ihr Leben keine Würde mehr hat. Sasha wird hingegen gezwungen für eine Nacht davor stehend auszuharren, ohne sich zu bewegen und es ist ihm möglich diese Strafe würdevoll zu ertragen. Nicole

---

<sup>213</sup> vgl. Klippel, Heike: Schuld und Opfer, S. 211.

<sup>214</sup> vgl. Kerner, Aaron: Film an the Holocaust, S. 60.

entschließt sich schlussendlich den Strom abzuschalten, damit die Flucht der anderen gelingt und opfert sich dadurch für die Gruppe.<sup>215</sup>

Musik wird in Holocaustfilmen oft sehr erbarmungslos eingesetzt um somit eine bestimmte Emotion – Entsetzen und /oder Mitgefühl – auszulösen. Das Bild, wie Menschen in die Gaskammer getrieben werden, wird im Film KAPÒ durch eine hektische, aufwühlende Musik begleitet. Rustichelli zählte, vor allem in den 60er Jahren, zu den bedeutendsten und beliebtesten Komponisten schlechthin und kann eine beträchtliche Anzahl an Filmen, bei denen er mitgewirkt hat, vorweisen. Im Allgemeinen hat Carlo Rustichelli die musikalische Untermalung in sämtlichen Filmen für die er beauftragt wurde, äußerst dramatisch und einprägsam arrangiert, so auch in KAPÒ. Mithilfe eines großen Sinfonieorchesters verstärkt er die gezeigten Bilder in ihrer Emotionalität und nimmt dadurch eine Vorreiterstellung für Komponisten ein.<sup>216</sup>

Das Musikstück, welches Edith zu Beginn des Films auf dem Cembalo spielt, setzt Carlo Rustichelli mehrmals im Film ein, so auch als sich Nicole wiederholte Male Sasha annähert, sich von einem Treffen zum Nächsten mehr öffnet und auch an ein Leben abseits des Lagers denkt. Somit kann sie allmählich ihre frühere Persönlichkeit wachrufen. Das Musikstück wird dadurch mit ihrer alten Identität in Verbindung gesetzt.

Bei der Betrachtung des Films fällt auf, dass Nicole vor allem im ersten Teil überdurchschnittlich oft im Bild zu sehen ist. Sie überwiegt demgemäß qualitativ und auch quantitativ im Film. Sie wird oft in nahen Einstellungen gezeigt, um ihre ausweglose Situation zu demonstrieren. Denn es ist ihr nicht möglich ihrer Umgebung als einzelne Person etwas entgegen zu setzen. Wird sie mit anderen abgebildet, unterstreicht das nur den Eindruck, dass der Umgang mit ihrer Umwelt massiv gestört ist.

Jedenfalls kann gesagt werden, dass der Schwarz-Weiß-Film durch die gesetzten Kontraste, der Kunst des Einrahmens und dem Musikeinsatz ein Werk eines Formalisten ist.<sup>217</sup>

---

<sup>215</sup> vgl. Insdorf, Annette: Indelible Shadows: S. 149.

<sup>216</sup> vgl. Koebner, Thomas: Das goldene Zeitalter des italienischen Films, S. 447.

<sup>217</sup> vgl. Jamet, Xavier: Critique de film.

### 3.1.4 Funktion und mögliche Wirkung

Der Film wollte primär die Gesellschaft über die Gräueltaten des Nationalsozialismus aufklären. Ohne damalige Geschehen zu verharmlosen, zu entschärfen oder zu entschuldigen, versucht der Film, vor allem im ersten Teil, den Alltag in einem Lager aufzuzeigen. Es geht dabei besonders darum, die Auswirkungen, die das Lager auf die Psyche hatte, den ZuschauerInnen näher zu bringen. Der Film hat den Anspruch der Öffentlichkeit begreifbar zu machen, unter welchen Bedingungen Menschen leben mussten und wie diese die Persönlichkeit ändern konnte.

Edith/ Nicole durchlebt eine Persönlichkeitswandlung. Zunächst von einem jungen, lebensfrohen Mädchen mit wenig Lebenserfahrung zu einer traumatisierten Person, die ihre Kindheit in nur wenigen Augenblicken hinter sich lassen und erwachsen werden muss. Trotz ihres jungen Alters, oder gerade deswegen, kann sie dem Druck des Lagers nicht standhalten und unterwirft sich relativ schnell den Gesetzen, welche nur innerhalb der Stacheldrahtgrenzen gelten. Sie lernt schnell, dass das Überleben nur mithilfe von bestimmten Privilegien gesichert werden kann und versucht nun alles, um diese zu erhalten. Von der traumatisierten Person wechselt sie demnach allmählich zu einer Komplizin und Mittäterin, die ihre Macht sehr wohl einzusetzen weiß. Als gefürchtetes Kapomitglied nimmt sie kaum noch Rücksicht auf andere Gefangene, die das gleiche Schicksal teilen wie sie selbst. Durch die Liebe durchlebt sie gewissermaßen eine Rückwandlung ihrer Persönlichkeit. Sie wird nun nicht mehr als starke, gewissenlose, sondern wieder als eher schwache, schüchterne, naive Person gezeigt. Als sie stirbt findet sie letztendlich völlig zu ihrer alten Identität zurück. Im Einklang mit dem Grundsatz melodramatischer Erzählweise, ist Nicole bereit ihr eigenes Leben zu geben, damit andere die Möglichkeit erhalten zu überleben. Durch den bereitwilligen Gang in den Tod, spricht sie sich von jeglicher Schuld selbst frei, so Kerner.<sup>218</sup>

Interessanterweise erscheint Nicole trotz ihrer Kälte, Brutalität und langsamen, jedoch intensiven Verrohung ihres Wesens, für die Zuschauerschaft sympathisch, beziehungsweise bleibt sie den ganzen Film ein Opfer, mit dem das Publikum mitleiden kann. Anders als bei anderen MittäterInnen, wird der ZuschauerIn

---

<sup>218</sup> vgl. Kerner, Aaron: Film and the Holocaust, S. 125.

nämlich durch Bilder erklärt, wie es zu dieser Wandlung kam und dass das System Lager den Menschen, in dem Fall Edith, zu Unmenschen machte. Außerdem wird sie trotz allem nicht als brutale Aufseherin dargestellt, da sie oft ihre Machtposition nicht zur Gänze in Anspruch nimmt um zu disziplinieren oder zu bestrafen. Dies wird zum Beispiel in einer Szene deutlich als die anderen Häftlinge aus Rache und Wut Nicoles Katze töten und Nicole die Tat unbestraft lässt. Somit greift sie nicht bei allen Verstößen ein, obwohl sie eigentlich die Befugnis dafür hätte.

Mitleid beim Zuseher zu entfachen ist also eine Wirkung des Films, dass durch nahe Aufnahmen von Nicole, die sie in ihrer Verzweiflung und Einsamkeit zeigen, geschaffen wird. Empathie ist daher trotz ihrer Stellung als vermeintlich brutales Kapomitglied möglich.<sup>219</sup>

Die Vorlage des Films sind Zeitzeugenberichte, im Speziellen der Erfahrungsbericht von Primo Levi. Der Schriftsteller und Chemiker hat in seinem Werk *„Ist das ein Mensch“* seine Erfahrungen geschildert, ohne eine explizite Schuldzuweisung zu tätigen. Der Entzug der Freiheit und die daraus resultierende Entmenschlichung war der Zweck eines Lagers, so Levi und viele Andere. Für Levi ist es deswegen besonders wichtig zu betonen, dass eine Einteilung in Gut und Böse, in TäterIn und Opfer schwer bis gar nicht möglich ist. Nahezu alle Gefangenen mussten moralische Ansichten verdrängen, um das Lager zu überleben. So stiehlt und betrügt ein Häftling und verliert infolgedessen seine sozialen Fähigkeiten. Dadurch verwandelt man sich selbst zu einem Täter. Er spricht von einer Grauzone und meint an diesem Punkt Personen wie Nicole. Auch Karl, der SS-Offizier befindet sich in dieser Grauzone, da er zwar für das System steht und auch an dieses glaubt, er aber auch, vor allem gegenüber der Hauptprotagonistin, Menschlichkeit und Güte zeigt.

Themen wie Rassismus, Völkermord und Antisemitismus werden nur am Anfang und dann kaum mehr behandelt. Sie werden als Einleitung genutzt, haben aber im Film selbst nur mehr wenig Bedeutung. Die Häftlinge, die im Fokus stehen, sind nämlich nicht aufgrund ihres Glaubens inhaftiert, sondern sind vorrangig politische und kriminelle Gefangene. Die Hauptprotagonistin wird zwar als Jüdin präsentiert

---

<sup>219</sup> vgl. Klippel, Heike: Schuld und Opfer, S. 210 f.

und aus diesem Grund mit ihren Eltern ins Lager deportiert, doch im weiteren Handlungsverlauf wird darauf nicht mehr Bezug genommen, erst am Ende des Films, als sie in der Sterbeszene ihre alte Identität und somit ihren Glauben, dargestellt durch das Aufsagen eines Gebets, wiederfindet.

Verständnis für Opfer des NS-Regimes zu erzeugen ist ein weiteres Anliegen des Films. Denn er zeigt am Ende, dass das Trauma durch die Befreiung nicht beendet ist. Sascha wird, nach der Massenflucht, in Großaufnahme, begleitet von dramatischer Musik, gezeigt. Sein Blick drückt große Verzweiflung und Trauer aus. Das schlechte Gewissen überlebt zu haben, die Unfähigkeit zu verstehen und Zukunftsängste werden in dieser letzten Einstellung versucht zum Ausdruck zu bringen. Das letzte Bild, Sasha inmitten von Leichen, suggeriert, dass es als Überlebender bedeutete, viele Tote zurück zu lassen. KAPÒ fragt daher nach dem Preis der eigenen Sicherheit und „celebrates collective spirit as the means to heroism“<sup>220</sup> – das Prinzip des kollektiven Geistes als Mittel des Heldentums.

Letztendlich gibt es keine Helden in diesem Film, nur viele Opfer. Die Hauptprotagonistin kann zwar durch ihre Selbstopferung in gewisser Weise geläutert werden, doch hat sie ihre Entscheidung weder aus politischer Überzeugung noch aus Nächstenliebe zu ihren Leidensgenossen getroffen, sondern aus Liebe zu Sascha und auch aus Verzweiflung, da ihre Zukunftssillusion – ein gemeinsames Leben mit Sascha – entschwunden ist. Ihre Tat ist daher mehr als ein Akt der Verzweiflung zu sehen, denn als eine Heldentat. Ihr Geliebter, als einziger Überlebender, trägt Mitschuld an deren Tod. Tereses Stärke hat sich ebenfalls als unzureichend herausgestellt, da sie am Ende den unmenschlichen Umständen nicht standhalten kann und als gebrochener Mensch den Tod wählt. Dennoch kann sie als einzige wahre Heldin deklariert werden, da sie sich selber eingesteht, dass sie kein Leben in Unwürde bestreiten möchte.<sup>221</sup> Karl, als klassischer Mitläufer und Mittäter, kann selbstverständlich nicht als Heldenfigur herangezogen werden.

---

<sup>220</sup> Insdorf, Annette: *Indelible Shadows*, S. 149.

<sup>221</sup> vgl. Insdorf, Annette: *Indelible Shadows*, S. 149.

### 3.1.5 Darstellung der Phasen

Der Film wurde für diese Arbeit aus dem Grund ausgewählt, da er die Veränderung der Psyche eines jungen Mädchens in den Mittelpunkt stellt. Dem Regisseur gelingt es auf besondere Art aufzuzeigen, wie die unerträgliche Situation den Menschen seine Würde und auch seine Menschlichkeit nimmt und verdeutlicht damit, dass Menschen aus ihrer Not heraus, zu Mitteln greifen, die eigentlich TäterInnen zugeschrieben werden. Die Hauptprotagonistin durchlebt verschiedene Phasen, die mit Frankls Drei-Phasen-Modell durchaus vergleichbar sind und sollen nun auf den nächsten Seiten näher beleuchtet werden.

Als Edith, das wohlerzogene, bürgerliche, junge Mädchen aus guten gesellschaftlichen Kreisen zusammen mit ihren Eltern deportiert wird, herrscht im Lager wildes Chaos. Der erste Eindruck ist, dass Edith sichtlich erschrocken über das hektische Geschehen und den rauen Umgangston ist. Aus Angst und Überforderung in Anbetracht der Geschehnisse ist es ihr aus eigenen Kräften nicht möglich, an ihrer Situation etwas zu ändern. Ohne etwas entgegen zu setzen lässt sie sich wie auch schon zuvor, bei der Verladung in den LKW zu ihren Eltern, in der Mensentraube, weiterschieben. Nach der Trennung von ihren Eltern erwacht in Edith ein Überlebenswille, der ihr ermöglicht ihre Situation zu ändern. Sie flieht in einem günstigen Augenblick von der Gruppe, bestehend nur aus Kindern und Jugendlichen, die nach Angaben eines Jungen mit dem sich Edith unterhält, bald gemeinsam mit ausselektierten alten Menschen getötet werden sollen. Sie landet durch eine letztendlich glückliche Fügung bei einem Lagerarzt, der ihr positiv gestimmt ist und durch sein weiteres Handeln ihr Leben rettet. Er beschließt nämlich ihr die Identität einer kürzlich verstorbenen Kriminellen zu geben. Diese bekommen laut dem Arzt eine bessere Behandlung als jüdische Häftlinge, wie Edith eine ist. An dieser Stelle zeigt sich, dass das Überleben in einem Lager sehr oft vom puren Zufall abhing.

Das Überstreifen der fremden Häftlingsuniform und das vorherige Entkleiden der eigenen zivilen Kleidung und das Schneiden der Haare symbolisieren den Weg von der Freiheit in die Gefangenschaft und markieren folglich den Übergang einer Phase in die andere. Zunächst sträubt sich Edith leise gegen das Entkleiden und die damit zusammenhängende Auslöschung der eigenen Identität. Sie muss wiederholte Male aufgefordert werden sich umzuziehen. Dies versinnbildlicht eine

gewisse Form an Widerstand, welche es heißt zu überwinden. Nur durch das Ablegen von Namen, Aussehen und Glauben kann das Mädchen seine Chancen, das Lager zu überleben, erhöhen. Die tätowierte Nummer 10099 steht für eine neue Identität, eine neue Form ihres Daseins. „You’re not a Jew anymore, you understand that?“<sup>222</sup> Die Worte des Arztes verdeutlichen ein weiteres Mal, dass das Mädchen ihr bisheriges Leben aufgeben muss, um das Lager überleben zu können. Gillo Pontecorvo erörtert die Transformation von Edith in Nicole folgendermaßen:

„The best scene I have ever done in film is that in Kapò when the doctor, long accustomed to the sadness and sorrow of the camp, transforms the girl through hardness and efficiency. He changes her from someone outside of the world of the camp into a person able to survive it. He gives her a triangle to wear, rather than the required yellow star, signifying that she is a political prisoner. He cuts her hair and instructs her to pay attention to the kapò, like someone with very few minutes remaining. Outside, she sees her naked mother and father going to the showers. The music at this moment is a series of chords separated one from the other with great tension. Then the door is opened. You realize, because of the sounds outside, that she is being thrown into the concentration camp universe: you hear the command, Links! Links! Links’ (Left, Left, Left), and this little baby is thrust outside. I think it is beautiful.“<sup>223</sup>

Als Ediths Widerstand durch das Prozedere des Ankommens gebrochen wird, erkennt die ZuschauerIn bereits eine Änderung in ihrer Gemütszulage. Aufgeregt, nervös, unsicher, panisch und traurig erscheint sie in den ersten Bildern des Films. Nachdem der erste Schock verarbeitet ist, erscheint Nicole immer apathischer. Ihre Gleichgültigkeit zeigt sich vor allem bei dem Transport in ein anderes Lager. Terese und Sofia möchten sie unterstützen, doch Nicole beachtet sie kaum und starrt mit apathischem Blick ins Leere. Die Umstellung fällt ihr schwer und sie ist nicht im Stande ihre körperlichen Bedürfnisse zu kontrollieren, so beginnt sie Lebensmittel und Kleidung von ihren Mithäftlingen zu stehlen.<sup>224</sup> Zu Beginn, als sie im Lager ankommt, zeigt sie noch Einfühlungsvermögen, indem sie versucht ein Kleinkind zu trösten, einen Jungen zu überreden mit ihr zu fliehen, oder ihre bereits magere Essensration mit einer Mitgefangenen teilt. Terese bemüht sich noch, sie vor ihrem moralischen Niedergang zu schützen, indem sie ihr Ratschläge erteilt. Nicole soll sich nicht auf die Ebene der Tiere herabsetzen lassen, so wie es die Nazis in Konzentrationslagern geplant haben.

---

<sup>222</sup> Kapò, Gillo Pontecorvo: 00:19.

<sup>223</sup> Kerner, Aaron: Film and the Holocaust, S. 297. (nr. 11)

<sup>224</sup> vgl. Insdorf, Annette: Indelible Shadows: S. 148 f.

TERESE: Aren't you going to wash? [Nicole zuckt mit den Schultern] That's what they want. Exactly what they want. To destroy us. Reduces to animals. We must resist, Nicole.

NICOLE: By washing?

TERESE: That too. That helps you to remember you're still human. And not turned animal all together.<sup>225</sup>

Doch Nicole ist nicht in der Lage den Widrigkeiten standzuhalten. Sie fängt an zu stehlen und verkauft ihren Körper, um sich Vorteile zu verschaffen. Sie verliert in der Folge jegliches Gemeinschaftsgefühl, Solidarität und Loyalität. Der Zustand von anderen ist ihr gleichgültig, es existieren nur ihre Bedürfnisse, die befriedigt werden müssen. Durch die Geschehnisse wird sie dermaßen geprägt, dass sie sich von ihren Leidensgenossinnen abkapselt, Befehle erteilt und keinerlei Mitgefühl mehr zeigt. Der Außenwelt schutzlos ausgeliefert kann Nicole als klassisches Produkt eines Konzentrationslagers gesehen werden, welches die Demoralisierung und Entwürdigung als Ziel hatte. Durch ihr sehr junges Alter ist ihre Persönlichkeit noch nicht ausgeprägt und so kann ihr Stolz in kürzester Zeit gebrochen werden. Die Gesetze im Lager werden von ihr allmählich durchschaut, sie passt sich deren unmoralischen Bestimmungen an und lernt diese auch zu ihrem eigenen Vorteil zu nutzen.

Sie verändert sich, weil das Lagersystem es verlangt. Zunächst verkauft sie ihren Körper um sich Privilegien zu sichern und dadurch ihre Gesamtsituation zu verbessern. Durch ihre Arroganz und ihren Egoismus wird sie schließlich zu einem gefürchteten Kapomitglied und stellt nun den Wendepunkt schlechthin dar. In dieser Stellung verliert sie nun jegliche Hemmungen und Skrupel. Es geht nur mehr um das eigene Überleben. Für ausreichend Schlaf, eine weniger körperlich anstrengende Arbeit und größere Essenrationen muss sie ihren eigenen moralischen Verfall in Kauf nehmen.

Erst durch Sascha, den russischen Kriegsgefangenen, scheint ihre Menschlichkeit wieder aufzuschimmern. Obwohl sie sich in Sasha offensichtlich verliebt und dadurch ein wenig ihrer Schutzmauer zu verlieren beginnt, hält sie die Fassade einer Kapo zunächst noch aufrecht.<sup>226</sup> Erst durch ein erneutes Treffen wirkt sie offener und vor allem hoffnungsvoller. Sie erträumt sich eine gemeinsame Zukunft mit Sascha und diese Vorstellung scheint sie zu stärken. Sie hat an dieser Stelle einen Sinn gefunden noch weiter durchzuhalten. Die ursprüngliche Edith scheint

---

<sup>225</sup> Kapò, Gillo Pontecorvo: 00:36.

<sup>226</sup> vgl. Kerner, Aaron: Film and the Holocaust, S. 124.

durch die Gespräche mit Sascha langsam wieder zurückzukehren. Durch das Vertrauen in Sascha und die Hoffnung auf ein gemeinsames Leben scheint sie neuen Lebensmut zu finden und zu ihrer, wie bereits gesagt, alten jüdischen Identität zurückzukehren.

Der Film stellt damit die Wandlung vom Opfer zum (Mit)Täterin oder zumindest zur Komplizin dar. Die Kollaborateurin wird wiederum durch Liebe geläutert und entscheidet sich schließlich als ‚Widerstandskämpferin‘ zu sterben. Durch ihren Freitod für das Kollektiv am Ende des Films erkämpft sie sich den Status eines Opfers wieder zurück. Ihr Tod wurde wahrscheinlich auf diese Art und Weise gestaltet, da sie Schuld auf sich geladen hat und nur durch die selbstlose Opferung für eine Gruppe wird Edith freigesprochen. Denn den ganzen Film über bleibt sie, trotz ihrer emotionalen Abschweifung, Identifikationsfigur für die ZuschauerIn, die Mitgefühl und sogar Verständnis für sie aufbringt. Die Selbstopferung als kommunistisches Menschheitsideal – ein Leben für viele Gerettete – lässt sich aber im Film nicht nachweisen. Edith entschließt sich nicht aus politischen Gründen oder aus Nächstenliebe zu dieser heldenhaften Tat, denn politisches Interesse hat sie nie gezeigt (womöglich auch in Anbetracht ihres sehr jungen Alters nicht verwunderlich) und auch das Schicksal ihrer Mithäftlinge ist nicht der Hauptgrund. Ihr Entschluss beruht viel mehr auf der Erkenntnis, dass ein Leben mit Sascha abseits des Lagers unmöglich ist. Diese Vorstellung hat Nicole jedoch bereits so intensiv verinnerlicht, dass ihr die Realität nun keinen Sinn zu leben mehr anbietet und sie ihren schwer erkämpften Halt verliert und an ihrer Situation kapituliert. Durch den Tod scheint sie aber nun vollkommen zu ihrer alten Identität zurück gefunden zu haben, denn im Angesicht ihres Todes bilden ihre letzten Worte ein jüdisches Gebet. Die letzten Bilderfolgen verdeutlichen, dass sie ihre Herkunft, Kultur und ihr wahres Ich nun nicht mehr von ihr verleugnet werden und sie ihr trauriges Schicksal bereitwillig annimmt.<sup>228</sup> Ihr letzter Wunsch ist, nicht als Nicole – einer Vertreterin des NS-Regimes – zu sterben, sondern als Edith.

Nicole möchte sich nicht mehr an das Leben erinnern, das sie als Edith geführt hat. Nach offensichtlich längerer Zeit im Lager wirkt sie hart und distanziert und verdrängt ihr früheres behütetes Leben. Sie vergisst schließlich wer sie war. Sie

---

<sup>228</sup> vgl. Klippel, Heike: Schuld und Opfer, S. 210-213.

tut also nicht nur so, als wäre sie Nicole Niepas, sie wird zu Nicole Niepas.<sup>230</sup> Erst durch Sasha lässt sie tief vergrabene Erinnerung hochkommen. Diese sind zwar schmerzhaft, aber notwendig für den Geist, damit dieser nicht auf ein niedriges Niveau fällt. Nicole wird ihn ihren Wesen gebrochen und verliert dadurch ihr Einfühlungsvermögen. Durch die Kombination von grundlegender Gereiztheit und dem Ausschalten sozialer Empfindungen eignet sich Nicole einen gewissenlosen Umgang mit ihren Leidensgenossen an.

Als die Männer ins Lager gebracht werden, erweckt dies neuen Lebensmut bei den Frauen. Sie scheinen schlagartig viel hoffnungsvoller und positiver gestimmt zu sein. Außerdem wird bei ihnen Neugier ausgelöst. Nicht nur an den Männern selbst, sondern auch an der derzeitigen politischen Lage. Die Männer stehen als Hoffnungsträger für ein mögliches Ende des Krieges und somit ihrer Gefangenschaft. Herzlich werden sie begrüßt und umarmt. Begierig nehmen sie die Informationen über die neuesten Kriegsgeschehnisse auf.

Durch Ediths Einzelschicksal werden Grausamkeiten eines Lagers dramatisiert und der Film bemüht sich um eine interessante Charakterstudie, wie sich die Wandlung eines ehemaligen schüchternen, sensiblen Mädchens in ein gefürchtetes Kapomitglied vollziehen kann. Doch leider bleibt der Film durch die hinzugefügte Liebesbeziehung und die dadurch resultierende Rückwandlung nicht konsequent, da sie als unrealistisch interpretiert wird. Dennoch bleibt Edith eine „Figur der Anpassung an ein gewalttätiges System.“<sup>231</sup>

Zusammenfassend kann folglich gesagt werden, dass sich Nicole nach der Traumatisierung immer mehr von ihrem Umfeld zurückzieht. Sie wirkt geistesabwesend, desinteressiert und zerstreut. Das alleinige Ziel ist zu Überleben und dem Tod zu entkommen. Zwischenmenschliche Beziehungen und der soziale Kontakt mit anderen verlieren im Gegensatz dazu an Wichtigkeit. Das impliziert auch, dass sie ihre Umgebung nicht mehr wahrnimmt und sich allein auf sich konzentriert. Mit der Stellung als Kapo verbessert sich ihre Lage. Sie ist nun nicht mehr den willkürlichen Selektionen und dem ständigen Hunger ausgesetzt, doch sozial grenzt sie sich noch mehr ab. Körperlich scheint sie geschützt zu sein, aber

---

<sup>230</sup> vgl. Kerner, Aaron: Film and the Holocaust, S. 124.

<sup>231</sup> Klippel, Heike: Schuld und Opfer, S. 212.

durch die soziale Isolierung, kommt es zur Vereinsamung und Einschränkung wichtiger sozialer Fähigkeiten. Sie erscheint bald nicht mehr als das hilflose, kleine Mädchen, sondern wirkt kalt, abgeklärt, rücksichtslos und unemphatisch. Dadurch wird zum Ausdruck gebracht, dass sämtliche menschliche (soziale) Regungen, zu Gunsten des Überlebens, ausgeschaltet werden müssen.

## **3.2 Bent**

Der Film BENT eignet sich ebenfalls hervorragend um die psychische Wandlung eines Menschen aufzuzeigen, der sein Dasein für eine lange Zeit in einem Konzentrationslager ausharren musste. Besonders an diesem Film ist, dass er nicht den Glauben, sondern die sexuelle Orientierung einer Person als Grund seiner Inhaftierung angibt.

In den letzten Jahren gibt es zahlreiche Produktionen, die das Thema Holocaust behandeln und somit zur Aufarbeitung beitragen wollen. In den meisten Filmen wird die Verfolgung und die Vernichtung von Juden ins Zentrum gestellt, nur wenige widmen sich anderer Minderheiten, wie Roma und Sinti, Personen mit psychischen und physischen Beeinträchtigungen, politische GegnerInnen, oder sogenannten ‚Asozialen‘, die ebenfalls zu den Opfern der nationalsozialistischen Ideologie zählen. In dem Film BENT geht es um eine andere verfolgte Minderheit, nämlich um die der Homosexuellen. Durch den Film, und vor allem durch die Vorlage des Films, das gleichnamige Theaterstück von Martin Sherman, wird Homosexuellen zugestanden zum Kreis der Opfer zu gehören. Die Anerkennung des Opferstatus blieb nämlich homosexuellen Personen lange verwehrt. Sowohl das Theaterstück als auch die Verfilmung, die mehrere Jahre nach der Veröffentlichung des Stücks herauskam, verdeutlicht die grausame Behandlung von Menschen in Lagern, wobei, wie gesagt, die Opfergruppe der Homosexuellen in den Fokus gerückt wird. Wie auch in KAPÒ werden ambivalente Opfer gezeigt, die in ihrer Menschlichkeit herausgefordert werden.<sup>232</sup>

### **3.2.1 Inhalt und Vorlage des Films**

Erzählt wird die Geschichte von Max, einem homosexuellen Mann, der aufgrund seiner sexuellen Orientierung verfolgt und deportiert wird. Der Film beginnt mit Bildern des lauten und bunten Nachtlebens in Berlin. Max wird als beliebter, offener Mann präsentiert, der in der Schwulenszene durchaus bekannt ist. Er lebt mit seinem Geliebten Rudy, einem Tänzer, der in einem Nachtclub von Greta

---

<sup>232</sup> vgl. Bruns, Claudia: Welchen der Steine du hebst, S. 35.

arbeitet, zusammen. Eine Beziehung mit Rudy hindert Max jedoch nicht, häufig mit anderen Männern die Nächte zu verbringen. Nach einer gemeinsam verbrachten Nacht mit Wolf, einem SA-Offizier, wird dieser von seinen eigenen Leuten vor Max und Rudys Augen umgebracht. Die beiden schaffen es zu fliehen und suchen zunächst Zuflucht bei der transsexuellen Greta, die sie aber als Mann begrüßt. Von ihr erfahren sie zum einen, dass Ernst Röhm ermordet wurde, ein schwuler hochrangiger SA-Offizier, der bisher als Beschützer der Homosexuellen in Berlin galt. Zum anderen gesteht ihnen Greta im Zuge des Gesprächs, dass sie es war, die Wolf für Geld an die Gestapo verraten hatte. Max ist sich sofort bewusst, dass sie Berlin verlassen müssen, denn durch die Ermordung von Röhm und seiner Anhänger, ist es in Deutschland nicht mehr sicher. Er ahnt, dass man jetzt plant strenger gegen Homosexuelle vorzugehen. Greta eröffnet ihnen außerdem, dass sie von nun an als Georg ihr Leben beschreiten will und dank vorhandener Frau und Kindern wohl keine weiteren Konsequenzen fürchten muss. Die einzige Chance einer sicheren Verfolgung zu entkommen ist folglich das Leugnen der Sexualität. Nachdem Greta ihnen Geld gibt, flieht das Pärchen aus Berlin. Nach über einem Jahr auf der Flucht kontaktiert Max seinen Onkel Freddie, einen gut situierten älteren Herren. Im Gespräch wird deutlich, dass auch dieser seine homosexuellen Neigungen leugnet. Er bestätigt Max nun, dass es tatsächlich zu Verschärfungen in der Verfolgung von Homosexuellen gekommen ist, denn seit Neuestem sind Umarmungen, Küsse und gar homosexuelle Fantasien untersagt und werden strafrechtlich verfolgt. Max erbittet zwei Zugtickets und falsche Papiere für sich und Rudy um aus dem Land zu fliehen. Doch sein Onkel händigt ihm lediglich ein Ticket samt falschen Papieren aus. Daraufhin beschließt Max einen Deal mit seinem Onkel auszuhandeln. Für das zweite Ticket würde Max zunächst Rudy den Laufpass geben und sich außerdem bereit erklären, einer einst geplanten arrangierten Hochzeit zwischen ihm und einem wohlhabenden Mädchen zuzustimmen. Max streitet überdies ab, Rudy zu lieben, er fühle sich bloß für ihn verantwortlich. Sein Onkel vertröstet ihn, denn er müsse zunächst mit dem Vater von Max über die Angelegenheit sprechen. Max schöpft nun wieder Hoffnung und bespricht mit Rudy Zukunftspläne. Die beiden werden jedoch aufgespürt, verhaftet und finden sich in einem Deportationszug nach Dachau wieder. Im Zug wird Rudy von einem SS-Offizier ausgesondert, schikaniert, gedemütigt und in ein anderes Abteil geführt, in dem er brutal

zusammengeschlagen wird. Max folgt seinem ersten Impuls und möchte Rudy zu Hilfe kommen, doch wird er von einem Mithäftling namens Horst zurückgehalten, mit der Rechtfertigung, Rudy ohnehin nicht helfen zu können. Durch sein Eingreifen würde sich Max außerdem selbst in große Gefahr bringen. Horst klärt Max darüber auf, wohin der Zug sie führt und informiert über die unterschiedlichen Abzeichen, die ein Häftling in den Lagern gezwungenermaßen tragen muss. Juden bekommen einen gelben Stern, politische Häftlinge ein rotes, und Kriminelle ein grünes Dreieck. Das rosa Dreieck kennzeichnet indessen Homosexuelle, das die niedrigste Stufe in der Hierarchie der Lagerinsassen bedeutet. Nachdem Rudy halb bewusstlos geschlagen wird, wird er zurückgebracht und Max wird mehrmals gefragt, ob Rudy sein Freund sei. Max leugnet Rudy zu kennen, um sein eigenes Leben zu retten. Er wird schließlich gezwungen so lange auf ihn einzuschlagen, bis Rudy stirbt. Max handelt kurz darauf mit der Gestapo einen Deal aus und es wird ihm gestattet anstatt des rosa Dreiecks den gelben Judenstern zu tragen. Dadurch übernimmt er eine heterosexuelle Identität und glaubt ein geringeres Übel gewählt zu haben. Im Gespräch mit Horst erfährt das Publikum Details über den Deal, denn Max musste seine Männlichkeit unter Beweis stellen, indem er mit einem Mädchen, das kurz davor ermordet wurde, sexuell verkehrt musste.

Im Lager werden Max die Haare abgeschoren, er wird ausgezogen, geduscht, desinfiziert, in Häftlingsklamotten gesteckt und abfotografiert. Max wird sodann gezwungen Steine von der einen Seite zu anderen zu tragen. Kurz darauf wird ihm Horst zur Seite gestellt um dieselbe sinnlose Arbeit auszuführen. Die nächsten Szenen sind durch die Interaktion der beiden Männer gekennzeichnet. Trotz des Verbots Blickkontakt oder Berührungen auszutauschen, entwickelt sich eine Freundschaft zwischen den beiden, die durch intensive Gespräche aufgebaut wird. Den beiden ist es untersagt sich anzusehen oder zu berühren, dennoch nutzen sie die Pause während ihrer eintönigen, beschwerlichen Arbeit, um sich näher zu kommen. Sie stehen dicht beieinander und beginnen darüber zu fantasieren, wie es wäre sich zu berühren, sich zu küssen. Sie entdecken eine enge Verbundenheit, allein durch die Verwendung ihrer Fantasie. Diese sexuellen Vorstellungen gehen schließlich soweit, dass sie sich gegenseitig bis zum Orgasmus erregen. Horst gesteht ihm seine Liebe, doch Max ist nicht fähig diese zu erwidern. Als Horst erkrankt, versucht Max aus großer Sorge Medikamente zu besorgen und ist sogar bereit sich zu prostituieren, um an die rettende Medizin zu

gelangen. Er gibt vor, die Arzneimittel für sich selber zu benötigen und befriedigt einen der Aufseher oral. Doch der Schwindel fliegt auf und Horst wird getötet. Aus Liebe und Trauer begeht Max Selbstmord. Vorher gesteht er seine Liebe und auch sein Fehlverhalten gegenüber Rudy. Durch das Anziehen von Horsts Jacke mit dem rosa Dreieck gibt er nun auch seine wahre Identität preis.

Betrachtet man die filmhistorische Geschichte, ist es auffällig, dass eine gewisse Lücke an englischen Holocaustfilmen existiert. Selbst Bücher, die sich eingehend mit der jüdischen Geschichte in England beschäftigen, ignorieren den Film und das Kino nahezu, obwohl Juden, wie auch in den U.S.A, eine wichtige Rolle in der Filmindustrie einnahmen. Denn diese war auch in England eine offene und schnell wachsende Branche, welche hervorragende Möglichkeiten für Filmschaffende, unabhängig ihrer Klasse, Herkunft oder Ethnizität geboten hat. Es kann daher gesagt werden, dass bis in die 90er Jahre kaum bedeutsame Filme mit jüdischen Bezügen zu finden sind.

In frühesten Filmen aus England werden jüdische Charaktere vorrangig als unehrlich, geizig und gierig dargestellt. In den 20er und 30er Jahren ändert sich ihre Darstellung, möglicherweise als Reaktion des Antifaschismus. Sie werden nun wesentlich sympathischer gezeichnet. In Filmen, die während des Krieges entstehen, werden sie mit steigendem Realismus dargestellt und drücken somit aus, dass sie als gleichwertige Mitglieder angesehen werden. In den 60er und auch 70er Jahren werden nun auch jüdischen Themen, wie Rassenhass und religiöse Bigotterie behandelt. Jüdische Charaktere in Hauptrollen oder essentiellen Nebenrollen können somit als Durchbruch für jüdische Filme aus England gesehen werden.

Zweifellos ist die Anzahl an Produktionen, welche in England geschaffen wurden wesentlich geringer als diejenigen, die in den U.S.A gedreht wurden. Dies lässt sich in erster Linie daraus erklären, dass wesentlich weniger Juden in England als in den U.S.A lebten. Auch die Filmindustrie an sich konnte mit amerikanischen Verhältnissen, hinsichtlich der Finanzierung, Vertrieb und Popularität nicht mithalten. So lässt es sich auch erschließen, dass bekannte britische Filme zu einer beschränkten Auswahl an Genres tendierten, welche ihnen einen finanziellen Erfolg sicherten. So konzentrierten sie sich vor allem auf Literatur- und Kostümdramen, Gangsterfilme und die James-Bond-Reihe. Jüdische

Angelegenheiten und Belange wurden mit Hollywood und amerikanischen Filmen und weniger mit England verbunden. Außerdem stand dem amerikanischen Kino, im Gegensatz zum englischen, eine Auswahl jüdischer Literatur und Theaterstücke, die verfilmt werden konnten, zur Verfügung. Das britische Publikum nahm die Abstinenz von jüdischen Themen also nicht wahr, da das jüdische Leben bereits von Hollywood aufgedeckt wurde und jüdische Erfahrungen in vielen importierten Filmen thematisiert wurden. Abgesehen davon wären FilmemacherInnen vor der Schwierigkeit gestanden, angesichts der offensichtlichen Ähnlichkeit in Sprache und Kultur, Unterschiede zwischen englischen und amerikanischen JüdInnen darzustellen und zudem sich auch künstlerisch und kommerziell von amerikanischen Filmen abzuheben. Zahlreiche jüdische FilmemacherInnen wollten nicht wie amerikanische, ihre eigene jüdische Geschichte thematisieren, um damit Aufmerksamkeit auf die eigene Person zu ziehen. Ein anderer Grund weshalb nicht viele Filme mit jüdischen Bezügen produziert wurden, ist der Antisemitismus, der zwar nicht so stark wie in Mitteleuropa war, doch dennoch auch in England vorherrschte.

Doch ab 1990 kommen einige Filme heraus, die es anstreben, Aspekte und Belange der nationalen, kulturellen und ethnischen jüdischen Identität zu untersuchen. Diese Filme vermischen meist ulkige und dramatische Handlungsabläufe, Perspektiven und Ereignisse. Durch diese Filme setzen sich die Menschen nun das erste Mal intensiv damit auseinander, was es bedeutet jüdisch im zeitgenössischen England zu sein. Ab dem Zeitpunkt gibt es mehr Filme, die entweder jüdische Charaktere oder typische jüdische Handlungsstränge aufweisen. Diese Filme können meist nicht einem Genre zugeschrieben werden, häufig waren sie eine Kombination von historischen mit fantastischen, komödiantischen oder halb-autobiographischen Stilen. Manche von ihnen thematisieren ernsthafte Themen wie Antisemitismus oder Israel, das einst noch als Tabuthema in England galt. In diesen Filmen werden jüdische Charaktere im Kontext mit ihrem nicht jüdischen Umfeld beobachtet oder es wird über Erfahrungen erzählt, die Juden hinsichtlich Rassismus und Vorurteilen in England machen. Leider wurden fast alle dieser Filme wissenschaftlich und akademisch kaum bis gar nicht beachtet.

Die vermehrte Produktion erklärt sich schließlich daraus, dass die prinzipielle Anfeindung gegen JüdInnen zurück ging und sich die Bildungsarbeit in England

nun konkret mit dem Holocaust auseinanderzusetzen begann. Ein Bewusstsein für den Holocaust entstand – auch durch international erfolgreiche Filme, wie SHOAH und SCHINDLERS LISTE. Parallel änderten sich auch Bildungsinhalte, Museen und Denkmäler wurden errichtet, ein Gedenktag wurde eingeführt und es kam schließlich zu einer notwendigen Gesetzesänderung, die die Diskriminierung der jüdischen Bevölkerung beendete.<sup>233</sup>

Es dauerte eine beträchtliche Zeit, bis die Opfergruppe der Homosexuellen ausführlich in den Mittelpunkt von filmischen Produktionen gerückt wurde. Minderheiten wurden allgemein lange aus der öffentlich geführten Debatte ausgeblendet und sind daher auch in den Erinnerungsdiskursen kaum präsent.<sup>234</sup> 1972 setzt sich erstmals ein Buch von Rüdiger Lautmann mit dem Titel ‚*Homosexualität*‘ mit der Verfolgung und der systematischen Ermordung von Homosexuellen auseinander. In Amerika und England wurde dieses Werk jedoch weitgehend ignoriert und vernachlässigt. Es hält jedoch die ersten wichtigen Statistiken über das Schicksal von Homosexuellen während des NS-Regimes fest. Richard Plant deckt durch wissenschaftliches Vorgehen schließlich auf, wie das Regime Menschen mit homosexueller Orientierung angeprangert und ihre Vernichtung geplant hatten. Martin Sherman schafft es mit seinem Theaterstück BENT viel Aufmerksamkeit auf diese Thematik zu richten. Sherman hat somit als Dramaturg etwas veranschaulicht, was Historiker davor noch nicht oder kaum thematisiert hatten. Denn dieser Aspekt nationalsozialistischer Aktivitäten wurde oft ignoriert und vergessen oder es wurde einfach darüber hinweggesehen. Es kann also durchaus behauptet werden, dass das Stück die Forschung angestoßen hat, sich auch mit dieser kleineren Opfergruppe auseinanderzusetzen. Sein Werk kann daher als Produkt verstanden werden, dessen Bedeutung über die Theatergeschichte hinausgeht.<sup>235</sup>

Im Weiteren sollen nun der Dramatiker und seine Arbeit näher betrachtet werden, da sein Stück als Vorlage für den gleichnamigen Film, der 1997 heraus kam, herangezogen wurde und er selbst auch das Drehbuch für Sean Mathias schrieb. „I knew immediately that I wanted to write a play on the subject. A couple of

---

<sup>233</sup> Abrams, Nathan: Hidden: Jewish Film in the United Kingdom, S. 53-63.

<sup>234</sup> vgl. Bruns, Claudia: Welchen der Steine du hebst, S. 36.

<sup>235</sup> vgl. De Jongh, Nicholas: Not in front of the audience, S. 150 f.

sentences about ‚pink triangles‘ triggered things in me I’d been thinking of writing for a long time“<sup>236</sup>, beschreibt Sherman den Entschluss ein Stück über die Thematik zu schreiben. Obwohl es zu der Zeit als Sherman das Stück entwickelte, eine Art neue Freiheit für Homosexuelle gab, war diese Art von Befreiung für ihn nur reine Illusion. Die gesamte Schwulenszene war kommerziell, doch es existierte keine politische Freiheit. Es fehlte an jeglicher gesetzlichen Basis, denn gleichgeschlechtlicher Verkehr war immer noch in vielen amerikanischen Staaten gesetzlich verboten.<sup>237</sup>

Theater- und Drehbuchautor Martin Sherman, der 1938 geborene Sohn russischer, jüdischer Emigranten, fing ab 1968 an, nachdem er an den Actor Studios studiert hatte, Stücke für das Theater zu schreiben. Der bekennende homosexuelle Autor schrieb Stücke – unter anderen NEXT YEAR IN YERUSALEM, THE NIGHT BEVORE PARIS und PASSING BY – die große Erfolge feierten. Sein wohl erfolgreichstes Stück BENT wurde 1979 im Royal Court Theatre in London uraufgeführt. Von der dort hiesigen Presse erhielt das Stück eher negative Kritik, während es hingegen in den U.S.A zu einem der beliebtesten Holocauststücke ernannt wurde. Die Inszenierung von Robert Allan Ackerman, welche neun Monate am Broadway lief, wurde als bestes Stück für den Tony Award 1979 nominiert. Aufgrund der großen Beliebtheit wurde das Theaterstück in über 30 Städten aufgeführt.<sup>238</sup>

Martin Sherman wollte damals unbedingt Ian McKellan, einen bekennenden, schwulen und herausragenden Schauspieler, für sein Stück begeistern. Der befand sich aber zu der besagten Zeit auf einer wichtigen Tour und entschloss sich erst nach längerem Überlegen, die Chance zu ergreifen, um den Max zu verkörpern.<sup>239</sup> Ian McKellen übernahm auch in der Verfilmung 1997, neben Clive Owen als Max, Lothaire Bluteau als Horst und Mick Jagger als Greta eine Rolle, nämlich die des Onkels Freddie.

Das Stück, welches von der Verfolgung Homosexueller im Nazi-Deutschland handelt, besteht aus 2 Akten, die in elf Szenen eingeteilt sind. Es beginnt im Jahr

---

<sup>236</sup> Sherman, Martin zit. nach De Jongh, Nicholas: Not in front of the audience, S. 147.

<sup>237</sup> vgl. De Jongh, Nicholas: Not in front of the audience, S. 147.

<sup>238</sup> vgl. vgl. Plunka, Gene A.: Holocaust Drama, S. 236 f.

<sup>239</sup> vgl. De Jongh, Nicholas: Not in front of the audience, S. 149 f.

1934 mit den Geschehnissen um ‚die Nacht der langen Messer‘<sup>240</sup> und endet im Konzentrationslager Dachau 1936. Inspiriert von Berliner Nachtclubs versteht Martin Sherman es, das prunkvolle Nachtleben am Anfang des Stücks in Szene zu setzen. Durch die Mittel, die dem Film zu Verfügung stehen, kann die prachtvolle Inszenierung, die Sherman im Sinn hatte, noch ein Mal übertroffen werden.

### 3.2.2 Stellungnahmen zu Bent

Hauptkritikpunkte die an Shermans Stück angebracht werden, bestehen zum Einen darin, dass zu sehr dramatisiert wurde und zum Anderen, dass die Art und Weise, wie die homosexuelle Liebe, vor dem scheinbar unpassenden Hintergrund eines Konzentrationslagers inszeniert, zu pompös arrangiert wurde.<sup>241</sup> John Barber ist der Meinung, dass das Konzentrationslager eine derartig abscheuliche Erfindung darstellt und diese noch zu lebendig in den Erinnerungen kursierten, um daraus eine Art Nervenkitzel zu gestalten und zu fördern.<sup>242</sup> Außerdem stehe nicht die Diskriminierung einer Gruppe im Mittelpunkt, sondern die große Liebe zwischen zwei Menschen.<sup>243</sup>

Bei der Frage um die richtige Aufarbeitung des Holocaust, löste BENT eine große Debatte aus, die das Stück als ein negatives Beispiel ausweist. Diese Debatte greift die Frage auf, wer in einem Konzentrationslager mehr leiden musste: Juden oder Homosexuelle. Inhaltlich wird glaubhaft vermittelt, dass diejenigen mit einer homosexuellen Neigung den niedrigsten Rang in der Lagerhierarchie hatten und dadurch die schlechteste Behandlung von allen ertragen mussten. Doch dies ist einerseits eine umstrittene Feststellung und andererseits, wenn das Stück unbedingt die Unterdrückung der Sexualität im Holocaust in den Vordergrund stellen möchte, sollte es doch nicht das Leiden anderer Gruppen herabmindern, um damit dieses eine Ziel zu erreichen.<sup>244</sup> Selbst Richard Plant stellt in seiner wissenschaftlichen Auseinandersetzung fest, dass es kaum möglich ist,

---

<sup>240</sup> Auch Röhm-Putsch genannt, der von 28. Juni bis 3. Juli 1934 andauerte und auf Hitlers Befehl die gesamte SA zerstörte. Seine sexuelle Präferenz war hierbei nur Nebensache und gilt daher nicht als wirklicher Grund für seinen Sturz.

<sup>241</sup> vgl. Plunka, Gene A.: Holocaust Drama, S. 236.

<sup>242</sup> vgl. Barber, John zit nach; De Jongh, Nicholas: Not in front of the audience, S. 154.

<sup>243</sup> vgl. Bruns, Claudia: Welchen der Stein du hebst, S. 38.

<sup>244</sup> vgl. Patraha, Vivian M. zit. nach Plunka, Gene A.: Holocaust Drama, S. 378.

angesichts der noch existierenden, aber äußerst unpräzisen Aufzeichnungen über die Gründe der Inhaftierung, signifikante Statistiken zu erstellen. Eine genaue Zahl über die tatsächlichen Opfer kann nicht genannt werden, dennoch zählen sie unumstritten zu einer Minderheit. Richard Plant spricht von zwischen 5.000 und 15.000 homosexuellen Männern, die in den Lagern gestorben sind.<sup>245</sup>

Matthias Lorenz stellt in seiner Abhandlung fest, dass ihn die geschichtliche Struktur des Films überrascht, denn als Auslöser des Holocaust wird der Röhmputsch von 1934 angegeben. Durch die Ermordung von Ernst Röhm, ein als schwul geltende SA-Mann, wird den Figuren im Film schlagartig die Gefahr klar, in der sie sich befinden. Lorenz beurteilt den Film im Gesamten äußerst kritisch. Nicht nur Häftlinge, sondern auch SS-Aufseher sind schwul gezeichnet und dadurch verliert der Film für ihn an Ernsthaftigkeit und Intensität. Der Nationalsozialismus dient daher „lediglich als Folie für die Darstellung eines Gruselkabinetts“<sup>246</sup>. Die Darstellung des Holocaust empfindet er als nicht wirklichkeitsgetreu und unterstellt dem Film eine Form von Verharmlosung. Der Vorwurf der Beschwichtigung rührt daher, dass nicht Hunger und Entkräftigung, sondern Sex und Gespräche darüber im Vordergrund stehen. So bewegt sich der Protagonist trotz schwerer Arbeit stets aufrecht und betätigt sich sogar noch sportlich, indem er Liegestütze macht, obwohl er den ganzen Tag Steine getragen hat. Der Zug mit dem sie zum Lager deportiert werden, ist halb leer. Der SS-Offizier der sich ebenfalls im Zug befindet, nutzt die Zeit für sadistische Folterungen, hat allerdings selbst homosexuelle Neigungen. Realitätsnah sieht für Lorenz anders aus. Hunger, Durst, Enge und Notdurft, alles Dinge, mit denen Personen auf dem Weg ins Lager zu kämpfen hatten, werden nicht behandelt. Auch in Dachau würde eher eine lustvolle Folter, als die Kräfte raubende Zwangsarbeit thematisiert. „Alles in Bent dreht sich um Unterwerfung als sexuelle Komponente“,<sup>247</sup> so Lorenz in seiner kritischen Analyse. Den schrecklichen Alltagszenen würde nicht der nötige Platz im Film eingeräumt werden, da Sex im Mittelpunkt steht und der Film damit in erster Linie Erregung bezwecken möchte. Die Realität des Lagers ist eine andere gewesen und Holocaust als Massenvernichtung sei ebenso nicht behandelt worden. Aus diesen Gründen kann

---

<sup>245</sup> vgl. Plant, Richard: Rosa Winkel, S. 134 ff.

<sup>246</sup> Lorenz, Matthias N.: Der Holocaust als Zitat, S. 275.

<sup>247</sup> Lorenz, Matthias N.: Der Holocaust als Zitat, S. 276.

BENT nicht als Holocaustfilm eingeordnet werden, sondern sei vielmehr ein „Beispiel für sinnentleertes Zitieren des Holocaust“<sup>248</sup>, schlussfolgert Lorenz.<sup>249</sup>

Nicholas de Jongh ist hingegen der Meinung, dass das Stück angemessene homosexuelle Helden erstellt. Die Figuren können sich von der angeblichen Schande schwul zu sein, befreien und behaupten sich in ihrer homosexuellen Identität. Sie schaffen dies in einer Umgebung, in welcher es gesetzlich untersagt ist, ihre Sexualität zu leben. Beide Charaktere können daher als homosexuelle Helden gesehen werden, da sie gegen die Macht eines Systemzwangs, der auf Benachteiligung abzielt, kämpfen. Das Publikum, ungeachtet dessen eigener Sexualität, kann sich mit den schwulen Helden identifizieren und mitfühlen.<sup>250</sup>

### 3.2.3 Aufbau und Interpretation

Der Film von Sean Mathias weicht nur minimal von dem Stück, welches als Vorlage dient, ab. Dies lässt sich dadurch erklären, dass Martin Sherman das Drehbuch für den Film geschrieben hat. Sean Mathias führte in vielen Theaterproduktionen Regie und war selbst als Theaterschauspieler erfolgreich. Durch BENT lernte er auch die Filmregie kennen, doch bis jetzt blieb es der einzige Film, in dem er Regie führte. Die Dialoge sind recht genau eingehalten, sie wurden meist eins zu eins übernommen. So wie das Stück ist auch der Film in zwei Teile aufgebaut. Im ersten Teil wird zunächst in die Thematik eingeführt. So erfährt die ZuschauerIn wie Max sein Leben bisher gestaltet hat. Die weiteren Geschehnisse führen ihn dann nach Dachau und er wandelt sich in seiner Persönlichkeit. Der zweite Teil beginnt, als die beiden zum gemeinsamen Arbeiten eingeteilt werden und sich vor allem durch Gespräche näher kommen. Max öffnet sich gegenüber Horst und wandelt sich ein weiteres Mal. Wichtig zu erwähnen ist, dass vorwiegend in Glasgow, und nicht an Originalschauplätzen, gedreht wurde.

Der Film möchte die Aufmerksamkeit auf die Behandlung von Homosexuellen unter dem NS-Regime richten. In die fiktionale Geschichte werden daher reale Ereignisse und Begebenheiten eingebaut, wodurch der Wahrheitsgehalt erhöht

---

<sup>248</sup> Lorenz, Matthias N.: Der Holocaust als Zitat, S. 277.

<sup>249</sup> vgl. Lorenz, Matthias N.: Der Holocaust als Zitat, S. 275 ff.

<sup>250</sup> vgl. De Jongh, Nicholas: Not in front of the audience, S. 144.

wird. Obwohl die Handlung und die darin agierenden Figuren frei erfunden sind, werden auch reale Personen und Ereignisse im historischen Kontext eingebettet. So ist als Grund für die Verfolgung die Ermordung von Ernst Röhm angegeben. Es handelt sich bei dieser Person um einen hochrangigen SA-Offizier der tatsächlich als schwuler Berater und Weggefährte von Adolf Hitler tätig war und 1934 aufgrund dieser Neigung ermordet wurde. Durch diese realen Begebenheiten versucht der Autor seine Erzählung möglichst wirklichkeits- und wahrheitsgetreu nachzubilden.

Max wird in den ersten Bildern als ungefestigter, unsensibler, egoistischer und instabiler Mann vorgestellt, für den ein glamouröses Leben und Sexualität wichtige Rollen spielen. Der 34-jährige Max wird außerdem als offene und populäre Figur dargestellt, die aber von Insensibilität nur so strotzt. Als Wolfgang, ein junger SA-Mann, nach der mit Max gemeinsam verbrachten Nacht, sich in der Wohnung von Rudy und Max, nackt und ohne Hemmungen bewegt, wird die ZuschauerIn und auch Rudy vor Augen gehalten, dass Max keinen Respekt vor Rudys Gefühlen hat und sich nicht allzu viel darum sorgt, wie sehr dieses Verhalten Rudy verletzen könnte.<sup>251</sup> Rudy hingegen, sein Lebens- und Wohnpartner, wirkt naiv, eifersüchtig und Max nahezu verfallen. Seine Treue steht im drastischen Gegenteil zu dem Egoismus, den Max ausstrahlt.

Die Beziehung zwischen Max und Rudy ist schwierig zu beschreiben. Die beiden führen eine (Liebes-)Beziehung, doch die sexuellen Ausschweifungen von Max mit vielen fremden Männern, die er in diversen Nachtclubs trifft, zeigen, dass die Liebe eher einseitig zu sein scheint. Rudy ist offensichtlich verliebt in Max, dieser jedoch nimmt keinerlei Rücksicht auf dessen Gefühlsleben. Max fühlt sich also weniger zu ihm hingezogen, sondern vielmehr verantwortlich für Rudy. Letztendlich ist er sogar bereit ihn zu opfern, um sein eigenes Leben zu retten.

Max entscheidet sich aufgrund schrecklicher Erlebnisse seine schwule Identität aufzugeben und als Jude klassifiziert zu werden. Durch diese Aktion erhofft er sich eine bessere Behandlung im Lager und nimmt infolgedessen in Kauf, seine wahre Identität zu leugnen. Seine anfänglich suggerierte Selbstverliebtheit entpuppt sich als sadomasochistischer Selbsthass. Jemanden an sich heran zu lassen fällt ihm

---

<sup>251</sup> vgl. Plunka, Gene A.: Holocaust Drama, S. 239.

schwer und dadurch kann er selbst auch nicht lieben, was sich durch seine Unsensibilität und Grobheit ausdrückt. Im Laufe des Films wird ersichtlich, dass Max auch keine Selbstachtung besitzt. Er bittet Horst nämlich an einer Stelle des Films, als dieser ihm seine Liebe gesteht, ihn lieber zu hassen, da es ihm nicht möglich ist, die Liebe eines anderen zu erwidern:

HORST: Because. Because I love rocks. Because I love you. I do. I love you. Isn't that silly? [Pause] What are you doing?

MAX: Arranging these neatly. We've become sloppy. They can beat you for it. Don't love me.

HORST: It's my secret.

MAX: Don't love me.

HORST: It makes me happy. And I have a signal. When I rub my left eyebrow at you, like this ...[reibt seine linke Augenbraue] ... it means I love you. I bet you didn't know that.

MAX: Don't love me.

HORST: I can't help it.

MAX: I don't want anybody to love me.

HORST: Too bad.

MAX: I can't love anybody back.

HORST: Who's asking you to?

MAX: Queers aren't meant to love. They don't want us to. You know who loved me? You know who loved me? That boy. That dancer. I don't remember his name. But I killed him. See – queers aren't meant to love. I'll kill you too. Hate me. That's better. Hate me. Don't love me.<sup>252</sup>

Interessant an dieser Stelle ist auch, dass Max befürchtet, Horst ins Unglück zu stürzen, so wie einst Rudy, für dessen Tod er verantwortlich ist. Erst durch Horst findet er schließlich doch zu seinem wahren Ich zurück, der im Gegensatz zu ihm stets zu seiner Homosexualität steht. Horst klammert sich bis zum Ende an seine Würde, indem er noch ein Zeichen seiner Liebe an Max vermittelt (streicht sich über die Augenbraue) und dann den Offizier angreift. Er beschließt damit nicht als Opfer der Nazis in den Tod zu gehen, sondern bei seinem unmittelbar bevorstehenden Tod mit Würde zu sterben, indem er Widerstand leistet.

Max der in seinem bisherigen Leben seine Befriedigung durch sadomasochistischen Sex erlangt hat, beginnt durch Horst außerdem Intimität zu schätzen. Durch die tiefe Verbundenheit zu Horst wird die geleugnete

---

<sup>252</sup> Bent, Sean Mathias: 01:06.

Homosexualität schließlich wiedererwacht. Denn Horst bleibt sich selbst treu und unterstützt Max, damit er ein Leben in Würde lebt.

Horst kann als Stereotyp eines Schwulen, der in vielen Stücken und Filmen verwendet wird, gesehen werden. Er repräsentiert den stolzen, schwulen Mann, der trotz aller Widrigkeiten zu seiner Identität steht. Er fungiert als Lehrer, Liebender und als Kontrastfigur des ambivalenten Helden. Seine Botschaft, die er den ganzen Film über vermitteln möchte, ist: Sei stolz auf etwas.<sup>253</sup> Greta vollzieht hingegen eine ähnliche Wandlung wie Max. Zuvor noch als schimmernde Dragqueen und stolze Besitzerin eines florierenden Berliner Nachtclubs, entscheidet sie sich freiwillig, angesichts der politischen Veränderungen, ihre homosexuelle Neigung aufzugeben und sich von nun an als Georg um Frau und Kinder zu kümmern.

Obwohl der Sexualität im Film an sich viel Bedeutung zugemessen wird, kommt es zu keiner Darstellung im herkömmlichen Sinn. Da es den beiden untersagt ist, Blickkontakt aufzubauen oder sich zu berühren, können sie sich nur mittels Sprache und Fantasie annähern. An mehreren Stellen des Films wird das Verlangen nicht körperlich, sondern verbal ausgelebt. Diese Darstellung von Sexualität ist gerade durch die fehlende Körperlichkeit interessant und gut gelungen.

Dass Sexualität in vielen Filmen eine wichtige Rolle zukommt, ist nicht aufsehenerregend und auch in einem Film, der den Holocaust zum Thema macht, ist der Bezug zu Sexualität nichts Ungewöhnliches. Es zeigt sich sogar „eine Tendenz, die dem deutschen Faschismus als eine vornehmlich sexuell motivierte Bedrohung charakterisierte.“<sup>254</sup> Es gibt eine Reihe von Filmen, die bewusst sadomasochistischer Theatralik und Sexualität mit Nationalsozialismus und Motive der Verkleidung und sexuellen Exzessen miteinander verbinden. Das sogenannte Sadiconazista-Genre stammt ursprünglich aus Italien und nähert sich dem Thema Faschismus, und vor allem seinen Machtstrukturen, mit einer großen Faszination an. Faschisten werden sodann als Homosexuelle, Perverse und Päderasten deklariert. Eine sexuelle Komponente ist bis heute in zahlreichen Filmen, die sich mit den Geschehnissen rund um den zweiten Weltkrieg

---

<sup>253</sup> vgl. Plunka, Gene A.: Holocaust Drama, S. 241.

<sup>254</sup> Stiglegger, Marcus: Sadiconazista, S. 9.

auseinandersetzen, zu finden.<sup>255</sup> Häufig wird der Faschismus in Filmen als eine Art Sexualphantasie präsentiert, indem er – der Faschismus – mit Sadismus vereinigt wird. So lässt es sich auch erklären, dass zum Beispiel die Uniform der SS oft mit einem sexuellen Sinngehalt versehen wird und dadurch zu einer „Projektionsfläche sexueller Wünsche und Phantasien“<sup>256</sup> wird. FilmemacherInnen bedienen sich also Machtphantasien, um Spannung aufzubauen und das Publikum zu fesseln. In derartigen Phantasien schlüpft beispielsweise die Frau in die Rolle eines unterwürfigen Opfers und befriedigt dadurch eine gewisse sexuelle Vorstellung.<sup>257</sup> Die Opfer sind sodann nicht bloß dem Nationalsozialismus, sondern auch in sexueller Hinsicht ihren Peinigern ausgeliefert. Doch auch den ZuschauerInnen werden die Opfer ausgeliefert, da sie entblößt und entwürdigt von der Kamera betrachtet werden. Machtverhältnisse werden durch Kameraperspektiven und die Art der Inszenierung deutlich ausgedrückt, der nackte Körper wird im Bild festgehalten und dadurch zum Angriffspunkt des voyeuristischen Blickes.<sup>258</sup>

„Das Verhältnis von Henker zu Opfer wird sadomasochistisch verklärt und auf die Ebene sexueller Phantasie verlagert. Auf diese Weise wird eine Entpolitisierung und Enthistorisierung des Phänomens Faschismus gefördert. Der Faschismus kann so gemäß den Gesetzen der Populärkultur zum Spielzeug der Popästhetik werden.“<sup>259</sup>

Der Sadiconazista erzählt keine wirklichkeitsgetreue Geschichte und kann daher als unmoralisch angesehen werden, doch die FilmemacherInnen dieses Genres waren auch die ersten, die offen zu ihrer Begeisterung des Faschismus stehen und stets dessen Nähe zum Theater und Film betonen. Bleibt nur noch zu erwähnen, dass es oft als schwierig interpretiert wird, eine klare Grenze zwischen Kriegsfilm, Horror- oder Folterfilm, Frauengefängnisfilm, Soft-Sexfilm und Porno zu ziehen. Doch klar ist, dass in diesen Filmen der Voyeurismus und nicht die historische Genauigkeit im Vordergrund steht.<sup>260</sup>

In BENT spielt Sex nicht nur eine untergeordnete, sondern eine äußerst bedeutende Rolle. Nicht aus dem alleinigen Grund, dass die Verfolgten eine andere sexuelle Neigung haben und dadurch bereits von Anfang an,

---

<sup>255</sup> vgl. Schultz, Sonja M.: Der Nationalsozialismus im Film, S. 142f.

<sup>256</sup> Stiglegger, Marcus: Sadiconazista, S. 22.

<sup>257</sup> vgl. Stiglegger, Marcus: Sadiconazista, S. 27.

<sup>258</sup> vgl. Schultz, Sonja M.: Der Nationalsozialismus im Film, S. 145.

<sup>259</sup> Stiglegger, Marcus: Sadiconazista, S. 55.

<sup>260</sup> vgl. Schultz, Sonja M.: Der Nationalsozialismus im Film, S. 146ff.

gewissermaßen sexualisiert werden, sondern auch und vor allem weil es zu einer außergewöhnlichen, dargestellten Sexszene kommt. „Sex emerges as the signifier of human dignity, especially since this kind of sex is what brought Max and Horst to the camp in the first place.“<sup>262</sup> An dieser Stelle ist aber folgende Kritik anzumerken: Sexualität als normales menschliches Bedürfnis kann im Lager nicht mehr ausgelebt werden, da der menschliche Organismus allein auf das Überleben konzentriert ist. Die Aufmerksamkeit ist daher nicht auf Lustgewinn gerichtet, sondern auf Anstrengung, Hunger und Angst, so Gene Plunka.<sup>263</sup>

Max wird ebenso wie Rudy als homosexueller Mann von den SS-Offizieren im Zug bemerkt. Durch die Vergewaltigung eines soeben ermordeten Mädchens soll er sie vom Gegenteil überzeugen. Im Film wird dieser Akt visuell angedeutet, es kommt zu keiner gänzlichen Darstellung. Der Zuschauer oder die Zuseherin wird in seiner oder ihrer Interpretation jedoch bestätigt, als Max später von den schrecklichen Geschehnissen erzählt. Indem die SS-Männer, trotz des Wissens über seine Homosexualität, dem Tausch des Abzeichens zustimmen, wird möglicherweise ausgedrückt, dass sie sich daran erfreuen, da Max seine Identität leugnet, sich somit selbst demütigt und damit schlussendlich seine Würde verliert. Dass viele Männer in den SS-Reihen selbst eine homosexuelle Neigung gehabt haben, wird ebenfalls im Film thematisiert. Einerseits durch Ernst Röhm, der es trotz seiner Sexualität weit in der Hierarchie des NS-Regimes geschafft hat, und durch seine Truppe, die am Anfang des Films eine wichtige Rolle spielt. Andererseits gibt es im Lager Offiziere, die eine Neigung zum gleichen Geschlecht haben. Max scheint mit einem von ihnen Geschäfte zu tätigen, unter anderem erhält er für sexuelle Gefälligkeiten Medizin für den erkrankten Horst. So kann man das Ende des Films auch zweideutig interpretieren. Auf der einen Seite fällt dieser Schwindel auf und die Aufseher bestrafen das Vergehen auf das Äußerste. Auf der anderen Seite könnte auch gesagt werden, dass der Aufseher eifersüchtig auf den Einfluss, den Horst auf Max hat, ist und mit dieser Aktion Rache sowohl an Max, als auch Horst ausüben möchte, auch mit dem Zweck den Willen von Max endgültig zu brechen.<sup>264</sup> Max lernt somit aus eigener Erfahrung, dass Nazis heuchlerisch bezüglich der Behandlung von Homosexuellen sind. Der SS-Offizier

---

<sup>262</sup> Hammermeister, Kia zit. nach: Plunka, Gene A.: Holocaust Drama, S. 241.

<sup>263</sup> vgl. Plunka, Gene A.: Holocaust Drama, S. 235.

<sup>264</sup> vgl. Plunka, Gene A.: Holocaust Drama, S. 242.

kategorisiert sie als Untermenschen und bestraft sie für etwas, was er selber insgeheim praktiziert. An dieser Stelle wollte Sherman ursprünglich die Heuchelei der Nazis thematisieren, denn für sie ist, was du vorgibst zu sein oder welchen Anschein du vermittelst, von Bedeutung und nicht was du insgeheim fühlst oder bist. Das Dilemma von Homosexuellen war und ist das ihr Anderssein aufgrund Äußerlichkeiten und Verhaltensweisen begründet wird.<sup>265</sup>

Dass sich Liebe trotz aller Widrigkeiten durchsetzen kann, versucht der Film BENT auszudrücken. Der Liebesbeweis an Horst wird schließlich vom Max durch das Überstreifen seiner Jacke mit dem rosa Dreieck, als Zeichen für Homosexualität, ausgedrückt.<sup>266</sup> Max hat nach dem Tod seines Geliebten keinen Grund mehr, sich den weiteren Schikanen auszusetzen, denn Horst war der Grund für ihn durchzuhalten. Nach dessen Tod beschließt er sich das Leben zu nehmen. Im Film bewegt sich die Kamera in einer besonders langen Einstellung langsam von seinem Leichnam hinfort und endet schließlich mit einer weißen Überblendung. Im Stück wurde ein ähnlicher Effekt geschaffen, indem das Publikum am Ende geblendet wird. Diese theatralische Methode sollte den ZuschauerInnen die Liebe zu Horst demonstrieren, und gleichzeitig sollte die Erkenntnis hervorgehoben werden, dass er seine sexuelle Identität bisher gemieden hat, aber im Tode dazu stehen kann. Denn Horst war es, der ihm gelehrt hat, stolz auf seine Homosexualität zu sein und überdies dass geistige und emotionale Intimität bedeutungsvoller ist, als sadomasochistischer Sex.<sup>267</sup> Als er den toten Körper umarmt, gesteht er sich ein, dass er Horst und auch Rudy geliebt hat. Er bereut seine Gewissenlosigkeit gegenüber Rudy, ist aber nun bereit stolz auf seine Homosexualität zu sein. „I think I loved ... I can't remember his name. A dancer. I think i loved him too. Don't be jealous. You safe. I don't drop you. I love you. What's wrong with that?“<sup>268</sup>

---

<sup>265</sup> vgl. De Jongh, Nicholas: Not in front of the audience, S. 152.

<sup>266</sup> vgl. Kerner, Aaron: Film and the Holocaust, S. 71.

<sup>267</sup> vgl. Plunka, Gene A.: Holocaust Drama, S. 243.

<sup>268</sup> Bent, Sean Mathias: 01:30.

### 3.2.4 mögliche Funktion/ Wirkung

BENT ist ein bahnbrechendes und wegweisendes Holocauststück. Es dient der ethischen Untersuchung menschlichen Verhaltens in einem einzigartigen Umfeld, in dem die Erhaltung der Würde eigentlich den sicheren Tod bedeutet.<sup>269</sup> Es sollte in erster Linie auf die Behandlung von homosexuellen Menschen im NS-Regime aufmerksam machen. Denn spätestens ab 1935 konnte jeder homosexuelle Mann das Risiko, ins Konzentrationslager gebracht zu werden, falls seine homosexuelle Orientierung auffallen würde. Dort im Lager, so die Gerüchte, würden einen Krankheit, Hunger und Erniedrigung erwarten.<sup>270</sup> Das Ziel des Films, nämlich Aufmerksamkeit zu erzeugen, wurde definitiv erreicht, denn es wurde nicht nur eine öffentliche Debatte ausgelöst, sondern dem Stück wird sogar zugeschrieben, die Forschung anregt zu haben, Verbrechen an Minderheiten durch den Nationalsozialismus zu untersuchen, aufzudecken und die Gesellschaft anschließend darüber zu informieren.<sup>271</sup>

Erst Mitte der 90er Jahre wurden die bisherigen Opfergruppen ausgeweitet und es kam zu einer intensiven öffentlichen Beschäftigung mit diesem sensiblen Thema. Bis heute ist eine Auseinandersetzung aber in Form der filmischen Repräsentation kaum vorhanden. Denn Filme, die sich der Thematik Holocaust angenommen haben, stellen vor allem in den ersten Jahrzehnten nach Kriegsende Juden in den Mittelpunkt ihrer Handlungen. Unbestritten zählen sie auch zu den am stärksten verfolgten Personengruppen des NS-Regimes, doch auch andere Minderheiten wurden, aus nicht weniger schlimmen Gründen, verfolgt und getötet. Als der Diskurs über die Behandlung von Minderheiten in der Öffentlichkeit aufkam, wurde das Thema auch in einigen Stücken, Filmen und in den Medien allgemein aufgegriffen, doch erhielten sie meist keine große Aufmerksamkeit. Trotzdem kann diese Erweiterung der Opfergruppen als neue Tendenz des Holocaustfilms gesehen werden.<sup>272</sup>

---

<sup>269</sup> vgl. Plunka, Gene A.: Holocaust Drama, S. 251.

<sup>270</sup> vgl. Plant, Richard: Rosa Winkel, S. 133.

<sup>271</sup> vgl. Plunka, Gene A.: Holocaust Drama, S. 377.

<sup>272</sup> vgl. Lorenz, Matthias N.: Der Holocaust als Zitat, S. 269.

Als Sherman das Stück 1979 geschrieben hat, gab es bezüglich der Behandlung von Homosexuellen während des NS-Regimes demnach noch keine wirkliche öffentliche Auseinandersetzung. Durch das Stück lenkt der Autor bewusst Aufmerksamkeit auf die wichtige, sensible Thematik und bricht dadurch das Schweigen.<sup>273</sup> Denn zu lange blieb die Anerkennung eines Opferstatus den Roma und Sinti, Schwarzen, sogenannten Asozialen und eben Homosexuellen, verwehrt. Der Film macht daher auf das Schicksal von Homosexuellen und auf die damaligen Geschehnisse aufmerksam. Dies schafft er unter anderem durch das Einflechten von realen Gegebenheiten. De Jongh interpretiert daher, dass es in Shermans Stück einen indirekten und verstörenden Vergleich zwischen den politisch unwissenden Hedonisten in Berlin im Jahre 1934 und den großstädtischen, schwulen Mann in den 70ern existiert. Homosexuelle wie auch Heterosexuelle sollten folglich auf die immer noch prekäre Gesetzeslage aufmerksam gemacht werden.<sup>274</sup>

Der Paragraph 175 stellte lange ‚widernatürliche Unzucht‘ unter Strafe. Als die Politik durch den Nationalsozialismus geprägt wurde, kam es zu einer Verschärfung des Paragraphen. Durch gesetzliche Regelungen versuchte die Politik dem Volk ihr Sexualverhalten vorzuschreiben und dadurch wurde Sexualität etwas von öffentlicher Bedeutung und war keine Privatsache mehr. Homosexualität galt somit als etwas, was den Naturgesetzen widersprach.<sup>275</sup> Durch diese Bestimmung waren unter anderem Phantasien von homosexuellen Handlungen und eine übertriebene Schwärmerei zu einer Person gleichen Geschlechts strafbar. Ein Mann konnte also aufgrund haarsträubender Vorwürfe verhaftet werden. Jeder Kuss und jede Berührung konnte als kriminelle Sittenlosigkeit hingestellt werden.<sup>276</sup> 1969 wurde der Paragraph 175 durch eine Reform entschärft, doch Geschlechtsverkehr unter Männern blieb verboten. 1994 wurde es schließlich ersatzlos aufgehoben. Erst 2002 entschuldigte sich der Deutsche Bundestag öffentlich bei den homosexuellen Opfern des Nationalsozialismus.<sup>277</sup> Homosexuelle galten somit offiziell zu den Opfern des Nationalsozialismus, doch bis heute erhielt keiner eine staatliche Wiedergutmachung. Trotz der öffentlichen Anteilnahme ihres Schicksals bleiben

---

<sup>273</sup> vgl. Plunka, Gene A.: Holocaust Drama, S. 239.

<sup>274</sup> vgl. De Jongh, Nicholas: Not in front of the audience, S. 147 f.

<sup>275</sup> vgl. Plant, Richard: Rosa Winkel, S. 74.

<sup>276</sup> vgl. Plant, Richard: Rosa Winkel, S. 96.

<sup>277</sup> vgl. Bruns, Claudia: Welchen der Stein du hebst, S. 36.

die Opfer ihr Leben lang gebrandmarkt und werden wohl, wie viele andere Opfer, die Geschehnisse psychisch nie gänzlich verarbeiten können.<sup>278</sup> Es kann daher gesagt werden, dass es eine beträchtliche Zeit benötigte, bis diese Opfergruppe explizit in den Mittelpunkt gerückt wurde, sowohl in einer öffentlichen Debatte, als auch in ihrer filmischen Repräsentation.

BENT gilt als einer der wenigen Filme, die sich dieser Thematik angenommen haben und gilt daher als wichtige filmische Umsetzung der besagten Problematik. Die Akteure der Geschichte können daher als Vertreter der Opfer der homosexuellen Unterdrückung gesehen werden.

Der Film klärt außerdem explizit über die Verhältnisse im Lager auf. In den 30er-Jahren repräsentierte nämlich das rosa Dreieck den niedrigsten Rang in der Hierarchie des Lagers. Dadurch waren diejenigen die es trugen nicht nur der Brutalität der Aufseher, sondern auch der der anderen Häftlinge, ausgesetzt.<sup>279</sup> An dieser Stelle muss gesagt werden, dass zu dieser Zeit an sich schon eine Reihe an Vorurteilen über Homosexuelle existierten. Das Feindbild von Homosexuellen, welches in der Bevölkerung verbreitet wurde, wurde genutzt um der Gesellschaft zu vermitteln, dass sie für das Volk unbrauchbar wären, da sie aufgrund ihrer Vorlieben, keine, für das Reich so wichtige, Kinder in die Welt setzen könnten. So wurde die allgemeine, öffentliche Meinung verbreitet, dass Homosexualität eine Krankheit wäre und dass schwule Männer nur auf Befriedigung aus wären. Wegen der vermeintlichen Ansteckungsgefahr wurden sie daher üblicherweise im Lager von den anderen getrennt. Durch diese Intoleranz, die bereits vor dem Lagerleben bestand, konnten Homosexuelle – im Gegensatz zu den anderen Opfergruppen – nicht mit der Solidarität und Loyalität ihrer Mithäftlinge rechnen, da sie nicht als Gleichgestellte wahrgenommen wurden. Selbstverständlich waren alle Neuankömmlinge den Schikanen sowohl der SS als auch der Kapos ausgeliefert, doch als homosexuell Deklarierter war man zusätzlichen Torturen ausgesetzt. Unter anderem wurde nicht nur das Haupthaar abrasiert, sondern auch das Scharmhaar und man wurde von den anderen Häftlingen in eigene Baracken separiert. Außerdem wurde an ihnen der Leitspruch ‚Arbeit macht frei‘ erprobt. Der perfide Hintergedanke dessen war, dass sich Männer bei einer schweren Arbeit dermaßen verausgabten, dass sie durch die immense Erschöpfung geläutert,

---

<sup>278</sup> vgl. Plant, Richard: Rosa Winkel, S. 161 f.

<sup>279</sup> vgl. Plunka, Gene A.: Holocaust Drama, S. 238.

sprich ihre homosexuellen Gedanken ausgelöscht werden sollten. Aus demselben Motiv wurden schwule Männer gezwungen, Lagerbordelle aufzusuchen, mit dem Argument, dass sie durch den Geschlechtsverkehr mit Frauen geheilt werden könnten.<sup>280</sup>

Fakt ist aber auch, dass vor allem junge homosexuelle Männer oft, sowohl von Kapomitgliedern als auch von SS-Offizieren, als Art ‚Konkubinen‘ gesehen wurden. Die sogenannten Puppenjungen erhielten im Gegenzug Vergünstigungen im Alltag des Lagers. Es konnte als ein wichtiges Privileg gelten, um von Folter und Tod ausgeschlossen zu werden. Denn Sex mit jüdischen Häftlingen war höchstrisikant für Kapos und strikt verboten für die SS.<sup>281</sup> Doch der Status eines Puppenjungen brachte auch viele Nachteile mit sich. Durch die zusätzliche Nahrung und die Befreiung von harter Arbeit, waren sie in einer besseren Verfassung und das verursachte automatisch großen Neid bei den anderen Gefangenen.<sup>282</sup>

Der Film versucht außerdem zu verdeutlichen, wie das System Konzentrationslager einen Menschen brechen sollte. So entscheidet sich Max seine homosexuelle Neigung zu unterdrücken, mit der Hoffnung durch diese Handlung seine Überlebenschancen zu erhöhen. Die Funktion des Lagers war stets die, den Menschen ihre Würde zu nehmen. Das große Anliegen des Films ist es daher, den Verlust und das Wiedererlangen der menschlichen Würde darzustellen.

### **3.2.5 Darstellung der Phasen**

In diesem Kapitel wird nun versucht, einen Überblick, über die filmische Darstellung der verschiedenen Phasen, die Max als Häftling im Lager durchlebt, zu geben.

Max, der im ersten Teil des Films, als egoistischer und nur auf seinen eigenen Vorteil bedachter Mann dargestellt wird, wird zunächst durch die Geschehnisse

---

<sup>280</sup> vgl. Plant, Richard. Rosa Winkel, S. 144-147.

<sup>281</sup> vgl. Plunka, Gene A.: Holocaust Drama, S. 380.

<sup>282</sup> vgl. Plant, Richard: Rosa Winkel, S. 147.

gebrochen. Es wirkt als hätte er nicht nur seine sexuelle Neigung, sondern sich im Allgemeinen aufgegeben. Er erscheint geschockt zu sein, von der ihm entgegen gebrachten Brutalität und Grausamkeit. Er passt sich aber an die Gegebenheiten an, dargestellt indem er seinen eigenen Partner zu Tode prügelt. Die Misshandlung am Transport nach Dachau kann hierbei als ein Versuch gedeutet werden, den Willen von Max zu brechen. Zunächst ist er bloß bei der erbarmungslosen Behandlung als Zuseher anwesend, doch schon bald muss er selbst aktiv werden, um nicht selbst der Brutalität ausgeliefert zu sein.

Danach wirkt Max apathisch und in sich gekehrt, was sich vor allem dadurch offenbart, wie er seiner Arbeit nachgeht und die Steine gleichgültig von einer Seite zur anderen schleppt. Die harte Arbeit, die ein Häftling im Lager verrichten musste, besteht im Film darin, wie gesagt, Steine sinnlos von einer Seite zu anderen zu schaffen. Diese zwecklose Arbeit soll verdeutlichen, dass diese Tätigkeit geschaffen wurde, die Menschen einerseits körperlich zu schwächen und andererseits sie in den Wahnsinn zu treiben.

Seine Einsamkeit wird durch die Gespräche mit Horst unterbrochen, denn er scheint Zugang zu Max zu finden. Horst versucht Max davon zu überzeugen, dass er seine kritischen Werte aufgibt, die sich in der Vortäuschung ein Jude zu sein, seiner unerschütterlichen Selbstgefälligkeit und in der Bereitschaft seine schwule Identität zu ignorieren, widerspiegeln. Horst gelingt es auch, dass Max sich ändert, was vor allem dadurch ersichtlich wird, dass Max empathischer gegenüber Horst wird. Als nämlich Horst erkrankt, bereitet dies Max viele Sorgen und er macht sich Gedanken wie er ihm helfen könne. Selbstlos versucht er Medizin für seinen Freund zu organisieren und geht sogar soweit, sich zu prostituieren.<sup>283</sup>

Max wird durch die traumatisierenden Erlebnisse in seinem Wesen gebrochen. Durch das Leugnen seiner Sexualität, verleugnet er sich selbst. Eine Form der Apathie und ein Zustand, indem die Stabilität der sozialen Beziehungen zerstört ist, waren meist das Resultat der psychischen Beeinträchtigungen, die das Lager verursachten. Der Nationalsozialismus hatte letztendlich diese Art von Vereinsamung im Sinn, da Entwürdigung und Entmenschlichung durch die Gegebenheiten im Lager gewünscht waren. Menschliche Würde konnte unmöglich aufrecht erhalten werden, da die Häftlinge geistig zerstört und ihres

---

<sup>283</sup> vgl. Plunka, Gene A.: Holocaust Drama, S. 242.

Selbstrespektes beraubt wurden, mit dem Zweck ihnen in der Folge den Status des Menschsein entziehen zu können. Überlebenschancen konnten nur erhöht werden, meint unter anderem Plunka, wenn es der Häftling vermochte seinen Geist zu fordern, kleine Dinge, wie die Körperhygiene zu beachten und versuchte, soziale Kontakte aufrecht zu erhalten.<sup>284</sup>

Im Film findet Max sich durch Horst wieder. Die Verbindung zwischen den beiden gibt ihnen die Stärke zu überleben und sich nicht aufzugeben. Immer wieder fällt das Wort ‚strong‘ und verdeutlicht somit den Willen sich nicht unterkriegen zu lassen. „We did it. Fucking guards, fucking camp, we did it. They’re not going to kill us. We made love. We were real. We were human. We made love. They’re not going to kill us.“<sup>285</sup> Vor allem durch diese Aussage von Horst, nachdem die beiden in ihrer Vorstellung intim wurden, wird ersichtlich, wie wichtig es war, sich seiner Menschlichkeit bewusst zu sein.

Max ist sein ganzes Leben unehrlich zu sich selbst und lebt ein Leben voller Lügen. Das Wechseln der Jacke am Ende des Films kann als Zeichen verstanden werden, dass Max nun einem Leben voller Lügen ausweicht. Denn Horsts Tod wird im Film als eine Art Offenbarung oder Erleuchtung für Max dargestellt. Er konnte bis zu diesem Ereignis zwar Menschlichkeit wieder erlangen, aber es war ihm noch nicht möglich, seine Liebe für Horst zu formulieren. Durch das Überstreifen von Horsts Jacke mit dem rosa Dreieck und dem danach begangenen Selbstmord wird veranschaulicht, dass sich Max nun zu Horst, zu sich und seiner Homosexualität bekennt. Durch die Selbsttötung wird daher ausgedrückt, dass Max dem NS-Regime trotzt und außerdem seine Identität annimmt. Diese Selbsterkenntnis und der neugefundene Respekt vor anderen stattet Max das erste Mal in seinem Leben mit Würde und Integrität aus, so Gene A. Plunka in ihrer Abhandlung.<sup>287</sup> Wahre Liebe lernt er also durch Horst kennen, da er vorher – abgesehen von seiner eher einseitig zu sehenden Beziehung mit Rudy – nur flüchtige, oberflächige sexuelle Beziehungen mit vorrangig fremden Männern pflegte.

---

<sup>284</sup> vgl. Plunka, Gene A.: Holocaust Drama, S. 235.

<sup>285</sup> Bent, Sean Mathias: 01:02.

<sup>287</sup> vgl. Plunka, Gene A.: Holocaust Drama, S. 243.

Der Film zeigt, wie auch KAPÒ den sogenannten Aufnahmeschock sehr detailliert. Bereits im Zug wird er gebrochen, indem er zusehen muss wie sein Freund geschlagen wird und schließlich selbst brutal gegen ihn vorgehen muss. Er ist nicht fähig die Geschehnisse zu realisieren. Wie in Trance wiederholt er einige Male: „It isn't happening“<sup>288</sup>. Diese Worte machen deutlich, dass er die unmenschliche Behandlung nicht fassen kann. Bei dem Fußmarsch zum Lager wird er getreten und geschlagen, weil er traumatisiert und entkräftet sitzen bleibt. Auch hier wird deutlich, dass die Schläge ihn unerwartet treffen. Durch diese Ungerechtigkeit wird Max schließlich gebrochen und es kommt dazu, dass er innerlich abstirbt. Angekommen im Lager erfolgt die Aufnahme-prozedur. Max lässt die unmenschliche Behandlung apathisch über sich ergehen. Durch das Rasieren der Haare wird er zu einem anderen, neuen Menschen. Durch das Ankleiden der Häftlingsuniform streift er sich eine neue Identität über. Aus dem schwulen Bonvivant ist eine gleichgültige Hülle geworden, allerdings mit dem Fokus zu überleben, der durch die Worte „I'm going to stay alive“<sup>289</sup> ausgedrückt wird.

Um in einem Konzentrationslager überleben zu können, muss sich ein Häftling schnell an die Situation gewöhnen. Wesentlich dabei ist das Erlangen von Privilegien. Auch Tricks und Betrugereien müssen getätigt werden um nicht unterzugehen. Max entscheidet seine Homosexualität abzulegen und durch das Annehmen einer jüdischen Identität eine bessere Behandlung zu erhalten. Durch das Geschäft, welches er mit der Gestapo tätigt, erhält er schon bald eine bessere Ausgangsposition. Auch andere Privilegien werden ihm gewährt, unter anderem der Erhalt von Medizin, die er im Austausch für körperliche Gefälligkeiten gegenüber einem SS-Offizier, erhält. Noch wichtiger ist es allerdings, sich seine Humanität zu bewahren. Dies gestaltet sich als äußerst schwierig, wenn man sich in einer Situation wiederfindet, in der ein Mensch mit Tieren gleichgestellt wird. Doch trotzdem ist es für das Überleben unabdingbar, nicht völlig zu entmenslichen. Im Film bewahrt Max seine Humanität indem er seinen Körper fit hält. Trotz schwerer Arbeit macht er in der Baracke unzählige Liegestütze. Hier ist anzumerken, dass der Film an dieser Stelle nicht wirklichkeitsgetreu gearbeitet hat, denn es ist äußerst unrealistisch, dass ein Gefangener nach einer derart

---

<sup>288</sup> Bent, Sean Mathias: 00:34.

<sup>289</sup> Bent, Sean Mathias: 00:46.

kräftezerrenden Arbeit und mangelhafter Ernährung noch Kraft aufbringt, um sich in seiner Ruhepause ein weiteres Mal körperlich zu betätigen.

Humor ist äußerst selten im Konzentrationslager anzutreffen. Im Film gibt es eine kurze Szene, in der Max und Horst sich amüsieren, nämlich als sie soeben in ihrer Vorstellung Sex hatten und somit die Wachen austricksen konnten, denn jegliche Beziehung unter den Häftlingen ist eigentlich strengstens verboten. Dass sie sich unter diesen Umständen sexuell angenähert haben, beschert ihnen einen Augenblick Glück, Genugtuung und vor allem Freude.

Max blendet die Realität aus, indem er nicht über das Lagerleben sprechen möchte und Horst gereizt darauf hinweist, das Thema zu wechseln. Auch an Vergangenes möchte sich Max nicht erinnern und noch weniger darüber sprechen. Auf den Weg ins Lager beschließt er sein bisheriges Leben zu verdrängen, um sich allein auf das Überleben zu konzentrieren. Damit, so hofft er, könne er auch seine eigenen entsetzlichen Taten vergessen. Die Zukunft wird ebenso von ihm ausgeblendet, da die jetzige Situation für ihn kaum ertragbar ist. Er möchte sich also weder mit der Vergangenheit noch mit der Zukunft auseinandersetzen. Es geht ihm primär darum, die derzeitige Situation zu überleben und durchzuhalten. Erst am Schluss ist er im Stande seinen Erinnerungen freien Lauf zu lassen, indem er sich erlaubt an Rudy zu denken.

Dass diverse Vorstellungen und Fantasien Mittel waren, um im Geiste der schlimmen Situation zu entfliehen, wird im Film sehr gut dargestellt. Durch die Vorstellung zusammen sexuell zu verkehren, kann die Realität und deren Schrecken für wenige, aber sehr kostbare Augenblicke, vergessen werden. Es kann gesagt werden, dass für diejenigen, die unter der Verfolgung durch das NS-Regime litten, vor allem geistiger Widerstand, aber auch Liebe und Erhabenheit zu den wenigen, verfügbaren Formen des Widerstands gehörten.<sup>290</sup>

Gefangene nehmen ihre Außenwelt in kürzester Zeit als unreal wahr. Durch das absolute Abkapseln ist sie unzugänglich und unerreichbar. In Bent wird diese Wirkung vor allem durch den Kontrast zwischen ersten und zweiten Teil

---

<sup>290</sup> vgl. Kerner, Aaron: Film and the Holocaust, S. 71.

hergestellt. Der erste Teil präsentiert das bunte, laute, weitläufige, freie Berlin, der zweite Teil hingegen zeigt das triste, graue, beengte Konzentrationslager. In kürzester Zeit können sich selbst die ZuschauerInnen nicht mehr an die Welt abseits des Stacheldrahts erinnern.

Max verfügt lange über ein lediglich geringes Einfühlungsvermögen. Mit Rudy geht er schlecht um, seine Gefühle scheinen ihn nicht zu interessieren. Trotzdem fühlt er sich für ihn verantwortlich und möchte ihn heil aus Berlin, und später aus Deutschland, fortbringen. Durch die Deportation wird ihm nicht nur die Freiheit genommen, sondern auch seine Empathie, denn zunächst ist er auf seinen eigenen Vorteil bedacht. So schlägt er Rudy zu Tode und vergewaltigt ein totes Mädchen. Durch Horst findet er sein Einfühlungsvermögen wieder. Er macht sich große Sorgen, als dieser erkrankt und riskiert nun auch sein eigenes Leben, indem er sich als den Kranken ausgibt, um an Medizin zu gelangen. Als Horst stirbt, wird ihm schließlich auch sein schäbiges Verhalten gegenüber Rudy bewusst.

Max durchlebt also eine Umstellung in seinem Wesen im Verlauf des Films. Anfänglich ist sein Leben durch sexuell freizügiges Verhalten, flatterhaften Beziehungen zu anderen Männern, Drogenmissbrauch und Egoismus gekennzeichnet. Am Ende ist aber fähig zu lieben und dadurch ist es ihm möglich seine menschliche Würde, welche ihm im Lager genommen wurde, wieder zu erlangen. Durch die tiefe Zuneigung zu Horst kann Max überdies seine Gefühlswelt wieder zurück gewinnen. Ohne Horst möchte Max den Grausamkeiten des Lagers nicht mehr ausgesetzt sein und verliert außerdem die Hoffnung auf eine gemeinsame Zukunft in Freiheit mit seinem Geliebten. Jedoch gewinnt er seine Würde durch das Eingestehen seiner wahren Sexualität zurück und in seinem Tod kann eine Art von Triumph gegenüber dem NS-Regime gesehen werden.<sup>291</sup>

---

<sup>291</sup> vgl. De Jongh, Nicholas: Not in front of the audience, S. 153.

### **3.3 Gemeinsamkeiten der Spielfilme *Kapo* und *Bent***

Die beiden gewählten Filme weisen sowohl inhaltlich erhebliche Ähnlichkeiten auf, als auch in ihrer möglichen Funktion. In diesem Kapitel sollen diese nun kurz zusammengefasst werden, damit sich das darauffolgende Kapitel dem Vergleich zwischen Frankls Drei-Phasen-Modell und der filmischen Darstellung von Entwicklungsabläufen bestmöglich widmen kann.

Die Filme wurden gewählt, da sie eine deutliche Veränderung in der Psyche der HauptprotagonistInnen offenbaren. Die beiden werden durch die Ereignisse gebrochen und müssen sich dem unmenschlichen Umfeld anpassen. Dies geschieht bei beiden Figuren, indem sie geltende moralische Ansprüche durch die Moral des Lagers und die dort herrschenden Gesetze ersetzen. Max schlägt so lange auf seinen Freund ein, bis er stirbt, um sein eigenes Leben zu retten. Edith nimmt es hingegen in Kauf, ihren Mithäftlingen mit dem gleichen Verhalten zu begegnen, wie ihre Peiniger ihr selbst zuvor begegnet sind. So werden sämtliche soziale Regungen in kürzester Zeit zum Erliegen gebracht, damit das eigene Leben gerettet und geschützt werden kann. Empathie kann in einer derartigen Lage nur schwer beibehalten werden, so der Eindruck, den beide Filme erwecken wollen.

Edith und Max werden durch die Erlebnisse dermaßen traumatisiert, dass sie zunächst in einen Schockzustand verfallen. Der darauffolgende Zustand kann am besten als Apathie oder Gleichgültigkeit beschrieben werden, denn es scheint, als würden sie ihr Schicksal ab einem bestimmten Moment akzeptieren und nicht weiter hinterfragen. Sowohl Edith als auch Max entscheiden sich, ihre Identität aufzugeben um ihre Überlebenschance zu erhöhen. In *KAPÒ* wird die jüdische, in *BENT* die homosexuelle Identität aufgegeben.

Eine andere Gemeinsamkeit in den Filmen ist, dass Liebe, Zuneigung und Vertrauen eine essentielle Rolle übernehmen. Durch die entfachten Gefühle erkämpfen sich die ProtagonistInnen ihre Menschlichkeit, ihre Würde und letztendlich auch ihre ursprüngliche Identität zurück. Sie werden sozusagen durch Liebe geläutert und können somit ihr altes Ich wiedergewinnen. Im Tod sind sich sowohl Max als auch Edith ihrer Neigungen, beziehungsweise ihres Ursprungs

bewusst, und demonstrieren dadurch eine Form von Stolz. Beide sterben durch Selbstmord, was sogleich ein weiteres gemeinsames Merkmal ausmacht. Sie müssen sich eingestehen, dass ein Leben in Freiheit, außerhalb des Stacheldrahts für sie ausgeschlossen ist. Ihre Hoffnungen und Illusionen werden zwar aus unterschiedlichen Gründen zerstört, doch für beide endet es in einem selbst gewählten Tod, obwohl in KAPÓ das Motiv der Selbstopferung – ein Leben für viele – hinzukommt.

KAPÒ und BENT wollten in erster Linie einen Teil zur Aufarbeitung des Holocaust beitragen. KAPÒ, als relativ früher Film, klärte die Öffentlichkeit darüber auf, unter welchen schwierigen Umständen Opfer des Nationalsozialismus in den Lagern leben mussten. Damals herrschte noch kaum oder fast keine ausreichende Auseinandersetzung mit dem Holocaust. Pontecorvo zeigt vor allem im ersten Teil seines Films, unmenschliche Verhältnisse auf, um damit die eingetretene Entmenschlichung und Demoralisierung zu erklären. Denn viele Opfer wurden selbst zu TäterInnen gemacht, da das System Konzentrationslager so konzipiert wurde. Dies schafft der Regisseur zumindest im ersten Teil ohne übermäßige Verharmlosung oder Sentimentalisierung.

Auch Sean Mathias zeigte mit seinen tristen Bildern des Lagers eine wirklichkeitsgetreue Abbildung der Geschehnisse. Der Film und vor allem das als Vorlage dienende Stück, möchte jedoch, nicht nur, auf die seelischen Befindlichkeiten eines Häftlings eingehen, sondern möchte die Aufmerksamkeit der Gesellschaft auf eine lange ausgeschlossene Opfergruppe, die der Homosexuellen, richten. Außerdem versucht das Stück gleichzeitig auf die damals noch immer prekäre Gesetzeslage (Geschlechtsverkehr unter Männern stand immer noch unter Strafe) aufmerksam zu machen.



## 4. Vergleich zwischen dem 3-Phasen-Modell und den Filmen

„Wie ‚wahrhaftig‘, ‚authentisch‘ ein Holocaustfilm ist, kann daher nur in dem Bewusstsein diskutiert werden, daß er wie jedes Kunstwerk sowohl auf Fakten als auch auf Fiktion basiert.“

Martina Thiele

Das vorliegende Kapitel widmet sich nun den Gemeinsamkeiten, welche zwischen der Beschreibung von Viktor E. Frankl und der Darstellung in den Spielfilmen, bezüglich der seelischen Veränderung von KZ-Häftlingen, bestehen. Wie bereits anfangs erwähnt, wird vor allem auf die ersten beiden Phasen näher eingegangen, da in den behandelten Filmen die dritte Phase nicht thematisiert wird.

Frankl, als Überlebender schreibt über die Erfahrungen, die er persönlich gemacht hat und versucht diese Beobachtungen in einer psychologischen Theorie zusammenzufassen. Er hält fest, dass ein Häftling verschiedene Phasen durchlebt, in der die Psyche massiven Veränderungen ausgesetzt ist. Die ausgewählten Spielfilme betten eine fiktive Geschichte mit fiktiven AkteurInnen in den historischen Kontext ein und stellen dabei die Phasen teilweise dar, doch nicht zur Gänze. Zu einem späteren Zeitpunkt wird versucht mögliche Gründe zu finden, weshalb sich RegisseurInnen für eine gemilderte Darstellung dieser psychischen Wesensveränderung entscheiden. Zunächst sollen Ähnlichkeiten angeführt werden, die in Frankls Abhandlung beschrieben und in den Filmen dargestellt werden.

Die Aufnahme ins Lager wird bei Frankl als die erste Phase genannt und ist primär durch einen Aufnahmeschock gekennzeichnet. Menschen befinden sich bereits vor der Ankunft im Lager in einer sehr bedenklichen psychischen Verfassung, da die Deportation an sich als ein traumatisches Erlebnis wahrgenommen wird. In den beiden Filmen wird der Versuch gemacht, dieses Merkmal umzusetzen. Die ProtagonistInnen wirken überrascht, geschockt und fassungslos. Dieser Eindruck wird meist durch Großaufnahmen der Darsteller noch unterstrichen. Die ersten Schläge werden daher nicht als körperlicher Schmerz wahrgenommen, sondern mit Verwunderung erfahren. Es ist den Opfern noch nicht möglich, die

Konsequenz ihrer Deportation zu verstehen. Erst wenn der anfängliche Zustand des Schocks überwunden ist, kann sich die Person sich ein deutlicheres Bild vom Lager machen.

Viktor E. Frankl meint an dieser Stelle, dass nur durch das Erlangen von Privilegien das Überleben gesichert werden kann. Die Filme gehen auf diesen Punkt besonders ein, denn durch den Erhalt bestimmter Begünstigungen, können die Figuren ihre Situation im Lager verbessern. In *KAPÒ* sichert sich die Hauptdarstellerin die Stelle einer Kapo und hat somit eine Reihe von Sonderrechten, von höheren Essensrationen bis zu besserer Kleidung und auch die Befreiung von schwerer Arbeit verbessert ihre Lage. In *BENT* erhält die zentrale Person ebenso durch diverse Abkommen mit SS-Aufsehern Privilegien.

Auch Tricks und Betrügereien muss sich ein Häftling bedienen, um die Extremsituation bestehen zu können. So ändern die beiden HauptprotagonistInnen ihre Identität, um eine bessere Ausgangslage zu bekommen.

Das Konzentrationslager zielte darauf ab, den Menschen ihre Humanität zu rauben und das wurde unter anderem durch eine Lagerhierarchie umgesetzt. Gefangene nahmen unterschiedliche Ränge ein, die wiederum bestimmte Rechte und Privilegien mit sich zogen und konnten somit selbst Macht über ihre Mithäftlingen ausüben. Nicht selten verloren höhergestellte Häftlinge ihr Einfühlungsvermögen und nahmen damit eine Position ein, die sie nicht mehr nur als Opfer deklarierte. Es sei also gesagt, dass es keine Einheit unter den Häftlingen gab, sondern EinzelkämpferInnen, die darauf konzentriert waren, ihr eigenes Leben vor allen anderen zu retten. Dieses Kennzeichen wird vor allem im Film *KAPÒ* veranschaulicht, denn Edith kann einen Posten einnehmen, der es ihr zu einem gewissen Grad erlaubt, über andere zu richten. An dieser Stelle ist daher noch einmal zu betonen, dass die Struktur in einem Lager nicht bloß auf TäterIn und Opfer reduzierbar war. In vielen Filmen wird aber genau darauf fokussiert, indem die Filme eine klare Unterteilung von Gut und Böse unternehmen, während das Gute schlussendlich häufig über das Böse triumphiert. Die Guten stellen meist die Opfer des Holocaust dar, aber auch einzelne Personen, können das Gute verkörpern. Das Böse hingegen sind meist Nazis, die oft mit unmenschlichen Charakterzügen, wie einem fehlenden Gewissen, gekennzeichnet werden. Das

Netz menschlicher Beziehungen kann aber (unter anderem nach Primo Levi) nicht durch eine derartige Vereinfachung in Gut und Böse beschrieben werden. Im Lager existierte eine Hierarchie, nicht nur in AufseherIn und Häftling, sondern auch unter den InsassInnen selbst gab es unterschiedliche Rangordnungen mit diversen Privilegien.

Im ersten Moment kann ein Häftling allerdings seine Situation und den Sinn dahinter nicht verstehen. Erst durch den Vorgang des Ankommens, welches Frankl eingehend erläutert, kann er realisieren, was mit ihm geschieht und lernt zu verstehen, dass sein bisheriges Leben mit seinem weiteren Dasein nicht zu vergleichen ist. Diese Realisierung der Umstände wird als Höhepunkt der ersten Phase verstanden. Sowohl Max als auch Edith müssen das Prozedere des Ankommens über sich ergehen lassen und schließen sichtlich mit ihrem bisherigen Leben ab. Durch das Abrasieren der Haare, dem Entledigen der Kleidung und dem Tragen eines Abzeichens wird ihnen deutlich gemacht, dass ihnen nicht nur persönlicher Besitz verwehrt bleibt, sondern sie jeglicher Freiheit beraubt werden. Den Menschen wird ihre Individualität genommen, der Name durch eine Nummer ersetzt. All diese Maßnahmen führen dazu, dass der Mensch schließlich sein Sicherheitsgefühl verliert. Sie werden zu Sklaven ohne jegliche Rechte umfunktioniert. Ohne intaktes soziales Umfeld sind sie schon bald nichts mehr als leidende Körper. Da sie schon bald nicht mehr wie Menschen aussehen und agieren, fällt es den AufseherInnen leichter, sie zu Untermenschen zu deklarieren und in weiterer Folge sie zu exekutieren.<sup>293</sup>

Die erste Phase der seelischen Veränderung geht schnell in die Zweite über. Der erste Schock ist überwunden und es kommt nach einer gewissen Zeit in Gefangenschaft zu einer Art Gewöhnung. Die Routine im Lager erlaubt, dass sich der Insasse und die Insassin, trotz der unkalkulierbaren und ständig bestehenden Gefahr, sicherer fühlt. Er passt sich also der Umgebung an, jedoch nicht ohne psychische Folgeerscheinungen. Denn er wechselt, laut Frankl, in ein Stadium der „relativen Apathie“<sup>294</sup>, was nichts anderes bedeutet, als dass sich die Person allein auf den gegenwärtigen Augenblick konzentriert und andere Gefühlsregungen abtötet. Max und Edith rücken ihr Überleben in den Mittelpunkt und können somit

---

<sup>293</sup> vgl. Plunka, Gene A.: Holocaust Drama, S. 234.

<sup>294</sup> Frankl, Viktor E: ...Trotzdem Ja zum Leben sagen, S. 41.

die unerträglichen Zustände im Lager aus ihren Gedanken ausgrenzen. Sie konzentrieren sich allein auf ihre Aufgabe – das Lager zu verwalten in KAPÒ und Steine von einer Seite zur anderen zu tragen in BENT.

Das Lagerleben mit seinen Gesetzen wird zunächst durchschaut und schließlich akzeptiert. Doch um einer vollkommenen Lethargie zu entkommen, muss ein Häftling versuchen bestimmte Werte aufrechtzuhalten, so Frankl, Bettelheim und auch Levi. Denn nur durch den Schutz der eigenen Menschlichkeit kann eine Person eine derartige Extremsituation überstehen. Durch Hygienemaßnahmen, aber auch durch das Pflegen von sozialen Kontakten kann der Entmenschlichung bis zu einem gewissen Grad entgegengewirkt werden. Keine gefährliche Taten, die in vielen Filmen dargestellt werden, sondern Kleinigkeiten sind hierbei gemeint, wie zum Beispiel jemanden beim Aufstehen zu helfen oder ein Gespräch zu führen. So sind die Gespräche zwischen Max und Horst von großer Bedeutung, denn dadurch bleibt ihnen ihre Menschlichkeit bewusst. Sie werden zwar wie Tiere behandelt, können sich aber in ihrer Vorstellung wie Liebende begegnen und trotzen somit den Bestimmungen der SS, die in erster Linie Isolation und Entwürdigung zum Ziel hat.

Essen spielt zu jeder Zeit eine immense Rolle für die Häftlinge. Durch die Mangelernährung drehen sich häufig die Gedanken um Nahrung und stellen andere menschliche Bedürfnisse in den Hintergrund. In BENT handelt es sich um ein oder mehrere Gespräche zwischen Max und Horst über Essen. Horst scheint durch seine Mangelernährung einen Zwang zu verspüren darüber zu fantasieren, wohingegen Max dem Gespräch auszuweichen versucht, da er weiß, wie sehr derartige Vorstellungen über Essen einen ausgehungerten Körper plagen. In KAPÒ wird dieser Wunsch nach Nahrungszufuhr dargestellt, indem Nicole in einer Szene ihrem Drang nachgibt, die Kartoffel eines Mithäftlings stiehlt und begierig hinunter schlingt.

Ein weiteres Mal richtet der Film dadurch Aufmerksamkeit darauf, dass der durchschnittliche Häftling soziale Empfindungen verliert und nur sein eigenes Existieren in den Mittelpunkt stellt. Im Vordergrund steht die Lebenserhaltung, was dazu führt, dass die Gefangenen zwischen Recht und Unrecht nicht mehr unterscheiden können. Durch derartige Aktionen passt sich ein InsassIn zwar schnell an die Umgebung an, verdrängt dadurch aber gängige moralische Werte.

An dieser Stelle muss allerdings darauf aufmerksam gemacht werden, dass im Lager andere Regeln galten, denn durch die unmenschlichen Bedingungen, konnten moralische Werte nicht mehr beibehalten werden.

Dem Häftling ist es also nicht mehr möglich alltäglichen Interessen nachzugehen, er kann sich nur mehr auf das Überleben konzentrieren. Nur zwei Belange bleiben für viele Häftlinge die gesamte Lagerzeit von Interesse. Einerseits Politik und andererseits Religion. Die militärische Lage bleibt für viele Häftlinge von großer Wichtigkeit. So werden Gerüchte über ein mögliches Ende des Krieges gerne verbreitet, könnte doch durch dieses die Gefangenschaft und der damit verbundene unerträgliche Zustand beendet werden. Als die männlichen Gefangenen in dem Film KAPÒ ins Lager gebracht werden, löst es bei den Frauen unter anderem Neugierde aus. Begierig auf neue Informationen heißen sie die Männer willkommen und es wird politisches Interesse geweckt, während das Thema Religion in den gewählten Filmen kaum behandelt wird.

Laut Frankl bewirkt das Lager, dass sich die InsassInnen lediglich auf die Gegenwart und deren Alltag konzentrieren, mit der fernen Zukunft hingegen setzt sich kaum ein Häftling auseinander, da sie nach kürzester Zeit undefinierbar geworden ist. Der Mensch wird sämtlicher Freiheiten beraubt und ist von Tod und Krankheit umgeben, daher steht nicht die Befreiung, sondern das Ende des Tages im Fokus. Es gilt, den Tag so unbeschadet wie möglich zu überstehen und somit stellt man sich höchstens Fragen, die sich um die nahe Zukunft drehen. Max im Film BENT verdrängt aus Selbstschutz Gedanken an die ferne Zukunft und auch an die Vergangenheit. Nicht bloß aus schlechtem Gewissen aufgrund seiner Taten, möchte er nicht an Vergangenes erinnert werden, sondern wahrscheinlich auch, weil ihm die Gedanken an sein altes Leben in Freiheit quälen. Es steht jedoch fest, dass ein Häftling durch das Herausfordern von Körper und Geist das Lager besser überstehen kann, als wenn er dieses nur apathisch erduldet. So ist es von großer Bedeutung, sich stets seiner geistigen Freiheit bewusst so sein. Filmisch dargestellt in BENT, durch die intime Vorstellung eines Geschlechtsaktes, vergegenwärtigen sich die beiden Akteure, dass sie sich trotz ihrer Gefangenschaft im Konzentrationslager und den damit unmittelbar verbundenen unmenschlichen Zuständen im Geiste, als freie Menschen, begegnen können.

Sowohl aus Franks als auch aus Levis und Bettelheims Aufzeichnungen können die LeserInnen entnehmen, dass sich die Allgemeinheit von dem romantischen Bild verabschieden muss, dass die Häftlinge eine homogene Gruppe bildeten, die gegen ihre Peiniger anzutreten versuchten. Denn eine klare Grenze zwischen Opfern und TäterInnen ist im System Konzentrationslager schwer zu bestimmen. Viele InsassInnen verspürten selber den Drang Macht auszuüben und nutzten somit das Lager um sadistische Gedanken auszuleben. Es kann davon ausgegangen werden, dass sich die Persönlichkeit stark verändert, wenn der Inhaftierte sich in dieser Phase befindet. Die Anpassung an die Situation ist derartig stark, dass sogar einzelne Wertvorstellungen der AufseherInnen übernommen werden. Durch den Entzug der Privatsphäre entstehen Aggressionen und häufig lebt ein Gefangener diese verbal und auch körperlich aus, wie es die AufseherInnen es ihnen gegenüber vorleben. Dabei steht weniger der Sympathiegewinn der AufseherIn im Vordergrund, als vielmehr die Tatsache, dass es die bewährteste Möglichkeit darstellt, um mit Gleichgesinnten zurechtzukommen. Die aus der NS-Ideologie, entstammenden Handlungen wurden also ins eigene Handeln eingegliedert.<sup>295</sup> Nicht selten waren gerade diese Menschen in der Hierarchie des Lagers ganz oben und somit Teil der nationalsozialistischen Maschinerie. Max wird zum Täter als er seinen langjährigen Freund zu Tode prügelt um sich selbst zu schützen. Nicole hingegen nimmt mit ihren Posten als Kapo Schuld auf sich. Sie bedient sich nun selbst der Methoden, welche sie zu einer Art Mittäterin machen. Trotz ihrer Handlungen, muss aber gesagt werden, dass beide Hauptakteure selbstverständlich als Opfer der unsinnigen NS-Ideologie zu sehen sind. Ihre Taten sollen nicht entschuldigt werden, aber sehr wohl gerechtfertigt. Die Filme versuchen zu erklären, welche Gesetze im Lager gelten und wie diese sich auf die Seele und das Wesen des Menschen auswirken. Selbstverständlich soll hierbei zwischen einer sogenannten notwendigen Gewalt einerseits und einer nutzlosen andererseits, wie die der TäterInnen (die sich im Gegensatz zu den Gefangenen der moralischen Werte hätten bewusst sein müssen), unterschieden werden.

---

<sup>295</sup> vgl. Bettelheim, Bruno: Erziehung zum Überleben, S. 88f.

Nach Primo Levi lassen sich die Häftlinge in zwei Stimmungskategorien einteilen, wobei weder die eine noch die andere Haltung zur Gänze für das gesamte Lagerleben angenommen wird. Der oder die klassische InsassIn wechselt zwischen Optimismus und Pessimismus, so Primo Levi. Max und Nicole werden zunächst als pessimistisch charakterisiert, da sie sich erst an die Extremsituation gewöhnen müssen. Die große Verzweiflung geht schnell in eine apathische Gefühlslage über, in der sie ihr Schicksal sozusagen hinnehmen. Doch schon bald wird der Überlebenswille bei ihnen geweckt und somit der Wunsch das Lager zu überstehen. Optimistisch versuchen sie nun durch bestimmte Entscheidungen ihr Leben im Lager zu verbessern. Nicole in *KAPÒ* ist sich bewusst, dass sie durch die höhere Stellung innerhalb des Lagers ihre Überlebenschancen erhöht und auch Max in *BENT* ist der Überzeugung, dass er, in erster Linie durch Befehlsgehorsam und harter Arbeit, heil aus dem Lager herausgehen kann.

Durch die Fokussierung, dass außerhalb des Lagers eine Zukunft auf einen wartet, ist es möglich sowohl psychisch als auch physisch in der Realität Konzentrationslager nicht abzusterben. Laut Frankl ist es daher wichtig, dass der Häftling seinen Überlebenswillen auf einen individuellen Lebenssinn richtet. In den Filmen ist dieser Sinn zunächst im Nichtsterben zu sehen und später in der Liebe. Die beiden ProtagonistInnen verlieben sich im Lager und erwünschen sich eine gemeinsame Zukunft mit diesen Menschen. Beide wirken hoffnungsvoller und widerstandsfähiger, nachdem sie dieses Ziel, ein Leben außerhalb des Lagers mit ihren Geliebten, für sich gesteckt haben.

Die dritte Phase beinhaltet seelische Reaktionen, die nach der Befreiung zum Vorschein kommen. Diese Phase wird in beiden Filmen nicht thematisiert, da die HauptprotagonistInnen im Lager sterben. Viele andere Holocaustfilme, vor allem Produktionen aus Hollywood, enden meist mit der Befreiung aus dem Lager. Die Stimmung des Endes ist bei diesen Filmen oftmals hoffnungsvoll und friedlich. Das positive Ende widerspricht jedoch der Realität, da der Holocaust ein solches schlichtweg nicht beinhaltet. Denn der Holocaust endet mit Millionen von Toten und das Ende ist daher wohl kaum als positiv zu beschreiben. Auch der Prozess, den es benötigte ins normale Leben zurückzukehren wird außen vor gelassen.<sup>296</sup>

---

<sup>296</sup> vgl. Weinberger, Ruth: Die Ästhetisierung des Unvorstellbaren, S. 187 f.

Bei dem Vergleich zwischen den Filmen und der Theorie von Frankl können also Gemeinsamkeiten festgestellt werden. Eine Veränderung der Psyche geht mit dem Lagerleben einher und die Filme versuchen dies aufzuzeigen, auch wenn es dem Spielfilm im Allgemeinen eher schwer fällt auf diese komplizierte seelische Umwandlung gebührend einzugehen.

Aufgrund der schlechten Bedingungen und der unmenschlichen Behandlung passiert es, dass Häftlinge ihr Seelenleben auf eine primitive Ebene herabstufen müssen. Dieses Phänomen erklärt sich Frankl dadurch, dass allein die direkte Lebenserhaltung im Fokus steht und andere Gefühlsregungen vom Gefangenen ausgeblendet werden müssen. Dieses Merkmal wird in kaum einem Film ausreichend dargestellt, so auch nicht in den ausgewählten Filmen. Es kann zwar eine Abgestumpftheit bei den zentralen Figuren wahrgenommen werden, aber aufgrund der narrativen Erzählform und den damit verbundenen dramaturgischen Effekten, wird auf dieses Kennzeichen unzureichend eingegangen.

In vielen Fällen bewirkt die völlige Anpassung an das Lagerleben eine Desintegration der Persönlichkeit, welche Viktor E. Frankl als inneres Absterben beschreibt. Der anfängliche Ekel, über im Lager herrschende Zustände, und sämtliche Einschränkungen werden von vielen Häftlingen hingenommen und gar akzeptiert. Frankl, Levi und auch Bettelheim machen diese Beobachtungen und urteilen ähnlich, indem sie sagen, dass diese Personen kaum Überlebenschancen haben. Durch das Lager werden sie zu lebenden Toten gemacht, die an keine Zukunft und auch nicht an sich selbst glauben. Die sogenannten lebenden Toten sind in beiden ausgewählten Filmen nicht dargestellt. Ihr trauriges Schicksal nicht thematisiert.

Der Holocaust als Vorlage für den Spielfilm wird als schwierig interpretiert, denn primär ist und bleibt dieses spezielle Genre auf Unterhaltung aus. Dadurch, dass der Spielfilm durch Spannungsaufbau, Höhepunkt und eine Auflösung gekennzeichnet ist, kommt der Spielfilm über den Holocaust mit gewissen Komplikationen in Berührung. Durch Elemente der Spannung wird der Holocaust nämlich in seiner grausamen Tragweite nicht wahrgenommen. Durch tragische Ereignisse werden wir mit unserer eigenen Unfähigkeit konfrontiert diese im vollen

Ausmaß zu begreifen. In Einzelschicksale können wir uns hineinversetzen, doch fällt es den Menschen schwer mit tausenden von Personen mitzufühlen.<sup>297</sup> Vor allem in einem Zeitalter, in dem Menschen durch Massenmedien nahezu ständig mit schrecklichen Nachrichten in Berührung kommen, wirkt der Mensch abgehärtet und daran gewöhnt. An diesem Punkt sei gesagt, dass gerade der Spielfilm sich gut eignet, um auf einzelne Schicksale aufmerksam zu machen, anstatt die enorme Zahl von Opfern zu nennen, die von Menschen nicht oder nur schwer in ein Verhältnis gesetzt werden können. Wesentlich hierbei ist nun, dass die RezipientInnen sich stets fragen, welchen Sinn und welche Bedeutung der jeweilige Film vermitteln will. Ein Film, der sich diesem Thema widmet, darf das Entsetzen des Holocaust nicht neutralisieren, banalisieren oder in den Hintergrund rücken.

Identifikationsfiguren, mit denen das Publikum mitfühlen kann, sind ein weiteres Merkmal des narrativen Filmes. Daher wird auch in Holocaustfilmen den ZuschauerInnen eine HeldIn zur Verfügung gestellt, die Sympathie und Mitgefühl bei ihnen auslösen soll. „Heldenportraits haben demnach eine pädagogische Funktion, die sie durch eine dementsprechende Gestaltung der Narrative erhalten, welche das Einfühlungsvermögen in die Figur maximieren.“<sup>298</sup> Dadurch, dass SchauspielerInnen in Rollen schlüpfen, wird die Geschichte vermenschlicht und die ZuschauerIn identifiziert sich dadurch unweigerlich mit ihnen.

„Auf jeden Fall ist es richtig, daß uns der Film viel eher als das geschriebene Wort einen direkten Blick auf vergangene Ereignisse zu eröffnen scheint, uns Menschen und Orte erfahren läßt, als wären wir selbst dabei. Die riesigen Bilder auf der Leinwand und die begleitenden Geräusche überwältigen uns, überschwemmen unsere Sinne und vereiteln meist den Versuch, zurückhaltend, distanziert und kritisch zu bleiben. Im Kino sind wir, für eine Weile, in Geschichte gefangen.“<sup>299</sup>

Dieser Effekt verursacht aber einerseits, dass der Figur die nötige Tiefe fehlt, denn negative seelische Folgeerscheinungen werden in diesem Fall kaum oder gar nicht angesprochen. Andererseits wird durch eine derartige Darstellung der Opfer, die Realität des Holocaust nicht wahrheitsgemäß dargestellt, denn kaum ein Gefangener konnte heroische Aktionen im Lager zustande bringen.

---

<sup>297</sup> vgl. Bettelheim, Bruno: Erziehung zum Überleben, S. 268.

<sup>298</sup> Schmoller, Andreas: Vergangenheit, die nicht vergeht, S. 138.

<sup>299</sup> Rosenstone, Robert A.: Geschichte in Bildern, S. 68.

Auch die typische Schwarz-Weiß-Zeichnung, der sich einige Holocaustfilme bedienen, präsentiert nicht die Wahrheit. Durch die klare Trennung zwischen Gut und Böse, Opfer und TäterIn kann ein Vergleich zu Märchen gemacht werden. Märchen unternehmen eine strikte Aufteilung in Gut und Böse, keine Figur kann beide Eigenschaften vereinen, somit soll eine Identifikation mit dem Guten gesichert werden. In vielen Holocaustfilmen ermöglicht diese Trennung, dass sich die ZuschauerInnen zwar in die Opfer einfühlen können, doch verfälscht es in gewisser Weise wahre Begebenheiten, denn eine klare Einteilung war in den Lagern kaum möglich. Es werden vielmehr Stereotypen geschaffen, die wiederum in anderen Filmen aufgegriffen und dadurch bestätigt werden. Durch diese Vorgangsweise wird der Holocaust schließlich trivialisiert und simplifiziert.<sup>300</sup>

Die Ziele von Holocaustfilmen sind, wie auch bei anderen herkömmlichen Spielfilmen, zum Einen ein kommerzieller Erfolg und zum Zweiten eine möglichst hohe Reichweite zu erzielen und Menschen mit dem Produkt zu fesseln. Damit aber ein Massenpublikum erreicht wird, benötigt der Film dramatische Elemente, wie Liebe, Abenteuer und Verrat und eben diese führen unweigerlich dazu, dass historische Ereignisse verzerrt werden. Dieser Punkt wird oft als Argument gegen eine Darstellung des Holocaust im Spielfilm angeführt. Überlebende, FilmkritikerInnen und HistorikerInnen sprechen davon, dass Opfer ein weiteres Mal ausgebeutet werden, da ihr Schicksal genutzt wird, um Geld anzuhäufen.

Allerdings können solche Spielfilme überhaupt auch erst Interesse für die Thematik wecken und dies kann als Proargument für den Holocaustfilm genannt werden. Es kann sodann als gewünschte Aufarbeitung gesehen werden, wenn sich eine Person, nach dem Betrachten eines Films, weiterhin mit dem Holocaust auseinandersetzt. Filme können also ein Geschichtsgefühl prägen und das so wichtige Geschichtsbewusstsein hervorrufen. Im Weiteren vermag es der Film, wie kein anderes Medium, den Blick auf Einzelschicksale zu richten.

Doch viele Filme, die sich dem Thema Holocaust widmen, neigen häufig dazu, zu trivialisieren, zu verharmlosen und zu verfälschen. Durch eine übermäßige Sentimentalisierung und Romantisierung kann nicht von einer wirklichkeitsgetreuen Darstellung gesprochen werden. An dieser Stelle muss jedoch zwischen den Begriffen Wirklichkeit und Wahrheit unterschieden werden.

---

<sup>300</sup> vgl. Schmoller, Andreas: Vergangenheit, die nicht vergeht, S. 142.

Denn die Wirklichkeit vermag keine Kunstform darzustellen, somit auch nicht der Spielfilm. An dieser Stelle sei noch einmal auf den Unterschied zwischen Spielfilm und Dokumentation hinzuweisen. In Dokumentationen werden Umstände gezeigt oder zusammengetragen, die unabhängig von der Kamera existieren würden. „Nichtsdestotrotz ist die Visualisierung von Originalaufnahmen durch Schnitt und Montage lediglich eine andere Form der Narrativierung, die durch den Einsatz von Musik und Sprechtexten noch verstärkt wird.“<sup>301</sup> Spielfilme hingegen schaffen eine künstliche Welt, in der SchauspielerInnen nach Anleitung der RegisseurInnen agieren, Szenen durch technische Hilfsmittel logisch aneinander gereiht werden, mit diverser Ausstattung die Vergangenheit nachgebildet und mit Musik Emotionen ausgelöst oder verstärkt werden soll. Insbesondere die Musik sorgt dafür, dass die ZuschauerInnen emotional gefesselt werden. Zahlreiche Holocaustfilme, setzen die Musik ein um die dargebotenen Bilder zu mildern, also je brutaler die Bilder, umso sanfter die musikalischen Klänge. Damit wird häufig der Versuch unternommen, eine bestehende Hoffnung, die immer im Hintergrund existiert, auszudrücken. KAPÒ stellt hierbei eine Ausnahme dar, denn der Film wählt in einigen schrecklichen Szenen aufwühlende, hektische Musik um die gezeigten Bilder in ihrer tragischen Tragweite noch zu verstärken.<sup>302</sup>

Ein Spielfilm kann nie die Realität veranschaulichen, durch verschiedene Effekte wird dies aber suggeriert. Die Fiktion wird realistisch aufgearbeitet um den Anschein der Realität zu vermitteln, damit das Publikum vergisst, dass es sich um eine Fiktion handelt. Wirklichkeit wird also simuliert, jedoch mit dem Anspruch noch einen Schritt weiterzugehen, nämlich die Wirklichkeit zu reflektieren, zu durchschauen und mit einer Bedeutung zu versehen. Das Ziel dieser Filme ist dabei immer, dass die dargebotene Illusion als nachgebildete Wahrheit anzuerkennen ist.<sup>303</sup> Um der Erzählung möglichst viel Authentizität zu verschaffen bedient sich das Medium Film bestimmter Mittel. In vielen Filmen wird in die Geschichte mit einem Vorspann eingeführt, der das Publikum dahingehend aufklärt, dass der Film auf wahren Begebenheiten beruht, oder es werden echte dokumentarische Aufnahmen eingeflochten. Außerdem versucht der Holocaustfilm durch sehr dünne KomparsInnen und SchauspielerInnen die Realität des Lagers

---

<sup>301</sup> Schmoller, Andreas: Vergangenheit, die nicht vergeht, S. 42.

<sup>302</sup> vgl. Resnais, Alain zit. nach Insdorf, Annette: Indelible Shadows, S. 37.

<sup>303</sup> vgl. Schmoller, Andreas: Vergangenheit, die nicht vergeht, S. 42.

nachzuahmen, doch jenen Grad der Abmagerung, den viele Opfer des Holocaust aufwiesen, kann ein Film jedoch nicht darstellen.

In vielen Filmen wird das Konzentrationslager in die narrative Geschichte eingebaut um die Erzählung möglichst dramatisch zu gestalten und dient daher oft lediglich als narratives Alibi, als Kulisse, um einen dramatischen Konflikt auszufechten. Das Konzentrationslager kann aber auch eine Prüfung für einen oder mehrere Charaktere symbolisieren, die ihre Stärke, Tapferkeit oder ihren Mut beweisen müssen und damit eine Wandlung in ihrer Persönlichkeit provozieren.<sup>304</sup> Dadurch kann es passieren, dass der Holocaust und der damit verbundene Schrecken als eine Art Randgeschichte missbraucht werden. Historische Spielfilme legen großen Wert auf Authentizität, welche vor allem dadurch geschaffen wird, dass die Konzentration der FilmemacherInnen auf äußerliche Merkmale der damaligen Zeit liegt. So wird besonders auf eine authentische Ausstattung, Kostüme, Kulissen und Setting geachtet. In Filmen, die sich der Thematik Holocaust widmen, wird eine besonders dramatische Atmosphäre durch Stacheldraht, Züge, weißen Rauch, Wachtürme, dunkel gekleidete AufseherInnen und Schornsteine geschaffen. Die ZuschauerInnen nehmen eine Darstellung als umso glaubwürdiger wahr, je authentischer die Ausschmückung des Films arrangiert ist.<sup>305</sup> Die Gefahr bleibt daher bestehen, dass ein banalisiertes und standardisiertes Bild des Holocaust hervorgerufen und vermittelt wird. Bruno Bettelheim empfindet es als äußerst empörend, wenn der Holocaust für einen möglichst großen Nervenkitzel in Filmen missbraucht wird. Derartig entstellte Bilder der Konzentrationslager würden einen falschen Eindruck über diese in der Bevölkerung verbreiten. Tatsachen würden verdreht werden und die Gefahr dabei ist, dass viele Menschen diesen Schilderungen, ohne weiteres ihren Glauben schenken.<sup>306</sup>

„Zum einen werden die unglücklichen Opfer zu Helden hochstilisiert; zum anderen wird ihr Los als ein alltägliches dargestellt; und zum dritten werden ihre Leiden als unbedeutend hingestellt – das geschieht dadurch, daß die Aufmerksamkeit nicht den Opfern, sondern den Überlebenden gilt, die zu Gestalten verklärt werden, die sie niemals waren.“<sup>307</sup>

---

<sup>304</sup> vgl. Kerner, Aaron: Film and the Holocaust, S. 32.

<sup>305</sup> vgl. Dörfler, Edith: Schatten des Grauens, S. 105.

<sup>306</sup> vgl. Bettelheim, Bruno: Erziehung zum Überleben, S. 30f.

<sup>307</sup> Bettelheim, Bruno: Erziehung zum Überleben, S. 106.

Durch dieses Zitat von Bettelheim wird deutlich, dass er gegen eine (narrative) filmische Aufarbeitung ist, vor allem dann, wenn Konzentrationslager als Nervenkitzel in die Geschichte eingebaut werden. Schweigen kann jedoch keine adäquate Alternative sein, denn dadurch würden die Geschehnisse in Vergessenheit geraten und falsche Vorstellungen weitergetragen werden. Keiner würde sich dahingehend beschäftigen, dass derartige Gräueltaten nicht mehr passieren.<sup>308</sup>

Veränderungen in der Psyche, die das Lager automatisch mit sich zieht, werden in ihre Komplexität nur selten gezeigt. Dass alle drei Phasen dargestellt werden ist ebenso selten. Filme setzen oft eine oder zwei Phasen in den Mittelpunkt der Geschichte und lassen somit die eine oder andere außen vor. Obwohl zahlreiche Holocaustfilme mit der Befreiung enden, können diese nicht als ausreichende Auseinandersetzung mit der dritten Phase, beurteilt werden, denn mit den diversen psychischen Folgeerscheinungen, die durch die Befreiung entstehen und meist auch ein Leben lang bei den Opfern bestehen bleiben, wird sich kaum inhaltlich auseinandergesetzt.

Abschließend kann daher gesagt werden, dass in vielen Filmen das „Überlebensproblem“ nicht ausreichend dargestellt und noch häufiger falsch interpretiert wird. Ein Film, der sich mit der Thematik Holocaust angemessen auseinandersetzt, trägt daher die Verantwortung dafür, über das Ziel der bloßen Unterhaltung hinauszuwachsen und zu versuchen, das Interesse der ZuschauerInnen an den Geschehnissen zu wecken oder sie zum Nachdenken anzuregen.

---

<sup>308</sup> vgl. Bettelheim, Bruno: Erziehung zum Überleben, S. 110.



## Zusammenfassung und Ausblick

„So sind auch der künstlerischen und wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Holocaust Grenzen gesetzt – Grenzen der Empathie, des Verstehens, der Darstellbarkeit und auch des Geschmacks.“

Claudia Bruns, Aysel Dardan, Anette Dietrich

Das Geschichtsverhältnis breiter Bevölkerungsschichten kann durch den Spielfilm, besser als jeder wissenschaftliche Beitrag, geprägt werden. Bewegte Bilder schaffen es zwar wie kein anderes Medium, individuelle Schicksale zu thematisieren und eine emotionale Wirkung beim Publikum auszulösen, doch dadurch werden oft politische und soziale Ursachen in der Darstellung vernachlässigt. Eine wirklichkeitsgetreue Darstellung scheint eines der wichtigsten Anliegen von Holocaustfilmen zu sein, doch durch diese selbstaufgelegte Aufgabe sind sie mit einigen Schwierigkeiten konfrontiert, welche diese Arbeit versucht hat aufzuzeigen.

Die vorliegende Arbeit ist primär der Frage nachgegangen, inwiefern sich anhand ausgewählter Filmbeispiele wiederkehrende Entwicklungsabläufe im Erleben von Häftlingen in einem Konzentrationslager aufzeigen lassen und inwiefern diese mit anerkannten psychologischen Abhandlungen von Überlebenden korrespondieren. Im Zuge der Arbeit wurde gezeigt, dass es Übereinstimmungen in den schriftlichen Überlieferungen und der filmischen Darstellung gibt.

Auch wenn in den beiden ausgewählten Filmen für diese Arbeit ambivalente Täter- und Opferkonstellationen und Menschen gezeigt werden, die durch die Situation Konzentrationslager in ihrer Menschlichkeit herausgefordert sind, wurden nicht jegliche Details der Wesensveränderung dargestellt. Die möglichen Gründe für diese Vorgehensweise, die häufig als Verharmlosung oder Verfälschung kritisiert wurde, sind genannt worden, auch wenn sie vielfältig und schwierig anzuführen sind.

Das Hauptaugenmerk lag also einerseits auf der filmischen Darstellung der psychischen Reaktionen von Häftlingen in einem Konzentrationslager und andererseits auf den Schilderungen und Beschreibungen über die Entwicklung und Veränderung des Seelenlebens in psychologischen Abhandlungen. Spielfilme, vor allem Holocaustfilme suggerieren den ZuschauerInnen oft das Bild, die

Wirklichkeit abzubilden und eine Geschichte zu erzählen, die sich zur Gänze oder zumindest zum Großteil an wahre Begebenheiten stützt und hält. Die Realität des Nationalsozialismus zu zeigen, mit all ihrem Schrecken, ist nicht oder nur kaum möglich, da es gewisse Grenzen der Darstellbarkeit gibt. Nur wenige Produktionen zeigen die Ereignisse und die Auswirkungen des Lagers auf die Psyche realitätstreu und versuchen auf eine übermäßige Romantisierung und Sentimentalisierung zu verzichten. Zentral in der vorliegenden Arbeit war daher der Frage nachzugehen, ob der Holocaustfilm nun zur historischen Aufklärung oder doch allein der Unterhaltung dient. Beiträge von Viktor E. Frankl, Primo Levi und Bruno Bettelheim, die sich mit der Psyche und deren Veränderung im Zusammenhang mit dem Erlebnis Konzentrationslager beschäftigt haben, wurden beleuchtet. Kritische Bemerkungen von anderen Experten an den einzelnen Untersuchungen der ausgewählten Autoren haben ebenso ihren Platz in der Arbeit gefunden. In der Analyse hat sich gezeigt, dass sich zwischen der filmischen Darstellung und der literarischen Auseinandersetzung deutliche Affinitäten aufzeigen lassen. Vor allem der Bereich der Wesensveränderung zeigt sich sowohl in den ausgewählten Filmen, als auch in diversen Abhandlungen, die sich mit psychischen Folgeerscheinungen durch das Konzentrationslager auseinandersetzen.

Es ist allerdings wichtig zu erwähnen, dass die Arbeit als Momentaufnahme der zwei Filme gesehen werden muss und sich noch viele weitere Forschungsansätze anbieten würden, zum Beispiel inwiefern andere Filme mit diesen Resultaten und Interpretationen korrespondieren oder inwieweit sich FilmemacherInnen vor und während der Dreharbeiten mit psychologischen Abhandlungen auseinandersetzen oder gar einfließen lassen. Überdies würde sich eine interdisziplinäre Forschung mit Psychologen oder eine weitere Auseinandersetzung durch eine Korrespondenz zwischen Buch, Film, Bühne und psychologischen Abhandlungen anbieten, um weitere Erkenntnisse zu gewinnen. Die Unterschiede in der Darstellung der psychischen Veränderung zwischen Männern und Frauen, Erwachsenen und Kindern oder wie verschiedene Länder sich dem Gegenstand annähern, wären weitere Möglichkeiten, sich der Thematik eingehend zu widmen.

## Literaturverzeichnis

**Abrams**, Nathan: Hidden: Jewish Film in the United Kingdom, past and present. In: Journal of european popular culture. Volume 1 Number 1, 2010, S. 53-68.

**Adams**, Jenni/ **Vice**, Sue: Representing perpetrators in Holocaust literature an film.- London/ Portland: Vallentine Mitchell, 2013.

**Adorno**, Theodor W.: Kulturkritik und Gesellschaft 1. Prismen. In: Gesammelte Schriften, Band 10.-Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977.

**Adorno**, Theodor W.: Kulturkritik und Gesellschaft 2. Eingriffe, Stichworte, Anhang. In: Gesammelte Schriften, Band 10.- Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977.

**Bettelheim**, Bruno: Erziehung zum Überleben. Zur Psychologie der Extremsituation.- Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1980.

**Bickerton**, Emilie: Eine kurze Geschichte der Cahiers du cinéma.- Zürich: diaphanes Verlag, 2010.

**Boden**, Elisabeth: Geist, Verantwortlichkeit und Sinn. Bestimmungen des Menschseins in der Logotherapie und Existenzanalyse Viktor E. Frankls.- Wien: Institut der Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Uveröffentl. Diplomarbeit, 2005.

**Bruns**, Claudia/ **Dardan**, Asal/ **Dietrich**, Anette (Hg.): Welchen der Steine du hebst. Filmische Erinnerungen an den Holocaust.- Berlin: Bertz und Fischer, 2012.

**Cornelißen**, Christoph/ **Klinkhammer**, Lutz/ **Schwentker**, Wolfgang: Erinnerungskulturen. Deutschland, Italien und Japan seit 1945.- Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2004.

**Davis**, Nathalie Zemon: Jede Ähnlichkeit mit lebenden oder toten Personen. In: Rother, Rainer: Bilder schreiben Geschichte.- Berlin: Verlag Klaus Wagenbach, 1991, S. 37-63.

**De Jongh**, Nicholas: Not in front of the audience. Homosexuality on stage.- London/ New York: Routledge, 1992.

**De Pres**, Terrence: Der Überlebende. Anatomie des Todeslager.- Stuttgart: Klett-Cotta, 2008.

**Dörfler**, Edith: Schatten des Grauens. Die filmische Darstellung des Holocaust.- Wien: Institut der Grund- und Integrativwissenschaft, Unveröffentl. Diplomarbeit, 1996.

**Druker**, Jonathan: Primo Levi and Humanism after Auschwitz. Posthumanist Reflections.- New York: Palgrave Macmillan, 2009.

**Ebbrecht**, Tobias: Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis. Filmische Narrationen des Holocaust.- Bielefeld: transcript Verlag, 2011.

**Elm**, Michael: Zeugenschaft im Film. Eine erinnerungskulturelle Analyse filmischer Erzählungen des Holocaust.- Berlin: Metropol, 2008.

**Fisher**, David James: Psychoanalytische Kulturkritik und die Seele des Menschen. Essays über Bruno Bettelheim.- Gießen: Psychosozial-Verlag Haland & Wirth, 2003.

**Frankl**, Viktor E.: ...Trotzdem Ja zum Leben sagen. Ein Psychologe erlebt das Konzentrationslager.- München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2005.

**Frankl**, Viktor E.: Die Sinnfrage in der Psychotherapie.- München: Piper Verlag, 1994.

**Frankl**, Viktor E.: Der Mensch vor der Frage nach dem Sinn. Eine Auswahl aus dem Gesamtwerk.- München: Piper, 1990.

**Frankl**, Viktor E.: Das Leiden am sinnlosen Leben. Psychotherapie für heute.- Freiburg/ Basel/ Wien: Herder Taschenbuch, 1978.

**Frankl**, Viktor E.: Ärztliche Seelensorge. Grundlagen der Logotherapie und Existenzanalyse.- München: Kindler, 1975.

**Ginsberg**, Terri: Holocaust film. The political Aesthetics of Ideologie.- Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2007.

**Görres**, Albert: An den Grenzen der Psychoanalyse.- München: Kösel, 1968.

**Greiner**, Pia Carolina: Die Darstellung von Homosexualität in Theater und Film des 20. Jahrhunderts.- Wien: Institut der Grund- und Integrativwissenschaft, Unveröffentl. Diplomarbeit, 2000.

**Henke**, Konstantin: Die Funktion nackter Körper im Holocaust-Spielfilm 1948-1975. Eine phänomenologische Filmanalyse.- Wien: Institut der Geschichte, Unveröffentl. Diplomarbeit, 2012.

**Insdorf**, Annette: Indelible Shadows. Film and the Holocaust.- Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

**Kerner**, Aaron: Film an the Holocaust. New perspectives on dramas, documentaries, and experimental films.- London: Continuum, 2011.

**Klippel**, Heike: Schuld und Opfer. Zur Konstruktion von Weiblichkeit in Kapò. In: Bruns, Claudia/ Dardan, Asal/ Dietrich, Anette (Hg.): Welchen der Steine du hebst. Filmische Erinnerungen an den Holocaust.- Berlin: Bertz und Fischer, 2012, S. 207-218.

**Koebner**, Thomas/ Schenk Irmbert: Das goldene Zeitalter des italienischen Films. die 1960er Jahre.- München: Edition Text + Kritik, 2008.

**Korte**, Helmut: Einführung in die Systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch.- Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1999.

**Koselleck**, Reinhart: Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten.- Frankfurt am Main/ München: Suhrkamp, 1979.

**Knilli**, Friedrich: Holocaust zur Unterhaltung. Anatomie eines internationalen Bestsellers. Fakten, Fotos, Forschungsreportagen.- Berlin: VAS, 1982.

**Kramer**, Sven: Auschwitz im Widerstreit. Zur Darstellung der Shoah im Film, Philosophie und Literatur.- Wiesbaden: Deutscher Universitätsverlag, 1999.

**Krankenhagen**, Stefan: Auschwitz darstellen. Ästhetische Positionen zwischen Adorno, Spielberg und Walser.- Köln/ Weimar/ Wien: Böhlau Verlag, 2001.

**Kurz**, Wolfram/ **Sedlak**, Franz: Kompendium der Logotherapie und Existenzanalyse. Bewährte Grundlagen, neue Perspektiven.- Tübingen: Verlag Lebenskunst, 1995.

**Langer**, Lawrence: Admitting the Holocaust. Collected Essays.- New York/ Oxford: Oxford University Press, 1995.

**Lanzmann**, Claude: Ihr sollt nicht weinen. Einspruch gegen Schindlers Liste. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung von 5.3.1994 und [partisan.de](http://partisan.de), URL: <http://partisan.myblog.de/partisan/art/1920887/Ihr-sollt-nicht-weinen> (Stand: 18.01.2015)

**Lautmann**, Rüdiger: Homosexualität. Handbuch der Theorie- und Forschungsgeschichte.- Frankfurt am Main: Campus Verlag, 1993.

**Levi, Primo:** Ist das ein Mensch? Ein autobiografischer Bericht.- München. Deutscher Taschenbuchverlag, 2010.

**Levi, Primo:** Die Untergegangenen und die Geretteten.- München/ Wien: Carl Hanser Verlag, 1986.

**Lichtner, Giacomo:** Fort he few, not the many: delusion and denial in italian Holocaust film. In: Haggith, Toby/ Newman Joanna: Holocaust an the moving image. Representations in film and television since 1933.- London: Wallflower Press, 2005, S. 236-242.

**Lorenz, Matthias N.:** Der Holocaust als Zitat. Tendenzen im Holocaust-Spielfilm nach Schindlers Liste. In: Kramer, Sven: Die Shoah im Bild.- München: Edition text + kritik, 2003, S. 267-296.

**Lux, Claudia:** Die Abkehr von traditionellen Kino in Filmen der Nouvelle Vague. Unter der Berücksichtigung der Darstellung der Frau.- Coppingrave: Coppi-Verlag, 1995.

**Mayerhofer, Sandra:** Der Sinn des Lebens bei Viktor Frankl.- Wien: Institut der Philosophie, Unveröffentl. Diplomarbeit, 2004.

**Mitscherlich, Alexander und Margarete:** Die Unfähigkeit zu trauern. Grundlagen kollektiven Verhaltens.- München: Piper Verlag, 2012.

**Niederland, William G.:** Folgen der Verfolgung: Das Überlebenden-Syndrom. Seelenmord.- Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1980.

**Nurmela, Risto:** Die innere Freiheit. Das jüdische Element bei Viktor E. Frankl.- Frankfurt am Main: Europäischer Verlag der Wissenschaften, 2001.

**Nyiszli, Miklós:** Im Jenseits der Menschlichkeit. Ein Gerichtsmediziner in Auschwitz.- Berlin: Karl Doetz Verlag, 1992.

**Oplustil**, Karlheinz: Parallele Welt wie aus Träumen. In: Grob, Norbert: Nouvelle Vague.- Mainz: Bender, 2006, S. 144-157.

**Paech**, Joachim (Hg.): Der Bewegung einer Linie folgen. Schriften zum Film. Berlin: Verlag Vorwerk 8, 2002.

**Patraka**, Vivian M.: Spectacular suffering. Theatre, fascism, and the Holocaust.- Bloomington: Indiana University Press, 1999.

**Perra**, Emiliano: Conflicts of memory. The reception of Holocaust films and TV programmes in Italy, 1945 to the present.- Oxford/ Bern/ Bruxelles/ Frankfurt am Main/ New York/ Wien: Peter Lang, 2010.

**Plant**, Richard: Rosa Winkel. der Krieg der Nazis gegen die Homosexuellen.- Frankfurt/ New York: Campus Verlag, 1991.

**Plunka**, Gene A.: Holocaust Drama. The Theatre of Atrocity.- Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

**Pytell**, Timothy: Viktor Frankl. Das Ende eines Mythos.- Wien/ Innsbruck/ Bozen: Studienverlag, 2005.

**Reichel**, Peter: Erfundene Erinnerung. Weltkrieg und Judenmord in Film und Fernsehen.- München/ Wien: Hanser Verlag, 2004.

**Reichel**, Peter: Politik der Erinnerung. Gedächtnisorte im Streit um die nationalsozialistische Vergangenheit.- München/ Wien: Hanser Verlag, 1995.

**Rivette**, Jacques: Über die Niedertracht. In: Seibert, Marcus: Revolver. Kino muss gefährlich sein.- Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2006, S. 130-133.

**Rosenstone**, Robert A.: Geschichte in Bildern/ Geschichte in Worten: Über die Möglichkeit, Geschichte wirklich zu verfilmen. In: Rother, Rainer: Bilder schreiben Geschichte.- Berlin: Verlag Klaus Wagenbach, 1991, 65-83.

**Scheidl**, Martin: Filmische Authentisierungsstrategien zur Darstellung des Holocaust in Steven Spielbergs Schindlers Liste und Claude Lanzmanns Shoah.- Wien: Institut der Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Uveröffentl. Diplomarbeit, 2010.

**Schiller**, Nicole: Ambivalenz der Zeugenschaft. Analyse der Inszenierung von Zeugen des Holocaust anhand der Filme Shoah und The Pianist.- Wien: Institut der Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Unveröffentl. Diplomarbeit, 2010.

**Schmoller**, Andreas: Vergangenheit, die nicht vergeht. Das Gedächtnis der Shoah in Frankreich seit 1945 im Medium Film.- Innsbruck: Studienverlag, 2010.

**Schultz**, Sonja M.: Der Nationalsozialismus im Film. Von Triumph des Willens bis Inglourious Basterds.- Berlin: Bertz + Fischer, 2012.

**Schwab-Trapp**, Michael: Konflikt, Kultur und Interpretation. Eine Diskursanalyse des öffentlichen Umgangs mit dem Nationalsozialismus.- Opladen: Westdeutscher Verlag, 1996.

**Sherman**, Martin: Bent.- New York: Avon Books, 1980.

**Sodi**, Risa B.: A Dante of our time. Primo Levi and Auschwitz.- New York/ Bern/ Frankfurt am Main/ Paris: Peter Lang, 1990.

**Stiglegger**, Marcus: Sadiconazista. Faschismus und Sexualität im Film.- St. Augustin: Gardez! Verlag, 1999.

**Thiele**, Martina: Thiele, Martina: Publizistische Kontroversen über den Holocaust im Film.- Münster: Lit Verlag, 2001.

**Weinberger**, Ruth: Die Ästhetisierung des Unvorstellbaren. Die Darstellung des Holocaust in Spielfilmen aus Österreich im Vergleich mit Hollywood in den 80er Jahren.- Wien: Institut der Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Unveröffentl. Diplomarbeit, 2000.

**Wende**, Waltraud Wara: Geschichte im Film. Mediale Inszenierung des Holocaust und kulturelles Gedächtnis.- Stuttgart/ Weimar: Metzler Verlag, 2002.

**Winter**, Scarlett: Robbe-Grillet, Resnais und der neue Blick.- Heidelberg: Winter Verlag, 2007.

**Winter**, Scarlett/ Schlünder, Susanne: Körper – Ästhetik – Spiel. Zur filmischen écriture der Nouvelle Vague.-München: Wilhelm Fink Verlag, 2004.

## **Internetquellen:**

**Baron**, Lawrence: The Holocaust and American Public Memory. 1945-1960. In: project muse – John Hopkins University; muse.jhu.edu, URL: [http://muse.jhu.edu/journals/holocaust\\_and\\_genocide\\_studies/v017/17.1baron.htm](http://muse.jhu.edu/journals/holocaust_and_genocide_studies/v017/17.1baron.htm) | (Stand: 20.01.2015)

**Heller**, Agnes: Die Weltuhr stand still. Schreiben nach Auschwitz? Schweigen über Auschwitz. Philosophische Betrachtungen eines Tabus. In: ZeitOnline – zeit.de, URL: <http://www.zeit.de/1993/19/die-weltzeituhr-stand-still> (Stand: 20.01.2015)

**Jamet**, Xavier: Critique de film. Kapo un film de Gillo Pontecorvo. In: dvdclassik.com, URL: <http://www.dvdclassik.com/critique/kapo-pontecorvo> (Stand: 14.12.2014)

**Kertész**, Imre: Wem gehört Auschwitz? Aus Anlass des umstrittenen Films ‚Das Leben ist schön‘: Der ungarische Schriftsteller und KZ-Überlebende Imre Kertész über die Enteignung der Erinnerung. In: ZeitOnline – zeit.de, URL: [http://www.zeit.de/1998/48/Wem\\_gehoert\\_Auschwitz](http://www.zeit.de/1998/48/Wem_gehoert_Auschwitz) (Stand: 20.01.2015)

**Pytell**, Timothy: Redeeming the unredeemable. Auschwitz and man's search for meaning. In: project muse – John Hopkins University; muse.jhu.edu, URL: [http://muse.jhu.edu/journals/holocaust\\_and\\_genocide\\_studies/v017/17.1pytell.html](http://muse.jhu.edu/journals/holocaust_and_genocide_studies/v017/17.1pytell.html) (Stand: 20.01.2015)

**Schopenhauer**, Arthur: Die Welt als Wille und Vorstellung. In: Projekt Gutenberg – gutenbergs.spiegel.de, URL: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/die-welt-als-wille-und-vorstellung-band-i-7134/60> (Stand: 21.01.2015)

## Filmographie

**Hiroshima mon amour**, Frankreich 1959, Regie: Alain Resnais. Drehbuch: Marguerite Duras.

**Holocaust**, U.S.A 1978, Regie: Marvin Chomsky, Drehbuch: Gerald Green.

**Bent**, England 1997. Regie: Sean Mathias. Drehbuch: Martin Sherman.

**Kapò**, Italien 1960. Regie: Gillo Pontecorvo. Drehbuch: Franco Solinas, Gillo Pontecorvo.

**La Battaglia di Algeri** (Kampf um Algier), Italien 1966. Regie: Gillo Pontecorvo. Drehbuch: Franco Solinas, Gillo Pontecorvo.

**La vita è bella** (Das Leben ist schön), Italien 1997. Regie: Roberto Benigni. Drehbuch: Roberto Benigni.

**Schindler's list** (Schindlers Liste), U.S.A 1993. Regie: Steven Spielberg. Drehbuch: Thomas Keneally, Steven Zaillian.

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

## Abstract

Dieser Arbeit liegt die Fragestellung zugrunde, inwiefern Entwicklungsabläufe im Erleben von Häftlingen in einem Konzentrationslager in Spielfilmen dargestellt werden und wie diese mit psychologischen Theorien übereinstimmen. Wir wissen, dass Spielfilme spannend, komödiantisch, dramatisch oder satirisch sein können. Im Mittelpunkt steht stets, dass das Publikum unterhalten werden soll; es soll mitfühlen, in welcher Hinsicht auch immer. Das höchste Ziel scheint zu sein, Menschen zum Lachen, Weinen oder Nachdenken zu bringen. Es stellt sich nun die Frage, ob Filme, die sich mit dem Thema Holocaust auseinandersetzen, eine ähnliche oder gar gleiche Zielsetzung haben, oder vielmehr eine aufklärende Funktion im Vordergrund steht. Dass das Geschichtsverständnis durch das Medium Film geprägt wird, ist keine Neuigkeit. Insbesondere durch Spielfilme werden zahlreiche Menschen erreicht, so ist es nicht verwunderlich, dass auch der Holocaust thematisiert und in eine narrative Geschichte eingebaut wird. Individuelle Schicksale berühren das Publikum und im besten Fall wird Interesse an den Geschehnissen rund um den Zweiten Weltkrieg geweckt. Zentral in der vorliegenden Arbeit war daher der Frage nachzugehen, ob der Holocaustfilm nun zur historischen Aufklärung oder doch allein der Unterhaltung dient. Eine möglichst wirklichkeitsgetreue Darstellung scheint jedenfalls eines der wichtigsten Anliegen zu sein, wenn sich FilmemacherInnen ernsthaft mit dem Holocaust auseinandersetzen wollen. Durch die Konzentration auf Authentizität, vor allem hinsichtlich visueller Anhaltspunkte, wie Kostüme und Kulisse, geschieht es nicht selten, dass historische Fakten in den Hintergrund rücken und die Realität verharmlost oder verfälscht wird. Die Arbeit vergleicht psychologische Beiträge mit zwei Filmen, um auf Gemeinsamkeiten zwischen schriftlicher Überlieferung und filmischer Darstellung zu verweisen. Viktor E. Frankl, ein aus Österreich stammender Psychologe, entwickelte das Drei-Phasen-Modell in seinem Buch *„...trotzdem ja zum Leben sagen“*, welches als Hauptwerk in der vorliegenden Arbeit herangezogen wird. Durch Ergänzungen in erster Linie von Primo Levi und Bruno Bettelheim versucht die Arbeit einen Überblick zu verschaffen, wie sich die Persönlichkeit eines Menschen in der Extremsituation Konzentrationslager verändert hat. Bei den Filmen handelt es sich um zwei Produktionen unterschiedlicher Länder und Jahrzehnte. BENT von Sean Mathias, der neuere

Film der beiden, kam 1997 in England heraus. Er erzählt vom Schicksal eines Homosexuellen, der seine Identität aufgeben muss, um sein Überleben zu sichern. KAPÓ von Gillo Pontecorvo, eine italienische Produktion, rückt den sozialen und moralischen Verfall eines jungen Mädchens in den Mittelpunkt der Geschichte. Beide Filme haben ihre Stärken hinsichtlich einer wirklichkeitsgetreuen Darstellung, aber auch einige Punkte, die in dieser Arbeit kritisiert werden. Schließlich weist die Arbeit daraufhin, dass es einerseits Übereinstimmungen in den schriftlichen Überlieferungen und der filmischen Darstellung gibt, aber andererseits existieren auch Lücken, die in der Arbeit ebenfalls beleuchtet werden.

# Lebenslauf

## Persönliche Daten

Name: Bernadette Düll  
Geburtsdaten: 14.02.1987, Wien  
Staatsbürgerschaft: Österreich

## Aus- und Weiterbildung

seit 2007 Studium der Theater-Film und Medienwissenschaften, Wien  
2007 – 2010 Studium der Bildungswissenschaften, Wien  
2006 – 2007 Studium der Rechtswissenschaften, Wien  
2001 – 2006 Höhere Lehranstalt für Wirtschaftliche Berufe, Wien; Abschluss mit Matura im Mai 2006  
1998 – 2001 Evangelische Hauptschule Karlsplatz, Wien  
1997 – 1998 Wiedner Gymnasium, Wien  
1993 – 1997 Volksschule Phorusgasse, Wien

## Berufstätigkeit:

Seit Dezember 2012: Vertretung Disposition und Assistenz; ARD Studio Wien  
Seit November 2009: Anstellung im Publikumsdienst; Theater Ronacher Wien  
Juli – September 2012: Praktikum im Bereich Publikumsdienst, Kassa und Künstlerbetreuung; Theater am Spittelberg Wien, Leitung: Nuschin Vossoughi  
April – Juli 2010: Praktikum im Bereich Improvisation und Schauspiel für Kinder und Jugendliche; Muisches Zentrum Wien, Leitung: Claudia Bühlmann  
2007 – 2009: Anstellung bei froemmel's Catering; Wien  
2006 – 2008: Assistenz Institutsleitung am Institut für Bildungsbegleitung Wien; Leitung: Agnes Stephenson