



universität  
wien

# MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

Killin` Nazi Business. Zur Darstellung jüdischer  
Kämpfer:innen gegen den Nationalsozialismus im  
internationalen Spielfilm

verfasst von / submitted by

Max Volgger, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2021 / Vienna, 2021

Studienkennzahl lt. Studienblatt /  
degree programme code as it appears on  
the student record sheet:

A 066 839

Studienrichtung lt. Studienblatt /  
degree programme as it appears on  
the student record sheet:

Judaistik

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Mag Dr. Klaus Davidowicz



Für meine Familie, meine vielen Freund:innen und meine Freundin Julia.



## **Inhaltsverzeichnis**

<b>1. Einleitung .....</b>	<b>4</b>
1.1 Methodische Herangehensweise und Leitfragen.....	6
1.2 Gliederung der Arbeit.....	8
<b>2. Allen Umständen zum Trotz. Jüdischer Widerstand gegen den Nationalsozialismus 10</b>	
2.1 Europäischer und jüdischer Widerstand.....	13
2.2 Ein jüdisch-amerikanischer Soldat. Teil des Widerstandes? .....	14
<b>3. Nakam. Das „Andere“ verlangt nach Rache und Vergeltung .....</b>	<b>16</b>
3.1 Von Täter:innen und Opfern .....	17
3.2 Von Außenseitern und „Anderen“ .....	19
3.2.1 Das „andere Geschlecht“ .....	20
3.2.2 Das „jüdische Andere“ .....	22
3.2.3 Der „weibische Jude“, die Jüdin und der „arische Mann“ .....	23
3.3 Nicht wie die Schafe zur Schlachtbank! .....	25
<b>4. Die Shoah und das Kino.....</b>	<b>27</b>
4.1 History und story. Nationales und mediales Erinnern.....	28
4.2 Spielfilm und Shoah. Gruppen und Erinnerungen .....	31
4.3 Schindlers List. Der gute Deutsche und seine schwachen Juden .....	33
4.4 Auf Leben und Tod! Jüdische Rache und Vergeltung im Film .....	38
<b>5. Men on a mission. The Dirty Dozen im Feldzug gegen die Nazis .....</b>	<b>41</b>
5.1 Ein brutaler und aussichtsloser Kampf.....	42
5.2 Ein Haufen Gesetzesloser.....	46
5.3 Ein jüdischer Major und seine Einheit .....	47
<b>6. Tobruk. Die Jewish Brigade und das Ideal soldatischer Helden .....</b>	<b>52</b>
6.1 Von Sonderkommandos und Missionen .....	54

6.2 Viel Action in der Wüste .....	55
6.3 Dümmlische Briten und soldatische Juden .....	58
6.4 Von Stereotypen, Deutschen, Italienern, Briten und Juden .....	61
<b>7. Partizani. Eine Jüdin an der Seite kommunistischer Partisan:innen .....</b>	<b>64</b>
7.1 Pornografie und Pathos .....	65
7.2 Im kommunistischen Kampf gegen den Faschismus .....	66
7.3 Zwischen ihrem deutschen „Retter“ und kommunistischen Kämpfer:innen .....	69
<b>8. Killin‘ Nazi Business. Tarantinos Rache gegen die Nazis in Inglourious Basterds.....</b>	<b>72</b>
8.1 Once upon a time.....	73
8.2 Das „kulturell Andere“. Raine, der „Bärenjude“ und die Basterds gegen Hitler und die Nazis .....	77
8.3 Das „andere Geschlecht“. Shoshanas Rache an den Mördern ihrer Familie .....	81
8.4 Hitler kaputt! Deutschland kaputt! .....	84
<b>9. Töten wider die Moral? Zur Darstellung des jüdischen Widerstandes in L’Armée du crime .....</b>	<b>85</b>
9.1 Die Manouchian-Gruppe und die französische Resistance .....	86
9.2 Kommunist:innen, Migranten und Jüdinnen und Juden. Das „Andere“ im Kampf gegen den Faschismus .....	89
<b>10. Auf dass Auschwitz nie wieder sei. Film und Erziehung.....</b>	<b>94</b>
10.1 Realitätsanspruch und Authentizität.....	96
10.2 Kill him! Nazi-Kitsch und Fiktion .....	98
<b>11. Gegen den Mythos schwacher Jüdinnen und Juden! .....</b>	<b>102</b>
<b>Abbildungsverzeichnis .....</b>	<b>105</b>
<b>Filmografie .....</b>	<b>107</b>
<b>Literatur- und Quellenverzeichnis .....</b>	<b>110</b>

**Abstract ..... 123**

## 1. Einleitung

„Holocaust movies always have Jews as victims. [...] I want to see something different. Let's see Germans that are scared of Jews“<sup>1</sup>, so monierte mit Recht der amerikanische Star-Regisseur, Filmproduzent, Kameramann und Schauspieler Quentin Tarantino. Der Widerstand von Jüdinnen und Juden gegen den Nationalsozialismus während der Jahre der Shoah und des Zweiten Weltkrieges wurde nur allzu oft marginalisiert, in seiner Bedeutung enorm geschmälert oder gar geleugnet. Doch so ausweglos, so schwierig die Lage und Situation der meisten im nationalsozialistischen Einflussbereich lebenden Jüdinnen und Juden auch war, so einschneidend die Gesetzgebung des NS-Staates und so erfolgreich sich die antisemitische Propaganda und Hetze der Nazis unter der autochthonen Bevölkerung der verschiedenen Länder und Gebiete auch gestaltete, gelang es unterschiedlichsten Einzelpersonen, Gruppen und ganzen Organisationen dennoch aktiven Widerstand gegen das am eigenen Leib erfahrene Unrecht, die alltägliche Diskriminierung und Erniedrigung, gegen die drohende Verfolgung und die letztlich von den Nazis angestrebte völlige Vernichtung des europäischen Judentums zu üben.<sup>2</sup> Dass die Kampfbereitschaft von Jüdinnen und Juden weitgehend marginalisiert wurde, ist wohl nicht zuletzt im Umstand begründet, dass Widerstand fast ausschließlich als bewaffneter Widerstand verstanden wurde und teilweise bis heute wird. In Wirklichkeit jedoch zeichnete sich gerade der jüdische Widerstand gegen den Nationalsozialismus durch eine Fülle von Formen aus. Die Nichtbefolgung der Anordnungen der deutschen und kollaborierenden Behörden, individueller und ziviler, kultureller und religiöser Widerstand sind neben der Formierung des organisierten, bewaffneten Widerstandes etwa ebenso als Typen der Resistenz einzuordnen.<sup>3</sup>

Diese marginalisierte Form der Darstellung der Leistung von Jüdinnen und Juden im Kampf gegen den Nationalsozialismus, dieses „fragmentierte Geschichtsbild“<sup>4</sup>, das fast ausschließlich den Verfolgungsaspekt<sup>5</sup> hervorhebt, ist jedoch nicht allein auf die literarische und

---

<sup>1</sup> Quentin Tarantino, in: Goldberg Jeffrey, *Hollywood's Jewish Avenger*, in: The Atlantic Monthly 304, H. 2 (2009), 74.

<sup>2</sup> Lustiger Arno, „Einige Aspekte des jüdischen Widerstandes in Europa. Die Juden hatten mehr Gründe zum Widerstand als die nichtjüdischen Menschen“, in: Erler Hans, Paucker Arnold, Ehrlich Ernst Ludwig (Hg.), *„Gegen alle Vergeblichkeit“*. *Jüdischer Widerstand gegen den Nationalsozialismus*, Frankfurt am Main 2003, 254.

<sup>3</sup> Lustiger Arno, *Zum Kampf auf Leben und Tod. Das Buch vom Widerstand der Juden 1933-1945*, Köln 2002, 18f.

<sup>4</sup> Schilde Kurt, „Jüdische Jugendliche gegen den Nationalsozialismus in Deutschland. Widerstand oder Opposition?“, in: Erler Hans, Paucker Arnold, Ehrlich Ernst Ludwig (Hg.), *„Gegen alle Vergeblichkeit“*. *Jüdischer Widerstand gegen den Nationalsozialismus*, Frankfurt am Main, 2003, 206.

<sup>5</sup> Schilde Kurt, *Jüdische Jugendliche gegen den Nationalsozialismus*, 207.

wissenschaftliche Aufarbeitung und Betrachtung beschränkt geblieben. Die Geschichtsschreibung mag sich zwar seit vielen Jahren mit dem Massenmord an den europäischen Jüdinnen und Juden beschäftigen, Tausende von Arbeiten zu diesem Thema wurden veröffentlicht, die Fakten des tatsächlichen Widerstandes von Jüdinnen und Juden im Kampf gegen das nationalsozialistische Terrorregime aber sind bis heute einer breiten Öffentlichkeit weitgehend unbekannt verblieben.

In diesem Bilde mag es wenig verwunderlich erscheinen, dass eben diese einseitige wie falsche Geschichtsdarstellung auch in der filmischen Behandlung der Zeit des Nationalsozialismus und der Shoah ihren Ausdruck fand. Zwar mögen bereits teilweise auch sehr früh entstandene Produktionen Jüdinnen und Juden nicht allein in der Rolle der Verfolgten und der Opfer sehen<sup>6</sup>, die Vielzahl der in diesem Themengebiet entstandenen Filme jedoch belässt ein aktives Handeln, ein engagiertes und selbstbewusstes Auftreten, ja möglicherweise gar Widerstandshandlungen von Jüdinnen und Juden außerhalb der Darstellung. Nur wenige Produktionen -vornehmlich jüngere Filme des Kriegsfilmgenres und des „men on a mission“-Subgenres erst- kennen Jüdinnen und Juden auch in aktiven, entschlossenen und souverän handelnden Rollen. Darin erscheinen die Verfolgten nun nicht mehr länger als so oft schweigende und ärmliche Personen, vielmehr treten diese den Nazis und ihren Kollaborateur:innen bestimmt, sicher in ihrem Auftreten und offensiv gegenüber. Besonders Filme, die sich dem Themenkomplex der jüdischen Rache und Vergeltung, dem Vorhaben des Tötens von Nazis annehmen, treten dem so oft gegenüber Jüdinnen und Juden formulierten Vorwurf einer angeblichen Passivität -sich wie „die Schafe zur Schlachtbank führen zu lassen“-direkt und aktiv entgegen.

Die vorliegende Abschlussarbeit will die filmische Darstellung von Jüdinnen und Juden, die sich als bewaffnete und aktive Widerstandskämpfer:innen gegen den Nationalsozialismus

---

<sup>6</sup> Zu diesen frühen Produktionen gehört zweifelsohne der bereits 1944 in den Vereinigten Staaten von Amerika veröffentlichte Film *None shall escape* (Regie: André de Toth). Das US-amerikanische Kriegsfilm drama, das sich vordergründig der Problematik des Umgangs mit Nazi-Kriegsverbrechern nach einer erfolgreichen Befreiung Europas durch die Alliierten annimmt, kennt auch aktiv und engagiert handelnde Jüdinnen und Juden. Der kurz bevor stehenden und drohenden Deportation der gesamten örtlichen jüdischen Bevölkerung ins Auge blickend, entscheidet sich schließlich der Rabbi der ansässigen Gemeinde alle Jüdinnen und Juden zum aktiven Widerstand gegen die Nazis aufzurufen.

Die in den Vereinigten Staaten von Amerika im Jahr 1978 erschienene vierteilige TV-Miniserie *Holocaust* (Regie: Marvin J. Chomsky) -schließlich führte die Serie gerade im deutschsprachigen Raum erst zu einer nachhaltigen Beschäftigung und Auseinandersetzung mit den Verbrechen und Gräueltaten der Shoah- verleiht dem jüdischen Widerstandskampf während der Shoah und des Zweiten Weltkrieges ebenso Ausdruck. Der bewaffnete Aufstand im Warschauer Ghetto, das Leisten geistigen und individuellen Widerstandes und der Überlebenskampf in den Lagern als Form der Resistenz finden darin Erwähnung.

engagierten und Rache und Vergeltung für die Vernichtung von über sechs Millionen europäischer Jüdinnen und Juden während der Jahre der Shoah übten, untersuchen und analysieren. Alle ausgewählten Filme -*The Dirty Dozen* (Regie: Robert Aldrich, 1967)<sup>7</sup>, *Tobruk* (Regie: Arthur Hiller, 1967)<sup>8</sup>, *Partizani* (Regie: Stole Jankovic, 1974)<sup>9</sup>, *L'Armée du crime* (Regie: Robert Guédiguian, 2009)<sup>10</sup> und *Inglourious Basterds* (Regie: Quentin Tarantino, 2009)<sup>11</sup>- erzählen die Geschichte von außergewöhnlichen Personen, die sich aus verschiedenster Herkunft, unterschiedlichsten Hintergründen und Motiven allein dem Kampf gegen das NS-Regime und den Terror verschrieben haben. Bewaffnete Frauen -„das andere Geschlecht“<sup>12</sup>- wie Geflüchtete, vom NS-Regime Verfolgte und Migrant:innen -„das kulturell Andere“<sup>13</sup>- sie alle vereint der unbedingte Wille Rache und Vergeltung an den Verfolger:innen und den Peiniger:innen ihrer Familie, ihrer Freund:innen und Angehörigen zu üben. Mögen ihre Aufträge, Vorhaben und Missionen noch so unterschiedlich sein, verfolgen sie letztlich ein gemeinsames Ziel: das Töten von Nazis und Faschist:innen.

### 1.1 Methodische Herangehensweise und Leitfragen

Die an die Filme gestellten und formulierten Fragestellungen orientieren sich an Helmut Kortes Modell zur systematischen Filmanalyse.<sup>14</sup> Diese systematische Analyse zur Untersuchung und Betrachtung von Filmen und ihrer Kontextfaktoren umfasst verschiedene Dimensionen, die sich gegenseitig beeinflussen und bedingen. Im Sinne eines Idealmodells spricht Korte von vier sich einander überschneidenden Untersuchungsbereichen: Filmrealität -meint die Ermittlung aller am Film selbst feststellbaren Daten, also Inhalt, formaler Aufbau, Handlungsorte und handelnde Personen-, Bedingungsrealität -Ermittlung der Kontextfaktoren eines Films, der Entstehungs- und Produktionsumstände-, Bezugsrealität -Verhältnis der filmischen Darstellung

---

<sup>7</sup> *The Dirty Dozen* (dt. Das dreckige Dutzend), USA/Großbritannien 1967. Regie: Aldrich Robert. Drehbuch: Johnson Nunnally, Heller Lukas. Kamera: Scaife Edward. 143 Minuten.

<sup>8</sup> *Tobruk* (dt. Die Kanonen von Tobruk), USA 1967. Regie: Hiller Arthur. Drehbuch: Gordon Leo. Kamera: Harlan Russell. 110 Minuten.

<sup>9</sup> *Partizani* (engl. Hell River), Jugoslawien 1974. Regie: Jankovic Stole. Drehbuch: Jankovic Stole. Kamera: Lasic Vladislav. 101 Minuten.

<sup>10</sup> *L'Armée du crime* (engl. Army of Crime), Frankreich 2009. Regie: Guédiguian Robert. Drehbuch: Guédiguian Robert, Le Péron Serge, Taurand Gilles. Kamera: Millon Pierre. 139 Minuten.

<sup>11</sup> *Inglourious Basterds*, USA/Deutschland. Regie: Tarantino Quentin, Roth Eli (Kurzfilm „Stolz der Nation“). Drehbuch: Tarantino Quentin. Kamera: Richardson Robert. 154 Minuten.

<sup>12</sup> Siehe dazu De Beavour Simone, *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*, Reinbek bei Hamburg <sup>20</sup>2000.

<sup>13</sup> Hall verwendet das Andere, *the Other*, als wissenschaftlichen Begriff, siehe Hall Stuart, „The Spectacle of the „Other““, in: Hall Stuart (Hg.), *Representation. Cultural Representation and Signifying Practices*, Los Angeles <sup>2</sup>2013, 223-290.

<sup>14</sup> Siehe dazu Korte Helmut, *Einführung in die Systematische Filmanalyse*, Berlin <sup>4</sup>2010.

zur realen Bedeutung eines Problems- und Wirkungsrealität -Rezeptionsgeschichte einer Produktion.<sup>15</sup>

Da filmische Repräsentation von Geschichte allein aufgrund der unterschiedlichen Herkunft und der verschiedensten Motive von Filmschaffenden immer bestimmte Intentionen verfolgt, bleibt es unabdingbar nach den zu vermittelnden Geschichtsbildern einer filmischen Produktion zu fragen. Oder anders: Lässt ein Film „dem dargestellten Gegenstand Gerechtigkeit widerfahren“<sup>16</sup>? Auch weil bereits die mediale Rezeption von Tarantinos *Inglourious Basterds*, nicht anders Aldrichs *The Dirty Dozen* schon Jahrzehnte zuvor doch deutlich aufzeigt, dass die Intention dieser Filme keinesfalls in der Darstellung einer authentischen und „traditionellen“ NS-Geschichte liegt, scheint ein Vergleich mit anderen Produktionen sinnvoll. Im Gegensatz zu den klassischen Mainstreamfilmen aus Hollywood -die Geschichtsbilder der Shoah wurden bei einer breiten Masse an Öffentlichkeit im Wesentlichen erst durch diese geformt- und weniger bekannten Produktionen, die sich selbst sogar der Thematik des jüdischen Widerstandes während der Shoah annehmen, arbeiten Tarantino und Aldrich gleichermaßen nicht nach den Kriterien von Faktizität und Authentizität. Die Zielstellung weiter differenzierend wurden daher folgende Leitfragen entwickelt, die im Laufe der Arbeit auch anhand des Vergleichs verschiedener filmischer Produktionen zu beantworten sind:

- (1) Wie stellen die ausgewählten Filme Jüdinnen und Juden im Widerstand dar? Wie treten diese Personen den Deutschen und ihren Kollaborateur:innen entgegen? Welche Rolle und Bedeutung spielt dabei das Konzept von Rache und Vergeltung? Ist die Herkunft, die Religion -das Judentum- oder das Geschlecht für die Charaktere und Protagonist:innen der Filme von besonderer Bedeutung?
- (2) Welche Intentionen verfolgen Regisseur:innen mit ihrer spezifischen Darstellung der Geschichte? Wie werden derartige Filme von der Öffentlichkeit aufgenommen?

Letztlich bleibt anzumerken, dass die Untersuchung und Analyse eines filmischen Erzeugnisses -so sehr sich diese auch nach genau definierten Kategorien und Methoden richtet- immer von subjektiven Befindlichkeiten und Einschätzungen beeinflusst wird. Die eine Analyse gibt es schließlich nicht.

---

<sup>15</sup> Korte Helmut, *Einführung Filmanalyse*, 23f.

<sup>16</sup> Böhm Alexandra, Schönleben Markus, „Ethik der Ästhetik. Mediale Gerechtigkeit in Bernd Eichingers *Der Untergang* und Quentin Tarantinos *Inglourious Basterds*“, in: Böhm Alexandra, Kley Antje, Schönleben Markus (Hg.), *Ehtik-Anerkennung-Gerechtigkeit. Philosophische, literarische und gesellschaftliche Perspektiven (Ethik-Text-Kultur 6)*, Paderborn 2011, 311.

## 1.2 Gliederung der Arbeit

Das zweite Kapitel der vorliegenden Abschlussarbeit soll die Thematik des jüdischen Widerstandes gegen den Nationalsozialismus während der Shoah behandeln. Sahen sich Jüdinnen und Juden einer alltäglichen Erniedrigung, Entrechtung und Diskriminierung ausgesetzt, verfolgten die Nationalsozialisten und ihre Kollaborateur:innen letztlich allein das Ziel das europäische Judentum zu verfolgen und zu vernichten, unterscheidet sich der jüdische Widerstand schon aus diesem Grund doch grundlegend von nationalen europäischen Kämpfen zur Befreiung eines Staates oder eines geografisch abgegrenzten Raumes. Der besagte Abschnitt soll auch diesen Unterschied herausarbeiten.

Das dritte Kapitel wiederum versucht einen theoretischen Hintergrund für die historisch-kontextualisierte Filmanalyse der fünf ausgewählten Filme -von filmischen Produktionen, die allesamt Jüdinnen und Juden in aktiven, widerständigen und selbstständig handelnden Rollen kennen- zu liefern. Widmet sich ein erster Abschnitt traditionellen Vorstellungen von Täter:innen- und Opferschaft -und bricht mit einer so oft hergestellten Dichotomie- wird in einem folgenden Abschnitt indes das Konstrukt des weiblichen und kulturellen „Anderen“ diskutiert. An den Rand der Gesellschaft gedrängt, in künstlerischen und literarischen Erzeugnissen von Stereotypen und Klischees überlagert -an antisemitischen und antifeministischen Zerrbildern angelehnt-, haben Jüdinnen und Juden einzig als passive und reine Opfer zu gelten.

Folgend nimmt sich das vierte Kapitel der traditionellen Darstellung der Shoah im Film und dem Kino an. Während filmische Produktionen des Hollywoodkinos Jüdinnen und Juden abermals allein in der Rolle von schwächlichen und passiven Opfern kennen, gelingt es schließlich gar nur einzelnen Filmen dem Bedürfnis von Rache und Vergeltung von Opfern und Verfolgten des Nationalsozialismus Rechnung zu tragen. Nur wenigen Filmschaffenden, Künstler:innen und Regisseur:innen glückt der Versuch ein nationales und mediales Erinnern dahingehend zu beeinflussen und zu prägen, dem Publikum vor der Leinwand eine Alternative zur stereotypisierten und von Klischees und Vorurteilen bestimmten Darstellung von Jüdinnen und Juden während der Jahre des Zweiten Weltkrieges und der Shoah zu zeichnen.

Die Kapitel fünf, sechs, sieben, acht und neun schließlich führen die kontextualisierte -nach der Methode von Helmut Korte durchgeführte- Filmanalyse der fünf ausgewählten filmischen Beispiele aus. Alle Filme vereint das Bestreben entgegen der allzu lange im Film und der Kunst im Allgemeinen vorherrschenden Idealisierung der Opfer als passive und unkritische Wesen aktiv entgegen zu wirken. Sie inszenieren Jüdinnen und Juden, wie andere durch den Nationalsozialismus und ihren Kollaborateur:innen verfolgten Personengruppen und Individuen als aktiv und politisch handelnde Personen und engagierte Kämpfer:innen gleichermaßen.

Wie nehmen Rezipient:innen künstlerische Erzeugnisse und Filme wahr? Welche Aufgaben kommen Filmschaffenden zu? Kapitel zehn soll die Möglichkeiten und Chancen von Filmen, aber auch Gefahren und Verführungen bearbeiten. So haben Zuschauer:innen das Kino erst zu lernen, sie müssen zum „richtigen“ Schauen erst erzogen werden. Nur allzu wenige Regisseur:innen und Drehbuchautor:innen hingegen nutzten diese Chancen des Kinos und des Films. Während die meisten ihrer Zunft überholte Klischees und Stereotype lediglich reproduzierten -sich der Darstellung von Nazi-Kitsch befähigten-, gelang es schließlich nur vereinzelt Produktionen der Rezeption und Aufarbeitung des Zweiten Weltkrieges, der Zeit des Nationalsozialismus und der Shoah sogar filmische Beiträge hinzuzufügen.

Das elfte und abschließende Kapitel zuletzt unterstreicht das große Potenzial ausgewählter Filme zur visuellen Aufarbeitung der nationalsozialistischen Gräueltaten und Verbrechen. Stellen sich wohl die meisten aller Menschen weltweit bis heute Jüdinnen und Juden als schwache, kränkliche und gebückte Gestalten vor und sehen diese einzig und allein als Verfolgte des Nationalsozialismus -nicht zuletzt ob der filmischen Repräsentation-, haben sich Tausende und aber Tausende Jüdinnen und Juden in den Jahren der nationalsozialistischen Verfolgung ihren Peiniger:innen doch aktiv entgegen gestellt: Sie haben sich nicht wie die Schafe zur Schlachtbank führen lassen.

## 2. Allen Umständen zum Trotz. Jüdischer Widerstand gegen den Nationalsozialismus

Am 31. Dezember des Jahres 1941 verfasste der litauische Dichter, Partisanenführer im Wilnaer Ghetto und spätere Begründer der Gruppe *Nakam*<sup>17</sup> Abba Kovner einen Aufruf zum Widerstand. Das Flugblatt beginnt mit den Worten „Lassen wir uns nicht wie die Schafe zur Schlachtbank führen“, einem Text nach Jeremia 11,19: „Und ich war wie ein argloses Lamm, das zur Schlachtbank geführt wird, und hatte nicht gemerkt, was sie gegen mich sannen.“ Dieser biblische Ausspruch, nicht anders der Aufruf Kovners werden bis heute missbräuchlich zur Charakterisierung eines angeblichen passiven und dem folgend eines verwerflichen Verhaltens<sup>18</sup> den Jüdinnen und Juden während der Jahre der Shoah und der Zeit des Nationalsozialismus zum Vorwurf gemacht.<sup>19</sup>

Was also als ein Aufruf zum Widerstand begonnen hatte, wandelte sich nach dem Krieg und der Befreiung vom Nationalsozialismus rasch zu einer offenen Anklage. Diese Ansicht erreichte spätestens in den beginnenden 1960er Jahren einen ersten Höhepunkt -sowohl in der wissenschaftlichen Betrachtung und Aufarbeitung der Zeit der Shoah als auch in der öffentlichen Wahrnehmung und Diskussion. So beschuldigte der 1903 in Wien geborene US-amerikanische Psychoanalytiker und Kinderpsychologe Bruno Bettelheim -als Jude wurde er selbst von den Nazis verfolgt- in seinem 1960 erschienenen Werk *The Informed Heart* die von den Nazis und ihren Kollaborateur:innen ermordeten Jüdinnen und Juden sich aufgegeben zu haben und ihre letztlich angestrebte völlige Vernichtung gar kampflos akzeptiert zu haben.<sup>20</sup> 1961 veröffentlichte der ebenfalls aus Wien stammende US-amerikanische Historiker und renommierte Holocaustforscher Raul Hilberg sein Buch *The Destruction 10ft he European*

---

<sup>17</sup> Wenngleich die Gruppe *Nakam*, zu Deutsch Rache, bereits während der deutschen Okkupation Litauens und Osteuropas als Partisan:inneneinheit unter der Führung von Abba Kovner existierte, erlangte die gleichnamige Gruppe -ebenfalls unter Kovners Kommando- vor allem nach der Befreiung durch die Alliierten und dem Ende des Zweiten Weltkrieges Bedeutung. Die Intention der Mitglieder der Gruppe war es sich für die über sechs Millionen durch den deutschen Nationalsozialismus ermordeten Jüdinnen und Juden zu rächen. Die Pläne der zur Rache Entschlossenen reichten von der Ausrottung ganzer Großstädte bis zur Bestrafung einzelner NS-Täter und -Kriegsverbrecher, siehe dazu unter anderem Tobias Jim G., Zinke Peter, *Nakam. Jüdische Rache an NS-Tätern*, Berlin 2003.

<sup>18</sup> Diesen Vorwurf einer angeblichen Passivität mussten Jüdinnen und Juden wohl schon früh geahnt haben. Das bereits wenige Monate nach dem Aufstand im Warschauer Ghetto, noch im Jahr 1943, in New York herausgegebene Werk *The Black Book of Poish Jewry* jedenfalls trat dieser Anschuldigung bereits entgegen, siehe Lustiger Arno, *Zum Kampf auf Leben und Tod*, 17.

<sup>19</sup> Lustiger Arno, *Zum Kampf auf Leben und Tod*, 15.

<sup>20</sup> Siehe Bettelheim Bruno, *The Informed Heart. Autonomy in a Mass Age*, Glencoe 1960, 300.

*Jews* -dieses gilt bis heute als Standardwerk. In seinen Schlussfolgerungen im Kapitel *Opfer* beschreibt er den angeblich fehlenden jüdischen Widerstandskampf und urteilt wie folgt:

Das Reaktionsmuster der Juden ist durch ein nahezu vollständiges Fehlen von Widerstand gekennzeichnet. In auffälligem Gegensatz zur deutschen Propaganda sind die Zeugnisse eines -offenen oder versteckten- jüdischen Widerstands äußerst rar. Nirgends in Europa verfügten die Juden über eine Widerstandsorganisation, nirgends besaßen sie Pläne für bewaffnete Aktionen oder auch nur für eine psychologische Kriegsführung. Sie waren total unvorbereitet.<sup>21</sup>

Hilbergs Ausführungen und Ansichten des jüdischen Widerstandes -diesen begriff er allein als bewaffneten Widerstand- wurden zu Teilen von Hannah Arendt, die Hilbergs „Gesamtinterpretation [...] indessen ausgesprochen kritisch gegenüberstand“<sup>22</sup> in ihrer Berichterstattung des 1961 in Jerusalem gegen den Kriegsverbrecher Adolf Eichmann geführten Prozesses, den diese für den *New Yorker* begleitete, aufgegriffen. Aus verschiedenen Richtungen für ihre streitbare Haltung angegriffen und angefeindet, hätte Arendt, so führt Peter Fisch jedenfalls aus, nicht von der Gesamtheit der europäischen jüdischen Bevölkerung gesprochen. Arendt sei es vielmehr von äußerster Wichtigkeit gewesen, die ethische Verantwortung von Organisationen mit politischen Funktionen -als solche erachtete sie die Judenräte- allgemein zu kritisieren.<sup>23</sup>

Obleich der jüdische Widerstand gegen den Nationalsozialismus also nur allzu oft weitestgehend unbeachtet verblieb, in seiner Bedeutung teilweise enorm geschmälert oder gar geleugnet wurde, sind aller Widrigkeiten, aller Umstände und Widerstände zum Trotz eine Fülle von unterschiedlichsten Formen der Resistenz von Jüdinnen und Juden während der Shoah und den Jahren des Zweiten Weltkrieges bekannt. Menschen, die die Gesetze der NS-Ideologie und Justiz nicht einhielten, sich aktiv gegen Hitler und die deutsche Mordmaschinerie stellten, taten dies aus unterschiedlichsten Gründen, sie stammten aus verschiedenen sozialen Schichten, aus verschiedenen politischen Hintergründen und organisierten ihren persönlichen Widerstand auf unterschiedliche Weise. Bewaffnet oder unbewaffnet, „haben sich Deutschlands Juden“<sup>24</sup> nicht blindlings ergeben und sich wie „Schafe zur Schlachtbank“ treiben

---

<sup>21</sup> Hilberg Raul, *Die Vernichtung der europäischen Juden, Band 3: Schlußfolgerungen*, Frankfurt am Main 2017, 1100.

<sup>22</sup> Mommsen Hans, „Hannah Arendt und der Prozeß gegen Adolf Eichmann“, in: Arendt Hannah, *Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen*, München 2004, 11.

<sup>23</sup> Fisch Peter, „Deutsche Juden in der französischen Résistance“, in: Berger Michael, Römer-Hillebrecht Gideon (Hg.), *Jüdische Soldaten-Jüdischer Widerstand. In Deutschland und Frankreich*, Paderborn/Wien 2010, 282.

<sup>24</sup> Nicht anders gilt dies für Jüdinnen und Juden in den anderen von Nazi-Deutschland besetzten Ländern und Gebieten.

lassen.“<sup>25</sup> Auch der Handlungsrahmen der einzelnen Personen, ganzer Gruppen oder Organisationen gestaltete sich natürlich höchst unterschiedlich.

Während sich der Widerstand in den Konzentrations- und Vernichtungslagern zumeist „lediglich“ im individuellen Kampf um das eigene Leben und im Sichern der eigenen Existenz ausdrücken konnte<sup>26</sup>, wurden andernorts ständig unterschiedlichste Formen des unbewaffneten Widerstandes, des geistig-kulturellen und religiösen Widerstandes geleistet. Der geistig-kulturelle, religiöse und künstlerische Widerstand in den Ghettos wiederum fand auf vielfältige Weise Ausdruck in den kulturellen, sozialen und religiösen Institutionen und Einrichtungen, in den Gesundheitseinrichtungen, den sozialen Hilfskomitees, in den Einrichtungen des säkularen, aber auch des religiösen Schulsystems, dem hebräischen und jiddischen Chor, dem Symphonieorchester, dem Ghettotheater, der Ghettobibliothek oder den vielen Sportinstitutionen. Diese boten Räume im alltäglichen Überlebenskampf gegen individuelle und kollektive Entrechtung und Erniedrigung.<sup>27</sup> Ebenso die Fluchhilfe, die Hilfe im Allgemeinen durch jüdische Organisationen vielmehr noch sind der Form des unbewaffneten Widerstandes gegen den Nationalsozialismus unbedingt zuzuordnen.<sup>28</sup>

Wenngleich die jüdische Bevölkerung Osteuropas von Beginn an einer sehr viel erbarmungsloseren und mörderischeren Kriegsführung und Besatzungspolitik ausgesetzt war, die antisemitische Propaganda der Nationalsozialisten unter der zumeist christlich autochthonen Bevölkerung, auch aufgrund einer langen Tradition des Antisemitismus, nicht selten auf breite Zustimmung stieß, gab es besonders in diesen geografischen Räumen und Gebieten zahlreiche Aufstände von Jüdinnen und Juden.<sup>29</sup> Neben dem berühmten Aufstand im Warschauer Ghetto, kämpften Jüdinnen und Juden an verschiedensten Orten, unter unterschiedlichsten Umständen und Bedingungen etwa als Partisan:innen gegen die Deutschen und ihre Kollaborateur:innen. Deutsche und österreichische Jüdinnen und Juden wiederum engagierten sich bereits 1936 als Mitglieder der internationalen Brigaden im Bürgerkrieg gegen

---

<sup>25</sup> Ehrlich Ernst Ludwig, „Die Idee des Widerstands im Judentum“, in: Erler Hans, Paucker Arnold, Ehrlich Ludwig Ernst (Hg.), „Gegen alle Vergeblichkeit“. *Jüdischer Widerstand gegen den Nationalsozialismus*, Frankfurt am Main 2003, 31.

<sup>26</sup> Wenngleich also das gewaltsame Widerstehen, der bewaffnete Widerstand damit eher die Ausnahme darstellte, dürfen die unterschiedlichen Revolten und Aufstände in den Konzentrations- und Vernichtungslager von Treblinka, Sobibor und Auschwitz-Birkenau keinesfalls unerwähnt bleiben.

<sup>27</sup> Schroeter Grudrun, *Worte aus einer zerstörten Welt. Das Ghetto von Wilna*, St. Ingbert 2008, 287.

<sup>28</sup> Siehe dazu unter anderem Lazare Lucien, *Rescue as Resistance. How Jewish Organizations fought the Holocaust in France*, (ins Englische übersetzt von Green Jeffrey M.) New York 1996.

<sup>29</sup> Vergleiche dazu Bartusevicius Vincas/Tauber Joachim/Wette Wolfram (Hg.), *Holocaust in Litauen. Krieg, Judenmorde und Kollaboration im Jahre 1941*, Köln 2003.

den spanischen Franco-Faschismus. Später waren auch diese maßgeblich an der Befreiung und dem Partisan:innenkampf in den von den Deutschen okkupierten Gebieten beteiligt.<sup>30</sup> In Westeuropa schließlich waren es vor allem kommunistische und sozialistische Widerstandsformationen, sowie jüdische Kampfeinheiten, die sich gegen den von den Deutschen und ihren Kollaborateur:innen verübten Terror engagierten.<sup>31</sup> Der Anteil so vieler Jüdinnen und Juden, die sich aktiv dem Nationalsozialismus entgegen stellten -zumal man weitestgehend auf sich allein gestellt keinerlei oder kaum nennenswerte Unterstützung von Außen erfahren hatte-, sollte jedenfalls nicht gering geschätzt werden.

## 2.1 Europäischer und jüdischer Widerstand

Grundsätzlich ist Widerstand das Gegenteil von passivem Verhalten, „denn passiv kann man keinen Widerstand leisten.“<sup>32</sup> Nach Henri Michel wiederum ist Widerstand vordergründig „ein patriotischer Kampf zur Befreiung des Landes“<sup>33</sup>. Gleichzeitig hebt er die besondere Bedeutung und Wichtigkeit des Erkämpfens von Menschenwürde und Freiheit unter einem totalitären System hervor. Der europäisch-nationale Widerstand kann damit insgesamt als Bewegung zur Befreiung von der deutschen Besatzung eingeordnet werden. An anderer Stelle führt Michel diesen Gedanken fort, er schreibt: „Widerstand war zuerst und überall ein patriotischer Reflex“<sup>34</sup>.

Doch die jüdische Widerstandsleistung bestand eben nicht allein in der Beteiligung am allgemeinen Kampf zur Wiedererlangung nationaler Unabhängigkeit und staatlicher Souveränität. Vielmehr waren Jüdinnen und Juden mit einer Politik konfrontiert, die ihre vollkommene Vernichtung als Ziel verfolgte, sodass letztlich jedes spontane Auflehnen oder das bloße Überleben als Widerstand gegen eben diese Politik der Nationalsozialisten und ihrer Kollaborateur:innen begriffen werden muss.<sup>35</sup> Es handelte sich damit also keineswegs um einen Kampf oder Krieg um die Souveränität Polens oder eines anderen europäischen Nationalstaates, um Eretz Israel oder für den Antifaschismus. Der ehemalige polnisch-jüdische Politiker und

---

<sup>30</sup> Ehrlich Ernst Ludwig, *Die Idee des Widerstandes im Judentum*, 34.

<sup>31</sup> Ehrlich Ernst Ludwig, *Die Idee des Widerstandes im Judentum*, 32. Siehe dazu außerdem unter anderem Langwasser Meike, *Jüdischer Widerstand gegen den Nationalsozialismus in Frankreich. Von der Kinderrettung bis zum bewaffneten Kampf*, Marburg 2015; Lustiger Arno, „Westeuropa“, in: Lustiger Arno, *Zum Kampf auf Leben und Tod*, Köln 2002, 423-511.

<sup>32</sup> Ehrlich Ernst Ludwig, *Die Idee des Widerstandes im Judentum*, 30.

<sup>33</sup> Zitiert nach Lustiger Arno, *Zum Kampf auf Leben und Tod*, 35.

<sup>34</sup> Zitiert nach Lustiger Arno, *Zum Kampf auf Leben und Tod*, 35.

<sup>35</sup> Lustiger Arno, *Zum Kampf auf Leben und Tod*, 35ff.

Widerstandskommandeur Marek Edelman dekonstruierte den Mythos des Warschauer Ghettoaufstands in diesem Bilde:

Die Menschheit hat sich ja darauf geeinigt, daß das Sterben mit der Waffe schöner ist als das ohne Waffe. Also fügten wir uns dieser Konvention. [...] Kann man das überhaupt einen Aufstand nennen? Es ging darum, sich nicht abschlagen zu lassen, wenn die Reihe an uns kam. Es ging nur darum, die Art des Sterbens zu wählen.<sup>36</sup>

Letztlich war es das Ziel aller Anstrengungen -ob mit oder ohne Waffe in der Hand- Entscheidungsfreiheit zu erlangen in einer Umwelt, die diese bekämpft. Gerade im Moment der äußersten Unfreiheit können Menschen (wieder) absolute Handlungsfreiheit erlangen.<sup>37</sup> Diese übersteigt materielle Ziele, sie fordert vielmehr moralische Werte wie Menschenwürde und Menschsein geradezu ein. Besagte Art von Resistenz und Freiheit äußert sich nicht allein in den bewaffneten Aufständen und Kämpfen von Jüdinnen und Juden gegen die nationalsozialistische Vernichtungspolitik, sondern auch in den von Todorov so bezeichneten „Alltagstugenden“, bei denen der Tod, „das Mittel, nicht das Ende[,] [...] [sondern] die letzte Zuflucht des Individuums [ist], das seine Würde bewahren will.“<sup>38</sup> Die aus Wien stammende österreichisch-amerikanische Literaturwissenschaftlerin und Shoah-Überlebende Ruth Klüger beschreibt jene Art von absoluter Handlungsfreiheit wie folgt:

Es kann die äußere Annäherung an die Freiheit nur [...] in Todesnähe stattfinden, also dort, wo die Entscheidungsmöglichkeiten auf fast Null reduziert sind. In dem winzigen Spielraum, der dann noch bleibt, [...] ist die Freiheit. [...] In einem Rattenloch, wo die Menschenliebe das Unwahrscheinlichste ist, wo die Leute die Zähne blecken und wo alle Zeichen in Richtung Selbstbewahrung deuten, und wo dennoch ein kleines Vakuum bleibt, kann die Freiheit als das Verblüffende eintreten.<sup>39</sup>

## 2.2 Ein jüdisch-amerikanischer Soldat. Teil des Widerstandes?

Während manche etwa auch einen US-amerikanischen, britischen oder alliierten Soldaten jüdischer Herkunft dem jüdischen Widerstand gegen das NS-Regime zuordnen, möchten

---

<sup>36</sup> Edelman Marek, zitiert nach Krall Hanna, *Dem Herrgott zuvorkommen*, Frankfurt am Main 1993, 17f.

<sup>37</sup> Der amerikanische Holocaustforscher Lawrence L. Langer prägte dazu den Begriff der „choiceless choices“. Diesen definierte er als “crucial decisions [that] did not reflect options between life and death, but between one form of abnormal response and another, both imposed by a situation that was in no way of the victim's own choosing”, zitiert nach Langer Lawrence L., *Versions of Survival. The Holocaust and the Human Spirit*, New York 1982, 72.

<sup>38</sup> Todorov Tzvetan, „Reise nach Warschau“, in: Krall Hanna, Krall Hanna, *Dem Herrgott zuvorkommen*, Frankfurt am Main 1993, 162.

<sup>39</sup> Klüger Ruth, *weiter leben. Eine Jugend*, München 212015, 136.

wieder andere die Begrifflichkeit und Einordnung nur auf Jüdinnen und Juden beschränkt wissen, die sich bewusst als Jüdinnen und Juden der Maschinerie des Nationalsozialismus entgegenstellten. Nach Paucker hätte sich unter den meisten jüdischen Widerstandskämpfer:innen, die sich anfänglich vor allem als Antifaschist:innen den Nazis gegenüber und entgegen stellten -und sich damit dem allgemeinen Befreiungskampf angeschlossen hatten-, ein „stärkeres jüdisches Bewusstsein, ein wachsendes Solidaritätsgefühl“<sup>40</sup> erst mit der zunehmenden und fortschreitenden Radikalisierung der Verfolgungs- und Vernichtungspolitik des NS-Regimes ausgebildet. Letztlich aber, so Paucker weiter, waren alle Aktionen und Handlungen von Jüdinnen und Juden, seien diese nun in einer kommunistischen, wie demokratischen Überzeugung oder einem jüdischen Solidaritätsgefühl begründet gewesen, ein Kampf gegen Hitler und die Ideologie des Nationalsozialismus gewesen.<sup>41</sup>

Die Bemühungen, die Intention und Motivation, gleichermaßen die Problematik der Mindereinschätzung und Verleugnung des jüdischen Widerstandes während der Shoah, fasst Lustiger in einem eindringlichen Appell und Aufruf zur Notwendigkeit des Erinnerns folglich treffend zusammen:

Kein Widerstandskämpfer wiegte sich je in der Illusion, dass er und seine Waffenbrüder das mächtige Dritte Reich besiegen könnten. Das konnten nur Millionen von alliierten Soldaten vollbringen. Das Credo der meisten jüdischen Widerstandskämpfer war: „Wir kämpfen und sterben für die Ehre des jüdischen Volkes, für einige Zeilen in den Geschichtsbüchern.“ Die Negationisten des jüdischen Widerstandes radieren diese Zeilen aus und verscharren alle Opfer, ob Widerstandskämpfer oder nicht, im anonymen Grab des Verschweigens und Vergessens. Dürfen wir die Helden und Heldinnen des jüdischen Widerstandes durch sträfliches Vergessen in die Geschichtslosigkeit entlassen, muss unser kollektives Gedächtnis in dieser Frage leer bleiben oder entsorgt werden?<sup>42</sup>

---

<sup>40</sup> Paucker Arnold, „Zur Problematik des Widerstandes deutscher Juden gegen den Nationalsozialismus“, in: Erler Hans, Paucker Arnold, Ehrlich Ludwig Ernst (Hg.), „Gegen alle Vergeblichkeit“. *Jüdischer Widerstand gegen den Nationalsozialismus*, Frankfurt am Main 2003, 45.

<sup>41</sup> Paucker Arnold, *Zur Problematik des Widerstandes*, 45.

<sup>42</sup> Lustiger Arno, *Einige Aspekte des Jüdischen Widerstandes*, 256.

### 3. *Nakam*. Das „Andere“ verlangt nach Rache und Vergeltung

Die Gräueltaten des Nationalsozialismus in den von Deutschland besetzten Gebieten, den zahlreichen eingerichteten Ghettos, den unterschiedlichen Massenvernichtungsorten, den vielen Konzentrations-, Vernichtungs- und Todeslagern während der Jahre der Shoah brachten millionenfach Opfer hervor. Wenngleich traumatische<sup>43</sup> Erfahrungen und Erinnerungen den traditionellen Theorien folgend Aspekte des Vergessens oder des Erinnerns, des Verdrängens oder des Wiederholens und den Unsagbarkeitstopos auslösen und hervorrufen, blieb der „Topos der Aggressivität, der Cholerik und der Gewaltbereitschaft“<sup>44</sup> weitestgehend unbeachtet. Aggression jedoch ist ein nicht selten auftretendes Phänomen der Opferbewältigung. Sie impliziert zudem nur allzu oft das menschliche Verlangen nach Vergeltung und Rache. Die jüdische Organisation *Nakam*, zu Deutsch Rache, formulierte diesen Wunsch nach der erfolgreichen Befreiung durch die Alliierten und dem Ende der nationalsozialistischen Schreckensherrschaft, wie folgt:

Mit dem militärischen Zusammenbruch Deutschlands [war] die Gefahr einer Vernichtung des Judentums nicht verschwunden. An der Vernichtung der sechs Millionen Juden haben sich eine ganze Reihe anderer Völker beteiligt. Manche dieser Völker sind bereit, dies wieder zu tun. Es muss deshalb der Menschheit klargemacht werden, dass das Vergießen jüdischen Blutes nicht folgenlos bleiben kann. Unsere Enttäuschung über die freie Welt ist groß. Die Versöhnung mit den Mördern ist zur Norm geworden, was das Heranwachsen einer neuen Generation von Mördern bedeutet. Wir werden deshalb dafür sorgen, dass die Vergeltung unvergessen bleibt und mehr als Rache ist. Sie wird zum Gesetz des ermordeten jüdischen Volkes.<sup>45</sup>

Jegliche Hoffnungen auf Gerechtigkeit und das Vertrauen in die Bemühungen der Alliierten die Befreiung von Jüdinnen und Juden als primäres Ziel der Kriegsführung zu verfolgen, Jahre später noch die nicht erfolgte Leistung von Schadensersatzzahlungen einerseits und die gleichfalls nicht vollzogene Strafverfolgung der Nazi-Kriegsverbrechen andererseits wurden schlichtweg enttäuscht und nicht erfüllt.

---

<sup>43</sup> Der griechische Begriff *trauma* bedeutet ins Deutsche wörtlich übertragen so viel wie *Wunde*. Er meint damit eine seelische Verletzung, siehe dazu Assmann Aleida, *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, München 2006, 93ff.

<sup>44</sup> Köhne Julia B., „Splattering Bride. Konfigurationen von Trauma und weiblicher Rache in Quentin Tarantinos Kill Bill“, in: Friesinger Günther, Ballhausen Thomas, Grenzfurthner Johannes (Hg.), *Schutzverletzungen. Legitimation medialer Gewalt*, Berlin 2010, 63.

<sup>45</sup> Unveröffentlichtes Manuskript der deutschen Übersetzung, zitiert nach Tobias Jim G., *Nakam*, 7f.

### 3.1 Von Täter:innen und Opfern

So legitim und natürlich das Bedürfnis von Gewaltopfern auf Vergeltung auch erscheinen mag, verbleibt eben dieser Wunsch in der öffentlichen Darstellung und dem gesellschaftlichen Diskurs doch weitgehend tabuisiert. Nicht zuletzt weil Opfer im allgemeinen Verständnis als rein und passiv zu gelten haben und eine gewaltsame Gegenwehr der Opfer gegen ihre Peiniger:innen das Verhältnis der Täter:innen und Opfer gleichsam umkehren würde, verläuft eben dieser Wunsch der Opfer nach Rache und Vergeltung für das am eigenen Leib erfahrene Leid mit den Normvorstellungen nicht konform<sup>46</sup>:

Die Bedeutung der Figur des passiven Opfers, das vom Opfer des Märtyrers klar zu unterscheiden ist, liegt in seiner absoluten Passivität, die mit Unschuld und Reinheit konnotiert ist. Damit stellt sie eine Umkehrung der Figur des Helden und seiner unüberbietbaren Aktivität dar. In der postreligiösen Zeit, in der der verletzte Körper den höchsten Wert darstellt, verkörpert das traumatisierte Opfer diesen Wert in der Reinkultur durch die „Stigmata“ seiner physischen und psychischen Wunden.<sup>47</sup>

Eine gewaltsame Gegenwehr gegen das am eigenen Leib erfahrene Leid und Unrecht, verläuft dieses mit den „klassischen Normvorstellungen“ von Täter:innen und Opfern doch keineswegs konform, würde die absolute und vollständige Umkehr der ursprünglichen Machtverhältnisse nach sich ziehen.<sup>48</sup> Oder anders: Das Opfer muss selbst zum Täter oder zur Täterin werden. Das jedoch würde „die Gratifikation des Opferstatus“<sup>49</sup> -Voraussetzung für eine Schadensersatzzahlung und staatliche Reparation, die im modernen Rechtsstaat versucht einen „Ausgleich“ herzustellen- gefährden. Ohnehin verabsäumt dieses staatliche Vorgehen, dass derartige Leistungen die eigentliche Störung, die Unterwerfungserfahrung und das Gefühl von Ohnmacht und Erniedrigung eines Gewaltopfers weder „ausgleichen“ noch beheben können. Der unerfüllte Wunsch des Opfers nach Rache und Vergeltung schlägt in diesem Moment nicht selten in „die Stunde der Vergeltungsemotion“<sup>50</sup> um. Diese Emotion, dieser Wunsch nach Vergeltung jedoch ist mit dem Racheimpuls nicht zu verwechseln oder gar gleich zu setzen. Während Kohns Rache als einen Kreislauf von Aktionen und Reaktionen, die zeitlich versetzt und verzögert aufeinander folgen und keineswegs zwingend gleichwertig sein müssen, beschreibt –„die Ökonomie der Rache [also] [...]vielmehr eine *Überbietung*, eine maßlose

---

<sup>46</sup> Hehenberger Stefanie, *Riesengesichter jüdischer Vergeltung. Das weiblich und kulturell Andere in Quentin Tarantinos Inglourious Basterds*, Wien 2015, 24.

<sup>47</sup> Assmann Aleida, *Der lange Schatten der Vergangenheit*, 80.

<sup>48</sup> Julia B. Köhne nennt dieses Momentum „turning the tables“, nach Köhne Julia B., *Splattering Bride*, 63.

<sup>49</sup> Julia B. Köhne, *Splattering Bride*, 63.

<sup>50</sup> Zimmermann Florian, *Verdienst und Vergeltung* (Philosophische Untersuchungen 31), Tübingen 2012, 125.

*Gegen-Gabe*<sup>51</sup> fordert-, orientiert und verhält sich die Vergeltung vielmehr an der eigentlichen Ursprungstat. In anderen Worten: Rache kann maßlos sein.<sup>52</sup> Zusätzlich ist Rache privater Natur und wird vom direkten Opfer selbst ausgeübt: „Retributive punishment can be administered by anyone; revenge, on the other hand, is personal and, only those who are wronged by the offender can get revenge on the offender.”<sup>53</sup> Letztlich jedoch plädieren sowohl Zimmermann, als auch Johnson eindringlich dafür die Begrifflichkeiten von Rache und Vergeltung ohnehin nicht strikt voneinander getrennt zu betrachten. Vielmehr könne Rache als eine Unterkategorie von Vergeltung verstanden werden.<sup>54</sup>

Und doch -mag ein öffentlicher Diskurs die Perspektive von widerständigen Opfern weitestgehend tabuisiert verstanden wissen- leisteten zahlreiche Jüdinnen und Juden auch bewaffneten Widerstand. Sie wollten sich den nationalsozialistischen Verbrechen und Gräueltaten, der Erniedrigung und Diskriminierung, sowie der Verfolgung und der letztlich durch die Ideologie des NS-Staates angestrebten Vernichtung nicht tatenlos hingeben. Obgleich der bewaffnete Widerstand zumeist mit den Ideen und Vorstellungen von Freiheit und Befreiung eng verbunden scheint, die Kämpfenden dabei nicht selten auch logistische, sowie in wieder anderen Fällen ebenso materielle Unterstützung von Außen, von Gruppen, die mit der Freiheitsidee sympathisieren oder zumindest am Sturz des jeweiligen Regimes Interesse haben, erfahren<sup>55</sup>, fand der jüdische bewaffnete Widerstand während der Shoah unter gänzlich anderen Vorbedingungen statt.

Dieser erfuhr kaum nennenswerte Unterstützung und Hilfe von Außen, sei es logistischer, noch materieller Art. Es gab insgesamt nur wenig Verbündete. Gerade die Unterstützung durch die in den jeweils besetzten Ländern agierenden nichtjüdischen Widerstandsgruppen war marginal, nicht zuletzt auch dem grassierend vorherrschenden Antisemitismus in einem nicht unerheblichen Teil dieser Gruppen geschuldet. Auch die Unterstützung der Alliierten fiel gerade auf materieller Basis nur gering aus oder fand in durchaus nicht wenigen anderen Fällen wiederum überhaupt nicht statt.<sup>56</sup> Auch die Möglichkeit Gefahren und Risiken abzuwägen, war

---

<sup>51</sup> Kohns Oliver, „Modelle der Traditionsbildung in Kill Bill. Verrat, Mord, Rache, in: Geisenhanslücke Achim, Steltz Christian (Hg.), *Unfinished Business. Quentin Tarantinos „Kill Bill“ und die offenen Rechnungen der Kulturwissenschaften*, Bielefeld 2006, 167.

<sup>52</sup> Johnson David Kyle, „Revenge and Mercy in Tarantino. The Lesson of Ezekiel 25:17“, in: Greene Richard, Mohammed K. Silem (Hg.), *Quentin Tarantino and Philosophy. How to Philosophize with a Pair of Pliers and a Blowtorch*, Chicago 2007, 57.

<sup>53</sup> Johnson, David Kyle, *Revenge an Mercy*, 57.

<sup>54</sup> Siehe Johnson David Kyle, *Revenge and Mercy*, 57; Zimmermann Florian, *Verdienst und Vergeltung*, 130.

<sup>55</sup> Lustiger Arno, *Zum Kampf auf Leben und Tod*, 36f.

<sup>56</sup> Schroeter Gudrun, *Worte aus einer zerstörten Welt*, 369.

insgesamt nicht gegeben. Der jüdische Widerstandskampf zeichnete sich eben nicht vordergründig durch eine territoriale Befreiung eines bestimmten Landes oder eines geografisch abgegrenzten Raumes aus. Vielmehr ging es dabei um einen „Kampf auf Leben und Tod“. Und trotz all dieser miserablen und zutiefst schwierigen Vorbedingungen gelang es Jüdinnen und Juden in den Lagern, den unterschiedlichen Ghettos, in Städten und den Wäldern des ländlichen Gebiets innerhalb kürzester Zeit politische und logistische Strukturen aufzubauen, die es erst ermöglichten den Kampf gegen den Nationalsozialismus auch bewaffnet aufnehmen und führen zu können. Das „Andere“ -sich aus der bloßen Rolle des Opfers lösend- sah hier eine Gelegenheit sich an den Deutschen und ihren Kollaborateur:innen rächen und das erfahrene Leid vergelten zu können.

### 3.2 Von Außenseitern und „Anderen“

Der Mensch definiert sich immer in Abgrenzung und Ablehnung zu seinem Gegenüber, dem „Anderen“. Um sich selbst als Subjekt, als Person mit eigenen Charaktermerkmalen und Eigenschaften erst herausbilden zu können, bedarf er eines gegensätzlichen Abbildes.<sup>57</sup> Oder anders: Er bedarf eines negativen Seins seiner selbst. Das „Andere“ -dieses ergibt sich indessen durch die Definition von Unterschieden und Differenzen- ist damit keine wissenschaftliche Größe oder soziale Konstante. Es ist ein Konstrukt. „Das Subjekt setzt sich nur, indem es sich entgegen-setzt: es hat den Anspruch, sich als das Wesentliche zu behaupten und das Andere als das Unwesentliche, als Objekt zu konstituieren.“<sup>58</sup>

Obgleich Unterschiede und Differenzen gleichsam keine negative Kategorie an sich definieren, verkommen diese doch letztlich nur allzu oft zum Auslöser und begründen ebenso gar nicht selten eine angebliche Rechtfertigung von ablehnenden und negativen Gefühlen oder gar Aggressionen. Diese Gefühle und Aggressionen sind dabei das Resultat von verschiedensten Ängsten, seien diese rational begründet oder unberechtigt. Das „Andere“, ob kultureller, religiöser oder sexueller Herkunft oder Orientierung jedenfalls fungiert dann als Gefährder, das die eigenen etablierten Positionen innerhalb einer gesellschaftlichen Größe und Ordnung unterlaufen kann.<sup>59</sup> Letztlich begründet erst eine vorherrschende Machtposition innerhalb einer

---

<sup>57</sup> Hehenberger Stefanie, *Riesengesichter jüdischer Vergeltung*, 10.

<sup>58</sup> De Beavour Simone, *Das andere Geschlecht*, 13.

<sup>59</sup> Hall Stuart, *The Spectacle of the „Other“*, 238.

gesellschaftlichen „Einheit“, ob das „Andere“ zum „Dasein am Rande“<sup>60</sup>, zum „Außenseiter“ und zur wesensfremden und außerhalb der Gesellschaft stehenden Gruppierung gezwungen werden kann. Grundbedingung dafür ist ein entsprechendes „Autoritäts- oder Machtgefälle, das zur Durchführung des performativen Aktes erst berechtigt, die Einbettung in eine institutionelle Prozedur oder die Anerkennung der Handlung durch ein Publikum.“<sup>61</sup> In anderen Worten: Die öffentliche Akzeptanz und das Dulden von antisemitischen, rassistischen und sexistischen Anfeindungen und Diskriminierungsformen begründen sich schließlich im Denken und dem Handeln einer Gesellschaft und deren Institutionen und Akteur:innen selbst. Nicht zuletzt können auch „wissenschaftliche“ Disziplinen -stellvertretend für viele sei an dieser Stelle nur die Rassentheorie der Nationalsozialisten genannt- diese Vorurteile erst hervorbringen und wiederum verstärken und befeuern.

Gerade die jüngste Vergangenheit und Geschichte westlicher Gesellschaften zeigt doch eindrücklich, dass diese angeblichen „fremden Elemente“ gar nicht zwingend und unabdingbar außerhalb nationaler Grenzen zu finden sein müssen. Vielmehr manifestiert sich eine vermeintliche Bedrohung für eine homogene Masse im Wesen der „nahen Fremden“ der vertrauten Umgebung“<sup>62</sup>:

Das Weibliche, das Jüdische, die Homosexualität, das Schwarze -das waren funktionale Imaginationen, ideelle Kategorien zur Wirklichkeitskonstruktion und Alltagsorientierung. Sie wurden als Abweichung von der gesellschaftlichen Norm [...] begriffen, wodurch sie den Bestand der gesellschaftlichen Ordnung zu gefährden schienen.<sup>63</sup>

### 3.2.1 Das „andere Geschlecht“

Zur Beschäftigung mit der Rolle der Frau und des Weiblichen in gesellschaftlichen und öffentlichen Zusammenhängen prägte die aus Paris stammende Schriftstellerin, Philosophin und Feministin Simone de Beauvoir bereits 1949 den Terminus des „anderen Geschlechts“.

---

<sup>60</sup> Reutner Julia, *Ordnungen des Anderen. Zum Problem des Eigenen in der Soziologie des Fremden*, Bielefeld 2002, 12.

<sup>61</sup> A.G. Gender Killer, „Geschlechterbilder im Nationalsozialismus. Eine Annäherung an den alltäglichen Antisemitismus“, in: A.G. Gender Killer (Hg.), *Antisemitismus und Geschlecht. Von „effeminierten Juden“, „maskulinisierten Jüdinnen“ und anderen Geschlechterbildern*, Münster 2005, 58.

<sup>62</sup> Reutner Julia, *Ordnungen des Anderen*, 12.

<sup>63</sup> Hödl Klaus, „Genderkonstruktion im Spannungsfeld von Fremd- und Selbstzuschreibung. Der „verweiblichte“ Jude im diskursiven Spannungsfeld im zentraleuropäischen Fin de Siècle“, in: A.G. Gender Killer, *Antisemitismus und Geschlecht. Von „effeminierten Juden“, „maskulinisierten Jüdinnen“ und anderen Geschlechterbildern*, Münster 2005, 83.

Allein aufgrund der äußeren Unterschiede und Differenzen, wie aufgrund ihres biologischen Geschlechts wird die Frau im männlichen Blick, in der männlichen Perspektive zum „Anderen“: „Er ist das Subjekt, er ist das Absolute: sie ist das Andere.“<sup>64</sup> Auf die zentrale Bedeutungsweise von Körperlichkeit und Äußerlichkeit gleichermaßen verwies auch Nelly Oudshoorn zur Politik des „Othering“ von Frauen.<sup>65</sup> Dieses „Andere“, das „andere Geschlecht“ wird dabei einer vermeintlich normativen Position des Männlichen gegenübergestellt. Das negative Sein der Weiblichkeit wird in die Rolle des Objekts gedrängt. Frauen verkommen damit zu bloßen Objekten, die allein betrachtet werden. Aufgrund ihrer passiven Rollenzuschreibung und ihrer Objektposition wurde der Frau eine Unfähigkeit zum Handeln und eine allgemeine Unterwürfigkeit zugeschrieben. Während der Mann als Subjekt gesellschaftlich positiv konnotierte Eigenschaften -Wissen, Handlungsfähigkeit und Können- repräsentiert und damit in der Lage scheint jede noch so große Herausforderung und Aufgabe allein aufgrund seines Geschlechts meistern zu können, wird das Weibliche in vermeintlich minderwertige Berufsfelder gezwungen. Erst diese sexistischen Zuschreibungen verringerten die Aktions- und Handlungsräume von Frauen in der Gesellschaft und Politik zunehmend.<sup>66</sup> Nicht anders gestaltete sich die Degradierung der Frau und des Weiblichen auch auf der Kinoleinwand:

Cinema is a cultural practice where myths about women and femininity, and men and masculinity, in short, myths about sexual difference are produced, reproduced, and represented.<sup>67</sup>

“Die geschlechtlich codierte Subjekt-Objekt-Beziehung“<sup>68</sup>, die sich zusehends auch in den medizinischen Wissenschaften etablierte, manifestiert sich nicht zuletzt ebenso in medialen Erzeugnissen. Das Kino und die in Filmen und Produktionen vermittelten Geschlechterbilder schließlich sind vornehmlich Konstrukte der vorherrschenden und dominanten männlichen Perspektive. Durch eben diese männliche Dominanz im Film-Business verkommt die Frau wiederum zum „anderen Geschlecht“. Die in einer Gesellschaft gängigen Klischees und Stereotype reproduzieren sich letztlich im Film selbst. Das „typisch Weibliche“ wird gleichsam zum negativen Sein des Männlichen. Während die Männlichkeit als normatives Prinzip Wissen,

---

<sup>64</sup> Simone de Beauvoir, *Das andere Geschlecht*, 12.

<sup>65</sup> Oudshoorn Nelly, „Die natürliche Ordnung der Dinge? Reproduktionswissenschaften und die Politik des „Othering“, in: Lenz Ilse, Mense Lisa, Ulrich Charlotte (Hg.), *Reflexive Körper? Zur Modernisierung von Sexualität und Reproduktion*, Opladen 2004, 241-254.

<sup>66</sup> Hehenberger Stefanie, *Riesengesichter jüdischer Vergeltung*, 11f.

<sup>67</sup> Smelik Anneke, *And the Mirror Cracked. Feminist Cinema and Film Theory*, 1998, zitiert nach: Ingelfinger Antonia, Penkwitt Meike, „Screening Gender. Geschlechterkonstruktionen im Kinofilm“, in: *Freiburger FrauenStudien* 14, 2004, 1.

<sup>68</sup> Hehenberger Stefanie, *Riesengesichter jüdischer Vergeltung*, 12.

Handlungsfähigkeit und Aktivität repräsentiert, verkommt die Frau einmal mehr zum dummlichen, unfähigen und passiven Objekt.<sup>69</sup>

Ohnehin scheint besonders der Hollywood-Mainstreamfilm den Zuschauer:innen im Kino eine patriarchale Perspektive eines heterosexuellen Mannes geradezu aufzwingen zu wollen. Während der Mann, der männliche Protagonist und Schauspieler auf der Leinwand wie der im Publikum sitzende Zuschauer männlichen Geschlechts gleichermaßen, die Rolle und Blickordnung eines aktiven und handelnden Subjekts einnimmt, verkommt die Frau und das Weibliche ob ihrer stereotypisierten äußeren Schönheit zum reinen und passiven Lustobjekt<sup>70</sup>:

Männlichkeit wird insofern als normatives Prinzip verstanden, als dass Männer [...] im Besitz des allwissenden Blicks sind, sie als handlungsmächtige Träger der Erzählung angesehen werden, und als der Maßstab kinospezifischer Identifikation gelten. Frauen hingegen haben als erotische Schauobjekte nur eine passive Funktion.<sup>71</sup>

Mulvey spricht gar davon, dass die Darstellung der Frau und des Weiblichen im Kino und dem Film allein eine auf den männlichen Leser und Adressaten bezogene und bestimmte Funktion erfüllt<sup>72</sup>: „Die Perspektive der Kamera entspricht dem Blick des männlichen Zuschauers und seiner „voyeuristischen Schaulust““.<sup>73</sup>

### 3.2.2 Das „jüdische Andere“

Von Christ:innen des Gottesmordsvorwurfes, der Brunnenvergiftung und des Ritualmordes bezichtigt, von Muslim:innen ob einer angeblichen Minderwertigkeit mitunter verfolgt, mit dem Teufel und Satan selbst assoziiert, repräsentiert „der Jude“ und „das Jüdische“ seit Jahrtausenden und Jahrhunderten das personifizierte Böse.<sup>74</sup> Obgleich die beginnende Aufklärung und Emanzipation von Jüdinnen und Juden eine fortschreitende Integration in die

---

<sup>69</sup> Hehenberger Stefanie, *Riesengesichter jüdischer Vergeltung*, 13.

<sup>70</sup> Hehenberger Stefanie, *Riesengesichter jüdischer Vergeltung*, 12f.

<sup>71</sup> Gotto Elisabeth, „Men’s Studies und Filmwissenschaft. Positionen und Perspektiven“, in: Nolte Andrea (Hg.), *Mediale Wirklichkeiten. Dokumentationen des 15. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums an der Universität Paderborn im März 2002*, Marburg 2003, 40.

<sup>72</sup> Siehe Mulvey Laura, „Visual Pleasure and Narrative Cinema“, in: Nichols Bill (Hg.), *Movies and Methodes, Band 2*, Berkeley/Los Angeles 1985, 303-315.

<sup>73</sup> Hehenberger Stefanie, *Riesengesichter jüdischer Vergeltung*, 12.

<sup>74</sup> Siehe dazu unter anderem Laquer Walter, *The Changing Face of Antisemitism. From Ancient Times to the Present Day*, Oxford 2006; Lindemann Albert S., Levy Richard S. (Hg.), *Antisemitism. A History*, Oxford 2010; Wistrich Robert, *A Lethal Obsession. Anti-Semitism from Antiquity to the Global Jihad*, New York 2010; Trond Berg Eriksen, Hakon Harket, Einhart Lorenz, *Judenhass. Die Geschichte des Antisemitismus von der Antike bis zur Gegenwart*, Göttingen 2019.

Gesellschaften verschiedenster geographischer Territorien bedeutete, lässt sich spätestens mit dem endenden 19. Jahrhundert und der Bestrebung der Gründung nationalstaatlicher Gebilde in Europa -diese Bestrebung wurde durch einen „Chauvinismus mit irredentistischen, xenophoben Formen und einem imperialistischen Großmachtgedanken“<sup>75</sup> begleitet und maßgebend bestimmt- eine neue Form eines dominanten gegen die jüdische Bevölkerung der einzelnen neuen Staaten und Nationen gerichteten Antisemitismus beobachten. Schnell gründeten sich antisemitische Parteien und Bewegungen. Der Antisemitismus war Ausdruck unterschiedlicher und verschiedenster Spannungen und Konflikte. Spätestens aufgrund der Niederlage im Ersten Weltkrieg erlebte das Selbstbewusstsein der männlichen und christlichen Dominanzgesellschaft erheblichen Schaden. „Der Jude“ ob seiner religiösen Differenz schien „den christlichen Mann“ in seiner Selbstverständlichkeit zu bedrohen. Das „Fremde“ würde demnach das dominante Subjekt in seiner Machtposition erst angreifen.

Von den Nazis in ihrer rassistisch-antisemitischen Propaganda und Agitation auf den Höhepunkt getrieben, wurde „der Jude“ zum entmenschlichten, dem Teufel ähnlichen, absoluten Feind des „deutschen Volkes“. Die verschiedenen Printmedien und antisemitischen Hetzblätter sind voll von gegen Jüdinnen und Juden gerichteten Darstellungen. Antisemitische Witze sind überall auf den Straßen zu hören. In den Kinos laufen vermehrt antisemitische Hetzfilme -*Jud Süß*<sup>76</sup>, *Die Rothschilds*<sup>77</sup> oder die pseudodokumentarische Produktion *Der ewige Jude*<sup>78</sup>- über die Leinwände. Die klischeehaften und von antisemitischen Stereotypen durchsetzten Zerrbilder des „Jüdischen“ von krausem schwarzem Haar, von dicken Gestalten mit vollen Lippen, von langen Tränensäcken und überdimensionalen Hakennasen dominieren damit das zutiefst negativ intendierte Bild des Juden.

### 3.2.3 Der „weibische Jude“, die Jüdin und der „arische Mann“

Zwar mögen sich die allermeisten Zerrbilder des „Jüdischen“ den jüdischen Mann antisemitischen Stereotypen und Vorurteilen der Nationalsozialisten treu folgend als „sexuell gierige[n], deutsche Frauen und Mädchen vergewaltigende[n] Lüstling“<sup>79</sup> imaginieren, „vor

---

<sup>75</sup> Bergmann Werner, *Geschichte des Antisemitismus*, München 2010, 38.

<sup>76</sup> *Jud Süß*, Deutsches Reich 1940. Regie: Harlan Veit. Drehbuch: Harlan Veit und Möller Wolfgang nach Metzger Ludwig. Kamera: Mondy Bruno. 98 Minuten.

<sup>77</sup> *Die Rothschilds*, Deutsches Reich 1940. Regie: Waschneck Erich. Drehbuch: Köhn C.M., Buchholz Gerhard T. Kamera: Baberke Robert. 99 Minuten.

<sup>78</sup> *Der ewige Jude*, Deutsches Reich 1940. Regie: Hippler Fritz. Drehbuch: Taubert Eberhard. Kamera: Endrejat Albert et al. 65 Minuten.

<sup>79</sup> A.G. Gender Killer, *Geschlechterbilder im Nationalsozialismus*, 46.

dem es die arische Frau zu schützen galt<sup>80</sup>, führte spätestens die Niederlage im Ersten Weltkrieg -so erlebte die Wahrnehmung der eigenen Nation und des männlichen Selbstverständnisses in Österreich und Deutschland gleichermaßen großen Schaden- in eine erhebliche Krise: Nach klaren Umrissen und festen Grenzen des eigenen männlichen deutschen und später „arischen“ Subjekts suchend, wurde „der Jude“ besonders im Zuge der erstarkenden Rassenlehre zum Außenseiter schlechthin. Die vielen Gleichheiten und Analogien in der Darstellung von Bildern von Juden und Frauen, dürften, so die Kulturwissenschaftlerin Christina von Braun, das auffallende Bedürfnis des christlichen Mannes, sowohl Juden als auch Frauen „[...] als „Andere“ neu zu definieren: als das Nicht-Ich, das dem Ich Abgrenzung und damit die notwendige Seinsbestätigung liefert“<sup>81</sup>, erklären. Allein aufgrund seiner körperlicher Identität wurde der „effeminierte Jude“ als „verweiblicht“ und „weibisch“ inszeniert -der durch das jüdische Religionsgesetz der Beschneidung beschnittene Penis wie ein angebliches psychisches Nervenleiden würden diese gleichermaßen sexistische und antisemitische Kategorisierung des jüdischen Mannes „begründen“.<sup>82</sup> Der „weibische“ Jude als „Anti-Soldat“<sup>83</sup> wurde damit zum absoluten Gegenbild, zum negativen Sein einer auf antisemitischen, rassistischen und antifeministischen basierenden Konstruktion des deutschen und „arischen“ Mannes gemacht.

Ogleich die antisemitische Propagandamaschinerie des NS-Regimes besonders in Gestalt von Filmen -der Propagandafilm *Jud Süß* (1940) gehört sicherlich zu den widerlichsten dieser Beispiele- neben dem Bild des „hinterlistigen“, gierigen und nach Macht strebenden Juden vor allem das des ob seiner sexuellen Lüsterheit für die deutsche Frau gefährlichen Juden zeichnet<sup>84</sup>, verknüpften sich antisemitische Karikaturen und Darstellungen gerade am Anfang des beginnenden 20. Jahrhunderts mit dem ohnehin zu jener Zeit vorherrschenden anti-emanzipatorischen, antifeministischen und sexistischen Diskurs. Postkarten zeigten die angebliche Schwächlichkeit des jüdischen Mannes und die „gefährliche“ Emanzipation der Frau gleichermaßen. Schon ob seiner körperlichen und „biologischen Voraussetzungen“ könne ein Jude kein Teil der „arischen Männergesellschaft“ sein. Seine „verweiblichte Gestalt“

---

<sup>80</sup> A.G. Gender Killer, *Geschlechterbilder im Nationalsozialismus*, 46.

<sup>81</sup> Von Braun Christina, „Zur Bedeutung der Sexualbilder im Antisemitismus“, in: Düring Sonja, Hauch Margret (Hg.), *Heterosexuelle Verhältnisse*, Stuttgart 1995, 35.

<sup>82</sup> Hödl Klaus, *Genderkonstruktionen im Spannungsfeld*, 89.

<sup>83</sup> A.G. Gender Killer, *Geschlechterbilder im Nationalsozialismus*, 44.

<sup>84</sup> Siehe zu Veit Harlans antisemitischem Propagandafilm *Jud Süß*, Hickethier Knut, „Veit Harlans Film *Jud Süß* und der audiovisuell inszenierte Antisemitismus“, in: Przyrembel Alexandra (Hg.), „*Jud Süß*“. *Hofjude, literarische Figur, antisemitisches Zerrbild*, Frankfurt am Main 2006, 222.

vielmehr wäre Grund genug diesen in klassisch weiblich konnotierte Felder und Berufe -etwa das Putzen- zu drängen.

Als „Außenseiterin des Außenseitertums“<sup>85</sup> wiederum galt die jüdische Frau -weil sie die negativen Kategorien ihres biologischen, des „anderen Geschlecht“ und ihres Jüdischseins in sich vereinte- als das absolut „Andere“. Zwar scheint die jüdische Frau im androzentrischen Weltbild der Nationalsozialisten als „minderwertige, „rassisch unterlegene“ Frau“<sup>86</sup> keine besondere Rolle zu spielen, schwankt ihre Darstellung im Antisemitismus und Antifeminismus der Nazis zwischen der schönen, fatalen Jüdin, der hässlichen Jüdin und des jüdischen Flintenweibes aber doch erheblich. Letztlich sollten alle Imaginationen -so gegensätzlich diese auch erscheinen mögen- demselben Zweck dienen: eine Abwehrkonstruktion in der männlichen Phantasie und geradezu Angst ähnliche Gefühle sollten den deutschen Mann vor jeglicher sexuellen Interaktion mit Jüdinnen, ganz im Sinne der nationalsozialistischen Ideologie einer „reinen Rasse“, „bewahren“. Diese mitunter übermächtige Angst vor dem „Fremden“, dem „Anderen“, dem „Jüdischen“ und der Weiblichkeit gleichermaßen spiegelte sich sogar in der Kriegsführung wieder. So galten jüdische Widerstandskämpferinnen als „besonders blutrünstig, so hieß es, kämpften bis zum bitteren Ende, um wenigstens auch noch ein paar deutsche Soldaten mit sich in den Tod zu reißen“<sup>87</sup>.

### 3.3 Nicht wie die Schafe zur Schlachtbank!

Obschon literarische, künstlerische, filmische, ja selbst wissenschaftliche Erzeugnisse, die sich der Aufarbeitung der Zeit des Nationalsozialismus, der Shoah und des Zweiten Weltkrieges angenommen haben, Jüdinnen und Juden beinahe ausschließlich in der Rolle des Opfers beschreiben und kennen, zeichnete sich der jüdische Widerstand während der Shoah in Wirklichkeit durch eine ganze Fülle von unterschiedlichen Formen der Resistenz aus. Tagtäglich kämpften Jüdinnen und Juden in den verschiedenen Ländern und geografischen Räumen gegen die von den Nazis und ihren Kollaborateur:innen letztlich angestrebte völlige Vernichtung des europäischen Judentums: Sie widersetzten sich der antisemitischen Gesetzgebung, sie übten künstlerischen, geistigen, kulturellen und religiösen Widerstand oder kämpften gar mit der Waffe in der Hand gegen ihre Ausgrenzung, Erniedrigung und Verfolgung. Doch Jüdinnen und Juden hatten in der Darstellung der Shoah und der

---

<sup>85</sup> Mayer Hans, *Aussenseiter*, Frankfurt am Main 1975, 21.

<sup>86</sup> A.G. Gender Killer, *Geschlechterbilder im Nationalsozialismus*, 50.

<sup>87</sup> A.G. Gender Killer, *Geschlechterbilder im Nationalsozialismus*, 56.

nationalsozialistischen Verfolgungsgeschichte getreu dem Topos des schwächlichen und ärmlichen unterdrückten Objekts als reine und passive Opfer zu gelten. In der antisemitischen, rassistischen wie patriarchalischen Denktradition moderner Gesellschaften projizierten sich angeblich und vermeintlich „negative Eigenschaften“ auf das an den Rand einer Gruppe gedrängte Objekt. „Der Jude“ -mit dem Teufel selbst assoziiert- galt einerseits als schwach und hässlich, andererseits jedoch als bedrohliche Gestalt, die ob ihrer Gier nach Geld und Macht gar in der Lage sei die „deutsche“ Bevölkerung zu knechten. Der sexistischen Denkweise und Herabsetzung des Weiblichen folgend, wurde „der Jude“ zum effeminierten, zum weibischen und verweichlichten Mann. Die jüdische Frau wiederum -bereits rein aufgrund ihrer Äußerlichkeit- entsprach vielmehr der Darstellung einer hässlichen, ja beinahe schon männlichen Gestalt. In wieder anderen Fällen würde ihre Schönheit geradezu einer Bedrohung gleichkommen, der „deutsche“ Mann könne durch eine sexuelle und geschlechtliche Beziehung zu dieser Frau die „Reinheit der eigenen Rasse schänden“.

Wennschon Jüdinnen und Juden in den unterschiedlichsten Formen von Bildern -die filmische Rezeption bestätigt diese Darstellung lediglich- allein als passive und reine Opfer zu gelten haben, verwundert es kaum, dass ein durchaus natürliches, allzu menschliches und legitimes Bedürfnis von Gewaltopfern nach Rache und Vergeltung<sup>88</sup> an ihren Peiniger:innen in der gesellschaftlichen Öffentlichkeit und Debatte weitgehend tabuisiert verblieb. Schließlich würde eine derartige Rezeption die Normvorstellung von natürlichen und passiven Opfern vollständig untergraben, eine gewaltsame und bewaffnete Gegenwehr würde vielmehr noch das dichotom gedachte Täter:innen-Opfer-Verhältnis umwerfen und geradezu auf den Kopf stellen. Und doch, so vernichtend, einschneidend und problematisch die Darstellung jüdischer Opfer auch sein mag, ließen sich Tausende und Millionen von europäischen Jüdinnen und Juden in den Jahren der Verfolgung durch den Nationalsozialismus nicht wie die Schafe zur Schlachtbank führen.

---

<sup>88</sup> Zwar mögen die Begrifflichkeiten von Rache und Vergeltung nicht vollständig und von allen Wissenschaftler:innen synonym verstanden werden, eine strikte Trennung der beiden Begriffe jedoch erscheint schwierig. Die vorliegende Arbeit verwendet diese daher -wenn in einzelnen Fällen nicht näher beschrieben- gleichwertig.

## 4. Die Shoah und das Kino

Die Shoah stellt das kollektive Trauma des 20. Jahrhunderts dar. In dieser manifestiert sich letztlich der unbedingte Wille der Vernichtung. Auch weil hinter dem Handeln und Agieren der Nationalsozialisten eben nicht allein eine Form von Triebbefriedigung, des Strebens nach eigenem Vorteil oder der Gewinnung eines materiellen Ertrags stand -damit eine bis dahin scheinbar unverrückbare anthropologische Konstante überwunden wurde- kann die systematische und industrielle Vernichtung von über sechs Millionen Jüdinnen und Juden während der Shoah als Zivilisationsbruch verstanden werden.<sup>89</sup>

Jedes Ereignis will repräsentiert sein, und jede Repräsentation arbeitet mit bestimmten Zeichen, die wiederum eine gewisse soziale Bedeutung in sich tragen. Weil das Ereignis der Shoah bisher außerhalb dessen stand, was allein vorstellbar war und damit gleichsam als unbegreiflich erachtet wurde, bedeutet dies möglicherweise, dass die gewohnten Zeichen und das bisher etablierte System von Bezeichnungen und Begriffen nicht mehr akkurat schienen, die Singularität der Shoah, des größten Verbrechens der Menschheitsgeschichte treffend zu verstehen und zu begreifen. „Da die Bedeutung von Zeichen immer aus ihrer Verwendung besteht“, wie Ludwig Wittgenstein folgerichtig festgestellt hatte, „sich also immer aus der Tradition speist“<sup>90</sup>, sieht sich die Darstellung dieses Ereignisses und eine Auseinandersetzung und Aufarbeitung mit der Shoah stets mit dem Problem konfrontiert, dass es schier unmöglich ist, es keine adäquaten Zeichen und Begrifflichkeiten gibt, die tauglich wären die Verfolgung und Vernichtung der europäischen Jüdinnen und Juden durch das NS-Regime repräsentieren und darstellen zu können.<sup>91</sup> Letztlich kann dies bedeuten, dass auf künstlerischem und kreativem Weg einzig und allein mit Schweigen reagiert werden kann. Der in Frankfurt am Main geborene deutsch-amerikanische Philosoph, Soziologe und Komponist, Hauptvertreter der Kritischen Theorie und der Frankfurter Schule, Theodor W. Adorno argumentiert gar, es wäre völlig inakzeptabel, ästhetisches oder literarisches Vergnügen von einem Werk zu erfahren, dass die Shoah als Kunst behandelt. Adorno sieht vielmehr keinerlei ästhetische Repräsentation, keine Zeichen und Begrifflichkeiten auf diesem Gebiet, welche tauglich wären, die Geschichte der Shoah angemessen darzustellen: „Gedichte nach Auschwitz zu verfassen, ist barbarisch.“<sup>92</sup>

---

<sup>89</sup> Pedaring Susanne, Waldhof Lara (Hg.), *Filme über die Shoah*, Innsbruck 2010, 7f.

<sup>90</sup> Pedaring Susanne, *Filme über die Shoah*, 8.

<sup>91</sup> Pedaring Susanne, *Filme über die Shoah*, 8.

<sup>92</sup> Adorno Theodor W., zitiert nach Vice Sue, *Holocaust Fiction*, London/New York 2000, 5.

Die schiere Unmöglichkeit der Darstellbarkeit der Shoah wie das bloße Schweigen aber schienen für die allermeisten Denker:innen, Schriftsteller:innen, Künstler:innen und Filmschaffenden nach 1945 gleichermaßen keine adäquate Lösung des Repräsentationsproblems zu sein. Das Paradox, „nämlich die Frage nach der Darstellbarkeit dessen, was nicht darstellbar zu sein scheint oder ist, ist auf jeden Fall niemals restlos auflösbar.“<sup>93</sup> Dan Diner beschreibt dieses Paradox folglich:

Das die Vorstellungskraft übersteigende Ereignis kontaminiert den Sinngehalt von Sprache und Begriff. Mit dem Zusammenbruch aller Fundamente ontologischer Sicherheit büßen die geläufigen Mittel des Erkennens und Verstehens ihren die Wirklichkeit spiegelnden Sinn ein.<sup>94</sup>

Obleich das Ereignis der Shoah damit außerhalb dessen stand, was bisher allein vorstellbar war, zeigen die zahlreichen schon während dem Zweiten Weltkrieg und in den Jahren nach 1945 erzeugten künstlerischen, literarischen und filmischen Versuche der Auseinandersetzung und Aufarbeitung der nationalsozialistischen Geschichte schließlich doch, dass eine Darstellung der Shoah möglich -so lückenhaft, problematisch, aber mitunter auch überzeugend diese erscheint- möglich ist.<sup>95</sup> „Denn bei aller beschworenen Krise der Darstellung gehen die Darstellungen des Krieges keineswegs zurück oder werden schamhaft reduziert“<sup>96</sup>.

#### 4.1 *History* und *story*. Nationales und mediales Erinnern

Über fünfundsiebzig Jahre nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges und der Befreiung vom Nationalsozialismus durch die alliierten Streitkräfte gibt es so viele filmische Produktionen über diese Zeit wie zu keinem anderen historischen Abschnitt. Zwar wurden Filme in den unterschiedlichsten Ländern und geografischen Räumen -verteilt über die gesamte Erdkugel- zum Nationalsozialismus, dem Zweiten Weltkrieg und der Shoah gedreht, letztlich hat aber besonders das amerikanische Kino -das Hollywood-Universum- wie keine andere Filmindustrie zur „internationalen Medialisierung der Shoah“<sup>97</sup> beigetragen. Noch während in Europa Jüdinnen und Juden unter der nationalsozialistischen Gesetzgebung, Erniedrigung und Verfolgung litten, bereits Millionen von Menschen in den verschiedenen Ghettos,

---

<sup>93</sup> Pedaring Susanne, *Filme über die Shoah*, 8f.

<sup>94</sup> Diner Dan, *Gegenläufige Gedächtnisse. Über Geltung und Wirkung des Holocaust*, Göttingen 2007, 25.

<sup>95</sup> Pedaring Susanne, *Filme über die Shoah*, 8f.

<sup>96</sup> Karpenstein-Eßbach Christa, „Zur Präsenz von Neuen Kriegen in der Literatur und ihren Gattungen, in: Weimarer Beiträge. Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaften, 56. Jahrgang, 1/2010, 6.

<sup>97</sup> Hehenberger Stefanie, *Riesengesichter jüdischer Vergeltung*, 38.

Konzentrationslagern und Massenvernichtungsorten des NS-Staates und seiner Kollaborateur:innen ermordet worden sind, gelang es dem amerikanischen Kino die zu jener Zeit noch völlig unvorstellbaren Ausmaße der Zerstörung und Vernichtung in Filmen -dazu zählen sicherlich *None shall escape* (1944)<sup>98</sup> und *Address unknown* (1944)<sup>99</sup>- künstlerisch und fiktionalisiert zu dokumentieren. *The Juggler* (1953)<sup>100</sup>, *The Diary of Anne Frank* (1959)<sup>101</sup>, *Judgment at Nuremberg* (1961)<sup>102</sup>, *The Pawnbroker* (1964)<sup>103</sup>, Marvin Chomskys vierteilige US-amerikanische TV-Mini-Serie aus dem Jahr 1978 *Holocaust*<sup>104</sup> und die wohl bis zum heutigen Tag bekannteste filmische Rezeption der Shoah -Steven Spielbergs *Schindler's List* (1993)<sup>105</sup>- prägten die internationale Sichtweise und Aufarbeitung des geschichtlichen Ereignisses doch wesentlich.

Wenngleich amerikanische Produktionen die formale und ästhetische Gestaltung von Spielfilmen zur nationalsozialistischen Geschichte und der Shoah enorm beeinflussten<sup>106</sup> - damit zahlreiche der wohl berühmtesten und zugleich bedeutsamsten Werke über die Zeit und Folgen des Zweiten Weltkrieges nicht aus Deutschland und Österreich stammten- wurde die spezifische und besondere Opferstellung von Jüdinnen und Juden durch die amerikanische Politik bestenfalls bagatellisiert. Ohnehin wurde den Überlebenden in den Vereinigten Staaten von Amerika wie in den europäischen Ländern kaum Beachtung geschenkt. Sie verblieben nur allzu lange ungehört. Aus den verschiedenen Herkunftsländern vertrieben, durch den weiterhin starken Antisemitismus verhasst und von keinerlei staatlichen Entschädigungen bedacht, lehnten aber ohnehin die allermeisten Jüdinnen und Juden -auch in den USA- den Opferstatus ab. Schließlich wurde dieser „Zustand“ „als eine Eigenschaft der Alten Welt“<sup>107</sup>, wie es Peter Novick beschreibt, erachtet. Sowieso befürchteten nicht wenige eine gesonderte Opferstellung

---

<sup>98</sup> *None shall escape*, USA 1944. Regie: De Toth André. Drehbuch: Cole Lester. Kamera: Garmes Lee. 85 Minuten.

<sup>99</sup> *Address unknown*, USA 1944. Regie: Menzies William Cameron. Drehbuch: Dalmas Herbert. Kamera: Maté Rudolph. 72 Minuten.

<sup>100</sup> *The Juggler*, USA 1953. Regie: Dmytryk Edward. Drehbuch: Blankfort Michael. Kamera: Hunt J. Roy. 86 Minuten.

<sup>101</sup> *The Diary of Anne Frank*, USA 1959. Regie: Stevens George. Drehbuch: Goodrich Frances, Hackett Albert. Kamera: Mellor William C. 170 Minuten.

<sup>102</sup> *Judgment at Nuremberg*, USA 1961. Regie: Kramer Stanley. Drehbuch: Mann Abby. Kamera: Laszlo Ernest. 188 Minuten.

<sup>103</sup> *The Pawnbroker*, USA 1964. Regie: Lumet Sydney. Drehbuch: Fine Morton S., Friedkin David. Kamera: Kaufman Boris. 116 Minuten.

<sup>104</sup> *Holocaust*, USA 1978. Regie: Chomsky Marvin J. Drehbuch: Green Gerald. Kamera: West Brian. TV-Miniserie in vier Episoden.

<sup>105</sup> *Schindler's List*, USA 1993. Regie: Spielberg Steven. Drehbuch: Zaillian Steven. Kamera: Kaminski Janusz. 194 Minuten.

<sup>106</sup> Schultz Sonja M., *Der Nationalsozialismus im Film. Von Triumph des Willens bis Inglourious Basterds*, Berlin 2012, 14.

<sup>107</sup> Novick Peter, *Nach dem Holocaust. Der Umgang mit dem Massenmord*, Rheda-Wiedenbrück 2001, 165.

der Jüdinnen und Juden -schließlich verstand sich die amerikanische Gesellschaft überdies aufgrund der vielen im Krieg für den Triumph über Nazi-Deutschland gefallenen Soldaten kollektiv auch als Opfer- würde den ohnehin in den USA weit verbreiteten Antisemitismus nur noch stärken. Den Jüdinnen und Juden wurde gar angeraten sich von den „nutzlosen und überholten Eigenschaften“<sup>108</sup> zu lösen und sich stattdessen „amerikanische Eigenschaften“<sup>109</sup> anzueignen. „Zu den „nutzlosen und überholten Eigenschaften“, von denen sich die Juden trennen sollten, zähle das geläufige negative Stereotyp des weinerlichen, klagenden und sich selbst bemitleidenden Juden -das Stigma des Juden als Opfer.“<sup>110</sup>

So kontrovers Noam Chomskys international für Aufsehen erregende vierteilige TV-Miniserie *Holocaust* besonders im deutschsprachigen Raum auch diskutiert worden sein mag -eine filmische Produktion die Erinnerungskultur hierzulande und in Deutschland damit enorm beeinflusst hat-, markiert diese als erste massenmediale Aufarbeitung der Shoah gesehene Produktion geradezu den Beginn einer Globalisierung der Erinnerungskultur. Erst Chomskys Werk ist es gleichsam zu verdanken, dass sich der Begriff „Holocaust“<sup>111</sup> als Bezeichnung für die industrielle und systematische Ermordung von über sechs Millionen Jüdinnen und Juden während der Zeit des Nationalsozialismus und des Zweiten Weltkrieges durchsetzen konnte.<sup>112</sup> Spätestens mit den beginnenden 1990er Jahren, fünfzig Jahre also nach dem Ende des Krieges in Europa, „erreichte die Vernichtung der europäischen Juden eine regelrechte Omnipräsenz in der Medienlandschaft“<sup>113</sup>. Waren die Erinnerungskultur und das Geschichtsbild bis dahin im Wesentlichen durch die Zeitzeug:innenschaft geprägt und damit in den verschiedenen Ländern, Staaten und geografischen Räumen durchaus divers ausgeformt, „vollzieht sich [durch die zunehmende Bedeutung filmischer Produktionen] ein allgemeiner Wandel des kollektiven Erinnerns in den betroffenen Gesellschaften, den die Kulturwissenschaftler Jan und Aleida Assmann als Ablösung des von den Zeugen der NS-Zeit getragenen kommunikativen Gedächtnis der medialen Repräsentation definiert haben.“<sup>114</sup> Oder in anderen Worten: Die

---

<sup>108</sup> Novick Peter, *Nach dem Holocaust*, 166.

<sup>109</sup> Novick Peter, *Nach dem Holocaust*, 166.

<sup>110</sup> Novick Peter, *Nach dem Holocaust*, 166.

<sup>111</sup> Weil die Begrifflichkeit des „Holocaust“ gewisse Problematiken in sich birgt und eine mythisch-religiöse Verklärung der sinnlosen Ermordung von über sechs Millionen Jüdinnen und Juden durch das NS-Regime fördert, verwendet die vorliegende Arbeit -sollte es sich nicht um direkte Zitate handeln- den synonym verstandenen Begriff der „Shoah“.

<sup>112</sup> Wende Waltraud „Wara“, „Medienbilder und Geschichte. Zur Medialisierung des Holocaust, in: Wende Waltraud „Wara“ (Hg.), *Der Holocaust im Film. Mediale Inszenierung und kulturelles Gedächtnis*, Heidelberg 2007, 9.

<sup>113</sup> Hehenberger Stefanie, *Riesengesichter jüdischer Vergeltung*, 39.

<sup>114</sup> Zitiert nach Schultz Sonja M., *Der Nationalsozialismus im Film*, 13. Siehe dazu auch Assmann Aleida, Assmann Jan, „Das Gestern im Heute. Medien und soziale Gedächtnis“, in: Merten Klaus (Hg.), *Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft*, Opladen 1994, 119ff.

besondere Kraft der filmischen Inszenierung und des Kinos ersetzt gleichsam die Geschichtsbilder und Erfahrungen der Überlebenden und ihrer Nachkommen. „*History* wird *story*“<sup>115</sup>.

Die Problematik des Erinnerns wird damit zu einer Herausforderung für das Kino selbst. Die verwendeten Symbole und Zeichen, -so unterschiedlich diese in den verschiedenen Ländern auch sein mögen<sup>116</sup>- ein normativer filmischer Kanon des Erzählens und eine durch die inszenierten Bilder und Begrifflichkeiten oft vorgebende vermeintliche Authentizität werfen letztlich doch die Frage auf, „ob das klassische Kino mit seinen Strategien der Vereinfachung nicht automatisch Geschichte verharmlost, wenn es ein Ereignis wie den Holocaust repräsentieren soll.“<sup>117</sup> Eine solche Meinung vertraten beispielsweise der renommierte rumänisch-amerikanische Schriftsteller und Publizist Elie Wiesel und der französische Regisseur und Dokumentarfilmer Claude Lanzmann, -beide Überlebende der Shoah- die sich bestimmt und entschieden gegen jegliche fikionalisierte Darstellung der nationalsozialistischen Verbrechen ausgesprochen hatten.<sup>118</sup>

#### 4.2 Spielfilm und Shoah. Gruppen und Erinnerungen

Nur allzu oft versuchten künstlerische, literarische und filmische Erzeugnisse und Produktionen das geschichtliche Ereignis der Shoah darzustellen. Trotz der so schwierigen -nach einigen Kriterien:innen gar unmöglichen- Darstellbarkeit muss letztlich auch dem Medium Film dabei eine gewisse Autonomie zugestanden werden. Natürlich aber verfolgt jede Produktion, jede:r Filmschaffende und jede:r Regisseur:in eine gewisse Intention. Nach Martínez sind Kunstwerke, die die Shoah behandeln und thematisieren, deshalb nach Kriterien der Authentizität, der Wahrhaftigkeit, der moralischen Integrität und der Autor:innenschaft zu beurteilen.<sup>119</sup> Regisseur:innen und Filmschaffende schufen authentische Produktionen, sie fikionalisierten die Vernichtung von über sechs Millionen Jüdinnen und Juden während der Jahre der Shoah oder übten gar den Versuch die Rezeption der Shoah um einen Beitrag zu

---

<sup>115</sup> Schultz Sonja M., *Der Nationalsozialismus im Film*, 12.

<sup>116</sup> So beschreiben Novick und Doneson den Umgang der amerikanischen Gesellschaft mit der Shoah durch die Verwendung amerikanischer Symbole und Zeichen gar als „Amerikanisierung“ dieser Geschichte. Siehe dazu Novick Peter, *Nach dem Holocaust*, 27 und Doneson Judith E., *The Holocaust in American Film. Judaic traditions in literature, music and art*, Syracuse 2002, 7ff.

<sup>117</sup> Schultz Sonja M., *Der Nationalsozialismus im Film*, 12.

<sup>118</sup> Schultz Sonja M., *Der Nationalsozialismus im Film*, 12.

<sup>119</sup> Pedaring Susanne, Filme über die Shoah, 10. Siehe auch Martínez Matias, *Der Holocaust und die Künste. Medialität und Authentizität von Holocaust-Darstellungen in Literatur, Film Video, Malerei, Denkmälern, Comic und Musik*, Bielefeld 2004.

erweitern. Vor allem aber interpretierten sie die Geschichte und Historie. Sie verknüpften diese mit dem Jetzt, mit dem Entstehungszeitpunkt der filmischen Produktion: „Indem sie Verbindungen zu aktuellen Themen, Moden, Verhaltensweisen, Hoffnungen und Ängsten in die Vergangenheitsstoffe einweben, „sprechen“ die Geschichtsfilm implizit zur Gegenwart des Publikums.“<sup>120</sup>

Fast ausschließlich sind diese Geschichtsbilder der nationalsozialistischen Historie Erzeugnisse, Produkte und Interpretationen der Nicht-Opfer-Seite. Zwar drehten auch Überlebende der industriellen und systematischen Mordmaschinerie des NS-Staates selbst Filme über ihr persönlich und am eigenen Leib Erfahrenes<sup>121</sup>, auch Nachfahren von Überlebenden erschufen derartige Produktionen, letztlich jedoch stammen die allermeisten filmischen Rezeptionen zur Geschichte der Shoah von Personen, welche die Shoah weder am eigenen Leib noch im familiären Umfeld und Kontext erfahren hatten. Vielmehr spiegeln die konstitutiven und zumeist konventionalisierten wie vereinfachten Darstellungsweisen und stereotypen Geschichtsfiguren ein „Erinnerungsbegehren der Nachkriegsgesellschaft“<sup>122</sup> wider und dienen schließlich der „Herstellung von Gruppenidentitäten in der Gegenwart.“<sup>123</sup>

Natürlich aber verlaufen die Wünsche, Bedürfnisse und das Verlangen einer bestimmten Darstellung der Shoah der Nicht-Opfer und der Überlebenden und ihrer Nachfahr:innen keineswegs gleichförmig noch konform. Ein „homogenes Bildgedächtnis“<sup>124</sup> kann und wird es demnach niemals geben können. Allein bereits das Bild von Figuren unterliegt Stereotypen und Klischees. Eder definiert diese Stereotype als „normativ und affektiv aufgeladen“. Sie „dienen bestimmten sozialen Interessen und sind immer Stereotype für *jemanden*, d[as] h[eißt] in einem soziokulturellen Kontext verortet.“<sup>125</sup> So homogen diese filmischen Gruppen dann erscheinen mögen, so minimal die Unterschiede zwischen den Individuen innerhalb dieses Gefüges und so maximal wiederum die Uneinheitlichkeit und Heterogenität zwischen den verschiedenen

---

<sup>120</sup> Ebbrecht Tobias, *Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis. Filmische Narrationen des Holocaust*, Bielefeld 2011, 36.

<sup>121</sup> So drehten die weiblichen Überlebenden des Konzentrations- und Vernichtungslagers Auschwitz-Birkenau Wanda Jakubowska und Gerda Schneider bereits 1948 einen ersten Spielfilm *-Ostatni etap*, überhaupt der erste der Filmgeschichte dieser Art- der das Leben in Auschwitz-Birkenau zum Thema hat. Die Dreharbeiten für den Film fanden 1947 und damit nur zwei Jahre nach der erfolgreichen Befreiung des Lagers durch die Rote Armee am 27. Januar 1945 an Originalschauplätzen statt. Unter den Darsteller:innen und Schauspieler:innen fanden sich sogar Überlebende der Shoah selbst.

<sup>122</sup> Hehenberger Stefanie, *Riesengesichter jüdischer Vergeltung*, 40f.

<sup>123</sup> Ebbrecht Tobias, *Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis*, 248.

<sup>124</sup> Kramer Sven, „Vorwort“, in: Kramer Sven (Hg.), *Die Shoah im Bild*, München 2003, 10.

<sup>125</sup> Eder Jens, *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*, Marburg 2008, 379.

Gruppen dann ausfallen<sup>126</sup>, stellt sich diese Heterogenität nach Kramer nicht anders auch bei den „involvierten bildproduzierenden und -rezipierenden Gruppen“<sup>127</sup> ein. Oder aber anders: Opfer und Täter:innen, Betroffene und Nicht-Betroffene oder Jüdinnen und Juden wie Nicht-Juden reagieren unterschiedlich auf künstlerische, literarische und filmische Erzeugnisse, auf Gedichte, Artikel und Filme, die sich mit der historischen Phase des Nationalsozialismus und der Shoah beschäftigen und auseinandersetzen. Nach Stern mache sich insbesondere seit den beginnenden 1960er Jahren die „antagonistische Erinnerung von jüdischen und nichtjüdischen Filmbesuchern“<sup>128</sup> bemerkbar. Er führt dazu weiter aus:

Insofern möchte ich jenen Thesen widersprechen, die den Begriff *lieu de memoire*, Ort der Erinnerung, stets im Singular benutzen, so als ob die historischen Orte, die kommunikativen Artefakte der Erinnerung und der Kunst, Fotografien, Gemälde und Filme, gleichermaßen als eine homogene Erinnerung der Überlebenden und ihrer Kinder sowie die der nichtjüdischen Kriegsgenerationen und ihrer Nachgeborenen verstanden werden könnten. Es entspricht dem Film, dass in jedem Bild nicht eine Erinnerung, sondern unterschiedliche, widersprüchliche Erinnerungen sich einander überlagern, eben *memoires* im Plural: Erinnerungen.<sup>129</sup>

Wenngleich Jüdinnen und Juden, wie andere von den Nationalsozialisten und ihren Kollaborateur:innen während der Jahre der Shoah und des Zweiten Weltkrieges verfolgten Ethnien und Gruppen sich mitunter schon sehr früh -noch während der von den Nazis angestrebten völligen Vernichtung des europäischen Judentums- mit dem Vorwurf einer angeblichen Passivität konfrontiert sahen und versucht waren diesem Klischee auch aktiv entgegen zu treten, wurden alle von den Nazis verfolgten Gruppen gleichermaßen nur allzu oft -teilweise bis heute- lediglich als schwache und passive Opfer wahrgenommen. Die filmische Rezeption der Shoah, jedenfalls die des Mainstreamkinos, bestätigte dieses einseitige wie falsche Geschichtsbild lediglich.

#### 4.3 *Schindlers List*. Der gute Deutsche und seine schwachen Juden

Kaum ein Film der vergangenen Jahrzehnte hatte eine derartige weltweite Beachtung und Bedeutung erfahren wie Steven Spielbergs *Schindlers List* nach dem gleichnamigen Dokumentar-Roman des australischen Schriftstellers und Autors Thomas Keneally. Mag der

---

<sup>126</sup> Eder Jens, *Figur im Film*, 380.

<sup>127</sup> Kramer Sven, *Vorwort*, 9.

<sup>128</sup> Stern Frank, *Visualisierung des Jüdischen in Krisenzeiten*, 310.

<sup>129</sup> Stern Frank, *Visualisierung es Jüdischen in Krisenzeiten*, 310.

Film gar bis zum heutigen Tage gerade im schulischen Umfeld und Kontext nicht selten zur Thematik der Shoah herangezogen werden, von einigen Kritiker:innen als geniale, ja als die ultimative Verfilmung der Shoah schlechthin aufgenommen und rezipiert worden sein<sup>130</sup>, kritisierten wieder andere die filmische Produktion Spielbergs als kitschiges Hollywood-Melodram, „das die zugrundeliegenden historischen Ereignisse -den systematischen Völkermord [an den europäischen Jüdinnen und Juden]- individualisiere und verharmlose.“<sup>131</sup>

Zwar erweckt der Film durch verschiedenste künstlerische und filmische Vorgehensweisen und Methoden -schon das Schwarz-Weiß Bild unterstreicht dieses Vorgehen doch deutlich- einen starken Eindruck von Authentizität, handelt es sich bei Steven Spielbergs Produktion letztlich doch „um ein filmisches Werk, das alle konventionellen dramaturgischen Muster perfekt bedient, mit Oskar Schindler [...] und Lagerkommandant Amon Göth [...] den klassischen Kampf eines Helden gegen seinen Antagonisten entwickelt und stets negative mit positiven Wendungen der Geschichte ausgewogen abwechselt.“<sup>132</sup>

*Schindlers List* ist in erster Linie kein Film über die Shoah, er ist kein Film über die Vernichtung von über sechs Millionen europäischer Jüdinnen und Juden durch die Nazis und ihrer Kollaborateur:innen, sondern vielmehr die filmische Rezeption der Geschichte des NSDAP-Mitglieds Oskar Schindler und dessen erfolgreicher Errettung von etwa 1200 jüdischen Zwangsarbeiter:innen während der Shoah, indem er diese in seinen Fabriken für sich arbeiten ließ und damit -jedenfalls vorerst- vor dem unbedingten Vernichtungswillen der Deutschen bewahren konnte. Jüdinnen und Juden werden damit ausschließlich in die Rolle des schwächlichen, reinen und passiven Opfers an die „Peripherie der Geschichte“<sup>133</sup> gedrängt. Dem völlig opportunistisch handelnden Industriellen, der von den vielen sogenannten „Arisierungen“ und der antisemitischen und menschenverachtenden Politik der Zwangsarbeit gleichsam erst profitieren konnte, vollkommen ausgeliefert, bewegen sich die im Film

---

<sup>130</sup> Zu diesen zählt sicherlich der aus dem österreichisch-ungarischen Galizien stammende, später in den USA lebende Drehbuchautor, Filmregisseur und Filmproduzent Billy Wilder, der wie viele Kritiker:innen und Zuschauer:innen besonders die angeblich hohe Authentizität des Films hervorhob. In der Süddeutschen Zeitung wird er folglich zitiert: „Gestern habe ich Schindlers Liste zum dritten Mal gesehen, und nächste Woche werde ich nochmal hingehen, zusammen mit meiner Frau. Sie mag Kriegsfilm eigentlich nicht, aber dieser Film, mein Gott, das ist kein Film, das ist ein Erlebnis. Ein Dokument der Wahrheit.“, Wilder Billy, „Man sah überall nur Taschentücher“, in: Süddeutsche Zeitung Magazin, 18.2.1994, zitiert nach Weiß, 42f.

<sup>131</sup> Korte Helmut, „Hollywoodästhetik und die deutsche Geschichte. Schindlers Liste (Spielberg 1993)“, in: Korte Helmut, *Einführung in die systematische Filmanalyse*, Berlin 2010, 167.

<sup>132</sup> Schultz Sonja M., *Der Nationalsozialismus im Film*, 235. Umfassende Studien zu Vorgehensweise und Wirkungen des Films, siehe: Noack Johannes Michael, *Schindlers Liste. Authentizität und Fiktion in Spielbergs Film*, Leipzig 1998; Stahlecker Markus F., *Steven Spielbergs Schindlers Liste. Eine Filmanalyse*, Aachen 1999.

<sup>133</sup> Doneson Judith E., *The Holocaust in American Film*, 200.

dargestellten jüdischen Charaktere und Protagonist:innen in einem nur engen Rahmen. Letztlich allein von Oskar Schindlers Willen und Gutmütigkeit abhängig, ergibt sich die im Film inszenierte Handlungsunfähigkeit der Jüdinnen und Juden „nicht als die Konsequenz des totalen Vernichtungswillens des NS-Regimes“<sup>134</sup>, sondern vordergründig vielmehr aus einer den jüdischen Protagonist:innen als inhärent zugeschriebenen Eigenschaft der Passivität und Schwäche. Ideologisch können derartige Zerrbilder von Stereotypen und Klischees gar auch Auswirkungen auf die Weltwahrnehmung haben:

Stereotype haben teils problematische Wirkungen auf die Einschätzung, Bewertung und emotionale Einstellung zu sozialen Gruppen. Als „Stereotyp-Effekte“ ergeben sich etwa systematische Urteilsverzerrungen. Stereotypisierte Personen werden grundsätzlich extremer beurteilt.<sup>135</sup>

Besonders aufgrund der vermeintlichen Authentizität, die dem Film von mitunter renommierten und angesehenen Persönlichkeiten des öffentlichen und gesellschaftlichen Lebens<sup>136</sup> zugeschrieben wurde und bis heute wird, ergibt sich ein zutiefst problematisches Zerrbild des Jüdischen. „Schließlich hat die Darstellung historischer Charaktere und Gruppen auch Auswirkungen auf das individuelle Geschichtsbild und damit nicht nur auf die Wahrnehmung der Vergangenheit, sondern auch auf die Herstellung von Gruppenidentitäten in der Gegenwart.“<sup>137</sup> Zwischen Oskar Schindler -dem personifizierten Guten, dem Erretter „seiner“ Jüdinnen und Juden- und Amon Göth -einem hasserfüllten, zutiefst arroganten und schmierigen Angehörigen der SS- verkommen alle jüdischen Charaktere und Protagonist:innen des Films letztlich einzig und allein zum passiven Spielball. Den Figuren wohnt schließlich vielmehr die Funktion inne, erst eine Dichotomie zwischen dem Bösen und dem Guten herzustellen: „Je unschuldiger, hilfloser und „reiner“ die Opfer, desto dämonischer erscheinen die Täter, und umso „heiliger“ wird der Held Oskar Schindler. Die Opfer verstummen im narrativen Dreieck.“<sup>138</sup>

Spielberg versäumt es leichthin das „Andere“, das Bild von Jüdinnen und Juden entgegen der allzu häufigen filmischen Rezeption über Klischees und Stereotype hinaus zu inszenieren.

---

<sup>134</sup> Hehenberger Stefanie, *Riesengesichter jüdischer Vergeltung*, 43.

<sup>135</sup> Eder Jens, *Figur im Film*, 380.

<sup>136</sup> „Go see it!“, rief etwa der ehemalige amerikanische Präsident Bill Clinton nach der Premiere des Films im Holocaust-Museum in Washington der US-amerikanischen Bevölkerung zu. Die nicht weniger bekannte amerikanische Talkmasterin Oprah Winfrey erklärte gar: „Ich sah den Film, und ich wurde ein besserer Mensch.“, zitiert nach Speck Ulrich, „Der Holocaust wird global“, in: Frankfurter Rundschau, 13.12.2001, 22.

<sup>137</sup> Ebbrecht Tobias, *Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis*, 248.

<sup>138</sup> Hehenberger Stefanie, *Riesengesichter jüdischer Vergeltung*, 44.

Während der Autor Keneally noch neben den Handlungsträger:innen viele der Jüdinnen und Juden mit individuellen Motiven vorstellt und auch namentlich benennt, reduziert Spielberg die vielen Jüdinnen und Juden auf anonyme Gestalten. Einmal mehr verkommen diese also zu schwächlichen und vor allem passiven Opfern. Ohnehin verstummen diese geradezu in der schweigenden Masse der jüdischen Opfer des Nationalsozialismus. Hiervon noch ausgenommen erhalten allenfalls Göths Hausmädchen Helene Hirsch, sein Bursche Lisiek sowie der korrupte jüdische Hilfspolizist Goldberg oder Schindlers Schwarzmarktbeschaffer Pfefferberg ein gewisses Eigenleben.<sup>139</sup> Spielbergs jüdische Charaktere reproduzieren letztendlich sogar antisemitische Zerrbilder. So verkommen Jüdinnen und Juden gar zu geldgierigen und hinterlistigen Geschöpfen, sie handeln korrupt und ihren Leidensgenoss:inenn gegenüber unsolidarisch oder hantieren in finsternen und undurchschaubaren Feldern.<sup>140</sup> Die Inszenierung des jüdischen Buchhalters Itzhak Stern wird von Doneson dem antisemitischen Topos der jüdischen Unmännlichkeit folgend gar als Reproduktion des Bildes vom „effeminierten Juden“ beschrieben.<sup>141</sup> Während Spielberg - abgesehen von nur minimalen Abweichungen- in der Charakterisierung Schindlers und Göths der Romanvorlage folgt, ist die Figur des Itzhak Stern ohnehin eine reine Erfindung der Film Autoren. „Zwar gibt es auch bei den von Keneally recherchierten historischen Personen einen jüdischen Buchhalter diesen Namens“<sup>142</sup>, der „einzige Beichtvater, den Schindler jemals hatte und auf dessen Meinung er was gab“<sup>143</sup>, der aber in einer anderen Fabrik arbeitete und überdies im Roman entgegen der filmischen Rezeption nur punktuell vorkommt und keineswegs die Rolle eines Hauptprotagonisten erfüllt. Obgleich die historische Figur Sterns damit keinen Anteil an der Zusammenstellung und Erstellung der rettenden Liste hatte, stellt Spielberg - „offensichtlich in der Absicht, eine auch von den Akteuren her klar gegliederte Geschichte zu erzählen“<sup>144</sup>- den beiden nichtjüdischen Hauptakteuren Schindler und Göth einen „ausgesprochen jüdischen Antagonisten“<sup>145</sup> entgegen. Das enorme Selbstbewusstsein, die schiere Arroganz und Überheblichkeit, von Schindler und Göth gleichermaßen repräsentiert, teilt dieser Stern keineswegs. Nüchtern, klug und geradezu distanziert gelingt es ihm vielmehr

---

<sup>139</sup> Korte Helmut, *Schindlers Liste*, 182.

<sup>140</sup> Horowitz Sara R., „But is it Good for the Jews? Spielberg’s Schindlers and the Aesthetics of Atrocity, in: Loshitzky Yosefa (Hg.), *Spielberg’s Holocaust. Critical Perspectives on Schindler’s List*, Bloomington 1997, 138.

<sup>141</sup> Doneson Judith E., *The Holocaust in American Film*, 107.

<sup>142</sup> Korte Helmut, *Schindlers Liste*, 185.

<sup>143</sup> Keneally Thomas, *Schindlers Liste*, (ins Deutsche übersetzt von Danehl Günther), München 1983, 149.

<sup>144</sup> Korte Helmut, *Schindlers Liste*, 186.

<sup>145</sup> Korte Helmut, *Schindlers Liste*, 186.

„in realistischer Einschätzung der Lage aus dem Hintergrund heraus die Fäden für das Überleben seiner Leidensgenossen ziehen zu können.“<sup>146</sup>

So versucht und bedacht Spielberg auch sein mag durch die Inszenierung Sterns den beiden nichtjüdischen Akteuren einen jüdischen Charakter hinzuzufügen, unterliegt auch dieser letztlich einer problematischen Darstellung. Sind Göths und Schindlers Eigenschaften hinsichtlich einer klaren Einordnung eines Täters und eines Helden -beide Eigenschaften sind überdies männlich codiert- eindeutig abgesteckt, verkommt Sterns Rolle eines älteren gebückten und schwächlichen Mannes vielmehr der klassischen Darstellung eines Opfers. So scheint es insgesamt wenig wunderlich, dass die europäischen Jüdinnen und Juden in *Schindlers List* den „modernen“ amerikanischen Jüdinnen und Juden gar als Gegenbild dienen:

The extent to which the visual markers of Jews as “other” unknowingly recur in Spielberg’s film is a barometer of the pervasiveness of these images today and their assimilation not only into American culture but into the self-image of American Jews.<sup>147</sup>

Nun ist die historische Tatsache der Errettung von mehr als 1200 Jüdinnen und Juden durch den deutschen Industriellen Oskar Schindler absolut unstrittig, „das kathartische Narrativ mit Happy End, das „Authentizität“ für sich beansprucht“<sup>148</sup> jedoch vermittelt ein nur einseitiges und zutiefst problematisches Geschichtsbild. So steht das Beispiel Oskar Schindlers keineswegs repräsentativ für die deutsche und österreichische Gesellschaft gleichermaßen. Mögen gerade hierzulande allzu lange und nur allzu viele behauptet haben, „das erste Opfer Hitlerdeutschlands“ gewesen zu sein, kennen wir heute die historischen Fakten der Täter:innenschaft von Hunderttausenden von Österreicherinnen und Österreichern. Ein problematisches wie falsches, mitunter gar antisemitisches Bild von Jüdinnen und Juden gezeichnet, zahlreiche historische Fakten übergangen oder ausgeblendet, von Georg Seeßlen als „Balsam für deutsche [und österreichische] Seelen“ bezeichnet, ermöglicht es *Schindlers List* letzten Endes dem Kinopublikum:

Anhand des Films trauern zu können und mit Hilfe des zum Guten bekehrten Nichtjuden, über den die geretteten Juden sich quasi erlösen können, sich als besserer Mensch zu fühlen als man es vor dem Film

---

<sup>146</sup> Korte Helmut, *Schindlers Liste*, 186.

<sup>147</sup> Horowitz Sara R., *But is it Good for the Jews*, 138.

<sup>148</sup> Hehenberger Stefanie, *Riesengesichter jüdischer Vergeltung*, 44.

war. Diese Funktion von Spielbergs Film im öffentlichen Diskurs ist aber eine Instrumentalisierung der Geschichte, nicht ihre Dokumentation, und schon gar nicht ihre Erklärung.<sup>149</sup>

#### 4.4 Auf Leben und Tod! Jüdische Rache und Vergeltung im Film

Der Antisemitismus endete nicht mit der Befreiung vom Nationalsozialismus durch die alliierten Streitkräfte und dem Ende des Zweiten Weltkrieges in Europa über Nacht. Die wenigen in den wieder neu errichteten europäischen Staaten und Ländern verbliebenen jüdischen Überlebenden der Shoah und des nationalsozialistischen Terrorregimes standen vor einem Trümmerhaufen. Beinahe jeder hatte einen großen Teil seiner Familie verloren, der gesamte Besitz wurde schon zuvor „arisiert“ -wie es die Nationalsozialisten nannten- und gestohlen, eine Rückkehr an den ehemaligen Wohnort schien für die allermeisten schon aus psychologischen Gründen nahezu unvorstellbar. Doch nur allzu wenige interessierten sich überhaupt für die Leidensgeschichten von Jüdinnen und Juden und anderen von den Nationalsozialisten und ihren Kollaborateur:innen verfolgten Ethnien und Gruppen.

Während man in Deutschland -auch von den Alliierten selbst goutiert- vormalige Größen und Schergen des NS-Staats in höchste staatliche Ämter hievte, war man in Österreich einzig und allein damit beschäftigt den Mythos des ersten Opfers deutscher Aggressionen zu erfinden und zu etablieren. Zwar glaubten nicht wenige der jüdischen Überlebenden die Ghettos, Konzentrations- und Vernichtungslager nur überlebt zu haben, um Rache und Vergeltung für ihre von den Nazis ermordeten Freund:innen und Familienangehörigen an den Peiniger:innen nehmen zu können, die hoffnungsvolle Perspektive und Aussicht auf einen souveränen jüdischen Staat in Eretz Israel allerdings hielt aber die meisten davon ab, mit den Nazi-Massenmördern abzurechnen.<sup>150</sup> Selbst im neu entstandenen jüdischen Staat Israel -dem nationalen Schutzraum für Jüdinnen und Juden aus aller Welt- wurden die Opfer ob der vielen Kriege und der unmittelbaren Bedrohungslage des noch jungen Staates kaum gehört.

Erst mit der spektakulären Entführung Adolf Eichmanns -einem der Hauptverantwortlichen für die von den Nazis bezeichnete „Judenfrage“, der angestrebten vollständigen Vernichtung des europäischen Judentums- und dem Prozess gegen seine Person im Jahre 1961 in Jerusalem -der Hauptstadt des jüdischen Staates- wurden die Leidensgeschichten der Opfer der Shoah

---

<sup>149</sup> Battagay Caspar, *Judentum und Popkultur. Ein Essay*, Bielefeld 2012, 97.

<sup>150</sup> Tobias Jim G., *Nakam*, 7.

enttabuisiert. Die zahlreichen Zeug:innenaussagen und Autobiographien der Überlebenden waren nach den vielen Jahren der Verdrängung und der Tabuisierung nun in den Medien zu vernehmen.<sup>151</sup> Der mitunter auch gewaltsame Widerstand von Jüdinnen und Juden -die Aufstände in den Ghettos und den Lagern, der bewaffnete Kampf von so vielen jüdischen Partisan:innen in den Städten, Dörfern und Wäldern- gegen das NS-Regime jedoch verblieb weiterhin kaum thematisiert. Dass der jüdische Widerstand -auch filmisch- weitestgehend ausgeblendet und marginalisiert wurde, ist, so Robnik, ein Resultat der „viktimologische[n] Ethik“<sup>152</sup> des öffentlichen Erinnerungsdiskurses. „Die Ästhetisierung der Opfererfahrung im Sinne dem Wunschbild von „reiner Opferschaft“, beschreibt Aleida Assmann als die negative Kehrseite der sogenannten „ethischen Wende“<sup>153</sup>. Diese „ethische Wende“ beschreibt eigentlich zunächst Positives. Mit dem Ende des Krieges und der Befreiung vom Nationalsozialismus durch die Alliierten ging es darum, „ein Rechtsverständnis zu universalisieren, die Würde des Menschen allen staatlichen Gesetzen überzuordnen“<sup>154</sup> und weiter noch „unterdrückte und vergessene Opfererfahrungen ins Zentrum des Bewusstseins und der Kultur“<sup>155</sup> zurück zu holen.

Die Kehrseite dieser „ethischen Wende“, von Assmann als „viktimologische Identitätspolitik“<sup>156</sup> beschrieben, führte spätestens mit den 1990er Jahren dazu, „dass unterschiedliche Gruppierungen eine Opfergeschichte für sich nachweisen wollten. Da die Opfer mit Unschuld konnotiert werden, ziehen sie die mediale Aufmerksamkeit auf sich.“<sup>157</sup> Wird der Täter:innendiskurs damit fast vollständig vom Opferdiskurs überlagert, verbleibt auch die Geschichte und Darstellung widerständiger Lebensgeschichten von Jüdinnen und Juden unerzählt.

Auch auf der Kinoleinwand waren kämpfende und sich widersetzende Jüdinnen und Juden kaum zu sehen. Während die französische Produktion *L'Armée du crime* (2009, Regie: Robert Guédiguian) -eine der wenigen Ausnahmen- dabei durchaus bemüht ist den Kriterien der Authentizität und Faktizität einer filmischen Produktion Folge zu leisten, ja diesen gerecht zu

---

<sup>151</sup> Assmann Aleida, *Der lange Schatten der Vergangenheit*, 97f.

<sup>152</sup> Robnik Drehli, „Wendungen und Grenzen der Rede von Trauma und Nachträglichkeit. Filmtheoretische Bemerkungen zur Geschichtsästhetik am Beispiel von Tarantinos *Inglourious Basterds*“, in: Konrad Helmut (Hg.), *Terror und Geschichte*, Wien/Köln 2012, 257.

<sup>153</sup> Hehenberger Stefanie, *Riesengesichter jüdischer Vergeltung*, 46.

<sup>154</sup> Hehenberger Stefanie, *Riesengesichter jüdischer Vergeltung*, 47.

<sup>155</sup> Assmann Aleida, *Der lange Schatten der Vergangenheit*, 97.

<sup>156</sup> Assmann Aleida, *Der lange Schatten der Vergangenheit*, 97.

<sup>157</sup> Hehenberger Stefanie, *Riesengesichter jüdischer Vergeltung*, 47.

werden, zeigt bereits die mediale Rezeption des im selben Jahr veröffentlichten deutsch-amerikanischen Films *Inglourious Basterds* von Quentin Tarantino etwa deutlich, dass dieser keineswegs die Absicht verfolgte eine traditionelle Darstellung der NS-Geschichte zu erzählen. Letzterer, der die reale Vernichtung von Jüdinnen und Juden während der Shoah mit der fiktiven Eliminierung der nationalsozialistischen Führungsebene kontrastiert, zeigt schließlich exemplarisch, dass die Umschreibung von Geschichte gerade im Film in der Lage ist, der Rezeption der Shoah sogar Beiträge hinzuzufügen.<sup>158</sup>

Beide Filme jedoch vereint das Bestreben entgegen der allzu lange im Film und der Kunst im Allgemeinen vorherrschenden Idealisierung der Opfer als passive und unkritische Gestalten aktiv entgegen zu wirken. Vielmehr inszenieren sie und andere filmische Erzeugnisse -folgend sollen solche Beispiele dargestellt werden- Jüdinnen und Juden, wie andere durch den Nationalsozialismus verfolgte Gruppen und Individuen als aktiv und politisch handelnde Personen und engagierte Kämpfer:innen. Im Widerstand organisieren sie sich konspirativ, töten Nazis und üben Rache und Vergeltung.

---

<sup>158</sup> Waldhof Lara, „Umerzählen – Umwerten – Umwerfen. Geschichtsumschreibung in „Das Leben ist schön“ und „Inglourious Basterds“, in: Pedaring Susanne, Waldhof Lara (Hg.), *Filme über die Shoah*, Innsbruck 2010, 185-205.

## 5. Men on a mission. *The Dirty Dozen* im Feldzug gegen die Nazis

Hunderttausende Juden kämpften in den regulären Einheiten der alliierten Streitkräfte. Sie nahmen am Kampf gegen den Nationalsozialismus teil, kommandierten mitunter ganze Brigaden und Bataillone und waren letztlich bereit -obgleich sie aufgrund ihrer Religion keine direkte Erniedrigung, Diskriminierung oder Entrechtung durch den NS-Staat erfahren hatten- mit der Waffe in der Hand zu sterben. Allein 550.000 jüdische Soldaten dienten in den Reihen der US-amerikanischen Armee: unter ihnen tausende Offiziere und 23 jüdische Generäle und Admiräle. Wenngleich noch heute in mehreren Ländern der Erde Verbände jüdischer Veteranen und Widerstandskämpfer existieren, „die ihre Waffenkameraden von einst vereinigen, ihnen bei sozialen und gesundheitlichen Problemen helfen und das Andenken an ihre Kämpfe gegen die Nazis und Faschisten wach halten“<sup>159</sup>, verblieb der Anteil der Juden am Sieg der alliierten Streitkräfte im Zweiten Weltkrieg nur allzu unbekannt. Diese Unkenntnis verstärkt schließlich einmal mehr den Eindruck, dass Jüdinnen und Juden ihre Erniedrigung, Diskriminierung, Entrechtung, Verfolgung und die letztlich von den Nationalsozialisten und ihren Kollaborateur:innen angestrebte völlige Vernichtung des europäischen Judentums kampflos hingenommen hätten. Und doch kämpften allein mehr als eine Million jüdische Soldaten im Zweiten Weltkrieg gegen den Faschismus.<sup>160</sup>

Viele Amerikaner:innen -Zeitzeug:innen und Überlebende dieser Epoche eingeschlossen- „think of World War II as a golden age“<sup>161</sup>. Es war ein „Good War“, „fought by the „Greatest Generation“, whose moral purpose was so clear that only an ardent Nazi sympathizer could have wished for a different outcome.“<sup>162</sup> Die Rezeption dieses Krieges jedoch ist vielmehr -dies gilt für die amerikanische Gesellschaft wie für zahlreiche andere Bevölkerungen verschiedenster Staaten und geografischer Räume der Welt- durch den Film und das Kino gleichermaßen bestimmt. Bis heute formen filmische Erzeugnisse die Vorstellungen und Begrifflichkeiten so vieler Menschen. Denkt man an den Zweiten Weltkrieg, zeichnet die eigene Psyche zumeist Bilder heroischer und tapferer Männer, die aufopferungsvoll und ohne jede Angst gewillt sind ihre Mission zu erfüllen und den bösen Feind bis zum letzten Atemzug

---

<sup>159</sup> Lustiger Arno, „Der Anteil der Juden am Sieg der Alliierten im Zweiten Weltkrieg. Jüdische Soldaten im Kampf gegen den Faschismus“, in: Erler Hans, Paucker Arnold, Ehrlich Ernst Ludwig (Hg.), „Gegen alle Vergeblichkeit“. *Jüdischer Widerstand gegen den Nationalsozialismus*, Frankfurt am Main 2003, 323.

<sup>160</sup> Lustiger Arno, *Der Anteil der Juden am Sieg der Alliierten*, 323.

<sup>161</sup> Jeansonne Glen, Lührssen David, *War on the Silver Screen. Shaping America's Perception of History*, Dulles 2014, 28.

<sup>162</sup> Jeansonne Glen, *War on the Silver Screen*, 28.

zu bekämpfen. Die reale Wirklichkeit aber gestaltete sich anders. Millionen von Menschen starben, andere wurden für alle Zeit durch den Krieg gezeichnet und mitunter entstellt, wieder andere konnten die Traumata und verstörenden Erlebnisse nie wieder vergessen oder verarbeiten. So episch, stereotyp und sagenhaft manche filmische Erzeugnisse -sozialkritische Töne verbleiben darin nur allzu gerne ungehört- die schrecklichen Jahre des Zweiten Weltkrieges auch skizzieren mögen, so stark das kollektive Bewusstsein von derartigen Produktionen auch geprägt sein mag, brachen manche Regisseur:innen und Filmschaffende schließlich doch mit diesen von Klischees und Stereotypen überlagerten Bildern.

### 5.1 Ein brutaler und aussichtsloser Kampf

Von zeitgenössischen Kritiken für seine „brutalizing violence and grotesque comedy“<sup>163</sup> und „sadistic, brutal and inhuman [final] scene“<sup>164</sup> getadelt, wurde *The Dirty Dozen* zu „one of the most enduring, if preposterous, World War II movies to come out of Hollywood“<sup>165</sup>. Zum Inbegriff eines „men on a mission“-Films geworden -so löste der Erfolg der Produktion eine Welle von „dirty war movies“ aus<sup>166</sup><sup>167</sup>-, basierend auf dem gleichnamigen Roman E.M. Nathansons und ohne jeglichen Anspruch auf Authentizität und Faktizität -allein beruhend auf purer Fiktion- ist *The Dirty Dozen* letzten Endes vor allem ein Spiegel seiner Zeit:

Released during the Vietnam War, its anti-establishment, anti-authority, anti-everything, message includes misogynistic and macho dialogue shocking to today's audiences.<sup>168</sup>

Kam dem US-amerikanischen Kriegsfilm noch während des Krieges und der Kämpfe in Europa und im Pazifikraum eine klare Propagandafunktion zu -so sollte „die Bevölkerung [...]

---

<sup>163</sup> Mahoney John, „The Dirty Dozen. THR's 1967 Review“, in: The Hollywood Reporter (1967), <https://www.hollywoodreporter.com/review/dirty-dozen-review-1967-movie-1012621>, zuletzt abgerufen am 13.04.2021.

<sup>164</sup> Ebert Roger, zitiert nach Méndez-Carbajo Diego, „The Ultimatum Game in The Dirty Dozen. Analytical and behavioral strategies“, in: Ahlstrom Laura J., Mixon Franklin G. Jr., *War movies and economics. Lessons from Hollywood's adaptations of military conflicts*, New York 2020, 36.

<sup>165</sup> Weber Bruce, „E.M. Nathanson, Author of The Dirty Dozen, Dies at 88“, in: The New York Times (2016), <https://www.nytimes.com/2016/04/08/arts/em-nathanson-88-author-of-the-dirty-dozen.html>, zuletzt abgerufen am 13.04.2021.

<sup>166</sup> Übernommen ist der Begriff der „dirty war movies“ von Seeßlen Georg, *Quentin Tarantino gegen die Nazis. Alles über Inglourious Basterds*, Berlin 2009, 99ff.

<sup>167</sup> Trotz des enormen Erfolgs war Robert Aldrichs *The Dirty Dozen* „weder der erste noch der schmutzigste unter den *dirty war movies*, nicht einmal die Idee, verurteilte Schwerverbrecher in ein Himmelfahrtskommando zu schicken war neu, wohl aber fand der Regisseur die auch kinematografisch gelungenste Mischung aus Action und Grauen im und am Krieg.“, nach Seeßlen Georg, *Quentin Tarantino gegen die Nazis*, 102.

<sup>168</sup> Méndez-Carbajo Diego, *The Ultimatum Game*, 36.

patriotisch gestärkt, die Armee moralisch gestützt werden“<sup>169</sup>-, veränderte sich spätestens mit den beginnenden 1960er Jahren und unter den Eindrücken des Vietnamkrieges das klassische Kriegsfilmgenre doch grundlegend:

Der Panoramablick auf groß geführte Militäroffensiven wird eng, die Gefechte unübersichtlicher und brutaler. Die einst moralisch unangreifbaren Helden, auf die zumeist in der Heimat eine Liebste oder künftige Ehefrau wartete und denen Gott selbst zur Seite stand, handeln nun zynisch, rücksichtslos, sogar verbrecherisch. Sie sind nicht mehr fester Teil einer -auch moralisch- geschlossenen Einheit, nicht mehr aufopferungsbereite Vertreter einer rechtschaffenen Nationalideologie, sondern Einzelkämpfer und Egoisten, Opportunisten und „dreckige“ Helden.<sup>170</sup>

Noch wenige Monate vor „Operation Overlord“, der angestrebten Landung der Westalliierten in der französischen Normandie, soll ein Spezialkommando hinter feindlichen Linien ein von den Deutschen kontrolliertes Schloss, eine Erholungsstätte höchster deutscher Militärs und Wehrmachtsangehöriger, angreifen. Das Ziel ist klar: Nazis töten.

Trotz seiner unkonventionellen Methoden, erhält der von Lee Marvin verkörperte Major John Reisman, gilt er doch als „der ungesittetste und disziplinoseste Offizier der Armee der Vereinigten Staaten von Amerika“<sup>171</sup> -vor das in England stationierte Kommando der US-amerikanischen Streitkräfte zitiert- den Auftrag, diese Operation anzuführen. Aufgrund der besonders gefährlichen, ja nahezu suizidalen Beschaffenheit der Mission, soll der Auftrag von zwölf amerikanischen Militärangehörigen ausgeführt werden, die allesamt wegen schwerer Verbrechen in einem amerikanischen Militärgefängnis in England einsitzen und zum Tode oder zu langjährigen Zuchthausstrafen, Zwangsarbeit oder Freiheitsstrafen verurteilt worden sind. Den zwölf Kerlen –„Männer ohne Hoffnung, die auf Hierarchien, Patriotismus und Krieg pfeifen“<sup>172</sup>- unterbreitet Reisman dasselbe Angebot: „join the group, train for the mission, execute it successfully, return alive, and your sentence will be commuted“<sup>173</sup>. Letztlich -mögen sich die „Freiwilligen“ noch so sehr gegen jede Autorität auflehnen- bleibt ihnen keine Wahl, sind sie doch Leute, „die nicht mehr viel zu verlieren, aber auch kaum etwas zu gewinnen hatten.“<sup>174</sup>

---

<sup>169</sup> Schultz Sonja M., *Der Nationalsozialismus im Film*, 134.

<sup>170</sup> Schultz Sonja M., *Der Nationalsozialismus im Film*, 135.

<sup>171</sup> D’Agostini Paolo, *And Action! Legendäre Kinofilme*, (ins Deutsche übersetzt von Hoi Alexandra), Vercelli 2009, 270.

<sup>172</sup> D’Agostini Paolo, *And Action!*, 271.

<sup>173</sup> Méndez-Carbajo Diego, *The Ultimatum Game*, 37.

<sup>174</sup> Seeßlen Georg, *Quentin Tarantino gegen die Nazis*, 103.

Dem Major, selbst ein harter Schleifer, gelingt es schließlich aus einem Haufen Schwerverbrecher, Egoisten, Psychopathen und Exzentrikern erst durch hartes Training eine eingeschworene, kampferprobte und -bereite Truppe zu formen. „Selbst auf die Gefahr hin, alle gegen sich zu haben, vermag es der Major, unter ihnen jenes Zusammengehörigkeitsgefühl aufkommen zu lassen, das für eine derart riskante Mission unabdingbar ist.“<sup>175</sup> Der harte Drill auf dem Übungsgelände der US-Streitkräfte und die unkonventionellen Trainingsmethoden Reismans gleichermaßen lassen selbst Soldat Franko (John Cassavetes) -einen egoistischen und zum Tode verurteilten Individualisten- zum Teamspieler werden. Einmal mehr militärische Richtlinien und Anordnungen missachtend -so schleust Major Reisman noch bevor das Kommando zu seinem Sonderauftrag aufbricht, eine Gruppe von Prostituierten in das Armeeübungsgelände, um seinen Männern einen letzten schönen Abend zu bereiten- wird der jüdische Kommandant des „dreckigen Dutzends“<sup>176</sup> verwarnt. Damit die Männer nicht zur Verbüßung ihrer Strafen ins Gefängnis zurück müssen, sollen sie sich in einem Manöver beweisen und dort Breeds (Robert Ryan) Stab -den „auf Etikette bedachte[n] geschniegelte[n] Colonel der Fallschirmspringer“<sup>177</sup> und Intimfeind Reismans- gefangen nehmen. Sie tricksen, täuschen und befolgen keinerlei Vorgaben der Übung. Letztlich aber gelingt es ihnen doch das Unterfangen für sich siegreich zu entscheiden.

Das Spezialkommando mitsamt den Ausbildern Reisman und Bowren (Richard Jaeckel) springt schließlich in Frankreich hinter den feindlichen Linien ab. Einem bis ins kleinste Detail bestimmten und geradezu von allen Mitgliedern der Einheit verinnerlichten Plan folgend gelingt es dem Dutzend das Wehrmachtsschloss zu infiltrieren und zu umstellen. Letzten Endes ist die Mission sogar von Erfolg gekrönt. Im chaotischen Kampf jedoch sterben nicht allein die vielen im Anwesen befindlichen Offiziere der Wehrmacht mitsamt ihrer Begleiterinnen, sondern auch die überwiegende Mehrheit der amerikanischen Kampfeinheit. Nur Reisman und Bowren entkommen in knapper Not. Aus den Reihen des „dreckigen Dutzends“ schließlich überlebt gar nur Joseph Wladislaw (Charles Bronson), der daraufhin von seiner Strafe begnadigt wieder als vollwertiges Mitglied in die Armee aufgenommen wird.

---

<sup>175</sup> D'Agostini Paolo, *And Action!*, 271.

<sup>176</sup> Nachdem sich die Männer der Einheit über kaltes Wasser zum Rasieren beschwert hatten, wird ihnen jegliche Möglichkeit der Körperhygiene verwehrt: aus den zwölf Kerlen wird das „dreckige Dutzend“.

<sup>177</sup> D'Agostini Paolo, *And Action!*, 270.



Abbildung 1, Screenshot *The Dirty Dozen*, DVD von Metro Goldwyn Mayer, 0:15:06, Die zwölf Männer des dreckigen Dutzends.



Abbildung 2, Screenshot *The Dirty Dozen*, DVD von Metro Goldwyn Mayer, 0:20:31, Soldat Franko und sein jüdischer Kommandierender Major John Reisman



Abbildung 3, Screenshot *The Dirty Dozen*, DVD von Metro Goldwyn Mayer, 2:18:47, In einer enormen Explosion gelingt es dem Dutzend unter großen Verlusten die Mission erfolgreich auszuführen.

Letztlich zeigt *The Dirty Dozen* die grausame Brutalität des Krieges fern von Klischees und Stereotypen:

Ausgeführt von amoralischen Verbrecher-Soldaten, befohlen von bigotten Vorgesetzten, die nie planten, die Männer des Spezialkommandos tatsächlich zu belohnen. Mitten im Vietnamkrieg wurde ein Action-Spektakel zum Kassenschlager, dessen Antihelden nicht mehr aus Patriotismus morden und sterben, sondern weil man ihnen Hafterleichterung versprach. Der Film lässt die einstige Gewissheit eines gerecht geführten Krieges in einem zur Todeskammer umfunktionierten Keller explodieren. Er bildet das schmutzige Gegenstück zur sauberen Militärpropaganda, die er gleichsam bastardisiert. DAS DRECKIGE DUTZEND ist dabei kein tiefgehend kritischer „Anti“-Kriegsfilm. Er zeigt den Krieg als moralisches Niemandsland, zelebriert aber gleichzeitig das Gewaltschauspiel und die unrasierte Virilität seiner Protagonisten.<sup>178</sup>

## 5.2 Ein Haufen Gesetzesloser

Wenngleich niemand aus den Reihen des Dutzends einer jüdischen Familie ent- noch von jüdischen Elternteilen abstammt, repräsentieren sie alle gleichermaßen das „Andere“. So unterschiedlich die zwölf Männer und Angehörigen der US-amerikanischen Armee auch sein mögen -unter ihnen finden sich Personen hispanischer und afroamerikanischer Herkunft, wie Angehörige der weißen amerikanischen Mehrheitsgesellschaft-, werden sie aufgrund ihrer schweren Verbrechen an den Rand der Gesellschaft gedrängt. Als Vergewaltiger und Mörder durch die militärische Gerichtsbarkeit zu langen Haftstrafen, zu Zuchthausstrafen oder gar zum Tode verurteilt, von der Armee und der amerikanischen Bevölkerung verstoßen und verachtet, verwehrt man ihnen jegliche Chance zur Rehabilitierung und Resozialisierung.

Mögen einzelne<sup>179</sup> -sicherlich der notorische Frauenhasser, Rassist und christliche Fundamentalist Soldat Archer J. Maggot (Telly Savalas)- ob ihrer geradezu psychotischen und krankhaften Besessenheit dem gesellschaftlichen Klischee und Stereotyp eines Vergewaltigers, Mörders und Schwerverbrechers entsprechen, erfüllen andere -künstlerischen und filmischen Erzeugnissen so oft anhaftenden von Vorurteilen geprägten Darstellungen von Personen und Charakteren folgend- dieses Bild keineswegs. Der Soldat Robert T. Jefferson<sup>180</sup> (Jim Brown),

---

<sup>178</sup> Schultz Sonja M., *Der Nationalsozialismus im Film*, 135.

<sup>179</sup> So versucht Aldrichs Film auch ist, der einzelnen Beschreibung seiner Charaktere und Persönlichkeiten genügend Zeit einzuräumen, bleibt die Hälfte des Dutzends letzten Endes nahezu unerwähnt, jedenfalls nicht näher beschrieben.

<sup>180</sup> In der Romanvorlage Nathansons als Napoleon White bekannt. Während sich Napoleons Umfeld in der Romanvorlage Nathansons noch über seinen französisch-europäischen Vornamen und seinen Nachnamen White geradezu erheitert, übernimmt Aldrich und sein Film die Namensgebung nicht.

afroamerikanischer Herkunft und wie wir aus der Romanvorlage erfahren, ein gebildeter junger Mann, ein wahrer Patriot und ein pflichtbewusstes Mitglied der amerikanischen Armee<sup>181</sup>, wird schließlich erst aufgrund eines rassistischen körperlichen und physischen Übergriffes -für diesen schwört er Rache- zum Mörder. Es mag überdies geradezu einer Genugtuung gleichkommen, möglicherweise gar als Anklage gegen die in den 1960er Jahren noch stärker ausgebildeten rassistischen Zustände und Verhältnisse in den Vereinigten Staaten von Amerika zu verstehen sein, dass der Soldat Jefferson während des alliierten Angriffes auf das deutsche Wehrmachtsschloss seinen offen rassistischen Mitstreiter Soldat Maggot – „after he goes off-script during the mission and stalks and kills an innocent woman“<sup>182</sup>- erschießt und tötet. Ohnehin entspricht Jefferson damit nicht der rassistischen Repräsentation und Rezeption des klassischen Hollywood-Kinos von Personen afroamerikanischer Herkunft. Als Opfer eines Übergriffes schließlich beschließt er Rache zu üben. Er verhält sich damit keineswegs einer der üblichen Auffassung eines Opfers eingeschriebenen Passivität, vielmehr wird er tatsächlich selbst zum Täter. Er handelt aktiv und selbstbestimmt.

### 5.3 Ein jüdischer Major und seine Einheit

Mag nur den wenigsten Zuschauer:innen und Kinobesucher:innen gleichermaßen die jüdische Herkunft und Identität von Major John Reisman, dem Kommandierenden des Sonderkommandos des „dreckigen Dutzends“ überhaupt aufgefallen sein, finden sich erst in der gleichnamigen Romanvorlage E.M. Nathansons mehr Hinweise. Dieser weiß durchaus vielerorts von Reismans jüdischer Herkunft zu berichten. So schreibt Nathanson von dessen Beschneidung<sup>183</sup>, seiner Vorstellung eines gelehrten und gottergebenen Rabbis<sup>184</sup> und der Anerkennung und Begeisterung für den zionistischen Kampf in Eretz Israel<sup>185</sup>. Ein an Jakob - Reismans jüdischer Name- adressierter Brief vom 4. Februar 1944, der Absender war sein Vater, wiederum erzählt die Geschichte einer jüdischen Erziehung, gewährt intime Einblicke in das Familienleben einer jüdisch-christlichen Ehe und weiß überdies sogar biblische Bezüge aus der Tora herzustellen. So schreibt Aaron an seinen Sohn John:

---

<sup>181</sup> Nathanson Erwin, *Das dreckige Dutzend*, (ins Deutsche übersetzt von Vorkamp Gerahrd), München et al 1967, 129ff.

<sup>182</sup> Zoller Seitz Matt, „60 Minutes on. The Dirty Dozen“, in: RogerEbert.com (2016), <https://www.rogerebert.com/mzs/30-minutes-on-the-dirty-dozen>, zuletzt abgerufen am 15.04.2021.

<sup>183</sup> Nathanson Erwin, *Das dreckige Dutzend*, 152.

<sup>184</sup> Nathanson Erwin, *Das dreckige Dutzend*, 155.

<sup>185</sup> Nathanson Erwin, *Das dreckige Dutzend*, 29.

Weißt Du, was heute ist? Heute ging ich in die Synagoge um *Jahrzeit* für Deine Mutter zu beten, möge sie in Frieden ruhen. Du weißt, was *Jahrzeit* ist, Du *Schegez* Du. (Ich mache nur Spaß.) Ein Gebet das wir für die Toten an ihrem Todestag sprechen, damit Gott sich an sie erinnert und freundlich zu ihnen ist. Du hast es wahrscheinlich vergessen, aber wenn Du kannst, geh in eine Synagoge und bitte den Rabbi Dir beim Beten zu helfen.

Du solltest an Deine Mutter denken, Jakob, und sie ehren. Ich habe keine Frau vorher oder nachher geliebt wie sie. Sie war für mich eine Jüdin. Es war nicht sie, die mir die Hucke vollgeredet hat wegen Priestern und Kirche und Deiner Erziehung -das waren diese Gangster<sup>186</sup>. Sie kannte die Geschichte von Ruth in der Bibel. Ruth war auch eine *Schickse*, entschuldige, daß ich dies Worte benutze. Ich benutze das Wort nicht gern. Die Leute sprechen es zu oft wie einen Fluch aus, aber ich meine es bei Deiner Mutter nicht so. Ruth sagte zu Naomi, ihrer jüdischen Schwiegermutter: „Wo du hingehst, da will ich auch hingehen, wo du bleibst, da bleibe ich auch. Dein Volk ist mein Volk, und dein Gott ist mein Gott.“ Wer weiß? Vielleicht habe ich nicht stark genug an meinen Gott geglaubt. Erst seit kurzem, da ich älter bin und jeder stirbt und ich so sehr allein bin, gehe ich oft in die Synagoge.<sup>187</sup>

Von Johns Tätigkeit eines Söldners und seiner Teilnahme an zahlreichen Kriegen und militärischen Auseinandersetzungen -so kämpfte er etwa im spanischen Bürgerkrieg und in Eretz Israel- weiß sein Vater Aaron indes nur wenig<sup>188</sup>. Nur den Kampf seines Sohnes gegen den Nationalsozialismus weiß er sehr wohl einzuordnen. Er scheint geradezu neidisch, jedenfalls stolz zu sein:

Jetzt ist es in Ordnung, weil ich verstehe was Du tust. Es ist Krieg gegen Hitler und die Nazis und alles, was sie den Juden angetan haben, und wenn die Armee mich nehmen würde, ginge ich selber.<sup>189</sup>

Ohnehin scheint Erwin Nathansons Major John Jakob Reisman -dieser beschreibt ihn als jüngeren gutaussehenden Mann- und Aldrichs Kommandierender des Sonderkommandos des „dreckigen Dutzends“ nur wenig gemein zu haben. Während Nathansons Romanvorlage sogar von intimen Beziehungen des noch jungen Majors, von einer sexuellen Affäre zu berichten weiß, zeichnet Aldrich seinen Anti-Helden doch divers. Auf den Leinwänden der Kinos schließlich erscheint vielmehr ein Mann mittleren Alters, ein Haudegen, ein erfahrener und gewitzter Militär, der mit allen Wassern gewaschen zu sein scheint.

---

<sup>186</sup> Als „Gangster“ bezeichnet Aaron Reisman die strenggläubige aus Italien stammende katholische Familie seiner verstorbenen Ehefrau, der Mutter Johns.

<sup>187</sup> Nathanson Erwin, *Das dreckige Dutzend*, 61f.

<sup>188</sup> Im vorangegangenen zitierten Brief schreibt Aaron: „Außer daß ich jetzt weiß, daß Du beim Militär bist, weiß ich auch nicht, wie es kommt, daß Du davongelaufen bist an Orte, die Dich nichts angehen und in Kriegen kämpfst.“, nach Nathanson Erwin, *Das dreckige Dutzend*, 62.

<sup>189</sup> Nathanson Erwin, *Das dreckige Dutzend*, 62.

„Basierend auf dem Ideal der militärischen Männlichkeit, das sich im Laufe der [19]20er und [19]30er [...] zunehmend als normatives Modell durchsetzte“<sup>190</sup>, konnte sich erst zunehmend ein antisemitischer Diskurs etablieren, der „den Juden“ jegliche militärische Fähigkeit und „damit Männlichkeit überhaupt absprach“<sup>191</sup>. Mögen die Nationalsozialisten solche antisemitischen Klischeebilder, Zeichnungen und Stereotype auch besonders rezipiert haben, lassen sich derartige diffamierende Bilder überdies noch lange nach dem 8. Mai 1945 und der Befreiung vom Nationalsozialismus durch die alliierten Streitkräfte in den verschiedensten Medien, in Literatur, Karikatur, Film, Bild oder Radio finden. Schließlich war „die Verteilung dieses Wissens im Alltag [...] nicht durch „wissenschaftliche“ Befunde zu bewerkstelligen, sondern allein in der Durchdringung der alltäglichen Welt“<sup>192</sup>.

So wirkmächtig derartige antisemitische Zerrbilder mitunter auch sein mögen -diese lassen sich nach wie vor nur allzu oft in medialen Erzeugnissen wiederfinden-, dem antisemitischen und antifeministischen Stereotyp eines „effeminierten Juden“, eines „verweiblichten“ Juden noch dem Zerrbild eines schwachen, passiven und reinen Opfers entspricht Nathansons und Aldrichs Figur des jüdischen Kommandierenden jedenfalls gleichermaßen nicht. Wurde der männliche Jude ferner schon allein aufgrund seines Äußeren und angeblicher körperlicher Nachteile und Defizite auch als „Anti-Soldat“<sup>193</sup> verhöhnt, bricht *The Dirty Dozen* vollständig mit diesem Bild. Zwar entspricht Major John Reisman keineswegs dem idealisierten und gleichsam stereotypisierten Ebenbild eines tugendhaften, hörigen und soldatischen Helden, einer antisemitischen Darstellung und Karikatur eines gebückten, schwächlichen und passiven Juden aber sieht dieser noch viel weniger ähnlich.

Letztlich mag der „der ungesittetste und disziplinoseste Offizier der Armee der Vereinigten Staaten von Amerika“<sup>194</sup> wohl vor allem ob seines schwierigen Verhältnisses zu Hierarchie und Autorität und aufgrund seiner zahlreichen Missachtungen militärischer Vorgaben und Anordnungen erst ausgewählt worden sein -nicht anders scheint die Wahl seiner gesamten Einheit, den 12 Mitgliedern des „dreckigen Dutzends“ bedingt gewesen zu sein. Schließlich galt die Mission als nahezu nicht zu bewältigen. Ihr gefährlicher, ja geradezu suizidaler

---

<sup>190</sup> A.G. Gender Killer, *Geschlechterbilder im Nationalsozialismus*, 44.

<sup>191</sup> A.G. Gender Killer, *Geschlechterbilder im Nationalsozialismus*, 44.

<sup>192</sup> A.G. Gender Killer, *Geschlechterbilder im Nationalsozialismus*, 58.

<sup>193</sup> A.G. Gender Killer, *Geschlechterbilder im Nationalsozialismus*, 44.

<sup>194</sup> D’Agostini Paolo, *And Action! Legendäre Kinofilme*, (ins Deutsche übersetzt von Hoi Alexandra), Vercelli 2009, 270.

Charakter ließ vermutlich nur wenige und nur die allergrößten Optimisten in den Reihen der amerikanischen Befehlshabenden tatsächlich an einen erfolgreichen Ausgang des Unterfangens glauben.

So viel Verachtung Reisman -er „hatte bis zum Überdruß die Berichte über das Vorleben und die Verbrechen dieser Leute gelesen“<sup>195</sup>- für die Gefangenen, seine „Auserwählten“ auch empfand, waren all seine Leute „ein ihm vertrauter Menschenschlag [...]. Nur durch ihre Verbrechen unterschieden sie sich voneinander -nicht durch das, was sie waren oder hätten sein können, oder durch ihre Herkunft.“<sup>196</sup> Wie er sind sie keine Guten, keine tugendhaften und soldatischen Helden mehr. Sie täuschen -von Reisman geduldet- in Manövern, sie tricksen, fluchen und schimpfen, töten auch wehrlose Gegner:innen: alles „Verhaltensweisen, die man vordem nur dem Gegner zutraute“<sup>197</sup>. So wenig konform Reismans Persönlichkeit und Auftreten mit den üblichen und stereotypisierten Vorstellungen und Bildern eines rechtschaffenen Militärs konform gehen, so schlecht er mit dem antisemitischen Zerrbild eines passiven und reines Opfers identifiziert werden kann, wehrt sich Major John Reisman. Er wehrt sich gegen die nahezu absurden Anordnungen seiner Vorgesetzten, er wehrt sich gegen die bigotten und mitunter scheinheiligen Vorschriften und Gesetzlichkeiten des Militärs und mehr noch mehr wehrt er sich ausdrücklich gegen den Feind. Im bewaffneten Kampf gegen den Nationalsozialismus wird er schließlich gar zum Täter. Er wendet dabei Härte und Tricks an. Schließlich gibt es „in diesem Krieg kein Gebot der Fairness [mehr], auf der Ebene der individuellen Aktion unterscheiden sich die amerikanischen nicht von den deutschen Soldaten“<sup>198</sup>. Reisman und seine Leute locken die Nazi-Offiziere und ihre Frauen in einen Keller, übergießen diese von außen mit Benzin und jagen das gesamte Anwesen letzten Endes in einer enormen Explosion in die Luft. Längst nicht mehr sind die amerikanischen Soldaten und Reisman gleichermaßen an einem fairen Kampf interessiert. So actionreich die Schlusszenerie damit auch wirken mag, so sehr „die Vorstellung, dass ein Krieg am besten von Kriminellen und Verrückten geführt wird, [...] zu durchaus kontroverser Aufnahme des Films geführt“<sup>199</sup> hat, „hatte der Film neben seiner schmutzigen und phantastischen auch eine authentische Seite“<sup>200</sup>:

---

<sup>195</sup> Nathanson Erwin, *Das dreckige Dutzend*, 89.

<sup>196</sup> Nathanson Erwin, *Das dreckige Dutzend*, 129.

<sup>197</sup> Seeßlen Georg, *Quentin Tarantino gegen die Nazis*, 107.

<sup>198</sup> Seeßlen Georg, *Quentin Tarantino gegen die Nazis*, 107.

<sup>199</sup> Seeßlen Georg, *Quentin Tarantino gegen die Nazis*, 105.

<sup>200</sup> Seeßlen Georg, *Quentin Tarantino gegen die Nazis*, 105.

Die amerikanische Kriegserzählung sah nun auch auf der Leinwand so aus, wie sie sich gelegentlich in Kneipen und bei Barbecues angehört haben mochte (wenn die Kids nicht mehr zuhörten). Und das Erzählen des Krieges von unten -infanteristisch und subjektiv- war nicht sympathischer als die große nationale Kriegserzählung, aber wahrer allemal.<sup>201</sup>

Ob Reismans Agieren und Handeln von einem Wunsch nach Rache und Vergeltung -schließlich sagt er über sich<sup>202</sup>: „ich bin Halbjude“<sup>203</sup>- geleitet oder gar bestimmt ist, erfahren wir nicht. Das Handeln seiner Einheit jedenfalls scheint keinerlei Rachegefühle gegen den Faschismus zu stillen. Zwar verspürt Soldat Jefferson als Opfer rassistischer Gewalt in den USA dieses Verlangen und Bedürfnis sehr wohl, jedoch bezieht sich dieses keineswegs auf die Deutschen, sondern vielmehr auf die weiße amerikanische Mehrheitsgesellschaft selbst. Andere scheinen sich, wenn überhaupt, an den ungerechten Verhältnissen innerhalb der amerikanischen Armee und ihren Nutznießern rächen zu wollen. Letztlich aber ist das gesamte Unterfangen einzig und allein durch die Anweisungen der amerikanischen Armee bedingt. Den zwölf Kerlen des „dreckigen Dutzends“ bleibt keine Wahl. Selbst eine Resolution scheint anfänglich ausgeschlossen. „Man hat die „billigsten“ Menschen ausgewählt, jene, die auch schon im normalen Leben daheim die billigen waren“<sup>204</sup>.

Wo früher *America's Finest* für die Freiheit starben, da stirbt in diesem Film Amerikas Abschaum für eine Lüge (Björn Wederhake). Das heißt wohl, die Hoffnung auf die Absolution ist ein MacGuffin, der eingesetzt wird, in Bezug auf die Protagonisten ebenso wie in Bezug auf die Zuschauer. Niemand kann aus der Situation, die der Film entwickelt, „aussteigen“, niemand kann zurück, niemand hatte je überhaupt eine wirkliche Wahl. Aber wenigstens Illusionen muss sich niemand mehr machen.<sup>205</sup>

---

<sup>201</sup> Seeßlen Georg, *Quentin Tarantino gegen die Nazis*, 105.

<sup>202</sup> Jedenfalls in der Romanvorlage Nathansons. Im Film erfahren wir darüber nichts.

<sup>203</sup> Nathanson Erwin, *Das dreckige Dutzend*, 152.

<sup>204</sup> Seeßlen Georg, *Quentin Tarantino gegen die Nazis*, 107.

<sup>205</sup> Seeßlen Georg, *Quentin Tarantino gegen die Nazis*, 107f.

## 6. *Tobruk*. Die Jewish Brigade und das Ideal soldatischer Helden

Jüdinnen und Juden kämpften in den Dörfern, den europäischen Städten, Wäldern, Ghettos und Lagern. Sie kämpften als Angehörige der alliierten Streitkräfte in den verschiedenen nationalen Armeen, sie kämpften als Partisan:innen in den Ghettos und Wäldern, trotzten der angestrebten Vernichtung in den Lagern auf deutschem Gebiet, sabotierten die deutsche Mordmaschinerie und suchten im individuellen Überlebenskampf als U-Boote Schutz in Verstecken. Sie führten einen unerbittlichen Kampf auf Leben und Tod. Selbst in den entlegensten Orten und Gebieten, fern ihrer Heimatgemeinden, leisteten sie den deutschen Truppen und Verbänden Widerstand. Noch Jahre vor der Gründung eigener jüdischer Verbände in den Reihen der britischen Armee kämpften Jüdinnen und Juden aus Eretz Israel auch in den Wüsten Nordafrikas.<sup>206</sup>

Schon vor dem Ausbruch des Krieges forderte die Jewish Agency - die im Völkerbundsmandat für Palästina vorgesehene Vertretung der Jüdinnen und Juden diente der britischen Mandatsverwaltung als Ansprechpartner- die Aufstellung von Kampfeinheiten jüdischer Freiwilliger aus Eretz Israel in den Reihen der englischen Armee.<sup>207</sup> Zwar versicherte der Präsident der Zionistischen Weltorganisation, Professor Chaim Weizmann, der britischen Krone, dem Militär und der gesamten Bevölkerung des Inselstaates den unbedingten Willen des jüdischen Volkes, besonders der Jüdinnen und Juden im noch britischen Mandatsgebiet Palästina, der britischen Armee im Kampf gegen den gemeinsamen Feind zur Seite zu stehen, letztlich lehnten die Briten eigenständige jüdische Regimenter und Einheiten innerhalb der eigenen Armee aber ab. Gaben sie vor, man wolle es den Juden nicht zumuten, im Fall der Gefangennahme in deutsche Hände zu fallen, befürchteten die Briten jedoch vielmehr größere Konflikte mit der arabischen Bevölkerung -schließlich gab es in der arabischen Welt durchaus starke Tendenzen zur Unterstützung Deutschlands und Italiens im Krieg. Erst mit dem raschen Vormarsch deutscher und italienischer Truppen und der Besetzung weiter Teile Europas und Nordafrikas stellten die Engländer ihre Bedenken und Vorbehalte schließlich zurück. Das Bekanntwerden der Vernichtung europäischer Jüdinnen und Juden durch den Nationalsozialismus ließen letzten Endes alle Argumente wider den Kampf von Jüdinnen und Juden gegen die Mörder ihres Volkes in den Reihen der britischen Entscheidungsträger:innen verstummen.<sup>208</sup>

---

<sup>206</sup> Milles Francois, „Juden aus Palästina im Wüstenkrieg bei Bir Hakeim“, in: Lustiger Arno, *Zum Kampf auf Leben und Tod*. Vom Widerstand der Juden 1933-1945, Köln 2002, 546ff.

<sup>207</sup> Tobias Jim G., *Nakam*, 55.

<sup>208</sup> Tobias Jim G., *Nakam*, 55f. Lustiger Arno, *Zum Kampf auf Leben und Tod*, 559ff.

Bildeten jüdische Kompanien und Verbände anfänglich lediglich Unterstützungs- und Versorgungseinheiten -sie sollten gar in Eretz Israel stationiert bleiben- kamen jüdische Soldat:innen Anfang des Jahres 1941 auch erstmals in Griechenland zum Einsatz.<sup>209</sup> In der libyschen Wüste trotzten sie -obgleich es „keineswegs selbstverständlich [war], daß sich diese wenigen hundert Freiwilligen am Kampf gegen den gemeinsamen Feind beteiligen durften“<sup>210</sup>- Rommels Panzern und Soldaten.<sup>211</sup> Wurden die Juden nun auch an der Front und für die Territorialverteidigung britischer Gebiete im Mandatsgebiet Palästina und dem gesamten Nahen Osten dringend gebraucht, sahen sich die Engländer spätestens mit Sommer 1942 geradezu gezwungen aus den bereits existierenden jüdischen Einheiten ein separates Regiment -das „Palestine Regiment“- zu formen. Ohnehin empfanden die in Eretz Israel lebenden Jüdinnen und Juden den Kampf gegen den gemeinsamen Feind, gegen den Mörder ihrer Familien und Angehörigen in Europa selbstredend als Pflicht. Mehr als 30000 jüdische Freiwillige, darunter 4500 Frauen, meldeten sich zum Dienst in allen Truppenteilen. Sie kämpften als Infanterist:innen, als Pilot:innen, in der Marine, arbeiteten in den Häfen, als Ärzt:innen und sorgten als Angehörige der Notrim -der britischen Mandatspolizei- für die innere Ordnung des Landes und sicherten die Grenzen zum Libanon und Syrien, zu Gebieten also, die von Vichy-Frankreich kontrolliert wurden.<sup>212</sup>

Und doch dauerte es noch bis zum Herbst 1944 bis die britische Führung den Jüdinnen und Juden schließlich eine aktive Rolle im Kampf gegen den Nationalsozialismus erst gestattete. Am 20. September gab Winston Churchill, Englands Premierminister, im britischen Rundfunksender BBC folgendes bekannt:

Die Regierung Ihrer Majestät hat entschieden, dass eine Jüdische Brigade aufgestellt werden soll. Die Infanterie-Einheit, ein Zusammenschluss der bestehenden jüdischen Bataillone des *Palestine Regiment*, wird aktiv am Kampfgeschehen teilnehmen.<sup>213</sup>

„Nach fast 2000 Jahren gab es nun wieder eine unabhängige, nationale jüdische Kampftruppe“<sup>214</sup>. Die jüdischen Soldaten, 5000 Freiwillige, hatten das Gefühl, endlich „zu

---

<sup>209</sup> Tobias Jim G., *Nakam*, 56.

<sup>210</sup> Milles Francois, *Juden aus Palästina im Wüstenkrieg*, 547.

<sup>211</sup> Zwar konnte die Aktion weder den Rückzug der britischen achten Armee noch den Fall von Tobruk verhindern, wurde Bir Hakeim als „Schlacht ohne Namen“, in der 300 Juden aus Eretz Israel ihr Leben ließen, in Frankreich und Israel gleichermaßen zur Legende, Milles Francois, *Juden aus Palästina im Wüstenkrieg*, 549.

<sup>212</sup> Lustiger Arno, *Zum Kampf auf Leben und Tod*, 561.

<sup>213</sup> Zitiert nach Tobias Jim G., *Nakam*, 56.

<sup>214</sup> Tobias Jim G., *Nakam*, 57.

Hause zu sein“. Bernard Casper, Militärrabbiner der Jewish Brigade, hielt in seinen Erinnerungen fest: „Wir sind angekommen, wir haben unsere eigene Einheit.“<sup>215</sup> Voller Stolz trugen die Brigadesoldaten den Davidsstern an ihren Ärmeln. An den Jeeps und Lastfahrzeugen flatterten blau-weiße Fahnen, die Kommandosprache war Hebräisch. Die Brigade verfügte gar über eigene Frontzeitungen, Soldatenclubs und Militärrabbiner.<sup>216</sup> Der langersehnte Wunsch endlich aktiv am Kampf gegen die Nazis und ihre Kollaborateur:innen teilnehmen zu können, ging schließlich in Erfüllung. Die Angehörigen der Brigade kämpften gegen den Nazigegner, „stärkten den Lebenswillen der Überlebenden des Holocaust und halfen ihnen bei der Einwanderung nach Palästina, wo sie die physischen und seelischen Wunden der Verfolgung heilen konnten.“<sup>217218</sup> Der Linkszionist und Kampfgefährte David Ben Gurions, Yitzhak Ben-Zvi -Mitbegründer der Gewerkschaft Histradut und der Arbeiter:innenpartei Mapai, von 1931 bis 1948 Präsident des Jüdischen Nationalrates, die parlamentarische Körperschaft vor der Staatsgründung- sprach aus, was viele Jüdinnen und Juden zu dieser Zeit ohnehin dachten: „Wir sind nicht länger ein Volk von Opfern, sondern nun ein Volk von Kämpfern und Rächern.“<sup>219</sup>

## 6.1 Von Sonderkommandos und Missionen

„In der Nachkriegszeit war auch im Kino eines vollkommen klar“<sup>220</sup>: War der Zweite Weltkrieg, der Kampf gegen den Faschismus und gegen den Nationalsozialismus ein gerechter, ein moralisch richtiger und guter Krieg -schließlich kämpfte man gegen eine bis dahin allein nicht vorstellbare Mordmaschinerie- war er auch ein Krieg, „der von Seiten der Alliierten mit gerechten Mitteln geführt worden war.“<sup>221</sup> Das Ziel war allseits bekannt, die Rollen klar verteilt. Sollten die Alliierten den Krieg verlieren, sollten die Deutschen, die Japaner und ihre Verbündeten siegreich aus den Kampfhandlungen und Gefechten hervorgehen, wären die Faschist:innen letztlich in der Lage gewesen die gesamte Welt zu kontrollieren. Mögen jüngere militärische Auseinandersetzungen keine derart klare Trennung von Gut und Böse -denken wir allein an die Gefechte in Vietnam oder Afghanistan- mehr kennen, die Gesellschaften des

---

<sup>215</sup> Casper Bernard, *With the Jewish Brigade*, London 1947, zitiert nach Tobias Jim G., *Nakam*, 57.

<sup>216</sup> Lustiger Arno, *Zum Kampf auf Leben und Tod*, 571.

<sup>217</sup> Lustiger Arno, *Zum Kampf auf Leben und Tod*, 572.

<sup>218</sup> Siehe ausführlicher zum Kampf der Jewish Brigade unter anderem Tobias Jim G., *Nakam*, 57ff; Beckman Morris, *The Jewish Brigade. An Army with two Masters, 1944-1945*, Staplehurst 1998.

<sup>219</sup> Jewish Telegraph Agency, London, Daily News Bulletin vom 24. September 1944, zitiert nach Tobias Jim G., *Nakam*, 57.

<sup>220</sup> Seeßlen Georg, *Quentin Tarantino gegen die Nazis*, 99.

<sup>221</sup> Seeßlen Georg, *Quentin Tarantino gegen die Nazis*, 99.

globalen Westens ohnehin keinerlei Interesse an solchen Krieg haben<sup>222</sup>, bot der Zweite Weltkrieg diese Möglichkeit der Ablehnung und des Desinteresse schier nicht.

Zeichnete das klassische Kriegsfilmgenre in den Jahren nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges und der Shoah groß geführte Militäroffensiven und inszenierte heldenhafte, gerechte und moralisch richtig handelnde Krieger und Soldaten, boomte dieses „Kriegsfilmgenre in den [19]60er Jahren bis in die frühen [19]70er hinein in ganz Europa und den USA [...] in der neuen Gestalt eines dreckigen Realismus, auch als Actionthriller, Abenteuerfilm oder harmlose Kriegsklamotte.“<sup>223</sup> *The Guns of Navarone (1961)*<sup>224</sup> und *Where Eagles Dare (1968)*<sup>225</sup> mit Richard Burton und Clint Eastwood in den Hauptrollen zählen sicherlich zu den bekanntesten Beispielen dieses Subgenres des Kriegsfilm, dem „Kommando-Film“<sup>226</sup>. Die meisten dieser Produktion folgen letztlich einem ähnlich Muster: eine Abordnung von ausgewählten Militärs, eine Gruppe von Außenseitern oder ein Sonderkommando hat eine lebensgefährliche und kriegswichtige Mission zu erfüllen.<sup>227</sup> „Der große Krieg der Nationalstaaten [zerfällt dabei] so oft in kleine Missionen einzelner Männergruppen.“<sup>228</sup>

## 6.2 Viel Action in der Wüste

Im September 1942 stehen die deutschen Truppen unter Feldmarschall Rommel nur noch etwas mehr als hundert Kilometer vor dem Suezkanal. Der Stab der britischen 8. Armee billigt den Plan, die Treibstoffbunker in Tobruk -einer libyschen Hafenstadt am Mittelmeer- zu zerstören. Der eigentliche Initiator des militärischen Plans, Major Craig (Rock Hudson) -ein im kanadischen Montreal geborener Militär, Wüstenspezialist und Geograf- ist von deutschfreundlichen Truppen des französischen Vichy-Regimes festgenommen worden und im Hafen von Algier interniert. Craig -schließlich sind seine Kenntnisse der Wüstentopografie und der Sahara für den erfolgreichen Ausgang der Mission unabdingbar- wird von einem

---

<sup>222</sup> Die amerikanischen Filmjournalisten und Wissenschaftler Steve Mitchell und Steven Jay Rubin sprechen gar von einer „anti war society“, Mitchell Steve, Rubin Steven Jay, Filmkommentar zu Tobruk.

<sup>223</sup> Schultz Sonja M., *Der Nationalsozialismus im Film*, 135.

<sup>224</sup> *The Guns of Navarone*, USA/Vereinigtes Königreich 1961. Regie: Thompson J. Lee. Drehbuch: Foreman Carl. Kamera: Morris Oswald. 158 Minuten.

<sup>225</sup> *Where Eagles Dare* (dt. Agenten sterben einsam), USA 1968. Regie: Hutton Brian G. Drehbuch: MacLean Alistair. Kamera: Ibbetson Arthur. 158 Minuten.

<sup>226</sup> Zur Entwicklung des US-amerikanischen Kriegsfilms und seiner Subgenres siehe unter anderem: Schäfli Roland, *Hollywood führt Krieg. So verfilmt Hollywood den Zweiten Weltkrieg; eine Anthologie der Kriesgfilme, ihrer Star und Regisseure*, Gau-Heppenheim 2003.

<sup>227</sup> Schultz Sonja M., *Der Nationalsozialismus im Film*, 135.

<sup>228</sup> Schultz Sonja M., *Der Nationalsozialismus im Film*, 135.

Kommando der britischen Armee unter Captain Bergman (George Peppard) aus den Fängen der französisch-faschistischen Kollaborateure befreit und nach Kufra -eine Provinz im Südosten der Libysch-Arabischen Republik- gebracht. Letztlich bleiben lediglich acht Tage, so teilt Colonel Harker (Nigel Green) -der britische Befehlshabende der Einheit- mit, um das gesamte Land durch die Wüste von Kufra nach Tobruk zu durchqueren. Dort wiederum ist das Kommando durch die britische Armee mit dem Auftrag betraut, die riesigen Depots und Tanks zu zerstören. Die beteiligten Soldaten der britischen Krone sollen indes als angebliche Kriegsgefangene -so geben diese vor verletzt und bandagiert zu sein- von den jüdischen Angehörigen ihrer Einheit nach Tobruk gebracht werden. Diese jüdischen Soldaten -schließlich konnten sie allesamt noch vor den Nazis aus Deutschland flüchten- geben wiederum vor verkleidet in deutschen Uniformen Angehörige der Wehrmacht zu sein. Auch aufgrund ihrer deutschen Sprachkenntnisse mag diese Tarnung den wahren Deutschen nicht weiter auffallen.

Auf dem Weg nach Tobruk stößt die Truppe auf britische Flugzeuge, die den „deutschen“ Konvoi angreifen, auf deutsche und italienische Truppen gleichermaßen und auf Tuareg -ein hirtennomadisches Volk aus dem Norden Afrikas. Eine Gruppe von Tuareg -diese geben sich mit den deutschen und italienischen Truppen verbündet- übergibt den vermeintlichen Deutschen gar zwei britische Kriegsgefangene, einen Vater mit seiner Tochter. Weil aber auch diese sich nur durch ihre falschen Papiere als Brit:innen ausgegeben hatten, in Wahrheit aber den Deutschen freundlich gesinnte Agent:innen und Spione sind, -so tragen sie Papiere bei sich, die ein Abkommen zwischen dem Deutschen Reich und ägyptischen Offizieren enthalten, unterzeichnet durch den Großmufti von Jerusalem<sup>229</sup>, das Ägypten in einen Krieg gegen England führen soll- scheint das geplante Vorhaben der britischen Einheit einmal mehr in seiner

---

<sup>229</sup> Der in Jerusalem in eine einflussreiche Familie geborene Mohammed Amin al-Husseini war ein islamischer Glaubensgelehrter und arabischer Nationalist. Als Großmufti der Stadt Jerusalem machte er sich 1921 zum Führer der Palästinenser:innen. Politisch vertrat er eine Kombination von Islamismus, Antizionismus und verschwörungserzählerischem Antisemitismus und verbreitete diese Ideologie auch nachhaltig unter den Araber:innen. Von 1936 bis 1939 führte er den Arabischen Aufstand gegen jüdische Einwanderer und britische Soldaten in Eretz Israel an. Spätestens mit dem Jahr 1937 kooperierte er auch aktiv mit dem nationalsozialistischen Regime, das er schon seit der Machtergreifung Hitlers in Deutschland 1933 ideologisch unterstützte. Ab Oktober 1941 schließlich lebte er selbst in Deutschland. Er verbreitete die Propaganda des nationalsozialistischen Deutschen Reiches im arabischen Raum, befürwortete und unterstützte die Shoah und wirkte aktiv daran mit, indem er Fluchtwege für Jüdinnen und Juden aus Osteuropa zu blockieren suchte. Außerdem erwehrte er sich aktiv gegen die jüdische Einwanderung nach Eretz Israel. Zudem wurde er Mitglied der SS und mobilisierte in dieser Rolle muslimische Soldaten aus dem Balkan. Nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges wurde al-Husseini als Kriegsverbrecher zwar festgenommen, jedoch nicht verurteilt. Spätestens mit der Niederlage der arabischen Staaten im israelischen Unabhängigkeitskrieg von 1948 verlor er an politischem Einfluss. Siehe dazu ausführlicher unter anderem Motadel David, *Für Prophet und Führer. Die islamische Welt und das Dritte Reich*, (aus dem Englischen übersetzt von Held Susanne und Hornung Cathrine), Stuttgart 2017; Dalin David G./Rothmann John F., *Icon of Evil. Hitler's Mufti and the Rise of Radical Islam*, New York 2008; Küntzel Matthias, *Nazis und der Nahe Osten. Wie der islamische Antisemitismus entstand*, Leipzig 2019.

Gänze gefährdet zu sein. Zudem gibt es einen Verräter unter ihnen, der alles daran setzt, dieses Abkommen in Kraft treten zu lassen. Letzten Endes jedoch gelingt es der britisch-jüdischen Einheit bis nach Tobruk durchzustoßen, den Zerstörungsplan umzusetzen und die Verschwörung ägyptischer Offiziere auf deutscher Seite in den Krieg intervenieren zu wollen, zu unterbinden.



Abbildung 4, Screenshot *Tobruk*, DVD von Cult Media, 0:14:33, Dummliche Briten.



Abbildung 5, Screenshot *Tobruk*, DVD von Cult Media, 0:19:50, Soldatische Juden verkleidet in ihren deutschen Uniformen.



Abbildung 6, Screenshot *Tobruk*, DVD von Cult Media, 1:41:20, Mit Flammenwerfern und Waffen in der Hand entgegen die mutigen Angehörigen der britischen Armee dem deutschen Feind.

### 6.3 Dümmlische Briten und soldatische Juden

So unterschiedlich die Themen künstlerischer und filmischer Erzeugnisse mitunter auch sein mögen, „die Erzählstrukturen und Figurenentwicklungen ähneln sich in vielerlei Hinsicht“<sup>230</sup>: Männer auf einer Mission – „men on a mission“ – haben vor einer historischen Kulisse beinahe nicht zu bewältigende Aufgaben zu erfüllen und innere und äußere Widerstände zu trotzen, um ihr Ziel letztlich auch erfolgreich erreichen zu können.<sup>231</sup> Scheinen die britischen und jüdischen Angehörigen der Einheit den Feinden nahezu ausgeliefert zu sein – so sind diese mit bewaffneten Reitern der Tuareg, mit italienischen und deutschen Truppen, mit britischen Kampfflugzeugen, mit einem Verräter in ihren eigenen Reihen und zwei den Deutschen freundlich gesinnten Agent:innen konfrontiert –, das gesamte Vorhaben damit geradezu aussichtslos zu sein, gelingt es ihnen letzten Endes doch allen Widerständen zum Trotz ihre Mission siegreich ausführen und abschließen zu können.

Wenngleich die britischen Soldaten – selbiges gilt für deren Befehlshabenden keineswegs – das gesamte Vorhaben von vornherein zum Scheitern verurteilt erachten, behalten die jüdischen Angehörigen der Einheit in jeder Lage und Situation einen kühlen Kopf. Ein Brite – ein ehemaliger Gefängnisinsasse – wünscht sich angesichts der vielen Bedrohungen und Gefahren gar zurück hinter meterdicke Wände englischer Gefängnisse. Bergman und seine Leute

---

<sup>230</sup> Sarhangi Mohammed A. S., *Jüdischer Widerstand im US-amerikanischen Kino. Vom Nutzen der Filmfiktion für die Geschichtswissenschaft*, Berlin/Boston 2019, 190.

<sup>231</sup> Sarhangi Mohammed A. S., *Jüdischer Widerstand im US-amerikanischen Kino*, 190.

hingegen scheinen völlig unerschrocken. Sie weichen keiner noch so großen Gefahr aus. Selbst dem Major, einen Spezialisten für Wüstengebiete will Bergman -trotz dessen vehementen Einwandes- unterstützend zur Hilfe eilen ein ganzes Gebiet auf Minen zu untersuchen. Während die Briten also ein ums andere Mal ängstlich, unentschlossen, ja sogar leicht dummlich wirken, entsprechen Captain Bergmans Leute dem stereotypisierten Ideal eines angstbefreiten, entschlossenen und männlichen soldatischen Helden. Die jüdischen Mitglieder jedenfalls sind sich keiner noch so riskanten Aufgabe zu schade. Scheinen die britischen Befehlshabenden diese für die gefährlichsten, nahezu suizidalen Aufträge gar bewusst zu wählen -Colonel Harker mag die jüdischen Männer seines Trupps gar als Kanonenfutter sehen-, überlisten die mutigen Kämpfer ihre Feinde im Schutze der Nacht und der Finsternis. Einmal mehr aus dem Hinterhalt agierend, töten sie ihre Feinde durch den gezielten Einsatz von Messern. Mit einem Messer, einer Waffe, einer Granate oder sogar einem Feuerwerfer in der Hand scheinen diese wahrhaft kriegerischen Soldaten gleichsam in der Lage zu sein noch so viele Feinde, Panzer und militärische Fahrzeuge aus dem Weg zu räumen und auszuschalten.

Hatten Antisemit:innen seit jeher das Jüdische als paradigmatische Devianz etabliert, wurde „der Jude“ in der Moderne des 19. und 20. Jahrhunderts noch sehr viel stärker ob seiner vermeintlichen körperlichen Nachteile -so bedeutete ein geringer Brustumfang nach zeitgenössischem Verständnis Wehrdienstuntauglichkeit- diskreditiert und diffamiert<sup>232</sup>, scheinen derartige antisemitische Zerrbilder selbst die Zeit des Nationalsozialismus überdauert zu haben. Noch lange nach der Befreiung vom NS-Regime im Jahr 1945 durch die alliierten Streitkräfte reproduzierten jedenfalls Filme, wie Literatur oder das Radio derartige Darstellungen. „Juden wurden mit ihrer anscheinend fragilen Konstitution als zu schwach erachtet, die physischen Anstrengungen des Heeresdienstes auf sich zu nehmen und damit ein zentrales Erfordernis der Männlichkeit zu erfüllen.“<sup>233</sup> Captain Bergmans Leute mögen diese Bilder indes keineswegs bestätigen. Arthur Hiller -ein Regisseur der alten Schule Hollywoods<sup>234</sup>- gelingt es vielmehr Bilder von starken, emanzipierten und selbstbewussten Juden zu zeichnen. So selten Darstellungen von kräftigen und sich wehrenden jüdischen Figuren auch sind<sup>235</sup>, entsprechen die jüdischen Protagonisten der Produktion *Tobruk* weniger dem antisemitischen Stereotyp des schwachen und „effeminierten“ Juden, sondern vielmehr

---

<sup>232</sup> Hödl Klaus, *Genderkonstruktionen im Spannungsfeld*, 87.

<sup>233</sup> Hödl Klaus, *Genderkonstruktionen im Spannungsfeld*, 87.

<sup>234</sup> Mitchell Steve, Rubin Steven Jay, Filmkommentar zu *Tobruk*.

<sup>235</sup> Wojcik Paula, *Das Stereotyp als Metapher. Zur Demontage des Antisemitismus in der Gegenwartsliteratur*, Bielefeld 2013, 229.

dem Bild einer starken und athletischen Männlichkeit, dem Bild des „Muskeljuden“ und des zionistischen Helden.<sup>236</sup>

Die Auswahl der Schauspieler mag in diesem Licht nicht zufällig erfolgt sein, so beschreiben Steve Mitchell und Steven Jay Rubin George Peppards Charakter Captain Bergman -den jüdischen Kommandierenden der Einheit- als „real man“<sup>237</sup>. Während die einfachen britischen Soldaten dem Bild eines männlichen und soldatischen Helden keinesfalls entsprechen wollen, diese mitunter sogar „boyish“<sup>238</sup>, idiotisch und dummlich erscheinen, wurde Nigel Green -er spielt Colonel Harker- „born to play british authoritarian characters“<sup>239</sup>. Eine gleichsam hohe Autorität strahlt Bergman ebenso aus. Adrett in deutschen Uniformen gekleidet, trotz der Wüste und dem vielen Sand und Staub stets auf ihr äußeres Erscheinen bedacht, repräsentieren die jüdischen Mitglieder des militärischen Verbandes ja geradezu das Stereotyp eines pflichtbewussten Soldaten. Gaben Antisemit:innen schon immer vor Jüdinnen und Juden bereits aufgrund ihrer äußeren Erscheinung erkennen zu können, mag es der nationalsozialistischen und antisemitischen Propaganda gar zum Hohn gemacht werden, dass Bergmans Einheit von den Angehörigen der Wehrmacht -den „wahren“ Deutschen- nicht als Juden erkannt werden. Allein Lieutenant Mohnfeld (Guy Stockwell) scheint die beiden deutschen Agent:innen ob seines Namens misstrauisch stimmen zu lassen. Ironischerweise jedoch stellt sich gerade dieser „jüdische“ Angehörige der britischen Abordnung schließlich als deutscher Verräter in den eigenen Reihen heraus.

Zwar kämpfen die jüdischen Angehörigen der Einheit gemeinsam mit ihren britischen Kameraden gegen den Nationalsozialismus, gegen italienische Verbände, gegen Tuareg und gegen den faschistischen Feind, nach dem Ende des Krieges jedoch -sollte es die politische Lage und Situation erfordern- sind sie gleichsam bereit ihre ehemaligen Verbündeten für die Gründung eines independenten und unabhängigen jüdischen Staates Israel zu bekämpfen. Sie empfinden sich keineswegs als wehrlose, den Briten ausgelieferte Untergebene. Überdies sind sie gewillt das Leid, die Millionen ermordeten Jüdinnen und Juden in Europa zu rächen und zu vergelten. Mögen die Briten im Kampf gegen den Faschismus der eigenen Sache noch dienlich erscheinen, wissen Bergman und seine Leute jedoch nur allzu gut, dass sie sich als Jüdinnen und Juden letzten Endes allein auf sich selbst verlassen können. Mit der Waffe in der

---

<sup>236</sup> Schultz Sonja M., *Der Nationalsozialismus im Film*, 61.

<sup>237</sup> Mitchell Steve, Rubin Steven Jay, Filmkommentar zu Tobruk.

<sup>238</sup> Mitchell Steve, Rubin Steven Jay, Filmkommentar zu Tobruk.

<sup>239</sup> Mitchell Steve, Rubin Steven Jay, Filmkommentar zu Tobruk.

Hand kämpfen sie unerschrocken, töten Nazis und Italiener gleichermaßen, zerstören Panzer und Fahrzeuge und werden den Kampf nicht vor der israelischen Unabhängigkeit, ganz im Sinne Ben Gurions, aufgeben:

Wir werden auf Englands Seite kämpfen, als ob es kein Weißbuch<sup>240</sup> gäbe, und wir werden gegen das Weißbuch kämpfen, als ob es keinen Krieg [gegen die Deutschen] gäbe.<sup>241</sup>

#### 6.4 Von Stereotypen, Deutschen, Italienern, Briten und Juden

In künstlerischen Erzeugnissen, in Literatur, Film, dem Fernsehen oder dem Radio werden vermeintliche Minderheiten, Individuen und ganze soziale Gruppen „mit geringem Einfluss als Nebenfiguren oder Antagonist[:inn]en stereotypisiert: Afrikaner[:innen] sind Diener, Indianer[:innen] edel oder blutrünstig, Asiat[:inn]en zwielichtig, weise oder verschlagen.“<sup>242</sup> Stereotype können so soziale Konsequenzen auslösen und verursachen, Personen und ganze Gruppen diskreditieren und diffamieren und „teils problematische Wirkungen für die Einschätzung, Bewertung und emotionale Einstellung zu soziale[n] Gruppen“<sup>243</sup> nach sich ziehen. Galten amerikanische, britische und alliierte Soldaten lange Zeit als heldenhafte, moralisch korrekt handelnde und kriegerische Individuen und Wesen -schließlich waren sie gar bereit ihr eigenes Leben im Kampf gegen den Nationalsozialismus, gegen den Faschismus und gegen das stilisierte Böse zu „opfern“-, Jüdinnen und Juden hingegen als schwächliche, gebückte und willensschwache Gestalten, schienen Unterschiede zwischen einer definierten Gruppe oder Einheit vernachlässigt worden zu sein. Die Unterschiede zwischen den Gruppen wiederum wurden maximiert: So stand der stereotypisierte „Jude“ seinem Peiniger -dem bösen Nazi- hilflos ausgeliefert entgegen und konnte allein auf die Befreiung und Errettung durch den amerikanischen Soldaten -dem Guten- hoffen. Während der eigenen Gruppe dabei -dies mag nicht sonderlich überraschen- eher positive Eigenschaften zugeschrieben werden, bleiben dem „Anderem“, an den Rand der Gesellschaft gedrängt, von der Mehrheitsgesellschaft ausgeschlossen und strukturell benachteiligt, nur noch negative Zuschreibungen.

Der Kampf gegen deutsche Nazis, ihre Kollaborateur:innen und ihre japanischen Verbündeten „wird in hunderten Filmen als heroisch geführter, gerechter Krieg dargestellt [...]. Der

---

<sup>240</sup> „Mit dem Weißbuch hat die britische Regierung die Einwanderung der von Hitlers Eroberungen bedrohten Juden Europas vollständig eingestellt“, Lustiger Arno, *Zum Kampf auf Leben und Tod*, 557.

<sup>241</sup> Ben Gurion David (1939), zitiert nach Lustiger Arno, *Zum Kampf auf Leben und Tod*, 557.

<sup>242</sup> Eder Jens, *Figur im Film*, 380.

<sup>243</sup> Eder Jens, *Figur im Film*, 380.

japanische Angriff auf Pearl Harbor, die Schlachten im Pazifik oder der „D-Day“ -die Landung der West-Alliierten in der Normandie am 6. Juni 1944- bilden den Hintergrund zahlreicher Produktionen.<sup>244</sup> Mögen „die einst moralisch unangreifbaren Helden“<sup>245</sup> der alliierten Armeen und Streitkräfte spätestens im Kriegsfilmgenre der 1960er Jahre -den beginnenden „dirty war movies“- „nun zynisch, rücksichtslos oder sogar verbrecherisch“<sup>246</sup> agieren -sie sind nicht länger feste Mitglieder einer geschlossenen Einheit, „nicht mehr aufopferungsbereite Vertreter einer rechtschaffenen Nationalideologie, sondern Einzelkämpfer und Egoisten, Opportunisten, „dreckige“ Helden“<sup>247</sup>- verbleibt die Charakterisierung und Inszenierung des Feindes auch weiterhin stark von Klischees und Stereotypen bestimmt: Der japanische Feind ist „gesichtslos, hinterhältig und fremdartig, ein entmenschlichtes „Ziel““<sup>248</sup>, die deutschen Nazis pingelige und kühne Täter und Mörder, die Italiener faule Opportunisten.

Zwar gelingt es Arthur Hiller seine jüdischen Helden der britischen Armee entgegen der in Filmen nur allzu oft üblichen Darstellung von Jüdinnen und Juden als schwache und passive Opfer frei von antisemitischen Zerrbildern und Klischees zu inszenieren, Stereotype aber sind in *Tobruk* dennoch allgegenwärtig. So würden sich allein Deutsche noch nachts in der Finsternis mit ihren schweren Panzern, Geschützen und Fahrzeugen fortbewegen, die Italiener hingegen seien letztlich viel zu bequem derartige Manöver nach der Dämmerung noch durchzuführen. Unter den Briten wiederum scheint es innerhalb der eigenen Gruppe durchaus Unterschiede und Differenzen zu geben. Während die englischen Offiziere und Befehlshabenden allesamt und gleichermaßen ganz dem Vorurteil eines starken Mannes -der Krieg scheint in *Tobruk* ohnehin allein ein männliches Phänomen zu sein-, eines heldenhaften Soldaten und eines kühnen Strategen entsprechen, wirken ihre Untergebenen -die einfachen Angehörigen der britischen Einheit- idiotisch und dummlich. Diese erfreuen sich über den Absturz eines britischen Kampfflugzeuges -dieses hatte die verkleidete Einheit fälschlicherweise für „wahre“ Deutsche gehalten und deshalb erst attackiert-, sie genießen es die jüdischen Mitglieder ihrer Einheit als vermeintliche Kriegsgefangene zu kommandieren und sind erschrocken und völlig verängstigt von den vielen Gefahren und Herausforderungen der Wüste und des Krieges.

---

<sup>244</sup> Schultz Sonja M., *Der Nationalsozialismus im Film*, 134.

<sup>245</sup> Schultz Sonja M., *Der Nationalsozialismus im Film*, 135.

<sup>246</sup> Schultz Sonja M., *Der Nationalsozialismus im Film*, 135.

<sup>247</sup> Schultz Sonja M., *Der Nationalsozialismus im Film*, 135.

<sup>248</sup> Schultz Sonja M., *Der Nationalsozialismus im Film*, 134.

Captain Bergman und seine Leute hingegen -mögen sie indes noch so heldenhaft und kämpferisch auftreten- bleiben den Briten letztlich ein Dorn im Auge. Während Major Craig die technischen Fähigkeiten der jüdischen Mitglieder seiner Truppe -er lobt diese als Deutsche- sehr wohl zu schätzen weiß, sich auch besorgt über die körperliche Unversehrtheit Bergmans zeigt, scheint Colonel Harker letztlich einzig und allein vom erfolgreichen Ausgang der Mission besessen zu sein. Den Juden misstraut er -schließlich seien sie trotz ihrer Religion Deutsche-, er hält sie für Diebe, Spitzel und Verräter. Schon ob ihrer Natur seien die Juden ohnehin nicht in der Lage sich Befehlen unterzuordnen, hält der Colonel fest. Den Tod der jüdischen Kämpfer und Soldaten -immer wieder haben diese die gefährlichsten Aufträge durchzuführen- nimmt er selbstredend in Kauf.

Doch so kritisch bäugt Bergmans Leute von ihren britischen Kameraden und Befehlshabenden auch werden, so sehr sie mitunter auch geschmäht werden und so gefährlich ihre Missionen auch sind -als Juden würden sie von den Deutschen wohl kaum als Kriegsgefangene der Genfer Konvention folgend behandelt werden-, sie lassen sich nicht einschüchtern. Sie behalten einen kühlen Kopf. Sie wehren sich, sie kämpfen mit der Waffe in der Hand gegen den deutschen und italienischen Feind und üben Rache und Vergeltung für das am eigenen Leib erfahrene Unrecht, für die nationalsozialistische Politik und die Vernichtung von über sechs Millionen Jüdinnen und Juden in Europa.

## 7. *Partizani*. Eine Jüdin an der Seite kommunistischer Partisan:innen

Wenngleich Jüdinnen und Juden in Ost- und Südosteuropa schon Jahre und Jahrzehnte vor dem deutschen Überfall auf die Sowjetunion und den faschistischen Vorstoß nach Jugoslawien Diskriminierung erfahren hatten, in Pogromen verfolgt wurden und ob ihrer zionistischen Ideologie nur allzu oft als Feinde des Kommunismus diffamiert worden sind<sup>249</sup>, beteiligten sie sich vom Anfang der Besetzung an am aktiven Widerstandskampf gegen den deutschen und faschistischen Feind. Allein in Jugoslawien sind fast 4700 Jüdinnen und Juden namentlich bekannt, die unter Tito -als sogenannter Marschall von Jugoslawien führte er die kommunistischen Partisan:innen im Kampf gegen die deutschen und italienischen Besatzungsmächte sowie innenpolitische Gegner, wie die faschistischen Ustascha und königstreuen Tschetniks, an- kämpften. Von ihnen fielen über 1300 im Kampf. Jüdinnen und Juden verfassten Flugblätter, sie installierten Partisan:innensender -der erste wurde in der Wohnung der vier Brüder Engel in Zagreb gegründet-, arbeiteten an der Logistik der Kämpfer:innen, dienten als Ärzt:innen, Pharmazeut:innen und Pfleger:innen in den Armeen der Partisan:innen, führten als Offiziere ganze Verbände und Einheiten in den Kampf, operierten als jüdische Fallschirmspringer aus Eretz Israel auf dem Gebiet Jugoslawiens und kämpften bewaffnet gegen den faschistischen Feind, gegen die Verfolgung und Entrechtung ihrer jüdischen Mitstreiter:innen.<sup>250</sup>

Jüdische Pioniere des Widerstandes -sie gründeten erste bewaffnete Einheiten- wurden gar höchste Orden von Nationalheld:innen des jugoslawischen Staates verliehen. Einer der Mitbegründer der Tito-Partisan:innen Moscha Pijade -er übersetzte Karl Marxs Werk „Das Kapital“ ins Serbische, organisierte die Partisan:innen und schrieb am Manifest des Widerstandes-, ein enger Mitkämpfer Titos wurde nach dem Sieg über den Faschismus sogar zum Präsidenten der Republik Serbien und des jugoslawischen Parlaments ernannt. Die wenigen verbliebenen jüdischen Inhaftierten des Vernichtungslagers Jasenovac -dieses wurde

---

<sup>249</sup> Erlebten Jüdinnen und Juden in Russland schon unter den Zaren Antisemitismus und Pogrome und wurden die jüdische Religion und Kultur nach der Oktoberrevolution im neuen kommunistischen Staat der Sowjetunion verdrängt und versucht zu „überwinden“, etablierte sich spätestens unter der Regierung Josef Stalins eine ausgeprägte Ablehnung alles Jüdischen: Jüdische Ärzte wurden als Verräter verfolgt, in den Hasskampagnen gegen die „trotzkistischen Schädlinge“ waren antisemitische Anspielungen und Ressentiments nicht mehr zu übersehen, die politische Ideologie des Zionismus wurde bekämpft, siehe dazu ausführlicher Lustiger Arno, „Stalin und die Juden. Die tragische Geschichte des Jüdischen Antifaschistischen Komitees der Sowjetunion“, in: Erler Hans, Paucker Arnold, Ehrlich Ludwig Ernst (Hg.), „*Gegen alle Vergeblichkeit*“. *Jüdischer Widerstand gegen den Nationalsozialismus*, Frankfurt am Main 2003, 341ff.

<sup>250</sup> Lustiger Arno, *Zum Kampf auf Leben und Tod*, 376ff.

von den kroatischen Faschisten der Ustascha begründet und betrieben- wagten überdies am 21. April 1945 einen bewaffneten Aufstand im Lager<sup>251</sup>:

Der Friseur David Atijas durchschnitt einem Ustascha-Mörder beim Rasieren die Kehle und nahm dessen Pistole. Weitere jüdische Gefangene töteten mehrere Wächter und bewaffneten sich. 600 Häftlinge versuchten auszubrechen, doch nur 60 gelang die Flucht. Die anderen wurden grausam getötet, wie auch alle noch im Lager befindlichen Gefangenen. Die Überlebenden schlossen sich der Partisan[:inn]enarmee an. Jasenovac wurde erst am 2. Mai 1945 befreit.<sup>252</sup>

Trotz des Engagements so vieler jüdischer Kämpfer:innen an der Befreiung südosteuropäischer Gebiete und Regionen, verblieb der Anteil ihrer Leistungen nur allzu oft unerwähnt. Galten Jüdinnen und Juden unter den Opfern als „friedliche Bürger:innen“ kommunistischer Staaten, kannte die Erinnerungspolitik dieser Länder auch unter den Widerstandskämpfer:innen keine Ethnien. Mag sich die Lage und Situation von Jüdinnen und Juden auch gesondert gestaltet haben, blieb keinerlei Raum für die Geschichten und Erzählungen ihrer Leiden, ihrer Verfolgung oder ihres Kampfes.

## 7.1 Pornografie und Pathos

Mögen die 1970er Jahre bereits stark von einer politischen Protestkultur und sexuellen Experimentierfreudigkeit der 1968er-Revolution geprägt worden sein, brachte das Ende des vorigen Jahrzehntes auch „die progressiven „Neuen Wellen“ verschiedener Kinematografien und eine allgemeine Lockerung der Zensurvorgaben“<sup>253</sup> auf den Weg. In Italien kündigte sich ein neues Untergenre der NS-Retrofilme an, „das sich dem deutschen Faschismus, seiner Ästhetik und seinen Machtstrukturen mit unverhohlener Faszination zuwandte: Sadiconazista.“<sup>254</sup> Zeitgleich entstanden mit der kommerziellen Exploitation, „die in den 1970er Jahren gemeinsam mit dem Sexfilmmarkt boomte und sich möglichst tabulos und spektakulär gerierte“<sup>255</sup> erste billig produzierte, zutiefst reißerische und brutalpornografische Ableger des

---

<sup>251</sup> Lustiger Arno, *Zum Kampf auf Leben und Tod*, 377ff.

<sup>252</sup> Lustiger Arno, *Zum Kampf auf Leben und Tod*, 379.

<sup>253</sup> Schultz Sonja M., *Der Nationalsozialismus im Film*, 142.

<sup>254</sup> Der titelgebende Begriff „Sadiconazista“ leitet sich von der Bezeichnung für italienische Pulpulteratur der 1960er Jahre ab, in der sich bereits eine Verquickung von Sexualität, Grausamkeit und Politik abzeichnet, Schultz Sonja M., *Der Nationalsozialismus im Film*, 142. Siehe zum Sadiconazista-Genre ausführlicher unter anderem Stiglegger Marcus, *Sadiconazista. Faschismus und Sexualität im Film*, Sankt Augustin 1999; Ravetto Kriss, *The Unmaking of fascist Aesthetic*, Minneapolis 2001.

<sup>255</sup> Schultz Sonja M., *Der Nationalsozialismus im Film*, 147.

Sadiconazista-Subgenres: Naziploitation.<sup>256</sup> Ohnehin erlebte Europa einen wahren Boom von B- und C-Produktionen.

Die jugoslawische Produktion *Partizani* -mag sie indes auch durchaus hochkarätig besetzt sein<sup>257</sup><sup>258</sup>- lebt noch stärker von filmischen und genrespezifischen Entwicklungen und Motiven des vorangegangenen Jahrzehntes. Zwar inszeniert der im jugoslawischen Belgrad geborene Filmproduzent und Drehbuchautor Stole Jankovic -bekannt wurde er vor allem aufgrund seiner vielen Partisan:innenfilme- mitunter intime und romantische Beziehungen zwischen den Hauptprotagonist:innen, sexuelle oder gar pornografische Inhalte projiziert der Film aber gleichsam keine. Vielmehr lebt die Produktion von überschwänglichem Pathos, von überhöhter Musik und von heldenhaft agierenden, unerschrockenen und tapferen Kämpfer:innen. Der jugoslawisch-kommunistischen Propaganda folgend -schließlich erscheinen die Partisan:innen ganz getreu dem Stereotyp von Soldat:innen und Krieger:innen-, stehen die Kämpfer:innen auf der richtigen -der guten- Seite. Zwar mag ihr Handeln nicht immer moralisch richtig sein, letztlich aber sind sie allzeit bereit ihr eigenes Leben im Kampf gegen den Nationalsozialismus, gegen den Faschismus und gegen das Böse zu riskieren. Bis zuletzt treten sie den Nazis entschlossen -so groß die Gefahr auch sein mag- mit der Waffe in der Hand entgegen.

## 7.2 Im kommunistischen Kampf gegen den Faschismus

Im von Nazi-Deutschland besetzten Jugoslawien leisten tapfere und unerschrockene Partisan:innen unerbittlichen Widerstand gegen die Übermacht der Deutschen. Obgleich die Offiziere der Generäle in luxuriösen Häusern residieren, die Ressourcen der deutschen

---

<sup>256</sup> Zum Naziploitation-Genre siehe ausführlicher unter anderem: Koven Michel J., „The Film you are about to see is based on fact. Italian Nazi Sexploitation Cinema“, in: Mathijs Ernest, Mendik Xavier (Hg.), *Alternative Europe. Eurotrash and Exploitation Cinema since 1945*, London 2004, 19-31; Magilow Daniel H., Brigdes Elizabeth, Vander Lugt Kristin T. (Hg.), *Naziploitation! The Nazi Image in Low-Brow Cinema and Culture*, London 2012.

<sup>257</sup> So verkörpert der australische, im Jahr 1930 in Sydney geborene Schauspieler Rodney Sturt „Rod“ Taylor einen in den Vereinigten Staaten von Amerika aufgewachsenen jugoslawischen Partisan:innenführer. Den Höhepunkt seiner Karriere hatte Taylor bereits in den 1960er Jahren mit Hauptrollen in größeren Hollywood-Produktionen erlebt. Zwar mag seine Rolle in *Partizani* dagegen eher unbekannt geblieben sein, der amerikanische Star-Regisseur Quentin Tarantino besetzte Rod Taylor in *Inglourious Basterds* nicht zuletzt aufgrund dieser Rolle. 2009 hatte er damit im Alter von 79 Jahren seinen letzten Filmauftritt als Winston Churchill. Überdies zitierte Tarantino *Partizani* sogar in seiner jüngsten Produktion *Once upon a time in Hollywood*. Siehe dazu ausführlicher Tate James M., „How Hell River connects Once upon a Time in Hollywood“, in: cult film freak. *Between the lines of cinema* (2019), <http://www.cultfilmfreaks.com/2019/08/hell-river.html>, zuletzt abgerufen am 10.05.2021.

<sup>258</sup> Der im US-amerikanischen Bundesstaat Washington geborene Schauspieler und Synchronsprecher Adam West -bekannt wurde dieser aufgrund seiner Verkörperung des Batman in der gleichnamigen Fernsehserie der 1960er Jahre- spielte die Rolle des deutschen Offiziers Kurt Kohler.

Wehrmacht enorm sind, die vielen Panzer, Fahrzeuge und Motorräder geradezu einschüchternd wirken mögen, stellen sich die jugoslawischen Kämpfer:innen ihren Feinden -den Faschisten- tapfer und voll guten Mutes entgegen. Im Schutze der vertrauten Umgebung, im ländlichen, gebirgigen und bewaldeten Gebiet gelingt es den Frauen und Männern der kommunistischen Widerstandsformation immer wieder deutsche Einheiten zu beschießen. Unter dem Kommando von Marco (Rod Taylor) -dem Anführer der Partisan:innenverbindung- schaffen sie es sogar mehrere Jüdinnen und Juden aus den Fängen ihrer deutschen Peiniger:innen zu befreien. Wenngleich sie über keinerlei Mittel und Ressourcen verfügen die befreiten Verfolgten des Nationalsozialismus zu versorgen, sind sie doch versucht die vielen vor den Nazis flüchtenden über das Land streifenden Jüdinnen und Juden immerhin aus der Schusslinie der Deutschen zu bringen. Unter den Befreiten findet sich schließlich auch die deutsche Jüdin Anna (Brioni Farrell). So gewillt diese auch ist sich den Deutschen kämpferisch entgegen stellen zu wollen, möchte Marco nicht zulassen, dass sich Anna seiner Einheit anschließt. Während sich zwischen den beiden sogar eine intime Beziehung auszubilden scheint, findet sich Anna auch weiterhin auf der Suche nach dem deutschen Offizier Kurt Kohler (Adam West). Dieser ist Anna seit ihrer Kindheit bekannt.<sup>259</sup>

Die Deutschen ziehen indes eine blutige Spur durch das Land. Sie töten wahllos Menschen. Sie zerstören ganze Dörfer, erschießen sich ergebende hilflose ehemalige Kämpfer:innen und verweigern den Bewohner:innen gar eine Trauerfeier. Die zuvor geflüchteten Jüdinnen und Juden internieren sie in einem Lager. Zwar gelingt es den Partisan:innen den Deutschen mitunter erhebliche Verluste zuzufügen -sie nehmen sogar Angehörige der Wehrmacht als Gefangene fest-, ein Austausch aber scheitert. Auch Kurt -dieser wird stets von Anna in Schutz genommen, schließlich sei er kein Nazi- scheint die Kriegsbestrebungen seiner Befehlshabenden nicht unterbinden zu können. Blind vor Hass bombardieren die Deutschen das gesamte Gebiet. Die vielen Panzer scheinen überdies ohnehin in der Lage zu sein alles ihnen in den Weg Gestellte problemlos zertrümmern zu können. So heldenhaft und tapfer die Partisan:innen sich bis zuletzt den Deutschen auch in den Weg stellen, so viele Verluste sie auch erleiden, es gelingt ihnen kaum sich der deutschen Übermacht zu erwehren. Nur Anna - mittlerweile kämpft sie mit der Waffe in der Hand und dem roten Stern der Kommunist:innen auf ihrer Uniform- gelingt es sich letzten Endes erfolgreich aus dem Kampffeld zurückziehen zu können. Marco stirbt im Kugelhagel der Nazis.

---

<sup>259</sup> Tate James M., *How Hell River connects Once upon a Time in Hollywood*.



Abbildung 7, Screenshot *Partizani*, DVD von 20th Century Fox, 0:03:46, Der "gute" deutsche Hauptmann und "seine" Jüdin Anna.



Abbildung 8, Screenshot *Partizani*, DVD von 20th Century Fox, 0:05:08, Trotz enormer Verluste und Nachteile leisten die kommunistischen Kämpfer:innen erbitterten Widerstand.



Abbildung 9, Screenshot *Partizani*, DVD von 20th Century Fox, 1:37:17, Im Kampf gegen die Nazis unterstützt die Jüdin Anna den kommunistischen Widerstand.

### 7.3 Zwischen ihrem deutschen „Retter“ und kommunistischen Kämpfer:innen

Aufgrund ihrer jüdischen Herkunft und Identität von den Nationalsozialisten verfolgt, wird Anna auch ob ihres biologischen Geschlechtes zur „Anderen“. Als „Außenseiterin des Außenseitertums“<sup>260</sup> vereint die deutsche Jüdin gleich zwei von Antisemit:innen und Antifeminst:innen konnotierte negative Eigenschaften: Sie ist jüdisch und weiblich.<sup>261</sup> Zwar bleibt die jüdische Frau im Antisemitismus der Nazis häufig unerwähnt – „tatsächlich scheint sie in dem auf den männlichen Körper konzentrierten 20. J[hundert] und im androzentrischen Weltbild der NationalsozialistInnen keine besondere Rolle mehr zu spielen“<sup>262</sup> –, allen antisemitischen Darstellungen der jüdischen Frau aber gemein ist, „dass sie (erotische) Abwehrkonstruktionen in der männlichen Phantasie sind, die die Angst vor dem fremden Geschlecht und der scheinbar fremden, jüdischen Rasse in sich verschränken.“<sup>263</sup> Das Bild der schönen Jüdin ist „ein uraltes und subtiles, das sich im Laufe der Zeit immer wieder transformiert hat und in unzähligen Versionen bildende Kunst und Literatur bevölkerte.“<sup>264</sup> Während die schöne Jüdin im innerjüdischen Diskurs schon immer für das Schicksal und Überleben des gesamten jüdischen Volkes stand<sup>265</sup>, konnten Antisemit:innen seit jeher über diese Darstellung auch ablehnende, frauenfeindliche und misogynen Ressentiments zum Ausdruck bringen.<sup>266</sup>

Die „Juive Fatale“<sup>267</sup> – eine „orientalische“ Frau mit dunklem und lockigem Haar, schlanker und zierlicher Figur und „mandelförmigen“ Augen – wurde schon aufgrund ihrer „übersteigerte[n] Sexualität“<sup>268</sup> als „hemmungslos wie berechnend, ebenso verführerisch wie todbringend“<sup>269</sup> charakterisiert. Anziehend und zugleich verabscheuenswert fungierte sie antifeministisch als „sexualisierte Einschreibefläche kollektiver, männlicher, schauerlich-schöner Angstvorstellung vor einer weiblichen und jüdischen „Bedrohung““.<sup>270</sup> Wurde die Jüdin überdies nur allzu oft auch als hässliche Frau inszeniert – schließlich sollte schon ihr Äußeres einen Gegenpol zum

---

<sup>260</sup> Mayer Hans, *Aussenseiter*, 21.

<sup>261</sup> Mayer Hans, *Aussenseiter*, 21.

<sup>262</sup> A.G. Gender Killer, *Geschlechterbilder im Nationalsozialismus*, 50.

<sup>263</sup> A.G. Gender Killer, *Geschlechterbilder im Nationalsozialismus*, 50.

<sup>264</sup> A.G. Gender Killer, *Geschlechterbilder im Nationalsozialismus*, 50.

<sup>265</sup> Schon in den Geschichten und Erzählungen der Tora und der rabbinischen Diskussion waren das Leben und Überleben von Königin Esther, von Salome und Judith untrennbar mit dem ihres Volkes verknüpft. Grözingers Elvira, *Die schöne Jüdin. Klischees, Mythen und Vorurteile über Juden in der Literatur*, Berlin/Wien 2003, 10ff.

<sup>266</sup> A.G. Gender Killer, *Geschlechterbilder im Nationalsozialismus*, 50.

<sup>267</sup> A.G. Gender Killer, *Geschlechterbilder im Nationalsozialismus*, 54.

<sup>268</sup> A.G. Gender Killer, *Geschlechterbilder im Nationalsozialismus*, 54.

<sup>269</sup> A.G. Gender Killer, *Geschlechterbilder im Nationalsozialismus*, 54.

<sup>270</sup> A.G. Gender Killer, *Geschlechterbilder im Nationalsozialismus*, 54f.

nationalsozialistischen Idealkörper der „Arierin“ bilden-, entspricht Anna diesem zugleich antisemitischen wie antifeministischen Zerrbild keinesfalls. Wohl auch aufgrund ihrer Ästhetik scheint es Kurt Kohler -dem deutschen Befehlshabenden- gleichsam ein Anliegen zu sein, Anna vor der nationalsozialistischen Verfolgungspolitik und Mordmaschinerie zu schützen.

Mag seine Person auf den ersten Blick zwar dem Motiv des „guten Deutschen“ entsprechen, ist er letztlich allein an der Rettung Annas -schließlich scheint er diese seit dem Kindertagen zu kennen- interessiert. „Der [falsche] Dualismus vom einfachen, „anständigen“ Wehrmachtssoldaten, dessen Element der archaische Kampf ist, und einer egoistisch-verbrecherischen Offizierskaste“<sup>271</sup>, die feiernd in luxuriösen Häusern und Anwesen lebt, ist jedenfalls gegeben. Die antisemitische Politik des Nazi-Regimes dürfte auch Kurt nicht ablehnen. Während er versucht ist Anna zu retten -sie ihren „deutschen Retter“ den kommunistischen Partisan:innen gegenüber wiederum allzeit in Schutz nimmt-, werden verfolgte Jüdinnen und Juden von seinen Kameraden in Internierungslager verschleppt. Auch der Ermordung der autochthonen Bevölkerung und der Zerstörung ganzer Dörfer und Orte wohnt Kurt regungslos bei. Selbst eine Bombardierung weiter Landgebiete will er nicht unterbinden. Der ach so „gute Deutsche“ mag demnach lediglich an Annas Person interessiert sein, die vielen Gräueltaten seiner Leute hingegen scheinen ihn völlig kalt zu lassen.

Die kommunistischen Widerstandskämpfer:innen dagegen -so eingeschränkt ihre Möglichkeiten und Ressourcen ob der deutschen Übermacht auch sind- legen ihr Engagement, ihre Anstrengungen auch in die Befreiung von Jüdinnen und Juden. Frauen und Männer gleichermaßen kämpfen mutig und entschlossen Seite an Seite gegen den faschistischen Feind. So sehr dieser heldenhafte Kampf Anna auch zu imponieren scheint, so intim sich ihre Beziehung zum Anführer der Einheit auch auszugestalten scheint, verweigert ihr Marco zunächst jegliche Beteiligung an den bewaffneten Kämpfen seiner Formation. Mag sich Anna anfänglich noch durch die Hilfe der Partisan:innen allein die erfolgreiche Suche nach ihrem Schulfreund Kurt versprechen, wird sie mit der Zeit immer mehr zur engagierten Kämpferin gegen den Nationalsozialismus. Zwar lehnt es Marco bis zuletzt ab an der Seite Annas bewaffnet in den Krieg zu ziehen, als emanzipierte und starke Frau aber missachtet sie diese Weisung. Während die vielen von den Partisan:innen zuvor aus den Fängen der Deutschen befreiten und nun fliehenden Jüdinnen und Juden erneut von den Soldaten der Wehrmacht ergriffen werden, gelingt es Anna sich aus der Rolle eines Opfers zu befreien. Mag ihre jüdische

---

<sup>271</sup> Schultz Sonja M., *Der Nationalsozialismus im Film*, 136.

Herkunft für die kommunistischen Kämpfer:innen zwar keine Rolle spielen -so kämpft sie mit dem Symbol des roten Sterns auf ihrer Mütze-, rächt Anna auch die Millionen Opfer. Mit der Waffe in der Hand erwehrt sie sich der nationalsozialistischen Besatzung.

## 8. Killin‘ Nazi Business. Tarantinos Rache gegen die Nazis in *Inglourious Basterds*

So viel Kritik, Diskussionen und Kontroversen Quentin Tarantino durch seinen Film auch hervorgerufen haben mag, sollte die Produktion für die Cineast:innen unter den Kriker:innen der deutschsprachigen Presse nicht weniger als ein echter Befreiungsschlag gewesen sein, war er doch „nicht nur eine Erlösung von den eigenen filmischen Sünden, sondern auch von denjenigen der jüngsten deutsch-amerikanischen Produktionen.“<sup>272</sup>

Tarantino ging es keineswegs um eine geschichtswirkliche Darstellung der Realität, vielmehr gelang es ihm mit der Inszenierung eines alternativen Endes des Zweiten Weltkrieges und des nationalsozialistischen Terrors, der vollständigen Hinrichtung der Führungselite des Dritten Reiches, die Historie umzuschreiben, ja gar völlig umzuwerfen. *Inglourious Basterds* „ist eine Rachephantasie, die sich um historische Realitäten nicht kümmert, weil für Tarantino sowieso schon immer das Kino die bessere Wirklichkeit war. Diese Unverschämtheit, die Geschichte einfach zu ignorieren, hat bislang noch kein Film gehabt.“<sup>273</sup>

Quentin Tarantinos siebter Film ist, nicht anders wie seine übrigen Filme, ein Mix aus verschiedensten Genres. Der Film vereint unterschiedliche Gattungen: Western, Grotteske, Komödie, Tragikkomödie, Suspense-Drama, Klamotte.<sup>274</sup> „Seeßlen verortet Tarantinos Film in der Tradition des *dirty war movies* und des *Italo-Trash*.“<sup>275</sup> Vor allem aber ist die Produktion - „eine an den Haaren herbeigezogene Geschichte, die von Filmen wie Robert Aldrichs *The Dirty Dozen* (1967) und dem titelgebenden *Quel maledetto treno blindato* (1978)<sup>276</sup> alias *The Inglorious Basterds* von Enzo G. Castellari inspiriert ist“<sup>277</sup> - wie Tarantino in einem Interview selbst sagt, „a bunch of guys on a mission movie.“<sup>278</sup> In fünf inhaltlich zusammenhängenden Kapiteln erzählt *Inglourious Basterds* von Rache und Vergeltung, vom bewaffneten Kampf und

---

<sup>272</sup> Seeßlen Georg, zitiert nach Sarhangi Mohammed A.S., *Jüdischer Widerstand im US-amerikanischen Kino*, 224.

<sup>273</sup> Seeßlen Georg, *Quentin Tarantino gegen die Nazis*, 140.

<sup>274</sup> Seeßlen Georg, *Quentin Tarantino gegen die Nazis*, 87.

<sup>275</sup> Saupé Achim, „Kill Hitler. Die „Inglourious Basterds“ auf Rachefeldzug. Über Quentin Tarantinos „Inglourious Basterds“ und Georg Seeßlens „Quentin Tarantino gegen die Nazis“, in: *Zeitgeschichte-online* (2009), <https://zeitgeschichte-online.de/film/kill-hitler-die-inglourious-basterds-auf-rachefeldzug>, zuletzt abgerufen am 01.02.2021.

<sup>276</sup> *Quel maledetto treno blindato* (engl. *Inglorious Basterds*, dt. *Ein Haufen verwegener Hunde*), Italien 1978. Regie: Castellari Enzo G. Drehbuch: Continenza Sandro. Kamera: Bergamini Giovanni. 100 Minuten.

<sup>277</sup> Saupé Achim, *Kill Hitler. Die „Inglourious Basterds“ auf Rachefeldzug*.

<sup>278</sup> Waldhof Lara, *Umerzählen – Umwerten – Umwerfen*, 188.

Widerstand von Jüdinnen und Juden gegen den Nationalsozialismus und letztlich vom Kino selbst.

### 8.1 Once upon a time

Der Film beginnt und endet mit derselben Figur, der Jüdin Shoshana Dreyfuß (Mélanie Laurent). Nach der Ermordung ihrer Eltern und Geschwister durch den aus den österreichischen Alpen stammenden SS-Offizier Hans Landa (Christoph Waltz), den „Judenjäger“, gelingt es ihr sich im Alter von 16 Jahren schließlich unter falscher nichtjüdischer Identität in Paris niederzulassen und dort ein Programmkino zu führen. Bei den titelgebenden Protagonisten des Films wiederum handelt es sich um eine Gruppe von acht jüdisch-amerikanischen Soldaten, die von Lieutenant Aldo Raine (Brad Pitt) angeführt und kommandiert werden: die Basterds.<sup>279</sup> Das Ziel und die Aufgabe dieser kämpfenden Einheit liegt allein im Töten von Nazis. Raine, der kommandierende Offizier der Basterds erwartet gar von jedem einzelnen Mitglied seiner Gruppe einen Sold, jeder seiner Männer schuldet ihm persönlich 100 Nazi-Skalps. Gemeinsam mit dem britischen Geheimdienst schließlich planen die Basterds einen Anschlag, ja ein Attentat auf Hitler (Martin Wuttke) und die gesamte Führungsebene des nationalsozialistischen „Dritten Reiches“. Während der „deutschen Nacht in Paris“, der Premiere des nationalsozialistischen Propagandafilms „Der Stolz der Nation“, eine Heldengeschichte des deutschen Schützen Frederik Zoller (Daniel Brühl) soll der Anschlag in Shoshanas Kino erfolgen. Weil Zoller zuvor Gefallen an Shoshana fand, die mittlerweile unter dem Namen Emmanuelle Mimieux lebt, gelingt es ihm letztlich Goebbels (Sylvester Groth) persönlich davon zu überzeugen, die Premiere seines Kriegsepos in das sehr viel kleinere Programmkino Shoshanas zu verlegen.

Ohne Kenntnis über die Pläne des britischen Geheimdienstes und der Basterds schmiedet auch Shoshana zusammen mit ihrem Geliebten und Mitarbeiter Marcel (Jacky Ido), der von Landa der nationalsozialistischen Ideologie und dem Rassenwahn folgend schlichtweg als „Neger“ bezeichnet und diffamiert wird, einen Plan. Die Jüdin Shoshana getrieben durch den unbedingten Willen von Rache und Vergeltung am Regime üben zu wollen- schließlich ist dieses auch für die Ermordung ihrer Eltern und Geschwister direkt verantwortlich-, beabsichtigt

---

<sup>279</sup> Episodisch wird der Film daher rund um die drei Hauptprotagonist:innen des Films aufgebaut, frei nach Tarantinos Lieblingsfilm *Il buono, il brutto, il cattivo*, zu Deutsch *Zwei glorreiche Halunken* von Sergio Leone: die Jüdin Shoshana, *la buona*, Lieutenant Aldo Raine und die Basterds, *i brutti* und letztlich Hans Landa, *il cattivo*, Waldhof Lara, *Umerzählen – Umwerten – Umwerfen*, 188.

den gesamten Saal während der Vorführung durch das Entzünden mehrerer Rollen des leicht entflammaren Nitrofilms in Brand zu setzen. Letztlich sind beide Pläne von Erfolg gezeichnet. Während sich die anwesenden Gäste im Kinosaal in einem flammenden Inferno wiederfinden -die Türen des Saals wurden indessen durch Marcel von außen verbarrikadiert-, eröffnen die beiden mit Sprengstoff ausgestatten ebenfalls im Saal anwesenden Mitglieder der Basterds das Feuer auf die Nazi-Elite. In einer enormen Explosion sterben am Ende nicht allein Hitler, Goebbels, Göring, Bormann und hunderte weitere, mitunter hochrangige Nationalsozialisten mitsamt ihrer Begleiterinnen, sondern auch die beiden im Saal anwesenden Basterds und Shoshana selbst.



Abbildung 10, Screenshot *Inglourious Basterds*, DVD von Universal, 0:21:33, Die jüdisch-amerikanischen Angehörigen der Basterds.

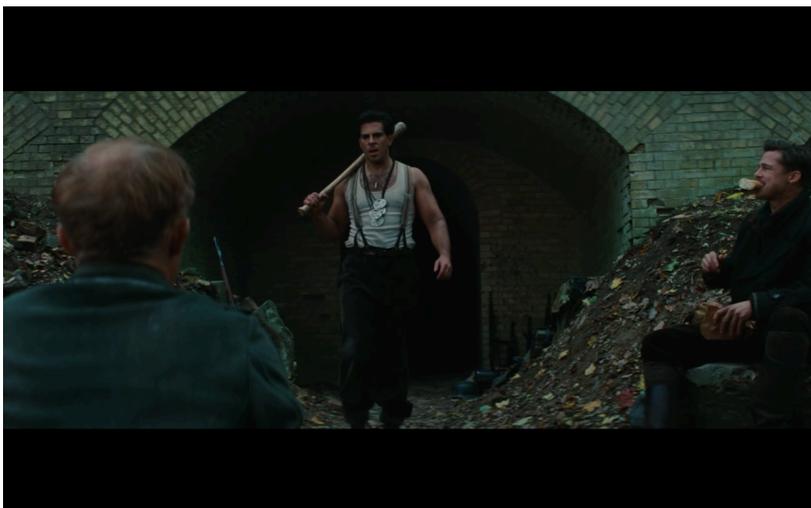


Abbildung 11, Screenshot *Inglourious Basterds*, DVD von Universal, 0:34:14, Sergeant Donny Donowitz, besser bekannt als "Bärenjude".



Abbildung 12, Screenshot *Inglourious Basterds*, DVD von Universal, 2:24:26, Shoshana Dreyfuß, das Riesengesicht jüdischer Rache.

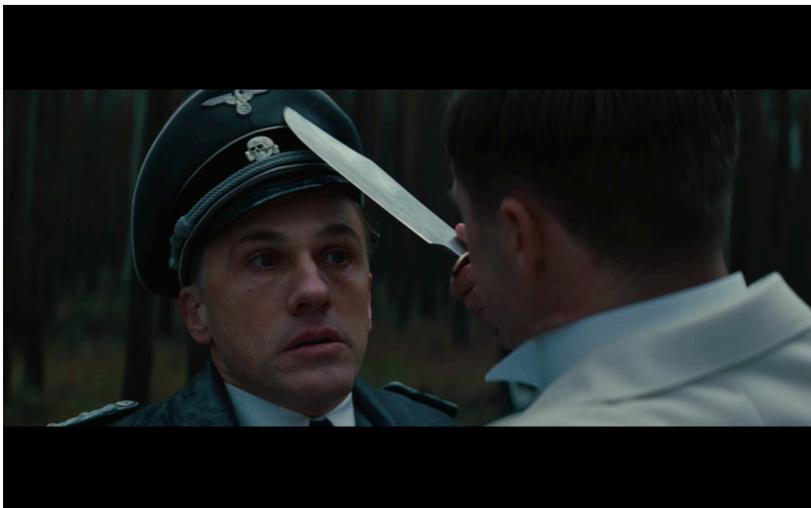


Abbildung 13, Screenshot *Inglourious Basterds*, DVD von Universal, 2:29:48, Die Basterds verpassen ihren Feinden ein Symbol, das sie nie wieder ablegen können.

In einem Interview auf die Frage, wie viel Geschichte, wie viele historische Fakten und Hintergründe er im Vorfeld zum Film recherchiert hat, antwortete Quentin Tarantino folgendes:

Well, I did a lot of research way back when [sic!], when I first started. For a while it kind of stymied me a little bit, because I just found all this information that I just kept trying to squeeze into the script. I wanted to teach the world what I had learned, and I had to get over that.<sup>280</sup>

Das Erzählen authentischer Geschichte also scheint für den US-amerikanischen Star-Regisseur Quentin Tarantino keine sonderlich große Rolle zu spielen. Wohl kaum ein Film, der sich auf die historischen Ereignisse des Nationalsozialismus, der Shoah und des Zweiten Weltkrieges

---

<sup>280</sup> Zitiert nach Waldhof Lara, *Umerzählen – Umwerten – Umwerfen*, 189.

bezieht, wagte es bislang die Geschichte auf eine derartige Weise zu ignorieren, umzuschreiben, ja sie gleichsam über den Haufen zu werfen. Das Kino -schließlich war es für Tarantino schon immer die bessere Wirklichkeit- wird gleichsam zum Ort des Widerstandes. Er unternimmt damit den Versuch sein Kino vor dem Nazi-Kino, vor jeglicher Propaganda und Vereinnahmung zu retten und sich hierbei ebenfalls keinem Nazi-Mythos unterzuordnen.<sup>281</sup> Außerdem erwehrt sich Tarantino aktiv der Darstellung einer Geschichte von Opfern. Ihm scheint es gleichsam ein Anliegen keinen weiteren Film zu drehen, in dem Jüdinnen und Juden ganz dem Vorurteil der passiven Lämmer folgend, die zur Schlachtbank geführt werden, inszeniert werden. Vielmehr erhebt er das „kulturell Andere“ zum positiven Gegenpol, das dem Bösen des nationalsozialistischen Terrors in antagonistischer Weise gegenüber steht, sich diesem selbstbewusst und entschlossen entgegenstellt und letzten Endes sogar in der Lage scheint die Größen des NS-Regimes in einer enormen Explosion zu töten: „Hitler kaputt! Göring kaputt! Goebbels kaputt!“<sup>282</sup>. *Inglourious Basterds* „beendet den Zweiten Weltkrieg 1944 mit einer Mehrfachtötung Hitlers und einem kathartischen Gewaltakt sondergleichen. Der historischen Realität und ihrer sich ewig fortpflanzenden filmischen Repräsentation wird ein Zerstörungsfest entgegengesetzt, das sich gegen die Konventionen des Retrokinos und gegen die faschistischen Inszenierungen selbst richtet.“<sup>283</sup> Der amerikanische Star-Regisseur bricht mit Klischees und Stereotypen, er unterwirft sein Kino keiner klassischen Trennung und Dichotomie von Opfern und Täter:innen -seine Haupttäter:innen sind explizit jüdische Figuren. „Auch die Darstellungsformen nationalsozialistischer Macht entsprechen nicht dem vorgefertigten Blick, der die faschistische Bildpolitik immer nur wiederholt. Keine überdimensionierten Hakenkreuzflaggen, keine martialische Architektur, keine untersichtigen „Übermenschen“ in Uniform dominieren den Bildraum und die Protagonisten.“<sup>284</sup> Tarantinos Perspektive beschreibt Seeßlen folglich als radikalen Wechsel:

Niemals sieht seine Kamera mit dem faschistischen Blick, niemals rekonstruiert sie die faschistischen Räume, und niemals lässt sie sich von der brutalen Selbstinszenierung auf Distanz halten. Er begegnet seinen Nazis auf Augenhöhe, und dann zwingt er sie zu Boden. Der Widerstand beginnt mit dem Sehen.“<sup>285</sup>

---

<sup>281</sup> Waldhof Lara, *Umerzählen – Umwerten – Umwerfen*, 189.

<sup>282</sup> Seeßlen Georg, *Quentin Tarantino gegen die Nazis*, 139.

<sup>283</sup> Schultz Sonja M., *Der Nationalsozialismus im Film*, 476.

<sup>284</sup> Schultz Sonja M., *Der Nationalsozialismus im Film*, 476.

<sup>285</sup> Seeßlen Georg, *Quentin Tarantino gegen die Nazis*, 154f.

## 8.2 Das „kulturell Andere“. Raine, der „Bärenjude“ und die Basterds gegen Hitler und die Nazis

Tarantino wiederum unternimmt den Versuch dieses „Andere“ als positive Kategorie einzuführen. Dabei interessiert er sich nicht für die Darstellung der Realität und der faktischen Geschichte, sondern vielmehr für seine eigene Idee. Ihm gelingt es damit nicht allein das Kino von der tristen Wirklichkeit zu befreien, vielmehr unternimmt er gleichsam den Versuch den jüdischen Widerstandskampf gegen den Nationalsozialismus vom Zwang des Held:inntums freizustellen. Die Basterds richten ihr Handeln und Agieren nicht mehr nach den Prinzipien von Würde und Ehre, von Bedeutung ist ihnen einzig und allein die Ausübung von Rache und Vergeltung. Sie täuschen, sie töten und gehen mit äußerster Brutalität gegen ihre Feinde vor. Diese Helden des jüdischen Widerstandes verhalten sich nicht wie edle Kämpfer oder wagemutige Ritter, sie verhalten sich wie „die barbarischen Schlächter, die man aus Serienfilmen als Feinde kennt.“<sup>286</sup> Die Basterds handeln wie Gesetzeslose, obgleich ihr Handeln, ihre Morde und ihr Töten von staatlicher Seite -den amerikanischen Behörden-gesetzlich befugt und legitimiert sind.

Ohnehin stellt Tarantino jegliche Stereotype, Klischees und Vorurteile völlig auf den Kopf: Während Aldo Raine fluchend und schimpfend seine Einheit, die acht jüdisch-amerikanischen Soldaten der Basterds -allesamt in einer schlichten und wenig glorifizierenden Uniform gekleidet- auf den Feind einschwört, fährt der blonde Hans Landa im schwarzen Bonzenwagen der SS vor, ist zu jeder Zeit adrett in Lack und Leder gekleidet und weiß sich nicht zuletzt auch seiner Kenntnis von mehreren Sprachen geschuldet durchaus sprachgewandt und gepflegt auszudrücken. Er ist kein „sadistische[r] Täter, der mit pervers-genussvoller Boshaftigkeit und visuell erhaben auftritt.“<sup>287</sup> Die Nazis werden damit entgegen der üblichen von Stereotypen und Klischees geprägten Darstellung im Spielfilm durch einen „kultivierte[n] Weltbürger“<sup>288</sup> repräsentiert, wenngleich Hitler und Goebbels wiederum als zahnlose, ja sogar lächerliche Gestalten daherkommen. Während Hitler geradezu wahnhaft einen Nazis mordenden Golem unter den Basterds vermutet, weiß sich Tarantino gleichsam über Goebbels‘ fehlende Potenz zu amüsieren. Wieder andere Nazis erscheinen als trinkende und spielende Idioten. Eine starke oder gar „erhabene“ Männlichkeit, eine Eigenschaft, die Nazis in Spielfilmen ansonsten nicht selten kennzeichnet, jedenfalls verkörpern diese ganz und gar nicht.

---

<sup>286</sup> Seeßlen Georg, *Quentin Tarantino gegen die Nazis*, 142.

<sup>287</sup> Schultz Sonja M., *Der Nationalsozialismus im Film*, 477.

<sup>288</sup> Seeßlen Georg, *Quentin Tarantino gegen die Nazis*, 142.

Tatsächlich hält jedoch auch Tarantino an der falschen Dichotomie der Wehrmacht einerseits und der verbrecherischen SS andererseits fest. Letztlich sind es allein Angehörige der SS<sup>289</sup>, seien diese auch noch so kultiviert und gebildet, welche antisemitische und menschenverachtende Stereotype formulieren und für den Widerstand, für Shoshana und die Basterds gleichermaßen erst gefährlich werden. Zugleich aber ist es letztendlich Landa, der die Gelegenheit nutzt -in Kenntnis über die Pläne der Basterds zur Vernichtung der NS-Führungselite- und sich eines Opportunisten üblichen Verhaltens bedient, der seine Fähigkeiten einem politischen System nur so lange zur Verfügung stellt, so lange eben dieses Regime auch über Macht verfügt. „Hans Landa ist kein Amon Göth aus *Schindlers Liste*, keine Bestie in Menschengestalt, die wir nicht erklären und verstehen, und gegen die wir demnach auch nichts unternehmen können.“<sup>290</sup> „In der Weitererzählung ist der Nationalsozialismus das absolut Böse; weiter geht es nicht [...]. In Tarantinos Film aber ist kein einziger der Nazis, ganz oben wie ganz unten, besessen. Alle folgen Interessen, alle haben ihren Spaß, alle haben Pläne und treffen Entscheidungen.“<sup>291</sup>

Wohingegen dieser opportunistisch handelnde „kultivierte Weltbürger“ Landa seinen Hass auf Jüdinnen und Juden doch nicht rational und logisch, einzig dem Rassenwahn und der Ideologie des Nationalsozialismus folgend, zu erklären weiß, besitzen die jüdischen Widerstandskämpfer der Basterds doch gute und nachvollziehbare Gründe ihren Auftrag -das Töten und Morden von Nazis- auszuführen. Zwar dehumanisiert auch der amerikanische Kommandierende Raine den Feind nicht anders wie Landa zuvor das „kulturell Andere“ verunglimpfte und entmenschlichte, jedoch gründet sich die Motivation der Basterds auf das konkrete Handeln der Nazis -weil diese mordende Antisemit:innen sind und letztlich die Vernichtung aller Jüdinnen und Juden in Europa anstreben- und nicht auf ideologischen, rassistischen und antisemitischen Motiven.<sup>292</sup> Der Vernichtungsantisemitismus der Nationalsozialisten wird damit zur bestimmenden Handlungsmotivation des jüdischen Widerstandes gegen den Faschismus:

Nach einer Absage an die Kreativitätsvoraussetzungen, an die Appelle an Nation und fundierte Männlichkeit, wie sie *dirty* Kriegs- und Actionfilme kultivier(t)en, bleibt bei Tarantino reines „killing

---

<sup>289</sup> Neben dem aus den österreichischen Alpen stammenden SS-Standartenführer Hans Landa scheint SS-Sturmbannführer Dieter Hellstrom (August Diehl) das Unterfangen und die Mission der Basterds zu bedrohen. In einer Schießerei gelingt es Raines Männern -trotz hoher eigener Verluste- ihn und alle übrigen im Keller einer Taverne befindlichen Nazis auszuschalten.

<sup>290</sup> Waldhof Lara, *Umerzählen – Umwerten – Umwerfen*, 193.

<sup>291</sup> Seeßlen Georg, *Quentin Tarantino gegen die Nazis*, 145.

<sup>292</sup> Hehenberger Stefanie, *Riesengesichter jüdischer Vergeltung*, 68ff.

Nazis' business“. Zumal der Judenhass der Nazis in *Inglourious Basterds* als Motivation ausreicht: Nazis sind hier Feindbild ob ihres Antisemitismus – und nicht weil sie hässlich, autoritär, pervers, unsportlich oder genussfeindlich sind wie im Mainstreamkino sonst so häufig.<sup>293</sup>

In erster Linie erfüllen die Basterds damit nicht weniger als die Funktion den gewaltsamen und bewaffneten Widerstand der europäischen Jüdinnen und Juden gegen den Nationalsozialismus überhaupt erst sichtbar zu machen und zugleich das im Kino so häufig übermittelte Bild jüdischer Passivität mit einem Gegenbild zu überschreiben.<sup>294</sup> Obgleich nicht alle Mitglieder der amerikanisch-jüdischen Kampfeinheit selbst direkt mit der Entrechtungs-, Diskriminierungs- und Verfolgungspolitik des NS-Regimes konfrontiert worden sind, solidarisieren sie sich doch mit den jüdischen Verfolgten, mit ihren Angehörigen und Verwandten in Europa.

Wiewohl die Handlungsmotivation der Basterds im Ende der nationalsozialistischen Schreckensherrschaft und der Befreiung aller unter dem NS-Terror leidenden Jüdinnen und Juden Europas begründet ist, gibt es gleichwohl keine Grenzziehung mehr zwischen „Gut und Böse“. Sie foltern Nazis mit Genuss, schneiden Skalps von ihren Köpfen, haben Spaß am Töten und Morden und verspüren dabei nicht die geringsten Gewissensbisse.<sup>295</sup> „Die Guten, die keine Opfer mehr sein wollen, können auch keine vollständig Guten mehr sein.“<sup>296</sup> Reine Opfer und Täter:innen gleichermaßen scheint es vor diesem Hintergrund ohnehin nicht mehr zu geben.

Sergeant Donny Donowitz -der „Bärenjude“- ist kein Held im klassischen Sinne, auch er bedient sich brutalsten Methoden. Mit einem „Bären“ oder einem Golem jedoch scheint Donowitz so gar keine Ähnlichkeiten gemein zu haben. Somit dürfen wir gleichwohl ein weiteres Tarantino-Sprachspiel vermuten: „Bar“ heißt im Hebräischen schließlich schlicht „Sohn“. „Bat“ wiederum „Tochter“, was demgegenüber im Englischen *the bat* auf den Baseballschläger Donowitzs hinweist, mit dem er die Köpfe der Nazis zertrümmert. „Zusammengenommen stehen also der jüdische Bär und sein Schläger [...] für die rächenden Kinder Israels.“<sup>297</sup> „An den Baseballschläger als Mordinstrument haben wir allerdings auch eine kinematografische Erinnerung: Robert De Niro als Al Capone in *THE UNTOUCHABLES*<sup>298</sup>

---

<sup>293</sup> Robnik Drehli, *Wendungen und Grenzen der Rede von Trauma und Nachträglichkeit*, 261.

<sup>294</sup> Hehenberger Stefanie, *Riesengesichter jüdischer Vergeltung*, 71.

<sup>295</sup> Waldhof Lara, *Umerzählen – Umwerten – Umwerfen*, 198.

<sup>296</sup> Seeßlen Georg, *Quentin Tarantino gegen die Nazis*, 147.

<sup>297</sup> Seeßlen Georg, *Quentin Tarantino gegen die Nazis*, 45f.

<sup>298</sup> *The Untouchables*, USA 1987. Regie: De Palma Brian. Drehbuch: Mamet David. Kamera: Burum Stephen H. 119 Minuten.

[...], der während eines Banketts seine Rivalen mit einem Baseballschläger zu Tode prügelt.“<sup>299</sup> Außerdem dürfte der Baseballschläger und die Assoziation eines gegen die Nazis kämpfenden Golems vom in den Vereinigten Staaten sehr populären Comic *The Golem's Mighty Swing* (2001)<sup>300</sup> von James Sturm herrühren.

Ein Heldentum im klassischen Sinne scheint es vor dem Hintergrund der Verfolgung und Vernichtung von Jüdinnen und Juden während des Zweiten Weltkrieges und der Shoah ohnehin nicht mehr geben zu können. Nach Gramer hat die Figur und Gestalt des jüdischen Helden in der deutschsprachig-jüdischen Literatur seine ursprüngliche heroische Natur damit gleichsam verloren und eingebüßt. Die jüdischen Protagonist:innen können daher einerseits lediglich zu passiven und reinen Opfern verkommen, oder aber andererseits zu aktiven Täter:innen werden.<sup>301</sup> Die Person des brutal und gewaltsam handelnden „Bärenjuden“ bietet also ein Gegenbild zum ansonsten in unterschiedlichsten Filmen inszenierten Typus des passiven jüdischen Opfers. Dieses Bild einer starken und sich wehrenden, einer entschlossenen und selbstbewussten jüdischen Persönlichkeit jedoch findet sich in künstlerischen Erzeugnissen, in Literatur, im Film, dem Kino oder dem Radio nur allzu selten:

Im Klischeearsenal sind schlaue und durchtriebene Juden vertreten, manchmal sind sie sogar mächtig, doch resultiert die Macht nie aus Stärke. Die angebliche Unfähigkeit von Juden, in einem „ehrlichen“ körperlichen Kampf zu bestehen, manifestiert sich in Bildern des unsoldatischen Juden.<sup>302</sup>

Dem Monster jedoch, den Erwartungen und Übertreibungen Hitlers folgend, entspricht der junge Mann im weißen Tank-Top keineswegs. Die Bilder des „kulturell Anderen“ werden damit abermals als lose Konstrukte enttarnt. Ironischerweise aber bedienen sich gerade die Nazis, ja sogar Hitler selbst im Film Klischees und Stereotype, die dem „üblichen“ Entwurf eines Juden, der Propaganda des „Dritten Reiches“ folgend, in keinster Weise ähneln oder

---

<sup>299</sup> Seeßlen Georg, *Quentin Tarantino gegen die Nazis*, 46.

<sup>300</sup> *The Golem's Mighty Swing* erzählt die Geschichte eines jüdischen Baseballteams der 1920er Jahre in den Vereinigten Staaten. Von einer Kleinstadt in die nächste reisend, wird das Team schnell von finanziellen Sorgen geplagt. Erst ein Promoter, ein Baseball spielendes Golem scheint die Misere beenden zu können. Zugleich aber scheint dieses offensive Auftreten der Mannschaft erst den Antisemitismus der amerikanischen Gesellschaft hervorzurufen. „Sturm's nuanced composition is on full display as he deftly builds the climax of the game against the rising anti-semitic fervor of the crowd. Baseball, small towns, racial tensions, and the desperate grasp for the American Dream: *The Golem's Mighty Swing* is a classic American novel.“, zitiert nach Drawn & Quarterly, „The Golem's Mighty Swing by James Sturm“, <https://drawnandquarterly.com/golems-mighty-swing>, zuletzt abgerufen am 31.05.2021.

<sup>301</sup> Gramer Mareike, „Defiance! Helden, Antihelden und das Problem der Zeugenschaft in der deutschsprachig-jüdischen Literatur“, in: Erk Corina, Naumann Christoph (Hg.), *Gegenbilder. Literarisch/filmisch/fotografisch*, Bamberg 2013, 68f.

<sup>302</sup> Wojcik Paula, *Das Stereotyp als Metapher*, 229.

entsprechen. Der „Bärenjude“ jedenfalls bricht mit dem antisemitischen Bild des „effeminierten Juden“, des „weibischen“, unmännlichen, unsoldatischen und verweichlichten Juden, des schwachen, passiven und wehrlosen Juden vollends. Optisch verkörpert Dony Donowitz vielmehr das zionistische Ideal des „Muskeljuden“, einer starken, kämpferischen, kriegerischen und athletischen Männlichkeit, die dem so oft formulierten negativen Sein des Diaspora-Juden antagonistisch gegenüber gestellt wurde.<sup>303</sup>

### 8.3 Das „andere Geschlecht“. Shoshanas Rache an den Mördern ihrer Familie<sup>304</sup>

Wie einerseits das Kino zur Produktion und Reproduktion stereotypisierter Rollenbilder -dies gilt für die Darstellung des Weiblichen genauso wie für die Darstellung des Jüdischen im Film- einen aktiven Beitrag leisten kann und leistet, versuchen andererseits einige Filmschaffende natürlich aber „das filmische Medium als Möglichkeit zur Kritik an den veralteten Geschlechterklischees zu nutzen“<sup>305</sup>. Während das Jüdische, in noch gesteigerter Weise das weibliche Jüdische in der filmischen Rezeption zur Darstellung des Nationalsozialismus, des Zweiten Weltkrieges und der Shoah zumeist lediglich passiv und schwach erscheint, erschafft Tarantino mit der jüdischen Heldin Shoshana Dreyfuß geradezu eine Gegenfigur zu dieser traditionellen Blickordnung.

Ohnehin wird der amerikanische Star-Regisseur nicht selten als Filmemacher mit einer „extraordinary female sympathy“<sup>306</sup> beschrieben. Tarantinos weibliche Heldinnen sind demnach selbstbestimmte, emanzipierte und entschlossene Individuen. Sie sind weder schwach noch passiv, vielmehr handeln sie entgegen der üblichen Darstellung des Weiblichen im Film als reine Lustobjekte aus einer Subjektposition heraus. Sie bedienen sich traditionell männlich codierter Gewalt, sie zeigen Initiative und treten ihren Feind:innen selbstbewusst und offensiv gegenüber. Die Weiblichkeit einer Frau scheint nach Veronika Schuchter geradezu zwangsläufig in Frage gestellt, sollte eine weibliche Protagonistin, eine weibliche Figur oder Persönlichkeit mit der ihr zugeschriebenen passiven Rolle eines Objekts und eines reinen

---

<sup>303</sup> Schultz Sonja M., *Der Nationalsozialismus im Film*, 61.

<sup>304</sup> Angesichts der „Interpretationswut“ der vielen Rezipient:innen ist es doch erstaunlich, dass die Figur der Shoshana Dreyfuß in den unterschiedlichsten Analysen neben den Basterds geradezu vernachlässigt wurde. Möglicherweise mag dies auf das Skandalon tötender Frauen zurückgeführt werden können, Hehenberger Stefanie, *Riesengesichter jüdischer Vergeltung*, 80.

<sup>305</sup> Hehenberger Stefanie, *Riesengesichter jüdischer Vergeltung*, 14.

<sup>306</sup> Von Dassanowsky Robert, „Introduction. Locating Mr. Tarantino or, Who’s Afraid of Metacinema?“, in: Von Dassanowsky Robert (Hg.), *Quentin Tarantino’s Inglourious Basterds. A Manipulation of Metacinema*, New York 2012, ix.

Opfers brechen wollen.<sup>307</sup> Will sich eine weibliche Figur in männlich konnotierten Macht- und Gewaltdiskursen bewegen, muss diese Frau schon zuvor überhaupt erst ihre Weiblichkeit zumeist völlig ablegen. Oder anders: Die Frau „muss sich männlich konnotierte Verhaltensweisen aneignen, oder ihr Aussehen an das des Mannes anpassen.“<sup>308</sup> Dem analog unterliegt der Mann, wird er zum Opfer, „einer symbolischen Kastration und Effeminierung“<sup>309</sup>. Konstanze Hanitzsch sieht die Rolle der Frau als aktive und entschlossene Täterin in den patriarchalischen Verhältnissen und Bedingungen ohnehin nicht existent: „Die Frau“ als Konstruktion „des Mannes“ existiert, jedoch ist „die reale schuldfähige Frau“ innerhalb dieser Konstruktion nicht existent, da die Abhängigkeitsverhältnisse nur „den Mann“ als Täter wirken lassen.<sup>310</sup>

Shoshana, der beinahe schon üblichen Repräsentation einer starken Weiblichkeit in Tarantinos Filmen folgend, musste erst ein traumatisches Ereignis durchleben -die Ermordung ihrer Familie und Verwandtschaft- ehe sie gewaltsam wird. Sie verkörpert damit nicht zuletzt die Figur der weiblichen Rächerin, der „Female Avenger“.<sup>311</sup> Tarantinos weiblichen Rächerinnen handeln gleichsam in der festen Überzeugung eine Wiederholung der ihnen zugefügten Traumata und Verletzungen rückwirkend umschreiben zu können. Dafür jedoch müsse, „die „reale“ und derzeitige Präsenz der gegnerischen Gestalt fleischlich beschädigt werden.“<sup>312</sup> In anderen Worten: nur die Ermordung der Führungsebene des NS-Staates, die Shoshana für den Tod ihrer Eltern und Geschwister verantwortlich sieht, kann ihre eigene seelische Verletzung „entschädigen“. Das Motiv der „turning the tables“<sup>313</sup> kehrt damit die Machtverhältnisse grundlegend um: Shoshana -ein Opfer des Nationalsozialismus- wird demnach selbst zur Täterin. Als Kind von Landa einer Ratte gleichgesetzt, flieht sie im wahrsten Sinne des Wortes von ihrer Rolle als Opfer.

Obgleich das Weiterleben Shoshanas unter falscher Identität in der Illegalität bereits einen Akt der Selbstbehauptung gegenüber ihren Peiniger:innen beschreibt und trotz der ständigen Gefahr denunziert zu werden, begnügt sie sich damit jedoch keineswegs. Als französische

---

<sup>307</sup> Schuchter Veronika, *Textherrschaft. Zur Konstruktion von Opfer-, Heldinnen- und Täterinnenbildern in Literatur und Film*, Würzburg 2013, 83.

<sup>308</sup> Hehenberger Stefanie, *Riesengesichter jüdischer Vergeltung*, 19.

<sup>309</sup> Schuchter Veronika, *Textherrschaft*, 84.

<sup>310</sup> Hanitzsch Konstanze, „Schuld und Geschlecht. Strategien der Feminisierung der Shoah in der Literatur nach 1945“, in: *Bulletin des Zentrums für transdisziplinäre Geschlechterforschung der HU Berlin* 18/32 (2006), 197.

<sup>311</sup> Schuchter Veronika, *Textherrschaft*, 167.

<sup>312</sup> Köhne Julia B., *Splattering Bride*, 72.

<sup>313</sup> Köhne Julia B., *Splattering Bride*, 63.

Staatsangehörige Emmanuelle Mimieux ist Shoshana nicht länger das „kulturell Andere“, vielmehr wird sie auf ihre Position des „anderen Geschlechts“ reduziert.<sup>314</sup> Die an eine Frau gestellten Erwartungen des passiven Lustobjekts -so oft sie auch zum Opfer eines männlichen Dominanzverhaltens und von Sexismus wird- erfüllt sie jedoch nicht. Vielmehr tritt sie dem Schützen Zoller, der versucht ist sie zu umwerben, ja selbst Goebbels als zutiefst selbstbewusste und aktive Frau gegenüber. Zoller entgegnet sie gar mit Abneigung. Ohnehin verkörpert die junge Jüdin ein Frauenbild, das so gar nicht der sexistischen Vorstellung der Nazis einer lediglich auf ihre Mutterrolle beschränkten Frau entspricht. Sie raucht ständig, sie liest und bildet sich intellektuell, ist zumeist androgyn gekleidet und ungeschminkt, sie äußert im Rahmen ihrer eingeschränkten Möglichkeiten gar ihre Meinung: Nathan Abrams beschreibt die Figur der Shoshana Dreyfuß deshalb gar als „New Jewess with Attitude“<sup>315</sup>. Auch gegenüber ihrem Partner Marcel nimmt Shoshana während der Planung des Attentats im Kino eine dominante Rolle ein. Über seine Hilfe ist sie sich demnach vollends sicher:

And if I'm going to burn down the cinema, which I am, we both know you're not going to let me do it by myself. [...] Because you love me. And I love you. And you're the only person on this earth I can trust.<sup>316</sup>

Marcel, wie die Basterds und Shoshana selbst, steht als schwarze Person am Rande der Gesellschaft. Entgegen einer von Klischees und Stereotypen geleiteten Darstellung des traditionellen Hollywoodkinos beweist jedoch auch Marcel ein kritischer und handlungsfähiger Charakter zu sein. Die Nazis wiederum, Goebbels wie Landa gleichermaßen, sehen im „kulturell Anderen“ des Schwarzen, im „Neger“, wie er abwertend und rassistisch von Landa titulierte wird, eine minderwertige Position.

Schließlich besiegt das „Final Girl“, das „Riesengesicht jüdischer Vergeltung“ Shoshana Dreyfuß das Nazi-Monster. Obgleich sich Shoshana als Kollaborateurin, die eine Nazi-Veranstaltung organisiert, wie anhand einer femininen Maskerade zu verkleiden versucht, handelt sie doch letztendlich nicht anders wie die Basterds selbst. Indem sie sich einer zumeist männlich codierten Gewalt befugt und jegliche moralische Bedenken verwirft, wird sie erst zur aktiven Widerstandskämpferin gegen den Nationalsozialismus. Nunmehr ist sie kein Opfer, sie wird gleichsam zur Täterin. Das Attentat -nachdem sie von Zoller bereits erschossen wurde-

---

<sup>314</sup> Hehenberger Stefanie, *Riesengesichter jüdischer Vergeltung*, 90.

<sup>315</sup> Abrams Nathan, *The New Jew in Film. Exploring Jewishness and Judaism in Contemporary Cinema*, London 2012, 64.

<sup>316</sup> *Inglourious Basterds*, 1:00:50.

präsentiert Shoshana als Riesengesicht auf der Leinwand selbst betont als jüdische Vergeltung: „My name is Shoshana Dreyfuß, and this is the face of Jewish vengeance!“<sup>317</sup>. Shoshana eignet sich die „männliche“ Macht des filmischen Mediums, des Kinos, der Kamera und der Leinwand an. Als „kulturell Andere“ schreibt sie sich damit sogar in einen NS-Propagandafilm ein. Entgegen einer traditionellen Darstellung der „schönen Jüdin, die in der Regel ein Martyrium zu erleiden hatte“<sup>318</sup>, besiegt Shoshana in Aneignung männlicher Stereotype von Wissen, Attitüde, Aussehen und Gewalt die Nazis mit ihren eigenen propagandistischen Waffen und Mitteln, dem Kino: „Tarantino opfert“ um Hitler und die seinen zu töten „sein Heiligtum.“<sup>319</sup>:

Seinen Angriff auf die Fortschreibung des Bilderstroms vom Faschismus unternimmt Tarantino ausgerechnet dort, wo einst Filmminister Goebbels über die Traum- und Propagandafabrik Ufa herrschte und seitdem eine Endlosschleife aus Zelluloid die Vergangenheit in die Gegenwart verlängert -in Babelsberg.<sup>320</sup>

#### 8.4 Hitler kaputt! Deutschland kaputt!

Tarantinos Held:innen des Widerstandes, Shoshana, der amerikanische Kommandierende Aldo Raine und die acht amerikanisch-jüdischen Soldaten der Basterds gleichermaßen jedoch opfern ihr Leben nicht für eine ideologische Idee und noch weniger um ihre Ehre oder Würde wiederherzustellen. Ihr Ziel liegt allein in der Rache -Shoshana rächt sich für das am eigenen Leib erfahrene Leid und den Mord an ihrer Familie, die Basterds wiederum rächen sich für die systematische Vernichtung von über sechs Millionen Jüdinnen und Juden während der Jahre der Shoah. Um dieses Ziel auch erreichen zu können, nehmen sie ihren eigenen Tod selbstredend in Kauf. Oder besser: Tarantinos „Helden des Widerstandes“ so konstatiert Georg Seeßlen, sind „nur noch als Menschen zu verstehen, die bereits einmal gestorben sind. Nur der Gedanke an Rache hält sie am Leben, dieser inversen Gerechtigkeit opfern sie, wie Shoshana, auch die Möglichkeit eines persönlichen Glücks.“<sup>321</sup> Nichts scheint ihnen wichtiger als Nazis zu töten.

---

<sup>317</sup> *Inglourious Basterds*, 2:25:10.

<sup>318</sup> Stern Frank, „Visualisierung des Jüdischen in Krisenzeiten. Imagination und Ambivalenz des Erinnern und Vergessen im deutschsprachigen Film“, in: Lange Armin (Hg.), *Judaism and Crisis. Crisis as a Catalyst in Jewish Cultural History*, Göttingen 2011, 310.

<sup>319</sup> Seeßlen Georg, *Quentin Tarantino gegen die Nazis*, 152.

<sup>320</sup> Schultz Sonja M., *Der Nationalsozialismus im Film*, 477.

<sup>321</sup> Seeßlen Georg, *Quentin Tarantino gegen die Nazis*, 147f.

## 9. Töten wider die Moral? Zur Darstellung des jüdischen Widerstandes in *L'Armée du crime*

Es handle sich um „a beautiful artistic success despite its modest budget“<sup>322</sup>, wie Arsène Tchakarian, Mitglied der französischen Resistance armenischer Herkunft und das zugleich bis ins Jahr 2018 noch letzte lebende Mitglied der Manouchian-Gruppe in einem Interview erklärte, das anlässlich des Kinostarts von *L'Armée du crime* geführt wurde. In Cannes im viel umjubelten Trubel und Hype um *Inglourious Basterds* völlig untergegangen, sei der Film seiner Ansicht nach „faithful to what really happened and brings the atmosphere of the time back to life“<sup>323</sup>. Wenngleich sich der Regisseur, Produzent und Co-Drehbuchautor Robert Guédiguian - Sohn einer deutschen Mutter und eines armenischen Vaters, vor allem bekannt durch seine Filme über das Leben der Arbeiter:innenklasse in der Gegend von Marseille, wo er selbst 1953 geboren wurde<sup>324</sup>- auch durchaus im Klaren über die vielen Lücken seiner Darstellung der französischen Resistance und der Manouchian-Gruppe ist, erzählen Spielfilme doch allgemein anders als Dokumentationen oder historiographische Darstellungen: Einige Schwerpunkte mussten so gewählt und dramatisiert werden, um erst zu funktionieren.

Trotz der widrigen Umstände, den vielen Rückschlägen und trotz des am eigenen Leib und innerhalb der Familie und des Freund:innenkreises erlittenen und erfahrenen Leids schließlich, entschieden sich die Mitglieder der französischen Resistance bewusst dazu aktiven Widerstand zu leisten. Besonders die jüdischen Angehörigen der Widerstandsbewegung wollten sich nicht, wie die Schafe zur Schlachtbank führen lassen. So selten das Leben und die Geschichte solcher Personen geradlinig und überschaubar verläuft, so oft dieser Eindruck in künstlerischen Erzeugnissen, in Büchern oder Filmen auch entstehen mag, konstruiert das Erzählkino letztlich doch Leinwandgeschichten -basieren sie auch auf historischen, realen und wahren Ereignissen- nach strikten Prinzipien und Regeln. Nicht anders auch Guédiguians Resistancefilm *L'Armée du crime*: Es handelt sich um Frauen und Männer, um Menschen unterschiedlichster Herkunft und verschiedenster Hintergründe, die -innere und äußere Widerstände bezwingend- in einer historischen Kulisse schier unmöglich erscheinende Aufgaben erfüllen und Entscheidungen

---

<sup>322</sup> Arsène Tchakarian in einem Interview, zitiert nach Devienne Gérard, „L'Armée du crime: An Interview with Arsène Tchakarian“, in: *humaniteenglish.com* (2009), <http://www.humaniteinenglish.com/spip.php?article1332>, zuletzt abgerufen am 04.01.2021.

<sup>323</sup> Devienne Gérard, *L'Armée du crime*.

<sup>324</sup> French Philip, „Army of Crime“, in: *theguardian.com* (2009), <https://www.theguardian.com/film/2009/oct/04/army-crime-robert-guediguian-french>, zuletzt abgerufen am 04.01.2021.

treffen müssen, um letzten Endes ihre Ziele erreichen zu können. Die negativen Einflüsse erst, die „antagonistischen Kräfte“<sup>325</sup>, welche auf eine Person einwirken, formen diese schließlich. Oder: „Konflikte sind der Motor der Handlung.“<sup>326</sup> Die Probleme, denen die Held:innen zu Beginn begegnen, übersteigen dabei deren Handlungsmöglichkeiten um ein Vielfaches. Erst allmählich erlernen und entwickeln sie Fähigkeiten, um das Kräfteverhältnis wiederherzustellen, die Antagonismen zu besiegen und letztlich ihre Ziele erfolgreich bestreiten zu können. Diese Ziele und Wünsche der Widerstandskämpfer:innen bilden innerhalb der erzählten Welt den positiven Wert, welchem die negativen Werte, die vielen Gefahren und der faschistische Feind, entgegen gesetzt werden.<sup>327</sup>

### 9.1 Die Manouchian-Gruppe und die französische Resistance

Es scheint fast so, dass die in großer Zahl an der französischen Resistance partizipierenden Jüdinnen und Juden ihren Kampf gegen den NS-Terror, ihr Agieren und ihre Pflicht zum Widerstand als eine moralische begriffen und die Rettung nicht allein als militärische Aufgabe betrachteten. „In der Résistance haben sich die Juden also nicht anders verhalten als die anderen Franzosen“<sup>328</sup>, so der französische Historiker Henri Michel. Er ergänzte, dass „der Anteil der Juden an der Résistance im Verhältnis zur Bevölkerung jüdischer Religion oder Herkunft sehr hoch war, wenn man die Teilnehmer an der Résistance in religiöser oder ethnischer Hinsicht untersucht.“<sup>329</sup>

Die Antwort, inwieweit ihre Aktionen als spezifisch jüdischer Widerstand einzuordnen sind, ist den subjektiven Urteilen der Widerstandskämpfer:innen folgend nicht einheitlich. „Da ich mein Überleben und das meiner Familie ganz klar der Hilfe der Widerstandskämpfer verdanke, ist es meine Pflicht, an ihrer Seite zu kämpfen“<sup>330</sup>, erklärte einer von ihnen und bestätigt damit gleichsam seine Angehörigkeit zum jüdischen Widerstand als Kämpfer der nationalen Resistance. Obgleich wiederum andere ihr Agieren, ihre Handlungen und Aktionen nicht als gesondert jüdischen Widerstand begriffen, war das Verhalten mit dem der anderen Französischen und Franzosen im Widerstand doch nicht vollends identisch, schließlich litten Jüdinnen und Juden -oft als Geflüchtete und neu angekommene Immigrant:innen- in Frankreich

---

<sup>325</sup> McKee Robert, *Story. Die Prinzipien des Druchbuchschreibens*, Berlin 2001, 340.

<sup>326</sup> Sarhangi Mohammed A.S., *Jüdischer Widerstand im US-amerikanischen Kino*, 190.

<sup>327</sup> Sarhangi Mohammed A.S., *Jüdischer Widerstand im US-amerikanischen Kino*, 191f.

<sup>328</sup> Zitiert nach Lustiger Arno, *Zum Kampf auf Leben und Tod*, 446.

<sup>329</sup> Zitiert nach Lustiger Arno, *Zum Kampf auf Leben und Tod*, 446.

<sup>330</sup> Zitiert nach Lustiger Arno, *Zum Kampf auf Leben und Tod*, 446.

unter schwereren Bedingungen. Sie wurden der NS-Gesetzgebung und den antisemitischen Bestimmungen des kollaborierenden Vichy-Regimes folgend diskriminiert, erniedrigt, verfolgt und schließlich getreu der von den Nationalsozialisten angestrebten „Endlösung“ deportiert und ermordet.<sup>331</sup>

Mit der deutschen Okkupation entstanden innerhalb Frankreichs, sowohl im besetzten als auch im unbesetzten Gebiet Widerstandsbewegungen und Gruppen. Französische Patriot:innen, Kommunist:innen, Sozialist:innen, viele Immigrant:innen und Jüdinnen und Juden trotzten ihren Widersachern. Sie führten ganze Verbände und Einheiten an, retteten Tausende Kinder vor den Fängen der Nazis und ihrer Kollaborateur:innen<sup>332</sup>, leisteten intellektuellen und geistlichen Widerstand und entgegneten dem faschistischen Feind schließlich selbstbewusst und entschlossen mit der Waffe in der Hand.<sup>333</sup> Die bedeutendste Formation des Widerstandes in Frankreich -und des kommunistischen Widerstandes im besonderen- war die Pariser *Francs Tireurs Partisans – Main d’oeuvre Immigrée*, kurz FTP-MOI. Die 1942 gegründete militante Widerstandsgruppierung war Teil der Immigrationsorganisation der kommunistischen Partei Frankreichs. Die Mitglieder wurden entsprechend ihrer Herkunft und Muttersprache in Untersektionen gegliedert. Diese sollten den Zuwanderer:innen und im Land Neugekommenen bei ihrer sozialen und politischen Integration behilflich sein. Die jüdische Sektion bildete dabei eine der größten Sprachgruppen innerhalb der MOI.<sup>334</sup>

Die Idylle -die vielen Vergnügungsstätten, Hotels, Bars und Bordelle machten die Stadt zu einem sicheren Erholungszentrum-, die Paris für deutsche Soldaten und Beamte lange bedeutete, wurde erst durch Kämpfer:innen der Resistance -unter ihnen zahlreiche Jüdinnen und Juden- beendet. Besonders die Gruppe Manouchian, unter dem Kommando des armenischen Dichters und Überlebenden des Genozids an der armenischen Bevölkerung während des Ersten Weltkrieges Missak Manouchian agierend, versetzte die deutschen Besatzer in Angst und Schrecken. Trotz der vielen erlittenen Rückschläge, der ständigen Bedrohung verhaftet und interniert zu werden, mehrerer Verhaftungswellen und dem eingeschränkten Zugang zu Geld, Waffen und anderen Mitteln, gelang es der Gruppierung

---

<sup>331</sup> Siehe dazu ausführlicher unter anderem Zuccotti Susan, *The Holocaust, the French and the Jews*, Lincoln/London 1999.

<sup>332</sup> Siehe dazu ausführlicher unter anderem Lazare Lucien, *Rescue as Resistance* und Zuccotti Susan, „Jewish Rescue Organizations“, in: Zuccotti Susan, *The Holocaust, the French and the Jews*, 210-226.

<sup>333</sup> Steinberg Lucien, „Jüdischer Widerstand in Frankreich und Belgien. Der Anteil der deutschsprachigen Juden“, in: Erler Hans, Paucker Arnold, Ehrlich Ludwig Ernst (Hg.), „*Gegen alle Vergeblichkeit*“. *Jüdischer Widerstand gegen den Nationalsozialismus*, Frankfurt am Main 2003, 278ff.

<sup>334</sup> Langwasser Meike, *Jüdischer Widerstand in Frankreich*, 75f.

zahlreiche Attentate, Anschläge und Sabotageaktionen auszuführen und zu verüben. Unter den Opfern der Widerstandsgruppe findet sich auch der Beauftragte für den französischen Arbeitseinsatz in Deutschland, Dr. Julius von Ritter, der eine halbe Million Französinen und Franzosen zur Zwangsarbeit nach Deutschland geschickt hatte. Nicht zuletzt aufgrund des unter Folter erpressten Wissens über die Gruppe und der fehlenden Unterstützung der kommunistischen Partei wurden Manouchian und weitere 66 Verdächtige in eine Falle gelockt und schließlich verhaftet. Durch einen Schauprozess wollten die deutschen Behörden und die kollaborierende Vichy-Regierung den Französinen und Franzosen vor Augen führen, dass der „Terror“ -so wurde der Widerstand von diesen bezeichnet- ausschließlich Sache der Kommunist:innen, der Jüdinnen und Juden und der „Ausländer:innen“ sei. Zu diesem Zweck wählte man unter den Verhafteten 22 Männer und eine Frau, verteilte überall in der Stadt rote Plakate -das *L’Affiche Rouge* sollte den Widerstand propagandistisch diffamieren und diskreditieren- und verurteilte diese schließlich zum Tode. Unter den zum Tode verurteilten Personen befanden sich auch zwölf Jüdinnen und Juden.<sup>335</sup>



Abbildung 14, Screenshot *L'Armée du crime*, DVD von Studio Canal, 1:05:08, Nach anfänglichen Skrupeln sind die Widerstandskämpfer:innen bereit Rache zu üben.

---

<sup>335</sup> Lustiger Arno, *Zum Kampf auf Leben und Tod*, 463ff; siehe auch Langwasser Meike, *Jüdischer Widerstand in Frankreich*, 86ff; Möller Lenelotte, *Widerstand gegen den Nationalsozialismus. Von 1923 bis 1945*, Wiesbaden 2013, 227ff.



Abbildung 15, Screenshot *L'Armée du crime*, DVD von Studio Canal, 1:05:10, Der junge Jude Marcel tötet den deutschen Feind.



Abbildung 16, Screenshot *L'Armée du crime*, DVD von Studio Canal, 2:04:34, Die französischen Kollaborateur:innen verschmähen den Widerstand als "Armee von Kriminellen".

## 9.2 Kommunist:innen, Migranten und Jüdinnen und Juden. Das „Andere“ im Kampf gegen den Faschismus

So unterschiedlich die Herkunft, Religion oder politische Gesinnung der einzelnen Mitglieder und Kämpfer:innen auch gewesen sein mag -mit Missak Manouchian (Simon Abkarian) führt ein armenischer Dichter und Intellektueller<sup>336</sup> eine Gruppe von Immigrant:innen, Jüdinnen und Juden, sowie Kommunist:innen aus unterschiedlichen Ländern-, vereint sie letztlich alle das gemeinsame Ziel des Kampfes gegen den Nationalsozialismus und gegen den Faschismus. Als Fremde und Feinde von der Gesellschaft erst zum „Anderen“ gemacht, leidet Manouchian als Kommunist und Überlebender des Genozids an den Armenier:innen während des Ersten

<sup>336</sup> Lustiger Arno, *Zum Kampf auf Leben und Tod*, 463.

Weltkrieges ebenso unter der zunehmenden Entrechtung, Diskriminierung und Verfolgung, wie die jüdischen Mitglieder seiner Gruppe. Wenngleich man als Mitglied der Organisation in erster Linie Kommunist war und sich demnach strengstens an die Vorgaben der Partei zu richten hatte, musste man auch erkennen, dass sich „für die Juden [...] das Rad der Geschichte schneller als für die anderen Völker des besetzten Europa“<sup>337</sup> drehen sollte.

Unter ständiger Gefahr von den Deutschen und den kollaborierenden französischen Einheiten aufgegriffen und inhaftiert zu werden, nur dürftig mit Geld und anderen Mitteln ausgestattet sehen sich Missak, Marcel Rayman (Robinson Stévenin), Thomas Elek (Grégoire Leprince-Ringuet) und die übrigen Mitglieder der Manouchian-Gruppe ständig mit erheblichen Problemen konfrontiert. Vor allem aber müssen sie um das eigene Leben und das Leben ihrer Liebsten fürchten, denn nicht nur von den deutschen Besatzern geht eine direkte Lebensgefahr aus, sondern vielmehr noch von den französischen Kollaborateur:innen und Denunziant:innen, die gewillt sind die Ziele der Deutschen -die Auflösung der Gruppe und Vernichtung ihrer Mitglieder- zu erfüllen. Diese Widrigkeiten scheinen damit die Handlungsmöglichkeiten der einzelnen Protagonist:innen zu übersteigen. Zwar verfolgen sie ein gemeinsames Ziel, ihre nur lose Organisation aber, vielmehr noch ihr mitunter leichtsinniges, naives und jugendliches Handeln scheinen der Gruppe mehr Gefahren, als Nutzen einzubringen. Während diese negativen Werte jedoch letztlich die Organisation, das Verhalten und den Zusammenhalt der Gruppe schärfen und sie ihren Zielen näher bringen, verhält es sich bei der widersprüchlichsten antagonistischen Kraft -der drohenden Inhaftierung und Vernichtung durch die SS und ihre Kollaborateur:innen- doch gänzlich anders. Die Vernichtungspläne der Nazis bilden im Film den stärksten negativen Wert. Trotz dieser antagonistischen Kraft und trotz der Bedingungen unter denen die Resistance agiert -diese gestalten sich zunehmend schwieriger-, wollen sich die Widerstandskämpfer:innen ihrem Schicksal von den Nazis getötet zu werden, nicht kampflös hingeben. Vielmehr noch wollen sich die jüdischen Mitglieder der Widerstandsformation eben nicht wie Schafe zur Schlachtbank führen lassen.

So leichtsinnig und naiv Thomas Elek, genannt Tommy, ein im Jahr 1924 geborener ungarischer Jude<sup>338</sup>, anfänglich noch handelt -er beschmiert Wände mit kommunistischen Symboliken und sprengt auf Eigeninitiative eine Buchhandlung- gelingt es erst Missak seine Handlungen und Aktionen unter seinem Kommando dem Nutzen der Gruppierung zu

---

<sup>337</sup> Rayski Adam, zitiert nach Langwasser Meike, *Jüdischer Widerstand in Frankreich*, 77.

<sup>338</sup> Lustiger Arno, *Zum Kampf auf Leben und Tod*, 481.

unterstellen. Nicht anders lagert sich der Fall des jungen Draufgängers Marcel Rayman, einem 1923 geborenen polnischen Juden<sup>339</sup>. Vom blinden Glauben seiner Eltern an eine positive Zukunft, von der antisemitischen Propaganda der Besatzer und schließlich von der Deportation seines Vaters völlig desillusioniert, entschließt sich das junge Schwimmtalent auf eigene Faust auf offener Straße und am helllichten Tage Deutsche umzubringen. Wiederum erst den Bemühungen Missaks geschuldet, lässt sich Marcel trotz aller Widerstände sein eigenes Leben nicht aufgeben zu wollen, in die organisierte Einheit und den auf Anweisungen der Partei handelnden Widerstandskampf eingliedern. Ihr Judentum spielt für Thomas und Marcel gleichermaßen -nicht anders verhält es sich mit den übrigen jüdischen Mitgliedern der Formation- jedenfalls in religiöser Ausformung keine sonderliche Rolle. Auf seine jüdische Herkunft angesprochen, gibt Thomas gar zu verstehen „lediglich“ Kommunist zu sein. Mit der Entrechtungs- und Diskriminierungspolitik und vielmehr noch dem unbedingten Willen der Nazis zur Vernichtung des gesamten europäischen Judentums erst konfrontiert, bleibt den Mitgliedern schlichtweg keine Wahl oder Ausweg. Als Kommunist:innen und Immigrant:innen, vielmehr noch aber als Jüdinnen und Juden gelten sie als Verfolgte des Nationalsozialismus.

Den Verfolgern -den Nazis, wie den französischen Kollaborateur:innen und Denunziant:innen- treten Marcel und Thomas indes sicher und selbstbewusst entgegen. Obgleich Thomas trotz seiner mitunter draufgängerischen Art und Weise zu handeln, schüchtern und zurückhaltend wirkt, scheut er wiederum auch nicht davor zurück seine Peiniger zu verprügeln oder mit einem Sprengstoffattentat gar zu töten. Marcel wiederum, ein „todesmutige[r]“<sup>340</sup> und aufgeweckter Junge, der von den Mädchen und Frauen heiß umworben wird, ist alles andere als schüchtern. Beide aber eint der unbedingte Wille Widerstand leisten zu wollen. Dabei fällt es den zwei Jünglingen jedoch sonderlich schwer sich den Anweisungen und dem Kommando von Manouchian und der Partei zu unterwerfen. Wohingegen sich Thomas vor allem aus seiner kommunistischen Überzeugung heraus -als kommunistische Intellektuelle und aus Ungarn geflüchtete Juden gehören seine Eltern ebenso dem Widerstand an- den kämpfenden Einheiten gegen den Faschismus anschließt, scheint Marcel vielmehr einzig von der Rache getrieben zu sein, seine inhaftierte und deportierte Familie vergelten zu wollen.

---

<sup>339</sup> Lustiger Arno, *Zum Kampf auf Leben und Tod*, 482.

<sup>340</sup> Lustiger Arno, *Zum Kampf auf Leben und Tod*, 463.

Während Tarantinos Held:innen des jüdischen Widerstandes keinerlei moralische Skrupel zeigen und sich dem unbedingten Willen der Rache und Vergeltung vollends sicher sind, setzen sich Guédiguian's Protagonist:innen doch sehr wohl mit der Frage auseinander, ob es denn im Widerstand gegen die Nazis überhaupt noch um Moral gehen kann. Wenngleich Marcel, Thomas und einige andere weniger Hemmungen zeigen, Nazis umzubringen, weigert sich Missak anfangs noch, im Widerstand zu töten. Als Kämpfer:innen für Freiheit und Gerechtigkeit, als Kämpfer:innen gegen Diskriminierung und Faschismus sei es demnach moralisch nicht vertretbar anderen Menschen das Leben zu nehmen. Auch zögert er gemeinsam mit anderen Mitgliedern seiner Gruppe eine Nazi-Abendveranstaltung zu sprengen, schließlich würden durch ein solches Attentat auch zahlreiche „unschuldige“ Frauen ums Leben kommen.

Letzten Endes jedoch muss auch Missak erkennen, dass er im Kampf gegen den NS-Terror selbst erst zum Täter werden muss. Schlussendlich verspürt auch der armenische Widerstandsführer während den Vergeltungsaktionen gar ein befreiendes und befriedigendes Gefühl: „I always felt revenge was an awful idea... I've become a real fighter. It's my act and it won't be my last. Once you've started, you can't back down.“<sup>341</sup> Während „der Jude“ durch die nationalsozialistische Propaganda „zu all dem gemacht [wurde], was der arische Mann nicht sein durfte (und per definitionem nicht sein konnte)“ – „Im Gegensatz zur Stärke, geordneten Schönheit, klaren Willenskraft und Omnipotenz des deutschen Mannes wurde er als hässlich, zu dick oder zu dünn, impotent und doch zugleich sexuell gierig, unmännlich und sogar „weibisch“ gekennzeichnet“<sup>342</sup>-, diese Zerrbilder des schwachen und passiven jüdischen Opfers auch im Film nur allzu oft rezipiert und fortgeschrieben worden sind, unterliegen Manouchian's jüdische Mitkämpfer:innen keineswegs dieser Darstellung. Dafür jedoch mussten sie erst zu Täter:innen werden. Ihre Opfer wiederum -verfolgt und beschattet wird die Gruppe beinahe ausnahmslos von Angehörigen der französischen Polizei und Spezialeinheiten- sind Deutsche: Soldaten und Angehörige der Wehrmacht. Verblieb das Bild des französischen Kollaborateurs auch filmisch noch allzu lange unthematisiert<sup>343</sup>, kennt *L'Armée du crime* doch zahlreiche Französischen und Franzosen als Erfüllungsgehilfen des deutschen Faschismus. Vielmehr noch zeichnen sich diese teilweise entgegen den Angehörigen der Wehrmacht -diese nutzen ihre Zeit in Paris um als „kultivierte Weltbürger“ im Park zu musizieren, das Wetter zu genießen oder Fußball zu spielen- auch durch ihre antikommunistische, antisemitische und faschistische Gesinnung und Überzeugung geradezu aus.

---

<sup>341</sup> Missak Manouchian in *L'Armée du crime*, 1:07:00.

<sup>342</sup> A.G. Gender-Killer, *Geschlechterbilder im Nationalsozialismus*, 43.

<sup>343</sup> French Philip, *Army of Crime*.

Ein den im Widerstand kämpfenden Jüdinnen und Juden gegensätzliches Bild einer Jüdin und damit einer nicht weniger moralisch und ethisch aufgeladenen Frage nachgehend, involviert Marcells Freundin und Geliebte Monique (Lola Naymark), ein junges jüdisches Mädchen, deren Eltern von den Nazis deportiert worden sind. Angespornt von falschen Versprechen von Kontakt mit ihrer Familie, und später, die Freilassung ihres arrestierten Freundes, „she engages in sex acts with a slimy French police investigator“<sup>344</sup>. Trotz ihrer zweifelsohne guten Absichten ist es letztlich Monique selbst, die zur Kollaborateurin wird. Auch durch ihre Mithilfe können Marcel und die übrigen Mitglieder der Resistance-Einheit, allesamt aktiv handelnde und zu Täter:innen gewordene Jüdinnen und Juden, erst festgenommen werden. Letzten Endes schließlich übersteigen die negativen Kräfte und Werte das Handeln, alle Bemühungen und das enorme Engagement Manouchians und seiner Gruppe. So viele Nazis und französische Kollaborateur:innen sie auch töten konnten, so viele Sabotageakte sie auch verübten, bleibt ihnen letztlich allein der Tod. Und doch scheinen sie in den Erinnerungen der Menschen weiterzuleben. Die Held:innen des Widerstandes handelten entschlossen, selbstbestimmt und engagiert.

---

<sup>344</sup> Schenker Andrew, “Review. Army of Crime“, in: slantmagazine.com (2010), <https://www.slantmagazine.com/film/army-of-crime/>, zuletzt abgerufen am 06.01.2021.

## 10. Auf dass Auschwitz nie wieder sei. Film und Erziehung

„Kultur“ sei, so moniert Michael Althen in einem seiner Essays, ein „merkwürdiger Ausdruck für das, was das Kino und seine Technik mit der Welt angestellt haben.“<sup>345</sup> Althen möchte das Kino vielmehr als eine „Kolonisation“ verstanden wissen. Er schreibt: „Das Kino hat den Menschen eine Sprache aufgedrängt, die sie auf Teufel komm raus lernen mussten. [...] Die Leinwand zeigt also ein Gesicht, eine Wolke, einen Baum -und alle verstehen, was gemeint ist.“<sup>346</sup> Schließlich konstruiert das Kino zwei Arten von Realität: „Zum Einen die filmische Realität, die sich auf der Leinwand den ZuschauerInnen präsentiert;“<sup>347</sup> „eine vom Bewusstsein des Zuschauers scheinbar unabhängige autonome Wirklichkeit“<sup>348</sup>. Zum anderen aber „produziert das Kino eine individuelle Realität“<sup>349</sup>, eine subjektive und eigene Wahrnehmung: die Wirklichkeit der Zuschauer:innen. Dieser höchst „kommunikative Akt“ erfordert „ein hohes Maß an kognitiver Aktivität und kommunikativem Wissen.“<sup>350</sup> Wir ordnen optische, bildliche und akustische Informationen anders ein, interpretieren diese unterschiedlich, sortieren sie auf andere Art und Weise und vergleichen sie mit den Inhalten, Formen und Informationen wieder anderer Filme.<sup>351</sup> Das Publikum, die Zuschauer:innen vor den Leinwänden sind demnach „nicht nur Projektionsfläche“, die „zur Inaktivität verdammt“<sup>352</sup> sind. Vielmehr dechiffrieren sie „die autonom konstruierte Welt auf der Leinwand dank [ihrer] Gedächtnisleistung und kraft [ihrer] Phantasie.“<sup>353</sup> Sie greifen dabei auf individuelles Wissen über die Welt, auf narratives Wissen, auf angeeignete und selbst erlernte Fähigkeiten und Kompetenzen beziehungsweise auf „Wissen um filmische Darbietungsformen“<sup>354</sup> zurück.

Diese Fähigkeiten und Kompetenzen jedoch sind durch das einzelne Individuum zuallererst zu erlernen. Bot das Kino erst völlig neue Möglichkeiten, Formen und Techniken der Inszenierung -die Kraft von Filmbildern liegt schließlich darin, „dass sie eine Distanz zwischen dem Objekt der Betrachtung, der außerfilmischen Realität, und dem betrachtenden Subjekt, den Rezipienten

---

<sup>345</sup> Althen Michael, „Die Sache mit dem Schwein“, in: Althen Michael, *Warte, bis es dunkel ist. Eine Liebeserklärung ans Kino*, München 2002, 13.

<sup>346</sup> Althen Michael, *Die Sache mit dem Schwein*, 13.

<sup>347</sup> Sarhangi Mohammed A. S., *Jüdischer Widerstand im US-amerikanischen Kino*, 235.

<sup>348</sup> Kreimeier Klaus, *Traum und Exzess. Die Kulturgeschichte des frühen Kinos*, Wien 2011, 15.

<sup>349</sup> Sarhangi Mohammed A. S., *Jüdischer Widerstand im US-amerikanischen Kino*, 235.

<sup>350</sup> Schmidt Oliver, *Hybride Räume. Filmwelten im Hollywood-Kino der Jahrhundertwende*, Marburg 2013, 47.

<sup>351</sup> Schmidt Oliver, *Hybride Räume*, 47.

<sup>352</sup> Kreimeier Klaus, *Traum und Exzess*, 15.

<sup>353</sup> Kreimeier Klaus, *Traum und Exzess*, 15.

<sup>354</sup> Schmidt Oliver, *Hybride Räume*, 47.

und Rezipientinnen, herstellen können“<sup>355</sup>-, eröffnete das Medium Fernsehen wiederum einer breiten Bevölkerung die Möglichkeit visuelle und filmische Vorführungen buchstäblich in die eigenen vier Wände der Wohnung zu holen. Im Gespräch mit Hellmut Becker -einem deutschen Juristen, Rechtsanwalt, Bildungsforscher und ehemaligen Direktor des Instituts für Bildungsforschung der Max -Planck-Gesellschaft in Berlin- erörterte der Frankfurter Philosoph und Soziologe Theodor W. Adorno die enorme Bedeutung der Erziehung zum Fernsehen:

Im übrigen, Herr Becker, bin ich ganz Ihrer Ansicht, daß man die Zuschauer Fernsehen lehren müßte. Wie sehr ich mit Ihnen übereinstimme, geht aus der freilich ein wenig ironischen Bezeichnung meiner amerikanischen Fernseharbeit „How to Look at Television?“ hervor [...]. Der Unterricht, den Sie vorgeschlagen haben im Gespräch über solche Medien, müßte nicht nur darin bestehen, daß man das Richtige auswählt und mit Kategorien sehen lernt, sondern er müßte von vorneherein auch die kritischen Fähigkeiten entwickeln; er müßte die Menschen dazu bringen, etwa Ideologien zu durchschauen; er müßte sie vor falschen und problematischen Identifikationen bewahren und er müßte sie vor allem davor bewahren, der allgemeinen Reklame für die Welt zu verfallen, die durch die bloße Form solcher Medien, vor allem Inhalt, schon unmittelbar gegeben ist.<sup>356</sup>

Mögen das Potential, die Möglichkeiten und Optionen von Neuerungen, von neuen Techniken, von Kino und Fernsehen auch überwiegen, bergen diese neuen Medien doch auch große Gefahren und Verführungen in sich. „Im Grunde besteht doch [sogar] [...] die Gefahr, daß sich zum Beispiel junge Menschen die Liebe so vorstellen, wie sie sie im Fernsehen gezeigt bekommen, d[as] h[eißt], daß sie für sehr direkte menschliche Zusammenhänge Klischeevorstellungen annehmen, bevor sie sie überhaupt selbst erlebt haben. Daß sie also an ihre eigene Entwicklung bereits fixiert durch Klischeevorstellungen herangehen.“<sup>357</sup> Derartige Klischeevorstellungen und Inszenierungen von Vorurteilen und Stereotypen -mögen sich diese auf die Einstellung von jungen Menschen zur Liebe und zwischenmenschlichen Beziehungen oder der Darstellung von Jüdinnen und Juden im internationalen Spielfilm beziehen, völlig egal- sollten allerdings nicht eindimensional, allein als Aufgabe und Zuständigkeit der Zuschauer:innen und Rezipient:innen künstlerischer und filmischer Erzeugnisse verstanden werden. So viel Potenzial für Aufklärung solche Produktionen und Medien auch in sich tragen mögen, so bedeutend die richtige Erziehung zum Fernsehen und dem Kino auch ist -nach Adorno hat diese bereits in schulischen und bildungspolitischen Einrichtungen zu erfolgen<sup>358</sup>-,

---

<sup>355</sup> Hehenberger Stefanie, *Riesengesichter jüdischer Vergeltung*, 114.

<sup>356</sup> Adorno Theodor W., „Fernsehen und Bildung 1963“, in: Kadelbach Gerd, Theodor W. Adorno. Erziehung zur Mündigkeit. Vorträge und Gespräche mit Hellmut Becker 1959-1969, Frankfurt am Main <sup>25</sup>2015, 54.

<sup>357</sup> Becker Hellmut, *Fernsehen und Bildung*, 55.

<sup>358</sup> Adorno Theodor W., *Fernsehen und Bildung*, 53ff.

sollten doch vor allem „die Menschen, die das Fernsehen [, das Kino und den Film] „machen“, sehr genau darüber nachdenken müssen, was sie tun.“<sup>359</sup> Die Hauptchance dieser Medien liege doch darin, dass, „wenn es richtig benutzt wird, mit Realität anstatt mit Illusion konfrontieren kann, und daß die Hauptgefahr darin liegt, daß es mit Illusion anstatt mit Realität konfrontiert.“<sup>360</sup>

### 10.1 Realitätsanspruch und Authentizität

Durch künstlerische Erzeugnisse, durch das Fernsehen, im Kino vor der Leinwand sind wir gleichsam in der Lage Dinge wahrzunehmen, „die wir unvermittelt, das heißt in der Realität außerhalb des Kinos, nicht [mehr] sehen können und wollen.“<sup>361</sup> Kracauer beschreibt dieses Potenzial des Kinos und des Films -seine Überlegungen beziehen sich zwar auf Bilder des Schreckens, auf Fotografien der befreiten nationalsozialistischen Konzentrations- und Vernichtungslager, sind aber für das Kino im Allgemeinen von Relevanz- mit dem Mythos der Medusa: Schon ein Blick in das Gesicht Medusas reichte, um einen Mann in Stein zu verwandeln. Perseus, dem Sohn des Zeus, wurde schließlich von Polydektes aufgetragen, ihm den Kopf der Medusa zu erbringen. Dies trug Polydektes Perseus in der Hoffnung, dass dieser dabei sterben würde, auf. Perseus aber erhielt Hilfe: Athene schenkte ihm einen Spiegelschild, Nymphen schenkten ihm eine Tarnkappe und Hermes -der Götterbote- wiederum überreichte ihm geflügelte Schuhe. So musste er dem Ungeheuer nicht direkt ins Angesicht blicken, sondern ist allein durch die Spiegelung im Schild der Athene in der Lage Medusa zu töten und zu enthaupten, ohne dabei selbst zu Stein zu erstarren:

Die Moral des Mythos ist natürlich, daß wir wirkliche Gräuel nicht sehen und auch nicht sehen können, weil die Angst, die sie erregen, uns lähmt und blind macht; und daß wir nur dann erfahren werden, wie sie aussehen, wenn wir Bilder von ihnen betrachten, die ihre wahre Erscheinung reproduzieren. Diese Bilder sind nicht von der Art jener, in denen künstlerische Phantasie unsichtbares Grauen zu gestalten sucht, sondern haben den Charakter von Spiegelbildern. Unter allen existierenden Medien ist es allein das Kino, das in gewissen Sinne der Natur den Spiegel vorhält und damit die „Reflexion“ von Ereignissen ermöglicht, die uns versteinern würden, träfen wir sie im wirklichen Leben an. Die Filmleinwand ist Athenes blanker Schild. Aber das ist nicht alles. Der Mythos gibt außerdem zu verstehen, daß die Abbilder auf dem Schild oder der Leinwand Mittel zum Zweck sind: sie sollen den Zuschauer befähigen -mehr noch: dazu antreiben-, das Grauen zu köpfen, das sie spiegeln.<sup>362</sup>

---

<sup>359</sup> Hellmut Becker, *Fernsehen und Bildung*, 53.

<sup>360</sup> Hellmut Becker, *Fernsehen und Bildung*, 59f.

<sup>361</sup> Hehenberger Stefanie, *Riesengesichter jüdischer Vergeltung*, 114.

<sup>362</sup> Kracauer Siegfried, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt am Main 1964, 395.

Das Potenzial des Kinos liegt letztlich in der Art und Weise der Vermittlung. Die Frage, ob und wie das größte Verbrechen der Menschheitsgeschichte, der Zivilisationsbruch der Shoah, die systematische und industrielle Vernichtung von über sechs Millionen Jüdinnen und Juden allerdings filmisch darstellbar ist, war und ist Gegenstand zahlreicher und heftiger Diskussionen und Auseinandersetzungen. „Das Grundproblem [der] [...] filmischen Darstellung [der Shoah] kreist um drei Positionen“<sup>363</sup>, die mit Anja Oster und Walter Uka folgend beschrieben werden können: „erstens um das grundsätzliche Bilderverbot“<sup>364</sup>, „wonach jede Imagination zwangsläufig eine Banalisierung und Verfälschung von historischem Geschehen zur Folge haben muss“<sup>365</sup>; zweitens kreist die Frage und Möglichkeit der Darstellung der Shoah um die angemessene Form „-Dokumentation oder Fiktion- und um die damit zusammenhängende Frage nach Authentizität; und drittens um den Widerspruch von Hoch- und Massenkultur“<sup>366</sup>. Wollte der französische Filmregisseur Claude Lanzmann mit seiner rund neunstündigen Dokumentation *Shoah* (1985)<sup>367</sup> das Bilderverbot penibel beachten -massentauglich war diese Produktion damit allerdings kaum-, verorteten sich Filmschaffende wie Steven Spielberg ebenfalls sehr klar innerhalb dieser Positionen: sein Film *Schindler's List* „als massentauglicher Spielfilm mit hohen Authentizitätsansprüchen und Katharsis-Effekten „à la Hollywood““<sup>368</sup>.

Das Schreiben, auch das Filmemachen über die Shoah veränderten sich immer wieder. „Die allmähliche Hinwendung zu einem authentischen b[eziehungsweise] realistischen Erzählen des Holocaust“<sup>369</sup> sollte sich schließlich nicht allein stilistisch ausdrücken, nein, sondern vor allem und vielmehr inhaltlich. Nach dem enormen Erfolg Spielbergs begannen vorwiegend US-amerikanische und deutsche Filmschaffende gleichermaßen sich von fiktiven Geschichten und Erzählungen -mögen diese mitunter auch auf wahren Begebenheiten beruht haben, die

<sup>363</sup> Waldhof Lara, *Umerzählen – Umwerten – Umwerfen*, 185.

<sup>364</sup> Waldhof Lara, *Umerzählen – Umwerten – Umwerfen*, 185.

<sup>365</sup> Oster Anja, Uka Walter, „Der Holocaust als Filmkomödie. Komik als Mittel der Darstellung des Undarstellbaren“, in: Kramer Sven (Hg.), *Die Shoah im Bild*, München 2003, 251.

<sup>366</sup> Waldhof Lara, *Umerzählen – Umwerten – Umwerfen*, 185.

<sup>367</sup> *Shoah*, Frankreich 1985. Regie: Lanzmann Claude. Kamera: Chapuis Dominique, Glasberg Jimmy, Lubtchansky William. 540 Minuten.

<sup>368</sup> Waldhof Lara, *Umerzählen – Umwerten – Umwerfen*, 185.

<sup>369</sup> Sarhangi Mohammed A. S., *Jüdischer Widerstand im US-amerikanischen Kino*, 10. Solche Trends und Phasen jedoch beziehen sich häufig allein auf den Mainstream-Film. Waren im US-amerikanischen und europäischen Mainstream der 1990er Jahre ein sogenannter „Trend zur Authentizität“ durchaus zu beobachten, entwickelte sich im Experimentalfilm eine mitunter sehr gegensätzliche Stilrichtung und Tendenz. Schultz schreibt: „Die Experimentalfilm- und Undergroundkultur agiert aus, was der Mainstream verweigert. Dem kanonisierten Erinnern und der einführenden Erzählform mit ihrer häufig stereotypen Bildsprache begegnet sie mit lustvoller Dekonstruktion, dem Ausstattungskino mit anarchischer Aneignung der Symbole zum Zwecke ihrer Ab- und Umnutzung.“, nach Schultz Sonja M., *Der Nationalsozialismus im Film*, 232.

Protagonist:innen der Geschichte waren zumeist fiktiv- abzuwenden. Wie Frank Bösch konstatiert -er selbst nennt diese filmhistorische Entwicklung einen „Trend zur Authentizität“<sup>370</sup>-, hatten bis dahin:

Alle Spielfilme und Serien, die seit 1945 zum Nationalsozialismus erschienen waren, [...] zwar bekannte historische Ereignisse eingeblendet, erhoben jedoch selten den Anspruch, direkte historische Rekonstruktionen zu sein. Auch bei *Holocaust* war dieses spannungsreiche Verhältnis zwischen Geschichte und Fiktion angelegt. „It is only a story. But it really happened“, hieß es im Vorspann. Die Figuren waren fiktiv, sie partizipierten aber fortlaufend an bekannten Ereignissen.<sup>371</sup>

Doch so versucht solche Produktionen auch waren Geschichte authentisch zu erzählen -so wurden Aussagen und Erzählungen von Zeitzeug:innen in den Mittelpunkt des Plots gestellt-, letztlich scheiterten sie nur allzu oft an den eigenen Vorgaben und Ansprüchen. Mit dem Realitätsanspruch des Betroffenheitskino schließlich ist das Problem verbunden, „dass die vermeintlich „authentischen“ Bilder die faschistische Ästhetik nur reproduzieren.“<sup>372</sup> „Auch auf fiktionaler Ebene ziehen die vom Nationalsozialismus hervorgebrachten Bilder als Reinszenierungen ihre Spur durch die Filmgeschichte.“<sup>373</sup>

## 10.2 Kill ihn! Nazi-Kitsch und Fiktion

Zwar weiß sich der internationale Blockbuster *Der Untergang* (2004)<sup>374</sup> -Oliver Hirschbiegels und Bernd Eichingers „Nazi-Kitsch und Kriegskitsch“<sup>375</sup>- als historische Quelle über die letzten Tage des nationalsozialistischen „Dritten Reiches“ zu verstehen, letztlich aber verharmlost er, dreht das Täter:innen-Opfer-Verhältnis einmal mehr um und kennt nicht die Deutschen als Zerstörer Europas, sondern fürchtet sich vielmehr vor dem drohenden Einmarsch der sowjetischen Roten Armee: „Das Ende des „Dritten Reichs“ wird als Untergang dargestellt, nicht als Befreiung.“<sup>376</sup> Während Robnik den Selbstmord von Goebbels im Film als

---

<sup>370</sup> Bösch Frank, „Film, NS-Vergangenheit und Geschichtswissenschaft. Von *Holocaust* zu *Der Untergang*“, in: Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte 55 (2007), 16. Diesen von Bösch konstatierten „Trend zur Authentizität“ bezieht er vor allem auf das sogenannte Mainstream-Kino. Schultz gebraucht den Begriff des „Mainstream“, um Filme mit großen Etats, zumeist bekannten US-amerikanischen Filmschaffenden, berühmten Schauspieler:innen und Protagonist:innen von unabhängigen Produktionen abzugrenzen, siehe dazu ausführlicher unter anderem Schultz Sonja M., *Der Nationalsozialismus im Film*, 232.

<sup>371</sup> Bösch Frank, *Film, NS-Vergangenheit und Geschichtswissenschaft*, 15.

<sup>372</sup> Hehenberger Stefanie, *Riesengesichter jüdischer Vergeltung*, 116.

<sup>373</sup> Schultz Sonja M., *Der Nationalsozialismus im Film*, 11.

<sup>374</sup> *Der Untergang*, Deutschland, Italien, Russland, Österreich 2004. Regie: Hirschbiegel Oliver. Drehbuch: Eichinger Bernd. Kamera: Klausmann Rainer. 156 Minuten.

<sup>375</sup> Seeßlen Georg, *Tarantino gegen die Nazis*, 8.

<sup>376</sup> Schultz Sonja M., *Der Nationalsozialismus im Film*, 386.

Inszenierung des „Zentralverbrechen[s] des Nationalsozialismus“<sup>377</sup> kommentiert, wird der Suizid Hitlers (Bruno Ganz) gleichsam nicht gezeigt. Der Mythos um den „Führer“ bleibt erhalten. In *Die Zeit* schreibt Wim Wenders: „Warum auf einmal dieses dezente Nichtzeigen, warum die plötzliche Prüderie? Warum, verflucht noch mal!? Warum nicht zeigen, dass das Schwein endlich tot ist? Warum dem Mann diese Ehre erweisen, die der Film sonst keinem von denen erweist, die da reihenweise sterben müssen?“<sup>378</sup>

Spielberg, Hirschbiegel und Eichinger, sie allesamt geben vor authentische Geschichte zu erzählen, sie alle gleichermaßen aber reproduzieren vielmehr mitunter problematische Rollenbilder, Klischeevorstellungen und Stereotype, sie scheuen davor zurück den toten Körper Hitlers zu inszenieren oder kennen letztlich immer auch gute Deutsche. Tarantino wollte eine andere Geschichte erzählen, er schreibt die Weltgeschichte um, wirft sie auf den Kopf, „lässt sein geliebtes Kino selbst die Nazis besiegen, den Krieg beenden und Hitler töten.“<sup>379</sup> In einem Interview über seine Rachephantasie an den Nazis in *Inglourious Basterds* schließlich sagt er:

Eigentlich wollte ich der Geschichte treu bleiben. Ich schreibe ja während des Tages, spät abends höre ich Musik und denke darüber nach, was ich morgen schreiben will und mache mir ein paar Notizen. Ich dachte also über Hitler nach: „Was passiert am Ende? Warte! Was tue ich eigentlich? Bring ihn einfach um!“ Und ich schrieb in mein Notizbuch: „Verdammte Scheiße, kill ihn!“<sup>380</sup>

Der amerikanische Star-Regisseur befreit das Kino und den Film von alten Klischees und Stereotypen. Die Nazis sind keine unerklärlichen und monströsen Bestien mehr. „Mit seiner ironisierenden und satirischen Herangehensweise positioniert sich *Inglourious Basterds* innerhalb der Tradition der beiden großen Hollywoodproduktionen der 1940er Jahre, Chaplins *The Great Dictator* (1940)<sup>381</sup> und Ernst Lubitschs *To Be Or Not To Be* (1942)<sup>382</sup>.“<sup>383</sup> Das Potenzial dieser Filme beschreiben Laster und Steinert wie folgt: „Die Nazis sind damit auch nicht länger dämonisch der Gipfel des „Bösen“, vielmehr ein Fall von grotesker

---

<sup>377</sup> Robnik Drehli, *Wendungen und Grenzen der Rede von Trauma und Nachträglichkeit*, 248.

<sup>378</sup> Wenders Wim, „Tja, dann wollen wir mal“, in: *zeit.de* (2004), [https://www.zeit.de/2004/44/Untergang\\_n?utm\\_referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F](https://www.zeit.de/2004/44/Untergang_n?utm_referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F), zuletzt abgerufen am 21.05.2021.

<sup>379</sup> Waldhof Lara, *Umerzählen – Umwerten – Umwerfen*, 186.

<sup>380</sup> Tarantino Quentin, zitiert nach Waldhof Lara, *Umerzählen – Umwerten – Umwerfen*, 185.

<sup>381</sup> *The Great Dictator*, USA 1940. Regie: Chaplin Charlie. Drehbuch: Chaplin Charlie. Kamera: Totheroh Roland, Struss Karl. 125 Minuten.

<sup>382</sup> *To Be Or Not To Be* (dt. Sein oder Nichtsein), USA 1942. Regie: Lubitsch Ernst. Drehbuch: Mayer Edwin Justus. Kamera: Maté Rudolph. 93 Minuten.

<sup>383</sup> Hehenberger Stefanie, *Riesengesichter jüdischer Vergeltung*, 117.

Selbstüberhebung, wenn auch mit gräßlichen Folgen. Man kann „historisiert“, über sie lachen.“<sup>384</sup>

Nun ist es Jugendlichen, ebenso aber auch Erwachsenen in der Erziehung zum Film und der Shoah natürlich beizubringen, dass Hitler in Wahrheit nicht von jüdischen Widerstandskämpfer:innen in einem Pariser Kino getötet wurde und der Zweite Weltkrieg damit schon 1944 beendet wurde, viel schwieriger aber dürfte es sein diesen die Problematiken von Filmen näherzubringen, die vorgeben authentisch zu sein. Tarantino beansprucht für sich keine reelle Nacherzählung der Geschichte zeigen zu wollen. „Wenn wir in den Dokumenten von Ghetto-Räumungen lesen [aber], haben wir automatisch die Bilder von Steven Spielberg im Kopf.“<sup>385</sup> Die vielen historischen Ungenauigkeiten Spielbergs Produktion dürften jedoch nur den Wenigsten bekannt sein. So bleibt sein Werk für viele Menschen weltweit, „das“ Bild schlechthin, denken sie an den Nationalsozialismus und die Shoah.

Während Spielberg überdies -sein Film soll nur exemplarisch für eine Reihe von Mainstreamproduktionen dienen- nahezu versteinerte Klischeebilder von schwachen Jüdinnen und Juden, bestialischen Nazis und guten Deutschen fortschreibt und gleichsam reproduziert, entlarvt Tarantinos „Kino der Differenz, der Nicht-Identität und Ähnlichkeit“<sup>386</sup> die in unseren Köpfen nur allzu festgeschriebenen Bilder und Darstellungen vom weiblich und kulturell „Anderen“ als „Imitationen ohne Originale“<sup>387</sup>. Abrams stellt gar fest, „dass mit einer neuen Generation an Filmschaffenden ein Trend in Richtung Normalisierung zu beobachten ist“<sup>388</sup>. Jüdische Charaktere etwa erscheinen nicht mehr nur als Opfer des Nationalsozialismus:

New Jews who are nasty, brutish, solitary, short, though, fat, manly, unmanly, endogamous, exogamous, aggressive, passive-aggressive, traitors, losers, [...], criminals, porn stars, assassins, killers, gangsters, [...] and so on.<sup>389</sup>

---

<sup>384</sup> Laster Kathy, Steinert Heinz, „Von der Schmierkomödie zur Broadway-Show. To Be or Not to Be und der polnische Widerstand“, in: Frölich Margit, Loewy Hanno, Steinert Heinz (Hg.), *Lachen über Hitler – Auschwitz-Gelächter? Filmkomödie, Satire und Holocaust*, Schriftenreihe des Fritz Bauer Instituts 19, München 2003, 227.

<sup>385</sup> Frei Norbert, zitiert nach Frei Norbert, Kansteiner Wulf (Hg.), *Den Holocaust erzählen. Historiographie zwischen wissenschaftlicher Empirie und narrativer Kreativität*, Göttingen 2013, 229.

<sup>386</sup> Przybilski Martin, Schlössler Franziska, „Bell und Bill. Buck und Fuck. Gespaltene Geschlechter und flottierende Signifikationen in Tarantinos Kill Bill“, in: Geisenhanslücke Achim, Steltz Christian (Hg.), *Unfinished Business. Quentin Tarantinos „Kill Bill“ und die offenen Rechnungen der Kulturgeschichte*, Bielefeld 2006, 37.

<sup>387</sup> Przybilski Martin, Schlössler Franziska, *Bell und Bill*, 36.

<sup>388</sup> Hehenberger Stefanie, *Riesengesichter jüdischer Vergeltung*, 118.

<sup>389</sup> Abrams Nathan, *The New Jew*, 207.

Tarantinos Charaktere entsprechen Abrams Bild der „new Jews“. Seine Held:innen des Widerstandes, Jüdinnen und Juden, Frauen und „Andere“ erwehren sich ihren Peiniger:innen, sie handeln selbstbestimmt und aktiv. Sie sind keine passiven und reinen Opfer mehr

## **11. Gegen den Mythos schwacher Jüdinnen und Juden!**

Mag der jüdische Widerstand noch so oft marginalisiert, in seiner Bedeutung enorm geschmälert oder gar geleugnet worden sein, kämpften Jüdinnen und Juden trotz aller Umstände, allen Widerständen trotzend vielerorts gegen den Nationalsozialismus. Sie engagierten sich im künstlerischen, intellektuellen und geistigen Widerstand, formierten ganze Gruppen und Organisationen, zogen als Angehörige alliierter Armeen und Streitkräfte in den Krieg, entgegneten der nationalsozialistischen Diskriminierungs- und Vernichtungspolitik im täglichen Überlebenskampf und kämpften mit der Waffe in der Hand in den Städten, den Ghettos, den Lagern und den Wäldern. In künstlerischen Erzeugnissen, im Fernsehen, dem Film und dem Kino aber erscheinen Jüdinnen und Juden zumeist als passive und reine Opfer. Den Nazis und ihren Verbündeten völlig ausgeliefert, scheint es den Verfolgten schier unmöglich Widerstand zu leisten. So oft Filmschaffende ihrem Publikum und den Zuschauer:innen vor den Leinwänden auch vorgaukelten reale und authentische Geschichte erzählen zu wollen, reproduzierten sie letztlich allein veraltete, verkrustete und überholte Klischeebilder, Vorurteile und Stereotype: Nazis waren nicht zu begreifende Bestien und Monster, Deutsche immer auch Gute, Frauen reine Objekte der Lust und Begierde und Jüdinnen und Juden eben reine und passive Opfer.

Könnten die Herangehensweisen der Regisseure in den dargelegten Filmen kaum unterschiedlicher sein, verfolgen letztlich doch alle Produktionen gleichermaßen die Intention Jüdinnen und Juden als aktive, widerständige und auf eigene Initiative agierende und handelnde Personen darzustellen. Als Immigrant:innen, Kommunist:innen, besonders aber als Jüdinnen und Juden werden sie den Gesetzen des NS-Staates und seiner Kollaborateur:innen folgend diskriminiert, entrechtet, erniedrigt, verfolgt und schließlich ermordet. Am Rande der Gesellschaft stehend, als „kulturell Anderes“ jedoch repräsentieren sie keineswegs schwache oder passive Figuren. Entgegen der auch in Filmen durchaus üblichen Darstellung des jüdischen Opfers, werden der amerikanische Kommandierende Reisman, die heroischen Helden der Jewish Brigade, die Partisanin Anna, Tarantinos Held:innen des jüdischen Widerstandes, wie Guédiguian Protagonist:innen der Pariser Manouchian-Gruppe zu aktiven und selbstständig handelnden Täter:innen. Mögen sie anfänglich noch moralische Hemmungen gezeigt haben Menschen zu töten, legen sie letzten Endes doch jegliche moralische Skrupel ab. Mit der Waffe in der Hand kämpfen sie wie tausende Jüdinnen und Juden während den Jahren des Zweiten Weltkrieges und der Shoah gegen ihren Peiniger und Feind.

Obgleich das Judentum für die allermeisten Kämpfer:innen des Widerstandes -jedenfalls aus religiöser Perspektive- von keinerlei Bedeutung zu sein scheint, solidarisiert man sich mit den Opfern und Verfolgten des Nazi-Faschismus. Zwar mögen nicht alle Protagonist:innen selbst direkt mit der Entrechtungs-, Diskriminierungs- und Verfolgungspolitik des NS-Regimes konfrontiert worden sein, letztlich kämpfen sie trotz alledem im Namen aller Opfer für die Befreiung und das Ende der nationalsozialistischen Schreckensherrschaft. Während sich Tarantinos Held:innen des Widerstandes, die amerikanischen Soldaten des dreckigen Dutzends und Bergmans Leute der Jewish Brigade in diesem Kampf jedweder Methoden befähigen -sie foltern, töten und skalpieren Nazis- und sich damit selbst der Praktik des Bösen bedienen, handeln Missak und seine Weggefährten und die jugoslawischen Partisan:innen um Anna und den Kommandierenden Marco doch deutlich bedachter und behutsamer. Ihre Pläne, Aktionen und Handlungen scheinen zu jeder Zeit in ihrem Erfolg bedroht. Ohnehin agieren die Gruppierungen und Einheiten, der antagonistischen Kraft der SS, der Wehrmacht und ihrer französischen Kollaborateur:innen widerstehend, unter der ständigen Bedrohung und Gefahr aufgegriffen, inhaftiert, gefoltert und schließlich ermordet zu werden. Diesem Umstand geschuldet, gestaltet sich auch deren Umgang mit den Peinigern selbst. Zwar treten Marcel, Thomas und die übrigen Mitglieder der Manouchian-Gruppe in *L'Armée du crime* den Nazis und ihren Kollaborateur:innen selbstbewusst und resistent gegenüber, zu einem Spiel wird ihr Widerstand aber in keinsten Weise.

Die Basterds wiederum, nicht viel anders Reismans dreckiges Dutzend und die jüdischen Angehörigen der britischen Einheit in *Tobruk* lassen den Widerstand nahezu wie ein solches Spiel erscheinen. Den Nazis und ihren faschistischen Kollaborierenden immer einen Schritt voraus, scheinen sie besorgter darüber zu sein nicht den von Aldo Raine, ihrem Kommandanten geforderten Soll von 100 Nazi-Skalps zu erbringen, als von ihren Feinden geschnappt zu werden. Nicht anders scheint sich auch Shoshana -das absolute Gegenbild des so oft stereotypisierten „anderen Geschlechts“- wenig Gedanken um ihre eigene Sicherheit und ihr Leben zu machen. „Die Guten, die keine Opfer mehr sein wollen, können auch keine vollständig Guten mehr sein.“<sup>390</sup> In völliger Ablehnung den Nazis gegenüber tretend, üben sie fortan Rache und Vergeltung für das am eigenen Leib erlittene Leid, für das Leid ihrer Familie, Freund:innen, Angehörigen und Verwandten und für das Leid der von den Nazis und ihren Kollaborateur:innen verfolgten Jüdinnen und Juden in Europa.

---

<sup>390</sup> Seeßlen Georg, *Quentin Tarantino gegen die Nazis*, 147.

Während also Tarantino seine immer schon bessere Welt -das Kino- über die Nazis siegen lässt, dabei kaum Interesse an der Darstellung einer authentischen Nacherzählung reeller Geschehnisse aufbringt, Guédiguian dem gegensätzlich etwa sehr wohl versucht ist den Widerstand der Manouchian-Gruppe auf Fakten basierend -sich über die vielen Lücken im Klaren- zu inszenieren, gelingt es schließlich beiden Regisseuren ihrem Anliegen folgend dem so oft vorgebrachten Vorwurf einer angeblichen jüdischen Passivität entgegen zu wirken. Der jüdisch-amerikanische Befehlshaber seiner Einheit John Reisman, die in der Wüste gegen den deutschen und italienischen Feind kämpfenden Juden in den Reihen der britischen Armee, die jüdische Partisanin Anna, die Basterds, Shoshana Dreyfuß und die jüdischen Mitglieder der Pariser Manouchian-Gruppe -die „new Jews“- sie alle, so unterschiedlich diese mitunter auch sein mögen, lassen sich nicht wie die Schafe zur Schlachtbank führen. Im „Killin‘ Nazi Business“ töten sie Nazis, schneiden diesen die Kehle durch, erschießen Faschist:innen und jagen ganze Säle, Häuser und Bunker in die Luft.

## Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1, Screenshot The Dirty Dozen, DVD von Metro Goldwyn Mayer, 0:15:06, Die zwölf Männer des dreckigen Dutzends. ....	45
Abbildung 2, Screenshot The Dirty Dozen, DVD von Metro Goldwyn Mayer, 0:20:31, Soldat Franko und sein jüdischer Kommandierender Major John Reisman .....	45
Abbildung 3, Screenshot The Dirty Dozen, DVD von Metro Goldwyn Mayer, 2:18:47, In einer enormen Explosion gelingt es dem Dutzend unter großen Verlusten die Mission erfolgreich auszuführen. ....	45
Abbildung 4, Screenshot Tobruk, DVD von Cult Media, 0:14:33, Dummliche Briten.....	57
Abbildung 5, Screenshot Tobruk, DVD von Cult Media, 0:19:50, Soldatische Juden verkleidet in ihren deutschen Uniformen. ....	57
Abbildung 6, Screenshot Tobruk, DVD von Cult Media, 1:41:20, Mit Flammenwerfern und Waffen in der Hand entgegen die mutigen Angehörigen der britischen Armee dem deutschen Feind.....	58
Abbildung 7, Screenshot Partizani, DVD von 20th Century Fox, 0:03:46, Der "gute" deutsche Hauptmann und "seine" Jüdin Anna. ....	68
Abbildung 8, Screenshot Partizani, DVD von 20th Century Fox, 0:05:08, Trotz enormer Verluste und Nachteile leisten die kommunistischen Kämpfer:innen Widerstand.....	68
Abbildung 9, Screenshot Partizani, DVD von 20th Century Fox, 1:37:17, Im Kampf gegen die Nazis unterstützt die Jüdin Anna den kommunistischen Widerstand. ....	68
Abbildung 10, Screenshot Inglourious Basterds, DVD von Universal, 0:21:33, Die jüdisch-amerikanischen Angehörigen der Basterds. ....	74
Abbildung 11, Screenshot Inglourious Basterds, DVD von Universal, 0:34:14, Sergeant Donny Donowitz, besser bekannt als "Bärenjude". ....	74
Abbildung 12, Screenshot Inglourious Basterds, DVD von Universal, 2:24:26, Shoshana Dreyfuß, das Riesengesicht jüdischer Rache. ....	75
Abbildung 13, Screenshot Inglourious Basterds, DVD von Universal, 2:29:48, Die Basterds verpassen ihren Feinden ein Symbol, das sie nie wieder ablegen können. ....	75
Abbildung 14, Screenshot L'Armée du crime, DVD von Studio Canal, 1:05:08, Nach anfänglichen Skrupeln sind die Widerstandskämpfer:innen bereit Rache zu üben. ....	88
Abbildung 15, Screenshot L'Armée du crime, DVD von Studio Canal, 1:05:10, Der junge Jude Marcel tötet den deutschen Feind.....	89

Abbildung 16, Screenshot L'Armée du crime, DVD von Studio Canal, 2:04:34, Die  
französischen Kollaborateur:innen verschmähen den Widerstand als "Armee von Kriminellen".

..... 89

## Filmografie

*Address unknown*, USA 1944. Regie: Menzies William Cameron. Drehbuch: Dalmas Herbert. Kamera: Maté Rudolph. 72 Minuten.

*L'Armée du crime* (engl. Army of Crime), Frankreich 2009. Regie: Guédiguian Robert. Drehbuch: Guédiguian Robert, Le Péron Serge, Taurand Gilles. Kamera: Millon Pierre. 139 Minuten.

*The Diary of Anne Frank*, USA 1959. Regie: Stevens George. Drehbuch: Goodrich Frances, Hackett Albert. Kamera: Mellor William C. 170 Minuten.

*The Dirty Dozen* (dt. Das dreckige Dutzend), USA/Großbritannien 1967. Regie: Aldrich Robert. Drehbuch: Johnson Nunnally, Heller Lukas. Kamera: Scaife Edward. 143 Minuten.

*Der ewige Jude*, Deutsches Reich 1940. Regie: Hippler Fritz. Drehbuch: Taubert Eberhard. Kamera: Endrejat Albert et al. 65 Minuten. Kategorie „Vorbehaltsfilm“.

*The Great Dictator*, USA 1940. Regie: Chaplin Charlie. Drehbuch: Chaplin Charlie. Kamera: Totheroh Roland, Struss Karl. 125 Minuten.

*The Guns of Navarone*, USA/Vereinigtes Königreich 1961. Regie: Thompson J. Lee. Drehbuch: Foreman Carl. Kamera: Morris Oswald. 158 Minuten.

*Il buono, il brutto, il cattivo* (dt. Zwei glorreiche Halunken), Italien/Spanien/Deutschland 1966. Regie: Leone Sergio. Drehbuch: Incrocci Agenore et al. Kamera: Delli Colli Tonino. 178 Minuten.

*Judgment at Nuremberg*, USA 1961. Regie: Kramer Stanley. Drehbuch: Mann Abby. Kamera: Laszlo Ernest. 188 Minuten.

*Jud Süß*, Deutsches Reich 1940. Regie: Harlan Veit. Drehbuch: Harlan Veit und Möller Wolfgang nach Metzger Ludwig. Kamera: Mondt Bruno. 98 Minuten. Kategorie „Vorbehaltsfilm“.

*Holocaust*, USA 1978. Regie: Chomsky Marvin J. Drehbuch: Green Gerald. Kamera: West Brian. TV-Miniserie in vier Episoden.

*Inglourious Basterds*, USA/Deutschland. Regie: Tarantino Quentin, Roth Eli (Kurzfilm „Stolz der Nation“). Drehbuch: Tarantino Quentin. Kamera: Richardson Robert. 154 Minuten.

*None shall escape*, USA 1944. Regie: De Toth André. Drehbuch: Cole Lester. Kamera: Garmes Lee. 85 Minuten.

*Once upon a time in Hollywood*, USA/Großbritannien 2019. Regie: Tarantino Quentin. Drehbuch: Tarantino Quentin. Kamera: Richardson Robert. 161 Minuten.

*Ostatni etap* (engl. *The Last Stage*), Polen 1948. Regie: Jakubowska Wanda. Drehbuch: Jakubowska Wanda, Schneider Gerda. Kamera: Monastyrsky Boris. 104 Minuten.

*Partizani* (engl. *Hell River*), Jugoslawien 1974. Regie: Jankovic Stole. Drehbuch: Jankovic Stole. Kamera: Lasic Vladislav. 101 Minuten.

*The Pawnbroker*, USA 1964. Regie: Lumet Sydney. Drehbuch: Fine Morton S., Friedkin David. Kamera: Kaufman Boris. 116 Minuten.

*Quel maledetto treno blindato* (engl. *Inglorious Basterds*, dt. *Ein Haufen verwegener Hunde*), Italien 1978. Regie: Castellari Enzo G. Drehbuch: Continenza Sandro. Kamera: Bergamini Giovanni. 100 Minuten.

*Die Rothschilds*, Deutsches Reich 1940. Regie: Waschneck Erich. Drehbuch: Köhn C.M., Buchholz Gerhard T. Kamera: Baberkse Robert. 99 Minuten. Kategorie „Vorbehaltsfilm“.

*Schindler's List*, USA 1993. Regie: Spielberg Steven. Drehbuch: Zaillian Steven. Kamera: Kaminski Janusz. 194 Minuten.

*Shoah*, Frankreich 1985. Regie: Lanzmann Claude. Kamera: Chapuis Dominique, Glasberg Jimmy, Lubtchansky William. 540 Minuten.

*To Be Or Not To Be* (dt. Sein oder Nichtsein), USA 1942. Regie: Lubitsch Ernst. Drehbuch: Mayer Edwin Justus. Kamera: Maté Rudolph. 93 Minuten.

*Tobruk* (dt. Die Kanonen von Tobruk), USA 1967. Regie: Hiller Arthur. Drehbuch: Gordon Leo. Kamera: Harlan Russell. 110 Minuten.

*Der Untergang*, Deutschland, Italien, Russland, Österreich 2004. Regie: Hirschbiegel Oliver. Drehbuch: Eichinger Bernd. Kamera: Klausmann Rainer. 156 Minuten.

*The Untouchables*, USA 1987. Regie: De Palma Brian. Drehbuch: Mamet David. Kamera: Burum Stephen H. 119 Minuten.

*Where Eagles Dare* (dt. Agenten sterben einsam), USA 1968. Regie: Hutton Brian G. Drehbuch: MacLean Alistair. Kamera: Ibbetson Arthur. 158 Minuten.

## Literatur- und Quellenverzeichnis

### I. Monografien und Sammelwerke

Abrams Nathan, *The New Jew in Film. Exploring Jewishness and Judaism in Contemporary Cinema*, London: I. B. Tauris 2012.

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

Bartusevicius Vincas/Tauber Joachim/Wette Wolfram (Hg.), *Holocaust in Litauen. Krieg, Judenmorde und Kollaboration im Jahre 1941*, Köln: Böhlau 2003.

Battegay Caspar, *Judentum und Popkultur. Ein Essay*, Bielefeld: transcript Verlag 2012.

Beckman Morris, *The Jewish Brigade. An Army with two Masters, 1944-1945*, Staplehurst: Spellmount 1998.

Bergmann Werner, *Geschichte des Antisemitismus*, München: C.H. Beck 2010.

Bettelheim Bruno, *The Informed Heart. Autonomy in a Mass Age*, Glencoe: Free Press 1960.

D'Agostini Paolo, *And Action! Legendäre Kinofilme*, (ins Deutsche übersetzt von Hoi Alexandra), Vercelli: White Star Verlag 2009.

Dalin David G./Rothmann John F., *Icon of Evil. Hitler's Mufti and the Rise of Radical Islam*, New York: Random House 2008.

De Beavour Simone, *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuchverlag 2000.

Diner Dan, *Gegenläufige Gedächtnisse. Über Geltung und Wirkung des Holocaust*, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 2007.

Doneson Judith E., *The Holocaust in American Film. Judaic traditions in literature, music and art*, 2. Auflage, Syracuse: Syracuse University Press 2002.

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

Eder Jens, *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*, Marburg: Schüren Verlag 2008.

Frei Norbert, Kansteiner Wulf (Hg.), *Den Holocaust erzählen. Historiographie zwischen wissenschaftlicher Empirie und narrativer Kreativität*, Göttingen: Wallstein 2013.

Grözinger Elvira, *Die schöne Jüdin. Klischees, Mythen und Vorurteile über Juden in der Literatur*, Berlin/Wien: Philo 2003.

Hall Stuart, „The Spectacle of the „Other““, in: Hall Stuart (Hg.), *Representation. Cultural Representation and Signifying Practices*, Los Angeles: Sages 2013, 223-290.

Hehenberger Stefanie, *Riesengesichter jüdischer Vergeltung. Das weiblich und kulturell Andere in Quentin Tarantinos Inglourious Basterds*, Wien 2015.

Hilberg Raul, *Die Vernichtung der europäischen Juden, Band 3: Schlußfolgerungen*, 13. Durchgesehene und erweiterte Auflage, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2017.

Jeansonne Glen, Lührssen David, *War on the Silver Screen. Shaping America's Perception of History*, Dulles: Potomac Books 2014.

Keneally Thomas, *Schindlers Liste*, (ins Deutsche übersetzt von Danehl Günther), München: Bertelsmann 1983.

Klüger Ruth, *weiter leben. Eine Jugend*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2015.

Korte Helmut, *Einführung in die Systematische Filmanalyse*, Berlin: Erich Schmidt Verlag 2010.

Kracauer Siegfried, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt am Main: suhrkamp 1964.

Krall Hanna, *Dem Herrgott zuvorkommen*, Frankfurt am Main: Verlag Neue Kritik 1993.

Kreimeier Klaus, *Traum und Exzess. Die Kulturgeschichte des frühen Kinos*, Wien: Zsolnay 2011.

Küntzel Matthias, *Nazis und der Nahe Osten. Wie der islamische Antisemitismus entstand*, Leipzig: Hentrich & Hentrich 2019.

Langer Lawrence L., *Versions of Survival. The Holocaust and the Human Spirit*, New York: State University of New York Press 1982.

Langwasser Meike, *Jüdischer Widerstand gegen den Nationalsozialismus in Frankreich. Von der Kinderrettung bis zum bewaffneten Kampf*, Marburg: Tectum Verlag 2015.

Laquer Walter, *The Changing Face of Antisemitism. From Ancient Times to the Present Day*, Oxford: Oxford University Press 2006.

Lazare Lucien, *Rescue as Resistance. How Jewish Organizations fought the Holocaust in France*, (ins Englische übersetzt von Green Jeffrey M.) New York: Columbia University Press 1996.

Lindemann Albert S., Levy Richard S. (Hg.), *Antisemitism. A History*, Oxford: Oxford University Press 2010.

Lustiger Arno, *Zum Kampf auf Leben und Tod. Das Buch vom Widerstand der Juden 1933-1945*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2002.

Magilow Daniel H., Brigdes Elizabeth, Vander Lugt Kristin T. (Hg.), *Nazisploitation! The Nazi Image in Low-Brow Cinema and Culture*, London: Continuum 2012.

Martínez Matías, *Der Holocaust und die Künste. Medialität und Authentizität von Holocaust-Darstellungen in Literatur, Film Video, Malerei, Denkmälern, Comic und Musik*, Bielefeld: Aisthesis Verlag 2004.

Mayer Hans, *Aussenseiter*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1975.

McKee Robert, *Story. Die Prinzipien des Druchbuchschreibens*, Berlin: Alexander Verlag 2001.

Möller Lenelotte, *Widerstand gegen den Nationalsozialismus. Von 1923 bis 1945*, Wiesbaden: Marixverlag 2013.

Motadel David, *Für Prophet und Führer. Die islamische Welt und das Dritte Reich*, (aus dem Englischen übersetzt von Held Susanne und Hornung Cathrine), Stuttgart: Klett-Cotta 2017.

Nathanson Erwin, *Das dreckige Dutzend*, (ins Deutsche übersetzt von Vorkamp Gerahrd), München et al: Droemer Knaur 1967.

Noack Johannes Michael, *Schindlers Liste. Authentizität und Fiktion in Spielbergs Film*, Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 1998.

Novick Peter, *Nach dem Holocaust. Der Umgang mit dem Massenmord*, Rheda-Wiedenbrück: RM Buch- und Medien-Vertrieb 2001.

Pedaring Susanne, Waldhof Lara (Hg.), *Filme über die Shoah*, Innsbruck: Studia Universitätsverlag 2010.

Ravetto Kriss, *The Unmaking of fascist Aesthetic*, Minneapolis: University of Minnesota Press 2001.

Reutner Julia, *Ordnungen des Anderen. Zum Problem des Eigenen in der Soziologie des Fremden*, Bielefeld: Transcript 2002.

Sarhangi Mohammed A. S., *Jüdischer Widerstand im US-amerikanischen Kino. Vom Nutzen der Filmfiktion für die Geschichtswissenschaft*, Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2019.

Schäfli Roland, *Hollywood führt Krieg. So verfilmt Hollywood den Zweiten Weltkrieg; eine Anthologie der Kriegsfilme, ihrer Star und Regisseure*, Gau-Heppenheim: Mediabook Verlag 2003.

Schmidt Oliver, *Hybride Räume. Filmwelten im Hollywood-Kino der Jahrhundertwende*, Marburg: Schüren 2013.

Schroeter Gudrun, *Worte aus einer zerstörten Welt. Das Ghetto von Wilna*, St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 2008.

Schuchter Veronika, *Textherrschaft. Zur Konstruktion von Opfer-, Heldinnen- und Täterinnenbildern in Literatur und Film*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2013.

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

Seeßlen Georg, *Quentin Tarantino gegen die Nazis. Alles über Inglourious Basterds*, Berlin: Bertz+Fischer 2010.

Stahlecker Markus F., *Steven Spielbergs Schindlers Liste. Eine Filmanalyse*, Aachen: Shaker 1999.

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

Sturm James, *The Golem's Mighty Swing*, Saint Denis: Drawn & Quarterly 2001.

Tobias Jim G., Zinke Peter, *Nakam. Jüdische Rache an NS-Tätern*, Berlin: Aufbau Taschenbuch Verlag 2003.

Trond Berg Eriksen, Hakon Harket, Einhart Lorenz, *Judenhass. Die Geschichte des Antisemitismus von der Antike bis zur Gegenwart*, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 2019.

Vice Sue, *Holocaust Fiction*, London/New York: Routledge 2000.

Wistrich Robert, *A Lethal Obsession. Anti-Semitism from Antiquity to the Global Jihad*, New York: Random House 2010.

Wojcik Paula, *Das Stereotyp als Metapher. Zur Demontage des Antisemitismus in der Gegenwartsliteratur*, Bielefeld: Transcript 2013.

Zimmermann Florian, *Verdienst und Vergeltung* (Philosophische Untersuchungen 31), Tübingen 2012.

Zuccotti Susan, *The Holocaust, the French and the Jews*, Lincoln/London: University of Nebraska Press 1999.

## II. Artikel und Aufsätze

Adorno Theodor W., „Fernsehen und Bildung 1963“, in: Kadelbach Gerd, Theodor W. Adorno. Erziehung zur Mündigkeit. Vorträge und Gespräche mit Hellmut Becker 1959-1969, Frankfurt am Main: suhrkamp <sup>25</sup>2015, 50-69.

A.G. Gender Killer, „Geschlechterbilder im Nationalsozialismus. Eine Annäherung an den alltäglichen Antisemitismus“, in: A.G. Gender Killer (Hg.), *Antisemitismus und Geschlecht. Von „effeminierten Juden“, „maskulinisierten Jüdinnen“ und anderen Geschlechterbildern*, Münster: Unrast Verlag 2005, 9-67.

Althen Michael, „Die Sache mit dem Schwein“, in: Althen Michael, *Warte, bis es dunkel ist. Eine Liebeserklärung ans Kino*, München: Blessing 2002, 11-17.

Assmann Aleida, Assmann Jan, „Das Gestern im Heute. Medien und soziale Gedächtnis“, in: Merten Klaus (Hg.), *Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft*, Opladen: Westdeutscher Verlag 1994, 114-140.

Böhm Alexandra, Schönleben Markus, „Ethik der Ästhetik. Mediale Gerechtigkeit in Bernd Eichingers *Der Untergang* und Quentin Tarantinos *Inglourious Basterds*“, in: Böhm Alexandra, Kley Antje, Schönleben Markus (Hg.), *Ehtik-Anerkennung-Gerechtigkeit. Philosophische, literarische und gesellschaftliche Perspektiven (Ethik-Text-Kultur 6)*, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2011, 311-331.

Bösch Frank, „Film, NS-Vergangenheit und Geschichtswissenschaft. Von *Holocaust* zu *Der Untergang*“, in: Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte 55/1 (2007), 1-32.

Ehrlich Ernst Ludwig, „Die Idee des Widerstands im Judentum“, in: Erler Hans, Paucker Arnold, Ehrlich Ludwig Ernst (Hg.), „*Gegen alle Vergeblichkeit*“. *Jüdischer Widerstand gegen den Nationalsozialismus*, Frankfurt am Main: Campus Verlag 2003, 30-37.

Fisch Peter, „Deutsche Juden in der französischen Résistance“, in: Berger Michael, Römer-Hillebrecht Gideon (Hg.), *Jüdische Soldaten-Jüdischer Widerstand. In Deutschland und Frankreich*, Paderborn/Wien: Verlag Ferdinand Schöningh 2012, 273-334.

Goldberg Jeffrey, *Hollywood's Jewish Avenger*, in: *The Atlantic Monthly* 304/2 (2009), 74-77.

Gotto Elisabeth, „Men's Studies und Filmwissenschaft. Positionen und Perspektiven“, in: Nolte Andrea (Hg.), *Mediale Wirklichkeiten. Dokumentationen des 15. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums an der Universität Paderborn im März 2002*, Marburg 2003, 37-47.

Gramer Mareike, „Defiance! Helden, Antihelden und das Problem der Zeugenschaft in der deutschsprachig-jüdischen Literatur“, in: Erk Corina, Naumann Christoph (Hg.), *Gegenbilder. Literarisch/filmisch/fotografisch*, Bamberg: University of Bamberg Press 2013, 65-79.

Hanitzsch Konstanze, „Schuld und Geschlecht. Strategien der Feminisierung der Shoah in der Literatur nach 1945“, in: Bulletin des Zentrums für transdisziplinäre Geschlechterforschung der HU Berlin 18/32 (2006), 180-205.

Hickethier Knut, „Veit Harlans Film *Jud Süß* und der audiovisuell inszenierte Antisemitismus“, in: Przyrembel Alexandra (Hg.), „*Jud Süß*“. *Hofjude, literarische Figur, antisemitisches Zerrbild*, Frankfurt am Main: Campus Verlag 2006, 221-244.

Hödl Klaus, „Genderkonstruktion im Spannungsfeld von Fremd- und Selbstzuschreibung. Der „verweiblichte“ Jude im diskursiven Spannungsfeld im zentraleuropäischen Fin de Siècle“, in: A.G. Gender Killer, *Antisemitismus und Geschlecht. Von „effeminierten Juden“, „maskulinisierten Jüdinnen“ und anderen Geschlechterbildern*, Münster: Unrast Verlag 2005, 81-101.

Horowitz Sara R., „But is it Good for the Jews? Spielberg’s Schindlers and the Aesthetics of Atrocity“, in: Loshitzky Yosefa (Hg.), *Spielberg’s Holocaust. Critical Perspectives on Schindler’s List*, Bloomington: Indiana University Press 1997, 119-139.

Ingelfinger Antonia, Penkwitt Meike, „Screening Gender. Geschlechterkonstruktionen im Kinofilm“, in: Freiburger FrauenStudien 14, 2004, 12-37.

Johnson David Kyle, „Revenge and Mercy in Tarantino. The Lesson of Ezekiel 25:17“, in: Greene Richard, Mohammed K. Silem (Hg.), *Quentin Tarantino and Philosophy. How to Philosophize with a Pair of Pliers and a Blowtorch*, Chicago: Open Court 2007, 55-73.

Karpenstein-Eßbach Christa, „Zur Präsenz von Neuen Kriegen in der Literatur und ihren Gattungen“, in: Weimarer Beiträge. Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaften, 56. Jahrgang, 1/2010.

Köhne Julia B., „Splattering Bride. Konfigurationen von Trauma und weiblicher Rache in Quentin Tarantinos Kill Bill“, in: Friesinger Günther, Ballhausen Thomas, Grenzfurthner Johannes (Hg.), *Schutzverletzungen. Legitimation medialer Gewalt*, Berlin: Verbrecher Verlag 2010, 55-109.

Kohns Oliver, „Modelle der Traditionsbildung in Kill Bill. Verrat, Mord, Rache, in: Geisenhanslücke Achim, Steltz Christian (Hg.), *Unfinished Business. Quentin Tarantinos „Kill Bill“ und die offenen Rechnungen der Kulturwissenschaften*, Bielefeld: transcript Verlag 2006, 159-172.

Korte Helmut, „Hollywoodästhetik und die deutsche Geschichte. Schindlers Liste (Spielberg 1993)“, in: Korte Helmut, *Einführung in die systematische Filmanalyse*, Berlin: Erich Schmidt Verlag 2010, 167-215.

Koven Michel J., „The Film you are about to see is based on fact. Italian Nazi Sexploitation Cinema“, in: Mathijs Ernest, Mendik Xavier (Hg.), *Alternative Europe. Eurotrash and Exploitation Cinema since 1945*, London: Wallflower Press 2004, 19-31.

Kramer Sven, „Vorwort“, in: Kramer Sven (Hg.), *Die Shoah im Bild*, München: Ed. Text + Kritik 2003, 7-12.

Laster Kathy, Steinert Heinz, „Von der Schmierkomödie zur Broadway-Show. To Be or Not to Be und der polnische Widerstand“, in: Frölich Margit, Loewy Hanno, Steinert Heinz (Hg.), *Lachen über Hitler – Auschwitz-Gelächter? Filmkomödie, Satire und Holocaust*, Schriftenreihe des Fritz Bauer Instituts 19, München 2003, 225-243.

Lustiger Arno, „Der Anteil der Juden am Sieg der Alliierten im Zweiten Weltkrieg. Jüdische Soldaten im Kampf gegen den Faschismus“, in: Erler Hans, Paucker Arnold, Ehrlich Ernst Ludwig (Hg.), *„Gegen alle Vergeblichkeit“. Jüdischer Widerstand gegen den Nationalsozialismus*, Frankfurt am Main: Campus Verlag 2003, 323-340.

Lustiger Arno, „Einige Aspekte des jüdischen Widerstandes in Europa. Die Juden hatten mehr Gründe zum Widerstand als die nichtjüdischen Menschen“, in: Erler Hans, Paucker Arnold, Ehrlich Ernst Ludwig (Hg.), *„Gegen alle Vergeblichkeit“. Jüdischer Widerstand gegen den Nationalsozialismus*, Frankfurt am Main: Campus Verlag 2003, 253-260.

Lustiger Arno, „Stalin und die Juden. Die tragische Geschichte des Jüdischen Antifaschistischen Komitees der Sowjetunion“, in: Erler Hans, Paucker Arnold, Ehrlich

Ludwig Ernst (Hg.), „*Gegen alle Vergeblichkeit*“. *Jüdischer Widerstand gegen den Nationalsozialismus*, Frankfurt am Main: Campus Verlag 2003, 341-362.

Lustiger Arno, „Westeuropa“, in: Lustiger Arno, *Zum Kampf auf Leben und Tod*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2002, 423-511.

Méndez-Carbajo Diego, „The Ultimatum Game in The Dirty Dozen. Analytical and behavioral strategies“, in: Ahlstrom Laura J., Mixon Franklin G. Jr., *War movies and economics. Lessons from Hollywood's adaptations of military conflicts*, New York: Routledge 2020, 36-42.

Milles Francois, „Juden aus Palästina im Wüstenkrieg bei Bir Hakeim“, in: Lustiger Arno, *Zum Kampf auf Leben und Tod. Vom Widerstand der Juden 1933-1945*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2002.

Mommsen Hans, „Hannah Arendt und der Prozeß gegen Adolf Eichmann“, in: Arendt Hannah, *Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen*, München 2004, 9-48.

Mulvey Laura, „Visual Pleasure and Narrative Cinema“, in: Nichols Bill (Hg.), *Movies and Methodes, Band 2*, Berkeley/Los Angeles 1985, 303-315.

Oster Anja, Uka Walter, „Der Holocaust als Filmkomödie. Komik als Mittel der Darstellung des Undarstellbaren“, in: Kramer Sven (Hg.), *Die Shoah im Bild*, München: Ed. Text + Kritik 2003, 249-266.

Oudshoorn Nelly, „Die natürliche Ordnung der Dinge? Reproduktionswissenschaften und die Politik des „Othering“, in: Lenz Ilse, Mense Lisa, Ulrich Charlotte (Hg.), *Reflexive Körper? Zur Modernisierung von Sexualität und Reproduktion*, Opladen: Verlag für Sozialwissenschaften 2004, 241-254.

Paucker Arnold, „Zur Problematik des Widerstandes deutscher Juden gegen den Nationalsozialismus“, in: Erler Hans, Paucker Arnold, Ehrlich Ludwig Ernst (Hg.), „*Gegen alle Vergeblichkeit*“. *Jüdischer Widerstand gegen den Nationalsozialismus*, Frankfurt am Main: Campus Verlag 2003, 38-52.

Robnik Drehli, „Wendungen und Grenzen der Rede von Trauma und Nachträglichkeit. Filmtheoretische Bemerkungen zur Geschichtsästhetik am Beispiel von Tarantinos *Inglourious Basterds*“, in: Konrad Helmut (Hg.), *Terror und Geschichte*, Wien/Köln: Böhlau 2012, 247-262.

Przybilski Martin, Schlössler Franziska, „Bell und Bill. Buck und Fuck. Gespaltene Geschlechter und flottierende Signifikationen in Tarantinos *Kill Bill*“, in: Geisenhanslücke Achim, Steltz Christian (Hg.), *Unfinished Business. Quentin Tarantinos „Kill Bill“ und die offenen Rechnungen der Kulturgeschichte*, Bielefeld: transcript Verlag 2006, 35-53.

Schilde Kurt, „Jüdische Jugendliche gegen den Nationalsozialismus in Deutschland. Widerstand oder Opposition?“, in: Erler Hans, Paucker Arnold, Ehrlich Ernst Ludwig (Hg.), *„Gegen alle Vergeblichkeit“. Jüdischer Widerstand gegen den Nationalsozialismus*, Frankfurt am Main: Campus Verlag 2003, 206-227.

Speck Ulrich, „Der Holocaust wird global“, in: Frankfurter Rundschau, 13.12.2001.

Steinberg Lucien, „Jüdischer Widerstand in Frankreich und Belgien. Der Anteil der deutschsprachigen Juden“, in: Erler Hans, Paucker Arnold, Ehrlich Ludwig Ernst (Hg.), *„Gegen alle Vergeblichkeit“. Jüdischer Widerstand gegen den Nationalsozialismus*, Frankfurt am Main: Campus Verlag 2003, 278-296.

Stern Frank, „Visualisierung des Jüdischen in Krisenzeiten. Imagination und Ambivalenz des Erinnern und Vergessen im deutschsprachigen Film“, in: Lange Armin (Hg.), *Judaism and Crisis. Crisis as a Catalyst in Jewish Cultural History*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2011, 305-316.

Todorov Tzvetan, „Reise nach Warschau“, in: Krall Hanna, Krall Hanna, *Dem Herrgott zuvorkommen*, Frankfurt am Main: Verlag Neue Kritik 1993, 143-179.

Von Braun Christina, „Zur Bedeutung der Sexualbilder im Antisemitismus“, in: Düring Sonja, Hauch Margret (Hg.), *Heterosexuelle Verhältnisse*, Stuttgart 1995.

Von Dassanowsky Robert, "Introduction. Locating Mr. Tarantino or, Who's Afraid of Matecinema?", in: Von Dassanowsky Robert (Hg.), *Quentin Tarantino's Inglourious Basterds. A Manipulation of Metacinema*, New York: Bloomsbury Academic & Professional 2012, vii-xxiii.

Waldhof Lara, „Umerzählen – Umwerten – Umwerfen. Geschichtsumschreibung in „Das Leben ist schön“ und „Inglourious Basterds“, in: Pedaring Susanne, Waldhof Lara (Hg.), *Filme über die Shoah*, Innsbruck: Studia Universitätsverlag 2010, 185-205.

Wende Waltraud „Wara“, „Medienbilder und Geschichte. Zur Medialisierung des Holocaust, in: Wende Waltraud „Wara“ (Hg.), *Der Holocaust im Film. Mediale Inszenierung und kulturelles Gedächtnis*, Heidelberg: Synchron Wissenschaftsverlag 2007, 9-28.

Wilder Billy, „Man sah überall nur Taschentücher“, in: Süddeutsche Zeitung Magazin, 18.2.1994.

Zuccotti Susan, „Jewish Rescue Organizations“, in: Zuccotti Susan, *The Holocaust, the French and the Jews*, Lincoln/London: University of Nebraska Press 1999, 210-226.

### III. Internetquellen

Devienne Gérard, „L'Armée du crime: An Interview with Arsène Tchakarian“, in: humaniteenglish.com (2009), <http://www.humaniteinenglish.com/spip.php?article1332>, zuletzt abgerufen am 04.01.2021.

Drawn & Quarterly, „The Golem's Mighty Swing by James Sturm“, <https://drawnandquarterly.com/golems-mighty-swing>, zuletzt abgerufen am 31.05.2021.

French Philip, „Army of Crime“, in: theguardian.com (2009), <https://www.theguardian.com/film/2009/oct/04/army-crime-robert-guediguian-french>, zuletzt abgerufen am 04.01.2021.

Mahoney John, „The Dirty Dozen. THR’s 1967 Review“, in: The Hollywood Reporter (1967), <https://www.hollywoodreporter.com/review/dirty-dozen-review-1967-movie-1012621>, zuletzt abgerufen am 13.04.2021.

Saupe Achim, „Kill Hitler. Die „Inglourious Basterds“ auf Rachefeldzug. Über Quentin Tarantinos „Inglourious Basterds“ und Georg Seeßlens „Quentin Tarantino gegen die Nazis““, in: Zeitgeschichte-online (2009), <https://zeitgeschichte-online.de/film/kill-hitler-die-inglourious-basterds-auf-rachefeldzug>, zuletzt abgerufen am 01.02.2021.

Schenker Andrew, „Review. Army of Crime“, in: slantmagazine.com (2010), <https://www.slantmagazine.com/film/army-of-crime/>, zuletzt abgerufen am 06.01.2021.

Tate James M., „How Hell River connects Once upon a Time in Hollywood“, in: cult film freak. Between the lines of cinema (2019), <http://www.cultfilmfreaks.com/2019/08/hell-river.html>, zuletzt abgerufen am 10.05.2021.

Weber Bruce, „E.M. Nathanson, Author of The Dirty Dozen, Dies at 88“, in: The New York Times (2016), <https://www.nytimes.com/2016/04/08/arts/em-nathanson-88-author-of-the-dirty-dozen.html>, zuletzt abgerufen am 13.04.2021.

Zoller Seitz Matt, „60 Minutes on. The Dirty Dozen“, in: RogerEbert.com (2016), <https://www.rogerebert.com/mzs/30-minutes-on-the-dirty-dozen>, zuletzt abgerufen am 15.04.2021.

Wenders Wim, „Tja, dann wollen wir mal“, in: zeit.de (2004), [https://www.zeit.de/2004/44/Untergang\\_n?utm\\_referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F](https://www.zeit.de/2004/44/Untergang_n?utm_referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F), zuletzt abgerufen am 21.05.2021.

## Abstract

So oft die Leistungen des jüdischen Widerstandes gegen den Nationalsozialismus während der Jahre der Shoah und des Zweiten Weltkrieges auch marginalisiert, in ihrer Bedeutung enorm geschmälert oder gar geleugnet worden sind, kämpften Tausende in den Ghettos, den Lagern, den Städten und Wäldern, von Frankreich bis in die Sowjetunion gegen das am eigenen Leib erfahrene Unrecht, die alltägliche Diskriminierung und Erniedrigung, gegen die drohende Verfolgung und die letztlich von den Nazis angestrebte völlige Vernichtung des europäischen Judentums. Sie ließen sich nicht wie „die Schafe zur Schlachtbank führen“. Mögen viele künstlerische Erzeugnisse und filmische Produktionen ein fragmentiertes Geschichtsbild, das fast ausschließlich den Verfolgungsaspekt hervorhebt, festigen und reproduzieren, wagten indes nur allzu wenige Regisseur:innen und Filmschaffende die Darstellung auch aktiver, widerspenstiger und selbstbewusster Lebensgeschichten von Jüdinnen und Juden während der Shoah. Kennen Mainstreamproduktionen, wie Steven Spielbergs *Schindler's List* Jüdinnen und Juden fast ausschließlich in der Rolle passiver und reiner Opfer, visualisieren erst Aldrich, Tarantino, Guédiguian und andere die Verfolgten des NS-Regimes, ihre weiblichen und jüdischen Kämpfer:innen als starke und selbstbewusste Charaktere. Entgegen der auch in Filmen so oft vorgebrachten antisemitischen Stereotype und Zerrbilder, entgegen einer falschen Dichotomie von Opfern und Täter:innen und der problematischen Fokussierung auf Geschichten von Verfolgung und Vernichtung allein gelingt es den ausgewählten filmischen Beispielen den so lange marginalisierten jüdischen Widerstand gegen den Nationalsozialismus einer breiten Masse vor den Leinwänden erst sichtbar zu machen. Im „Killin' Nazi Business“ rächen sich die jüdischen Held:innen des Widerstandes an ihren Peiniger:innen, sie töten und jagen ganze Häuser und Schlösser in die Luft.

Despite the constant marginalization of the efforts of the Jewish resistance movement against the Nazi-regime during the years of the Shoah, whilst its importance is being tremendously diminished or even denied, thousands of Jews fought in the ghettos, the camps, the cities and the forests, from France to the Soviet Union against the daily discrimination and humiliation, against the threatening persecution and the ultimately by the Nazis striven annihilation of European Jewry. Many Jews did not let themselves be led “like the lambs to the slaughter”. Many artistic products and films strengthened and reproduced solely a fragmented view of history, only focused on the persecution of Jews. Very few film directors dared the presentation of active, stubborn and confident life stories of Jews during the years of the Shoah. Mainstream

productions, like Steven Spielbergs *Schindler's List* know Jews almost exclusively in the role of passive and pure victims. Foremost Aldrich, Tarantino, Guédiguian and other visualize the haunted of the NS-regime, their female and Jewish fighters as strong and self-confident characters. Towards the also in films so often pleaded antisemitic stereotypes, towards a false dichotomy of victims and perpetrators and the problematic focus on histories of persecution and annihilation the selected filmic examples are successfully to uncover the so long marginalized Jewish resistance against the Nazis to a vast audience in front of the screens. Engaged in the "Killin' Nazi business" the Jewish resistance heroes take revenge, they kill their tormentors and blow hole houses and castles in the air.