



The Triumph of Nazi Cinema: 1933–2013. Richard Koebner Minerva Zentrum für deutsche Geschichte, Teil der Abteilung für Geschichte der Hebräischen Universität in Jerusalem; Rosa Luxemburg Foundation, Niederlassung Israel, 03.11.2013-04.11.2013.

Reviewed by Desanka Schwara

Published on H-Soz-u-Kult (May, 2014)

OFER ASHKENAZI (Jerusalem) stellte Helmar Lerskis Film *Avodah* („Arbeit“, Palästina 1935, 45 Minuten) vor. In den 1930er-Jahren, kurz nachdem die Nationalsozialisten ihre Herrschaft in Deutschland etablierten, machte sich ein außergewöhnliches Team bourgeoiser *émigrés* aus Berlin nach Palästina auf, um dort bahnbrechende zionistisch-sozialistische Propagandafilme zu produzieren. *Avodah* ist eine geschickte Montage von Bild und Ton, die das Bestreben von Juden, die herkömmliche Landschaft durch eigene Körperkraft zu kultivieren und zu modernisieren, verherrlicht. Seit der Film 1935 erstmals vorgeführt worden ist, unterstrichen viele Kritiker die kraftvolle Bildersymbolik und bezeichneten den Film als „Triumph der zionistischen Ästhetik“ oder als „poetische Version des Landes Israel“. Andere bemerkten allerdings die Ähnlichkeiten mit der faschistischen Ästhetik der frühen Nazi Jahre. Ashkenazi analysierte zunächst die Ähnlichkeiten zwischen Bildersymbolik und Struktur von *Avodah* und jener der nationalsozialistischen *Kulturfilme* der 1930er-Jahre. Er konnte dann allerdings überzeugend darlegen, dass die Anfänge des zionistischen Films auf das Kulturschaffen in der Weimarer Republik zurückgingen und die Ähnlichkeiten zwischen Nationalsozialismus und Arbeiterzionismus von diesem gemeinsamen Erbe herrührten. Lerski habe mit seinem Film einen kritischen Blick auf die nationalsozialistischen

Produktionen geworfen; eine Sichtweise, die den bourgeoisen Großstadterfahrungen der Weimarer Zeit entstamme. Lerski baute faschistische wie zionistische Klischees ein und verband sie sorgfältig in einer ikonografischen Bildsprache mit der Weimarer Krise, ein Gefühl der Entfremdung und Deplatziierung in der modernisierten Welt des Nachkriegsdeutschland der 1920er-Jahre suggerierend, um so Schlüsselaspekte der jüngsten deutschen Vergangenheit neu zu durchdenken. Der Film macht sich das visuelle Pathos des nationalsozialistischen Films zu eigen (ein Pathos jener Art, wie es das Werk Leni Riefenstahls bestimmte), um den Arbeiterzionismus als eine Alternative zur nationalsozialistischen Ideologie und ihrer „Lösung“ der Weimarer Krise aufzuzeigen.

STEPHEN BROCKMANN (Pittsburgh) widmete sich der Darstellung des Aufstiegs des Nationalsozialismus im DDR Film in den ersten Nachkriegsjahren im Osten Deutschlands. In der sowjetischen Besatzungszone und in der frühen DDR wurde der Film als wichtiges Mittel zur Umerziehung des deutschen Volkes im Sinne von Antifaschismus und Völkerfreundschaft verstanden. In Filmen wie „Die Mörder sind unter uns“ (1946), „Ehe im Schatten“ (1947), „Affäre Blum“ (1948) oder „Rat der Götter“ (1950) versuchten Regisseure wie Wolfgang Staudte, Kurt Maetzig und Erich Engel eine Erklärung für und Antwort auf die jüngste deutsche Geschichte zu geben. Dem umzu-

erziehenden Volk aber wurde großes Misstrauen entgegengebracht, weswegen es lebhaftere Debatten darüber gab, ob man diesem Volk die Kunst liefern sollte, an die es gewöhnt war: das heißt eine Filmkunst, die an den nationalsozialistischen Film der Jahre 1933–1945 anknüpft; oder stattdessen lieber eine neue, kritische Ästhetik entwickeln sollte, die aber dann von eben diesem Publikum nicht gewünscht oder sogar abgelehnt würde.

TOBIAS EBBRECHT-HARTMANN (Potsdam) setzte sich mit dem Nationalsozialismus und dem „Dritten Reich“ in Nachkriegsfilmern, die in den berühmten Babelsberg-Studios produziert wurden, auseinander. Während Goebbels die direkte Darstellung der nationalsozialistischen Bewegung auf der Leinwand abgelehnt und „historische“ Filme favorisiert hatte, die implizit für die wichtigsten Prinzipien der Nazi-Ideologie warben, waren die Babelsberg-Studios der Nachkriegszeit mit zahlreichen Filmen konfrontiert, die sich mit dem nationalsozialistischen Deutschland befassten; zunächst im Kontext der ostdeutschen antifaschistischen DEFA Filme, nach der deutschen Wiedervereinigung mit verschiedenen historischen Filmen, die die nationalsozialistische Vergangenheit beschrieben. Heute ziehen die Standortfaktoren sogar groß angelegte internationale Produktionen in diese Studios. Anhand von Filmen wie Quentin Tarantinos „Inglourious Basterds“ konnte Ebbrecht-Hartmann aufzeigen, wie die Geschichte der Studios Teil der Film-Narrative wurde und ein neues metahistorisches Filmgenre erschuf.

HANNO LOEWY (Hohenems) befasste sich mit schwarzem Humor in der osteuropäischen Holocaust-Satire und den Anti-Tragödien der 1960er-Jahre, meist Holocaust-Romanzen, die mit einem Sieg enden: Sieg über Deutschland, Sieg der Moral und Menschlichkeit. Selbst wo Menschen eines grausamen Todes sterben, wird suggeriert, dass sie niemals gebrochen werden könnten und ihr Tod nicht vergeblich gewesen sei. Loewy analysierte die komplexe Verschachtelung satirischer Elemente und unterstrich das selbstreflexive Spiel

mit inszenierten Helden und Antihelden und die besondere Stellung, die in diesen Filmen den Überlebenden zugewiesen wird, meist als komplexe, widersprüchliche Charaktere gezeichnet. Opfer wurden nicht per se zu positiven Figuren stilisiert, Kollaborateure zu negativen, wobei aktuelle Ereignisse wie der Eichmann-Prozess 1961 und Hannah Arendts *Banalität des Bösen* die Perzeption des Holocaust in den 1960er-Jahren mitlenkten.

Eine einzigartige Perspektive eröffnete sich aus GERTRUD KOCHs (Berlin) Analyse der Georges. Ausgehend von der visuellen Konstruktion des Judentums während der nationalsozialistischen Ära zeigte sie am filmischen Vater-Sohn-Verhältnis der Georges, wie die schmerzliche Vergangenheit als Phantom in weite Ferne gerückt wird, um einer glorreichen Zukunft den Weg frei zu machen. Heinrich George, ursprünglich Kommunist, dann der Hauptdarsteller in nationalsozialistischen Propagandafilmen wie *Jud Süß* oder *Kohlberg*, wurde 2013 im deutschen Fernsehfilm *George* in ein neues Licht gerückt. Sein Sohn Götz George, der in mehreren Filmen die Annäherung an den Vater gesucht hatte, vollendete hier die Vereinigung mit ihm, nicht nur durch Verdrängung und Relativierung, sondern durch die filmtechnische Verschmelzung beider Körper zu einem. Ein besonderer Aspekt der Verharmlosung nationalsozialistischer Verbrechen kommt hier durch die Person Götz George ins Spiel, der als einer der beliebtesten deutschen Schauspieler dem Publikum aus zahlreichen Filmen und populären TV-Serien vertraut ist. „Schimanski“ alias Götz George erlaubt man sprachliche Umgestaltungen, die aus Todeslagern „Gefangenenlager“ machen, die „kein netter Ort“ gewesen seien und die man „Gott sei Dank“ verlassen könne, ein Überleben der Besten – nicht das der Stärksten – suggerierend.

YVONNE KOZLOVSKY GOLAN (Haifa) befasste sich in ihrem Beitrag „Michael Haneke und die nationalsozialistische Vergangenheit“ mit der Fra-

ge, ob dieser Autor, Filmemacher und Regisseur, der sich selbst bereits im voraus als kontrovers etikettierte, als Historiker für die Geschichte Europas der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts bezeichnet werden könne, der seine Ergebnisse filmisch präsentierte – oder ob er, dem Titel seines Films gleich, ein „Code inconnu“ sei. Kozlovsky Golan kommt zum Schluss, dass die thematische wie philosophische Struktur der Werke Michael Hanekes in der Filmkultur der Weimarer Ära tief verwurzelt ist. Sein Bewusstsein sei immer noch den 1920er-Jahren verhaftet, während er versucht, Problemkreise aus Europas Vergangenheit mit Fragen der Gegenwart zu exorzieren. Die Vergangenheit ist nicht länger die Arena für Bewältigung und Sühne, vielmehr eine Bühne für unerschwellige Vergleiche und die Etablierung allgemeiner Nenner für das Böse und die Ungerechtigkeit als Möglichkeit, um abweichendes Verhalten zu erklären. Die Ideologien, auf denen Hanekes Werk gründet, sind im frühen deutschen Film verwurzelte philosophische und psychologische Untersuchungen, Impulse ausdrückend, unter anderem das Zurückzucken vor existentieller Bedrohung, dem Monster im Menschen einverleibt, fähig, jederzeit auszubrechen, ebenso wie die kollektive Verantwortung, um Disaster abzuwenden, wie zum Beispiel in Fritz Langs *M* (1931). Andererseits zeichnen diese Filme ein Bild der Hilflosigkeit, den „Tanz auf dem Vulkan“, ohne eine klare Lösung, in der Aufmachung einer didaktisch visuellen Darstellung abstrakter Ideen, auf Zuschauer wie Protagonisten gleichermaßen wirkend. Haneke der Filmemacher ergibt sich in die Rolle des „Propheten des Zorns“, der den Gospels der drohenden Katastrophe ankündigt. Mit seinen doppeldeutigen Botschaften universalisiert er das nationalsozialistische Böse, indem er alle menschliche Bosheit in einer gemeinsamen Rubrik ansiedelt, mit gemeinschaftlicher Verantwortung für das Schicksal der Menschheit. Für Haneke sind die Ausnahmen von der Regel die Regel an sich. Kozlovsky Golans Untersuchungen zeigen, dass die Darstellung der germanischen Welt mit ihrem

Nationalismus auch Jahrzehnte nach dem Zweiten Weltkrieg weiterlebt, wengleich in der Aufmachung einer Interpretation von Beschreibungen historischer Begebenheiten, in der Themen wie Bewusstsein des Deutschen Films triumphieren: Er ist intellektuell, anspruchsvoll, lebhaft, belehrend, richtend und nimmt eine überlegene Haltung ein – aber niemals beschäftigt er sich mit historischen Ereignissen direkt oder widmet sich der Wirklichkeit und der ihr inhärenten Bosheit.

NAAMA SHEFFI (Scha'ar HaNegev) analysierte die israelische Rezeption deutscher Filme über Nationalsozialismus, die gut zwei Jahrzehnte nach Kriegsende entstanden sind – Frank Beyers *Jacob der Lügner* (1975), Volker Schlöndorffs *Die Blechtrommel* (1979) und István Szabós *Mephisto* (1981) – alle auf deutschen Romanen fußend, wengleich sie in verschiedenen Ländern produziert worden sind. Obwohl sie sich bezüglich Handlung und Rezeption der Romane in Israel unterscheiden, bezeugen alle drei Transformationen sowohl im Verständnis des Holocaust als auch in der Bereitschaft der israelischen Gesellschaft, einen Dialog mit der deutschen Kultur zu pflegen; ein Wandel, der die 1970er- und frühen 1980er-Jahre charakterisierte. Einige israelische Wissenschaftler wiesen auf die Bedeutung des Gefühls der Stärke hin, das dem Sechs-Tage-Krieg 1967 folgte, wie auch die der politischen Kehrtwende 1977, beides Gründe für die Transformation der israelischen Haltung gegenüber der deutschen Kultur. Sheffi betonte auch die grundsätzliche Normalisierung der Beziehungen zwischen Israel und Westdeutschland, die diese Transformation, eine relative Entspannung auch auf dem Kulturschauplatz, ermöglichte; und dies sogar trotz des prominenten Disputs zwischen Premier Menachem Begin und Bundeskanzler Helmut Schmidt in den frühen 1980er-Jahren.

HILLA LAVIE (Jerusalem) fragte in ihrem Referat nach dem Grund für die Ausblendung von Nazis in israelischen Filmen. Ausgehend vom Dialog zwischen der Historiographie des israelischen

Holocaustfilms und der Historiographie der israelischen Holocaustforschung konnte sie in beiden Fällen die Tendenz nachweisen, Fragen über die Täter zu meiden und sich hauptsächlich auf die Viktimisierung der Juden und das zionistische Metanarrativ zu konzentrieren. Nazi-Figuren wurden in den meisten Holocaust-Filmen auf „Monster“ reduziert, ohne Fragen nach ihrem Selbstverständnis, eine Reflexion über ihre nationalsozialistische Vergangenheit oder Fragen nach Schuld und Reue. Die israelischen Filmemacher nutzten Zeit und Raum ihrer Filmhandlungen nicht, um den Prozess zu beleuchten, in dem Durchschnittsmenschen zu Mördern werden, Fragen nach Moral und Menschlichkeit zu stellen oder zu untersuchen, wie ein totalitärer Mechanismus erschaffen wird, wie er funktioniert und welche Schlüsse daraus für die Menschheit gezogen werden könnten. Die Auseinandersetzung verhartet innerhalb israelischer Nationalnarrative. Eine ähnliche Zurückhaltung findet sich auch in der israelischen Historiographie der Holocaustforschung, auch hier stehen im Mittelpunkt die Viktimisierung und die Rolle des *Jischuw*, der jüdischen Gemeinschaft in Palästina während des Holocaust, eine geographische Verschiebung, die hauptsächlich aktuellen politischen Beweggründen geschuldet ist.

JOHANNES VON MOLTKE (Ann Arbor) schlug vor, den faschistischen Film vergleichend zu analysieren und transnationale Relationen zwischen Deutschland, Italien und Japan in den 1930er- und 1940er-Jahren zu untersuchen, sogar eine kritische Brücke zu Hollywood jener Jahre zu schlagen, wie in zwei kürzlich erschienenen (und kontrovers diskutierten) Studien von Ben Urwand and Thomas Doherty geschehen. Als Untersuchungsmaterial könnten vor allem Filme über Führungspersonlichkeiten wie zum Beispiel *Gabriel over the White House*, *Der große König* (1936), and *Young Mr. Lincoln* (1939) dienen. Auch sei noch wenig über die Distributions- und Rezeptionsmuster bekannt. Von Moltke untersuchte die „imaginierten Geographien“ des nationalsozialis-

tischen Propagandafilms mit seiner „Blut- und Bodenideologie“ und argumentierte, dass fremde Nationen hier für komplexe Projektionen deutscher Probleme fungierten (so sollen zum Beispiel Polen deutsche Bücher verbrannt haben). Mit Bezug auf Adornos und Horkheimers Analyse der „falschen Projektion“ in *Dialektik der Aufklärung* konnte er aufzeigen, wie das nationale Andere in Filmen wie *La Habanera* (1937), *Ohm Krüger* oder *Heimkehr* (1941) von den gleichen ideologischen Strukturen durchdrungen ist, die Adorno und Horkheimer im nationalsozialistischen Antisemitismus aufdeckten.

DANIEL WILDMANN (London) demonstrierte am Beispiel der Filmfigur *Jud Süß*, wie „Ekel“ als grundlegendes Gefühl visuell inszeniert wurde. Der Zuschauer im Dritten Reich, von *Jud Süß* angezogen wie abgestoßen zugleich, sollte seine Gefühle gegenüber Juden mit den juristischen Entscheidungen in Einklang bringen, die der Film als Lösung der „Judenfrage“ präsentiert: Die Hinrichtung von *Jud Süß* und die Ausweisung der Juden aus Stuttgart.

DANIEL UZIEL (Jerusalem) zeigt, wie das deutsche Militär die Bedeutung des Films für die psychologische Kriegsführung bereits während des Ersten Weltkriegs entdeckt hatte. Zu Beginn des Jahres 1939 richtete die Wehrmacht eine eigene Abteilung für Propaganda ein, die direkt dem Oberkommando unterstand; unter anderem für die Filmzensur zuständig, für Kontakte mit der Filmindustrie und dem Propagandaministerium, und – vielleicht am wichtigsten – den Einsatz und die Arbeitsweise von Kameraleuten, die an der Front filmten. Während des Zweiten Weltkriegs produzierte die Wehrmacht ihre Filme (*Feuertaufer*, *der Feldzug in Polen*, *Sieg im Westen* etc.) und unterstützte die Produktion verschiedener populärer Spielfilme (*Stukas*, *U-Boote westwärts*, *Wunschkonzert* etc.) und lieferte dramatisches Filmmaterial für die deutsche Wochenschau. Die Wehrmacht machte mit diesen Filmen Werbung für sich und ihre militärischen Ideale, zugleich

für das Nazi-Regime, da diese Ideale Teil der Nazi-Ideologie waren, womit sie einen enormen Beitrag zu den allgemeinen deutschen Propagandabemühungen während des Zweiten Weltkriegs leistete. Dieses Filmmaterial bestimmte das Ansehen der Wehrmacht auch nach 1945, ebenso das allgemeine visuelle Image des Zweiten Weltkriegs. Dieses Filmrohmaterial ist bei Filmemachern, Kuratoren wie Sammlern nach wie vor beliebt, weshalb wir diese Zeit auch heute noch durch die Augen der Wehrmacht sehen.

MOSHE ZIMMERMANN (Jerusalem) beendete die Tagung mit einem provokanten wie beißen Resümee, in dem er den langen Arm des faschistischen Films in den heutigen globalen, insbesondere aber auch israelischen Film aufzeigte und somit den Triumphzug des nationalsozialistischen Films durch die Jahrzehnte bis in unsere Tage demonstrierte. Insbesondere betonte er die schleppende Übersetzung israelkritischer Werke ins Hebräische, während deutschkritische Titel dem israelischen Publikum umgehend in ihrer Muttersprache zugänglich gemacht worden seien. Aufschlussreich wie verwunderlich sei die Art und Weise, wie offenbar zweierlei Maß an deutsche und österreichische Produktionen angelegt wurde; die einen grundsätzlich ablehnend, die anderen mit einer unkritischen Naivität rezipierend, insbesondere den jungen österreichischen Nachkriegsheimatfilm, allen voran die Sissi-Trilogie (1955, 1956, 1957), ohne nach der nationalsozialistischen Vergangenheit einzelner Beteiligter wie zum Beispiel jener Magda Schneiders zu fragen. Zimmermann unterstrich den allumfassenden Triumph des nationalsozialistischen Films mit seiner autoritären Ideologie und Bildersymbolik in Alltag und Politik, kulminierend in der zionistischen Aneignung der nationalsozialistischen Judenfigur und sie auf den „Diaspora-Juden“ übertragend und beschloss die Tagung folgerichtig lakonisch mit den Worten: „A story of real triumph. Nobody has the right to comment, so we are closing.“

Grundsätzlich zeigten die Beiträge, insbesondere jene Gertrud Kochs und Moshe Zimmermanns, zwei entgegenlaufende Tendenzen: Während die Israelis zunehmend bereit sind, faschistische Elemente in der eigenen Gesellschaft zu entlarven, dominiert in Deutschland das Bestreben, die eigene nationalsozialistische Vergangenheit in polymorphen Variationen zu relativieren und zu nivellieren.

Konferenzübersicht:

Grußworte und Einführung:

Reuven Amitai, Dekan der Fakultät der Geisteswissenschaften (The Hebrew University of Jerusalem)

Dror Wahrman, Vorsitzender des Historischen Seminars (The Hebrew University of Jerusalem)

Norbert Frei, Vorsitzender des Beirats des Koebner Zentrums

Moshe Zimmermann, Direktor des Koebner Zentrums

Ofer Ashkenazi, neuer Direktor des Koebner Zentrums

Vortrag: Ofer Ashkenazi (Koebner Zentrum), *Deutsche Kultur in den frühen Nazi Jahren: Helmar Lerskis Avodah* neu durchdacht

Vorführung Film *Avodah* („Arbeit“, Palästina 1935, 45 Minuten), Medientcenter der Bloomfield Bibliothek der Hebräischen Universität

1. Wessen Erbe? „Nazis“ und Nationalsozialistische Ästhetik in osteuropäischen Filmen während des Kalten Krieges

Leitung: Kobi Kabalek (Ben Gurion University, Beer Sheva)

Stephen Brockmann (Carnegie-Mellon University, Pittsburgh), *Die Darstellung des Aufstiegs des Nationalsozialismus im DDR Film*

Tobias Ebbrecht-Hartmann (Hochschule für Film und Fernsehen Konrad Wolf, Potsdam), *Goebbels' Fear and Legacy: Babelsberg und das nationalsozialistische Erbe*

Hanno Loewy (Das Jüdische Museum Hohe-nems), *Schwarzer Humor. Die osteuropäische Ho-*

locaust-Satire und die Anti-Tragödien der 1960er-Jahre

2.1 Nationalsozialismus als Gedächtnis und Erinnerung: Cinematische Reflexionen über Geschichte und Identität

Leitung: David Witzthum (Israeli Television, Channel 1)

Gertrud Koch (Freie Universität, Berlin), Aktion für das Spiel: George – der Vater des Sohnes.

Yvonne Kozlovsky Golan (Haifa University), Michael Haneke und die nationalsozialistische Vergangenheit

2.2 Nationalsozialismus als Gedächtnis und Erinnerung: Nazis im israelischen Kino

Leitung: David Witzthum (Israeli Television, Channel 1)

Naama Sheffi (Sapir College), Importierte Erinnerung: Die israelische Rezeption des deutschen Films über Nationalsozialismus

Hilla Lavie (The Hebrew University of Jerusalem), Warum gibt es keine Nazis in israelischen Filmen?

3. Der Nazifilm neu erwogen: Ästhetik, Beeinflussung, Ideologien

Leitung: Yfaat Weiss (The Hebrew University of Jerusalem)

Johannes von Moltke (University of Michigan, Ann Arbor), Der faschistische Film: eine transnationale Studie

Daniel Wildmann (Leo Baeck Institute, London), Ekel – *Jud Süß* (1940) im nationalsozialistischen Deutschland

Daniel Uziel (Yad Vashem, National Holocaust Memorial Museum, Jerusalem), Bomben über England: Die Wehrmacht und die Filmindustrie im Dritten Reich

4. Abschließende Bemerkungen

Moshe Zimmermann

If there is additional discussion of this review, you may access it through the network, at <http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/>

Citation: Desanka Schwara. Review of *The Triumph of Nazi Cinema: 1933–2013*. H-Soz-u-Kult, H-Net Reviews. May, 2014.

URL: <https://www.h-net.org/reviews/showrev.php?id=41753>



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-Noncommercial-No Derivative Works 3.0 United States License.