

»Was Sie schon immer über Nazis wissen wollten ...«: Nationalsozialismus und Geschlecht im zeitgenössischen Spielfilm

ANETTE DIETRICH/ANDREA NACHTIGALL

»Zeigen Sie denen »Schindlers Liste«, das macht mehr Eindruck«, sagt der polnische Auschwitz-Überlebende Stanisław Krzeminski (Ryszard Ronczewski) in Robert Thalheims Film »Am Ende kommen Touristen« (D 2007) resigniert, als sein Zeitzeugenbericht von deutschen Auszubildenden respektlos mit Langeweile und Ungeduld aufgenommen und dann auch noch abgebrochen wird. Diese Filmsequenz stimmt nachdenklich, sie verweist zum einen auf die vielschichtige Problematik des Gedenkens, zum anderen auf die Bedeutsamkeit der filmischen Repräsentation des Nationalsozialismus für jene, die diese Zeit nicht miterlebt haben. Der Generationenwechsel markiert eine tiefgreifende Zäsur in der Erinnerungskultur der Bundesrepublik: Während mit dem Schwinden der Zeitzeuginnen und Zeitzeugen der Nationalsozialismus als historische Erfahrung in immer weitere Ferne rückt, gewinnen seine medialen Repräsentationen an Stellenwert. Immer stärker prägen sie die öffentliche Deutung des »Dritten Reiches«.

Nationalsozialismus und Holocaust haben in den letzten 20 Jahren im deutschen Kino und Fernsehen an Präsenz gewonnen. Filme werden zu Deutungsvorgaben für die Auseinandersetzung mit der Geschichte und formen die Erinnerung an sie.¹ Sie schaffen vermeintlich authentische Perspektiven auf geschichtliche Abläufe, womit sie Interpretationsmuster der Geschichte selbst zur Verfügung stellen. Die filmische

1 | Vgl. Harald Welzer/Sabine Moller/Karoline Tschuggnall: »Opa war kein Nazi«. Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis, Frankfurt/Main: S. Fischer 2003, S. 105.

Darstellung des Nationalsozialismus ist damit Teil der deutschen Erinnerungspolitik und kann affirmative, verdrängende oder konfrontative Strategien des Umgangs mit der historischen Vergangenheit besetzen.²

Von »Schindlers Liste« zu »Der Untergang« – neue Trends des filmischen Gedenkens

Seit dem kontrovers diskutierten Film »Schindlers Liste« lässt sich ein neuer Boom von Holocaust-Filmen verzeichnen.³ Der Kulturwissenschaftler Matthias N. Lorenz verdeutlicht, dass sich seit den 1990er Jahren drei verschiedene Entwicklungen der filmischen Auseinandersetzung mit dem Holocaust abzeichnen:⁴ Mit Roberto Benignis »Das Leben ist schön«, der ab 1997 sehr erfolgreich im Kino lief, wurde erstmals das Genre der Komödie für den Holocaust-Film populär.⁵ Auch das deutsche Fernsehen und Kino wagten sich nun an eine komödiantische Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus, wie z. B. die Fernsehproduktionen »Goebbels und Geduldig« (D 2002) oder Dani Levis »Mein Führer – die wirklich wahrste Wahrheit über Adolf Hitler« (D 2006) zeigen. Zweitens wurden im Kino seit den 1990er Jahren vermehrt sinnentleerte Zitate des Holocaust in Nicht-Holocaust-Filmen verwendet, wie z. B. in »Chicken Run« (GB 2000). Drittens zeigt sich eine Ausweitung der Opfergruppen in der filmischen Repräsentation des Holocaust in Filmen wie »Bent« (GB 1997) und »Aimée & Jaguar« (D 1999), die die Verfolgung Homosexueller thematisieren. In der Komödie »Zug des Lebens« (F und B 1998) geht es um Roma und Sinti als Verfolgte im Nationalsozialismus.

Weitere aktuelle Trends, die insbesondere im Kontext der Erinnerungspolitik bedeutsam werden, lassen sich ausmachen: Beliebtes Thema vieler Spielfilme sind deutsch-jüdische Versöhnungs- und Liebesgeschichten, in denen sich meist die »arische« Lebensgefährtin oder Ehefrau für den als nichtdeutsch konstruierten jüdischen Teil der Beziehung aufopfert oder einsetzt, wie z. B. in »Aimée & Jaguar« (D 1998), »Leo und Claire« (D 2001) oder »Rosenstraße« (D 2003). Angedeutet werden mit den Liebesgeschichten die mögliche Versöhnung bzw. der rettende, heldenhafte Anteil der im Nationalsozialismus als »arisch« klassifizierten Deutschen,

2 | Vgl. Michael Kohlstruck: »Erinnerungspolitik: Kollektive Identität, Neue Ordnung, Diskurshegemonie«, in: Birgit Schwellung (Hg.), Politikwissenschaft als Kulturwissenschaft, Wiesbaden: VS 2004, S. 173–193, hier S. 181 ff.

3 | Zur kritischen Rezeption von »Schindlers Liste« vgl. Claude Lanzmann: »Ihr sollt nicht weinen. Einspruch gegen »Schindlers Liste«, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 5.3.1994, S. 54; Wolfgang Benz: »Bilder statt Fußnoten. Wie authentisch muß der Bericht über ein geschichtliches Ereignis sein?«, in: Die Zeit vom 4.3.1994, S. 59; Peter Reichel: Erfundene Erinnerung. Weltkrieg und Judenmord in Film und Theater, München: Hanser 2004.

4 | Matthias N. Lorenz: »Der Holocaust als Zitat, Tendenzen des Holocaust-Spielfilm nach Schindler's List«, in: Sven Kramer (Hg.), Die Shoah im Bild, München: edition text + kritik 2003, S. 267–296.

5 | Margrit Frölich/Hanno Loewy/Heinz Steinert (Hg.): Lachen über Hitler – Auschwitz-Gelächter?, München: edition text + kritik 2003.

die als Opfer, Mitläufer oder Zeitzeugen gezeigt werden.⁶ Mitreißende Geschichten von Verführung und Verrat wie »Napola« (D 2004) und »Sophie Scholl« (D 2005) rücken damit korrespondierend den Widerstand in der deutschen Bevölkerung und in der Nazi-Elite in den Vordergrund. Das Motiv der Verführung bietet oft eine Entlastung ebenso wie die zunehmende Darstellung der Deutschen als Opfer von Krieg und Vertreibung, wie z. B. in den Fernsehproduktionen »Dresden« (D 2006) und »Die Flucht« (D 2007). All diese Filme stehen für sehr unterschiedliche Formen der Vergangenheitsbewältigung, dennoch lassen sich selbst bei kritischen oder konfrontativen Filmen bestimmte affirmative oder verdrängende Strukturen identifizieren.

Ein weiterer aktueller Aspekt in der Darstellung des Nationalsozialismus ist die Entdeckung der »Nazi-Frauen« (vgl. z. B. die Knopp'sche Fernsehproduktion »Hitlers Frauen« 2001). Diese Perspektive auf die (Ehe-)Frauen und damit auf das »Private« der führenden Nationalsozialisten zeigt die Täter als »normale Menschen«. Die Ehefrauen, Geliebten und Musen führender Nationalsozialisten werden entpolitisiert und lediglich als Frauen an der Seite eines Mannes dargestellt. Der Einblick in das »Private« beinhaltet immer auch eine geschlechterpolitische Dimension.

In diesen Entwicklungen der medialen Darstellung des Nationalsozialismus deutet sich eine tiefgreifende Verschiebung zu früheren Auseinandersetzungen mit dem »Dritten Reich« an: Standen bisher die Opfer des Nationalsozialismus im Zentrum des öffentlichen Interesses, so sind es mittlerweile – von einigen Ausnahmen abgesehen – die Täter. Neuere deutsche Produktionen wie »Napola«, »Speer und Er« oder »Der Untergang« geben einen Einblick in die Welt der Täter. Im »Untergang« spielt die Ermordung von sechs Millionen Juden fast keine Rolle mehr, sie wird lediglich im Abspann unter die Zahl der 50 Millionen Opfer des Zweiten Weltkrieges subsumiert. Der Holocaust erscheint als Begleiterscheinung des Krieges.

Der Blockbuster »Der Untergang« lockte fünf Millionen Deutsche ins Kino und wurde zu einem öffentlichen Medienereignis.⁷ Während er in den Feuilletons über alle Maßen gelobt und insbesondere die schauspielerischen Leistungen hervorgehoben wurden, nahm die Wissenschaft den Film eher kritisch auf. Hannes Heer konstatiert einen Rückfall in die Formen der Vergangenheitsbewältigung der 1950er und 1960er Jahre. Der Masse der Unschuldigen steht eine Handvoll böser Nazis gegenüber. Die deutsche Bevölkerung wird dabei als das erste Opfer Hitlers inszeniert und muss zudem die Bombenangriffe der Alliierten erleiden. Auch Sabine Hake bettet den Film in eine »größere Konstellation des historischen Revisionismus« und »politischen Konservatismus« ein und wirft ihm die »Kommerzialisierung, Banalisierung und Verkitschung« des »Dritten Reiches« vor.⁸ Der Film kündigt Hake zufolge eine neue Phase der Vergangenheitsbewältigung an, in der der Fokus von den ganz gewöhnlichen Deutschen zurück zur politischen und militärischen Führung

6 | Vgl. Sabine Hake: »Historisierung der NS-Vergangenheit. Der Untergang (2004) zwischen Historienfilm und Eventkino«, in: Inge Stephan/Alexandra Tacke (Hg.), *Nachbilder des Holocaust*, Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2007, S. 188–218, hier S. 200.

7 | Ebd., S. 209.

8 | Ebd., S. 200 und 189.

gelenkt und individueller Widerstand von vermeintlichen Beweisen seiner Schwierigkeit und Unmöglichkeit abgelöst wird. Als Opfer werden nicht die vom Nationalsozialismus Verfolgten dargestellt, sondern die Deutschen selbst.⁹ »Der Untergang« kündigt diesen neuen Vergangenheitsdiskurs jedoch nicht erst an, sondern ist längst Teil desselben.

Geschlecht in der filmischen Repräsentation des Nationalsozialismus

»Schindlers Liste« und »Der Untergang« wurden bereits Gegenstand zahlreicher wissenschaftlicher Analysen, die sich vor allem mit Fragen nach Authentizität und der Angemessenheit der filmischen Aufarbeitung des Holocaust beschäftigten.¹⁰ Fragen nach Geschlecht oder Vergeschlechtlichung spielten in diesem Kontext bisher kaum eine Rolle.¹¹ Doch ohne eine Berücksichtigung der Kategorie Geschlecht bleiben die Grundstruktur und das Funktionieren der Filme unerkannt. Geschlecht ist eine zentrale Kategorie der filmischen Darstellung und erfüllt bestimmte (be- und entlastende) Funktionen. Dies geschieht durch verschiedene (diskursive) Strategien der Feminisierung, (De-)Maskulinisierung, Paarbildung, Sexualisierung/Erotisierung und Pornografisierung, die im Folgenden exemplarisch anhand der beiden Filme ausgeführt werden.

Eine Einbeziehung der Kategorie Geschlecht in die Analyse von Holocaust-Filmen verspricht einen zusätzlichen Erkenntnisgewinn. So trägt Geschlecht – verstanden als komplexes Symbol- und Diskurssystem – in »Schindlers Liste« maßgeblich dazu bei, Nationalsozialismus und Holocaust als heroische Retterballade zu narrativieren. In »Der Untergang« rahmt die Perspektive einer jungen, naiven Frau (Hitlers Sekretärin Traudl Junge) die Erzählung, wodurch ein unbefangener Blick auf das in der Vergangenheit liegende historische Geschehen ermöglicht wird.

9 | Ebd.

10 | Vgl. M. N. Lorenz: »Der Holocaust«, a. a. O.; Michael Wildt: »Der Untergang: Ein Film inszeniert sich als Quelle«, in: Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History, Online-Ausgabe 2 (2005), Heft 1, <http://www.zeithistorische-forschungen.de/16126041-Wildt-1-2005> (8.10.2008); Dieter Kuhlbrodt: Nazis immer besser, Hamburg: Konkret Literatur Verlag 2004; Hannes Heer: Hitler war's. Die Befreiung der Deutschen von ihrer Vergangenheit, Berlin: Aufbau Verlag 2005; P. Reichel: Erfundene Erinnerung.

11 | Mit Ausnahme z. B. von: Sara R. Horowitz: »But Is It Good for the Jews? Spielberg's Schindler and the Aesthetics of Atrocity«, in: Yosefa Loshitzky (Hg.), Spielberg's Holocaust. Critical Perspectives on Schindler's List, Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press 1997, S. 119–139; Judith E. Doneson: »The Image Lingers. The Feminization of the Jew in Schindler's List«, in: Yosefa Loshitzky (Hg.), Spielberg's Holocaust. Critical Perspectives on Schindler's List, Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press 1997, S. 140–152; Sven Kramer: »Nacktheit in Holocaust-Fotos und -Filmen«, in: Ders. (Hg.), Die Shoah im Bild, München: edition text + kritik 2003, S. 225–248.

»Schindlers Liste« – die Heldengeschichte einer »geläuterten Männlichkeit«

Der Film erzählt die Geschichte von Gut und Böse anhand zweier zentraler historischer Persönlichkeiten. Zwei verschiedene Männlichkeitsmodelle werden zur Identifikation angeboten: der Industrielle Oskar Schindler und der SS-Schergen und Kommandant des Konzentrationslagers Plaszów Amon Göth. Die manichäische Gegenüberstellung von Oskar Schindler und Amon Göth gelingt in der Erzählung ganz zentral über die Verknüpfung mit Sexualität und der Beziehung zu Frauen. Die US-amerikanische Literaturwissenschaftlerin Sara R. Horowitz zeichnet in einer genderorientierten Analyse von »Schindlers Liste« den Verwandlungsprozess Oskar Schindlers nach.¹² Zunächst als Kriegsgewinnler, reicher Geschäftsmann, Lebemann und Frauenheld eingeführt, der allein auf seinen eigenen wirtschaftlichen Vorteil bedacht den Nazis opportunistisch gegenübersteht, durchläuft Schindler einen Reifungsprozess vom Mitläufer hin zum »guten Deutschen« und Retter der Juden. Dabei differenzieren sich die anfänglich noch recht ähnlichen Figuren Schindler und Göth – z. B. werden beide in einer parallelen Schnittfolge beim männlichen Ritual des Rasierens gezeigt – zusehends. Parallel dazu verläuft eine zweite Narration, die der ersten die notwendige Plausibilität verleiht: Der untreue Ehemann Schindler durchschreitet einen spirituellen Läuterungsprozess hin zum fürsorglichen, treu ergebenen Gatten und guten Christen. Schindlers Metamorphose zum Guten erfährt ihre Vollendung mit dem Versprechen seiner Treue, welches er im letzten Drittel des Films seiner Ehefrau Emilie Schindler gibt. Keuschheit wird hier zum Barometer für Gutsein.¹³

Die Brutalität Göths wird in zwei zentralen Stellen des Films ebenfalls mit Sexualität bzw. an den Umgang mit Frauen gekoppelt – einmal im Zusammenhang mit seiner Geliebten und einmal mit Helene Hirsch, einer jüdischen Gefangenen, die Göth zu seinem persönlichen Dienstmädchen gemacht hat. In der einen Szene sieht man Amon Göth mit freiem Oberkörper auf dem Balkon seines Kommandantenhauses sitzen, welches unmittelbar neben dem Konzentrationslager steht. Willkürlich erschießt er einen Häftling. Schnitt: Gezeigt wird seine Geliebte, die mit entblößten Brüsten im Bett wartet. Die Kamera schwenkt in den folgenden Szenen zwischen der nackten Frau und den Schüssen hin und her. Zum Schluss kehrt Göth in sein Schlafzimmer zurück und richtet die Waffe auf die im Bett liegende Frau, wodurch die Waffe zu einer Art Penisersatz wird. Schießen wird zum Äquivalent für Sex.¹⁴ Männlichkeit und sexuelle Potenz werden bei Göth mit Töten assoziiert. Die Koppelung von Göths Macht mit seiner Waffe wiederholt sich noch in einer späteren Szene, in der er einen Häftling erschießen will, es aber nicht schafft, weil seine Pistolen Ladehemmungen haben. Dieses Versagen der Waffen suggeriert die Fragilität von Göths Macht bzw. Potenz. Seine filmisch aufgebaute Hypermaskulinität droht – parallel zu Schindlers gelingendem Bewusstseinswandel – zu schei-

12 | S. R. Horowitz: »Is It Good?«, a. a. O.

13 | Ebd., S. 132.

14 | Ebd., S. 130.



Abb. 1: Amon Göth zielt auf KZ-Häftlinge. Filmstill aus »Schindlers Liste«, USA 1993, Regie: Steven Spielberg.

tern. Eine Konkurrenz zwischen den beiden Männlichkeitsmodellen deutet sich hier bereits an (Abb. 1).¹⁵

Der Kontrast zwischen Schindler und Göth verdeutlicht sich in einer weiteren Filmsequenz, in der die Protagonisten im Keller von Amon Göths Haus auf Helene Hirsch treffen. Der Betrachter übernimmt dabei die sexualisierte Perspektive Göths, wenn dieser Helene Hirsch in ihr »Kellergemach« nachgeht. Voyeuristisch folgt der Blick des Zuschauers der Kamera hinunter in den Keller. Göths anfängliches Begehren schlägt jedoch schnell in rohe Gewalt um: Er bestraft Helene Hirsch für seine »rassisch« fehlgeleiteten und verbotenen Gefühle und schlägt sie brutal zusammen. Helene Hirsch trägt in dieser Szene ein nasses T-Shirt, welches ihre Brüste deutlich hervortreten lässt. Die oben beschriebene Verknüpfung von Sexualität und Erotik mit roher Gewalt wird hier zum zweiten Mal in Szene gesetzt, wobei die jüdische Frau Objekt der Lust und Gewalt zugleich ist (Abb. 2).

Im Gegensatz zu Göth zeigt sich Schindler in seinem Zusammentreffen mit Helene Hirsch fürsorglich und mitfühlend. Schindler, der in einer vorausgegangenen Szene ebenfalls zu Helene Hirsch in den Keller hinabgegangen war, nimmt sich ihrer verständnisvoll an und hört ihren angstvollen Schilderungen zu. Schindler wird zu einer heiligen Figur, die jeder kennt und der man sich anvertrauen kann. So begrüßt er Helene Hirsch mit den Worten: »Wissen Sie, wer ich bin? Ich bin Schindler!« Dabei fällt auf Schindler ein heller Lichtschein und lässt diesen als Heiligenfigur erstrahlen. Auch Helene Hirschs Gesicht erstrahlt engelhaft, das Gegenlicht erzeugt eine Art Heiligenschein. Schindler küsst sie zum Abschied auf die Stirn und beteuert seine hehre – nicht sexuelle – Absicht. Göths brutale Schläge stehen dem edlen Kuss Schindlers dramaturgisch gegenüber. Der christlich-keusche Kuss erfüllt darüber hinaus eine weitreichende symbolische Bedeutung: In dem Moment, in dem Schindler Helene Hirsch auf die Stirn küsst, verschmelzen Männlichkeit

15 | Schindler versucht Göth an einer Stelle des Films zu überzeugen, dass wahre Macht bedeute, Gnade walten zu lassen. So hätten die großen Kaiser geherrscht, versichert er ihm. Göth versucht daraufhin kurzzeitig, sein willkürliches Töten zu unterbrechen, und lässt einen Jungen, der Göths Badezimmer nicht zufrieden stellend geputzt hat, zunächst mit dem Leben davonkommen.



Abb. 2: Konstruktion und Sexualisierung der ›Schönen Jüdin‹. Filmstill aus »Schindlers Liste«.

und Gutheit endgültig miteinander. Es siegt die Männlichkeit Schindlers und damit das Gute über das Böse (Abb. 3).¹⁶ Frauen, insbesondere jüdische Frauen, sind dabei lediglich Objekte männlichen Kampfes und Begehrens, sie bilden gleichsam die Erprobungsfläche für ›richtige‹ und ›falsche‹ Männlichkeit. Dem Klischee der schönen Jüdin folgend werden die jüdischen Frauen in Schindlers Liste sexualisiert und als dunkle Schönheiten dargestellt. Sie stehen für Attraktivität und Verführung, aber auch – der Nazi-Ideologie folgend – für Abscheu, Angst und Gefahr, was sich in der ambivalenten Beziehung zwischen Amon Göth und Helene Hirsch widerspiegelt.

Auch wenn es um die Darstellung jüdischer Menschen geht, stellt Geschlecht eine die Lesart strukturierende Kategorie dar.¹⁷ Juden werden überwiegend als schwach, hilfsbedürftig und passiv dargestellt, insbesondere in Relation zu den »arischen« Männern. So wird die Figur Itzhak Sterns, Schindlers jüdischen Buchhalters und ›rechter Hand‹, auffallend kleiner als Schindler und häufig in untergeordneter Stellung, z. B. sitzend, präsentiert. Das Verhältnis zwischen Christen und Juden wird als eine männlich-weibliche Beziehung zwischen einem starken Mann und einem feminisierten Juden symbolisiert, die sich wechselseitig brauchen und ergänzen. »The relationship exists on two levels: one depicts the Christian/gentile in his attempts to rescue the weak Jew; the other reflects a sexual attitude whereby the male Christian saves a female Jew because he loves her.«¹⁸ Entsprechend wird auch das Verhältnis zwischen Schindler und Stern als Paar lesbar. Dem Bild eines klassischen Ehepaars folgend, ist es Stern, der Schindler selbstlos die Treue hält, ihm den Rücken freihält und die eigentliche Organisation übernimmt, während Schindler im Rampenlicht steht. Im Gegenzug ›beschützt‹ Schindler Stern und holt ihn im letzten Moment aus einem nach Auschwitz fahrenden Zug. Schindler als barmherziger Samariter und christlicher Held rettet schließlich nicht nur das Leben Sterns, sondern das Leben der 1.100 ›Schindler-Juden‹, die – so suggeriert es der Schluss-

16 | »The male character's relationship to women not only asserts his virility but also serves as a marker for his corruption or innocence« (ebd., S. 131).

17 | J. E. Doneson: »Image Lingers«, a. a. O.

18 | Ebd., S. 140.

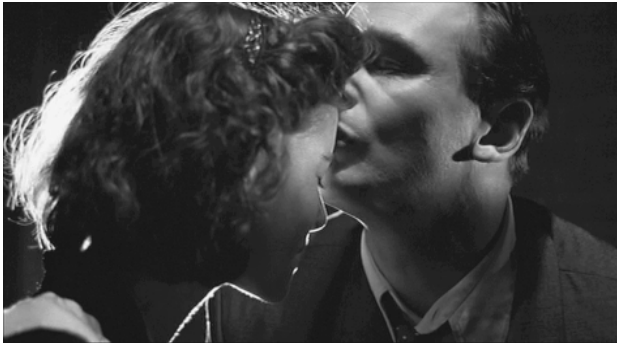


Abb. 3: Ein christlich-keuscher Kuss Oskar Schindlers. Filmstill aus »Schindlers Liste«.

teil des Films – das Fortbestehen des gesamten jüdischen »Volkes« garantieren. Die Juden in »Schindlers Liste« werden als passive Opfer dargestellt, deren Schicksal ohne den heldenhaften Einsatz Schindlers besiegelt wäre. Außer Stern handelt im Film kein Jude mutig und kämpferisch, jüdischer Widerstand kommt ebenfalls nicht vor. Die Darstellung der Juden als schwächlich, klein und passiv und die Maskulinisierung des christlichen Schindler rufen antisemitische Stereotype hervor, wie sie bereits Otto Weininger in seiner Schrift »Geschlecht und Charakter« 1906 formuliert hat.¹⁹ Aber nicht nur in Bezug auf Geschlechterkonstruktionen werden die Juden in Schindlers Liste überwiegend anhand alter antisemitischer Klischees präsentiert: wohlhabend (Pelze und Diamanten), streng religiös, respektlos gegenüber der christlichen Kultur (Entweihung des Weihwassers, Missbrauch der Kirche für dubiose Geschäfte), gaunerhaft und listig etc. Zudem sprechen die (reichen) Juden aus dem Ghetto einen merkwürdigen, unverständlichen Dialekt, gestikulieren wild mit den Händen, haben Hakennasen und sind klein und krumm: Sie sehen aus wie einem nationalsozialistischen Rassenhandbuch entnommen.²⁰

19 | Vgl. A. G. Gender-Killer: »Geschlechterbilder im Nationalsozialismus. Eine Annäherung an den alltäglichen Antisemitismus«, in: Dies. (Hg.), Antisemitismus und Geschlecht. Von »maskulinisierten Jüdinnen«, »effeminierten Juden« und anderen Geschlechterbildern, Münster: Unrast 2005, S. 9–67.

20 | Dies zeigt sich z. B. auch in der Besetzungspolitik in Filmen, wonach die deutschen Frauen von blonden Schauspielerinnen, die jüdischen von dunkelhaarigen dargestellt werden, wie z. B. in »Aimée & Jaguar« oder »Rosenstraße«. Für das Casting für »Rosenstraße« wurden von der Agentur sogar per Anzeige im Internet »noch FRAUEN zwischen 20 und 45 Jahren (arisches Aussehen, Naturhaarfarbe/mind. schulterlang) und jüdisch aussehende MÄNNER und FRAUEN zwischen 20 und 45 Jahren« gesucht (vgl. Iris Noah: »Willkommen seid ihr, Klischees«, in: Jungle World 39 [2003], <http://jungle-world.com/seiten/2003/38/1676.php>). Im »Zug des Lebens« werden die Roma und Sinti nach gängigen rassistischen und sexualisierten Klischees dargestellt: Die Kamera fährt den tanzenden und singenden, dickbrüstigen, mit Schmuck behängten Roma- und Sinti-Frauen bei einem Fest direkt in den tiefen Ausschnitt.



Abb. 4: Blick durchs Schlüsselloch in die Gaskammer. Filmstill aus »Schindlers Liste«.

Neben den beschriebenen Strategien der Maskulinisierung und Feminisierung kommt es außerdem durch in die Handlung eingeflochtene Liebes- und Nacktszenen zu einer Erotisierung der weiblichen Figuren. Die Verbindung von Nacktheit und Lust in Filmen über den Holocaust trägt zu einer Sexualisierung der Täter-Opfer-Beziehung und damit zu einer Verschiebung übergeordneter Machtverhältnisse auf eine private, individuelle Ebene bei.²¹ Nacktheit zeigt sich zudem geschlechtsspezifisch differenziert: Männliche KZ-Häftlinge erscheinen meist ausgezehrt und enterotisiert, während weibliche Häftlinge erotisiert dargestellt werden. So wird in der Szene vor dem »Duschen« – der vermeintlichen Vergasungsszene – eine sich ausziehende Frau in Großaufnahme präsentiert. Die Sexualisierung des weiblichen Körpers verweist auf die dem Film immanente männliche Perspektive:

»Nicht nur auf Schindler und Göth wirken die Frauen erotisch – auch den Zuschauern macht Spielberg entsprechend visuelle Angebote. Für den Zweck der Identifikation mit den Opfern mobilisiert er den – überwiegend männlichen – Voyeurismus. Die durch die schönen Frauenkörper hervorgerufene Lust konfrontiert er mit der Möglichkeit des Untergangs dieser Körper, das heißt mit dem Entzug der libidinös besetzten Bilder. Unter anderem aus diesem Grund, indem sie die drohende Unlust abwehren, engagieren sich die Zuschauer emotional auf die Seite der Opfer.«²²

Die vermeintliche Gaskammerszene in Auschwitz ist noch in Bezug auf einen weiteren Aspekt interessant. Nachdem die nackten Frauen in die Dusche geführt wurden, schließt sich hinter ihnen die schwere Eisentür. Doch die Kamera kennt keine Tabus, durch das Guckloch in der Tür folgen die Kamera und damit auch die Zuschauenden den Frauen ins Innere der Gaskammer hinein (Abb. 4). Das Licht geht aus, die Frauen schreien – und aus den Wasserhähnen kommt Wasser! Der Tabubruch, das Zeigen des industriellen Massenmordes, ist gar keiner. Das historische Vorwissen des Publikums wird geschickt manipuliert. Ambivalenz zwischen

21 | Vgl. Sven Kramer: »Nacktheit in Holocaust-Fotos und -Filmen«, a. a. O., S. 245.

22 | Ebd., S. 237.

Hin- und Wegsehen, die Scham des Verbotenen und die auflösende Überraschung, als das Wasser kommt, bewirken einen besonderen Thrill.²³

Diese Art der Darstellung lässt sich in Anlehnung an Silke Wenk als eine Rhetorik der Pornografisierung interpretieren, die in der (filmischen) Darstellung des Nationalsozialismus ebenso wie die bereits beschriebenen Strategien der Feminisierung und Sexualisierung eine lange Tradition besitzt:

»Die Rede ist von den unheimlichen Faszinationen des Nationalsozialismus, von einem Ineinander von Gewalt und Sexualität und zugleich von der Lust, diesem nachzuspüren und auch den Orten, die bislang unterirdisch verborgen waren, wie dem ›Führerbunker‹, die intimsten Geheimnisse zu entreißen.«²⁴

Zu diesen bislang verborgenen Orten ließe sich die Gaskammer hinzufügen. Hinter der Sexualisierung oder auch Pornografisierung des Nationalsozialismus steckt der voyeuristische Wunsch, bis ins intimste Detail der ›Wahrheit‹ nachzuspüren, alles ganz genau wissen und sehen zu wollen. Dazu gehört z. B. die bis heute anhaltende Bestrebung, die Gründe für den Nationalsozialismus in intimsten sexuellen Details bzw. der ›Perversion‹ des Einzelnen zu suchen – so z. B. wenn Hitler als sexuell deviant oder als ›verkappter Homosexueller‹ imaginiert wird oder KZ-Aufseherinnen als besonders sadistisch und sexuell abweichend. Durch die Lust an einer ›Enttabuisierung‹ wird das vermeintlich Geheime und Obszöne an die Oberfläche gezerzt und sichtbar gemacht – und dabei immer wieder aufs Neue produziert.²⁵ Jene aus Pornofilmen bekannten Verfahren zur Herstellung maximaler Sichtbarkeit (hier bezeichnet als Rhetoriken der Pornografisierung) wie maximale Ausleuchtung und Nahaufnahmen – oder auch der aus Pornofilmen wohl bekannte ›Blick durchs Schlüsselloch‹ in eine Welt des Verbotenen – finden sich in der Gaskammerszene in »Schindlers Liste« wieder. Verbunden mit der oben beschriebenen Sexualisierung der weiblichen Opfer kommt es somit nicht nur zu einer Reproduktion altbekannter Opfer-Täter-Dichotomien, sondern auch zu einer Rekonstruktion stereotyper Geschlechterbilder. Wenk formuliert die These, dass die Konfrontationen mit dem Wissen und den Bildern des Holocaust, wie sie seit 1945 immer wieder in das Feld des Sichtbaren geholt werden,²⁶ zu einer extremen Verunsicherung der symbolischen Ordnung einer Gesellschaft führen und dabei immer auch eine grundlegende Bedrohung der eigenen Subjektposition als Betrachter beinhalten. Das Gezeigte ent-

23 | Dabei unterstützt der Film jene Leugner des Holocaust, die behaupten, die Gaskammern hätte es nie gegeben, vgl. S. R. Horowitz: »Is it Good?«, a. a. O., S. 128.

24 | Silke Wenk: »Rhetoriken der Pornografisierung. Rahmungen des Blicks auf die NS-Verbrechen«, in: Insa Eschebach/Sigrid Jacobeit/Dies. (Hg.), *Gedächtnis und Geschlecht. Deutungsmuster in Darstellungen des nationalsozialistischen Genozids*, Frankfurt/Main, New York: Campus 2002, S. 269–294, hier S. 269.

25 | Vgl. ebd., S. 270.

26 | Vgl. Cornelia Brink: *Ikonen der Vernichtung. Öffentlicher Gebrauch von Fotografien aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern nach 1945*, Berlin: Akademie Verlag 1998.

zieht sich jeder Kontrolle, weil es auf nichts verweist als auf den Zusammenbruch jeder Menschlichkeit.²⁷

Rhetoriken der Pornografisierung und Sexualisierung, verbunden mit einer dichotomen Rekonstruktion von Geschlecht, bieten der filmischen Erzählung auch in »Schindlers Liste« einen stabilisierenden Rahmen, in dem die Irritationen des Betrachtenden aufgefangen werden können. Die Identifikation mit den weiblichen Opfern führt einerseits zu einer klaren Unterscheidung zwischen Opfern und Tätern (Täter sind in »Schindlers Liste« mit einer Ausnahme alle männlich) verbunden mit der Möglichkeit einer eindeutigen Distanzierung von der Täterseite. Mit der Konstruktion der Frauen (und Juden) als schwach und hilfsbedürftig geht entsprechend der Logik der Zweigeschlechtlichkeit eine »paternalistische Erzählung«²⁸ einher, die durch Vorstellungen männlichen Schutzes strukturiert ist. So kann andererseits die Identifikation mit den Opfern in eine Identifikation mit dem schützenden Vater und Retter der Juden in der Gestalt Oskar Schindlers überführt werden.²⁹

»Schindlers Liste« erzählt eine Geschichte von Gut und Böse anhand zweier Männer. Die Pathologisierung des Nazis Göth schafft Distanz bei den Zuschauern und macht die Identifikation mit Schindler umso leichter. Die Ambivalenzen bezüglich der Person Schindler, die aus der Verstrickung in das System resultieren, treten damit in den Hintergrund. Die Dämonisierung des Nationalsozialismus (durch Göth) befreit die Zuschauenden von lästigen Fragen und Widersprüchen im Hinblick auf die Auseinandersetzung um »Schuld« und Verantwortung.

»Der Untergang« – Traudl Junge träumt einen bösen Traum

Das Gendering in »Der Untergang« verläuft zum einen über die filmische Konstruktion unterschiedlicher Männlichkeiten und Weiblichkeiten, zum anderen über eine vergeschlechtlichte Rahmung des Gesamtgeschehens. Diese zeichnet sich im Unterschied zu der männlichen Perspektive in »Schindlers Liste« durch eine weibliche Erzählperspektive aus, die mittlerweile in etlichen deutschen Filmen wie z. B. in »Rosenstraße« und »Aimée & Jaguar« eingenommen wird. In »Der Untergang« sind es vor allem die Frauenfiguren, die als Trägerinnen bestimmter Geschichtsbilder fungieren.

Mittels der feminisierten Filmperspektive verläuft die Identifikation des Publikums über die als unpolitisch, naiv und gutgläubig dargestellte »arische« Frau und schafft so die Position der »Unschuldigen«. So werden in »Der Untergang« die letzten zehn Tage Hitlers im Führerbunker aus der Perspektive der ehemaligen Se-

27 | Vgl. S. Wenk: »Rhetoriken«, a. a. O., S. 282 f. Auf die mit diesen Fotos ebenfalls in Zusammenhang stehende voyeuristische Schaulust der Betrachtenden, die zugleich abgeschreckt und fasziniert den Blick nicht abwenden können, kann an dieser Stelle nicht eingegangen werden.

28 | Vgl. S. Wenk: »Rhetoriken«, a. a. O., S. 288.

29 | So gelingt es Oskar Schindler dann auch tatsächlich, die zu den »Schindler-Juden« gehörenden Frauen aus Auschwitz zu retten, da diese nur »versehentlich« dort gelandet waren.

ekretärin Adolf Hitlers, Traudl Junge, erzählt. Als Münchnerin hat sie die besondere Zuneigung Hitlers gewonnen, er behandelt sie zuvorkommend und väterlich (Abb. 5). Traudl Junge verkörpert Güte und Unschuld. Sie arbeitet im Herzen der Macht, zusätzlich symbolisiert durch den Bunker, und scheint dennoch von Macht und Täterschaft unberührt zu bleiben. Sie bietet sich als Identifikationsfigur an: Über ihre Emotionen, die sich in ihrem Gesicht, ihren mal schreckensgeweiteten, mal tränenfeuchten Augen ablesen lassen, folgt das Publikum dem Untergang des »Führers« und mit ihm des »Dritten Reiches«. Lediglich mit einem Rehaugenaufschlag zeigt die dargestellte Traudl Junge ihre erschrockene Ablehnung, wenn »ihr Führer« mal wieder »zu brutale Sachen« sagt: z. B. als Hitler beim Diktat seines Testaments von den Juden als »Gift« spricht.

Den Rahmen des Films bildet ein Ausschnitt aus André Hellers Dokumentarfilm, in dem er die 82-jährige Traudl Junge interviewt. Der Titel des Filmes lautet »Im toten Winkel« (2002), in dem man bekanntlich nichts sieht. Die Interviewsequenzen verleihen dem Untergang und der filmischen Darstellung Traudl Junges eine vermeintliche Authentizität und Glaubwürdigkeit. Traudl Junge verkörpert das Spannungsverhältnis zwischen Schuld und Unschuld der damals Beteiligten: »Als Vertreterin des Publikums vereinigt die Junge-Figur dessen Wissen um die historischen Fakten mit dem Wunsch, die Unschuldigkeit des nur passiven Betrachters zu teilen.«³⁰ Diese Darstellung von Weiblichkeit bzw. die weibliche Perspektive in »Der Untergang« rekurriert auf das stereotype Bild der unpolitischen Frau. Traudl Junge, wie auch die anderen Frauen im Bunker, vertrauen Hitlers Rede vom »Endsieg« blind und glauben daran, dass der »Führer« die sich abzeichnende Niederlage noch verhindern wird. Erst als Hitler abdankt und sich sein Selbstmord abzeichnet, wird Traudl Junge die Ausweglosigkeit ihrer Situation klar. Mit den Worten »Es ist wie ein Traum, aus dem man aufwachen will, aber es geht nicht – es hört nicht auf, geht immer weiter« unterstreicht sie, dass sie in ihrer Position nicht in der Lage ist, Verantwortung für sich und die politische Situation zu übernehmen. Sie ist diesem (Alp-)Traum hilflos ausgeliefert und handlungsunfähig, womit sie den Großteil der deutschen Bevölkerung – bzw. deren behauptetes Selbstbild – repräsentiert. Auch auf die Frage ihrer Zimmernachbarin und Freundin Gerda, warum sie bei Hitler im Bunker bleiben wolle und sich damit für den Tod entscheide, kann sie nur sagen: »Ich weiß es nicht, ich weiß es wirklich nicht.« Traudl bleibt nicht aus politischem oder militärischem Kalkül, sondern allein aus Mitgefühl und Treue beim »Führer«. Damit ist sie nicht nur der Willkür Hitlers ausgeliefert, sondern zugleich auch den Angriffen der Alliierten. Dieser doppelte Opferstatus, mit dem sich das Filmpublikum identifizieren kann, drückt zugleich die »Lebenslüge der Mitläufer« aus.³¹ Erst als Traudl Junge den geplanten Mord an den Kindern der Goebbels ahnt, ist sie in der Lage, ihr Leben selbst in die Hand zu nehmen.

Die Erzählperspektive der Sekretärin Hitlers ermöglicht einen Einblick in dessen Alltag, das vermeintlich Private. Diese Intimität wird verstärkt durch das

30 | Ebd., S. 196.

31 | Christian Schneider: »Sehen, Hören, Glauben. Zur Konstruktion von Authentizität«, in: Frölich/Schneider/Visarius (Hg.), *Das Böse im Blick* (2007), S. 15–29, hier S. 27.



Abb. 5: Eine traute Arbeitsbeziehung: Hitler und seine Sekretärin Traudl Junge. Filmstill aus »Der Untergang«, D 2004, Regie: Oliver Hirschbiegel.

Setting des Filmes im Bunker. Der Führerbunker löst offenbar eine besondere Faszination und Lust aus, dem Geheimen und Verbotenen in seinem Inneren auf die Spur zu kommen.³² In »Der Untergang« geht es dabei nicht um die intimen Sex-Geheimnisse der Nazis. Die Faszination des Entdeckens und der Reiz des Verbotenen, des Tabubruchs, richten sich vielmehr auf die Person Hitler »als Mensch« mit seinen persönlichen Facetten – verbunden mit der Suche nach der »Wahrheit« über Adolf Hitler, wie er »in seinem Innersten« war, und den »wirklichen« Begebenheiten beim Untergang des »Dritten Reiches«.

Diese Suche nach dem Privaten der Macht des Nationalsozialismus korrespondiert mit den zahlreichen Versuchen, eine nationale Geschichte, z. B. in Ausstellungen, Filmen, Romanen, durch die Lebensbedingungen bzw. die Darstellung von Frauen an der »Heimatfront« zu erzählen und näherzubringen. Irit Rogoff und Kathrin Hoffman-Curtius haben für diese Versuche, den Nationalsozialismus über Weiblichkeitsmetaphern zu visualisieren, die Formulierung »Feminisierung des Faschismus« geprägt.³³ »Darstellungen von Frauen sowie die geschlechtsspezifische Zuweisung bestimmter Diskurse dienen dazu, die Rekonstruktion bestimmter historischer Ereignisse zu erleichtern, zu kodifizieren und zu inszenieren.«³⁴ Die dichotome Darstellung des Privaten und des Öffentlichen kann dabei insofern be-

32 | Allgemein zur Faszination von Bunkerarchäologien nach 1945 und deren mythologischen Ursprüngen vgl. Silke Wenk: »Bunkerarchäologien. Zur Einführung«, in: Dies. (Hg.), Erinnerungsorte aus Beton. Bunker in Städten und Landschaften, Berlin: Ch. Links Verlag 2001, S. 15–37.

33 | Irit Rogoff: »Von Ruinen zu Trümmern. Die Feminisierung des Faschismus in deutschen historischen Museen«, in: Silvia Baumgart et al. (Hg.), Denkräume zwischen Kunst und Wissenschaft. 5. Kunsthistorikerinnentagung in Hamburg, Berlin: Reimer 1993, S. 258–285; Kathrin Hoffmann-Curtius: »Feminisierung des Faschismus«, in: Claudia Keller/LiteraturWERKstatt Berlin (Hg.), Die Nacht hat zwölf Stunden, dann kommt schon der Tag. Antifaschismus: Geschichte und Neubewertung, Berlin: Aufbau Verlag 1996, S. 45–69.

34 | I. Rogoff: »Ruinen«, a. a. O., S. 261.

sänftigend wirken, als die öffentliche Sphäre der Politik, des Krieges und des Genozids von den Privatmenschen abgespalten werden kann. Die (weiblich konnotierte) Zivilbevölkerung – so auch im »Untergang« – kann so als unbeteiligt und als Opfer des Nationalsozialismus imaginiert werden.

Die geschlechterstereotype Darstellung der Frauen als unpolitisch und emotional zeigt sich bei fast allen weiblichen Figuren: Sie sind Hitler offenbar willenlos verfallen, denn die Gründe für ihre treue Gefolgschaft bleiben nebulös bzw. werden ausschließlich im Bereich des Emotionalen und Irrationalen verortet. Eine namenlose Krankenschwester, die in dem Film nur ein einziges Mal und offenbar nur zu diesem Zweck auftaucht, kommt in den Bunker, als klar wird, dass Hitler sich das Leben nehmen will. Sie bricht vor dem »Führer« zusammen, wirft sich ihm vor die Füße und beschwört ihn, weiter an den »Endsieg« zu glauben. Über ihre Person und die Motivation ihrer leidenschaftlichen Anhängerschaft erfährt man nichts. Auch die anderen weiblichen Figuren, vor allem Magda Goebbels, die kurz vor Hitlers Selbstmord einen Nervenzusammenbruch erleidet, flehen Hitler an, zu fliehen und sich nicht umzubringen. Die Bindung an Hitler wird hier demnach nicht als eine politisch-rationale Entscheidung, sondern als fanatisch- oder naiv-emotional, bisweilen auch libidinös dargestellt. Die Frauen wollen sich aus Treue und Liebe opfern, um bis zu seinem Tod bei Hitler zu bleiben. Hitlers Anziehungskraft und Macht werden verklärt und erscheinen letztlich auch aus heutiger Sicht unerklärbar.³⁵ Diese »Mystifikation der Anhängerschaft« in »Der Untergang« ermöglicht die Distanzierung von einer unverständlichen Vergangenheit.³⁶ Zugleich wird der Mythos von Hitler als »Womanizer« aufgegriffen und aktualisiert. Hitler als Verführer und Vergewaltiger der Masse ist ein beliebtes Motiv in der sexualisierten Darstellung des Nationalsozialismus und ermöglicht die Selbststilisierung eines verratenen Volkes als Opfer Hitlers.³⁷ Hitler als der charismatische Verführer des deutschen Volkes wird dementsprechend häufig in einer Masse jubelnder Frauen dargestellt.³⁸ Korrespondierend dazu hielt sich lange Zeit der Mythos, es seien vor allem die Frauen gewesen, die Hitler an die Macht gebracht hätten. Das Motiv von Hitler als Verführer dient dabei nicht nur der Entlastung von Schuld und Eigenverantwortung, die Darstellung der hingerissenen Frauen feminisiert zugleich den Nationalsozialismus. Da Frauen lange Zeit nicht als aktive Täterinnen in das kollektive Gedächtnis eingingen, verschwinden Nationalsozialismus und Täterschaft hinter einer anonymen, unpolitischen, verzückten Masse ohne Tat und Täter/-innen. Die Masse ist dabei nicht nur weiblich konnotiert, sondern stellt zugleich naturalisierende Zuschreibungen bereit: Sie weckt Assoziationen des Nationalsozialismus als

35 | Diese vermeintliche Unerklärbarkeit wird noch dadurch verstärkt, dass die Figur Hitlers in »Der Untergang« der Vorstellung eines Mannes, von dem eine einnehmende Anziehungskraft ausgeht, in keiner Weise entspricht.

36 | Jan Weyand: »So war es! Zur Konstruktion eines nationalen Opfermythos im Spielfilm »Der Untergang«, in: Bischof (Hg.), *Filmriss* (2005), S. 39–68, hier S. 40.

37 | Vgl. K. Hoffmann-Curtius: »Feminisierung«, a. a. O., S. 55 f.

38 | Wie z. B. auf dem Titelblatt des »Spiegel« vom 20.5.1996.

Naturgewalt, als Flut, die das wehrlose, ausgelieferte Deutschland überrollt hat, und enthebt die gesamte Bevölkerung von Verantwortung.³⁹

Magda Goebbels ist die einzige weibliche Person, die im »Untergang« im Führerbunker als willensstark und selbständig Handelnde auftritt, vor allem in der Szene, in der sie ihre Kinder tötet. Die »Eigenständigkeit« ihrer kaltblütigen und skrupellosen Entscheidung wird jedoch zugleich durch ihr unmittelbar darauf folgendes Auftreten gebrochen und in Frage gestellt, als sie ein letztes Mal an die Tür klopft, hinter die sich Hitler und Braun bereits zur Selbsttötung zurückgezogen haben. In einem hysterischen Ausbruch fleht sie Hitler an: »Verlassen Sie uns nicht«, und fällt vor ihm auf die Knie – ein weiteres Zitat des Mythos der irrationalen Anhängerschaft der Frau, die Hitler an die Macht brachte. Als Hitler ihr vor seinem Selbstmord sein Parteiabzeichen schenkt, erwidert sie: »Sie machen mich zur glücklichsten Frau Deutschlands.« Zugleich wird Magda Goebbels als Gegenfigur zu Traudl Junge inszeniert. Während Letztere unschuldig bleibt und das Gute verkörpert, steht Magda Goebbels für das Böse und bietet sich zur Zuschauerdisanzierung an (Abb. 6).

Die Szene, in der Magda Goebbels ihre Kinder vergiftet, fungiert als Schlüsselszene des Films. In einer nicht enden wollenden Einstellung sieht man, wie Magda Goebbels allen sechs Kindern erst ein Schlafmittel verabreicht, dann jeweils die Zyankali-Kapsel in ihren Mündern zerdrückt und ihnen die Bettdecke über das Gesicht zieht. Ihr Gesichtsausdruck bleibt unbeeindruckt, sie ist kalt, fanatisch und fürsorglich zugleich. Sie opfert ihre Kinder dem System, denn für sie und ihre Kinder gibt es ihr zufolge keine Zukunft ohne den Nationalsozialismus. Auch noch mit der Tötung ihrer Kinder erfüllt sie perfekt die nationalsozialistische Mutterrolle, indem Kinder und Familie der Ideologie untergeordnet werden. Zugleich wird das Töten der eigenen Kinder durch die Mutter aus heutiger Sicht Auslöser größtmöglicher moralischer Empörung, womit sich die Verkörperung des Bösen von Hitler auf Magda Goebbels verschiebt.⁴⁰ Kindsmord gilt immer noch als das unfassbarste und grausamste Verbrechen. Das Böse geschieht hier im »Privaten« durch die Hände

39 | Vgl. K. Hoffmann-Curtius: »Feminisierung«, a. a. O., S. 58.

40 | Weibliche Gewalt gilt, weil sie mit den herkömmlichen Geschlechterbildern bricht, als besonders skandalös, exzessiv und anormal. Insbesondere in der Darstellung nationalsozialistischer Täterinnen wird daher auf pathologisierende und sexualisierende Deutungsmuster zurückgegriffen: Nationalsozialistische Täterinnen gelten als besonders grausam, sexuell deviant oder unweiblich. Zwei vorherrschende Wahrnehmungsmuster von NS-Täterinnen sind daher »die Gehilfin« und »die Exzesstäterin«: Ihnen kommt eine Entlastungsfunktion in der Ausblendung von Täterschaft »ganz normaler Frauen und Männer« zu. Vgl. Anette Kretzer: »»She who violates the law of war ...«. Hauptkriegsverbrecherinnen im Hamburger Ravensbrück-Prozess 1946/47«, in: Cilja Harders/Bettina Roß (Hg.), *Geschlechterverhältnisse in Krieg und Frieden*, Opladen: Leske & Budrich 2002, S. 123–142.



Abb. 6: Magda Goebbels als Verkörperung des Bösen. Filmstill aus »Der Untergang«.

einer Frau, wohingegen die politischen Taten, die Verbrechen des Nationalsozialismus unterbelichtet bleiben.⁴¹

Joseph Goebbels erscheint im Vergleich zu seiner Frau schwach und unscheinbar. Seine Taten auf der politischen Ebene, seine zentrale Rolle im »Volkssturm« und bei den Lynchkommandos noch zu Ende des Krieges bleiben ausgeblendet. Die Verschiebung der Täterschaft auf seine Frau beinhaltet eine Banalisierung seiner eigenen Täterschaft, denn im privatisierten Setting des Bunkers bleibt die politische, öffentliche Sphäre außen vor. Die Figur der Mutter spielt in der Darstellung des NS-Genozids Horowitz zufolge eine besondere Rolle: Die Mutter steht für ein universalistisches Motiv der Uneigennützigkeit und des Guten – die Zerstörung der Mutter-Kind-Bindung gilt hingegen als absolut böse.⁴² Mutterdarstellungen verbinden – wie auch in »Der Untergang« – in Hinblick auf den Holocaust das Außergewöhnliche mit dem Normalen und »zähmen« ihn dadurch.⁴³

Die männlichen Figuren werden durch ihr Verhältnis zum deutschen »Volk« eingeführt und dementsprechend als Held, Identifikationsobjekt, sympathische Figur oder eben, wie im Fall von Hitler und Goebbels, als die Bösen aufgebaut.

Hitlers reale Macht- und Führungsposition wird in dem Film durch Angriffe auf seine Männlichkeit unterlaufen. Er erscheint primär als bemitleidenswerter, alter, kranker und unzurechnungsfähiger Mann. Immer wieder ruht die Kamera in Großaufnahme auf seinen von der Parkinson-Krankheit zitternden Händen, zeigt den schlurfenden Gang und den gebeugten Rücken: Er ist ein gebrochener Held.

41 | Passend dazu wurde diese Szene in einer Kritik als »Holocaust im Kleinformat« bezeichnet, zitiert nach Alexander Ruoff: »Die Renaissance des Historismus in der Populärkultur. Über den Kinofilm »Der Untergang«, in: Bischof (Hg.), Filmriss (2005), S. 69–78, hier S. 70.

42 | Vgl. Silke Wenk/Insa Eschebach: »Soziales Gedächtnis und Geschlechterdifferenz. Eine Einführung«, in: Dies./Sigrid Jacobet (Hg.), Gedächtnis und Geschlecht. Deutungsmuster in Darstellungen des nationalsozialistischen Genozids, Frankfurt/Main, New York: Campus 2002, S. 13–38, hier S. 22.

43 | Vgl. ebd.

Zum einen wird Hitler als Privatmensch beim Essen oder mit seinem Schäferhund dargestellt und banalisiert, zum anderen wirkt die Bunkergemeinschaft grotesk und exzentrisch. Markus Zöchmeister bezeichnet die NS-Familie als »Faschingsgilde«. Der Vernichtungswille werde trivialisiert und erscheine als »eine groteske Schrulle eines ansonsten gewöhnlichen Charakters«.44 Diese Mischung der Darstellung Hitlers als gutmütig und väterlich auf der einen und mysteriös, dämonisch und cholerisch auf der anderen Seite führt somit zu einer Mythisierung. Seine Pathologisierung wird sowohl über den körperlichen Verfall als auch über seine wahnhaften Ausbrüche betrieben. Er erscheint als hilfloses Opfer seiner selbst. Die Pathologisierung und Demaskulinisierung Hitlers stellt dabei eine beliebte Filmstrategie dar.⁴⁵

»Der Untergang« konzentriert sich in der Darstellung der Macht vor allem auf Hitler als Person und präsentiert ihn als isolierten Einzeltäter mit wenigen Unterstützerinnen und Unterstützern. Er wird von allen verlassen oder verraten, kaum jemand bleibt im Bunker, um ihm beizustehen und mit ihm in den Tod zu gehen. Hitler schimpft im Film mehrfach über das »deutsche Volk«, das sich im Krieg nicht bewährt habe. »Im Krieg«, so sagt Hitler, »gibt es keine Zivilbevölkerung.« Hitler scheint nicht als mehrheitlich von diesem »Volk« gewählt und als dessen Vertreter, sondern als dessen Feind. Das Volk steht damit als Opfer Hitlers da.⁴⁶ Die politische Führung, hier bleiben nur noch Hitler und Goebbels, nimmt in Kauf, dass das deutsche Volk mit dem »Dritten Reich« untergeht. Auch Goebbels wettet über das »deutsche Volk«, es habe es gewollt, dass ihm das »Hälschen umgedreht« werde. Die Hitler umgebenden duckmäuserischen Generäle tragen diese Politik mit, obwohl sie deren Wahnsinn bereits erkennen:

»Die Innenwelt des Nationalsozialismus wird durch die Dichotomien von Fanatismus und Opportunismus, Zynismus und Idealismus, Größenwahn und Unterwürfigkeit nachgestellt, die gewöhnlich zur Erklärung von Hitlers unheimlicher Macht über seine Anhänger herangezogen werden.«⁴⁷

Betrachtet man nun die männlichen Protagonisten um Hitler, so fällt auf, dass sich ausgerechnet zwei Nazi-Größen als Identifikationsfiguren anbieten. Als oppositio-

44 | Markus Zöchmeister: »Nazismus, Karneval und Perversion. Mediale Reproduktionen der NS-Welt«, in: Frölich/Schneider/Visarius (Hg.), *Das Böse im Blick* (2007), S. 30–44, hier S. 35.

45 | Als interessant erweist sich hier der Film »Mein Führer – die wirkliche Wahrheit über Adolf Hitler« (2006), der dem Schauspieler Helge Schneider zufolge eine Parodie auf den immer wieder als authentisch gelobten Bruno Ganz als Hitler sein soll: Hitler wird hier als Bettner und ängstlicher »Schlappschwanz« dargestellt, der Eva Braun sexuell nicht befriedigen kann. Der Grund für seine »Bosheit« wird zudem im »persönlich-privaten« Bereich angesiedelt, in einem psychischen Trauma aus seiner Kindheit.

46 | Vgl. Hito Steyerl: »Mimesis als Anpassung«, in: Bischof (Hg.), *Filmriss* (2005), S. 29–38, hier S. 33.

47 | S. Hake: »Historisierung«, a. a. O., S. 193.

nell werden vor allem zwei Personen eingeführt und aufgebaut, die sich der »Vernichtung der Deutschen« (Joachim C. Fest) entgegenstellen: Der Rüstungsminister Albert Speer tritt als vernünftiger, rechtschaffener Mann auf. Er kommt in den Bunker, um sich von Hitler zu verabschieden. Zudem will er die deutsche Bevölkerung vor Hitlers Wahn retten, wie der folgende Dialog zeigt, in dem sich Hitler und Speer über den so genannten Nero-Befehl auseinandersetzen.⁴⁸ Speer beschwört Hitler, von diesem Befehl abzusehen, da er für das deutsche Volk das Todesurteil bedeute, doch der »Führer« entgegnet: »Wenn der Krieg verloren geht, ist es wurscht, wenn auch das Volk verloren geht [...]. Denn das Volk hat sich als das Schwächere erwiesen und es ist nur ein Naturgesetz, dass es dann eben ausgerottet wird.« Speer wirkt auf ihn ein, das Volk zu verschonen, und gesteht Hitler schließlich, seine Befehle zur Zerstörung der Infrastruktur ausgesetzt zu haben. Speer versagt Hitler an der Stelle die Loyalität, als es um die deutsche Bevölkerung geht. Er wird zu Hitlers Oppositionellem, obwohl er zur Judenvernichtung schweigt. Die Zivilkleidung Speers unterstreicht die Gegenüberstellung mit Hitler.

Auch der SS-Ernährungsinspektor Schenck wird in seinem selbstaufopfernden und gefährlichen Einsatz für die leidende Bevölkerung und die verwundeten Soldaten zum positiven Helden. Schenck trägt bei seiner Einführung in den Film einen weißen Arztkittel und wird so trotz seiner SS-Mitgliedschaft und seiner hohen Stellung nicht als Teil der Macht-Elite vorgestellt: Er weiß nichts über die im Reichssicherheitshauptamt ausgeführten Befehle. Auch er lehnt sich gegen die bevölkerungsfeindlichen Befehle auf, setzt sich für die Versorgung der Bevölkerung ein, rettet Alte und Kranke aus dem Kreuzfeuer, verhindert Hinrichtungen eines SS-Greifkommandos und wird so ebenfalls zum Opponenten. Die realen Biografien der dargestellten Personen, die Verbrecher und Massenmörder waren, bleiben unbeachtet: Der Ernährungsinspekteur der Waffen-SS, Arzt, Forscher und Hochschullehrer Schenck war vorher an Menschenversuchen im KZ Mauthausen beteiligt.⁴⁹ Diese Vorgeschichte bleibt ebenso ausgeblendet wie die Tatsache, dass die SS-Ärzteschaft zentral an der »Ausmerzungen lebensunwerten Lebens« beteiligt war. Auch Speer war maßgeblich verantwortlich für Verbrechen im Nationalsozialismus. Er wurde im Nürnberger Prozess als einer von 24 Hauptkriegsverbrechern zu 20 Jahren Haft verurteilt.

An dieser Stelle zeigt sich, dass das Verhältnis der vorgestellten Protagonisten zum »Volk« eine entscheidende Funktion hat: Das »Volk«, repräsentiert vor allem durch Frauen, Kinder, Verletzte und Alte in den Trümmern, im Bombenhagel der Alliierten und im Bunker, erscheint nicht nur als Opfer der Alliierten und der Nationalsozialisten – personifiziert durch Hitler und Goebbels –, sondern ist gleichsam feminisiert. Weiblichkeit wird dabei mit einem Opferstatus verbunden und »als Me-

⁴⁸ | Dieser beinhaltete die Zerstörung der Infrastruktur auf deutschem Gebiet, um den Alliierten das Vorankommen zu erschweren.

⁴⁹ | Vgl. ebd.; dazu auch David Bathrick: »Whose His/story is it? Bernd Eichingers Bunkerlegende«, in: Frölich/Schneider/Visarius (Hg.), *Das Böse im Blick* (2007), S. 56–71, hier S. 67.

tapher für und als Struktur der Identifikation stellvertretend für eine ganze Nation der Opfer eingesetzt«.⁵⁰

Die Täterschaft der Männer thematisiert der Film lediglich in gebrochener Form: im Mitläufertum der Generäle, die sich Hitler willenlos unterordnen, bei den positiv aufgebauten Figuren Speer und Schenck, die zwar in der Hierarchie des Nationalsozialismus weit oben stehen, aber trotzdem die Opposition innerhalb der Nazi-Elite symbolisieren, und in den beiden Haupttätern Hitler und Goebbels, die jedoch beide als schwach und irrational dargestellt werden. Hitler wirkt durch seine physische und psychische Krankheit unzurechnungsfähig. Goebbels ist im Bunker Hitlers glühendster Anhänger, der bitter weint, als dieser ihn zur Flucht überreden will, obwohl er mit ihm im Bunker sterben möchte. Er bleibt in seiner Abhängigkeit von Hitler eine schwache Figur, seine mörderischen Taten bleiben unerwähnt, zudem steht er im Schatten seiner Frau: Nur ihr kann man beim Morden (ihrer Kinder) zusehen. Männliche Täterschaft wird zwar darüber hinaus in der Gestalt von Erschießungen durch fanatisierte anonyme Befehlsausführende explizit gezeigt, sie bleibt jedoch durch die entlastende Darstellung der Hauptakteure letztlich ungreifbar.⁵¹

Der Film endet schließlich mit einer für die Gesamtinterpretation des Films entscheidenden und gleichsam genderrelevanten Szene. Traudl Junge gelingt die Flucht aus dem Kessel russischer Truppen mit Hilfe des mittlerweile geläuterten ehemaligen Hitlerjungen Peter. Er nimmt ihre Hand und zieht sie einfach weg, er organisiert, ganz der werdende Mann, ein Fahrrad, mit dem Traudl und Peter aus dem zerstörten Berlin in die Freiheit radeln. Die beiden stellen den »guten Kern« des »Volkes« dar:

»Während in der Zone des Todes der Bann der Loyalität bis zum Letzten ausgekostet wird, regen sich gleichzeitig in der Zone des Lebens die humanitären Werte der autonomen Verantwortung, Fürsorge und Sozialität, auf denen der neue Staat schon aufbauen kann, noch ehe der alte ganz zusammengebrochen ist.«⁵²

Der Ausbruch Traudl Junges aus dem Bunker, der »Zone des Todes«,⁵³ ihr Loslösen von Hitler und ihre symbolische Fahrt in die Zukunft deuten einen Bruch mit der Vergangenheit an. Weiblichkeit stellt hier eine Allegorie für Hoffnung und Zukunft dar (Abb. 7).

In dieser letzten Einstellung werden zudem antislawische Rassismen bedient, die mit der Kategorie Geschlecht verknüpft sind. Das Bedrohungsszenario »der

50 | K. Hoffmann-Curtius: »Feminisierung«, a. a. O., S. 51.

51 | Insgesamt werden nur wenige Taten als Gewaltausübung oder Mordaktion direkt gezeigt, so z. B. die Erschießungen vermeintlicher Deserteure oder Verräter durch SS-Greiftrupps, die allerdings in Opposition zu den Hauptprotagonisten – hier Schenck – stehen. Diese kurzen Szenen stellen jedoch im Rahmen der Gesamterzählung lediglich Nebenschauplätze dar.

52 | Aleida Assmann: »Lichtstrahlen in die Black Box. Bernd Eichingers Der Untergang«, in: Frölich/Schneider/Visarius (Hg.), Das Böse im Blick (2007), S. 45–55, hier S. 53.

53 | Ebd., S. 54.



Abb. 7: Neuanfang: Peter und Traudl radeln in die Zukunft. Filmstill aus »Der Untergang«.

Russen« wird erstmals aufgebaut, als Traudl Junge und Gerda im Bett liegen und Artilleriebeschuss hören: Die Russen kommen! Das Setting der hilflosen, naiven Frauen im Bett verweist auf die sexualisierte Bedrohung, die von der russischen Armee ausgehen soll, eine Anspielung auf die bereits von den Nationalsozialisten verbreitete Propaganda der russischen Soldaten als Vergewaltiger. In der Schlusssequenz begegnet Traudl Junge dann nach ihrer Flucht aus dem Bunker dem ersten russischen Soldaten. Bereits vorher wurde ihr geraten, keinem Russen in die Augen zu schauen. Sie tut es schließlich doch und sieht in das Gesicht eines alkoholisierten, primitiv, animalisch und gefährlich aussehenden Russen: das Stereotyp des »triebhaften Untermenschen«. Die Soldaten der Roten Armee erscheinen nicht als Befreier, sondern als Barbaren und entsubjektivierte Masse.

Fazit: Geschlecht in der Analyse des Spielfilms über das »Dritte Reich«

Das bipolare Zuordnen der Vergangenheit nach Geschlecht funktioniert als eine »verborgene Praxis der Bedeutungszuweisung«.⁵⁴ Da Weiblichkeit in der hierarchischen Logik der Zweigeschlechtlichkeit gegenüber dem Männlichen der untergeordnete Part zukommt, kann die Konnotation einer Person oder Personengruppe oder eines geschichtlichen Abschnittes als weiblich gleichsam eine Abwertung bedeuten, wie z. B. anhand der Feminisierung der Juden in »Schindlers Liste« deutlich wurde. Darüber hinaus werden sowohl in »Schindlers Liste« als auch in »Der Untergang« die Dichotomien von Gut und Böse durch konkurrierende Bilder von Männlichkeit und Weiblichkeit plausibel gemacht, wodurch wahlweise Identifikation oder Distanzierung der Zuschauer ermöglicht wird.

Die Konstruktionen von Geschlecht sind dabei von Rassifizierungsprozessen begleitet. Die Rassifizierung dient der Herstellung von Fremdheit (die Juden in »Schindlers Liste«) oder Bosheit bzw. Gefährlichkeit (die russischen Soldaten in »Der Untergang«) und generell zur Dichotomisierung (z. B. »arischer« versus jü-

⁵⁴ | K. Hoffmann-Curtius: »Feminisierung«, a. a. O., S. 51.

discher Menschen). Die Rassifizierungen sind dabei selbst vergeschlechtlicht bzw. rufen Assoziationen von Geschlecht hervor (feminisierte Juden, maskulinisierte Christen, russische Soldaten bedrohen die deutsche Frau bzw. deutsche Nation).

Stereotype und Metaphern von Geschlecht werden dabei keineswegs nur auf die Opfer und Täter/-innen des NS übertragen, sondern ebenso zur Charakterisierung des Systems als Ganzes benutzt. Geschlecht erfüllt in diesem Kontext meist eine entlastende Funktion der Schuldabwehr. Wie gezeigt, erlaubt die Feminisierung des Faschismus eine Identifikation mit den Opfern und eine Selbstviktimsierung der Angehörigen des Täterlandes. Ist das deutsche »Volk«, das die Nationalsozialisten an die Macht brachte, über die Zuordnung zum Weiblichen auf der Seite des Schwachen, so lässt es sich als »Opfer« beschreiben: verführt und vergewaltigt.⁵⁵ Feminisierungen können des Weiteren dazu dienen, den Nationalsozialismus zu naturalisieren, d. h. als unausweichlich und schicksalhaft darzustellen. Der Nationalsozialismus wird dann zu einem klar abgrenzbaren, abgeschlossenen Kapitel der Vergangenheit und damit gleichsam als etwas Bewältigtes und Überwältigendes beschrieben.

Durch die gewählte Rahmung aus der Sicht einer naiven, jungen Frau (Traudl Junge) bei gleichzeitiger Fokussierung auf eine Frau als Täterin (Magda Goebbels) trägt »Der Untergang« zu einer Feminisierung des Faschismus bei. Feminisierung meint hier zum einen, dass das Weibliche als »Metapher für eine Phase der Vergangenheit, von der man sich zu distanzieren wünscht«, fungiert.⁵⁶ Die in »Der Untergang« erfolgte Irrationalisierung und Mystifizierung von (weiblicher) Anhängerschaft sind hierfür ebenso Beispiele wie die intimisierende und pathologisierende Sicht auf Adolf Hitler. Zugleich wird stellvertretend über Traudl Junge als Vertreterin der Zivilgesellschaft eine (Selbst-)Viktimsierung, also die Konstruktion und Identifikation mit den Deutschen als Opfern des Nationalsozialismus, ermöglicht. Schließlich funktioniert Weiblichkeit zum Schluss des Films (in der Gestalt von Traudl Junge) als Allegorie für Frieden, Hoffnung und Neuanfang und macht dem Zuschauer ein versöhnendes Angebot. Der politischen Ikonografie der Moderne entsprechend symbolisiert Weiblichkeit das, worauf sich das Handeln von Männern richten sollte.⁵⁷ Im Zuge der Entstehung bürgerlicher Nationalstaaten wird Weiblichkeit zum Zeichen für Freiheit und Nation, die Frau gilt als zuständig für die Bewahrung der Gemeinschaft. Weiblichkeit wird damit gleichermaßen zum Fetisch, zum Ersatzobjekt, auf das sich individuelle und kollektive Wünsche nach Gemeinschaft und »Unversehrtheit« richten.⁵⁸ Traudl Junge und der kleine Peter machen dem Zuschauer ein Sinnangebot und stiften ein versöhnliches Gefühl von Gemeinschaft und »Ganzheitlichkeit«, das die »Traumatisierungen« des Nationalsozialismus kollektiv zu heilen verspricht. Der Zuschauer wird aufgefordert,

55 | S. Wenk/I. Eschebach: »Soziales Gedächtnis«, a. a. O., S. 25.

56 | S. Wenk: »Rhetoriken«, a. a. O., S. 280.

57 | Vgl. ebd.

58 | Vgl. Silke Wenk: »Geschlechterdifferenz und visuelle Repräsentation des Politischen«, in: Frauen Kunst Wissenschaft, Halbjahreszeitschrift, 27 (1999), S. 25–42.

die Vergangenheit hinter sich zu lassen und mit Traudl und Peter in die unbelastete Zukunft zu radeln.

Als problematisch wurden ebenfalls Verfahren und Rhetoriken der Pornografisierung benannt, die versprechen, die ›Wahrheit‹ in der einen Nahsicht auf die Sexualität (bzw. das vermeintlich ›Private‹ und ›Intime‹) zu entdecken. Rhetoriken der Pornografisierung tragen dazu bei, über eine Feminisierung des Faschismus und eine Universalisierung der Geschichte seiner Opfer, ›Beruhigung dort zu versprechen, wo weiterhin Beunruhigung angebracht ist‹.⁵⁹ Diese reaffirmieren das als weiblich Definierte und verfestigen die Stereotype bezüglich der Opfer und Täter des Nationalsozialismus sowie der beiden Geschlechter.⁶⁰

Geschlechterbilder strukturieren demnach, so hat die Auseinandersetzung mit ›Schindlers Liste‹ und ›Der Untergang‹ gezeigt, die Darstellung historischer Ereignisse:

»Die konkreten, historisch benennbaren Ereignisse werden zu Manifestationen einer natürlich gegebenen Ordnung bzw. zu deren Umkehrung umartikuliert. Das Besondere, das Außergewöhnliche und Entsetzen Erregende droht ›gezähmt‹ und damit normalisiert zu werden.«⁶¹

Strategien der Vergeschlechtlichung, Sexualisierung und Pornografisierung machen insofern ein Sicherheitsversprechen, als sie durch das Anknüpfen an ein allgemein geteiltes Alltagswissen der Zweigeschlechtlichkeit die historischen Geschehnisse ordnen und die eigene Zuordnung auf der Seite der Guten ermöglichen.

Literatur

- A. G. Gender-Killer: »Geschlechterbilder im Nationalsozialismus. Eine Annäherung an den alltäglichen Antisemitismus«, in: Dies. (Hg.), *Antisemitismus und Geschlecht. Von »maskulinisierten Jüdinnen«, »effeminierten Juden« und anderen Geschlechterbildern*, Münster: Unrast 2005, S. 9–67.
- Assmann, Aleida: »Lichtstrahlen in die Black Box. Bernd Eichingers *Der Untergang*«, in: Frölich/Schneider/Visarius (Hg.), *Das Böse im Blick* (2007), S. 45–55.
- Bathrick, David: »Whose His/story is it? Bernd Eichingers *Bunkerlegende*«, in: Frölich/Schneider/Visarius (Hg.), *Das Böse im Blick* (2007), S. 56–71.
- Benz, Wolfgang: »Bilder statt Fußnoten. Wie authentisch muß der Bericht über ein geschichtliches Ereignis sein?«, in: *Die Zeit* vom 4.3.1994, S. 59.
- Bischof, Willi (Hg.): *Filmri:ss, Studien über den Film ›Der Untergang‹*, Münster: Unrast 2005.

59 | S. Wenk: »Rhetoriken«, a. a. O., S. 270.

60 | Ebd., S. 291.

61 | S. Wenk/I. Eschebach: »Soziales Gedächtnis«, a. a. O., S. 22.

- Brink, Cornelia: Ikonen der Vernichtung. Öffentlicher Gebrauch von Fotografien aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern nach 1945, Berlin: Akademie Verlag 1998.
- Doneson, Judith E.: »The Image Lingers. The Feminization of the Jew in Schindler's List«, in: Yosefa Loshitzky (Hg.), Spielberg's Holocaust. Critical Perspectives on Schindler's List, Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press 1997, S. 140–152.
- Frölich, Margrit/Loewy, Hanno/Steinert, Heinz (Hg.): Lachen über Hitler – Auschwitz-Gelächter?, München: edition text + kritik 2003.
- Frölich, Margrit/Schneider, Christian/Visarius, Karsten (Hg.): Das Böse im Blick. Die Gegenwart des Nationalsozialismus im Film, München: edition text + kritik 2007.
- Hake, Sabine: »Historisierung der NS-Vergangenheit. Der Untergang (2004) zwischen Historienfilm und Eventkino«, in: Inge Stephan/Alexandra Tacke (Hg.), Nachbilder des Holocaust, Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2007, S. 188–218.
- Heer, Hannes: Hitler war's. Die Befreiung der Deutschen von ihrer Vergangenheit, Berlin: Aufbau Verlag 2005.
- Hoffmann-Curtius, Kathrin: »Feminisierung des Faschismus«, in: Claudia Keller/LiteraturWERKstatt Berlin (Hg.), Die Nacht hat zwölf Stunden, dann kommt schon der Tag. Antifaschismus: Geschichte und Neubewertung, Berlin: Aufbau Verlag 1996, S. 45–69.
- Horowitz, Sara R.: »But Is It Good for the Jews? Spielberg's Schindler and the Aesthetics of Atrocity«, in: Yosefa Loshitzky (Hg.), Spielberg's Holocaust. Critical Perspectives on Schindler's List, Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press 1997, S. 119–139.
- Kohlstruck, Michael: »Erinnerungspolitik: Kollektive Identität, Neue Ordnung, Diskurshegemonie«, in: Birgit Schwellung (Hg.), Politikwissenschaft als Kulturwissenschaft, Wiesbaden: VS 2004, S. 173–193.
- Kramer, Sven: »Nacktheit in Holocaust-Fotos und -Filmen«, in: Ders. (Hg.), Die Shoah im Bild, München: edition text + kritik 2003, S. 225–248.
- Kretzer, Anette: »She who violates the law of war ...«. Hauptkriegsverbrecherinnen im Hamburger Ravensbrück-Prozess 1946/47«, in: Cilja Harders/Bettina Roß (Hg.), Geschlechterverhältnisse in Krieg und Frieden, Opladen: Leske & Budrich 2002, S. 123–141.
- Kuhlbrodt, Dieter: Nazis immer besser, Hamburg: Konkret Literatur Verlag 2004.
- Lanzmann, Claude: »Ihr sollt nicht weinen. Einspruch gegen »Schindlers Liste«, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 5.3.1994, S. 54.
- Lorenz, Matthias N.: »Der Holocaust als Zitat, Tendenzen des Holocaust-Spielfilm nach Schindler's List«, in: Sven Kramer (Hg.), Die Shoah im Bild, München: edition text + kritik 2003, S. 267–296.
- Noah, Iris: »Willkommen seid ihr, Klischees«, in: Jungle World 39 (2003), <http://jungle-world.com/seiten/2003/38/1676.php>.
- Reichel, Peter: Erfundene Erinnerung, Weltkrieg und Judenmord in Film und Theater, München: Hanser 2004.

- Rogoff, Irit: »Von Ruinen zu Trümmern. Die Feminisierung des Faschismus in deutschen historischen Museen«, in: Silvia Baumgart et al. (Hg.), *Denkräume zwischen Kunst und Wissenschaft. 5. Kunsthistorikerinnentagung in Hamburg*, Berlin: Reimer 1993, S. 258–285.
- Ruoff, Alexander: »Die Renaissance des Historismus in der Populärkultur. Über den Kinofilm ›Der Untergang‹«, in: Bischof (Hg.), *Filmri:ss* (2005), S. 69–78.
- Schneider, Christian: »Sehen, Hören, Glauben. Zur Konstruktion von Authentizität«, in: Frölich/Schneider/Visarius (Hg.), *Das Böse im Blick* (2007), S. 15–29.
- Steyerl, Hito: »Mimesis als Anpassung«, in: Bischof (Hg.), *Filmri:ss* (2005), S. 29–38.
- Welzer, Harald/Moller, Sabine/Tschuggnall, Karoline: »Opa war kein Nazi«. *Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis*, Frankfurt/Main: S. Fischer 2003.
- Wenk, Silke: »Geschlechterdifferenz und visuelle Repräsentation des Politischen«, in: *Frauen Kunst Wissenschaft, Halbjahreszeitschrift*, 27 (1999), S. 25–42.
- Dies.: »Bunkerarchäologien. Zur Einführung«, in: Dies. (Hg.), *Erinnerungsorte aus Beton. Bunker in Städten und Landschaften*, Berlin: Ch. Links Verlag 2001, S. 15–37.
- Dies.: »Rhetoriken der Pornografisierung. Rahmung des Blicks auf die NS-Verbrechen«, in: Insa Eschebach/Sigrid Jacobeit/Dies. (Hg.), *Gedächtnis und Geschlecht. Deutungsmuster in Darstellungen des nationalsozialistischen Genozids*, Frankfurt/Main, New York: Campus 2002, S. 269–294.
- Dies./Eschebach, Insa: »Soziales Gedächtnis und Geschlechterdifferenz. Eine Einführung«, in: Insa Eschebach/Sigrid Jacobeit/Dies. (Hg.), *Gedächtnis und Geschlecht. Deutungsmuster in Darstellungen des nationalsozialistischen Genozids*, Frankfurt/Main, New York: Campus 2002, S. 13–38.
- Weyand, Jan: »So war es! Zur Konstruktion eines nationalen Opfermythos im Spielfilm ›Der Untergang‹«, in: Bischof (Hg.), *Filmri:ss* (2005), S. 39–68.
- Wildt, Michael: »›Der Untergang‹: Ein Film inszeniert sich als Quelle«, in: *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History*, Online-Ausgabe 2 (2005), Heft 1, <http://www.zeithistorische-forschungen.de/16126041-Wildt-1-2005> (8.10.2008).
- Zöchmeister, Markus: »Nazismus, Karneval und Perversion. Mediale Reproduktionen der NS-Welt«, in: Frölich/Schneider/Visarius (Hg.), *Das Böse im Blick* (2007), S. 30–44.