


Tirza Seene  und Lea Wohl von Haselberg

Re-Lektüre, Selbstermächtigung, Konfrontation. Filmische Strategien gegen Antisemitismus

— ✧ —

Abstract The idea that anti-Semitic film images can be deprived of their potency by either not showing them, by cutting them out, or by juxtaposing them with ‘correct’ counter-images prevails throughout film history. However, this practice of counter-imagery fails to recognize the specific functions of anti-Semitism as a structural and connecting element of society. Thus we should rather consider aesthetic counter-strategies that succeed in addressing or even deconstructing the functions of anti-Semitism and its manifestations in film. This article focusses on three examples of aesthetic strategies that take the social functions of anti-Semitism into account. The *re-reading* of images with problematic heritages, such as Nazi propaganda movies, does not only take collective processes in film production into consideration, but furthermore provides information about production contexts. Thus it challenges perspectives inscribed in these films. Cinematic *self-empowerment*, on the other hand, gives Jewish characters the *agency* to question anti-Semitic stereotyping in film by actively playing with the camera and outspokenly rejecting familiar images of ‘the Jew’. Finally, active cinematic *confrontation* focuses on the anti-Semites themselves and provokes audiences to identify the functions of anti-Semitic codes and to position themselves in relation to them.

Zusammenfassung Die Idee, dass antisemitische Filmbilder durch Nicht-Zeigen, Herausschneiden oder durch das Gegenüberstellen „korrekter“ Gegenbilder ihrer Macht beraubt werden können, zieht sich durch die Filmgeschichte. Diese Praxis der Gegenbilder, so die zentrale These, verkennt dabei spezifische Funktionsweisen von Antisemitismus als strukturellem Kitt der Gesellschaft. Demgegenüber sollten ästhetische Gegenstrategien in den Blick genommen werden, die es vermögen, die Funktionen von Antisemitismus und seine jeweiligen Ausprägungen im Film zu thematisieren oder gar zu dekonstruieren. Dieser Beitrag widmet sich beispielhaft drei ästhetischen Strategien, die den

Blick auf gesellschaftliche Funktionen des Antisemitismus schärfen. Die *Re-Lektüre* „belasteter“ Filmbilder denkt kollektive Entstehungsprozesse in der Filmproduktion mit, gibt Aufschluss über Produktionszusammenhänge und bricht den Filmen eingeschriebene Perspektiven auf. Filmische *Selbstermächtigung* hingegen gibt jüdischen Figuren die *agency*, durch das Spiel mit der Kamera und der aktiven Verweigerung bekannter Bilder „des Jüdischen“ antisemitische Stereotypisierung im Film herauszufordern. Die aktive, filmische *Konfrontation* schließlich nimmt die Antisemit*innen selbst in den Blick und fordert die Zuschauenden auf, die Funktion antisemitischer Codes zu erkennen und sich ihnen gegenüber zu positionieren.

Der Umgang mit antisemitischem Bildmaterial in der Vergangenheit zeugt vielfach von der Idee, dass Filme durch das Herausschneiden explizit antisemitischer Szenen und Bilder „bereinigt“ werden können. So verfolgten die Behörden der Alliierten in ihrer Zensur nationalsozialistischer Propagandafilme die Strategie, belastetes Material aus den Filmen zu entfernen. Szenen, die Militarismus glorifizieren, Geschichtsverfälschung betreiben oder Antisemitismus zeigen, wurden herausgeschnitten und die Filme als gekürzte Versionen freigegeben.¹ Ähnlich wurde mit dem Film *Schwarzer Kies* (1960/61) verfahren, der 1961 einen „Skandal“ auslöste.² In der betreffenden Szene wird ein jüdischer Lokalbesitzer als „Saujud“ beschimpft. So ist es im Fall von *Schwarzer Kies* das Zeigen von antisemitischen Handlungen, das im sozialpolitischen Klima der Bundesrepublik der 1960er-Jahre als Tabu galt, nicht zuletzt weil die schmerzhafteste Erfahrung der nationalsozialistischen Gewalt erst weniger als 15 Jahre zurücklag. An diesem Verfahren ist zweierlei auffällig: Einerseits stellt sich die Frage, welche Kriterien zu welchem Zeitpunkt Anwendung finden, um Inhalte als problematisch zu identifizieren. Andererseits verbleibt dieses Verfahren an der Oberfläche, denn es geht von der Idee aus, dass Antisemitismus anhand der Darstellung jüdischer Figuren beziehungsweise offen antisemitischer Symbole festzumachen sei. So verkennt es die strukturelle Verankerung antisemitischer Stereotype im Film und verweist auf ein Antisemitismusverständnis, das Antisemitismus vor allem als Vorurteil gegen „die Juden“ versteht. Diesem Verständnis unterliegt die problematische Annahme, dass antisemitische Bilder mit realen Juden und Jüdinnen verknüpft seien und nicht vielmehr abstrakte Bilder sind, die

1 Vgl. Hoppe: Kanonen, S. 100f.

2 Ausführlicher Loewy: *Schwarzer Kies*, S. 171ff.

Antisemit*innen konstruieren und auf Juden und Jüdinnen projizieren. So vermag es ein solches Vorgehen nicht, den Antisemitismus in seiner Funktion zu entlarven und filmische Narrative des Ausschlusses zu dekonstruieren. Damit hängt die beständige Vorstellung zusammen, dass antisemitischen Bildern wirkungsvoll begegnet werden kann, indem sie durch „korrekte“ Gegenbilder und -narrative ersetzt werden. Dadurch, so die These, wird der Antisemitismus jedoch in seiner spezifischen Funktionsweise vereinfacht.³ Antisemitische Filmbilder werden durch Gegenbilder zwar nicht weiterverbreitet, aber eben auch nicht dekonstruiert; es handelt sich also um eine Unterlassung und nicht um eine Gegenstrategie.

Verstehen wir Antisemitismus nicht „nur“ als Ressentiment gegenüber Juden und Jüdinnen, sondern als „kulturellen Code“, kann der Blick auf abstrakte Bilder und strukturelle Antisemitismen ausgeweitet werden. Shulamit Volkov beschreibt Antisemitismus als „kulturellen Code“ und nennt damit zwei zentrale Funktionen des Antisemitismus: Erstens als *dynamisches* System von Fremdzuschreibungen und Stereotypisierungen, das sich im stetigen Prozess der Aushandlung befindet. Und zweitens seine Funktion als Welterklärungsmodell, das sich spezifischer sprachlicher und emotionaler Codierungen bedient, um einfache Erklärungen für komplexe Phänomene zu bieten.⁴ Dieser dynamische und codierte Antisemitismus kommt am Ende auch ohne jüdische Figuren aus. Es muss daher problematisiert werden, dass solche positiven, diversen Gegenbilder letztlich einem vereinfachten Antisemitismusverständnis folgen und damit nur *Teil* einer filmischen Gegenstrategie sein können.

Welche darüber hinausgehenden Möglichkeiten gibt es also, Antisemitismus im Film vor allem in seinen gesellschaftlichen Funktionen zu dekonstruieren? Ästhetische Strategien, die nach der Funktionsweise und den Konsequenzen von Antisemitismus fragen und nicht nur Bilder jüdischer Diversität entgegensetzen, haben das Potenzial mit tradierten

3 Solche „Gegenstrategien“ werden außerdem häufig von zwei problematischen Konstruktionen begleitet: Sie orientieren sich an der Kategorie der „Normalität“. Dabei werden die Bilder „des Jüdischen“ daran bemessen, was in der Dominanzgesellschaft als „normal“ gilt und damit dominante Machtverhältnisse reproduziert. Zudem bergen vermeintlich korrekte Gegenbilder das Risiko, jüdische Figuren und ihre Lebenswelten zu exotisieren und so abermals Differenz zu schaffen. So werden Konzepte der Differenz beibehalten, die letztlich wieder auf manichäischen Zweiteilungen beruhen.

4 Vgl. Volkov: Antisemitismus, S. 13 ff.

Sehgewohnheiten zu brechen und Funktionalisierungen von Bildern sichtbar zu machen. Dadurch können sie subversive Narrative kreieren, Raum für Selbstermächtigungen schaffen und eine Auseinandersetzung mit Antisemitismus anstoßen, die mehr mit dem Eigenen als mit der Projektion auf *den Anderen* befasst ist.

Der vorliegende Beitrag untersucht beispielhaft die Filme *Masel Tov Cocktail* (2020), *Aufschub* (2007), *Geheimsache Ghettofilm* (2009/10), *Majubs Reise* (2013) und *Lord of the Toys* (2019), die als Versuche verstanden werden, mit unterschiedlichen Formen von Antisemitismus beziehungsweise problematischem Bildmaterial und Darstellungstraditionen umzugehen. Dabei verfolgen sie nicht nur unterschiedliche Strategien, sondern haben auch unterschiedliche Gegenstände.

Filmische Selbstermächtigung

Der 30-minütige Kurzfilm *Masel Tov Cocktail* (2020) wurde mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet, lief auf über 100 Filmfestivals, wird in Schulen gezeigt und hat seit seiner Uraufführung im Januar 2020 eine breite, regelrecht enthusiastische Rezeption erfahren. Die Filmbewertungsstelle Wiesbaden (FBW), die das Prädikat *besonders wertvoll* verlieh, attestierte dem Film, witzig zu sein, empfahl ihn für den Einsatz in Schulen⁵ und hob seine Authentizität hervor:

Der Protagonist ist ein junger, frecher Sympathieträger, in dessen Lektionen offensichtlich viele eigene Erfahrungen der Filmemacher eingeflossen sind. Nichts wirkt hier ausgedacht, sondern selbst erlebt. Und deshalb können sich die Filmemacher auch diese Freiheit in den filmischen Mitteln ‚leisten‘. Ihr Film ist zwar alles andere als realistisch, beschreibt aber die bundesdeutsche Realität pointiert und authentisch.⁶

Die erwähnte Hauptfigur ist der Abiturient Dima (Alexander Wertmann), der seinem Mitschüler Tobi (Mateo Wansing Lorrio) die Nase bricht,

5 Tatsächlich wird der Film in der schulischen wie außerschulischen Bildungsarbeit bereits eingesetzt: Unter anderem hat das Schulministerium NRW den Film für die Bildungsmediathek NRW lizenziert, sodass Lehrer*innen ihn im Unterricht einsetzen können.

6 Internetseite der Deutschen Film- und Medienbewertung, https://www.fbw-filmbewertung.com/film/masel_tov_cocktail [Zugriff: 23.12.2021].

nachdem dieser sich in antisemitischer und gewaltvoller Weise über die Shoah geäußert hatte. Danach folgen ihm die Zuschauer*innen durch seinen von unterschiedlichen Anforderungen und Zuschreibungen geprägten Alltag. Gleichsam einem Tableau sind unterschiedliche deutsche *Typen* des deutsch-jüdischen Miteinanders angeordnet; in kurzen Szenen der Begegnung schreiben sie Dima auf unterschiedliche Weisen auf sein Jüdischsein fest und leiten daraus Erwartungen an sein Verhalten ab, die kaum etwas mit seiner Lebensrealität zu tun haben. Während seines Gangs durch die deutsch-jüdische Gegenwart adressiert Dima das Publikum immer wieder direkt mit dem Blick in die Kamera; zusätzlich werden Infografiken eingeblendet, die seiner subjektiven Erfahrungswelt eine weitere Ebene hinzufügen. Die Grafiken und Statistiken markieren den Abstand zwischen den Perspektiven der (nichtjüdischen) Mehrheitsgesellschaft und Dimas Blick und unterstützen damit den Versuch des Films, die Sichtweise und Erfahrung des jungen jüdischen Protagonisten nachvollziehbar zu machen. Gleichzeitig beglaubigen und stützen die eingeblendeten Fakten seine Perspektive.

Damit liefert *Masel Tov Cocktail* eine karikierende, humorvolle Skizze jüdischen Lebens in Deutschland zwischen Anti- und Philosemitismus sowie eine für das Publikum nachvollziehbare jüdische Perspektive auf die postnationalsozialistische Gegenwart. Doch es ist auch ein Kurzfilm über Bilder: Die visuelle Darstellung von Jüdinnen und Juden, der Umgang mit Bildern, die Begrenztheit des Bilderrepertoires „des Jüdischen“ und die Sehgewohnheiten eines autochthonen deutschen Publikums werden auf unterschiedliche Weise reflektiert. Eine zentrale Rolle spielen dabei Gewalt und Aggression als auf drei Ebenen wiederkehrende Motive: Erstens als Gewalt, die sich gegen die Kamera richtet. In der ersten Sequenz sehen wir nicht Dimas Schlag auf Tobis Nase, sondern in die Kamera. Dies kann als konventionelles Mittel gedeutet werden, um die Gewalt nicht zu zeigen, sondern elliptisch auszusparen, doch der Schlag in die Kamera, gefolgt von einer Schwarzblende, wiederholt sich noch in weiteren Szenen. So drückt oder schlägt Dima die Kamera später weg, nachdem die Bilder ins Schwarzweiß wechselten, so wie es die – wie er sagt – Zuschauer*innen von Jüdinnen und Juden im deutschen Fernsehen gewohnt seien. „Aber so ein Film ist das hier nicht“, kündigt er an, während das Bild wieder farbig wird und die Kamera wieder auf Augenhöhe mit seinem Protagonisten kommt. Dann dreht er die Kamera aktiv weg. Am Ende des Films, wenn er nicht, wie es zu erwarten gewesen wäre, eine Entwicklung durchgemacht hat, sondern in seinen Worten „einfach ein aggressiver Jude“ geblieben ist, tritt

er in die Kamera. Es folgen Schwarzblende und Abspann. Hinzu kommt eine Szene in etwa der Mitte des Films, in der sich drei Mädchen mit einem Handy beim Tanzen vor einem Holocaustdenkmal filmen. Dima dreht zunächst die Kamera auf sich und fordert damit im wörtlichen Sinne einen Perspektivwechsel ein, um sie dann ganz wegzudrehen und damit die Aufnahme der Mädchen zu beenden. In diesen Szenen sehen wir eine Ermächtigung über die Bilder.

Zweitens wird Gewalt und Aggressivität als etwas thematisiert, das einer jüdischen Figur vermeintlich nicht zusteht. Juden, so erzählt der Film, würden normalerweise in erster Linie als Opfer gezeigt. Stattdessen wird die Figur des Dima, mit dessen Perspektive der Film die Zuschauer*innen nicht zuletzt durch seine direkte Ansprache verbindet, als wütend charakterisiert; diese Wut nimmt nicht ab und bleibt als legitim bestehen. Damit wird ein Gegenbild entworfen zu vorhandenen Filmbildern von Jüdinnen und Juden als Opfer von Antisemitismus, die diesem nichts entgegensetzen hätten, und gleichzeitig *explizit* mit Erwartungen und Sehgewohnheiten gebrochen.

Drittens werden dadurch, dass Dimas Wut als nachvollziehbar gezeigt wird, die übergreifenden bis gewaltvollen Rollenzuweisungen sichtbar: Obwohl Dima derjenige ist, der zuschlägt, erfährt er permanent Gewalt – am eindeutigsten durch Tobi und seine gewaltvollen Äußerungen, in denen er Dima mit den „toten Juden“ der Shoah in Zusammenhang bringt, über die er abwertend spricht.

Masel Tov Cocktail soll nicht (vorrangig) als Film *gegen* Antisemitismus gedeutet werden. Dennoch liefert er interessante Strategien, mit denen eine Opposition gegen stereotype oder antisemitische Filmbilder möglich wird: die explizite Thematisierung von bildlichen Verkürzungen in der Darstellung von Jüdinnen und Juden, die auch visuell vorgeführt werden; die Ermächtigung über die Bilder, die sich auch in aggressiven Gesten gegen die Kamera ausdrückt, und die Bereitstellung von *neuen* Bildern jüdischer Gegenwart, die in direkter Opposition zu vorhandenen Filmbildern zu verstehen sind. Interessant und auffällig an seiner enthusiastischen Rezeption ist, dass *Masel Tov Cocktail* lediglich habituell provozierend daherkommt, das Publikum tatsächlich aber weniger vor den Kopf stößt, sondern es vielmehr für sich (und seine Hauptfigur) einnimmt – zumindest, wenn so die begeisterten Kritiken und Auszeichnungen zu deuten sind. Das Publikum wird direkt von der Hauptfigur angesprochen und bekommt so das Angebot unterbreitet, sich der Perspektive des jüdischen Protagonisten anzuschließen. Dies hat zur Folge, dass, so die These, einerseits eine nachvollziehbare jüdische Perspektive

gezeichnet wird und das Publikum andererseits dazu eingeladen wird, zu einer vertieften Auseinandersetzung mit jüdischer Erfahrung und nicht mit der deutsch-nichtjüdischen Mehrheitsgesellschaft zu kommen.

Re-Lektüren

Die mediale Darstellung von Jüdinnen und Juden als Opfer, die in *Masel Tov Cocktail* als die dominante kritisiert wird, ist eng verknüpft mit der filmischen Auseinandersetzung mit Nationalsozialismus und Shoah. Der Umgang mit dem nationalsozialistischen Filmerbe ist dabei von einer gewissen Widersprüchlichkeit geprägt: Im nationalsozialistischen Film tritt Antisemitismus am offensten und aggressivsten ins Bild, er bedarf kaum einer Einhegung. Beispielhaft stehen dafür propagandistische Filme wie *Jud Süß* (1940). Im historisch gewachsenen Umgang mit dem nationalsozialistischen Filmerbe hat sich eine Unterscheidung zwischen *problematischem* Propagandafilm und *unproblematischem* Unterhaltungsfilm durchgesetzt: Während ersterer nur unter „Vorbehalt“ gezeigt wird, wird zweiterer häufig unkontextualisiert aufgeführt – prominentestes Beispiel ist hierfür wahrscheinlich *Die Feuerzangenbowle* (1944). Dabei sind die Filme der Zeit auf unterschiedliche Weise ideologisch aufgeladen. Das betrifft jedoch nicht nur die Spielfilme, sondern auch das dokumentarische Filmmaterial der Zeit, dessen „ideologische Signaturen [...] bei der Weiterverwertung in vielfältiger Weise bearbeitet oder aber einfach ignoriert werden.“⁷ Diesen historischen Filmaufnahmen kommt deshalb Relevanz zu, weil es wenig filmisches Material von der Verfolgung und Vernichtung der Juden und Jüdinnen sowie der Sinti und Roma gibt und diese wenigen Bilder oft ungeachtet der Urheberchaft und der damit verbundenen eingeschriebenen Einstellungen bis heute in Dokumentarfilmen (Kompilationsfilmen) verwendet werden. Hier findet vielfach ein unreflektierter und für Zuschauer*innen nicht nachvollziehbarer Umgang mit nationalsozialistischem Filmerbe statt. Demgegenüber stehen filmische Strategien der Re-Lektüre oder Re-Vision, die vorhandenes Filmmaterial einer Untersuchung unterziehen und Neues in ihm sichtbar machen. Auch wenn François Niney unter der *Re-Vision* vor allem experimentelle Filmemacher*innen und bildende Künstler*innen mit ihren Arbeiten im Blick hat,⁸ finden sich

7 Keilbach: Geschichtsbilder, S. 32.

8 Niney: Wirklichkeit, S. 185 f.

Strategien der Re-Vision auch im Zusammenhang mit dem NS-Filmerbe: In Harun Farockis *Aufschub* (2007) werden die Filmbilder aus dem Durchgangslager Westerbork in den Niederlanden zu einem Stummfilm mit Zwischentiteln montiert, der die Bilder ohne affizierende Musik oder ablenkendes Voiceover zur gründlichen Betrachtung stellt. Nicht nur der (unklare) Entstehungskontext wird hier recherchiert, sondern die Zuschauer*innen werden auch immer wieder mit der Frage konfrontiert, was sie eigentlich sehen, und damit zum Hinschauen und zur Reflexion angeregt. Die Wiederholung der Bilder sowie die Auswahl und Vergrößerung von Bildausschnitten in Verbindung mit den zusätzlichen Informationen in den Zwischentiteln ermöglichen hier neue Erkenntnisse.⁹ In *Geheimsache Ghettofilm* (2009/10) werden im Umgang mit den wenigen von den Nazis in Auftrag gegebenen, im Mai 1942 entstandenen Filmbildern des Warschauer Ghettos ähnliche filmische Verfahren verwendet: Regisseurin Hersonski zeigt Teile des Rohmaterials, um die Inszenierung einzelner Szenen zu verdeutlichen, sie verwendet Ausschnitte, verlangsamt das Material. Vor allem aber setzt sie die Perspektive von überlebenden Jüdinnen, die im Warschauer Ghetto waren, den historischen Filmbildern entgegen. Sie konfrontiert sie mit den Bildern und lässt sie einerseits über ihre Perspektive auf das Ghetto, aber auch über ihre Erinnerungen an die Dreharbeiten sprechen. Zusätzlich bezieht sie Tagebuchaufzeichnungen von Adam Czerniaków, dem Vorsitzenden des Judenrats im Warschauer Ghetto, und Texte aus Ringelblums Untergrundarchiv als eingesprochene Kommentare ein. Damit versucht sie die Täterbilder um eben jene Perspektive zu ergänzen, die gewaltsam ausgeschrieben werden sollte. Die Re-Vision des historischen Bildmaterials soll also ermöglichen, *ideologische Signaturen* herauszuarbeiten, den im Filmbild unsichtbaren Entstehungskontext der Bilder zu rekonstruieren und ihre Inszeniertheit sichtbar zu machen. Über den spezifischen Kontext des Warschauer Ghettos hinaus kann damit eine kritischere Perspektive auf das im Dokumentarfilm verwendete *found footage* eingeübt werden.

Eine zentrale Frage bleibt jedoch, ob es den Filmen mit den skizzierten Strategien tatsächlich gelingt, die „Täterbilder“ zu durchbrechen. Genau darauf zielt Dirk Rupnows Kritik an *Geheimsache Ghettofilm* ab:

Das Problem von Hersonkis Film ist nun, dass sie die Zirkulation der Täterbilder nicht durchbricht, selbst wenn sie auf deren propagandistischen Charakter beharrt. Die Strategie, die bewegten Bilder durch die

9 Vgl. Kramer: *Reiterative Reading*, S. 35 ff.

Stimmen der Opfer und überlebenden Zeitzeugen zu konterkarieren, geht nicht auf: Die Bilder bleiben dominant. Sie erzeugen die stärksten und bleibendsten Eindrücke.¹⁰

Mit der Problematik, dass nicht nur der ideologische Entstehungskontext *verstanden*, sondern auch die Wirkmacht der Bilder gebrochen werden muss, sieht sich auch der essayistische Dokumentarfilm *Majubs Reise* (2013) konfrontiert: Die Anthropologin Eva Knopf versucht anhand von Spielfilmen aus der NS-Zeit die Geschichte des schwarzen Komparsen Majub bin Adam Mohamed Hussein (Mohamed Husen) zu erzählen. Sie ergänzt die von der dünnen Quellenlage geprägte Auseinandersetzung mit Husens Biografie jedoch um eine Reflexion über den deutschen Kolonialismus und sein Nachwirken anhand des Wissmann-Denkmal. Dieses wurde zunächst 1905 in Daressalam der damaligen Kolonie Deutsch-Ostafrika aufgestellt, gelangte dann nach dem Ersten Weltkrieg über London nach Hamburg, wurde dort vor der Universität aufgestellt und im Zuge der Studentenbewegung 1967 und 1968 gleich zweimal gestürzt. Heute ist das Denkmal in der Hamburger Sternwarte eingelagert und wird vor allem im musealen Kontext zum Thema des deutschen Kolonialismus gezeigt. *Majubs Reise*, der laut Knopf dem Statisten Husen posthum seine erste Hauptrolle verleihen soll,¹¹ stellt die Filmemacherin in Zusammenhang mit einer Dekolonialisierung des Archivs.¹² Den Komparsen Husen, der als Nebendarsteller im Hintergrund verbleibt, in den Vordergrund zu rücken, ist eine Veränderung der Blickrichtung, die es gleichzeitig ermöglicht, die (Lebens-) Geschichte eines schwarzen Schauspielers im nationalsozialistischen Deutschland, der 1944 in Sachsenhausen starb, zu erzählen. Der Statist soll zur Hauptfigur werden, gleichzeitig wird er zu einem Sinnbild: „In dieser wird die Figur des Statisten zu einer Metapher für die Rolle der Kolonisierten in der ‚großen Geschichte‘. Sie kommen darin, wenn überhaupt, wie Statisten und somit nur am Rande vor.“¹³ Damit ist eine Prämisse gesetzt, die stark vom Film aus gedacht ist und mit dieser Metapher arbeitet: Der Statist wäre lieber Hauptfigur, er arbeitet nicht

10 Rupnow: Unser Umgang mit den Bildern der Täter. Die Spuren nationalsozialistischer Gedächtnispolitik – ein Kommentar zu Yael Hersonskis Film „Geheimsache Ghettofilm“, abrufbar unter: <https://www.bpb.de/geschichte/nationalsozialismus/geheimsache-ghettofilm/154336/dirck-rupnow-zu-geheimsache-ghettofilm?p=all> [Zugriff 23.12.2021].

11 Knopf: Suche, S. 83.

12 Vgl. ebd.

13 Ebd., S. 85.

nur für den Film, weil er dort mit seiner Hautfarbe Geld verdienen kann, was er muss, sondern weil es seinen Wünschen oder Zielen entspricht. Die (erzielte) Einschreibung in die (Film-)Geschichte geschieht also unter deren Setzungen und Werten, die tatsächliche Lebensrealität Husens bleibt damit mitunter außen vor.¹⁴ Zudem ist die Quellenlage eine Herausforderung: Knopf stehen keine Egodokumente wie Korrespondenzen, Tagebuchaufzeichnungen oder auch private Fotografien zur Verfügung, die Husens subjektive Perspektive der verzerrten, rassistischen, nationalsozialistischen Inszenierung entgegengestellt werden könnten. So steht der Film einerseits vor der Herausforderung, mit dieser Lücke umzugehen, andererseits die rassistische Signatur der NS-Spielfilme nicht fortzuschreiben und damit in die Gegenwart zu verlängern.¹⁵ Die Einschreibung in die Geschichte (und damit das Gedächtnis) geht zumindest potenziell mit der Fortschreibung der (rassistischen) Bildtraditionen einher, so beschreibt Knopf auch explizit das Spannungsfeld des Projekts. Um dieser Problematik zu begegnen, versucht sie, die Spielfilmbilder zu konterkarieren, indem der zweite Erzählstrang um das Denkmal ergänzt wird und die Erzählerin aus dem Off immer wieder auf die intendierten Wirkweisen hinweist, die deutsche (weiße) Perspektive auf den Schwarzen Husen hervorhebt, dem nicht zugestanden werden soll, gesehen zu werden.

Wie Hersonski in *Geheimsache Ghettofilm* ist auch Knopf bemüht, die machtvolle Entstehung der Bilder zu reflektieren und Husen eine Agenda und eigene Perspektive zurückzugeben. Sie versucht in den wenigen vorhandenen Quellen ein Selbstbild herauszuarbeiten und zumindest versuchsweise zu zeigen, dass er sich wohl deutlich anders sah als die nationalsozialistische Filmindustrie ihn in den Spielfilmen inszenierte. So erzählt *Majubs Reise*, dass Husen nach Deutschland kam, um den nicht ausbezahlten Kriegssold des Ersten Weltkriegs einzufordern, später das Frontkämpferkreuz beantragte und als es ihm nicht zugesprochen wurde, es trotzdem bei offiziellen Veranstaltungen trug, Familie gründete und sich für schwarze französische Kriegsgefangene einsetzte, die gezwungen wurden, im NS-Kolonialfilm *Carl Peters. Ein deutsches Schicksal* (1941) als Komparsen mitzuwirken.

Es ist interessant, dass ein Aspekt der Kritik alle genannten Beispiele trifft: Das Material, die Geschichte, die Kontexte, die Rechercheergebnisse seien nicht neu beziehungsweise nicht so neu (und damit nicht so

14 Siehe ausführlicher zu Husens Biografie: Bechhaus-Gerst: *Treu bis in den Tod*.

15 Vgl. ebd., S. 84.

spektakulär), wie in den Filmen erzählt werde.¹⁶ Sieht man vom Umgang mit den Quellen ab wie auch davon, dass diese filmischen Arbeiten nicht den wissenschaftlichen Standards entsprechen – weder im systematischen Verweisen auf vorangegangene Forschungen noch in der differenzierten Erzählung komplexer und mitunter widersprüchlicher Zusammenhänge –, so ist die Betonung der neuen Perspektive und Erkenntnisse für diese Strategien der Re-Vision bedeutsam: Möglicherweise geht es weniger um die Hervorhebung der zugrunde liegenden Rechercheleistung als vielmehr um die Involvierung des Publikums. Mit dem Gestus der Entdeckung wird Spannung erzeugt, versteht man die Filme aber in einer ähnlichen Logik wie eine wissenschaftliche Publikation argumentiert, ist man diesem Gestus möglicherweise zu sehr gefolgt. Stattdessen handelt es sich bei diesen Filmbeispielen, so die These hier, um eine Repräsentationskritik, die Verfahren der Intervention erprobt, und eine mediale Selbstreflexion, die den Blick des Publikums auf Entstehungskontexte und Machtverhältnisse außerhalb des Bildkaders lenkt. Ob vor allem Ersteres gelingt und die Intervention oder Brechung der antisemitischen oder rassistischen Bilder funktioniert, bleibt im Einzelfall zu diskutieren. Die Erprobung solcher Strategien scheint uns gerade vor dem Hintergrund der einführenden These, dass Gegenbilder allein nicht ausreichen und stattdessen antisemitische Bildpolitiken in den Blick genommen werden müssten, wichtig.

Konfrontation

Jean-Paul Sartre hat 1954 in seinen *Überlegungen zur Judenfrage* formuliert, der Antisemitismus – den er als Leidenschaft und Weltanschauung beschreibt – stamme nicht von einem äußeren Faktor her.¹⁷ Er hat also vielmehr mit dem Weltbild und den Bedürfnissen seiner Träger*innen

16 Thomas Elsaesser wirft Farocki vor, vorangegangene Filme und Publikationen (auf die er ihn hingewiesen habe) nicht erwähnt und stattdessen deren Erkenntnisse als eigene ausgegeben zu haben. Dirk Rupnow betont, dass das Filmmaterial des Warschauer Ghettos, das Hersonski in *Geheimsache Ghettofilm / A Film Unfinished* behandelt, mitnichten eine Neuentdeckung sei; es sei seit Langem bekannt gewesen und auch vielfach verwendet worden. Joachim Warmbold schreibt, dass Knopf in *Majubs Reise* Marianne Bechhaus-Gersts Buch *Treu bis in den Tod* nicht nur unerwähnt lasse, sondern auch hinter dessen Erkenntnissen zurückbliebe. Siehe Elsaesser: *Returning to the Past*, S. 2; Rupnow: *Unser Umgang*, S. 1; Warmbold: *Majubs Reise*, S. 163.

17 Vgl. Sartre: *Überlegungen*, S. 14.

zu tun als mit den realen Jüdinnen und Juden. Folgen wir diesem Verständnis, so stellt sich in Bezug auf Film die Frage, ob es nicht auch effektive ästhetische Strategien gegen Antisemitismus gibt, die nicht Jüdinnen und Juden ins Bild setzen, sondern Antisemit*innen.

Diesem Prinzip folgt *Lord of the Toys* (2019), der Gewinnerfilm des DokFests Leipzig im Jahr 2018. Der Dokumentarfilm porträtiert den mit rechten Kreisen sympathisierenden Youtuber Max Herzberg und seine Clique in Dresden. Der damals 20-jährige Herzberg schafft sich seine Ausdrucksmöglichkeiten in den sozialen Medien und hat damit – wie sein Youtube-Kanal mit zu dem Zeitpunkt etwa 394.000 Abonnent*innen zeigt – durchaus Erfolg. Der Film *Lord of the Toys* begleitet scheinbar minutiös den Alltag der Gruppe, die sich immer wieder rassistisch und antisemitisch äußert. Dabei ist es für die Freunde augenscheinlich kein Widerspruch, dass sie mit Hector Panzer auch einen schwarzen Mann zu ihrer Gruppe zählen. In dem Porträt der Dresdner Jugendlichen reflektiert der Film auch ihre Mediennutzung und verweist – darauf spielt der an William Goldings *Lord of the Flies* angelehnte Titel an – auf die quasi unkontrollierte Radikalisierung der Gruppe im digitalen Raum. Die Dokumentation verzichtet dabei auf einen Voiceover-Kommentar. Dieses Nicht-Kommentieren löste bereits im Vorfeld der Uraufführung eine Debatte aus: Kritiker*innen warfen dem Film vor, dadurch die rassistischen und antisemitischen Äußerungen der Gruppe zu reproduzieren. Ein Leipziger Kino bemühte sich sogar, die Vorführung in ihrem Haus zu verhindern. Schließlich wurde der Film mit einer einordnenden kritischen Einführung und anschließender Diskussion – die Trias, die man aus der Vorführpraxis der „Vorbehaltsfilme“ kennt – gezeigt. Die Filmemacher hingegen verteidigten die Machart des Films und verwiesen auf die Medienkompetenzen der Zuschauer*innen. Auch die DokLeipzig-Jurorin Helene Hegemann lobte, dass der Film „seine Zuschauer nicht für dumm genug [halte], um ihnen Erklärungen oder Hinweise oder eindeutige Positionierungen mitliefern zu müssen.“¹⁸ Die Debatte um den Film und seine Aufführung gibt Aufschluss darüber, wo die Problematiken mit Antisemitismus und Film jeweils im Diskurs verortet und wie sie ausgehandelt werden, und zeigt auf, wo Strategien gegen Antisemitismus im Film ansetzen können.

Der Medienwissenschaftler Robert Dörre führt den Skandal um *Lord of the Toys* auf die Verschiebung der Inhalte von einem

18 Hegemann: Sie stricken, S. 53.

Kommunikationsraum in den anderen zurück.¹⁹ Nach Roger Odins Theorie der Semiopragmatik werden in Kommunikationsräumen Bedeutungen „entlang derselben Achse der Relevanz“²⁰ produziert. Indem der Film die Gruppe vor allem in ihrer Vereinnahmung der sozialen Medien zeige, mache er, so Dörre, den offenen, breiten und schnelllebigen Kommunikationsraum der Digitalkultur auf. Demgegenüber stehe der erzieherisch ausgerichtete Kommunikationsraum des Festivals DokLeipzig, auf den die Social-Media-Logiken nicht glatt übersetzbar seien.²¹ Problem des Films sei daher nicht die unkommentierte Darstellung per se, sondern die ausbleibende Einordnung der Rhetoriken und ihrer Logiken, die sich so zwar vom Publikum als rechte Codes einordnen ließen, jedoch keine tiefere Auseinandersetzung mit deren Funktionsweise stattfände:²² „In dieser Hinsicht spielt der Film letztlich nach den Regeln der dokumentierten Gruppe, denn durch die Weigerung, sich gegenüber dem Gesagten und Gezeigten explizit zu positionieren, unterlässt man es auch, aus der Logik der Provokation auszusteigen.“²³

Der Film durchbricht zwar nicht explizit die beschriebene „Logik der Provokation“, kann jedoch als filmische Strategie der Konfrontation gelesen werden, die das Format des nicht-kommentierten Dokumentarfilms nutzt, um Antisemitismus und Rassismus am Beispiel der Gruppe anzuprangern. Der Film nutzt die Provokation, um in die umgekehrte Stoßrichtung zu zielen: Das Zeigen der antisemitischen Inhalte und das dokumentarische Arbeiten ohne Voiceover fordert dazu auf, sich mit den Antisemit*innen innerhalb der eigenen Gesellschaft auseinanderzusetzen. Es verstärkt dabei die Wirkkraft des Dokumentarischen, die

19 Vgl. Dörre: Aus dem Netz, S. 124.

20 Odin: Kommunikationsräume, S. 64f.

21 Die unterschiedlichen Kommunikationsräume oder Lektüremodi können auch Teile der Kritik an *Geheimsache Ghettofilm* oder *Aufschub* erklären; hier geraten der wissenschaftliche Anspruch im Umgang mit Quellen und die Arbeitsweisen des Dokumentarfilms in Konflikt.

22 Vgl. Dörre: Aus dem Netz, S. 126f.

23 Ebd., S. 133. Auch wenn Helene Hegemann und Robert Dörre die fehlenden Positionierungen der Filmemacher thematisieren, finden sich in *Lord of the Toys* auch filmische Andeutungen, die sich der Äußerungen der Gruppe entgegensetzen und auch von den Zuschauer*innen erkannt wurden. So folgt er einer Dramaturgie, die die Widersprüche im Verhalten der Jugendlichen zum Ende hin immer deutlicher macht. In den Schlusszenen beispielsweise fokussiert die Kamera die verschiedenen Hautfarben der Protagonisten und ihres schwarzen Freundes Hector Panzer, die sich in den Armen liegen. Vgl. auch: Bendisch: Kommentar.

die Positionierung der Zuschauer*innen zum vorherrschenden Diskurs fordert.²⁴

Die Diskussionen um den Film decken auf, welche Bestandteile sich bei Fragen zu Antisemitismus und Film wechselseitig beeinflussen. Es sind eben nicht nur die antisemitischen Klischees, die eine Rolle spielen, sondern auch die Antisemit*innen selbst sowie die Gesellschaft, zu der sie sich positionieren und die sich wiederum zu ihnen verhält. Dass der Rezeption als Faktor dabei große Bedeutung zukommt, zeigt sich anhand der Tatsache, dass bei der Skandalisierung solcher expliziten Filme nicht die Existenz einer rechtsextremen Parallelkultur im Internet zum Auslöser der Debatte wird, sondern erst der Film, der die Gesellschaft darüber in die Verantwortung nimmt.²⁵

Die Strategie der Konfrontation und das bewusste Nicht-Auflösen von Widersprüchen durch ein Voiceover kann daher auch als Möglichkeit gesehen werden, Antisemitismus als Praxis der Antisemit*innen sichtbar und bewusst zu machen, die widersprüchlich bleibt und Unverständnis hervorruft. Auch der Antisemitismus und Rassismus der porträtierten Gruppe ist durch Prozesshaftigkeit und Dynamik gekennzeichnet und erfüllt jeweils spezifische Funktionen. Eine dieser Funktionen des Antisemitismus als Weltanschauung und Leidenschaft, wie Sartre sie beschrieben hat, wird bei *Lord of the Toys* besonders sichtbar. Der Film zeigt, wie sich die Clique um Herzberg der antisemitischen und rassistischen Äußerungen bedient, um eine spezifisch aufgeladene Sprache für sich nutzbar zu machen, die nicht nur auf ein ideologisches System verweist, sondern auch Gruppenzugehörigkeit schafft. Der Film kontert dieses System des Antisemitismus und Rassismus, das die Jugendlichen besonders in den sozialen Medien für sich gestalten, nicht mit Faktenwissen. *Lord of the Toys* kreiert keine Gegenbilder, sondern gibt Aufschluss über die Räume, in denen die Funktion des Antisemitismus als gruppenspezifischer Code ausgehandelt wird. Dieser Aushandlungsprozess vollzieht sich sowohl im Film als auch bei den Zuschauer*innen im Kino, die sich zum vorherrschenden Diskurs positionieren. Daher soll hier auch die Frage, ob *Lord of the Toys* nun tatsächlich Rassismus und Antisemitismus lediglich reproduziere, nicht abschließend beantwortet werden. Vielmehr zeugen die Diskussionen

24 Vgl. Reiter: Kritik, S. 112.


25 Ähnliche Debatten wurden auch in Bezug auf den Film *Beruf Neonazi* (1993) geführt. Auch hier zog die Nicht-Kommentierung eine Debatte über Rechtsextremismus nach sich. Der Film wurde daraufhin in einigen Städten mit einem Aufführungsverbot belegt.

um den Film von den Ängsten um die Wirkung antisemitischer Filme, von Vermutungen über die Medienkompetenzen des Publikums sowie von der Frage, wie expliziter Antisemitismus und Rassismus in all seinen Widersprüchlichkeiten thematisierbar sei, ohne auf „korrekte“ Gegenbilder zu verweisen.

Fazit

Die Beispiele sind in ihrer Unterschiedlichkeit mit einer Reihe spezifischer Herausforderungen konfrontiert, wie sie auch unterschiedliche Potenziale haben: Während *Masel Tov Cocktail* als selbstermächtigende Inszenierung von Gegenbildern jüdische Erfahrung zeigt und gleichzeitig als dezidierte Reflexion medialer Darstellungen von Jüdinnen und Juden verstanden werden kann, ist die Ansprache des Publikums dazu angetan, sich – vielleicht zu schnell – mit dem Protagonisten zu solidarisieren. Im Falle eines deutsch-nichtjüdischen Publikums der Dominanzgesellschaft könnte das heißen, dass die eingenommene Nähe zur jüdischen Hauptfigur den Blick auf das Eigene in dieser deutsch-jüdischen Gegenwart versperrt. In *Majubs Reise* findet eine Verbindung statt: Die Subjektivität der schwarzen Hauptfigur soll erzählt und eine vergessene Perspektive in die Geschichte eingeschrieben werden. Gleichzeitig geraten die rassistischen und antisemitischen Blickachsen und Bildwelten in Form des nationalsozialistischen Spielfilms in den Blick. Die Re-Lektüre dieser Bilder geht über die angemessene Darstellung des marginalisierten Subjekts hinaus und untersucht auch die rassistische Inszenierung. Im dritten Beispiel sind es nicht antisemitische Bilder oder Bildtraditionen, sondern junge Träger antisemitischer, rassistischer und sexistischer Vorstellungen, mit denen das Publikum konfrontiert wird. In dieser Konfrontation muss sich das Publikum zu der gezeigten gruppenbezogenen Menschenfeindlichkeit verhalten, denn ein orientierungsgebender Voiceover-Kommentar wird verwehrt. Dadurch entsteht eine grundsätzlich offenere Rezeptionssituation, die vom jeweiligen Kommunikationsraum vorstrukturiert ist und so (möglicherweise) gegenläufige Lesarten zulässt, aber gleichzeitig den Zuschauer*innen auch eine aktive Haltung abverlangt.

ORCID[®]

Tirza Scene  <https://orcid.org/0000-0001-5327-1865>

Filme

- Aufschub*, Regie: Harun Farocki, DE/KR 2007.
Beruf Neonazi, Regie: Winfried Bonengel, DE 1993.
Carl Peters. Ein deutsches Schicksal, Regie: Herbert Selpin, DE 1941.
Die Feuerzangenbowle, Regie: Helmut Weiss, DE 1944.
Geheimsache Ghettofilm/A Film Unfinished, Regie: Yael Hersonski, IL/
DE 2009/10.
Jud Süß, Regie: Veit Harlan, DE 1940.
Lord of the Toys, Regie: Pablo ben Yakov, DE 2019.
Majubs Reise, Regie: Eva Knopf, DE 20013.
Masel Tov Cocktail, Regie: Arkadij Khaet, Mickey Paetzsch, DE 2020.
Schwarzer Kies, Regie: Helmut Käutner, DE 1960/61.

Literaturverzeichnis

- Bechhaus-Gerst, Marianne: *Treu bis in den Tod. Von Deutsch-Ostafrika nach Sachsenhausen. Eine Lebensgeschichte*, Berlin 2007.
- Bendisch, Charlie: Ein Kommentar zu LORD OF THE TOYS (20.11.2018), abrufbar unter: <https://www.nachdemfilm.de/reviews/ein-kommentar-zu-lord-toys> [Zugriff: 23.12.2021].
- Dörre, Robert: Aus dem Netz in den Kinosaal. Anmerkungen zur Diskussion um den Dokumentarfilm LORD OF THE TOYS, in: *ffk Journal* 6 (2021), S. 120–136. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/15875> [Zugriff: 23.12.2021].
- Thomas Elsaesser: Returning to the Past its Own Future: Harun Farocki's RESPITE, in: *Research in Film and History. The Long Path to Audio-visual History* 1 (2018), S. 1–20. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/14781> [Zugriff: 23.12.2021].
- Hegemann, Helene: Sie stricken an einer harten Welt. Ein Rückblick auf Lord of the Toys. Symposium, in: Eue, Ralph/ Antony, Marie-Thérèse: *Wem gehört die Wahrheit? Der politische Gegner im Visier der Kamera. Ein Dossier*, Wien 2019, S. 53–55.
- Hoppe, Johanne: *Von Kanonen und Spatzen: Die Diskursgeschichte der nach 1945 verbotenen NS-Filme*, Marburg 2021.
- Keilbach, Judith: *Geschichtsbilder und Zeitzeugen. Zur Darstellung des Nationalsozialismus im Bundesdeutschen Fernsehen*,

- Münster 2008. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/1006> [Zugriff: 23.12.2021].
- Knopf, Eva: Die Suche nach Mohamed Husen im kolonialen Archiv. Ein unmögliches Projekt, in: Knopf, Eva/Lembcke, Sophie/Recklies, Mara (Hg.): *Archive dekolonialisieren. Mediale und epistemische Transformationen in Kunst, Design und Film*, Bielefeld 2018, S. 83–105.
- Kramer, Sven: Reiterative Reading: Harun Farock's Approach to the Footage from Westerbork Transit Camp, in: *New German Critique* 123, Durham 2014, S. 35–55.
- Loewy, Ronny: Schwarzer Kies (1960/61), in: Fuchs, Christoph/Töteberg, Michael (Hg.): *Fredy Bockbein trifft auf Mister Dynamit. Filme auf den zweiten Blick*, München 2007, S. 171–175.
- Niney, François: *Die Wirklichkeit des Dokumentarfilms. 50 Fragen zur Theorie und Praxis des Dokumentarischen*, trans. Heinz-B. Heller, Matthias Steinle, Marburg 2012.
- Odin, Roger: *Kommunikationsräume. Einführung in die Semiopragmatik*, Berlin 2019. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/12638> [Zugriff: 23.12.2021].
- Reiter, Andrea: *Kritik, Aktivismus und Prospektivität. Politische Strategien im postjugoslawischen Dokumentarfilm*, Marburg 2019.
- Rupnow, Dirk: *Unser Umgang mit den Bildern der Täter*, abrufbar unter: <https://www.bpb.de/geschichte/nationalsozialismus/geheimsache-ghettofilm/154336/dirk-rupnow-zu-geheimsache-ghettofilm?p=all> [Zugriff 23.12.2021].
- Sartre, Jean-Paul: *Überlegungen zur Judenfrage*, Reinbek 2010.
- Volkov, Shulamit: *Antisemitismus als kultureller Code*, München 2000, S. 13–36.
- Warmbold, Joachim: „Majubs Reise“ – From Colony to Concentration Camp. A New Approach at Narrating Germany's Colonial Past?, in: *Colloquia Germanica*, 48/3, Tübingen 2015, Themenheft: *A Haunting Past in Austrian and German Literature and Film*, S. 159–169.