

Der Schritt, die Täter nah an sich heranzulassen (potenziell jeder könnte ein NS-Massenmörder werden), soll die Mahnung, die Lehre aus dem Nationalsozialismus bestmöglich umsetzen. Zu ihm gehört aber auch der Schritt, sich als Nicht-Spießer = Nicht-Nazi zu konstituieren. Dadurch ist die Behauptung, man externalisiere den Nationalsozialismus nicht, gleich wieder aufgehoben.

Die Höß-Verächter haben mit Höß zweierlei gemeinsam. Erstens die Abneigung gegen Bürokraten, Spießer und Kleingeister. Höß' Porträts von SS-Kollegen bewerten deren Charaktereigenschaften und Arbeitsweisen. Die Denkweise des von Höß eigentlich geschätzten Theodor Eicke,³² ab 1933 Organisator und später Inspekteur der KZ, sei bei der KZ-Planung klein und eng gewesen. Er habe nicht an die Zukunft gedacht. Richard Glücks, von März 1942 bis Mai 1945 Leiter der Amtsgruppe D im WVHA und damit Vorgesetzter aller KZ-Kommandanten, sei ein typischer Bürokrat gewesen. Er habe keinen Sinn für praktische Dinge gehabt und keine Entscheidungen getroffen. Arthur Liebehenschel habe nichts von der schlimmen Realität in den KZ gewusst und wissen wollen, sowohl als Amtschef DI der IKL als auch als Kommandant von Auschwitz. Einen Mangel an Initiative und einen begrenzten Horizont beklagt Höß nicht nur bei ihm, sondern auch bei Enno Lolling, seit März 1942 Chef des Amtes DIII im WVHA, Karl Möckel, Leiter der Standortverwaltung im KZ Auschwitz und Leiter der Amtsgruppe WIII im WVHA, Hans Aumeier, von Februar 1942 bis August 1943 Schutzhaftlagerführer von Auschwitz I, Maximilian Grabner, Leiter der politischen Abteilung im KZ Auschwitz, und Max Sell³³, (stellvertretender) Arbeitseinsatzführer in Auschwitz I.

Berliner Kinderläden. Antiautoritäre Erziehung und sozialistischer Kampf. Köln 1970, S. 14; Sven Reichardt: Authentizität und Gemeinschaft. Linksalternatives Leben in den siebziger und frühen achtziger Jahren. Frankfurt am Main 2014, S. 721–781.)

32 Siehe Paskuly: *Death dealer* (wie Anm. 24), S. 247. Angaben zu den Tätern nach Charles Schüddekopf: *Täterskizzen*. In: Danuta Czech: *Kalendarium der Ereignisse im Konzentrationslager Auschwitz-Birkenau 1939–1945*. Reinbek 1989; Karin Orth: *Die Konzentrationslager-SS. Sozialstrukturelle Analysen und biographische Studien*. Göttingen 2000, S. 240–249.

33 Siehe Paskuly: *Death dealer* (wie Anm. 24), S. 257–259, 297, 300, 304f., 230–232, 261, 321. Da war er sich einig mit seinem Chef Heinrich Himmler. (Siehe Heinrich Himmler: *Geheimreden 1933 bis 1945 und andere Ansprachen*. Hrsg. v. Bradley F. Smith; Agnes F. Peterson. Frankfurt am Main et al. 1974, S. 31; siehe auch Jens

Zweitens teilen sie die Vorliebe für eine lebensphilosophisch gestimmte Gesellschaftskritik. Die Höß-Kritiker beschreiben und kritisieren den ehemaligen Auschwitz-Kommandanten mit einem Vokabular, mit dem Protagonisten des Nationalsozialismus die bürgerliche Gesellschaft und deren Subjekte kritisierten.

Jüngere Spießer-Verächter und Kulturkritiker fallen über ältere her. Wie nah man sich einander ist, das erklärt vielleicht den Ingrim, mit dem sie vorgehen.

Dieser Text beruht auf einem Buch des Autors über Höß' Lügen und den Höß-Mythos, über *Der Tod ist mein Metier* und *Aus einem deutschen Leben* und vieles mehr, das bald bei *ça ira* erscheint.

Niklaas Machunsky

Das alltägliche Auschwitz

The Zone of Interest und der antizionistische Revisionismus

I

Raul Hilberg beginnt seinen Artikel über *Die Bürokratie der Vernichtung* mit einem Paradox. Die »Endlösung« der Judenfrage ist ihm und allen anderen, »die wir über den Holocaust nachgedacht und geschrieben haben«, zufolge nämlich als ein »beispielloses Ereignis zu betrachten. In der gesamten Weltgeschichte gab es kein mit der »Endlösung« vergleichbares Konzept. Es existierte kein historisches Vorbild«, da es sich durch die »Systematisierung des Vernichtungsprozesses ... von allen vorangegangenen Ereignissen dieser Art« unterscheidet.¹ Doch diese Beispiellosigkeit stehe in einem merkwürdigen Kontrast zu ihrer Durchführung. »Wenn wir dieses Ereignis jedoch genauer betrachten«, fährt Hilberg fort, »seinen Verlauf untersuchen, Schritt für Schritt, Tag für Tag, stellen wir fest, dass der Vernichtungsprozess viel Ähnlichkeit mit dem hat,

Banach: *Heydrichs Elite. Das Führerkorps der Sicherheitspolizei und des SD 1936–1945*. Paderborn et al. 2003, S. 91.)

1 Raul Hilberg: *Die Bürokratie der Vernichtung*. In: Ders.: *Anatomie des Holocaust*. Frankfurt am Main 2007, S. 71.

was wir aus unseren modernen Institutionen und Praktiken kennen. Im Grunde wurde die Auslöschung des Judentums von einem Heer von Funktionsträgern in staatlichen Behörden und privaten Unternehmen umgesetzt, die Maßnahmen einleiteten, eine nach der anderen, die größtenteils bürokratischer Natur waren und auf Gewohnheiten, Routine und Tradition beruhen. Daher weist das gesamte Unterfangen in all seiner Massivität, das auf den ersten Blick so unbegreiflich auf uns wirkt, zahlreiche Elemente auf, die uns aus modernen Gesellschaften durchaus vertraut sind. Man könnte sogar behaupten, dass es gerade der alltägliche, gewöhnliche Charakter dieser administrativen Vorgänge ist, der den Vernichtungsprozess so ungeheuerlich erscheinen lässt.«²

Diese Erklärung für das Ungeheuerliche könnte als Leitidee für den Film *The Zone of Interest* gedient haben. In seiner Oscar-Dankesrede kehrt der Regisseur Jonathan Glazer insbesondere den Bezug zu unserer Gegenwart hervor. »All our choices were made to reflect and confront us in the present – not to say, ›Look what they did then‹, rather, ›Look what we do now‹. Our film shows where dehumanization leads, at its worst. It shaped all of our past and present. Right now, we stand here as men who refute their Jewishness and the Holocaust being hijacked by an occupation, which has led to conflict for so many innocent people. Whether the victims of October the ... [Applause.] Whether the victims of October the 7th in Israel or the ongoing attack on Gaza, all the victims of this dehumanization, how do we resist? [Applause.]« Der Film kann als visuelle Umsetzung dieses Gedankens gesehen werden.

Der Filmkritiker Patrick Holzapfel bemerkte in einem Podcast³ richtig, dass hinter dem Filmkonzept ein Bild steht, das heißt, die Ausgangsidee des Films ist das Bild, wie es auch auf den Filmplakaten zu sehen ist. Es zeigt ein sommerliches Idyll, eine entspannte Gartenszene, in der eine Familie ihre Freizeit verbringt. Ein Tisch ist gedeckt, Sonnenliegen sind aufgestellt, ein Zelt ist aufgebaut, mehrere Frauen in Kleidern und ein Mann in einem dünnen, weißen

Anzug sind zu erkennen. Diese Szene steht im Kontrast zur schwarzen Fläche, die an Stelle des Himmels zu sehen ist, und zum stacheldrahtbewehrten Zaun, der den Garten auf der linken Seite abschließt. Dies ist das ›Interessengebiet‹, dem sich der Film widmet, in dem er das Bild animiert: Hier der gewöhnliche Alltag, dort das Grauen, der Kurzschluss aus beidem ergibt den Horror des Ungeheuerlichen, dessen Nervenkitzel im Kino genossen werden kann.

In *The Zone of Interest* wird Auschwitz nicht gezeigt, aber das Lager ist allgegenwärtig. Umso überraschender, dass es in dem Film eigentlich gar nicht um Auschwitz geht, dass der Film nicht von der Vernichtung der Juden handelt, sondern vom Leiden des heutigen Menschen an der modernen Gesellschaft. So sehr der Film in jeder Sekunde herausschreit, dass er ein Film über den Holocaust ist, so sehr versucht er, von ihm zu abstrahieren, um etwas Universelles zu thematisieren.

Gegen eine solche Deutung ließen sich die Argumente anführen, warum es gerade erforderlich ist, Auschwitz nicht zu zeigen. *The Zone of Interest* antwortet auf die Probleme der filmischen Darstellung des Holocaust wie sie seit dessen frühesten filmischen Darstellungen, insbesondere Gillo Pontecorvos *Kapo* aus dem Jahr 1960, diskutiert wurden. Welche Probleme sind das und welche filmischen Strategien hat der Film gefunden, um mit ihnen umzugehen?

Schon der Titel zeigt eine Verschiebung an. Nicht das Vernichtungslager und dessen Insassen fallen in das Interessengebiet, sondern die Täter und ihr Alltag in unmittelbarer Nähe zum Lager. Der Film antwortet hier, so ließe sich argumentieren – und so wurde auch argumentiert –, auf die Vorwürfe, wie sie zum Beispiel von Jaques Rivette oder Claude Lanzmann erhoben wurden. Diese richteten sich gegen die explizite Darstellung des Leidens der Opfer, die sie als pornographisch denunzierten. Darüber hinaus wurde die Ersetzung des nicht darstellbaren Grauens durch kitschige Bilder angeklagt. Indem der Film vollständig davon absieht, physische Gewalt zu zeigen, umgeht er diese Problematik.

Ein weiterer Vorwurf betrifft die Form der Erzählung und also des Endes. Traditionelle Kinofilme erzählen eine Geschichte, die sich einer Gattung zuordnen lassen, die den Stoff also zum Beispiel in die Form eines Dramas oder einer Komödie gießen.

2 Ebd.

3 Lucas Barwenzik; Patrick Holzapfel: #196 – The Zone of Interest. In: Cuts – Der kritische Film-Podcast, 15. März 2024, cuts.podigee.io/279-the-zone-of-interest (letzter Zugriff: 15.6.2024).

Entscheidend für die Gattungsform ist das Ende, also wie die Handlungsstränge und deren Verknüpfungen schließlich aufgelöst werden. Dieses Ende vermittelt, auch wenn es traurig, grausam oder vollkommen sinnlos erscheint, in seiner Wirkung auf den Zuschauer einen höheren Sinn, zum Beispiel den einer schicksalhaften Notwendigkeit oder der Unsterblichkeit der Seele. Indem die Handlung von *The Zone of Interest* eigentlich keine Geschichte erzählt, kann der Film auf ein klassisches Ende verzichten. Und gerade der rudimentäre erzählerische Rest, der die Gefährdung des familiären Zusammenlebens durch berufliche Anforderungen berichtet, kann für das moderne Leben eintreten. Bezeichnenderweise kommt es am Filmende dann zu einer Überblendung mit der Gegenwart. Als Höß, ganz der strebsame Manager des Todes, als der er dargestellt wird, spätnachts als letzter sein Büro in Oranienburg verlässt, werden mittels scharfem Schnitt plötzlich die Putzfrauen in der Gedenkstätte Auschwitz gezeigt, wie sie die Gaskammer fegen, im Krematorium Staub wischen, die Ausstellungsräume mit ihren Bergen an Schuhen und Koffern saugen – ganz so als wären die Putzkolonnen schon am Werk, die dem Publikum nicht nur zeigen, dass Höß wieder einmal Überstunden gemacht hat, sondern die auch auf etwas Funktionales und Betriebsames verweisen: Die letzten im Büro sind immer die Reinigungskräfte, damit der Betrieb am nächsten Tag reibungslos weitergeht.

Saul Friedländer thematisierte am Beispiel der mythologisierenden Darstellung das Problem des Widerscheins des Nationalsozialismus als eines von *Kitsch und Tod*. Den Nazis war daran gelegen, durch den Kurzschluss von Kitsch und Tod letzteren zu überhöhen und gleichzeitig zu veralltäglichen. Filme, die dem Nazismus hierin folgen, stehen nach Friedländer, auch wenn sie eine kritische Absicht verfolgen, in Gefahr, das Faszinosum des Nazismus noch in seinem Widerschein zu transportieren und ihm dadurch zu erliegen. Diesem Problem weicht *The Zone of Interest* durch seinen klaren Realismus aus. Der Gegenstand wird also nicht ins Märchenhafte wie in *Das Leben ist schön* von Roberto Benigni, auch nicht ins Mythologische wie in *Pans Labyrinth* von Guillermo del Toro, in dem es allerdings um den spanischen Faschismus geht, oder in *Hitler* von Hans-Jürgen Syberberg verschoben. Glazers Realismus betrifft sowohl Inhalt als auch Form. Der Inhalt ist von

Alltagsepisoden geprägt, die Form von einer Ästhetik der Überwachungskameras, die das Gefühl vermitteln, die Figuren würden unbemerkt im Haus und im Garten beobachtet.

Angesichts der dargestellten Alltäglichkeit stellt sich allerdings die Frage, ob der Film Auschwitz nicht trivialisiert. Doch in dem Kurzschluss von trivialem Alltag und Tod, wie er durch die Mauer filmisch dargestellt wird, liegt ja gerade das Ungeheuerliche, das der Film zum Ausdruck bringen möchte. Verstärkt wird dieses Gefühl durch die Tonspur, die das Geschehen hinter der Mauer repräsentiert. Was der Film nicht zeigt, macht der Ton deutlich. Allerdings sind die Mittel des Tones beschränkt, und so dient er bei aller Ausdrücklichkeit doch nur als Verweis. Der Ton kann von dem, was hinter der Mauer geschehen ist, keinen realistischen Eindruck vermitteln. Bei allem Realismus des Tons – so wurde zum Beispiel genau recherchiert, wie viele Schüsse in einem bestimmten Zeitraum fielen und folglich im jeweiligen Filmausschnitt zu hören sein müssten – kann er nur als Platzhalter dienen, den auszufüllen die Zuschauer auf Vorwissen angewiesen sind.

Dieser Realismus droht, das Ungeheuerliche zu normalisieren. Indem andere Filme, um das Geschehene zu verstehen und darzustellen, Antworten in der Mythologie suchten und dabei dem Nationalsozialismus folgten, verklärten sie den Tod. *The Zone of Interest* setzt sich einer anderen Gefahr aus, die aber ebenfalls darauf hinausläuft, einer Rechtfertigungsstrategie des NS zu folgen: der Normalisierung. Indem er das Ungeheuerliche, das hinter der Mauer geschieht und durch diese zum Verschwinden gebracht wird, mit dem Ungeheuerlichen des Alltäglichen konfrontiert, macht er genau das, was schon die Nazis versuchten, nämlich »die Vergangenheit auf erträgliche Dimensionen zurückzudrängen, sie mit der bekannten und unbezweifelbaren Entwicklung menschlichen Verhaltens und dem identifizierbaren Lauf der Dinge zu verbinden, sie in nüchterne Abfolge normaler Geschichtsereignisse einzufügen, in die beruhigende Welt der Grundregeln unserer Gesellschaft, kurz gesagt, in den Konformismus und die Uniformität.«⁴ Der NS war daran interessiert, den Mord an den Juden

4 Saul Friedländer: *Kitsch und Tod. Der Widerschein des Nazismus*. Frankfurt am Main 2007, S. 97.

als eine Tat zu erklären, die notwendig und deren Erforderlichkeit mit den Ansprüchen der Zivilisation vereinbar sei. Dazu musste der Judenmord höhere Weihen verliehen bekommen, sich also moralisch begründen und in den Alltag einfügen lassen, damit auch »ganz normale Männer« (Christopher Browning) ihn begehen konnten.

Nun sehen wir in *The Zone of Interest* allerdings keine ganz normalen Männer, sondern Rudolf Höß und seine Familie, die in ihrem Selbstverständnis zur deutschen Elite gehörten. Von diesem Selbstverständnis, das Höß über den Normalbürger des Reiches erhebt, erfahren wir in dem Film allerdings nichts. Der Lagerkommandant wird nicht als elitärer Held, sondern als Ottonormalvergaser dargestellt, dem alles Heldische abgeht. Doch gerade im alltäglichen Ertragen des Mordes besteht das Heldenhafte des nationalsozialistischen Helden. Nach dem nationalsozialistischen Weltbild wird »[d]er Mensch und die Welt ... beherrscht von einem blinden Schicksal, das unabwendbar in die Zerstörung führt. Daher die Beharrlichkeit, mit der das Thema des Helden immer wieder hervortritt, denn es hat eine neue Dimension gewonnen: Der Held ist nun derjenige, der seinem Schicksal treu bleibt, auch wenn er klar sieht, daß es nur Tod und Vernichtung bringt.«⁵

Wenn die Mutter den Besuch bei ihrer Tochter vorzeitig abbricht, weil sie die Nähe zum täglichen Mord nicht erträgt, wird zwar der Unterschied zum Normalmaß dessen, was eine gewöhnliche Nationalsozialistin verträgt, deutlich, aber der Wunsch der Familie Höß in Auschwitz zu bleiben, wird in *The Zone of Interest* eher der Fähigkeit zu verdrängen und der kleinbürgerlichen Vorstellung vom Glück zugeschrieben als dem heroischen Vermögen, das Morden auszuhalten. In der Rezeption wird die Tonspur zwar häufig als Ausdruck der Wiederkehr des Verdrängten interpretiert. Doch Höß verdrängte das Grauen der Vernichtung nicht, sondern ertrug und rechtfertigte es. Und hier wird die Entscheidung des Films, keine Gewalt zu zeigen, fragwürdig. Er folgt damit zwar einem vermeintlichen Repräsentationsverbot, doch wird er dadurch in seinem Realismus unrealistisch, denn die Gewalt war nicht auf den Bereich hinter den Mauern beschränkt. Demgemäß lässt

sich das Auseinanderfallen von Ton und Bild auch als Kompromissbildung deuten: Insofern die Vernichtung hinter der Mauer nicht gezeigt wird und das von ihr durch den Ton Vermittelte vollkommen unspezifisch ist, bleibt nur ein gewöhnlicher Alltag im Schatten eines unbekanntes Grauens übrig.

II

Der Nationalsozialismus ist der bürgerlichen Gesellschaft im doppelten Sinne entsprungen. *The Zone of Interest* zeigt vor allem die eine Seite, nämlich seine Voraussetzungen in der bürgerlichen Gesellschaft, das, was Theodor W. Adorno bürgerliche Kälte nannte. Der Film überblendet, indem er diese Seite überbelichtet, die andere Seite, den Teil, der über die bürgerliche Gesellschaft hinausgegangen, ihr entsprungen ist. Es ist wie bei Giorgio Agamben, der unsere Gegenwart zu einer des Lagers erklärt: Wir alle seien nur noch Lagerinsassen, und der »Muselman« sei die Ikone der Gegenwart. Agamben ist aber nicht nur Scharlatan, sondern auch Ausdruck der gesellschaftlichen Bewegung, die er theoretisiert. Er trifft den Moment der Entsubstantialisierung des bürgerlichen Bewusstseins, das Wissen darum, dass ein jeder Mensch außerhalb der Gemeinschaft jederzeit dem Tod überantwortet werden kann. Doch nicht ist jeder von dieser Todesdrohung gleichermaßen betroffen. Das Bewusstsein der Austauschbarkeit mag universell geworden sein, aber gerade die Angst vor den Konsequenzen der totalen Funktionalisierung und vor der Niederlage im Kampf darum, eine gesellschaftliche Rolle ausfüllen zu dürfen, treibt die geschwächten Subjekte in den Schoß der Gemeinschaft.

Der Einschluss in die Gemeinschaft macht den Ausschluss erforderlich, und der ist nicht so willkürlich, wie nach Auschwitz zum Beispiel auch von Horkheimer und Adorno angenommen wurde. Was nämlich zunächst grotesk erschien, dass es nach Auschwitz noch Antisemitismus geben könnte, ist doch eingetreten, oder anders gesagt: Hitler hat – anders als George Bernanos in seinem bekannten Ausspruch meinte – dem Juden Hass nicht genug Schande gemacht. Von heute aus betrachtet hat Hitler dem Antisemitismus nicht nur keine Schande gemacht, sondern ihm sogar ein Beispiel gegeben. Schien es nach dem Zweiten Weltkrieg

⁵ Ebd. S. 39.

ganz so, als könnten x-beliebige Gruppen an die Stelle der Juden treten, als hätte nur die Technik, nicht aber das Objekt; das Ticket-Denken, nicht aber der Judenhass überlebt, so hat sich diese Ansicht als falsch erwiesen. Tatsächlich gab es eine Neuerung, eine Verschiebung in der Benennung des Objekts, von Antisemitismus hin zum Antizionismus – aber in einer Weise, wie auch der Antisemitismus nur eine Verschiebung, eine Verpuppung des alten theologischen Judenhasses war: eine Verpuppung, die eine Metamorphose, eine Anpassung des alten Hasses an neue Bedingungen ermöglichte. Der Antizionismus ist eine solche Anpassung des Hasses an die durch das Bestehen Israels veränderten Bedingungen. Erscheint heute ein Film über Auschwitz, dann muss er auf diese Veränderungen reagieren.

Holocaust war der Name einer TV-Serie, sodass der Name, der heute geläufig ist, um die von den Nazis betriebene Judenvernichtung zu bezeichnen, der Name eines kulturindustriellen Produkts ist, ein Name, der ein ›Brandopfer‹ für die Götter bedeutet und damit zwar grundfalsch ist, aber dazu beigetragen hat, das Bewusstsein von der Judenvernichtung unendlich zu vergrößern. Glazer hat einen Holocaustfilm gemacht, der zunächst all die Fehler umgeht, die früheren Holocaustfilmen vorgeworfen wurden. Kein Einfühlen in eine Täterfigur, kein guter Deutscher, kein Ergötzen an der Gewalt, keine zweite Erniedrigung der Opfer durch explizite Gewaltdarstellung und was es an Kritikpunkten noch so alles gab. Und doch sind all diese positiv vermerkten Leistungen unter den veränderten Bedingungen falsch. Der Film kann in Beziehung zur These Agambens gesetzt werden – allerdings mit einem entscheidenden Unterschied. Seine Botschaft ist gerade nicht, dass wir alle Lagerinsassen seien, sondern vielmehr die Aufseher, die sich am Rande des Horrors eingerichtet hätten. Sind wir nicht alle ein wenig so wie Höß? Leben wir nicht auch in einer Zeit, in der Menschen vor Qualen schreien, wegen Nichtigkeiten sterben, und wir davor Augen und Ohren verschließen? Profitieren wir nicht von diesem Elend, haben wir uns nicht in diesem alltäglichen Horror eingerichtet? Die Welt ist ein Lager und wir sind die Aufseher, die Gewalt und Schrecken so gut wie möglich ausblenden, um uns in unserer kleinen familiären Welt einzurichten. Sind Cocooning und Hygge nicht nur andere Ausdrücke dafür?

In dieser Vorstellung drückt sich der gleiche Zynismus aus wie der von Peter Sloterdijk, als er die Zahl der Toten durch Autounfälle mit denen durch Terroranschläge verglich. Solch ein Vergleich erscheint radikal, weil er scheinbar das täglich hingegenommene Leid und Sterben denunziert, doch diese Sichtweise abstrahiert von den Tätern. Bei Glazer steht der Täter Rudolf Höß im Zentrum der Betrachtung, doch dieser wird vor allem als etwas phlegmatischer Bürokrat geschildert. Ihn stört das, was jenseits der Gartenmauer passiert, nicht in seinem Frieden, es ist für ihn und seine Familie Alltag und damit geradezu das Normalste der Welt.

Nun ließe sich – wie bereits angesprochen – insbesondere die Tonspur des Films so interpretieren, dass sie das transportiert und über die Mauer trägt, was diese den Blicken verstellt. Die Mauer wäre dann die symbolische Darstellung der Verdrängung und der Ton dasjenige, was sich der Zensur widersetzt, was sich gegen die Widerstände des Bewusstseins einen Weg bahnt. Einer solchen Interpretation würde sich die Unterscheidung zwischen Tag und Nacht, das heißt zwischen der Arbeit in Auschwitz am Tage und dem der Familie vorbehaltenen Feierabend fügen. Am Abend liest Höß seiner Tochter Märchen vor, woran sich auch die märchenhaften Sequenzen vom zivilen Widerstand anschließen. Nachts sind die Geräusche aus dem KZ besonders deutlich zu hören, die Kinder nassen ein oder schlafwandeln und der Schlot des Krematoriums tritt in der Dunkelheit der Nacht bedrohlich leuchtend hervor. Doch gegen diese Interpretation spricht der fließende Übergang zwischen Lager und familiärem Grundstück sowohl in der Nacht als auch am Tage; beide sind sogar durch einen Gang unterirdisch miteinander verbunden. Die Lagerinsassen arbeiten auch am Tage im Garten oder reinigen die Stiefel von Höß, der seinerseits ein Arbeitszimmer im Haus hat und seine Mitarbeiter hinter dem Haus empfängt. Die Beute aus dem Lager, in Form von feiner Kleidung, wird auch am Tage ins Haus gebracht, und wenn sie schlecht gelaunt ist, bedroht Frau Höß eine Haushaltshilfe schon einmal direkt mit dem Tod. Gewalt und Tod fanden in Auschwitz nicht nur innerhalb der Mauern statt; sie so gut wie gar nicht im Alltag der Familie darzustellen, ist eine ästhetische Entscheidung des Regisseurs. Die Mauer kann deshalb nicht als Metapher für eine

Abgrenzung des Verdrängten vom Bewusstsein interpretiert werden.

Hinter *The Zone of Interest* steht die pädagogische Absicht, Auschwitz unserem Alltag anzugleichen, Auschwitz zu vergegenwärtigen, aber nicht in dem Sinne, dass wir erfahren sollen, was Auschwitz war, sondern dass Auschwitz hier und jetzt möglich ist und sogar statthat: Das Morden in Auschwitz sei nie beendet worden – wir seien seine Zeitgenossen. Wenn wir uns den Alltag der Familie Höß anschauen und dabei darüber schockiert sind, wie sie sich vis à vis der Todesfabrik ihren bürgerlichen Traum von einer Familie mit Haus und Garten verwirklicht, dann soll uns das vor uns selbst erschrecken machen. Wir sollen uns in den Höß' wiedererkennen.

Gegen diese Deutung spricht das mangelnde Identifikationsangebot, das die Familie bietet. Sie sind weder sympathisch noch besonders schön, und ihr Erfolg ist zu eindeutig mit dem Mord verbunden, als dass der Zuschauer sich in sie versetzen wollte. Und wer erkennt sich schon in einem Manager eines Vernichtungslagers wieder? Doch was motiviert die Familie Höß dazu, in dem Haus leben zu wollen? Das Haus mit großem Garten, Bediensteten und Beuteanteil entspricht ihrer Vorstellung von materiellem Wohlstand als Ausweis eines erfolgreichen Lebens. Insbesondere im Gespräch mit Hedwigs Mutter und dem zwischen den Eheleuten wird dies deutlich. Ihre Träume sind gewöhnliche, allgemeine Träume und Wünsche, die auch als solche ausgestellt werden. Das kulturbeflissene Publikum, das sich den Film anschaut, erkennt deshalb die Aktualität des familiären Prototyps, dessen Träume und Begehren, doch fühlt es sich zugleich darüber erhaben – das ist das Identifikationsangebot, das er seinem Publikum macht: die Faschisten sind die anderen, die Spießer da draußen, mit ihrer Vorstellung vom kleinen Glück am Gartenzaun.

III

The Zone of Interest ist eine Aneignung der Vergangenheit durch die Gegenwart, ein Versuch, die Vergangenheit besser zu verstehen und darüber auch etwas über die Gegenwart auszusagen. Der Film folgt darin der richtigen Einsicht, dass sich Ähnliches wie Auschwitz wiederholen kann, dass

also die Vergangenheit noch nicht vergangen ist. Obwohl jede Szene herausschreit: »Dies hier ist Auschwitz, das Vernichtungslager«, verfolgt der Film durch die Verschiebung des Interessengebiets vom Vernichtungslager hin zum familiären Leben direkt nebenan die Absicht, Auschwitz zu entmythologisieren: das Vernichtungslager jenseits der Mauern wird auf den Alltag diesseits der Mauer zurückgeführt. Keine außerirdischen Monster haben Auschwitz begangen, sondern Menschen wie du und ich – Auschwitz als Name für das absolut Böse wird auf ein menschliches, allzu menschliches Maß gebracht.

Andererseits ist Auschwitz in seiner entmenslichenden, mörderischen Praxis nicht präsent. Es wird nur repräsentiert von der Tonspur, vom Schlot des Krematoriums, von den Zügen am Horizont. Das Lager selbst verschwindet hinter den Mauern, und wird auf diese Weise doch wieder nur zu einer Chiffre für das Grauen des Bösen. Wie lässt sich in der Gegenwart des Grauens leben? Dies ist die Frage, die der Film stellt und auf seine Weise beantwortet. So wie wir in der Gegenwart Zeitgenossen des Grauens sind, und es aushalten, so konnte sich auch die Familie Höß in der Gegenwart des Grauens einrichten. Insofern will uns der Film nicht über die Mechanismen aufklären, die zu etwas wie Auschwitz führen, sondern er will uns einen Spiegel vor die Nase halten. Daher rühren die didaktischen Hinweise auf die habsüchtigen Motive, die die Täter antreiben sollen. Ideologie spielt hier kaum eine Rolle, weil auf etwas zeitlos Allgemeines verwiesen werden soll, das sich auch mit unserer Gegenwart deckt.

Die Tonspur ist dabei nicht Ausdruck des sich bahnbrechenden Verdrängten, als solches müsste es die Akteure irritieren. Sie ist vielmehr eine strategische Antwort auf das Problem der Präsentation des Grauens. Glazers Film kann als Antwort auf das Repräsentationsverbot verstanden werden, wie es sich in den Debatten der letzten Jahrzehnte über die Darstellbarkeit des Holocaust durchgesetzt hat, aber die Lösung, die Glazer gefunden hat, hat zur Folge, vom Holocaust abzusehen.⁶ Auschwitz ist zwar noch

⁶ Es gibt ein solches Repräsentationsverbot nicht, es gibt nur einen Diskurs, der es so aussehen lässt, als wäre es grundsätzlich unmöglich, Auschwitz und die in ihm begangenen Taten darzustellen. Die Grundlage für eine solche Annahme ist eine Mythologische, das heißt eine mythische Auffassung von Auschwitz.

immer Auschwitz, aber in der schwarzen Nacht, die es umgibt, wird es zu einem zeit- und raumlosen Ort. Es wird also nicht nur nicht gezeigt, was in Auschwitz geschah, sondern es wird auch von der Gesellschaft abgesehen, die Auschwitz hervorbrachte. Die Idee, die dem eingangs zitierten Plakat und dem Film insgesamt zu Grunde liegt, lautet, dass aus der Familie als dem Nukleus der Gesellschaft auch deren Produkt erklärt werden kann. Insofern betreibt der Film nicht eine *reductio ad hitlerum*, sondern eine *reductio ad familiam*.

Dieses reduktionistische Verfahren erlaubt es Glazer, neben der Gesellschaft auch von der Ideologie abzusehen. Es erstaunt allerdings, dass der Regisseur, obwohl er die Familie als Erklärungsansatz heranzieht, sich für die Familie im Grunde kaum interessiert. Weder der Beziehung zwischen Hedwig und Rudolf noch der Erziehung der Kinder werden besondere Aufmerksamkeit gewidmet. Zwar ist es nicht so, dass diese überhaupt nicht thematisiert würden, aber sie bleiben konturlos. Was also wird gezeigt? Obwohl die Gesellschaft weitestgehend ausgeblendet wird, ist sie doch präsent, und zwar als der Rahmen, in dem soziale Gratifikation und Prestige funktionieren. Wenn also die Offiziere des Lagers antreten, um geschlossen ihrem Kommandanten zu gratulieren, wenn die Lagerinsassen im Garten oder im Haus arbeiten, wenn Hedwig einen geraubten Pelzmantel bekommt oder ihre Mutter angesichts des Gartens verkündet, dass ihre Tochter den sozialen Aufstieg geschafft hat, dann wird auf einen gesellschaftlichen Maßstab für Erfolg verwiesen. Die Familie Höß lebt zwar von Auschwitz, aber nicht für Auschwitz. Glazer zoomt an die Familie heran, um wie unter Laborbedingungen die Beziehungen zwischen dem Vernichtungslager und den Höß' herauszuarbeiten, wodurch das KZ Auschwitz zu einer Privatangelegenheit der Familie wird, die in einem symbiotischen Verhältnis zu ihm steht. Aber Auschwitz ist zugleich immer nur ein Mittel, nicht der Zweck. Der Zweck ist Habsucht. In ihr soll schon die ganze Ideologie zu finden sein: Das Lager gibt der Familie das Haus, den Garten, die Arbeitskräfte und die feinen Luxuswaren sowie dem *pater familias* einen Job. Auschwitz wird zu einer abhängigen Variablen der Familie Höß, in der wiederum die Reproduktionsarbeit geleistet wird, die es dem Kommandanten möglich macht, den Betrieb aufrechtzuerhalten.

Im Zentrum der Reproduktionsarbeit – und im Zentrum des Films – steht Hedwig und nicht Rudolf Höß. In einer merkwürdigen Verschiebung werden alle Emotionen auf die Frau geschoben, während der Mann als kühler Manager dargestellt wird. Auschwitz ist in *The Zone of Interest* ein Familienbetrieb und Quell des familiären Reichtums. Um den Reichtum der Familie zu ermessen, muss allerdings auf ein Referenzsystem verwiesen werden, das im Film nicht präsent ist und nicht gezeigt werden muss, weil es mit dem unseren, heutigen zusammenfallen soll: edle Kleidung, ein Eigenheim mit Garten, Bedienstete, kurz die Statussymbole bilden die Brücke zur Gegenwart. Die Familie Höß soll *pars pro toto* für die NS-Gesellschaft wie auch für unsere Gesellschaft stehen. Dadurch wird Auschwitz zu einer Metapher für heutiges Grauen.

Glazer hat sich eine doppelte Aufgabe gestellt. Er möchte aus der Familie Höß Auschwitz erklären und dabei zugleich etwas über unsere Gesellschaft aussagen. Diese doppelte Bewegung: die Fokussierung auf die Familie des Lagerkommandanten als auch deren Erklärung zu einem heute noch gültigen Modell, hat die Prämisse zur Voraussetzung, dass die Familie Höß und die Charaktere, aus denen sie besteht, archetypische Elemente seien. Da die Gesellschaft im Film kein Thema und zum Beispiel die Erziehung bloß undeutlich geschildert wird, funktioniert die Erklärung nur, wenn der Zuschauer eine Übertragungsleistung erbringt. Er muss die Familie Höß beständig sozial verorten; gerade, weil Glazer Auschwitz aus dem gesellschaftlichen Zusammenhang herauslöst, einzelne Handlungen ohne Verweis auf die Gesellschaft als Gesamtzusammenhang aber sinnlos wären, müssen die Zuschauer diesen Verweis selbst herstellen. Daher rührt der didaktische Ansatz, mit dem der Film immer wieder zeigen will, dass die Handlungen mehr bedeuten, dass es sich bei ihnen um exemplarische Handlungen handelt, die selbst als Erklärung dienen.

Wenn also an der Tür des Wohnhauses ein großer Sack abgegeben wird, den Frau Höß entgegennimmt, dann einige Sachen daraus unter den Bediensteten verteilt und für sich selbst einen schönen Pelzmantel behält, in dessen Tasche sie einen Lippenstift der Vorbesitzerin findet, dann wird dieser Vorgang so ausführlich in Szene gesetzt, weil er einen Blick auf den inneren Zusammenhang von Familie und Lager frei-

legen soll, dem eine explizierende Funktion zukommt. Alle Handlungen sind symbolische Handlungen, die Charaktere hingegen bleiben blass, letztlich sind sie nur Typen. Eine Paddeltour mit den Kindern auf dem Fluss verrät uns kaum etwas über die Beziehung des Vaters zu den Kindern, außer die Banalität, dass sie eine Beziehung haben und der Vater mit seinen Kindern Zeit verbringt. Dies ließe sich einerseits so interpretieren, dass er ein guter Vater ist, weil er überhaupt Zeit aufwendet, andererseits bleibt die Art der Beziehung vollkommen unbestimmt. Ähnliches lässt sich über die Beziehung zwischen den Eheleuten sagen. Außer in zwei Gesprächen wird ihr Verhältnis zueinander kaum beleuchtet.

Worum geht es also, wenn die Familie gezeigt wird? Bloß darum, die Rollen als solche darzustellen: Rudolf ist Vater und Ehemann und Hedwig ist Ehefrau und Mutter. Was ihn als Vater und sie als Mutter im Besonderen auszeichnet, bleibt unscharf. Er geht mit den Kindern paddeln, fischen, reiten und liest ihnen vor dem Schlafengehen vor. Es geht also nicht um die Familie als spezifische und bestimmte, sie ist eher die Bühne für die beiden Hauptpersonen Rudolf und Hedwig, sie ist der Hintergrund, der Rudolf und Hedwig Konturen verleihen soll. Es geht um ihre Charaktereigenschaften, die Aufschluss über das Funktionieren von Auschwitz geben sollen. Dass beide keine sexuelle Beziehung führen, er seine Pferde liebt, sie im Haushalt eine Tyrannin ist und er ein guter Bürokrat: all das wird als höhere Erkenntnis verkauft. Diese transhistorischen Eigenschaften, gepaart mit den heute auch noch gültigen Maßstäben des sozialen Status, geben die Erklärung für das Grauen jenseits der Mauer ab. Wie weit aber trägt ein solcher Vergleich und eine solche Konzentration auf einen Ausschnitt zur Erklärung des Ganzen?

Die Beurteilung des Films hängt weitestgehend von der Beantwortung dieser Frage ab. Wenn die Voraussetzungen, die Auschwitz möglich machten, heute noch existieren, dann ist der Versuch, eben diese transhistorischen Gemeinsamkeiten herauszuarbeiten, von größter Bedeutung. Es schließt sich die Frage an, ob diese Gemeinsamkeiten in der Familie gefunden werden können. Und wenn sie dort gefunden werden können, wie der Film behauptet, wie kommen die Charaktereigenschaften zustande, die sich in der Familie zeigen? Hier hätte ein nähe-

rer Blick auf die Erziehung wichtige Einblicke geben können. Doch abgesehen davon, dass die Kinder mit Soldatenfiguren spielen und Uniform tragen, lässt sich an ihrer Erziehung nichts Außergewöhnliches feststellen. Auch dahinter kann man die Absicht vermuten, dass die Kinder als Spiegel dienen sollen, und um diesen Zweck erfüllen zu können, nicht zu sehr von der Gegenwart abweichen dürfen. Und so dreht sich das Verhältnis von Vergangenheit und Gegenwart um, wird die Vergangenheit nach den Erfordernissen der Gegenwart gemodelt.

Nicht der Frage danach, was von damals bis heute überdauert hat, wird nachgegangen, sondern die Vergangenheit wird der Gegenwart entsprechend angepasst. Auschwitz dient dem Film als Projektionsfläche und was sich den gegenwärtigen Anforderungen nicht fügt, wird nicht gezeigt.

Als Erklärung wird deshalb ein Sadismus vorgeführt, der sich zum Beispiel darin ausdrückt, dass der große Bruder den kleinen im Glashaus des Gartens einsperrt. Bürokratie, Karrierismus und Habsucht sind die weiteren Erklärungen, die der Film für Auschwitz gibt. Vielleicht noch Jähzorn, wenn man den Wutausbruch Hedwigs gegenüber der Bediensteten als Indiz einer weiteren Charaktereigenschaft heranziehen möchte: »Mein Mann könnte dich morgen als Asche auf einem Feld verstreuen!« Viele dieser Punkte ließen sich gegebenenfalls unter dem Stichwort »bürgerliche Kälte« (Adorno) rubrizieren. Aber diese ist doch eher die *Voraussetzung* dafür, dass es zur Barbarei kommen konnte und erklärt diese selbst nicht. Was aber kann das Eintreten der Barbarei erklären?

IV

Steven Spielbergs *Schindlers Liste* musste noch ein Identifikationsangebot machen, es brauchte Pro- und Antagonist: um die Grausamkeit des einen zu schildern, musste ihm auf der anderen Seite ein Guter entgegenstehen. Jetzt, nach dem Aussterben der Zeitzeugen, braucht es das nicht mehr. Die Täter können für sich alleine gezeigt werden, sie brauchen keine Antagonisten mehr. Die heutigen Generationen fühlen sich nicht mehr genötigt, die Schuld der Täter klein zu reden oder zu beschönigen, deshalb braucht es auch keine klassischen Methoden der Schuldabwehr mehr. Es braucht keinen allmächtigen

gen Verführer, keine verzweifelte wirtschaftliche Not, keinen mitreißenden Enthusiasmus eines allgemeinen Aufbruchs, um Mitläufertum oder Täterschaft zu rechtfertigen. An die Stelle des Exzeptionellen tritt der ganz normale Wahnsinn, das Klein-Klein des Alltags. *The Zone of Interest* bedient sich hier einer Methode, durch die das gefilmte Objekt das Aussehen eines anderen erhält. Diese Verfremdung erreicht der Film durch das Heranrücken an das Objekt, wodurch sich die Dimensionen und Relationen verschieben und Zusammenhänge heraus- und ausgestellt werden, deren Bedeutung aufgebläht wird. Der Film zoomt ganz nah an die Normalität im Ausnahmezustand, an den Alltag der Familie des Lagerkommandanten und bietet diesen Alltag als Erklärung für Auschwitz an. Das Grundstück der Familie mit dem unmittelbar angrenzenden Vernichtungslager wird aus seinem gesellschaftlichen Zusammenhang herausgelöst, isoliert und wie ein eigener kleiner Mond behandelt, von dem immer nur eine Seite sichtbar ist. Die dunkle Seite des Mondes, das Vernichtungslager, kann im Film unbeleuchtet bleiben, weil sie sich aus dem beleuchteten Teil ableiten lassen soll. Was auf dem Grundstück gezeigt wird, unterscheidet sich aber nicht maßgeblich von unseren Grundstücken heute – und genau das ist das Ziel der Verfremdungstechnik. Der Film möchte zeigen, dass das Leben auf diesem Grundstück genau so langweilig und belanglos wie unseres ist: dass die Nazis keine Monster waren, sondern ganz normale Menschen. Und so wie sich aus ihrem Handeln Auschwitz ergab, so ergebe sich aus unserem heute ein ähnliches Grauen. Worin das Grauen damals genau bestand und worin das aktuelle Grauen besteht, muss nicht ausgesprochen werden. Auschwitz ist hier bloß eine Chiffre für das Grauen an sich.

Zur Charakterisierung des nationalsozialistischen Weltbilds führt Friedländer den Begriff der »Negativ-Transzendenz«⁷ ein, nach der es ein blindes Schicksal gebe, das nicht nur alles beherrsche, sondern auch unabwendbar in die Zerstörung führe. Held sei in diesem Weltbild derjenige, der dem Schicksal nicht zu entfliehen sucht, sondern sich ihm stellt, auch wenn ihm klar vor Augen steht, dass es nur Tod und Vernichtung bringt. Glazers Film verkennt diese Dimension und stellt Höß bewusst nicht heldenhaft

als Manager des Todes dar, dessen Willenskraft neben der seiner Frau schwach ist und der insgesamt eher als Melancholiker erscheint. Sein stoischer Charakter wird nicht als Ausdruck eines nationalsozialistischen Heldenmutes erkannt und kenntlich gemacht, sondern als Erscheinung einer banalen Normalität. Allerdings übersieht der Film bei seinem Versuch, alles richtig zu machen, zweierlei: Indem er den Alltag herausstellt und das Ungeheuerliche, das hinter der Mauer geschieht, durch diesen Alltag zum Verschwinden bringt und unserem heutigen Alltag angleicht, macht er genau das, was die Nazis schon versuchten, nämlich Grauen kommensurabel zu machen, »es auf erträgliche Dimensionen zurückzudrängen und dem identifizierbaren Lauf der Dinge zu verbinden«, wie Friedländer diesen Versuch charakterisierte, die Judenvernichtung in die Normalität hereinzuholen und als etwas darzustellen, das »die beruhigende Welt der Grundregeln unserer Gesellschaft«⁸ nicht übersteige.

Glazers Film nivelliert das Besondere der Shoah, und macht sie zu einem Allerweltseignis. Die Täter werden als ganz normale Menschen dargestellt, die sich in keiner Hinsicht von uns unterscheiden. *The Zone of Interest* reagiert damit auf die alten Rechtfertigungsstrategien, die die Nazis zu Monstern und Hitler zum großen Verführer, mit der Fähigkeit Massen zu verzaubern, verklärten. Dieser mythisch-verklärenden Sichtweise stellt Glazer einen bewusst nüchternen Blick entgegen. Er verzichtet darauf, das Phänomen des Nationalsozialismus mit Rekurs auf dessen eigene Mythologie zu erklären. Doch diese bewusste Enthaltensamkeit führt zu einer neuen Form, die Shoah zum Verschwinden zu bringen und eröffnet die Möglichkeit, andere Verbrechen aus Geschichte und Gegenwart für sie einzusetzen. Die Verklärung von Auschwitz zu einer Metapher für Massenverbrechen und seine Austauschbarkeit folgt jedoch einer inneren Logik, die einer beliebigen Verwendung entgegensteht. Auf dem Rangierbahnhof der Metaphern können zwar die unterschiedlichsten Orte, Personen und Taten gegeneinander ausgetauscht werden. Aber schon in der Zwanghaftigkeit, mit der der Film vom Antisemitismus absieht, kündigt sich die antizionistische Logik der Umbesetzung, als der zeitgemäßen

7 Friedländer: Kitsch und Tod (wie Anm. 4), S. 97.

8 Ebd. S. 39.

Form der Täter-Opfer-Umkehr an. Und so ist es eben kein Wunder, dass sich – beim Publikum, bei der Kritik wie beim Regisseur selbst – quasi automatisch die Analogie von Auschwitz und Gaza ergab. So wie die Höß' sich damals neben dem Vernichtungslager häuslich einrichteten, suggeriert Jonathan Glazer in seiner Rede, so richteten sich die Israels heute neben Gaza ein und wir alle schauten unbeeindruckt zu. So beweist der Film vor allem und anders als intendiert, dass die Verhältnisse, die Auschwitz ermöglichten, fortbestehen und die Aufarbeitung der Vergangenheit nicht gelungen ist.

VERSORGERIN

Zeitung der
Stadtwerstatt

versorgerin.stwst.at