

Expositionen des Obszönen: zum Umgang mit dem Nationalsozialismus in der visuellen Kultur

SILKE WENK

Die Erinnerung an die Verbrechen des Nationalsozialismus bedeutet für alle Überlebenden, zu denen selbst die Nachgeborenen gezählt werden können, »eine einzige Kränkung der Eigenständigkeit. Und zwar deshalb, weil wir ja keine Kontrolle [haben] über das, was schon passiert ist.« Deswegen haben wir »die Nostalgie erfunden, d. h. den Kitsch Erinnerung [...]«, schreibt Ruth Klüger über den »Missbrauch der Erinnerung: KZ-Kitsch«.¹ Zum »Kitsch der Erinnerung« gesellte sich nicht selten die Pornografie, bestimmt von dem Wunsch, die »Kontrolle« wiederzugewinnen, Grenzen gegenüber dem zu ziehen, was geschehen ist.² Inwiefern dies auch für Bilder gilt, über die seit den späten 1960er Jahren die Geschichte des Nationalsozialismus repräsentiert wird, ist eine Frage, die den folgenden Text motivierte; eine weitere die, in welcher Weise uns diese Bilder der nun mehr als ein halbes Jahrhundert zurückliegenden Verbrechen nicht nur als Repräsentationen des Vergangenen einholen, sondern sich womöglich auch immer wieder mit solchen von aktuellen Kriegen und Terror, denen wir in anderer Weise ausgesetzt sind, überlagern.

Konstruktionen des Obszönen haben eine wichtige Funktion für die (Selbst-)Positionierung der Nachgeborenen gegenüber dem Nationalsozialismus und seinen Verbrechen wie auch deren Nachwirkungen im aktuellen Bildergedächtnis. Bei dem Begriff des »Obszönen« geht es hier keineswegs nur um Sex oder Sexualität, sondern ebenso auch um Gewalt, kurz um das, was als unerträglich gilt, was jenseits der Grenze des Erträglichen und damit des allgemein Sichtbaren platziert wird und dennoch stets gesehen werden will. Was als »obszön« gilt, ist bekanntlich keineswegs immer und überall gleich, sondern wird jeweils hergestellt, auch modifiziert, dargelegt und ausgestellt, exponiert. Wenn ich von »Exposition« spreche, meine ich hier nicht nur Ausstellung im kunstwissenschaftlichen Kontext, sondern spiele ebenso auf die literaturwissenschaftliche Bedeutung von Exposition an – als

1 | Ruth Klüger: Von hoher und niedriger Kultur, Göttingen: Wallstein 1996, S. 30 f.

2 | Ebd., S. 35 und 38.



Abb. 1: aus: Karl Schustek (Hg.): *Sittengeschichte des Zweiten Weltkrieges*, o. J.

Einführung des Zuschauers in eine zu erwartende Handlung in einem Drama. Über »Expositionen des Obszönen« werden, so meine These, Grenzen markiert, jenseits derer die historischen Verbrechen des Nationalsozialismus lokalisiert werden und gegenüber denen sich die Nachgeborenen zu positionieren suchen.

Expositionen der Misogynie

In der 1968³ erstmals erschienenen und mehrfach wieder aufgelegten »Sittengeschichte des Zweiten Weltkrieges« findet sich im sechsten Kapitel über »Das Geschäft der Vernichtung« eine ganzseitig reproduzierte Fotografie, die den nationalsozialistischen Terror veranschaulichen soll (Abb. 1). Der Herausgeber der Publikation, die als Fortsetzung der von Magnus Hirschfeld verfassten »Sittengeschichte des Ersten Weltkrieges« verstanden werden will und eine breite Öffentlichkeit ansprechen soll, sah sich, so heißt es im Vorwort, mit der Notwendigkeit konfrontiert, »im Bild so präzise zu sein, wie das irgend anging«.⁴ Rechts, ganzseitig, sieht man am Galgen hängende Menschen, die meisten von ihnen lassen sich über ihre Kleidung als weiblich identifizieren. Dieser Fotografie der Erhängten ist auf der linken Seite halbseitig ein Foto mit der Bildunterschrift »Auspeitschung im 20. Jahrhun-

3 | Ich danke Kathrin Hoffmann-Curtius und Sigrid Philipps für die unterstützende Recherche hinsichtlich der Erscheinungsdaten des ohne Jahresangabe gedruckten Werks.

4 | Karl Schustek (Hg.): *Sittengeschichte des Zweiten Weltkrieges*, Hanau: Schustek und Müller & Kiepenheuer o. J. (Neuaufgabe 1981), o. S.

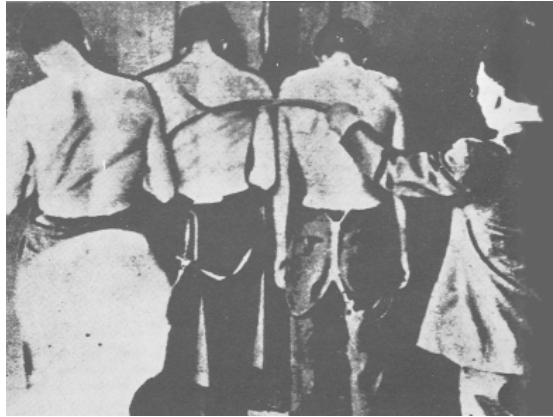


Abb. 2: aus: Karl Schustek (Hg.): *Sittengeschichte des Zweiten Weltkrieges*, o. J.

dert« gegenübergestellt (Abb. 2).⁵ Auf diesem Foto können wir Männerrücken erkennen, die traktiert werden. Auf den ersten Blick wird auf diesen beiden gegenüberliegenden Seiten die Inhumanität des NS-Regimes als Gewalt gegen Menschen vorgeführt. Auf den zweiten Blick wird jedoch ein Unterschied in den Bedeutungen erkennbar. Nicht nur in der Größe und der damit einhergehenden Eindringlichkeit der Fotos ist eine unterschiedliche Ausrichtung des Blicks der Betrachter/-innen gegeben, sondern auch in den Untertiteln. Wird auf der einen Seite skandalisiert, dass »Auspeitschung im 20. Jahrhundert« stattfand, man könnte ergänzen, *sogar noch* im 20. Jahrhundert, so heißt es auf der anderen Seite schlicht und zugespitzt: »Umgang mit Frauen«.

Mag sich uns heute die Frage danach aufdrängen, wer diese gehängten Frauen waren – Jüdinnen, antifaschistische Kämpferinnen, Partisaninnen – und aus welchen Ländern sie kamen, wird mit der Art und Weise der Repräsentation der »Sittengeschichte des Zweiten Weltkrieges« von 1968 diese Frage nach der Differenz schlicht aus- bzw. überblendet. Darüber hinaus gibt die Unterschrift diesem Bild des Schreckens einen anderen Sinn als der Fotografie, die die »Auspeitschung im 20. Jahrhundert« zeigt: Was skandalisiert, exponiert wird, ist hier der »Umgang mit Frauen«, man könnte ergänzen, die Gewalt gegen das »schwache Geschlecht«. Diese Form der Präsentation der Fotografie lässt sich m. E. als symptomatisch nicht nur für den Band, sondern auch für die späten 1960er und 1970er Jahre lesen. Das NS-System wird hier nicht nur als reaktionär, in den Methoden der Gewalt eher »dem Mittelalter« (»Auspeitschung im 20. Jahrhundert«) als »der Moderne« verwandt dargestellt; es erscheint darüber hinaus als frauenfeindlich. Der skandalisierende Vorwurf der Misogynie kennt keinen Unterschied zwischen Frauen. Sie scheinen von Natur aus alle gleich und potenzielle Opfer einer Männerherrschaft zu sein, gegen die wiederum – das ist die implizite Botschaft – nur männliche Wehrhaftigkeit einen Schutz bieten kann. Gegen solche Stereotypisierungen und Essentialisierungen

5 | Quellen der fotografischen Dokumente sind nicht angegeben.

haben Gender-Forscherinnen in den letzten Jahrzehnten viele gut begründete Einwände formuliert. Sie haben daran erinnert, dass es im NS-Staat rassistisch definierte Differenzen im »Umgang mit Frauen« gegeben hat (vgl. die Einführung von Elke Frietsch und Christina Herkommer in diesem Band). Fraglich ist jedoch immer wieder von Neuem, wie sich Stereotype »männlicher Gewalt« und »weiblicher Opfer« auflösen lassen.

Stereotypisierungen – man könnte ebenso gut von Schemata sprechen – haben die Muster der Deutung des schwer fassbaren Schreckens des NS-Systems nachhaltig geprägt. Stereotype und Schemata sind nicht nur vereinfachend oder Komplexität reduzierend, sie haben immer auch die Funktion der Verständigung, der Absicherung der Grenzen, innerhalb derer sich ein Kollektiv bewegt und über seinen Zusammenhalt verständigt. Sind sie ihrerseits Vorgaben, von denen man weiß, dass sie Verallgemeinerungen oder Versämtlichungen sind, denen die Individuen in ihrer Unterschiedlichkeit nie ganz genügen können, so werden sie gleichwohl akzeptiert und tradiert, über Bilder, visuelle Zeichen und Texte. Insbesondere angesichts von Terror und Schrecken scheinen sie den Subjekten des jeweiligen Kollektivs Sicherheit zu versprechen. Im Blick auf den Nationalsozialismus und seine Verbrechen dienen heteronormativ bestimmte Geschlechterstereotype, die Differenzen ausblenden oder zur Nebensache erklären, der Verständigung über die Grenzen, hinter denen sich das vermeintlich ganz Andere vollzogen hat. Dabei wird zugleich immer auch ausgemalt – in der Phantasie ebenso wie in vergegenständlichten Visualisierungen –, was sich jenseits der Grenze noch ereignet hat, zur eigenen Rückversicherung. Das, was ausgemalt wird, vollzieht sich den »Expositionen« entsprechend. Sie legen fest, was bedeutungsvoll war am Geschehen – und sie produzieren Unsichtbarkeiten.⁶

Expositionen des Pornografischen als Form der Grenzmarkierung

Zu den Expositionen des Obszönen hat die Disziplin der Kunstgeschichte wiederholt ihren Beitrag geleistet. Lange zwar war die Kunst der NS-Zeit unter Verschluss geblieben. Sie galt aufgrund ihrer engen und offensichtlichen Beziehung zum NS-Staat als Nichtkunst oder auch als Kitsch, kurz als »das ganz Andere« von Kunst, wodurch die Kunst vor 1933 und nach 1945 von jeder Verflechtung mit Macht freigesprochen werden konnte.⁷ Eine andere Grenze wurde jedoch gezogen, nachdem

6 | Man denke hier etwa an die jahrzehntelang tabuisierte Sex-Zwangsarbeit in den Konzentrationslagern des Nationalsozialismus. Vgl. hierzu Baris Alakus et al. (Hg.): Sex-Zwangsarbeit in nationalsozialistischen Konzentrationslagern, Wien: Mandelbaum 2006, und die Ausstellung »Sex-Zwangsarbeit in NS-Konzentrationslagern«, die im Januar 2007 in der Gedenkstätte Ravensbrück eröffnet wurde.

7 | Ich habe mich mit entsprechenden Darstellungsmustern bereits früher ausführlich auseinandergesetzt: vgl. Silke Wenk: »Hin-weg-sehen oder: Faschismus, Normalität und Sexismus. Notizen zur Faschismus-Rezeption anlässlich der Kritik der Ausstellung »Inszenierung der Macht«, in: NGBK (Hg.), Erbeutete Sinne. Nachträge zur Berliner Ausstellung »Inszenierung

1974 die »Kunst im 3. Reich« in einer mit großer Medienöffentlichkeit bedachten Ausstellung mit dem Untertitel »Dokumente der Unterwerfung« im Frankfurter Kunstverein der Öffentlichkeit zu sehen gegeben wurde. Gegen die vielfach, auch drei Jahrzehnte später, etwa anlässlich der 2006 eröffneten Schweriner Ausstellung von Werken Arno Brekers, noch zu hörenden Befürchtungen, dass das Zeigen von Nazi-Kunst gefährlich und verführerisch sei, hatten sich die Frankfurter Ausstellungsmacher/-innen eine besondere, didaktische Präsentationsstrategie ausgedacht. Sie arbeiteten mit dem Prinzip der Konfrontation. Sie versuchten, gegen den »schönen Schein« der Kunst mit Dokumenten der »Wirklichkeit« des Terrorregimes, sprich Schreckensfotos anzugehen, indem etwa dem Nazi-Gemälde einer »heilen« Bauernfamilie Fotos von Bombenopfern gegenübergestellt wurden oder Mütterdarstellungen Aufnahmen von Arbeiterinnen in einer Munitionsfabrik (Abb. 3, Abb. 4).⁸

Über derartige Konfrontationen sollten auch die Misogynie und die »Subordination« der Frauen »entlarvt« werden. Davon jedenfalls ist in dem begleitenden Katalog vielfach die Rede. Der Nationalsozialismus sei »notorisch frauenfeindlich und prüde« gewesen.⁹ Wiederholt wird vom »Objektstatus der Frau« gesprochen. Diese Rede wird zugleich durchkreuzt von der stetigen, in gleichem Maße beschwörend wiederholten Charakterisierung des nationalsozialistischen Systems und seiner Führung als »sexualfeindlich«.¹⁰ Derartige Charakterisierungen finden sich neben – von nun an immer wieder in verschiedenen folgenden Publikationen wiederholten – zeitgenössischen Zitaten, wie etwa aus dem Brief von Gerda Bormann, in dem sie ihren Mann für seinen »Seitenschnitt« mit einer jungen »Arierin« beglückwünscht,¹¹ ein seither vielfach zitierter Beleg für die »Perversion« des Nationalsozialismus.

Zwischen den Bildern und kunsthistorischen Kommentaren vollzieht sich ein bemerkenswertes Spiel der Sexualisierung. So etwa ist angesichts von Aktgemälden der NS-Zeit von Frauen die Rede, »die darauf warten, gepflückt und verspeist zu werden«,¹² und schließlich auch von (freilich nur damals) überforderten Männern:

der Macht. Ästhetische Faszination im Faschismus«, Berlin: Nishen 1988, S. 17–32, und Silke Wenk: »Rhetoriken der Pornografisierung. Rahmungen des Blicks auf die NS-Verbrechen«, in: Eschebach/Jacobeit/Dies. (Hg.), *Gedächtnis und Geschlecht* (2002), S. 269–294.

8 | Vgl. Kunst + Unterricht 28 (1974), S. 46. In der Bildunterschrift heißt es: »Die didaktische Aufbereitung des Ausstellungsgegenstandes, die Gegenüberstellung der (wenigen) Originale und der Schrift- und Bildtafeln, die den »Zeitgeist« dokumentieren, kann zu keinen Mißverständnissen führen.«

9 | So heißt es in dem Artikel über die »Darstellung der Frau«: Kunst im 3. Reich. Dokumente der Unterwerfung. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Frankfurter Kunstverein, Frankfurt/Main 1974, z. B. S. 182 und 184.

10 | Vgl. dazu auch Elke Frietsch: »Kulturproblem Frau«. Weiblichkeitsbilder in der Kunst des Nationalsozialismus, Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2006, S. 4 ff. u. a.

11 | Beispielsweise Berthold Hinz: *Die Malerei im deutschen Faschismus. Kunst und Konterrevolution*, München: Hanser 1984, S. 87.

12 | Ebd.

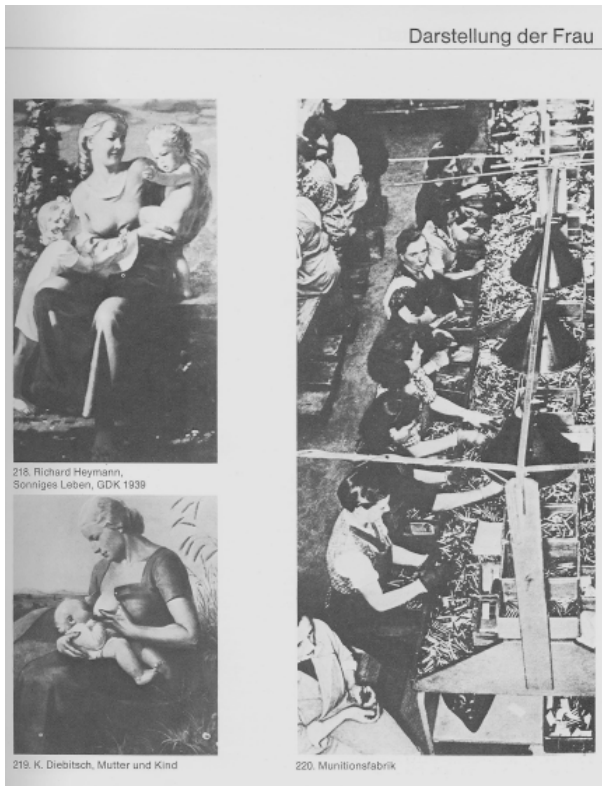


Abb. 3 (oben): Blick in die Ausstellung »Kunst im 3. Reich«, aus: *Kunst + Unterricht*, 1974.

Abb. 4 (unten): »Kunst im 3. Reich«, Katalog Frankfurter Kunstverein, 1974.

»Die derart animierten Mannsbilder sind vielfach nicht in der Lage, die ihnen zugedachte Rolle, ihre Potenz selbst auszuspielen. Sie schlüpfen in die Masken des Göttervaters Zeus und suchen als Stiere, Schwäne usw. auf seinen Spuren ihre Opfer heim.«¹³

Performativ wird hier offenbar der eigene – männliche – Subjektstatus zu sichern gesucht. In der Kritik der vermeintlichen Sexualfeindlichkeit und Misogynie des Nationalsozialismus wird inmitten des kunsthistorischen Diskurses eine pornografische Rede legitim.¹⁴ Und über diese sexualisierende, pornografische Rede wird schließlich die neue auf gewisse Weise wie ehemals männerbündische Gemeinschaft, die sich gegen den Nationalsozialismus etablierte, als eine angeblich freie bzw. sexuell befreite konstituiert.

Die Unterstellung der »Sexualfeindlichkeit« ist zu verorten im Diskurs der Sexualisierung, wie er jüngst auch von Dagmar Herzog zur Diskussion gestellt wurde. Aus ihrer Untersuchung »Die Politisierung der Lust«¹⁵ ist zu lernen, dass das, was als Sex-Reduktionismus bezeichnet werden kann, die 1960er Jahre mit den 1950ern verband: Waren es zunächst die Persionen, die Abweichungen von »normaler« Sexualität, die als Begründungen für den Nazi-Terror herhalten mussten, so war es seit den 1960ern die Unterdrückung »der Sexualität«. Herzog hat jedoch weitestgehend ausgeblendet, dass die Kritik an der vermeintlichen Sexualfeindlichkeit vornehmlich über Bilder weiblicher Körper artikuliert und ausgetragen wurde. Damit wurde an eine schon länger andauernde Tendenz zur Beschreibung des historischen Faschismus in Metaphern von Geschlecht angeknüpft.

Feminisierung des Faschismus

Die These der »Feminisierung des Faschismus« ist insbesondere von Irit Rogoff und Kathrin Hoffmann-Curtius formuliert und begründet worden. Rogoff hat bereits 1993 an Beispielen musealer Repräsentationen des Nationalsozialismus analysiert, inwiefern nach 1945 über die visuelle Verknüpfung der deutschen Bevölkerung mit dem »schwachen Geschlecht« eine Entlastung gesucht wurde. Die Politik einer Selbstviktimsierung bedient sich Rogoff zufolge Stereotypen des Weiblichen.¹⁶

Neben sexualisierten Metaphern unschuldig-naiver Verführbarkeit und Verführung kursierte, wie Kathrin Hoffmann-Curtius 1996 gezeigt hat, von Anbeginn auch das Pendant der gefährlichen, mit Weiblichkeit konnotierten Verführung. Versuche, das »Problem Nationalsozialismus« über Weiblichkeitsmetaphern zu bewältigen, lassen sich in die antifaschistische Kunst der 1930er Jahre zurückverfolgen. So gibt uns z. B. David Alfaro Siqueiros die »Geburt des Faschismus« in seinem

¹³ | Ebd., S. 88.

¹⁴ | Dazu ausführlich: S. Wenk: »Hin-weg-sehen«, a. a. O.

¹⁵ | Vgl. Dagmar Herzog: *Die Politisierung der Lust. Sexualität in der deutschen Geschichte des 20. Jahrhunderts*, München: Siedler 2005.

¹⁶ | Irit Rogoff: »Von Ruinen zu Trümmern. Die Feminisierung von Faschismus in deutschen historischen Museen«, in: Silvia Baumgart et. al. (Hg.), *Denkräume zwischen Kunst und Wissenschaft*, Berlin: Reimer 1993, S. 258–285.

gleichnamigen Gemälde von 1936 über die frontale Ansicht einer gebärenden Frau zu sehen.¹⁷ Bertolt Brechts Wendung »Der Schoß ist fruchtbar noch, aus dem das kroch« wurde bekanntlich zur antifaschistischen Wendung schlechthin. Sie hat im Feld des Visuellen auch nach 1945 sexistische Phantasien beflügelt – in künstlerischen ebenso wie in explizit pornografischen Produktionen.¹⁸

Am Cover des Katalogs zur Ausstellung, die 1974 im Frankfurter Kunstverein stattfand (Abb. 5), lässt sich die von Hoffmann-Curtius breit belegte Tendenz der sexualisierenden Feminisierung des historischen Faschismus noch weiter illustrieren. In gewisser Weise anknüpfend an künstlerische Strategien, wie sie prominent in den Montagen des antifaschistischen Künstlers John Heartfield erprobt wurden, wird hier auf dem Katalogcover das »Eigentliche«, das »hinter« der nationalsozialistischen Inszenierung Liegende aufzudecken beansprucht: Wo Heartfield allerdings noch »das Kapital« platzierte, erscheint hier eine weibliche Gestalt, gleichsam als Domina über den Truppenformationen auf dem Nürnberger Parteitagsgelände.¹⁹ Aus der »Göttin der Kunst«, von Adolf Ziegler 1938 auf der »Großen Deutschen Kunstausstellung« in München präsentiert, wird eine Allegorie des NS-Staates.

Die Fixierung auf das weibliche Geschlecht, über welches das »ganz Andere« des Faschismus exterritorialisert und zugleich als solches immer wieder erkundet werden sollte, fand schließlich eine Fortsetzung im Cover des Katalogs der Ausstellung »Kunst und Diktatur« (Abb. 6), die 20 Jahre nach der Frankfurter Ausstellung in Wien präsentiert wurde. Ausschnitte, Ausleuchtungen eines NS-Gemäldes – es handelt sich um Ivo Saligers »Rast der Diana« aus dem Jahr 1940 – versprechen eine »maximale Sichtbarkeit«. Sie kommen voyeuristischer Schaulust entgegen, ohne sie jedoch wirklich befriedigen zu können, insofern auch die mehrfachen Ansichten weiblicher Scham nichts weiter zu sehen geben (können).²⁰

Folgern lässt sich, dass Geschlechterbilder die Deutungen bzw. Deutungsmuster des Nationalsozialismus entscheidend strukturieren. Über sie werden die Grenzen markiert, die uns vom Nationalsozialismus und seinen Verbrechen trennen sollen.

17 | Vgl. 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, hier S. 59.

18 | Vgl. ebd. und S. Wenk: »Rhetoriken der Pornografisierung«, a. a. O.

19 | Hoffmann-Curtius hat auch auf die Verwandtschaft dieser Montage mit Präsentationen von Lili Marleen als »Vamp vor einer Hakenkreuzareole« im gleichnamigen Film von R. M. Fassbinder von 1981 aufmerksam gemacht – vgl. K. Hoffmann-Curtius: »Feminisierung des Faschismus«, a. a. O., S. 53.

20 | Zur Analyse der Darstellungsstrategie der »Pornografisierung« siehe S. Wenk: »Rhetoriken der Pornografisierung«, a. a. O. Weitere Belege und Illustrierungen finden sich ebenfalls dort. Vgl. zu der Suche nach der »maximalen Sichtbarkeit« in der Pornografie auch Linda Williams: *Hard Core. Macht, Lust und die Tradition des pornographischen Films*, Basel, Frankfurt/Main: Stroemfeld/Nexus 1995, und weiterführend zur Geschichte der Kunst seit der Neuzeit: Linda Hentschel: *Pornotopische Techniken des Betrachtens. Raumwahrnehmung und Geschlechterordnung in visuellen Apparaten der Moderne*, Marburg: Jonas Verlag 2001.

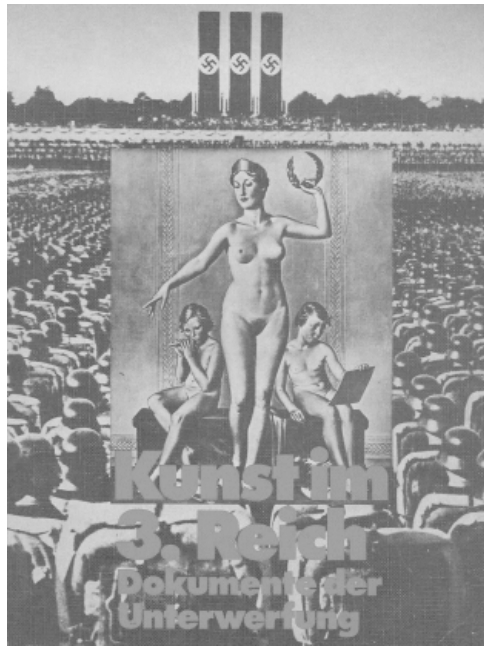


Abb. 5: Katalogcover »Kunst im 3. Reich«, 1974.

Das exterritorialisierte Andere bleibt jedoch oder gerade deswegen ein Projektionsfeld: In Szenen der Phantasie und der vergegenständlichten Bilder wird den Expositionen des Obszönen entsprechend durchgespielt, was folgen könnte, was sich alles noch ereignen könnte. Zweifellos werden darüber zugleich immer wieder die Definitionen und Grenzen des Obszönen verschoben. Im Feld des Visuellen sind es vor allem und redundant Bilder des Weiblichen, an denen das Obszöne durchgespielt wird. Neben dem Bild unschuldiger, bloß verführter Weiblichkeit, über das Bestimmungen von Maskulinität reartikuliert und zu bestätigen versucht werden, kursiert das Bild der bedrohlichen Femme fatale, der sich hinzugeben tödlich sein kann. Diese visuellen Konstruktionen haben schließlich eine Entsprechung in den Bildern der KZ-Aufseherinnen, wie sie z. B. in dem Bestseller »Das Gesicht des Dritten Reiches« von Joachim C. Fest publiziert wurden.²¹ Solche Bilder scheinen ungeachtet der mehrfach geäußerten Kritik immer noch geeignet, das Grauen zu lehren, und bleiben auf ihre Weise obszön.²² Ich erinnere hier an das berühmte Foto der KZ-Aufseherinnen von Bergen-Belsen (Abb. 7). Diese und vergleichbare Abbildungen der Täterinnen gelten als Bilder der Perversion, der Überschreitung sexual-

21 | Joachim C. Fest: *Das Gesicht des Dritten Reiches. Profile einer totalitären Herrschaft*, München: Piper 1996.

22 | Vgl. dazu auch K. Hoffmann-Curtius: »Feminisierung des Faschismus«, a. a. O.



Abb. 6: Katalogeinband »Kunst und Diktatur«, 1994 (Umschlaggestaltung Peter Kaimer, Bernhard Grafl).

ler wie geschlechtlicher Normen.²³ Deren Bilder hatten und haben die Funktion, das Kollektiv des nachfaschistischen Deutschland zu entlasten. Sie versprechen, mit der Rückkehr zur heterosexuellen Normativität auch die politische Gemeinschaft zu sichern. Eine Fortsetzung scheinen derartige Bilder in der Figur der Lynndie England, der Täterin von Abu Ghraib, gefunden zu haben. (Ich komme am Ende des Textes darauf zurück.)

Man kann sagen, dass in den Versuchen der eigenen Positionierung der Überlebenden *und* der Nachgeborenen gegenüber dem Nationalsozialismus altbekannte, stereotype Gegensatzpaare bzw. Aufspaltungen des Weiblichkeitsbildes am Werk sind: Mutter/Heilige auf der einen Seite, Hure/Perverse oder auch Monster auf der anderen. Jedoch sollten wir beim bisweilen ermüdenden Wiedererkennen des Altbekannten nicht übersehen, welche Dynamik diesen Mustern in der stetigen Arbeit der Absicherung der Grenzen eigen ist – Grenzen, die nie endgültig dicht zu machen sind, erst recht nicht in einer Zeit von Krieg und Terror, in der uns schrecklich

23 | Vgl. hierzu Julia Duesterberg: »Von der ›Umkehr aller Weiblichkeit‹. Charakterbilder einer KZ-Aufseherin«, in: Eschebach/Jacobeit/Wenk (Hg.), *Gedächtnis und Geschlecht* (2002), S. 227–243; Alexandra Przyrembel: »Der Bann eines Bildes. Ilse Koch, die ›Kommandeuse von Buchenwald‹«, in: Eschebach/Jacobeit/Wenk (Hg.), *Gedächtnis und Geschlecht* (2002), S. 245–267.



Abb. 7: KZ-Aufseherinnen in Bergen-Belsen, aus: Karl Schustek (Hg.): *Sittengeschichte des Zweiten Weltkrieges*, o. J.

vertraute Bilder der überwunden geglaubten Vergangenheit plötzlich als aktuelle aus anderen Teilen der Welt wieder begegnen und im »Krieg der Bilder« vermehrt in Umlauf gebracht werden.²⁴

Unmögliche Bewältigungen

Feministische Kunst- und Medienwissenschaftlerinnen haben in den letzten Jahrzehnten den »Bild-Status der Frau« und dessen zentrale Funktion in der Moderne analysiert. Silvia Eiblmayr etwa hat im Anschluss an Jacqueline Rose die symptomatische Funktion des Weiblichen im System der Repräsentation betont: Am Bild »der Frau« – der Singular verweist auf die essentialisierende Konstruktion – werden soziale Krisen abgearbeitet und zugleich zu lösen gesucht. »Der symbolische Mangel, dem jedes Subjekt unterworfen ist, durch den es sich überhaupt konstituiert, wird allein der Frau zugeschrieben.«²⁵ Insofern erhält ihr Bild eine symptomatische Funktion.

²⁴ | Etwa Silke Wenk: »Sichtbarkeitsverhältnisse: »asymmetrische Kriege und (a)symmetrische Geschlechterbilder«, in: Linda Hentschel (Hg.), *Bilderpolitik in Zeiten von Krieg und Terror: Medien, Macht und Geschlechterverhältnisse*, Berlin: b_books 2008, S. 31–49.

²⁵ | Silvia Eiblmayr: »Gewalt am Bild – Gewalt im Bild. Zur Inszenierung des weiblichen Körpers in der Kunst des 20. Jahrhunderts«, in: Ines Lindner et al. (Hg.), *Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte*, Berlin: Reimer 1989, S. 337–357, hier S. 339.

Mit dem von Judith Butler und anderen Gender- und Queer-Forscherinnen und -Forschern geschärften Wissen, dass weder Weiblichkeit noch Männlichkeit ein für alle Mal herstellbar oder gar zu haben, sondern immer wieder von Neuem zu sichern sind, lässt sich die symptomatische Funktion ›der Frau‹ noch genauer bestimmen. In den immer wieder zu wiederholenden und nie wirklich, geschweige denn auf Dauer glückenden Versuchen, den unmöglichen Normen der Zweigeschlechtlichkeit zu entsprechen, gibt es eben die Gefahr nicht nur des Verfehlens, sondern auch der Bestrafung, die Gefahr eines sozialen Todes. Butler spricht von zwei »Höllenfiguren«, welche »die ›Drohung‹, die die Annahme männlicher und weiblicher Attribute erzwingt«,²⁶ begleiten: Bei Nichterfüllung der heteronormativen Anforderungen droht entweder der »Abstieg in die weibliche Kastration und Verächtlichkeit [abjection]« oder ein »monströser Aufstieg zum Phallizismus«,²⁷ zur »phallischen Mutter« und zum destruktiven Monster. In den Figuren der »KZ-Aufseherin« scheint dieser monströse Aufstieg sein historisch fixierbares Bild gefunden zu haben: eine Höllenfigur, die zugleich verschmolzen wurde mit einem System von Gewalt und Terror, von dem die Nachgeborenen sich immer wieder von Neuem versuchen abzugrenzen – in Szenarien der Phantasie sowie in Bild und Text. Wir haben es hier offenbar mit einer brisanten Verknüpfung von Versuchen der ›Bewältigung‹ der Unmöglichkeit der heterosexuellen Normen und der Unmöglichkeit, die Geschichte als eine abgeschlossene hinter uns zu lassen, zu tun.

Zur Aktualität der Höllenfiguren

Gerade die Überlagerungen einer doppelten Bedrohung des Status eines handlungsmächtigen Subjekts in der postfaschistischen Ordnung einerseits und der heteronormativen Matrix andererseits sind es, so meine zusammenfassende These, die die Expositionen des Obszönen vorantreiben und zugleich von ihnen forciert werden. Rhetoriken der Pornografisierung geben der Obsession, sehen und wissen zu wollen, ebenso einen Raum wie den Wünschen, sich gegenüber dem, »was schon passiert ist« (Klüger) und sich der Verfügung entzieht, positionieren zu können. Pornografische Lust ist eng verknüpft mit der Lust zu wissen, wer wir sind. Butler hat Pornografie als eine »Allegorie männlicher Willensmacht und weiblicher Unterwerfung« zu lesen vorgeschlagen, als eine Allegorie, »die immer wieder ihre eigene Unrealisierbarkeit durchspielt«. Pornografie als »Text der Unwirklichkeit des Geschlechts, der Text der unmöglichen Normen, denen es unterworfen ist und ange-

26 | Judith Butler: Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts, Berlin: Berlin Verlag 1995, S. 143

27 | »Die Figur des übersteigerten Phallizismus, typisiert in der phallischen Mutter, ist verschlingend und zerstörerisch, das negative Schicksal des Phallus, wenn er an der weiblichen Position festgemacht ist. Bezeichnend in ihrer Frauenfeindlichkeit suggeriert diese Konstruktion, daß ›den Phallus zu haben‹ als ein weibliches Wirken weitaus zerstörerischer ist als ein männliches Wirken, eine Behauptung, die die Verschiebung der phallischen Destruktivität symptomatisiert und die besagt, daß es für Frauen keinen anderen Weg gibt, den Phallus anzunehmen, außer in seinen tödlichsten Modalitäten« (J. Butler: Körper von Gewicht, S. 143).

sichts derer es beständig scheitert«.²⁸ An den vergeschlechtlichten Bildern, über die der NS-Staat mit seinen Verbrechen zu repräsentieren gesucht wird, ist zum einen zu verfolgen, dass das Pornografische sich keineswegs als Genre eingrenzen lässt, und zum anderen, dass ihm im Kontext der Selbstpositionierungen der Nachgeborenen, angesichts der »Kränkung der Eigenständigkeit« (Klüger), der sie ausgesetzt sind, eine spezifische Funktion zukommt.

Man mag fragen, welche Aktualität die genannten Bilder des Nationalsozialismus noch in Zeiten haben, in denen uns Bilder von Gewalt und Terror als Bilder unserer eigenen Gegenwart einholen. Ich habe eine Antwort bereits angedeutet, in dem ich einen Vergleich zwischen den KZ-Aufseherinnen und Lynndie England gezogen habe. Beide Fälle wurden uns als Bilder äußerster, von Frauen, die ihrer zugewiesenen Rolle nicht gerecht werden, vollführter Entgleisung vorgeführt und können so die Funktion der Entlastung des zur Verantwortung heranzuziehenden Kollektivs übernehmen.²⁹

Dafür, dass sich Bilder zeitgenössischer Folterinnen im Bildergedächtnis mit denen aus den historischen Konzentrationslagern verbinden, sorgt zudem das Kino. Als aktualisierte nazistische »Höllenfigur« könnte man die Vorstellung von Magdalena Goebbels im Film »Der Untergang« (Oliver Hirschbiegel, 2004) sehen: Zum ersten Mal in der Filmerzählung eingeführt erscheint sie mit der Architektur des Bunkers verbunden, zentralperspektivisch ausgerichtet unter der Aufschrift »Gas«, ein weiteres Mal liegt sie dem »Führer« zu Füßen. Am eindrücklichsten ist jedoch die Szene, in der wir der »Vorzeigemutter« des »Dritten Reiches«, wie sie oft in bewusst zynischer Weise titulierte wird, ausführlich dabei zusehen können bzw. müssen, wie sie, weitaus entschlossener als ihr Mann, ihre Kinder tötet. Die Taten der skrupellosen Kindermörderin werden extensiv durch- und ausgespielt. Jede einzelne Tötung gegen unterschiedlichen Widerstand der sechs Kinder wird uns zu sehen gegeben – bis an die Grenzen des Erträglichen. Exponiert wird also hier die Obszönität des Tötens unschuldiger Kinder als Tat einer weiblichen Figur. Wie und von wem die Goebbels-Kinder ermordet wurden, konnte meines Wissens nie endgültig geklärt werden. Gleichwohl ist diese Szene in der Kritik weder diesbezüglich noch in Hinblick auf die inhärenten Geschlechterstereotype kritisch befragt, sondern als eine herausgehoben worden, die uns den eigentlichen Schrecken des nationalsozialistischen Terrors zu vermitteln in der Lage sei.³⁰ Schlüssig scheint

28 | Judith Butler: »Schmähere«, in: Barbara Vinken (Hg.), Die nackte Wahrheit. Zur Pornographie und zur Rolle des Obszönen in der Gegenwart, München: dtv 1997, S. 92–112, hier S. 111.

29 | Silke Wenk: »Neue Kriege, kulturelles Gedächtnis und visuelle Politik«, in: Frauen-KunstWissenschaft 39 (2005), S. 122–132, hier S. 128 f.

30 | »Einzig Corinna Harfouch als Magda Goebbels gelingt es, uns das Gruseln zu lehren«, heißt es z. B. in einer Kinokritik des Bayerischen Fernsehens (<http://www.br-online.de/kultur-szene/film/kino/0408/03519> [17.8.2004]). In einer anderen: »Der Wahn nicht nur Hitlers, sondern seines ganzen engeren Kreises wird an der sicherlich atemberaubendsten Szene des ganzen Films deutlich, in der Magda Goebbels ihre sechs Kinder im Bunker umbringt. Darin offenbart sich die Kälte und Grausamkeit [...]« (Pitt Herrmann, in: Kino News, <http://>

dabei nach wie vor die Konstruktion der Geschlechterbilder: Der unschuldigen, ahnungslosen Figur der Traudl Junge, mit der sich die Zuschauer/-innen identifizieren mögen, steht die brutale Höllenfigur in weiblicher Gestalt gegenüber. Wir haben es hier mit einer visuellen Exposition des Obszönen zu tun, die anknüpft an bereits Bekanntem und zugleich eine Verschiebung auch der Vorstellungsbilder des Grauens nationalsozialistischen Terrors ermöglicht: Es sind die unschuldigen Kinder, deren Folterung wir zusehen dürfen. In aktuellen Pornografiedebatten können wir immer wieder beobachten, wie sich der Fokus des Interesses zunehmend auf ›das Kind‹ und dessen Schutz vor ›perversen Neigungen‹ richtet.³¹ In diesem Kontext gesehen steht vielleicht auch die Tötungsszene in Hirschbiegels Film für eine aktualisierte Form der Exposition eines »obszönen Nationalsozialismus«.

Literatur

- Alakus, Baris/Kniefacz, Katharina/Vorberg, Robert (Hg.): Sex-Zwangsarbeit in nationalsozialistischen Konzentrationslagern, Wien: Mandelbaum 2006.
- Butler, Judith: Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts, Berlin: Berlin Verlag 1995.
- Dies.: »Schmährede«, in: Barbara Vinken (Hg.), Die nackte Wahrheit. Zur Pornographie und zur Rolle des Obszönen in der Gegenwart, München: dtv 1997, S. 2–112.
- Duesterberg, Julia: »Von der ›Umkehr aller Weiblichkeit‹. Charakterbilder einer KZ-Aufseherin«, in: Eschebach/Jacobeit/Wenk (Hg.), Gedächtnis und Geschlecht (2002), S. 227–243.
- Eiblmayr, Silvia: »Gewalt am Bild – Gewalt im Bild. Zur Inszenierung des weiblichen Körpers in der Kunst des 20. Jahrhunderts«, in: Ines Lindner et al. (Hg.), Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte, Berlin: Reimer 1989, S. 337–357.
- Eschebach, Insa/Jacobeit, Sigrid/Wenk, Silke (Hg.): Gedächtnis und Geschlecht. Deutungsmuster in Darstellungen des nationalsozialistischen Genozids, Frankfurt/Main, New York: Campus 2002.
- Fest, Joachim C.: Das Gesicht des Dritten Reiches. Profile einer totalitären Herrschaft, München: Piper 1996 (1. Aufl. 1963).
- Frietsch, Elke: »Kulturproblem Frau«. Weiblichkeitsbilder in der Kunst des Nationalsozialismus, Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2006.

www.herner-netz.de/Der-Untergang-230904/der-untergang [17.7.2007]). In »Die Zeit« wurde der Mord an den Kindern gar zum »Spiegel des millionenfachen Judenmords im Kleinen. So gelingt es, den Holocaust, der naturgemäß in der Bunkergeschichte selbst keinen Platz hat, doch in einer Abkürzung [...] erschreckend aufscheinen zu lassen.« Zitiert nach: Dietrich Kuhlbrodt, in: <http://www.filmzentrale.com/rezis/untergangdk.htm> (7.12.2007).

31 | Vgl. dazu auch Silke Wenk: »Eine ›Skandalausstellung‹ wird ent-deckt. Kommentar zur Kritik von ›When Love Turns to Poison‹«, in: Stéphane Bauer/Kunstraum Kreuzberg/Bethanien (Hg.), BILD MACHT REZEPTION – Kunst im Regelwerk der Medien, Berlin: ID Verlag 2006, S. 17–24.

- Hentschel, Linda: Pornotopische Techniken des Betrachtens. Raumwahrnehmung und Geschlechterordnung in visuellen Apparaten der Moderne, Marburg: Jonas Verlag 2001.
- Herrmann, Pitt, in: Kino News, <http://www.herner-netz.de/Der-Untergang-230904/der-untergang> (17.7.2007).
- Herzog, Dagmar: Die Politisierung der Lust. Sexualität in der deutschen Geschichte des 20. Jahrhunderts, München: Siedler 2005.
- Hinz, Berthold: Die Malerei im deutschen Faschismus. Kunst und Konterrevolution, München: Hanser 1984 (1. Aufl. 1974).
- 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.
- Kinokritik des Bayerischen Fernsehens, <http://www.br-online.de/kultur-szene/film/kino/0408/03519> (17.8.2004).
- Klüger, Ruth: Von hoher und niedriger Literatur, Göttingen: Wallstein 1996.
- Kuhlbrodt, Dietrich, in: <http://www.filmzentrale.com/rezis/untergangdk.htm> (7.12.2007).
- Kunst im 3. Reich. Dokumente der Unterwerfung. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Frankfurter Kunstverein, Frankfurt/Main 1974.
- Przyrembel, Alexandra: »Der Bann eines Bildes. Ilse Koch, die »Kommandeuse von Buchenwald«, in: Eschebach/Jacobeit/Wenk (Hg.), Gedächtnis und Geschlecht (2002), S. 245–267.
- Rogoff, Irit: »Von Ruinen zu Trümmern. Die Feminisierung von Faschismus in deutschen historischen Museen«, in: Silvia Baumgart et al. (Hg.), Denkräume zwischen Kunst und Wissenschaft, Berlin: Reimer 1993, S. 258–285.
- Schustek, Karl (Hg.): Sittengeschichte des Zweiten Weltkrieges, Hanau: Schustek und Müller & Kippenheuer o. J. (Neuaufgabe 1981).
- Wenk, Silke: »Hin-weg-sehen oder: Faschismus, Normalität und Sexismus. Notizen zur Faschismus-Rezeption anlässlich der Kritik der Ausstellung »Inszenierung der Macht«, in: NGBK (Hg.), Erbeutete Sinne. Nachträge zur Berliner Ausstellung »Inszenierung der Macht. Ästhetischen Faszination im Faschismus«, Berlin: Nischen 1988, S. 17–32.
- Dies.: »Rhetoriken der Pornografisierung. Rahmungen des Blicks auf die NS-Verbrechen«, in: Eschebach/Jacobeit/Dies. (Hg.), Gedächtnis und Geschlecht (2002), S. 269–294.
- Dies.: »Neue Kriege, kulturelles Gedächtnis und visuelle Politik«, in: FrauenKunst-Wissenschaft 39 (2005), S. 122–132.
- Dies.: »Eine »Skandalausstellung« wird ent-deckt. Kommentar zur Kritik von »When Love Turns to Poison«, in: Stéphane Bauer/Kunstraum Kreuzberg/Bethanien (Hg.), BILD MACHT REZEPTION – Kunst im Regelwerk der Medien, Berlin: ID Verlag 2006, S. 17–24.
- Dies.: »Sichtbarkeitsverhältnisse: »asymmetrische Kriege und (a)symmetrische Geschlechterbilder«, in: Linda Hentschel (Hg.), Bilderpolitik in Zeiten von Krieg

und Terror: Medien, Macht und Geschlechterverhältnisse, Berlin: b_books 2008, S. 31–49.

Williams, Linda: Hard Core. Macht, Lust und die Tradition des pornographischen Films, Basel, Frankfurt/Main: Stroemfeld/Nexus 1995.