

Felix Wagner

Frankfurt

Absolution und Versöhnung Gedächtnistheater in *Die Blumen von gestern* (2016)

Abstract: Der Beitrag argumentiert dafür, dass Chris Kraus *Die Blumen von gestern* (2016) ein exemplarischer Fall von Y. Michael Bodemanns „Gedächtnistheater“ ist. Entgegen den Einschätzungen mancher Kritiker_innen wird aufgezeigt, wie der Film, der die Erlösung von der Schuld am Holocaust als Geschichte einer Wiedererlangung von Potenz und Männlichkeit erzählt, durchgängig die jüdisch-französische Figur Zazie auf eine Absolutionsfunktion für die deutsche nicht-jüdische Figur Totila reduziert. Besonderes Augenmerk wird dabei auch auf die Art und Weise gelegt, wie der Film *Jewishness* konstruiert und darstellt.

Felix Wagner (M.A.), studierte Philosophie und Filmwissenschaft in Hamburg, Frankfurt und Paris. Er hat einen Master-Abschluss in Philosophie und studiert derzeit im zweiten Master Filmwissenschaft im IMACS-Programm an der Goethe-Universität Frankfurt. Seit Mai 2024 ist er außerdem als studentischer Mitarbeiter in dem am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Goethe-Universität Frankfurt verorteten DFG-Forschungsprojekt „Queering Jewishness – Jewish Queerness. Diskursive Inszenierungen von Geschlecht und ‚jüdischer Differenz‘ in (audio-)visuellen Medien“ von Dr. Véronique Sina tätig. Neben Kritischer Theorie liegt sein aktuelles Forschungsinteresse bei Holocaust-Erinnerungskultur im deutschen Film seit der Jahrtausendwende.

1. Stoßlüften schützt vor Dumpfheit nicht

Neben der periodisch drängenden und stets aufs Neue verhandelten Frage ‚Was darf Satire?‘, ist die Frage ‚Darf man über Auschwitz lachen?‘ eine der großen Konstanten im deutschen Feuilleton. Zumeist angestoßen durch literarische oder filmische Neuerscheinungen stellt diese Debatte für einige deutsche Feuilletonist_innen regelmäßig die selten ungenutzt gelassene Möglichkeit dar, „die offizielle Vergangenheitsbewältigungskultur dieses Landes, [in der dieses sich] so gemütlich eingerichtet hat“¹, zu kritisieren. Der Antwort auf die Frage, was mit der offiziellen Vergangenheitsbewältigungskultur eigentlich gemeint sein soll, wird jedoch meistens mit der schwammigen Charakterisierung, dass diese wesentlich verkrampft und von Tabus durchtränkt sei, bequem ausgewichen. Dabei kann darauf gehofft werden, dass von den kulturellen Produkten, denen bescheinigt wird, dass sie unverkrampft, tabubrechend und auf „erfrischende“² Weise „Licht und Luft in ein stickiges Thema [...] bringen“³, auch ein wenig freigeistiger Glanz auf die Autor_innen dieser Lobhudeleien fällt. 2016 war es dann mit der Holocaust-Komödie *Die Blumen von gestern* von Chris Kraus wieder so weit. Kraus gab dem deutschen Feuilleton das regelmäßig benötigte Stoßlüften.

Im Folgenden wird es mir jedoch nicht um die Frage nach der Angemessenheit und den Grenzen eines Lachens über den Holocaust gehen. Das aber nicht, weil ich diese Debatte und ihre historische Entwicklung als solche für uninteressant erachten würde, sondern schlicht und einfach deshalb, weil, wie mir scheint, *Die Blumen von gestern* nichts Neues dazu beitragen kann. Die Gags erheben sich selten über das Level billiger Obszönitäten und Kalauer. Interessanter scheint mir darum eine Untersuchung der Art und Weise, wie deutsche Erinnerungskultur in diesem Film über die Nachwirkungen des Holocaust verhandelt wird, und welchen Umgang mit der deutschen Vergangenheit der Film nahelegt. Entgegen der Einschätzung seiner Verteidiger_innen möchte ich aufzeigen, wie sich der Film nahtlos in die dominante deutsche Erinnerungskultur einfügt, die mit Y. Michal Bodemann als „Gedächtnistheater“ bezeichnet werden kann. In den Blick geraten kann das über eine Inspektion davon, wie in Kraus Film *Jewishness*⁴ repräsentiert und (weibliche) jüdische Identität konstruiert wird sowie welcher Funktionalisierung die jüdische Figur unterliegt.

¹ Schwickert 2017.

² Ebd.

³ Sterneborg 2016.

⁴ Ich folge hier Lea Wohl von Haselberg in der Verwendung des Begriffs: „Der Begriff *Jewishness* wird verwendet, weil es nicht nur um das Judentum der Figuren im Sinne ihrer Religion, nicht nur um ihre jüdische Identität im Sinne eines individuellen, psychologisch perspektivierten Selbstverständnisses geht, sondern um ein umfassendes Konzept von ‚Jüdischkeit‘ als *Eigenschaft* der Figuren. [...] Da die Filmfiguren keine Personen sind, ist ihre *Jewishness* eine Zuschreibung, eine Konstruktion, die in der Figurengestaltung geschieht und immer die vorhandenen Vorstellungen dessen spiegelt, was erstens als jüdisch angenommen und zweitens als bekannt jüdisch vorausgesetzt wird“; Wohl von Haselberg 2016: 119–120.

2. Auf der Suche nach der verlorenen Potenz

Welche Geschichte wird in *Die Blumen von gestern* denn nun eigentlich erzählt? In aller Kürze lässt sich der Plot des Films wie folgt zusammenfassen: Junge Jüdin macht mittelalten, an seiner Vergangenheit zerbrechenden Deutschen wieder potent und lebensfroh.⁵ Ein bisschen ausführlicher: Totila Blumen (gespielt von Lars Eidinger) ist Holocaust-Forscher an der Zentralen Stelle in Ludwigsburg und Enkel eines Generals der Waffen-SS. Aufgrund seiner Familiengeschichte ist Totila depressiv und impotent. Deshalb haben er und seine Frau Hannah (gespielt von Hannah Herzsprung) auch ein Kind adoptiert und ihre Ehe geöffnet. In der Zentralen Stelle geht es gerade in die letzte Phase der Vorbereitungen für den sogenannten ‚Auschwitz-Kongress‘. Mit den meisten seiner Kolleg_innen führt Totila ein eher schlechtes Verhältnis, und so kommt es im Zuge eines Streits darüber, ob die Räumlichkeiten des Instituts kommerziell⁶ vermietet werden sollten und wer im Institut eigentlich das Sagen hat, zu einer Schlägerei zwischen Totila und seinem Vorgesetzten Balthasar (gespielt von Jan Josef Liefers). Daraufhin muss Totila zur Strafe die Betreuung der neuen Praktikantin Zazie (gespielt von Adèle Haenel) übernehmen. Zazie kommt aus Frankreich, hat eine Affäre mit Balthasar und ihre Großmutter wurde, wie sich später herausstellt, von Totilas Großvater, der zudem ihr Klassenkamerad war, ermordet. Die Beziehung zwischen Zazie und Totila gestaltet sich anfangs schwierig. Wie die Figur des depressiven und zu Wutausbrüchen neigenden Totilas ist auch die Figur Zazies in ihrem sozialen Verhalten vor allem durch ihre Krankheit definiert. Zazie hat aufgrund ihrer Familiengeschichte – so lässt sich zumindest vermuten – eine Borderline-Persönlichkeitsstörung entwickelt. Eigentlich ist immer eine_r der beiden sauer und schreit den_die andere_n an. Als die SchauspielerIn und Holocaust-Überlebende Tara Rubinstein (gespielt von Sigrid Marquardt) zunächst ihre Teilnahme am ‚Auschwitz-Kongress‘ zurückzieht, sich dann aber dazu überreden lässt, dort doch eine Rede zu halten – allerdings nur unter der

⁵ Wenn im Folgenden die Opposition ‚Jüdisch‘ und ‚Deutsch‘ (im Sinne von nicht-jüdisch deutsch) verwendet wird, so soll damit keineswegs ein prinzipielles Sich-einander-Ausschließen behauptet werden. Juden_Jüdinnen können selbstverständlich Deutsche sein. Übernommen und im selben Zuge problematisiert wird vielmehr die im deutschen Gedächtnistheater konstruierte Opposition einander ausschließender Identitäten; vgl. Czollek 2018. Da die Figur Zazie Französin ist, kann Kraus in *Die Blumen von gestern* mit der Opposition hantieren, allerdings ohne sich exkludierender Zuschreibenden verdächtig zu machen. Betont werden muss hier allerdings auch, dass die Opposition ‚Deutsch‘ und ‚Französisch‘ in historischer Hinsicht ebenfalls alles andere als bedeutungslos ist.

⁶ Die Kommerzialisierung des Holocaust ist eines der wiederkehrenden Themen des Films. Interessanterweise paart sich in *Die Blumen von gestern* die Kritik gegen eine solche Kommerzialisierung mit einem latenten Anti-Amerikanismus. So in der Szene in der Tankstelle im *Diner*-Stil, in der Totila, nachdem er Zazie auseinandergesetzt hat, dass er Historiker ist und sich stets von dem Prinzip leiten gelassen hat, dass nichts verwerflicher ist als die Kommerzialisierung menschlichen Leids, an seinem Milchshake mit kleinem Amerikafähnchen schlürft (*Die Blumen von gestern*: 00:39:50–00:40:30). Oder auch in der Szene, in der Totila und Zazie die Gedenkstätte des Waldes von Biķernieki besuchen und eine ältere Dame das Gedenken der beiden stört, indem sie sich erst als Führer/guide anbietet und direkt danach Coca-Cola, Fanta oder Sprite zum Verkauf offeriert (*Die Blumen von gestern*: 01:35:57–01:36:20). Es erscheint dabei schon reichlich bewundernswert für einen deutschen Film, die amerikanische Kommerzialisierung menschlichen Leids zu kritisieren und vollständig blind dafür zu sein, dass er selbst Teil einer langen Tradition deutscher kulturindustrieller Produkte über den Holocaust ist.

Bedingung, dass ein gewisser Herr Zweiselstein, ein weiterer Holocaust-Überlebender, dort ebenfalls sprechen wird – müssen Zazie und Totila gemeinsam nach Wien reisen, um Herrn Zweiselstein zur Teilnahme zu überzeugen. Dieser ist jedoch kurz vor ihrer Ankunft in Wien verstorben. Die beiden wollen Balthasar erstmal nichts davon erzählen und beschließen, die restlichen Tage gemeinsam in Wien zu verbringen. Es kommt am Abend zu ersten romantischen Annäherungen zwischen den beiden. Als Totila am nächsten Morgen erwacht, findet er Zazie, die sich suizidieren wollte, in der Badewanne. Im Krankenhaus erzählt Zazie, dass dies ihr fünfter Suizidversuch gewesen sei. Die beiden kehren dann nicht nach Ludwigsburg zurück, sondern besuchen Riga, wo beider Großeltern gemeinsam zur Schule gegangen sind. Nach dem Besuch der Gedenkstätte des Waldes von Biķernieki haben die beiden am Abend Sex und Totila ist von seiner Impotenz geheilt. Totila will dann ein gemeinsames Leben mit Zazie beginnen und dafür auch Frau und Kind verlassen. Balthasar weiß jedoch mittlerweile von der Affäre der beiden und fährt mit Zazie ins Gefängnis, wo Totilas Neonazi-Bruder Sieghart (gespielt von Gerdy Zint) einsitzt. Als Sieghart dann Zazie erzählt, dass Totila ebenfalls in seiner Jugend ein Neonazi war, verlässt Zazie Totila. Es folgt ein Zeitsprung von fünf Jahren und wir sehen Totila mit seiner Tochter in einem Kaufhaus in New York zur Weihnachtszeit. Auf einmal erscheint dann auch Zazie, ebenfalls mit Tochter an der Hand. Als Zazie und Totila sich schon voneinander verabschiedet haben, wird Totila klar, dass es sich bei Zazies Tochter um ihr gemeinsames Kind handelt. Er rennt durchs Kaufhaus, doch kann die beiden nicht mehr finden.

Wie sich hier bereits ersehen lässt, verbietet sich jede Einschätzung von *Die Blumen von gestern*, die dem Film einen erinnerungskulturellen Frischekick abgewinnen will. *Die Blumen von gestern* bricht in keiner Weise mit der dominanten deutschen Erinnerungskultur. Vielmehr reproduziert der Film durchgehend das, was Y. Michael Bodemann als Gedächtnistheater bezeichnet hat und Max Czollek in seinem Buch *Desintegriert Euch!* wie folgt zusammenfasst:

Das deutsche Gedächtnistheater setzt sich Bodemann zufolge aus drei Elementen zusammen: Es inszeniert das Gedenken ‚als kreativen und dramatischen Akt, der einem Stück im Theater gleicht‘, in dem deutsche Täter*innen und ihre Nachkommen auf die guten jüdischen Opfer treffen und ihre Läuterung darstellen. Das Gedächtnistheater ist ein Ausdruck von Trauer, ‚typischerweise über einen solidaritätsstiftenden Akt bluttätiger Gewalt‘, was hier natürlich der Holocaust beziehungsweise die Shoah ist. Schließlich erfüllt das Gedächtnistheater die Funktion ‚kollektive(r) Identitätsstiftung‘, nämlich die Konstruktion eines neuen Selbstbildes als befreite und geläuterte Deutsche.⁷

Chris Kraus transponiert das kollektive Gedächtnistheater auf die individuelle Beziehungsebene zwischen Zazie und Totila. Als Jüdin ist es Zazies bestimmende Funktion im Film Totila, der als Klischee des verkrampften, schuldzerfressenen und korrekten Deutschen konzipiert ist, Absolution zu erteilen, ihn ein neues Selbstbild erschaffen zu lassen und wieder lebensfroh zu machen. Schlagendes Beispiel hierfür

⁷ Czollek 2018: 24.

wäre etwa folgender Dialog der beiden: „[Totila:] Hör mal zu, ich bin Holocaustforscher, ja, ich verdiene mein Geld damit, negativ zu sein. Was gibt mir das gottverdammte Recht dazu positiv zu sein? [Zazie:] Ich!“⁸.

Die Reduktion der jüdischen Figur Zazie auf eine heilende Funktion für die deutsche Figur Totila findet ihren grotesken Höhepunkt darin, dass Zazie Totila von seiner Impotenz heilt. Es mutet dabei schon komisch an, dass, zwei Jahre nachdem Björn Höcke in Erfurt auf einer Veranstaltung der AfD die deutsche Männlichkeit wiederentdecken wollte,⁹ ein mit Preisen überhäufte deutscher Spielfilm die Erlösung von der Schuld am Holocaust als Geschichte einer Wiedererlangung von Potenz und Männlichkeit erzählt.¹⁰ Man könnte fast schon versucht sein, Chris Kraus eine kritische Absicht zuzusprechen und ihm gemäß Adornos und Horkheimers Ausspruch in der *Dialektik der Aufklärung* – „Aber nur die Übertreibung ist wahr.“¹¹ –, unterstellen, er wolle durch eine dermaßen blanke Darstellung die Falschheit des deutschen Gedächtnistheaters kritisieren. Dem ist aber leider nicht so. Vielmehr reiht Kraus sich damit in eine Reihe kultureller Produkte ein, die eine deutsch-jüdische Versöhnung im Bett herbeifantasieren. Was Georg J. Rehmer über die Figuren in Peter Schneiders Roman *Eduards Heimkehr* herausgearbeitet hat, gilt auch für Zazie und Totila.¹² Rehmer schreibt: „Der Jüdin kommt somit die Aufgabe zu, den Deutschen von seiner gekränkten Männlichkeit zu erlösen. Hier ist eine offensichtliche Parallele zum Bedürfnis der Deutschen zu erkennen, von den Juden für die Verbrechen des Holocausts erlöst zu werden.“¹³

In *Die Blumen von gestern* verschärft sich die Sache noch dadurch, dass der Deutsche stets zu seiner Erlösung gezwungen werden muss. Totila sträubt sich, doch Zazie setzt alles daran die ‚negative Symbiose‘ in eine positive umzuwandeln. Mit ‚negativer Symbiose‘ beziehe ich mich auf Dan Diner, der 1986 Folgendes schreibt:

Seit Auschwitz – welche traurige List – kann tatsächlich von einer ‚deutsch-jüdischen Symbiose‘ gesprochen werden – freilich einer negativen: für beide, für Deutsche wie für Juden, ist das Ergebnis der Massenvernichtung zum Ausgangspunkt ihres Selbstverständnisses geworden; eine Art gegensätzlicher Gemeinsamkeit – ob sie es wollen oder nicht. Denn Deutsche wie Juden sind durch dieses Ereignis neu aufeinander bezogen worden. Solch negative Symbiose, von den Nazis konstituiert, wird auf Generationen hinaus das Verhältnis beider zu sich selbst, vor allem aber zueinander, prägen.¹⁴

Negative Symbiose bedeutet aber wichtigerweise auch, wie Gertrud Koch ausführt,

⁸ *Die Blumen von gestern*: 01:14:11–01:14:22. Diese Dialogszene wird auch im Trailer des Films verwendet, was die Zentralität des Dialogs für den Film unterstreicht.

⁹ Vgl. Berg 2016: 27–32.

¹⁰ So konnte der Film 2016 und 2017 unter anderem Preise beim Baden-Württembergischen Filmpreis, beim 3rd Moscow Jewish Film Festival, beim Moving History Festival Potsdam oder auch beim 29. Tokyo International Film Festival einheimen.

¹¹ Adorno/Horkheimer 1986: 126.

¹² Und nicht nur für Zazie und Totila, sondern beispielsweise auch für die jüdische Jil und den deutschen Marc in Dirk Regels Film *So ein Schlamassel* aus dem Jahre 2009. Erstaunlich lange wird der erste Sex der beiden, für den ansonsten nicht gerade durch Freizügigkeit auffallenden Film, in Szene gesetzt.

¹³ Rehmer 2015: 204.

¹⁴ Diner 1986: 9.

daß die Totalität der wirklichen, historischen Ereignisse einen Riß bekommen hat, der auch heute, Jahrzehnte später, jeden Gedanken an Aussöhnung als absurd erscheinen läßt. Auf immer fällt die Geschichte auseinander in die der Opfer und die der Henker.¹⁵

In *Die Blumen von gestern* hingegen — auch wenn Kraus das Konzept des intergenerationalen Traumas anschneidet,¹⁶ wodurch eben das auch mehrere Generationen später bestehende Auseinanderfallen der Geschichte(n) ersichtlich sein sollte — wird Geschichte schlussendlich als eine Geschichte fantasiert. Das Bezeichnende des Films ist es dabei, dass es stets die jüdische Zazie ist, die deutsches Begehren nach Versöhnung formuliert und legitimiert. Wie Zazie an einer Stelle des Films im Bett mit Totila sagt: „Ich liebe deine Geschichte, weil sie meine ist.“¹⁷

3. Wunderliches Schicksal

Spätestens am Ende des Films ist klar, dass Kraus Totilas Wiedererlangung der Potenz und den Sex zwischen den beiden unironisch als schicksalhaftes Ereignis deutsch-jüdischer Versöhnung konzipiert hat. Denn ein Wunder allein kann noch ein Zufall sein, doch bei zwei Wundern in Folge muss wohl von Schicksal ausgegangen werden — und dieses trägt den Namen Kalumina. Kalumina, der Name des gemeinsamen Kindes der beiden, wird zum Kristallisationspunkt eines den Film durchziehenden Prozesses der Sinnstiftung. Benannt ist sie nach der Kaiserin von Kalumina aus dem gleichnamigen Gedicht in Kadidja Wedekinds *Kalumina. Der Roman eines Sommers*. Entscheidend ist jedoch, wie dieser Name in die Geschichte eingeführt wird. Zazie säuselt¹⁸ nämlich Totila besagtes Gedicht im Flieger nach Wien vor, nachdem dieser seine Reisebibliothek, die nur aus Holocaust-Fachliteratur besteht, im Flugzeug ausgepackt hat, und es zu einem kleinen Wortwechsel zwischen den beiden kommt, bei dem Zazie zu Totila sagt, dass es nicht nur Fachbücher zum Holocaust gibt, die man lesen kann, sondern auch „schöne Sachen“¹⁹. Sie zeigt ihm dann einen Band mit deutschen Gedichten des 20. Jahrhunderts, woraufhin Totila sich entrüstet: „Deutsche Gedichte – spinnst du?“²⁰. Datieren auch die von Zazie hochgehaltenen Gedichten auf die Zeit vor dem Holocaust, so ist dennoch klar, auf wen Totilas Position hier verweisen soll: Theodor W. Adorno und seinen Essay *Kulturkritik und Gesellschaft*, in dem sich die berühmte Passage finden lässt, dass „nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben [...] barbarisch“²¹ sei. Nun ist es mir hier

¹⁵ Koch 1992: 237.

¹⁶ Thematisch wird dies im Film mit Bemerkungen von Zazie zu Schäferhunden, Autos von Mercedes Benz und dem Wunsch ihres Vaters, dass sie Kampfsport lernt.

¹⁷ *Die Blumen von gestern*: 1:28:15–1:28:34. Diesen Satz äußert Zazie noch bevor es zum Sex zwischen den beiden kommt, also noch vor dem Moment, an dem Totila wieder potent und für ihn die negative zur positiven Symbiose wird.

¹⁸ Damit findet in dieser Szene eine der vielen Charakterisierungen von Zazie als Verführerin statt.

¹⁹ *Die Blumen von gestern*: 01:10:40–01:10:42.

²⁰ *Die Blumen von gestern*: 01:11:01–01:11:03.

²¹ Adorno 2018: 30. Der Satz lautet in Gänze ebenda: „Kulturkritik findet sich der letzten Stufe der Dialektik von Kultur und Barbarei gegenüber: nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch, und das frisst auch die Erkenntnis an, die ausspricht, warum es unmöglich ward, heute Gedichte zu schreiben.“

weder möglich, die vertrackte Dialektik von ästhetischem Schein und Sinn darzustellen, noch möchte ich mich an einer ausgiebigen Exegese der betreffenden Passage von Adorno versuchen. An dieser Stelle genügt es nämlich, hervorzuheben, dass es Adorno mit seiner Aussage über die Möglichkeit von Kunst nach Auschwitz um den Aspekt eines im Kunstwerk sich behauptenden Sinns ging, sowie darum, dass aus der mörderischen Sinnlosigkeit des Holocaust retrospektiv kein Sinn herausgepresst werden sollte – und kann.²²

Mag auch unklar bleiben, ob Kraus die Figur Totila als Adorno-Adepten aufgrund einer (äußerst verqueren) Ideengeschichte deutscher Erinnerungskultur konzipiert hat, oder ob hier nicht ein Gag für die Bildungsbürger_innen nicht liegen gelassen werden sollte; so oder so führt Kraus aber mit der narrativen Verrenkung des schicksalhaften Kindes zugleich die Geschichte zu einer Schließung und arbeitet damit auch an einer retrospektiven Sinngebung des Holocaust.²³ Dabei ist es auch nicht unwesentlich, die durchaus problematischen Implikationen, die sich aus der Konstellation der zwei Töchter ergeben, zu beachten. Der impotente und an seiner Schuld zerbrechende Totila hat mit seiner Frau Hannah eine Adoptivtochter, Sarah, die Schwarz ist. Die Auflösung seiner Schuld in der im Bett stattfindenden deutsch-jüdischen Versöhnung ist zugleich die Wiedererlangung seiner Potenz und Zeugungsfähigkeit. Der Deutsche ist geheilt, die Schuld ist vergeben und es können wieder *weiße* blonde Kinder gezeugt werden.

Der Wunsch nach einem Abschluss der Geschichte drückt sich auch in einem der letzten Gags des Films aus. Totila erklärt Zazie im Kaufhaus, dass er nicht länger Holocaust-Forscher sei, sondern sich umorientiert habe und nun in den *Genocide Studies* tätig ist. Mit ihrer Nachfrage, ob das nicht das gleiche sei und ihrer leicht spöttischen Antwort – „Ah toll. Toll.“²⁴ – auf Totilas Belehrung, dass es das nicht sei, legitimiert Zazie für das deutsche Publikum das Lachen über Totila. Seine vergangene Beschäftigung mit dem Holocaust stellt sich nicht länger als eine primär durch familiäre Schuld motivierte dar, sondern als austauschbarer Untersuchungsgegenstand einer fanatischen Persönlichkeit, die möglicherweise einfach eine ungesunde Faszination für menschliches Leid hat. Die Beschäftigung mit der Vergangenheit wird also in diesem Gag mit Schlussstrich-Mentalität einem Symptom pathologischen Verhaltens angenähert.

²² So heißt es dann auch in der *Negativen Dialektik*, in der Adorno auf sein Diktum von 1949 Bezug nimmt: „Das Gefühl, das nach Auschwitz gegen jegliche Behauptung von Positivität des Daseins als Salbadern, Unrecht an den Opfern sich sträubt, dagegen, daß aus ihrem Schicksal ein sei's noch so ausgelagter Sinn gepreßt wird, hat sein objektives Moment nach Ereignissen, welche die Konstruktion eines Sinnes der Immanenz, der von affirmativ gesetzter Transzendenz ausstrahlt, zum Hohn verurteilen. Solche Konstruktion bejahte die absolute Negativität und verhülfe ihr ideologisch zu einem Fortleben, das real ohnehin im Prinzip der bestehenden Gesellschaft bis zu ihrer Selbsterstörung liegt“; Adorno 2015: 354.

²³ Diesbezüglich ist auch die Rahmung des Films mit der Prolepse am Anfang des Films und dem dort sowie zu Beginn der letzten Szene zu hörenden Monolog Eidingers über die immanente Sinnhaftigkeit des Lebens bedeutsam: „Mein ganzes Leben habe ich damit zugebracht nach dem Leben zu suchen. Und jetzt, wo ich es gefunden habe, scheint es nicht genug zu sein. Doch was macht das schon. Begehren, Sehnsucht, Gier – solange es so was gibt, so lange schlägt der Puls. Man lebt und wer was will, der will über sich selbst hinaus. Hinein in die Welt, wie beschissen sie auch sein mag“; *Die Blumen von gestern*: 00:00:47–00:01:14 sowie 01:56:11–01:56:38.

²⁴ *Die Blumen von gestern*: 01:58:07–01:58:10.

4. Madonna in Red

Aufschlussreich ist die gerade besprochene Szene auch noch in einer weiteren, maßgeblichen Hinsicht. Zazies Frage nämlich, ob denn Holocaust-Forschung und *Genocide Studies* nicht dasselbe sei, kann entweder tendenziell als theoretische Positionierung zur Frage der Singularität und Vergleichbarkeit des Holocausts oder aber als genuine Frage aufgrund von Unwissen aufgefasst werden. Würde ersteres in Anbetracht einer durchgängigen Absolutionsfunktion der jüdischen Zazie für die gequälte deutsche Seele nicht verwundern, so liegt es genauso nah, dass Kraus diese Frage als eine von Zazie ernsthaft gestellte konzipiert hat. Denn im gesamten Film erfahren wir nichts darüber, woran Zazie eigentlich forscht. Sie wird fachlich nicht als sonderlich kompetent dargestellt und ihre Beziehung zu ihrem Vorgesetzten Balthasar bekommt folglich suggestiven Charakter. Ganz in Übereinstimmung dazu steht ebenso die durchgängige Darstellung von ihr als Verführerin. In der Figur der Zazie vermischen sich das *maniac pixie dream girl*²⁵ und das „Stereotyp der sinnlich-verführerischen Jüdin“²⁶ – der *belle juive*.²⁷ Sie hat einen ausgeprägten Sexualtrieb sowie eine (selbst-)destruktive Sexualität, und zudem, wie Sander L. Gilman in Bezug auf die *belle juive* heraushebt: „She has a ‚greater hot-bloodedness, liveliness, and sensibility‘ which ‚is the result of (her) early development‘.“²⁸ Allerdings überschneiden sich hier, wie auch an anderen Stellen, die Identitätskategorien Zazies. Sie ist dreifach determiniert: als Frau, Jüdin und Französin. Die visuelle und auditive Konstruktion ihrer Identität(en) erfolgt in *Die Blumen von gestern* schablonenhaft. Betrachten wir die Szene ihres ersten Auftretens, so wird den Zuschauer_innen durch Carla Brunis *Quelqu'un m'a dit* (2002) tönend vermittelt, wir haben es hier mit einer Französin zu tun. Gleiches gilt für den Namen, der zudem als Referenz auf Louis Malles *Zazie dans le métro* (1960) verstanden werden kann und damit auch die freche Mädchenhaftigkeit von Adèle Haenels Figur signalisieren soll. Hier zeigt sich also bereits, dass die Kategorien sich überschneiden, so wie auch die Schwierigkeit der Deutung, welche der drei Kategorien gerade die entscheidende für die verwendeten Marker ist. Im Gegensatz zur auditiven Charakterisierung als Französin geschieht die visuelle Konstruktion der *Jewishness* Zazies bemüht subtil. Zazie trägt bei ihrem ersten Auftreten im Film etwas Gelbes – genauer gesagt einen gelben Blazer –, und zwar als einzige Person am ganzen Flughafen (s. Abb. 1). Mag es auch auf den ersten Blick als erzwungene Überinterpretation erscheinen, so bestärkt sich durch die spätere Szene an der Gedenkstätte in Riga, in der Zazie einen roten Mantel trägt und damit unausweichlich Assoziationen an das kleine Mädchen im roten Mantel in Steven Spielbergs *Schindler's List* (1993) hervorruft, der Verdacht, dass die Farbe Gelb

²⁵ Eryca Worthen gibt eine konzise Zusammenfassung der Trope des *maniac pixie dream girl*: „A popular trope in movies and media is the ‚manic pixie dream girl‘. The trope is usually used by men to describe a girl who is ‚different‘ and ‚not like other girls.‘ This girl tends to be defined as ‚quirky‘, and she gives a greater life purpose to the male protagonist. [...] The dream girl takes on the role of making a man better. Whether through his actions, emotional maturity, or life aspirations, she serves as a tool to further his development but is still considered an expendable figure. Many times, this character ends up dying or in a situation in which they need saving, allowing the man to be the ‚hero‘ of the story and still fit a masculine stereotype“; Worthen 2022.

²⁶ Earl 2018: 199.

²⁷ Siehe zur *belle juive* weiterführend: Grözinger 2003.

²⁸ Gilman 1993: 206.

Assoziationen an den sogenannten ‚Judenstern‘ wecken soll und somit hier als Marker für *Jewishness* verwendet wird. Tobias Ebbrecht hat in seiner Untersuchung *Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis. Filmische Narrationen des Holocaust* (2011) herausgearbeitet, wie durch intertextuelle Verweise und die Imitation von medial bekannten Bildern Erinnerungs- und Authentizitätseffekte produziert werden. Diese zu Ikonen gewordenen Bilder analysiert Ebbrecht als Wunschbilder der Vergangenheit, die nach den Bedürfnissen der Gegenwart modelliert sind. Auch die von Kraus gemachte Referenz auf den roten Mantel ist aus dem deutschen Gegenwartsbedürfnis nach Versöhnung und Abschluss der Geschichte geboren. Ebbrecht schreibt zur symbolischen Dimension des Mädchens im roten Mantel in *Schindler's List*: „Genau im Spannungsfeld zwischen Hoffnung, Humanität und unschuldigem Opfer wird das Mädchen auf einer narrativen Ebene auch zum Symbol der Wandlung Schindlers.“²⁹ *Die Blumen von gestern* lässt an die Stelle Schindlers Totila treten und die im roten Mantel symbolisierte Hoffnung wird zur deutschen Hoffnung auf ein Ende der Schuld, die dann in der nächsten Szene auch tatsächlich koital beendet wird. In Verbindung dazu bestätigt sich hier zudem Dagmar Herzogs Einschätzung des Films als „Männerphantasie“³⁰. Totila tauscht die deutsche Hannah, die in einem roten Kleid kurz vor einem Wutausbruch ihn fragt, ob „diese Traumatascheiße nicht einfach mal aufhören“³¹ kann, gegen die jüdische Zazie ein, die ein ‚echtes‘ Ende deutscher Schuld verbürgt. Die beiden Frauen sind somit in erster Linie Externalisierungen von Totilas innerer Auseinandersetzung mit seiner Familiengeschichte und werden zu Tauschobjekten für ihn.³²

²⁹ Ebbrecht 2011: 288.

³⁰ Earl 2018: 204.

³¹ *Die Blumen von gestern*: 01:08:41–01:08:44.

³² Ich möchte an dieser Stelle Julius Schwarzwälder für den Hinweis — sowie für weitere produktive Anmerkungen zu diesem Text — auf den hebräischen Ursprung der Namen Hannah und Sarah, sowie für den Hinweis auf den von Totila vorgenommen Tausch danken.

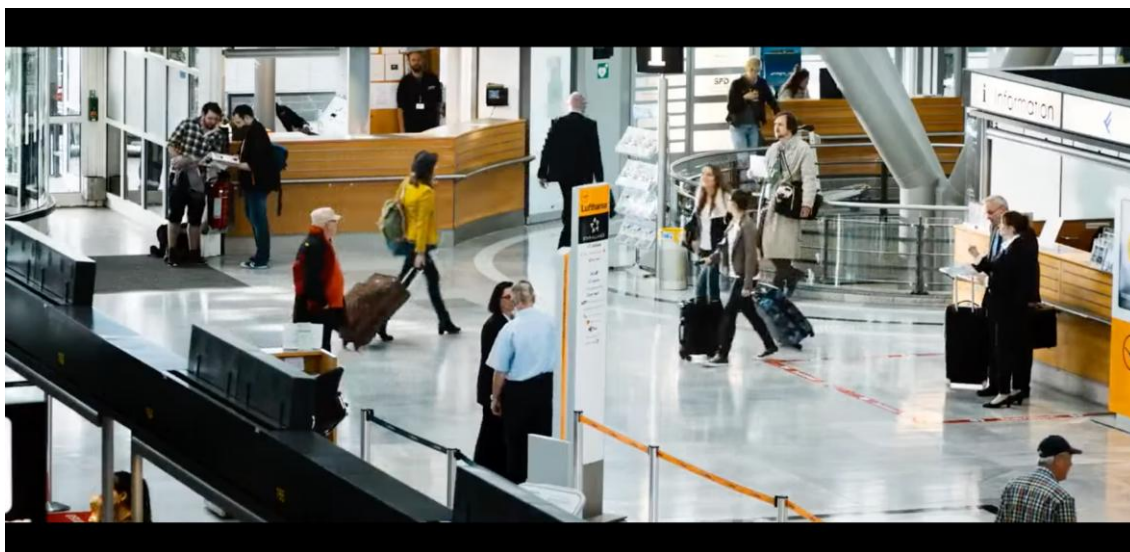


Abb. 1: Zazie bei ihrer Ankunft am Flughafen im gelben Blazer

Die Konstruktion von Zazies *Jewishness* beginnt jedoch bereits schon im Paratext. Denn ein Blick aufs Filmplakat macht deutlich, dass Zazie beide Seiten der *belle juive* verkörpert. Sie ist die Verführerin und die sorgende Frau, die der Jungfrau Maria ähnelt.³³ Mit einem roten Mantel bekleidet und den visuell als Ausschnitt einer historischen Fotografie gestalteten Totila im Arm, schaut sie, von der Betrachter_innen-Perspektive aus gesehen, nach oben rechts. Totila, kindlich den Kopf an Zazies Brust gedrückt, schaut nach mittig links (s. Abb. 2). Damit partizipiert das Filmplakat nicht nur an der Charakterisierung Zazies als *belle juive*, sondern verbildlicht ebenso die für den Film bestimmende und bereits herausgearbeitete Funktionalisierung der jüdischen Figur Zazie dem deutschen Totila bei der Konstruktion einer neuen Identität zu helfen. Sowohl die Blickrichtung, gemäß der im deutschen Kontext herrschenden rechtsläufigen Schreibrichtung, sowie die visuelle Gestaltung von Totila als historische Fotografie lassen ihn nämlich als der Vergangenheit verhaftet erscheinen. Zazie hingegen blickt in die Zukunft und trägt ‚mütterlich‘ Totila auch in diese.

³³ Auch hier muss betont werden, dass diese Qualitäten auch in die Kategorie Gender hineinreichen und eine klare Grenzziehung nicht möglich ist. Insgesamt bedürfte der Film darum auch einer kritischen Untersuchung aus Genderperspektive. Zu untersuchen wäre dabei unter anderem das Verhältnis Totilas zu seiner Ehefrau Hannah sowie zu Zazie, zu denen beiden er sich nicht gerade liebevoll verhält, die aber dennoch ihn umsorgen und begehren. Sowohl Zazie als auch Hannah sind Geliebte und Mutter für Totila, bei dem man ohne weiteres von einer verunsicherten und fragilen Männlichkeit sprechen kann. Außerdem müsste die angesprochene Darstellung von Zazies fehlender fachlicher Kompetenz genauer behandelt werden, und darüber hinaus die stereotype Darstellung Zazies als hysterische Person, sowie Totilas Beschreibung von Hannah am Anfang des Films, dass sie kastrieren könne, und der sich damit eröffnende Madonna-Hure-Komplex.



Abb. 2: Zazie als Jungfrau Maria auf dem Filmplakat

Sicherlich kann dem Film kein unverhohlener Antisemitismus angekreidet werden, doch die ungebrochene Übernahme des Stereotyps der *belle juive*, das geschichtlich häufig Bestandteil antisemitischer Ideologien gewesen ist, verwundert gelinde gesagt doch.³⁴ Ebenso zeigt sich eine ernstzunehmende Kontinuität von Totilas Großvater, der der nationalsozialistischen Ideologie gemäß bloß auf die ‚jüdische Bedrohung‘ mordend reagierte, zu der Erlösung Totilas von der Schuld seines Großvaters. Wie das Schuldigwerden seines Großvaters ist auch Totilas Erlösung, die sich in seiner Erektion und Ejakulation symbolisiert, reaktiv: in diesem Fall auf die ihn hartnäckig begehrende und verführende *belle juive* Zazie. In Anbetracht der auch im Deutschen vielzähligen aus dem Bereich des Militärs und von kriegesischen Handlungen herstammenden Metaphern für sexuelle Handlungen und die einschlägigen Körperteile erscheint sowohl die narrative Konstruktion wie auch die Figurenkonstellation der aktiv herausfordernden Jüdin und des passiv bloß reagierenden Deutschen umso fragwürdiger.³⁵ Die ganze Zeit wehrt Totila sich gegen Zazies sexuelle Avancen, doch wenn sie ihn aufs Bett geworfen hat, sich auf ihn setzt und seine

³⁴ Wir haben es also hier mit einem Widerspruch zwischen Handlungsebene und Bildebene zu tun, der für den deutschen Film nicht ungewöhnlich ist und unbewusst zustande kommen kann. So kommt es gehäuft vor, dass beispielsweise die kritische Thematisierung von Antisemitismus auf der Handlungsebene unterlaufen wird von einer Reproduktion stereotyper bis antisemitischer Darstellungen jüdischer Figuren auf der Bildebene. Dies hat bereits Lea Wohl von Haselberg ausgiebig herausgearbeitet; vgl. Wohl von Haselberg 2016: 41.

³⁵ Auch in *Die Blumen von gestern* findet sich gleich zu Beginn des Films eine sexuelle Machtmetaphorik. Der Streit zwischen Totila und Balthasar darüber, wer im Institut das Sagen hat, wird von den beiden in der metaphorischen Frage diskutiert, wer „Pimmel“ und wer „Vorhaut“ ist (*Die Blumen von gestern*: 00:03:44–00:03:48).

Hände über seinem Kopf mit ihren Händen festhält, ist Totila ausgeliefert;³⁶ wie er am Ende des Films auch nur ausgeliefert reagieren kann, wenn Zazie die Beziehung mit ihm abbricht. Konzipiert ist Totila als Klischee des verkrampten und korrekten Deutschen. Sein Name ist gotischer Herkunft und bedeutet so viel wie ‚der aus dem Volke‘.³⁷ Dieses ‚Volk‘, so scheint der Film also nahezulegen, sei weiterhin zu einer Position des ohnmächtigen Reagierens auf die unverständlichen sowie sprunghaften Handlungen und Erwartungen von seinem jüdischen Gegenüber verdammt. Zazie ist es, die die Geschichte diktiert.³⁸

Kann man Kraus Film auch zugutehalten, dass in ihm auf stereotype körperlich-visuelle Marker für Zazies *Jewishness* verzichtet wird³⁹ und Zazies Zuschreibung zum Judentum größtenteils verbal organisiert ist, so findet nichtsdestotrotz durch die kostümbildnerische Wahl eine (visuelle) Reduktion des Judentums auf die Zeit der Shoah statt. An der Art und Weise, wie der Film die zentrale jüdische Figur konstruiert, beweist er erneut seine stolze Teilhabe am deutschen Gedächtnistheater. Denn die Repräsentation des Jüdischen in Deutschland ist, wie Max Czollek konzise beschrieben hat, auf ein enges Feld begrenzt:

Nach wie vor bewegen sich Juden und Jüdinnen in einem Koordinatenfeld, das vom Begehren einer deutschen Position bestimmt wird. Dieses Begehren beschränkt die Repräsentation des Jüdischen auf Erfahrungen mit Antisemitismus, die Haltung zu Israel und den möglichen familiären oder künstlerischen Bezug zur Shoah. [...] Deutsche wissen heute über Juden vor allem das eine: dass man sie umgebracht hat.⁴⁰

5. Fazit

Damit sollte ersichtlich geworden sein, dass *Die Blumen von gestern* nicht Bruch mit, sondern vielmehr Teil der deutschen Vergangenheitsbewältigungskultur ist, in der Juden_Jüdinnen „dazu da [sind], die Nachkommen der Täter*innen bei der Konstruktion ihrer Identität zu unterstützen.“⁴¹ Wie ich argumentiert habe, sehen wir in *Die Blumen von gestern*, wie eine jüdische Position auf eine Absolutionsfunktion reduziert und dafür benutzt wird, ein deutsches Begehren nach Versöhnung zu legitimieren. Zugleich arbeitet der Film damit aber auch an einer Darstellung eines geläuterten Deutschlands und knüpft mit seiner narrativen Konstruktion an Nachkriegsdebatten über Sexualität an, die Dagmar Herzog als Verschiebung enthüllt hat:

³⁶ Siehe *Die Blumen von gestern*: 01:37:45–01:40:00.

³⁷ Zumindest laut der Webseite baby-vornamen.de; vgl. Calinski o. J.

³⁸ Um es in der Machtmetaphorik des Films zu sagen: Totila ist die Vorhaut und Zazie ist der Penis.

³⁹ Vgl. zur Repräsentationsproblematik jüdischer Charaktere, deren visuelle Konstruktion häufig in eine Imitation und Tradierung antisemitischer Stereotype mündet, Gertrud Kochs Darstellung und Analyse eines nie beendeten Filmprojekts des Instituts für Sozialforschung; Koch 1992: 54–126.

⁴⁰ Czollek 2018: 28.

⁴¹ Czollek 2018: 30.

Doch in den Nachkriegsdebatten über Sexualität wurden nicht nur die vermeintlich aus dem Lot geratenen Geschlechterbeziehungen, sondern auch das Deutschsein an sich zu ‚normalisieren‘ versucht. Gerade in Diskussionen über so profane Themen wie sexuelle Funktionsstörungen und die Sehnsucht nach privatem Glück wurden die zentralen Aspekte der traumatischen, schambesetzten Vergangenheit angesprochen.⁴²

Am Ende ist nicht nur Totila von seiner Schuld und Impotenz befreit, sondern für die Zuschauer_innen ist zudem der Eindruck entstanden, dass von historischen Kontinuitäten im heutigen Deutschland nicht die Rede sein kann. Im geläuterten Deutschland der Gegenwart, das der Film darstellt, sind Nazis entweder tot, im Knast oder österreichische Trucker auf der Durchfahrt⁴³. Angesichts der Ergebnisse meiner Analyse von *Die Blumen von gestern* sollte die Dringlichkeit einer kritischen Untersuchung der Holocaust-Erinnerungskultur im deutschen Film der letzten Dekaden offenkundig geworden sein. Denn dass es sich bei *Die Blumen von gestern* um einen Einzelfall handelt, wäre zwar prinzipiell denkbar, doch die Erfahrung hat ja bereits an anderen Stellen gezeigt, dass in Deutschland hinter einem Einzelfall nicht selten ein strukturelles Problem liegt.⁴⁴

⁴² Herzog 2005: 92.

⁴³ Siehe *Die Blumen von gestern*: 00:41:35–00:44:44. Beachtenswert ist, dass in dieser Szene, in der Totila in eine Schlägerei mit den österreichischen Nazi-Truckern gerät, er zeitgleich eine Auseinandersetzung mit seiner Frau Hannah hat, weil diese unabgesprochen Sex mit einem anderen Mann hat. Hier zeigt sich also ebenfalls die thematische Verbindung von Sexualität und deutscher Vergangenheit.

⁴⁴ Angespielt sei hier auf die verschleiernde Rhetorik des Einzelfalls nach rechtsradikalen Gewalttaten und Morden wie denen des NSU oder in Hanau und Kassel. Damit soll dem Film keine rechtsradikale Ideologie angedichtet werden, noch soll er in Reihe mit diesen Taten gestellt werden. Betont werden sollen die strukturellen Verzerrungen in deutschen Erinnerungskulturen.

Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W./Horkheimer, Max (1986 [1944]): *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt a. M.: S. Fischer.
- Adorno, Theodor W. (2015 [1966]): „Negative Dialektik“. In: Ders.: Theodor W. Adorno. *Gesammelte Schriften. Band 6: Negative Dialektik/Jargon der Eigentlichkeit*. Hrsg. von Rolf Tiedemann et al. 7. Aufl., Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 7–412.
- Adorno, Theodor W. (2018 [1951]): „Kulturkritik und Gesellschaft“. In: Ders.: Theodor W. Adorno. *Gesammelte Schriften. Band 10.1: Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen. Ohne Leitbild*. Hrsg. von Rolf Tiedemann et al. 7. Aufl., Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 11–30.
- Berg, Philipp (2016): „»... nur wenn wir mannhaft werden, werden wir wehrhaft und wir müssen wehrhaft werden.« Verschränkungen zwischen Antisemitismus und Antifeminismus bei PEGIDA, AFD & Co“. In: *diskus. Frankfurter Student_innenzeitschrift* 1.16, S. 27-32.
- Calinski, Michael (o. J.): „Totila“ (Webseite). *Baby Vornamen*. <https://www.babyvornamen.de/Jungen/T/To/Totila/> (17.11.2024).
- Czollek, Max (2018): *Desintegriert Euch!*. 4. Aufl., München: Carl Hanser.
- Diner, Dan (1986): „Negative Symbiose. Deutsche und Juden nach Auschwitz“. In: *Babylon. Beiträge zur jüdischen Gegenwart*. Frankfurt a. M.: Neue Kritik, S. 9–20.
- Earl, Hilary et al. (2018): „„One-Night-Stand und Massenmord‘. Ein Diskussionsforum zum Film *Die Blumen von gestern* (Chris Kraus, D 2017)“. In: Latzel, Klaus et al. (Hrsg.): *Geschlechterbeziehungen und ‚Volksgemeinschaft‘. Beiträge zur Geschichte des Nationalsozialismus*, Bd. 34. Göttingen: Wallstein, S. 197–211.
- Ebbrecht, Tobias (2011): *Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis. Filmische Narrationen des Holocaust*. Bielefeld: transcript.
- Gilman, Sander L. (1993): „Salome, Syphilis, Sarah Bernhardt and the ‚Modern Jewess‘“. In: *The German Quarterly* 66.2, S. 195–211.
- Grözinger, Elvira (2003): *Die schöne Jüdin. Klischees, Mythen und Vorurteile über Juden in der Literatur*. Berlin: Philo.
- Herzog, Dagmar (2005): *Die Politisierung der Lust. Sexualität in der deutschen Geschichte des zwanzigsten Jahrhunderts*. München: Siedler.
- Hirsch, Marianne (2001): „Surviving Images. Holocaust Photographs and the Work of Postmemory.“ In: Zelizer, Barbie (Hrsg.): *Visual Culture and the Holocaust*. New Brunswick: Rutgers University Press, S. 215–246.
- Koch, Gertrud (1992): *Die Einstellung ist die Einstellung. Visuelle Konstruktionen des Judentums*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Rehmer, Georg J. (2015): „Im Bett nach Auschwitz. Sexualität zwischen Deutsch und Juden in drei literarischen Texten“. In: Canpalat, Esra et al. (Hrsg.): *Literatur und Sexualität. Beiträge zum Studierendenkongress Komparatistik 2014*, S. 201–210.
- Schwickert, Martin (2017): „Entsetzlich komisch“. In: *Die Zeit*, <https://www.zeit.de/kultur/film/2017-01/die-blumen-von-gestern-film-lars-eidinger-holocaustbewaeltigung> (28.09.2024).
- Sterneborg, Anke (2016): „Kritik zu *Die Blumen von gestern*“. In: *epd Film*, <https://www.epd-film.de/filmkritiken/die-blumen-von-gestern> (28.09.2024).
- Wohl von Haselberg, Lea (2016): *Und nach dem Holocaust? Jüdische Spielfilmfiguren im (west-) deutschen Film und Fernsehen nach 1945*. Berlin: Neofelis.

Worthen, Eryca (2022): „The Manic Pixie Dream Girl: Who She Is and Everything She Represents“ (Webseite). The Women’s Network, <https://www.thewomens.network/blog/the-manic-pixie-dream-girl-who-she-is-and-everything-she-represents> (16.11.2024).

Medienverzeichnis

Filme

Die Blumen von gestern. DE 2016, Chris Kraus, 125 Min.

Schindler’s List. USA 1993, Steven Spielberg, 195 Min.

So ein Schlamassel. DE 2009, Dirk Regel, 90 Min.

Zazie dans le métro. FR 1960, Louis Malle, 89 Min.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Zazie bei ihrer Ankunft am Flughafen im gelben Blazer. Screenshot aus *Die Blumen von gestern*: 00:06:26.

Abb. 2: Zazie als Jungfrau Maria auf dem Filmplakat.
<https://www.filmstarts.de/kritiken/237028.html> (28.09.2024).