

## UNHEIMLICH ÄHNLICH: SIND WIR ALLE WIE RUDOLF HÖSS?

### 1 Das gegenteilige Extrem: »How Do You Make a Movie About the Holocaust?«

Am 19. Dezember 2023 veröffentlichte das *New York Times Magazine* einen Artikel mit der Überschrift »How Do You Make a Movie About the Holocaust?«<sup>16</sup> Den Anlass dafür, diese gravitatische Frage noch einmal zu stellen (hier mit dem unglücklichen Anklang einer Gebrauchsanweisung im Titel) bot ein Film, der wenige Tage zuvor, am 15. Dezember, kurz vor Weihnachten (auch für das Weihnachtsgeschäft), in die US-amerikanischen Kinos gekommen war: *The Zone of Interest*. Bereits im Mai desselben Jahres war der Film in Cannes präsentiert und prämiert worden. Dem *Grand Prix* dieses Festivals sollten noch weitere Auszeichnungen folgen (darunter zwei Oscars). Steven Spielberg nannte den Film in einer seltsamen und sofort ikonischen Bemerkung »the best Holocaust movie I've witnessed since my own« (d. h. *Schindler's List*).<sup>17</sup> Die Rezensionen überschlugen sich mit kurzentschlossenen Werturteilen, die im *New Yorker* ihren kaum noch unterbietbaren Tiefpunkt erreicht haben dürften (»an extreme form of Holokitsch«).<sup>18</sup> Fachmagazine publizierten zeitnah ausführliche Analysen und unterfütterten sie – eine relative Seltenheit – sogar mit Archivmaterial. Viele altbewährte Motive wurden aufgegriffen und variiert, von den »Limits of Representation« bis zur »Banality of Evil«. Auch die aktuelle politische Lage rückte zunehmend in den Fokus, beginnend beim Krieg in Palästina und beim Erstarken rechter Parteien in Europa. Glazer selbst nutzte seine Oscar-Rede für eine wohlmeinende, aber unglücklich formulierte (*refute, hijacked*) und bereits auf syntaktischer Ebene missverständliche, mehrdeutige Positionierung: »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.« Es lag

nahe, *The Zone of Interest* als Deutung der Vergangenheit zu begreifen, nicht zuletzt aufgrund seines *scheinbar* hohen Grades an historischer Exaktheit (mehr dazu später), aber ebenso, ihn offensiv zur Gegenwart in Beziehung zu setzen, in den Worten einer Rezension von Jens Hinrichsen: »Auschwitz ist im Jetzt.«<sup>19</sup> All das führte dazu, dass eine Frage sich förmlich aufdrängte, die der Film in ästhetisch prägnanter, aber streitbarer Weise zu stellen schien. Diese Frage – wenig mehr – wird auch der vorliegende Essay zu besprechen versuchen. Provokant verkürzt, klingt sie so: *Sind wir alle wie Rudolf Höß?*

Um Rudolf Höß und seine Familie nämlich dreht sich *The Zone of Interest*, um den Kommandanten des KL Auschwitz und seines titelgebenden »Interessengebiets«, das neben dem Stammlager Auschwitz I auch das riesige Vernichtungslager Auschwitz II/Birkenau, das Lager Auschwitz III/Monowitz, viele kleinere Außenlager und Produktionsstätten für Zwangsarbeiter umfasste. Mit diesem Mann also soll das Publikum sich – ob es will oder nicht – vergleichen: mit Rudolf Höß als einem Ehemann, einem Familienvater, einer Privatperson, die zumindest in einigen Hinsichten ein »normales« Leben zu führen scheint, am Rande dessen (oder inmitten dessen?), was später immer wieder eine »Hölle« genannt werden sollte. Wir werden mit der Menschlichkeit eines Massenmörders konfrontiert, der seinen Kindern etwa ein Märchen vorliest (natürlich ist es Hänsel und Gretel<sup>20</sup>), der mit seiner Familie im Fluss baden geht, der mit seiner Frau gemeinsam lacht und der seinem Pferd zu stiller Stunde melancholisch in die Augen schaut. Macht man so – zurück zur *New York Times* – einen Film über den Holocaust? Durch die Konzentration (dieses Wort ...) auf die Menschlichkeit und den Alltag eines Täters?

Im Rahmen des dem Film gegenüber wohlwollenden Artikels wird Jonathan Glazer, Drehbuchautor und Regisseur von *The Zone of Interest*, mit einigen sorgsam vor- und nachbereiteten, in der inneren Logik des Textes also folgerichtig, fast mutig erscheinenden Worten zitiert. Beim ersten Lesen des Artikels – gut geschrieben, wie zumeist in der *Times* – stimmte ich ohne wirklich nachzudenken zu. Irgendwie passte das so.

*›I wanted to humanize them‹, Glazer, who is Jewish, said – in the sense, he quickly clarified, of showing the Hösses as only human, all too human. ›I wanted to dismantle the idea of them as anomalies, as almost supernatural. You know, the idea that they came from the skies and ran amok, but thank God that's not us and it's never going to happen again. I wanted to show that these were crimes committed by Mr. and Mrs. Smith at No. 26.‹*

Diese Wendung, so zeigte sich später, erwies sich für Glazer als stimmig genug, um gleich an mehreren prominenten Stellen in Interviews wiederholt

zu werden, unter anderem im Gespräch mit Christiane Amanpour für CNN<sup>21</sup> oder so in der *Financial Times*:

*They really were Mr and Mrs Smith at No 26. They were our neighbours, and our neighbours would say they were us. Those were the basics of what I got from the archival research: how grotesquely familiar and ordinary they were.*<sup>22</sup>

Woran immer der Regisseur bei »Mr and Mrs Smith« auch gedacht haben mag (dachte er anteilig an Alfred Hitchcocks Screwball-Komödie aus dem Kriegsjahr 1941, vielleicht sogar an Brad Pitt und Angelina Jolie im Jahr 2005, in Douglas Limans gleichnamigem Film über zwei verheiratete, scheinbar normal lebende Auftragsmörder?), woran also er immer auch gedacht haben mag, gefallen scheint ihm zu haben, den Kontrast extrem zu erhöhen, vermutlich vor allem, um uns zum Nachdenken zu zwingen: hier der Massenmörder, dort der Anschein der Normalität, »grotesquely familiar«, hier das Vernichtungslager Auschwitz, dort die Nachbarschaft, *unsere* Nachbarschaft. Bemerkenswert ist nun, wie viele Journalist:innen solche Aussagen einfach hingenommen oder, mehr noch, aktiv bestätigt und argumentativ unterstützt haben. Dieser Kontrast zwischen Bösem und Banalität wurde zum medialen Hauptnarrativ, das die Rezeption des Films bis hinein in die schulischen Begleitmaterialien vorstrukturierte und nachbereitete. Es wird natürlich noch zu fragen sein, welche Dokumente im Film selbst überhaupt als »basics« des »archival research« von Glazer und seinem Team erkennbar werden. Die Antwort wird, zumindest in einer Hinsicht, etwas ernüchternd sein – und diese Beobachtung war es, diese Ernüchterung, die am Ausgangspunkt des vorliegenden Textes stand. Nur deshalb soll der zunehmend unüberblickbaren Fülle an Anmerkungen zu *The Zone of Interest* – viele kritisch, viele affirmativ, manche kritisch und affirmativ, »It's a horrible masterpiece«<sup>23</sup> – noch eine weitere hinzugefügt werden; um die Frage ernst zu nehmen, die Glazer zugespitzt zu stellen versucht: *Sind wir alle wie Rudolf Höß?*

Bevor Glazers Aussage ebenso ausführlich wie kritisch kommentiert und sowohl zum Film als auch zu seinem grausamen historischen Hintergrund in Beziehung gesetzt werden kann, empfiehlt es sich, die kluge journalistische Hinleitung zu diesem Zitat – immerhin acht Absätze – in der *New York Times* nachzuvollziehen. Es gilt genauer zu verstehen, *warum* Glazers Einschätzung folgerichtig erscheinen kann, obwohl sie zwar verbreitet, aber eben doch alles andere als selbstverständlich ist. Dieser Nachvollzug empfiehlt sich auch deshalb, weil ein Film wie *The Zone of Interest* zumindest anteilig als eine Positionierung in einem diskursiven Feld interpretiert werden muss, nicht nur als ein einzelner Film, sondern zugleich als Deutung der Vergangenheit, als

implizite politische Stellungnahme zur Gegenwart und als praktische Antwort auf die Frage: »How Do You Make a Movie About the Holocaust?« Es gilt also, kurz und lückenhaft, notgedrungen stellvertretend nachzuvollziehen, wie der Film rezipiert worden ist, von einer der wichtigsten, prestigeträchtigsten Zeitungen. Und wie im Falle des historischen Sachverhalts und des sichtlich sorgsam gestalteten Films, scheint es hier geboten zu sein, auf *Details* zu achten, langsam – Schritt für Schritt – vorzugehen.

Giles Harvey, der Autor der *Times*, beginnt sein implizites Argument mit einer im Wesentlichen korrekten und sicher bedenkenwerten Beobachtung: dass die Shoah, dass der Holocaust in den Jahrzehnten direkt nach dem Weltkrieg nur marginal und nicht in öffentlichkeitswirksamer Weise filmisch verarbeitet worden sei, einerseits vermutlich, weil es ein Schuldgefühl gegeben habe (»The neglect was rooted in guilt«), andererseits, weil viele Menschen mit ihrem eigenen Leiden beschäftigt gewesen seien (»Consumed by their own suffering, most people simply didn't want to know«). Diese »conspiracy of silence«, so die suggestive Wortwahl, sei erst in den späten 1970er Jahren ebenso plötzlich wie definitiv durchbrochen worden, und zwar ausgerechnet durch eine fragwürdige Fernsehserie von NBC: *Holocaust*, 1978 veröffentlicht, mit Meryl Streep in der Hauptrolle. (So wichtig *Holocaust* gewesen ist, auch für die Aufarbeitung der Shoah in Deutschland,<sup>24</sup> so sollte mit Blick auf *The Zone of Interest* doch zumindest in Klammern ergänzt werden, dass ein Jahr zuvor, 1977, bereits ein Film über Rudolf Höß in die deutschen Kinos gekommen war: Theodor Kotullas *Aus einem deutschen Leben*.) Die Serie *Holocaust*, deren enorme Wirkung von Harvey deutlich betont wird, deren filmische Qualitäten er aber ebenso deutlich geringschätzt, wird zudem in eine Linie mit Spielbergs *Schindler's List* gestellt: das zweite filmische Werk zum Thema Holocaust von unbestreitbarem Einfluss. »Released to stratospheric acclaim in 1993 and seen by hundreds of millions of people around the world, Steven Spielberg's movie triggered a commemorative boom.«

Im nächsten Schritt führt Harvey dann eine starke skeptische Stimme in seinen Text ein, die seine eigene Kritik an solchen filmischen Aufarbeitungen ergänzt: eine vergleichsweise wenig bekannte und für die Marketingkampagne von *The Zone of Interest* in gewisser Weise wiederentdeckte Einschätzung der britischen Philosophin Gillian Rose. Rose kritisiert die Konstruktion von *Schindler's List* vor allem deshalb, weil der Film es seinem Publikum allzu leicht mache, auf der richtigen Seite zu stehen, weil der Film die Täter des Holocaust allzu weit von den Zuschauenden abrücke. Im Artikel wird Roses zentraler Punkt in dieser Weise zusammengefasst (auf dem Wege der Überzeichnung dessen, wovon sich ihr Ansatz absetzt): »By framing the Holocaust as an unfathomable evil – ›the ultimate event, the ultimate mystery,

never to be comprehended or transmitted», as the writer Elie Wiesel once put it – we were protecting ourselves, Rose argued, from knowledge of our own capacity for barbarism.« In diesem Zusammenhang dürfte erwähnenswert sein, dass Elie Wiesel die zitierten Worte am 16. April 1978 ebenfalls in der *New York Times* veröffentlicht hatte, und zwar anlässlich der Erstaussstrahlung der *Holocaust*-Serie von NBC. Es wird also hier mit Wiesel eine bekannte Position in Erinnerung gerufen, die so extrem zu sein scheint, dass ihre Zurückweisung nicht allzu schwerfallen dürfte, eine Position, die bereits im Zusammenhang des Buchs *The Holocaust Industry* zur Zielscheibe einer sehr suggestiv zugespitzten Kritik an der Aufarbeitung der Judenvernichtung geworden war. (Dass in Wiesels umfangreichen Schriften neben vielen eindrucksvollen und unersetzlichen Bemerkungen auch viele fragwürdige Details zu finden sind, wäre an anderer Stelle ausführlicher zu besprechen.) Schwerer würde die Zurückweisung fallen, wenn das zitiert würde, was Wiesel – suchender, fragender – vier Sätze später hinzufügt, erneut auf die Serie *Holocaust* bezogen: »How is one to tell a tale that cannot be – but must be – told? [...] I don't know. All I know is that the witness does not recognize himself in this film«. Es geht Wiesel, kurz gesagt, nicht bloß darum, den Holocaust ins Unbegreifliche zu entrücken. »The Holocaust *must* be remembered«, so endet sein Text. »But not as a show.«<sup>25</sup>

Nach dieser Einführung von Roses Position (mithilfe einer Kontrasterhöhung zulasten von Wiesel, der in gewisser Weise jedoch ein ähnliches Anliegen vertritt: »not as a show«), zitiert Harvey eine besonders provokante Bemerkung der Philosophin. Diese beginnt mit einer erst einmal völlig berechtigten, wichtigen Frage: »Could I have participated in this?« (d. h. an der Ermordung der europäischen Jüdinnen und Juden). Im Anschluss wird jedoch, was »participate« heißen kann, *sehr* konkret:

*In a startling passage from her final book, Mourning Becomes the Law (1996), Rose called for a film that would center on »the life story of a member of the SS in all its pathos, so that we can empathize with him, identify with his hopes and fears, disappointments and rage, so that when it comes to killing, we put our hands on the trigger with him«. Instead of eliciting »sentimental tears», like Spielberg's production, such a film would leave us »with the dry eyes of a deep grief.«*

Auch hier könnte eine kurze Kontextualisierung geboten sein: Zwischen dem ersten Zitat – »the life story of a member of the SS« – und dem zweiten – »sentimental tears« vs. »the dry eyes of a deep grief« – liegen im Buch von Rose immerhin drei Seiten dichter Text,<sup>26</sup> in denen ein Film besprochen wird,

der den meisten Lesenden vergleichsweise harmlos erscheinen dürfte: James Ivorys *The Remains of the Day*, 1993 veröffentlicht, basierend auf einem Buch des späteren Nobelpreisträgers Kazuo Ishiguro. Diese Geschichte eines britischen Butlers, der einem Grafen sein Leben widmet, obwohl sich dieser in eher allgemeiner Weise für den Nationalsozialismus engagiert – *dieser* Film ist es, auf den die Wendung »the dry eyes of a deep grief« zielt, *dieses* Beispiel verwendet Rose nach ihrem provokanten Exposé. Nun scheint es wichtig, ja ethisch geboten zu sein, einen Unterschied zwischen einem SS-Mitglied zu machen, der selbst den Finger am Abzug hat, »hands on the trigger«, und dem Butler eines britischen NS-Unterstützers fernab des Kriegsgeschehens. Ebenso wichtig scheint es zu sein, einen Unterschied zu erkennen zwischen einem mordenden SS-Mitglied und dem Kommandanten eines Vernichtungslagers, in dem der maßgeblichen Schätzung zufolge mindestens 1,1 Millionen Menschen getötet worden sind. (Diese Tatsache darf nicht vergessen werden: Es geht hier ja nicht um irgendeinen, sondern um einen einzelnen, konkreten Menschen, Rudolf Höß.) Gilt es denn nicht, *genau* zu fragen, *genauer*, wenn gefragt wird: »Could I have participated in this?« Führt die Zusammenballung unterschiedlichster Typen und Grade der Partizipation nicht zu einer verunklarenden, vielleicht sogar anteilig entmündigenden Entgrenzung der Schuldfrage? Gilt nicht, was Karl Jaspers bereits 1946 beklagt hat: »Die Erörterungen der Schuldfrage leiden an der Vermischung von Begriffen und Gesichtspunkten. Um wahr zu werden, bedarf es der Unterscheidungen.«<sup>27</sup> Später im *New York Times*-Artikel wird dann die Frage der Partizipation sogar noch weiter verwässert, in Richtung eines vagen, beinahe omnipräsenten Schuldgefühls: »To a greater or lesser extent, we all ignore and deny the pain of others, including – perhaps especially – when that pain is inflicted by our own governments on designated enemies.« So wichtig es sicher ist, die eigene »capacity for barbarism« im Blick zu behalten, so wichtig ist es zugleich, sie nicht bereits mit Barbarei zu verwechseln, d. h. die Grenze zwischen Möglichkeit und Wirklichkeit zu wahren, zwischen bloßer Potenzialität und Aktualität, *verwirklichter* Möglichkeit. Das ist nicht zuletzt deshalb wichtig, abseits rein philosophischer Kontemplation, um den Stellenwert der Entscheidungen, des Wechsels vom Möglichen zum Wirklichen, angemessen einzuschätzen. In seinem Abschiedsbrief etwa spricht Höß, sich hoch hinaufschwingend, von Tragik und Schicksal, als hätte er selbst, *bestimmend*, *entscheidend*, mit seinem Leben nur am Rande zu tun gehabt:

*Wie tragisch: ich, der ich von Natur aus weich, gutmütig und stets hilfsbereit war, wurde zum größten Menschenvernichter, der kalt und bis zur letzten Konsequenz jeden Vernichtungsbefehl ausführte. [...] Doch was nützt alles Ab-*

wägen, ob falsch oder richtig. Nach meiner Anschauung sind unser aller Lebenswege vom Schicksal, von einer weisen Voraussetzung vorbestimmt und unabänderlich.<sup>28</sup>

(Es wird noch detailgenau aufzuarbeiten sein, warum Höß offenbar Gefallen daran findet, diesen Kontrast – »gutmütig« vs. »kalt« – so deutlich zu betonen.)

Zuletzt scheint wichtig zu sein, die Verantwortlichkeit des Einzelnen nicht zu schnell in irgendwelche kollektiven Verantwortlichkeiten zu überführen (»our own governments« etc.). Solche Kollektivierungen können nämlich allzu leicht zu einem Weg führen, auf dem wir – in den Worten von Hannah Arendt aus ihrer Vorrede zu *Eichmann in Jerusalem* – »von den verbürgten, belegbaren Einzelheiten ab ins Allgemeine [biegen], in dem alle Katzen grau und wir alle gleich schuldig sind«.<sup>29</sup> Erinnert sei daran, dass Höß – wie so viele andere Nationalsozialisten – seine eigene Verantwortung in allen relevanten Hinsichten nach oben abzuleiten versuchte, auf hierarchisch höhere Stufen, die sich wiederum auf höhere Stufen beriefen, obwohl auf *jeder* Stufe *eigene* Entscheidungen getroffen werden konnten und sollten. Anders gesagt: Obwohl die Frage »Could I have participated in this?« vermutlich eine politische Sensibilisierung, eine Gewissensprüfung und eine Anerkennung der eigenen Schuldfähigkeit zur Folge haben soll, ein Nachdenken über die eigenen Verführbarkeiten und Verwobenheiten, so verführt sie doch, im Gegenteil, zu selbstgerechten Urteilen über andere oder – wieder in den Worten von Hannah Arendt, hier mit Blick auf die deutsche Jugend nach dem Krieg – zu diesen ärgerlichen, »zur Schau getragenen und reichlich publizierten Schuldgefühlen[, die] gar nicht echt sein können. Sich schuldig zu *fühlen*, wenn man absolut nichts getan hat, und es in die Welt zu proklamieren, ist weiter kein Kunststück, erzeugt allenthalben »erhebende Gefühle« und wird gern gesehen.«<sup>30</sup>

*The Remains of the Day* wäre jedoch – und in dieser Hinsicht ist der Verweis auf Rose in der *Times* eine vertane Chance – gerade in seinen auffallenden Differenzen zu *The Zone of Interest* ein instruktiver Vergleichspunkt gewesen. Die pflichtschuldige Arbeit des Butlers, *diese* Partizipation lässt sich vermutlich – in Form eines Gedankenexperiments – auf das Leben der allermeisten Zuschauenden übertragen, *dieser* indirekte, zunächst vielleicht kaum auffallende Anteil am Schrecklichen fernab der eigenen vier Wände stellt eindringlich die Frage: *Could I have participated in this?* Wie sich unten noch deutlich zeigen wird, eignet sich Höß jedoch ganz und gar nicht für solche Vergleiche mit dem eigenen, vielleicht »normal« zu nennenden Leben, ja solche Vergleiche verführen in seinem Fall zu Fehleinschätzungen der Vergangenheit, zur Engführung von Dingen, zwischen denen schlicht ein sehr großer

Abstand besteht: einem Massenmörder etwa und einem Menschen, der *nicht* seine Stimme erhebt und einem Menschen zuarbeitet, der Menschen zuarbeitet, die Menschen zuarbeiten, die Menschen zuarbeiten, die sehr Schreckliches tun, dieses Schreckliche aber – wie die SS in Auschwitz – systematisch zu verbergen suchen. Sich die Frage zu stellen: *Bin ich wie Höß?*, diese Frage bewirkt nämlich zweierlei. Sie rückt mich in Richtung von Höß, suggeriert eine (potenzielle? kollektive? metaphysische?) Schuld auf meiner Seite, sie rückt aber natürlich auch – im Gegenzug – Höß in meine Richtung, meine Nachbarschaft, wodurch er dann erheblich normaler erscheinen kann, als er gewesen ist: »They were our neighbours, and our neighbours would say they were us.« (Bedeutsam dürfte auch sein, dass Rose von Glazer und seinem Team – wie oben bereits angezeigt – selbst in die Debatte zu *The Zone of Interest* eingeführt wurde. Ebendeshalb ist sie gleich in mehreren Artikeln prominent zu hören.<sup>31</sup> Rose ins Spiel zu bringen, gehört, etwas verkürzt gesagt, zur Marketingstrategie.)

Im nächsten Absatz des *Times*-Artikels wird »the astonishing new film from Jonathan Glazer, one of England's most talented and unpredictable directors«, als eine implizite Antwort auf Roses provokante Überlegungen positioniert: »as if it were made to fulfill Rose's desideratum«. Was folgt, sind einige allgemeine Anmerkungen zur Grundstruktur des Films, ergänzt um eingestreute Vorwegnahmen von potenziellen ethisch-ästhetischen Einwänden. Diese werden jedoch sogleich mithilfe des Ansatzes von Rose ausgeräumt. Erneut lohnt sich ein ausführliches Zitat:

*Such a premise – d. h. die klare Orientierung am Alltagsleben der Familie Höß – may strike some viewers as unsalvageably grotesque, and Glazer himself spent a good part of the nine years it took to make the film wondering if he was doing something he ought not to. His doubts were assuaged only during postproduction, when he discovered Rose's essay, with its appeal for a cinematic treatment of the Nazi mind. She seemed to be describing the film he'd just shot – or, as he put it, the one he was currently 'rewriting' in the edit suite.*

Um zu markieren, dass dieser Ansatz von Erfolg gekrönt gewesen ist, betont der Artikel sodann die große Resonanz auf den Film: »The Zone of Interest« won the Grand Prix at the Cannes Film Festival, where it received a six-minute standing ovation, and the early reviews have been rapturous.« Dass das Wort »rapturous« zumindest kommentarbedürftig ist, weil es, um zutreffend zu sein, auch außerordentlich negative Reaktionen umfassen müsste, verdeutlicht bereits ein Text, der kurz zuvor in der *New York Times* veröffentlicht worden war und der in allen wesentlichen Hinsichten als Verriss bezeichnet wer-

den muss («a hollow, self-aggrandizing art-film exercise», «a blunt, obvious movie», «this vacuous movie»).<sup>32</sup> In ein und derselben Zeitung stehen sich also – mit wenigen Tagen Abstand – eine sehr wohlwollende und eine sehr kritische Besprechung des Films gegenüber. (In einer dieser Besprechungen, der positiven, wird wiederum kritisch aus der *Times* zitiert, aus Elie Wiesels *Holocaust*-Rezension aus den 1970er Jahren. So sieht liberaler Journalismus aus.)

Direkt vor Glazers Aussage («Mr. and Mrs. Smith at No. 26») fasst Harvey den Grundgedanken des Regisseurs resp. des Films in seinen eigenen Worten zusammen, in Worten jedoch, die nicht so recht zur Position von Rose passen, nicht detailgenau genug zumindest, obwohl der Artikel diesen Anschein zu erwecken versucht:

*Audaciously, the German-language film invites us to regard its central couple not as calculating monsters, the way we're used to seeing Nazis depicted on-screen, but as ordinary people acting on recognizable motives. For the most part, the Hösses want the things we want: comfort, security, the occasional treat.*

Eine Nachfrage muss erlaubt sein: Sind wir denn wirklich daran gewöhnt, die Nazis undifferenziert als Monster zu sehen? Erinnert sei an ebenso vielbesprochene wie kommerziell erfolgreiche Filme wie *Der Untergang* mit Bruno Ganz als Adolf Hitler aus dem Jahr 2004 oder *Valkyrie* mit Tom Cruise als Graf von Stauffenberg aus dem Jahr 2008. Und auch ein nüchtern bis didaktisch angelegter Film wie *Aus einem deutschen Leben* mit Götz George als Rudolf Höß (der im Film den Namen Franz Lang trägt) präsentiert uns seine Hauptfigur sicher nicht einfach als Monster. Die Motive von Höß, die übrigens in *The Zone of Interest* eher obskur bleiben, diese »recognizable motives« sind bereits in *Aus einem deutschen Leben* sehr präsent. Wenn es also darum geht, zu verstehen, wie Höß das werden konnte, was er geworden ist, dann erweist sich *Aus einem deutschen Leben* als der passendere, weil erheblich didaktischere Film, der ebenfalls in beträchtlichem Maße auf Sachlichkeit bedacht ist und Höß so zeigt, wie ihn auch Glazer zeigen möchte, als anteilig normalen Menschen: »ein fürsorglicher Ehemann und Vater, der mit seiner großen Familie in einer luxuriösen Villa gleich neben dem Lager wohnte«.<sup>33</sup> Glazer zeigt uns eine detaillierte, aber weitgehend dekontextualisierte Momentaufnahme der Familie Höß, ohne deutlich zu machen, was diesem Moment 1943/44 alles vorausgeht. Kotulla hingegen zeigt uns in seinem Film aus den 1970er Jahren die langsame, kleinteilige, schrittweise *Erziehung* von Höß zum fanatischen Nationalsozialisten: vom Soldaten im Ersten Weltkrieg über seine Zeit im Freikorps Roßbach und seine Haftstrafe wegen

Mordes bis zu seinem Aufstieg in der Hierarchie des Konzentrationslagersystems. Wer verstehen will, wird vermutlich mit diesem Film etwas weiterkommen, so problematisch auch manche seiner Deutungen und Darstellungen der Vergangenheit sind. Zurück zur *New York Times*.

Die Annahme scheint also (erst einmal) zu sein: Wir alle *sind* wie Höß. Oder: Höß und seine Familie sind wie wir, sie sind keine Teufel, keine Monster. Auffallend ist – wie so oft – die rhetorische Überzeichnung des »Bösen«: vom Himmel kommend, über- und unnatürlich, apokalyptisch. Im *Times*-Artikel wird diese Vorstellung – wie bereits besprochen – durch ein Zitat illustriert, das von Elie Wiesel stammt, aber leider – noch einmal: wie so oft – aus dem Kontext gerissen wurde: der Holocaust als »the ultimate event, the ultimate mystery, never to be comprehended or transmitted«, as the writer Elie Wiesel once put it«. Der Gedanke, dass Höß und seine Familie »wie du und ich« gewesen sind, wird im Abgleich mit einer zurechtgerückten, suggestiv zugespitzten Position plausibler gemacht: der Ahnung, dass das Böse teuflisch, dass Auschwitz mysteriös war, im Wesentlichen unvorstellbar, undarstellbar, unverständlich. In dieser Weise wird, so ließe sich sagen, ein diskursiver Extrempunkt markiert: die konstitutive Nicht-Repräsentierbarkeit der Shoah. An diesem Diskurs partizipiert, und das ist bemerkenswert, jedoch indirekt auch *The Zone of Interest*, durch die Entscheidung nämlich, das Lager fast nur »von außen« zu zeigen, es auszugrenzen, das Leiden der vielen Gefangenen fast nur zu hören zu geben und sich ansonsten überwiegend auf Andeutungen zu beschränken. Wir sehen die wenigen Gefangenen, die *The Zone of Interest* ins Bild bringt, etwa die Zwangsarbeiter:innen im Haus und großen Garten der Familie Höß, immer gleichsam nur »im Vorbeigehen«, nur kurz, demütig, ängstlich zwar, aber seltsam emotionsarm und aus mittlerer Distanz. Wir sehen nicht, was uns jedes einzelne Augenpaar in Lanzmanns *Shoah* eindringlich zeigt: dass die Gefangenen, stumm oder nicht, ein Appell an unsere Menschlichkeit *sind*. Anders gesagt: Das Grauen wird aus den Bildern des Films ausgegrenzt, es wird ausgespart, im gleichen Zug verschwindet – so steht zu befürchten – aber noch sehr viel mehr.

(Nebenbei gesagt, kokettierten einige hochrangige Mitglieder der SS sogar selbst mit dem Anschein des »Teuflischen«. Hermann Baranowski, ein Lagerkommandant des KL Sachsenhausen, unter dem Höß vor seiner Zeit in Auschwitz als Adjutant beschäftigt war und den er in seinen Erinnerungen ausdrücklich als »Vorbild« und »vergrößertes Spiegelbild« bezeichnet, scheint zu den Häftlingen etwa gebrüllt zu haben, während sie ausgepeitscht wurden, stundenlang, und er sich dröhnend lachend auf die Schenkel schlug: »Wenn ich lache, lacht der Teufel!«<sup>34</sup> In diesem Zusammenhang dürfte bedenkenswert sein, dass Höß im KL Sachsenhausen auch eine außergewöhnlich grau-

same persönliche Anweisung nachweisbar ist, die ganz und gar nicht zu jenen moderaten Selbstdarstellungen passt, die er nach dem Krieg so bereitwillig zu Papier oder Protokoll gab: Er ordnete an, dass gut 800 Menschen trotz einer Temperatur von minus 26 Grad und völlig unzureichender Kleidung, zudem ohne jedweden sachlichen Grund, stundenlang auf dem Appellplatz des KL zu stehen hatten, eine Maßnahme, mit der er sehenden Auges den Tod von hundert Menschen provozierte.<sup>35</sup> erinnert sei zuletzt – noch einmal mit Blick auf den Anschein des ›Teuflischen‹ – an den Totenkopf, den viele SS-Mitglieder, darunter Höß und Baranowski, als Abzeichen an ihrer Uniform trugen. [Dieses Abzeichen ist in Glazers Film deutlich zu sehen, insbesondere in Minute 0:29:41.<sup>36</sup>]

Das gegenteilige Extrem, an das sich Glazer ebenfalls annähert, lässt sich, wie bereits angedeutet, in Hannah Arendts berühmter Rede von der »Banalität des Bösen« verdichten. Diese scheinbare Banalität, diesen »Schreibtischtäter«-Diskurs evoziert Glazer – und das ist erneut bemerkenswert – durch *dieselbe* ethische und ästhetische Entscheidung, welche die Nicht-Repräsentierbarkeit der Shoah ins Gedächtnis ruft: die Entscheidung, sich auf Haus und Garten der Familie Höß zu konzentrieren. Auch am Schreibtisch seines Arbeitszimmers sehen wir Höß in immerhin vier Sequenzen; in dreien ist er – eine subtile Betonung der Distanz und des Abstands zum Lager – am Telefon zu sehen, in der vierten wird im Off – wiederum ein Medium der Ferne – ein Brief verlesen.<sup>37</sup> Die Banalität und das Allzumenschliche werden zudem an mehreren Stellen betont, die keine erkennbare handlungsleitende Funktion haben. Stellvertretend genannt sei eine Sequenz, in der Höß einen Arzt konsultiert (vielleicht anteilig, um zu zeigen, dass sein späteres Würgen kein Symptom eines körperlichen Leidens ist): »Schlafen Sie gut?« »Ja.« »Wie häufig haben Sie Stuhlgang am Tag?« »Zweimal am Tag.« »Wasserlassen?« »Ohne Probleme« (1:26:10–1:26:24).

So betrachtet, erweist sich die alles bestimmende Entscheidung – die Zentrierung in Haus und Garten – als diskursiv überdeterminiert. Glazer verschränkt mit einer Idee zwei der maßgeblichen (gegensätzlichen?) Holocaust-Gedankenfiguren: die Nicht-Repräsentierbarkeit der Shoah und die Banalität des Bösen. Das dürfte ein Grund dafür sein, warum der Film so bereitwillig aufgenommen wurde: Er positioniert sich an einem Punkt, an dem zwei Diskursstränge einander kreuzen. Der Film neigt sogar zu Sätzen – in einer, offen gesagt, etwas irritierenden Weise –, die *als* banale, alltägliche Sätze das Nicht-Gezeigte evozieren. Am krassesten dürfte eine zu den Höß-Kindern gesprochene Aufforderung zur Eile sein: »Kommt, Kinder, Gas, Gas, Gas.« (1:10:40) Aber auch die Wahl einer Passage aus Hänsel und Gretel ist extrem suggestiv: »Und dann, klapp, schlug sie das eiserne Türlein vor dem Ofen zu, schob

den Riegel vor, musste die alte Hexe drinnen brackeln und braten und elendig umkommen zum Lohn ihrer Übeltaten« (1:03:51–1:04:09). Erzeugt der Film aus solchen Kontrasten, so muss gefragt werden, eine Art Lustgewinn? Sind wir vielleicht, wie es im Englischen heißt, »in on the joke«, ein schauriger Witz, bei dem uns das Lachen natürlich im Halse stecken bleiben soll? (Wird das Nicht-Gezeigte vielleicht durch solche Sätze banal gemacht?<sup>38</sup>)

Halten wir vorläufig fest: *The Zone of Interest* scheint insbesondere dadurch zum Denken anregen zu wollen, dass er Gegensätze sucht, verstärkt und gleichsam überkreuzt: das Alltagsleben und die »Hölle«, die Normalität und den Ausnahmezustand, den Diskurs der Banalität des Bösen und der Nicht-Darstellbarkeit der Shoah, darüber hinaus aber auch das nüchterne, fast überwachungsartige Kamerasetup von Łukasz Żal im Kontrast zum emotionalisierenden Soundtrack von Mica Levi etc. Der Film scheint davon auszugehen, dass wir die »Hölle« kennen, voraussetzen können – und positioniert sich daher vor allem (vordergründig?) auf der Seite der »Normalität«. Das scheint die zentrale, gedankenanregende Provokation von *The Zone of Interest* zu sein, die – dieser Polarität des Films entsprechend – auch die unzähligen medialen Reaktionen so bipolar hat werden lassen: von »an extreme form of Holokitsch« oder »a hollow, self-aggrandizing art-film exercise« bis zum *Grand Prix* des Festivals in Cannes oder *Academy Award for Best International Feature Film*. Und diese Provokation stellt Giles Harvey ins gedankliche Zentrum seines *New York Times*-Artikels: der Massenmörder und seine Familie »as ordinary people acting on recognizable motives«.

## † Die historische Evidenz: »Täterbilder ohne Taten«

Worauf basiert denn eigentlich die Annahme, Höß sei anteilig normal gewesen? »Mr. and Mrs. Smith at No. 26«?<sup>39</sup> Vermutlich zuallererst, noch einmal, auf der kuriosen, historisch gut dokumentierten Tatsache, dass Höß mit seiner Familie in allernächster Nähe zum Stammlager Auschwitz I gewohnt hat. Für wenige Werke der jüngeren Vergangenheit scheint daher das Wort »unheimlich« so passend zu sein, wie für Glazers *The Zone of Interest*. Die meiste Zeit seiner nüchtern verstörend zu nennenden 105 Minuten sehen wir nämlich dieses Zuhause, dieses Heim, oder eben: Unheim. Hinter der Mauer seines aufwendig angelegten Gartens, dort beginnt es, dort beginnt all das, was der Film nur andeuten, was er nicht im Detail konkret werden lassen möchte. (In gewisser Weise aber gehört dieses Haus natürlich schon zum Lager. Über die Schwelle zwischen Persönlichem und Politischem wird noch zu sprechen sein.)

Haus und Garten: Das sind mit einigem Abstand die meistgezeigten Orte des Films. Aus ihrer entstellten »Normalität«, die – wie alles Unheimliche – auf Verdrängung basiert,<sup>40</sup> aus dieser scheinbaren Normalität erzeugt *The Zone of Interest* seinen ethischen und ästhetischen Sog. Mit dieser Normalität, dieser Banalität spielt das Drehbuch, ja kokettiert es sogar, immer dann nämlich, wenn die Hauptfiguren sie positiv übertreiben. »Das ist ein Paradiesgarten«, »Wir leben jetzt so, wie wir uns das immer erträumt haben«, »Wie könnte mir das denn nicht gefallen?« etc. (Erneut erweist sich ein hoher und harter Kontrast als entscheidendes Gestaltungsprinzip.)

Die Frage danach, ob wir alle – in wesentlichen Hinsichten – wie Rudolf Höß sind, steht und fällt natürlich mit der Deutung dessen, was Höß historisch gewesen ist. Es gilt also mindestens zwei Ebenen zueinander in Beziehung zu setzen: die Deutung des historischen Höß auf Basis von Quellen und Zeugnissen sowie die (implizite) Deutung, die uns der Film ästhetisch vor Augen führt – ein Film, der in beträchtlichem Maße ja ebenfalls auf Quellen und Zeugnisse zurückgreift. Warum es sich rezipierend anbietet, historische Dokumente hinzuzuziehen, spricht Simon Rothöhler in einer der umsichtigsten frühen Rezensionen für die Fachzeitschrift *Cargo* an:

*Weil man die dokumentarische Energie, den historiografischen Rechercheaufwand, den punktuell durchschießenden Referenzanspruch, die Faktualität von Jonathan Glazers The Zone of Interest als Zuschauer:in jederzeit spürt [...], scheint kleinteiliges Nachlesen und Hinterherrecherchieren eine durchaus von Autorensseite nahegelegte (postfilmische) Rezeptionshaltung zu sein. Zumindest ist es eine Option, sich klarzumachen, wie wenig fiktiv, wie merkwürdig quasi-dokumentarisch The Zone of Interest tatsächlich ist.<sup>41</sup>*

In der Tat lassen sich sehr viele kleine Details in den Quellen wiederfinden, vom kuriosen Kommandanturbefehl zur »radikalen« Behandlung der Fliedersträucher durch Mitglieder der SS<sup>42</sup> bis zu unwesentlichen Kleinigkeiten wie einer Radiosendung über ein Fußballspiel (Italien gegen Spanien, 4:0, 19. April 1942). Die »Normalität« der Familie Höß wird so anschaulich und gleichsam plausibler gemacht, auf Basis von Fragmenten, welche die Inszenierung historisch absichern. (Gerade Details sind es, wie wir spätestens seit Roland Barthes' gleichnamigem Text wissen, die einen »Wirklichkeitseffekt« zu erzeugen vermögen.<sup>43</sup>) In der *Cargo*-Rezension von Rothöhler sind Familienfotos der Höß' reproduziert, die dem Film so sichtlich ähneln, dass sie vorbildgebend erscheinen. In Bewegung versetzt, gewinnen sie einen erhöhten Grad an Präsenz, transformieren vereinzelte Bruchstücke der Vergangenheit in *evidente* filmische Gegenwart (zu lat. *evidens*, sichtbar, augenscheinlich, einleuchtend

< *videre*, sehen). Diese filmische Evidenz, diese Verlebendigung der Vergangenheit, diese Vergegenwärtigung all dessen, was nur in Bruchstücken überliefert ist, im Film aber eben kontinuierlich, in Bewegung sinnlich präsent wird – diese Evidenz macht *The Zone of Interest* als historiografisches Phänomen so außerordentlich bedeutsam. Historische Filme prägen zutiefst unsere Wahrnehmung der Vergangenheit; wer in Zukunft an Hedwig Höß denkt, wird vermutlich *zuerst* an Sandra Hüller denken. (Alle Lesenden können sich gerne jetzt, als Zwischenspiel, eine Frage stellen: Ob sie wissen, ja jemals gesehen haben, wie die echte, historische Hedwig Höß ausgesehen hat.)

Natürlich sind diese Familienfotos (wie die meisten Familienfotos) inszeniert und deutlich erkennbar an einer positiven (harmonischen, schönen) Darstellung interessiert. Sie zeigen manches, anderes nicht. Sie ziehen Grenzen, erzeugen Ausschlüsse. Zu sehen gegeben wird eine Idylle (erneut: wie in den allermeisten Familien- und Urlaubsbildern). *Hinzugedacht* werden kann (und muss) im vorliegenden Fall offensichtlich eines: dass im Off, an die Bilder angrenzend, ein grausamer Massenmord vonstattenging. Das Framing erweist sich, vereinfacht gesagt, in beträchtlichem Maße als das eines Täters, der sein Leben selbst inszeniert und *zeigen* möchte, dass es gelingt. Die Kinder baden und lachen, die Sonne scheint, die Blumen blühen. (Rothöhler: »Täterbilder ohne Taten, eine Praxis des Framing, die ein ungeheuerliches Verbrechen radikal ins Bild-Off schiebt.«<sup>44</sup>) In dieser Hinsicht sind die Bilder vermutlich gerade *deshalb* verstörend, weil sie normal aussehen, gewöhnlich, so wie die Freizeit-Bilder der in Auschwitz beschäftigten SS im sogenannten Höcker-Album.

(Naheliegenderweise hat sich die Familie Höß solche Fotos auch zuhause aufgehängt, etwa als Erinnerung an einen Besuch von Heinrich Himmler in Auschwitz. Stanisław Dubiel, der in Haus und Garten der Höß' beschäftigt gewesen ist, berichtet im August 1946 gegenüber dem Untersuchungsrichter Jan Sehn, Himmler habe sich herzlich mit dem Ehepaar Höß unterhalten und dessen Kinder, die ihn liebevoll »Onkel Heini« nannten, auf die Knie genommen. »Diese Szenen wurden durch Photoaufnahmen verewigt, die vergrößert an den Wänden in Hössens Wohnung hingen.«<sup>45</sup>)

An diesem Punkt muss nun noch einmal eines so unmissverständlich wie möglich gesagt werden (bei allem Respekt gegenüber Glazer und seinem gestalterisch überzeugenden, zum Nachdenken anregenden Film): Dieser Alltag mag zwar so aussehen wie unser Alltag, er mag ihm ähneln, so, wie Familienfotos familienübergreifend einander ähneln können. Aber vermutlich sieht er normal aus, weil er normal aussehen *soll*. Dieser Anschein der Normalität ist, kurz gesagt, von den Tätern *erwünscht*. Was ein Film solchen inszenierten, selbstgefälligen Bildern hinzufügen kann (was das Medium Film in diesem

Sinne dem Medium Fotografie voraussetzt), sind neben der unheimlichen Verlebendigung des Vergangenen vor allem die Töne, die in einem riesigen Konzentrations- und Vernichtungslager zu erwarten sind, Töne, die sich nicht an die engen Grenzen eines Bildes halten müssen und von außen in es eindringen können, in es einzudringen *scheinen* – weshalb zu Recht viel über die Tonspur von *The Zone of Interest* nachgedacht wurde, das ebenfalls oscarprämierte Sounddesign von Johnnie Burn. Verstörend ist aber auch (und hier scheint die Tonspur erneut maßgeblich zu sein), dass der Film aufseiten der Täter so detailgenau zu sein versucht, bis hinein in einzelne Worte, die historischen Dokumenten entnommen sind (»Seine besondere Stärke ist die Praxis«, <sup>46</sup> 0:31:14, etc.), dass er gleichzeitig aber – auf der anderen Seite, auf der Seite der Opfer innerhalb des Lagers – so unkonkret, so vage bleibt, sich ins Allgemeine zu flüchten scheint. *Ein* Schuss ist zu hören, immer wieder, *irgendein* Schuss, aber kein konkreter, bestimmbarer, *ein* Schrei, nicht *dieser eine* Schrei *dieses einen* identifizierbaren Menschen. Auf Täterseite wird auf kleinste, noch so unwichtige Details geachtet, die Opferseite hingegen bleibt überwiegend undeutlich, abstrakt. (Eine wichtige und berührende Ausnahme, die anzeigt, dass sich Glazer über viele der genannten Probleme intensiv Gedanken gemacht hat, ist das Lied, das der Auschwitz-Häftling Joseph Wulf 1943 in Auschwitz III komponiert hat, ein Mann, der das Lager überlebte, jedoch 1974 Selbstmord beging: »Sonnenstrahlen, leuchtend und warm [...]«.) Das Leiden der Opfer wird seltsam ungreifbar, in gewisser Weise unpersönlich, beliebig, generisch, unverbindlich. Würde nicht jeder empathisch Zuschauende den Gedanken an Normalität schlicht vergessen, wenn nur einer dieser panischen Schreie, ein einziger, ein *Gesicht* bekäme? Und würden wir nicht mit hoher Wahrscheinlichkeit, wenn wir Ähnliches *wirklich* erlebt hätten (nicht filmisch), bis zum Ende unseres Lebens an diesen einen schreienden Menschen denken müssen?

Vielleicht. Vielleicht auch nicht. Die Schreie im Film aber entziehen sich. (»Die Juden sind da drüben hinter der Mauer«, 0:39:47.) Wenn es nur so einfach wäre, wie Harvey in seinem *New York Times*-Artikel schreibt: »The stifling sound design is all we need [...] to visualize the horror for ourselves.«

## **n Das scheinbar Normale: »Daß der auch ein Herz hatte«**

Erinnern wir uns: In Auschwitz wurden der Schätzung von Franciszek Piper zufolge etwa 1,1 Millionen Menschen in industrieller Manier ermordet, überwiegend jüdische Frauen, Männer und Kinder, wodurch der Lagerkomplex zum Zentrum der meist »Shoah« oder »Holocaust« genannten Vernichtungsak-

tionen des nationalsozialistischen Deutschlands wurde. Diese unglaublichen Zahlen (die, so Piper, als »Minimalzahlen«<sup>47</sup> zu betrachten sind) lassen allzu leicht vergessen, dass sie sich aus einzelnen Menschen zusammensetzen (eins, zwei, drei, vier ...), aus Menschen, die alle genauso sind wie du und ich, genauso unersetzbar, genauso *konkret*. Für diese Morde war Rudolf Höß, der in nächster Nähe zum Stammlager wohnte (gemeinsam mit seiner Frau Hedwig und seinen fünf Kindern Klaus Bernd, Ingebrigitt, Hans-Jürgen, Heidetraut und Annegret), so *direkt*, im Sinne von: *tagtäglich arbeitspraktisch* verantwortlich wie kaum eine andere Person in den Rängen des Nationalsozialismus (auch wenn er selbst diese Verantwortung, wie die meisten NS-Funktionäre, später aus Befehlsgründen abzustreiten versuchte). Spricht Glazer nicht letztlich so, als sei auch Höß, *sogar* Höß ein Schreibtischtäter gewesen, jener Mann, der das KL Auschwitz nicht nur geleitet, sondern allererst aufgebaut hat und der – in seinen eigenen retrospektiven Worten – »den Lager-Auf- und Ausbau mit aller Tatkraft vorwärtszutreiben«<sup>48</sup> versuchte? »Schon von Anfang an war ich von meiner Aufgabe, meinem Auftrag, voll erfüllt, ja besessen. Alle auftretenden Schwierigkeiten reizten mich zu vermehrtem Eifer.«<sup>49</sup>

Es spricht insgesamt vieles dafür, dass Höß ein fanatischer Nationalsozialist gewesen ist, sogar im direkten Vergleich etwa mit seinem Nachfolger im Kommandantenamt, Arthur Liebehenschel. Der in Auschwitz beschäftigte SS-Führer Pery Broad spricht in seinen 1945 verfassten Erinnerungen an das Lager mit Blick auf Höß sogar – im Register des »Teuflischen« – von »sadistischer Grausamkeit« und »Gewissenlosigkeit«.<sup>50</sup> Was damit gemeint sein könnte, wird in vielen anderen Zeugnissen ausreichend deutlich, welche die weithin bekannten Statistiken und Überblicksdarstellungen beinahe unerträglich konkret machen. Von einem glaubhaften und gut informierten Zeugen, Hermann Langbein, wurde etwa der Vorwurf erhoben, Höß habe anlässlich eines Lieferengpasses den unfassbaren Befehl gegeben, dass »Kinder nicht in die Gaskammern kommen, sondern lebend ins Feuer geworfen werden, damit man Gas spart. Es wurde damals auch weniger Gas in die Gaskammern geworfen. Es gab damals Transportschwierigkeiten.«<sup>51</sup>

Es sind viele ähnlich verstörende Details über die Amtszeit von Höß überliefert, von denen einige im Verlauf des Textes noch zur Sprache kommen werden und von denen jedes einzelne vermutlich, wäre es im Film *deutlich* erkennbar, jeden Anschein von Normalität – noch einmal – vergehen lassen würde.

Wie kann angesichts solcher Details überhaupt noch von Normalität die Rede sein? Wir werden unterschiedliche Facetten dieser Frage geduldig aufzählen müssen. *Eine* Facette lässt sich durch die oben bereits im Vorbeigehen erwähnte, ethisch außerordentlich relevante Unterscheidung zwischen

Wirklichkeit und Möglichkeit konturieren. Hermann Langbein, derselbe Zeuge, der auch von Höß' abstoßendem Befehl berichtet hat, schreibt in seinem Buch *Menschen in Auschwitz* einen instruktiven Satz:

*Ein Mensch, der unter anderen Verhältnissen möglicherweise ein gewissenhafter Leiter eines Postamtes hätte werden können, wurde durch perversiertes Pflichtgefühl und durch ein nach Himmlers Rezept entwickeltes ebenfalls perverses Selbstmitleid instand gesetzt, ein Vernichtungslager zu kommandieren.<sup>52</sup>*

Langbein zeigt also an, dass Höß auch anders – normal – hätte sein können, dass nichts – etwa eine angeborene Neigung zur Grausamkeit – sein Leben determiniert hat. Er macht jedoch ebenfalls deutlich, dass Höß – wie er schreibt – *perviert* worden ist, dass er nicht normal *geblieben* ist (alles andere als das). Diese so wichtige Differenzierung wird im Diskurs zur Banalität des Bösen in der Regel nicht konsequent genug vorgenommen. Arendt selbst aber weiß natürlich, dass die bloße Tatsache, dass man einem Mann wie Adolf Eichmann »beim besten Willen keine teuflisch-dämonische Tiefe abgewinnen kann«, dass diese Tatsache ihn und seine Taten »darum doch noch lange nicht alltäglich« macht (was sie nicht davor bewahrt hat, ihn in wesentlichen Punkten falsch einzuschätzen).<sup>53</sup> Aber natürlich: In gewisser Weise ist *jeder* Alltag irgendwie normal, bestehend aus Schlafen, Aufstehen, Essen, Stuhlgang, trivialen Gesprächen etc., »all too human«. Einerseits wird bei Höß also das *Potenzial* zum normalen Leben erkennbar, andererseits ein Alltag, der gar nicht anders als *auch* alltäglich sein kann.

Eine weitere Facette solcher scheinbaren Normalität lässt sich mit Blick auf eine gruppenspezifisch zu nennende Orientierung der Täter besprechen. Karin Orth schreibt in ihrer wichtigen Studie *Die Konzentrationslager-SS* zusammenfassend das Folgende:

*Die untersuchten Männer bezogen ihr handlungsleitendes Wissen vor allem aus dem ›gesunden Menschenverstand‹, der als eigenständige Kategorie in den Personalberichten regelmäßig abgefragt und stereotyp mit der Formel ›vorhanden‹ bestätigt wurde. Der ›gesunde Menschenverstand‹ oder ›Alltagsverstand‹ beschreibt die Orientierung des (historischen) Subjektes an Grundsätzen, die innerhalb einer sozialen Gemeinschaft als ›normal‹ und unhinterfragt gültig empfunden werden, die ohne jegliche Reflexion reproduziert werden können. Der Rückgriff auf theoretische Maxime oder außerhalb der Gruppe verankerte Normen hingegen erscheint als ebenso unnötig wie in hohem Maße suspekt. Im hier diskutierten Zusammenhang unterlag dem ›gesunden Menschenverstand‹ eine furchtbare Bedeutung.<sup>54</sup>*

Was berechtigt also dazu, einen bereits 1924 verurteilten Mörder, der seit 1922/23 dem Nationalsozialismus verpflichtet und seit 1934/35 in Konzentrationslagern tätig war, der Auschwitz *als Vernichtungslager* nicht lediglich als Leiter übernommen, sondern aktiv und mit Engagement sowie Eigeninitiative aufgebaut hat – was berechtigt uns dazu, solch einen Mann für gewöhnlich zu halten, für »familiar«, »ordinary«, »all too human«? Anders gefragt: Woher kommt denn überhaupt der Gedanke, Höß sei ein Mörder, aber *auch* normal gewesen, obwohl er eben der Kommandant eines Vernichtungslagers war?<sup>55</sup> (»Those were the basics of what I got from the archival research: how grotesquely familiar and ordinary they were«.)

Die Antwort auf diese Frage hat sich oben bereits abgezeichnet, sie ist ebenso naheliegend wie unheimlich: Der Gedanke stammt von Höß selbst. Seine autobiografischen Aufzeichnungen, 1946/47 verfasst, in der Zeit zwischen seiner Verhaftung und seiner Hinrichtung in Auschwitz, diese Aufzeichnungen aus der polnischen Haft enden mit den folgenden zwei Sätzen, die in Glazers *New York Times*-Bemerkung ihren unwillkürlichen Widerhall finden. Diese Worte möchte Höß also ganz am Ende seiner Aufzeichnungen hervorheben, gleichsam als Summe seiner Selbsteinschätzung:

*Mag die Öffentlichkeit ruhig weiter in mir die blutdürstige Bestie, den grausamen Sadisten, den Millionenmörder sehen – denn anders kann sich die breite Masse den Kommandanten von Auschwitz gar nicht vorstellen. Sie würde doch nie verstehen, daß der auch ein Herz hatte, daß er nicht schlecht war.*<sup>56</sup>

Der Psychologe G. M. Gilbert überliefert eine vergleichbare Bemerkung von Höß, die auf seine Gespräche mit ihm in der Haft während der Nürnberger Prozesse zurückgeht (hier im amerikanischen Original zitiert):

*After completing today's test, Hoess said: ›I suppose you want to know in this way if my thoughts and habits are normal.‹ ›Well, what do you think?‹ I asked. ›I am entirely normal. Even while I was doing this extermination work, I led a normal family life, and so on.‹<sup>57</sup>*

Wie wichtig dieser Anschein von Normalität für die SS gewesen ist (und wie aufwendig er konstruiert werden musste, »um die Eindrücke des Tages zu verwischen«<sup>58</sup>), hat die Forschung immer wieder und auf Basis einer guten Quellenlage herausgearbeitet. Es spricht sogar einiges dafür, dass diese »Konstruktion der ›Anständigkeit« das alltägliche Morden allererst ermöglichte. Sehr klar äußert sich diesbezüglich die bereits zitierte Karin Orth:

*Nur indem Höß glaubte, ›anständig‹ und ›korrekt‹ zu handeln, konnte er die Verfolgungs- und Vernichtungspolitik des NS-Regimes in die Tat umsetzen. Um sein mörderisches Handeln vor sich selbst und in jeglicher Öffentlichkeit zu legitimieren, bedurfte es des Konstruktes der ›Anständigkeit‹.<sup>59</sup>*

Die Ahnung, dass Höß durch eine gewisse (unheimliche) Normalität gekennzeichnet sein könnte, rückt, kurz gesagt, gefährlich nah an maßgebliche Merkmale seiner Selbsteinschätzung. Sowohl visuell (etwa in Form der Familienfotos) als auch textuell (etwa in Form der Aufzeichnungen von Höß) übernimmt der Film zu großen Teilen schlicht die Selbstinszenierung des Täters.

Interessant ist nun, dass der Film vorwiegend die *positiv* wirkenden Selbstinszenierungen übernimmt (vermutlich erneut im Sinne der Erhöhung des zentralen Kontrastes). Er zeigt uns kaum, wie sehr sich Höß mit seiner Arbeit identifiziert hat, wie engagiert und fanatisch er war, wie *direkt* er das Geschehen in Auschwitz beeinflusst hat. Es dürfte stimmen, was Hermann Langbein in seinem Standardwerk *Menschen in Auschwitz* geschrieben hat: »Niemand hat den Charakter des Vernichtungslagers Auschwitz so stark beeinflusst [...] wie Rudolf Höß.«<sup>60</sup> Er ergriff mehrfach nachweislich Maßnahmen – über die ihm gegebenen Vorgaben und Befehle hinaus – zur Deshumanisierung der Jüdinnen und Juden im Lager. Am 7. Februar 1941 etwa, noch bevor der systematische Massenmord in Auschwitz begann, beharrte Höß darauf, »daß die Juden die SS-Männer nicht mehr zu grüßen haben. Es ist eines SS-Mannes unwürdig, von einem dieser Lumpen begrüßt zu werden.«<sup>61</sup> Auch die Tätowierung der Häftlingsnummer geht auf Höß' Initiative zurück, d. h. nicht auf einen Befehl seiner übergeordneten Dienststelle – eine berüchtigte Besonderheit im KL Auschwitz, die in anderen Konzentrationslagern nicht etabliert wurde.<sup>62</sup>

Insgesamt lässt sich ein beträchtliches Maß an Eigeninitiative nachweisen, ja sogar ein Distinktionsbedürfnis gegenüber anderen hochrangigen Massenmördern (etwa Odilo Globocnik). Höß war alles andere als ein Mitläufer, sicher kein »Schreibtischtäter« (ohnein ein missverständliches, fehlleitendes Wort), und wie bereits angesprochen gab es sogar die eine oder andere ans »Teuflische« grenzende Tat (der stundenlange Appell in Sachsenhausen bei Minusgraden etwa, und natürlich die lebendig verbrannten Kinder in Auschwitz). Wir sehen Höß im Film irritierend häufig nüchtern, beinahe teilnahmslos. Auch dies entspricht der Selbstdarstellung in seinen retrospektiven Aufzeichnungen. Martin Broszat, der Herausgeber dieser Schriften, spricht diesbezüglich von »kaum überbietbarer Taktlosigkeit« und hebt hervor, wie oft sich Höß in der Rolle eines »ganz unbeteiligten Beobachters« inszeniert.<sup>63</sup> Höß schreibt etwa, im Modus quasi-philosophischer Kontemplation: »Das Leben

und das Sterben der Juden gaben mir wahrhaft Rätsel genug, die ich nicht zu lösen imstande war«. <sup>64</sup>

## U Das invertierte Mitleid: »Kalt und herzlos mußte ich scheinen«

Nun ist die scheinbare Normalität von Höß ja nur einer der beiden Pole, zwischen denen *The Zone of Interest* seine hohe ästhetische und ethische Spannung erzeugt. Den anderen Pol markieren das kaum gezeigte »höllische« Grauen sowie die ihm entsprechende, in der zweiten Hälfte des Films punktuell aufscheinende oder vielmehr zu hörende Härte von Höß (stellvertretend genannt sei der Satz »Ertränk ihn im Fluss«, in Minute 1:16:31 aus dem Off zu hören). Der Kontrast scheint zunächst sehr hoch zu sein. Bricht er die Selbstinszenierung von Höß auf? Wird die Normalität in entlarvender Weise mit den von Höß verdrängten Taten konfrontiert?

Es lohnt sich, in diesem Zusammenhang eine längere Passage zu zitieren, in welcher Höß sowohl seine Arbeit in Auschwitz als auch seine scheinbare Normalität zu beschreiben versucht. Über der Vernichtungsbefehl und seine Durchführung notiert er die folgenden Gedanken in seinen bereits mehrfach zitierten Memoiren:

*Ich mußte mich, um die Beteiligten zum psychischen Durchhalten zu zwingen – an diesem Punkt fällt die Wortwahl auf: zwingen, und auch die Fortsetzung enthält eine Fülle von bemerkenswerten Details –, felsenfest von der Notwendigkeit der Durchführung dieses grausam-harten Befehls überzeugt zeigen. Alle sahen auf mich. [...] Ich mußte alle Vorgänge mitansehen. Ich mußte, ob Tag oder Nacht, beim Heranschaffen, beim Verbrennen der Leichen zusehen, mußte das Zahnausbrechen, das Haareabschneiden, all das Grausige stundenlang mitansehen. Ich mußte selbst bei der grausigen, unheimlichen Gestank verbreitenden Ausgrabung der Massengräber und dem Verbrennen stundenlang dabei stehen. Ich mußte auch durch das Guckloch des Gasraumes den Tod selbst ansehen, weil die Ärzte mich darauf aufmerksam machten. Ich mußte dies alles tun – weil ich derjenige war, auf den alle sahen, weil ich allen zeigen mußte, daß ich nicht nur die Befehle erteilte, die Anordnungen traf, sondern auch bereit war, selbst überall dabei zusein, wie ich es von den von mir dazu Kommandierten verlangen mußte.* <sup>65</sup>

Nichts an dieser Bemerkung hat banale oder normale Züge, nichts rechtfertigt Mitläufer- oder Schreibtischtäterdiskurse. Deutlich wird, im Gegenteil

(und hier wirkt die Aufzeichnung psychologisch glaubwürdig), wie oft und wie viele Hemmschwellen überwunden werden mussten. Allein die selbstüberwindende Häufung von »mußte« in den zitierten Sätzen spricht Bände, verbunden mit Worten wie »grausam«, »grausig« und »das Grausige«. Wichtig ist nun eines: Höß gefällt sich erkennbar darin – insbesondere an der eben ausgelassenen, gleich zu zitierenden Stelle –, diese zwanghafte Selbstüberwindung sowie sein Anordnen und Befehlen mit seinem »Mitleid«, seiner »Rührung«, seinem »inneren Zweifel«, seinen »Bedrückungen« zu kontrastieren, als wäre sein Durchhaltevermögen gerade *ob* dieser menschlichen Gefühlsregungen im Angesicht der »Notwendigkeit« besonders, nun ja, was denkt er: beeindruckend?

Eben ausgelassen wurde: »Kalt und herzlos mußte ich scheinen, bei Vorgängen, die jedem noch menschlich Empfindenden« – was für ein Wort an dieser Stelle: *noch* – »das Herz im Leibe umdrehen ließen. Ich durfte mich noch nicht einmal abwenden« – wieder ein solches *noch* –, »wenn allzumenschliche Regungen in mir hochstiegen. Mußte kalt zusehen, wie die Mütter mit den lachenden oder weinenden Kindern in die Gaskammern gingen.«<sup>66</sup> Je mehr solcher Sätze sich häufen (und es gibt ihrer viele in den ausführlichen Schriften, die Höß nach seiner Verhaftung und vor seiner Hinrichtung in der polnischen Haft zu Papier gebracht hat), desto mehr drängt sich der Gedanke auf, dass bereits Höß, also nicht nur später Glazer, an harten Kontrasten irgendwie Gefallen findet und diese rhetorisch zuspitzt (zu dem, was Arendt mit Blick auf Eichmann die Suche nach »erhebenden Gefühlen«<sup>67</sup> genannt hat). Hier die gleichsam natürlich hochsteigenden, »allzumenschliche[n]« inneren Regungen (mit Glazer vielleicht: »only human, all too human«?), dort ein durch Disziplin erzwungener, kalter und herzloser äußerer Anschein. In extremer Verdichtung: »Ich wäre am liebsten vor Mitleid von der Bildfläche verschwunden – aber ich durfte nicht die geringste Rührung zeigen.«<sup>68</sup> Stammt also nicht nur die scheinbare Normalität in beträchtlichem Maße von Höß selbst, sondern auch der zentrale Kontrast zwischen dieser Normalität und dem Grauen? Folgt Glazer sogar in diesem Punkt den Vorgaben des Täters? Ja nicht nur des Täters Höß, sondern auch des ihm hierarchisch übergeordneten Täters Heinrich Himmler? Erinnert sei an Aussagen von Himmler wie die folgende, hier gerichtet an die Reichs- und Gauleiter in Posen, 1943:

*Ich bitte Sie, das, was ich Ihnen in diesem Kreise sage, wirklich nur zu hören und nie darüber zu sprechen. Es trat an uns die Frage heran: Wie ist es mit den Frauen und Kindern? – Ich habe mich entschlossen, auch hier eine ganz klare Lösung zu finden. Ich hielt mich nämlich nicht für berechtigt, die Männer auszurotten – sprich also, umzubringen oder umbringen zu lassen – und die Rä-*

*cher in Gestalt der Kinder für unsere Söhne und Enkel groß werden zu lassen. Es mußte der schwere Entschluß gefaßt werden, dieses Volk von der Erde verschwinden zu lassen. Für die Organisation, die den Auftrag durchführen mußte, war es der schwerste, den wir bisher hatten. Er ist durchgeführt worden, ohne daß – wie ich glaube sagen zu können – unsere Männer und unsere Führer einen Schaden an Geist und Seele erlitten hätten. Diese Gefahr lag sehr nahe. Der Weg zwischen den beiden hier bestehenden Möglichkeiten, entweder zu roh zu werden, herzlos zu werden und menschliches Leben nicht mehr zu achten oder weich zu werden und durchzudrehen bis zu Nervenzusammenbrüchen – der Weg zwischen dieser Scylla und Charybdis ist entsetzlich schmal.<sup>69</sup>*

Wenn Höß also betont, dass er der Härte seiner Aufgabe zum Trotz im Wesentlichen menschlich anständig und in bestimmter Hinsicht normal geblieben sei, dann versucht er, einem weit verbreiteten SS-Ideal zu entsprechen, einem Ideal, das – genau wie Glazers Film – gerade durch einen harten Kontrast eindrucksvoll zu sein versucht. Hannah Arendt fasst dieses Prinzip in *Eichmann in Jerusalem* so zusammen:

*Mitleid im Entstehen umzukehren und statt auf andere auf sich selbst zu richten. So daß die Mörder, wenn immer sie die Schrecklichkeit ihrer Taten überfiel, sich nicht mehr sagten: Was tue ich bloß!, sondern: Wie muß ich nur leiden bei der Erfüllung meiner schrecklichen Pflichten, wie schwer lastet diese Aufgabe auf meinen Schultern!<sup>70</sup>*

Hervorgehoben sei auch, dass sich bereits bei Himmler und in der SS ein eigener Diskurs der Nicht-Repräsentierbarkeit der Judenvernichtung ausprägt.<sup>71</sup> Die SS versuchte ja nachdrücklich, keine Bilder der Vernichtung nach außen dringen zu lassen, das Morden zu verbergen oder so weit wie möglich im Unbestimmten zu belassen («nie darüber zu sprechen»). In einem Kommandanturbefehl vom 22. Juli 1940 lässt Höß etwa verlauten: »Ich mache nochmals darauf aufmerksam, daß das Photographieren [sic] im Lagerbereich ohne meine Genehmigung verboten ist. Zuwiderhandelnde werden von mir künftig auf das Strengste bestraft«<sup>72</sup> – ein Befehl, den er am 2. Februar 1943 fast wortgleich wiederholt: »Ich weise nochmals darauf hin, daß das Fotografieren innerhalb des Lagerbereiches verboten ist. Zuwiderhandelnde werde ich strengstens bestrafen.«<sup>73</sup>

## Die positive Verdichtung: »Meine Frau hatte ihr Blumenparadies«

Es lohnt sich, ein wenig genauer über die historische Exaktheit des Films zu sprechen, eines Films, der eine so auffallend große Schnittmenge mit Höß' Memoiren aufweist. Einerseits demonstriert *The Zone of Interest* eine Fundierung in den Archiven. Es scheint die ernsthafte Bemühung um Überprüfbarkeit gegeben zu haben. Viele Einzelheiten sind so faszinierend, dass offenbar insgesamt leicht übersehen werden kann, in welchem Maße der Film *andererseits* von der historischen Wirklichkeit abweicht. Bereits die Chronologie weist einige zunächst kaum auffallende Unstimmigkeiten auf, die bei genauerer Betrachtung aber umso kurioser sind. Sie sind auch deshalb kommentarbedürftig, weil sie sich fast alle in einem Fehler zentrieren, der unmöglich versehentlich unterlaufen sein kann: Zu Anfang des Films wird in mehreren Sequenzen prominent inszeniert, dass Höß einen Geburtstag zu feiern hat. Wir sehen ab Minute 0:08:01, wie seine Familie ihm gratuliert, ab Minute 0:20:28 dann, wie seine Untergebenen ihn vor seinem Haus beglückwünschen. Es spricht einiges dafür, dass die ersten ca. 8 Minuten des Films den Tag vor seinem Geburtstag zeigen, die folgenden ca. 22 Minuten seinen Geburtstag selbst und mehrere anschließende Sequenzen den Tag nach seinem Geburtstag (wie sich über Querverweise zwischen den einzelnen Sequenzen rekonstruieren lässt).<sup>74</sup> Dieser Geburtstag müsste, historisch exakt, auf einen 25. November fallen, eine leicht überprüfbare Tatsache, die der Film bewusst ignoriert. Die Anwesenheit der Tochter Annegret im Film, am 20. September 1943<sup>75</sup> geboren, und die Tatsache, dass Höß wenig später über seine Versetzung informiert wird, lässt für diesen Geburtstag, strenggenommen, nur das Jahr 1943 infrage kommen. Höß wird jedoch bei sommerlichem Wetter – die Blumen im Garten blühen – beglückwünscht und dreimal deutlich hörbar mit »Herr Kommandant« adressiert. Zum Zeitpunkt seines tatsächlichen Geburtstags im Spätherbst 1943 hatte Höß jedoch bereits seinen Posten als Kommandant des KL verloren.

Einerseits hat der Film also eine Fundierung in den Quellen. Andererseits gibt es Abweichungen von der Wirklichkeit, die sehr einschneidend sind, aber trotzdem wenig bis gar nicht bemerkt worden zu sein scheinen (zumindest wurden sie nicht öffentlichkeitswirksam besprochen). In diesem Zusammenhang empfiehlt sich eine kurze Rekonstruktion der ersten Minuten des Films. Diese Eröffnung präsentiert uns nämlich eine Fülle positiver Signale, zunächst einen Familienausflug zum Baden bei schönem, sommerlichem Wetter, bei der die Anwesenheit der gerade geborenen Tochter Annegret besonders auffällt (in einer der ersten Aufnahmen, die ihn zeigen, trägt Höß die kleine An-

negret auf dem Arm). Im Anschluss wird sehr prominent der Geburtstag von Höß inszeniert, an dem, wie angesprochen, weite Teile des Films zu spielen scheinen. Seine Familie schenkt ihm ein Boot – und Höß sagt zu Annegret, die er »Sonnenschein« nennt: »Du. Du darfst als Erstes mitfahren« (0:08:53). Wenig später zeigt Hedwig ihrer Tochter Annegret die Blumen in ihrem Garten: »Willst du eine Rose riechen? Eine Rose riechen. Ja? Die? Die ist schön, nicht? Und hier der Sonnenhut. Schau mal. So eine große, prächtige Dahlie. Oh, und ein Marienkäfer, ja ...« (ab 0:10:10).

Historisch passen die genannten Merkmale, die alle deutlich in den Vordergrund gerückt werden – der Geburtstag, das sommerliche Wetter, die Anwesenheit des Säuglings –, nicht zusammen. Warum werden diese drei Merkmale, obwohl historisch unvereinbar, im Film dennoch so eng zusammengezogen? Zuvorderst stiftet der Geburtstag einen übersichtlichen zeitlichen Rahmen, der etwa die erste Hälfte des Films chronologisch ordnet. Er schafft eine beinahe aristotelisch erscheinende Einheit von Zeit, Raum und Handlung, die erst in der zweiten Hälfte (mit Höß' Versetzung nach Oranienburg) aufgegeben wird. Wir werden zudem mit einer Fülle *lebendiger*, lebensbejahender Merkmale konfrontiert – vermutlich, um den Kontrast zur Welt des Lagers noch weiter zu erhöhen. Was könnte lebensbejahender erscheinen als das Blühen der prächtigen Blumen, die Anwesenheit eines gerade geborenen Kindes und die Feier eines eigenen Geburtstags? Zugunsten dieser Zusammenballung positiver Eindrücke verabschiedet der Film sich also dezent, aber offenbar ganz bewusst von der historischen Chronologie. Der Film inszeniert ein *Leben* am äußersten Rande einer Welt des Todes. Er lässt das Schöne und das Schreckliche hart aufeinandertreffen, Grenze an Grenze.

Nun ähnelt auch diese positive Inszenierung in irritierendem Maße einer Passage aus Höß' Memoiren:

*Ja, meine Familie hatte es in Auschwitz gut. Jeder Wunsch, den meine Frau, den meine Kinder hatten, wurde erfüllt. Die Kinder konnten frei und ungezwungen leben. Meine Frau hatte ihr Blumenparadies. [...] stets gab es was Neues, Interessantes im Garten. Oder sie – d. h. die Kinder – planschten im Sommer im Planschbecken im Garten oder in der Sola. Ihre größte Freude war jedoch, wenn Vati mitbadete.<sup>76</sup>*

Liegt denn nicht der Gedanke nahe, dass genau solche Sätze für den Film vorbildgebend waren?

In diesen sommerlichen, lebensbejahenden Rahmen der ersten Filmhälfte werden ebenfalls chronologisch nicht so recht passende Details eingefügt. Das krassste Beispiel dürfte die kurze, aber sehr einprägsame Sequenz sein,

in der Höß über den Entwurf eines effektiveren Krematoriums informiert wird. Es kann auf dem Plan, den der Film zu sehen gibt, namentlich identifiziert werden: »Ring-Einäscherungs-Ofen«, so steht dort zu lesen. Höß war jedoch nachweislich bereits im Februar 1943 sehr detailgenau über den Entwurf eines solchen sogenannten »Ring-Einäscherungs-Ofens« der Firma Topf & Söhne für ein mögliches sechstes Krematorium informiert worden.<sup>77</sup> Auch dies dürfte dem Recherche-Team von Glazer bekannt gewesen sein und ist offenbar bewusst ignoriert worden. Der Entwurf wird Höß im Film nun ausgerechnet ebenfalls an seinem Geburtstag präsentiert, und zwar während sich seine Untergebenen bereits vor dem Haus zur gemeinsamen Gratulation versammeln. All dies scheint der Erhöhung des zentralen Kontrasts zu dienen und soll vermutlich die scheinbar so heile Welt (in nüchterner Weise) von innen aufbrechen.

Der Film enthält entsprechend viele historisch verbürgte Details, bildet aus ihnen aber – und das muss betont werden – eine *sehr* suggestive Konstellation, die in vielerlei Hinsicht der Selbsteinschätzung von Höß entspricht und die Lagerwelt mit zusammengeballten positiven Signalen konfrontiert: einer Geburtstagsfeier, einem sehr oft gezeigten und »Sonnenschein« genannten Neugeborenen, der relativen Harmonie der Familie (inkl. Märchenvorlesen, Baden, gemeinsam vom Urlaub reden und lachen), dem sommerlichen Wetter und dem blühenden Garten (inkl. »Sonnenhut«), etc. Das Motiv der Sonne wird später noch einmal aufgegriffen und umgewertet, in jenem oben bereits kurz angesprochenen Lied des Auschwitz-Häftlings Joseph Wulf (»Sonnenstrahlen, leuchtend und warm [...]«). Und auch das Motiv des Geburtstags wird in der zweiten Filmhälfte nicht ganz fallen gelassen (»Ich werd wahrscheinlich deinen Geburtstag verpassen«, sagt Rudolf zu einem seiner Söhne, 0:55:11).

Die Nüchternheit der Bildgestaltung (Glazer »wanted the images to seem ›authorless‹«, so berichtet Harvey in seinem *New York Times*-Artikel, »The goal was an immersive naturalism«, »an airtight historical realism«), verbunden mit den Wirklichkeitseffekten der Detailverliebtheit und dem im Wesentlichen zurückhaltenden Schauspiel von Friedel und Hüller – all diese Dinge verschleiern, in welchem Maße der Film eine Konstruktion ist, die der Konstruktion der in vielen Punkten nachweislich erlogenen Zeugnisse von Höß entspricht.<sup>78</sup>

## □ Das politische Private: »Ich verbiete diese wilde Gärtnerei«

Über wenige Dinge wurde so ausführlich geschrieben und ausgiebig nachgedacht wie über die Inszenierung des Gartens in *The Zone of Interest*. Nach der Sequenz, in der Hedwig ihrer Tochter Annegret die Blumen in diesem Garten »vorstellt«, wird die Lagermauer von einem der Häftlinge mit einer Schubkarre abgeschritten – begleitet durch eine Kamerafahrt in strenger Parallelität zur Mauer, eine der wenigen und daher auffallenden Kamerabewegungen des Films. So wird betont, wie direkt diese schöne Welt der Rosen, Dahlien und Sonnenhüte an das Stammlager Auschwitz I samt Krematorium und Gaskammer angrenzt. Etwa 30 Minuten später wird der Garten ein zweites Mal »vorgestellt«, erneut von Hedwig Höß, diesmal im Kontakt mit ihrer Mutter: »Da ist der Wein. [...] Hier gibt's auch Gemüse. Ein bisschen Kräuter, auch Rosmarin. Hier ist rote Beete. [...] Und hier ist der Kohlrabi« etc. pp.

Zwei Dinge sind in diesem Zusammenhang herauszustreichen: dass Rudolf Höß und seine Frau auf ihren Garten besonders stolz waren. »Meine Frau hatte ihr Blumenparadies«, so heißt es, wie bereits zitiert, in Höß' retrospektiven Aufzeichnungen.<sup>79</sup> Die große Bedeutung des Gartens lässt sich auch anderweitig historisch nachweisen. Stanisław Dubiel etwa, ein ehemaliger Häftling, der im Garten und Gewächshaus der Familie Höß beschäftigt war, gab am 7.8.1946 in Oświęcim zu Protokoll, er habe für die anspruchsvolle Hedwig die erlesensten, ausgefallensten Blumen (*najbardziej wyszukane kwiaty*) kultiviert.<sup>80</sup>

Der Garten hatte für Höß – und hat für den Film –, kurz gesagt, eine besondere Bedeutung. Er wird den Zuschauenden als Refugium der Privatheit präsentiert, in welchem nichtsdestotrotz viele kleine Splitter des Schrecklichen ausgestreut sind und auffindbar bleiben (vor allem Töne, aber auch die Anwesenheit von Zwangsarbeitern, Asche als Düngemittel etc.). Wichtig dürfte darüber hinaus die folgende historisch belegte Tatsache sein: dass solche Gärten für die SS-Angehörigen, die im Interessengebiet des Lagerkomplexes wohnten, ausdrücklich *keine* Privatsache waren. Das macht ein eigenartiger Kommandanturbefehl vom 20. April 1943, gezeichnet von Höß, deutlich. Dort heißt es unter der Überschrift »Anlegen von Gärten« (Punkt 13):

*Ich habe festgestellt, daß SS-Angehörige bei und vor den Wohnungen Gärten wahl- und planlos anlegen lassen. Ich verbiete diese wilde Gärtnerei und befehle, daß vor Anlegen eines Gartens entsprechende Skizzen oder Pläne mir zur Genehmigung vorzulegen sind.*<sup>81</sup>

Höß bezeichnet die »neuangelegten gärtnerischen Anlagen« – und zwar, so

die Formulierung: »die Anlagen *innerhalb* des Lagerbereichs« (meine Hervorhebung) – in einem früheren Befehl (Nr. 10/41, 28. Mai 1941) ausdrücklich als »Schmuckstück des Lagers«, das es unbedingt – unter Androhung »strenge[r] Strafen« – zu schützen gelte.<sup>82</sup>

Wie diese obsessive Kontrolle sogar der Gärten exemplarisch anzeigt, lässt sich die Grenze zwischen Privatem und Dienstlichem im Falle der SS nicht immer feinsäuberlich ziehen. Vieles, was daher – ohne historisches Vorwissen – intuitiv für privat gehalten werden könnte, wurde von der SS in die Sphäre des Politischen und Dienstlichen hinübergezogen. In welchem Maße sich Himmler persönlich in Familiäres und Eheliches einmischte, verdeutlicht ein Brief des für seine Grausamkeit bekannten SS-Gruppenführers Odilo Globocnik, des Leiters jener »Aktion Reinhardt«, aus dem die Vernichtungslager Belzec, Sobibor und Treblinka hervorgingen (in denen, zusammengekommen, 1942 und 1943 sogar mehr Menschen ermordet worden zu sein scheinen als im Lagerkomplex Auschwitz-Birkenau), ein Mann, mit dem Höß offenbar »um die Vorreiterrolle in der Umsetzung des Holocaust« konkurrierte.<sup>83</sup> Am 1. August 1944, Monate nach Abschluss der »Aktion Reinhardt«, wendet sich Globocnik mit diesen unbeholfenen Worten an den »Reichsführer-SS« persönlich:

*Reichsführer!*

*Ich bitte nicht ungehalten zu sein, wenn ich gerade jetzt mit einem Anliegen komme. Aber ich glaube die ganze Schwere verpflichtet unsomehr allem nachzukommen, was man versäumt hat.*

*Ich glaube das Mädchen gefunden zu haben, das zu heiraten Sie Reichsführer mir die Bewilligung geben würden. [...] vielleicht gibt sich eine Gelegenheit, daß Sie Reichsführer das Mädchen sehen könnten und ich dann den richtigen Bescheid erhalte. Ich möchte gern im heurigen Jahr dann heiraten.*

*Mit gehorsamen Grüßen*

*Heil Hitler*

*Ihr dankbarer O. Globocnik*<sup>84</sup>

Grundlage solcher Schreiben war der berüchtigte Verlobungs- und Heiratsbefehl (SS-Befehl – A – Nr. 65) vom 31. Dezember 1931, in dem es heißt (unter Punkt 5): »Jeder SS-Mann, der zu heiraten beabsichtigt, hat hierzu die Heiratsgenehmigung des Reichsführers-SS einzuholen.« Dass Globocnik eine Heirat bislang »versäumt« zu haben glaubt, zeigt indirekt an, dass für SS-Angehörige die Heirat *auch* eine Art Pflicht war. Wenige Woche nach Globocniks Brief, am 6. Dezember 1944, verdichtet ein Mitarbeiter von Himmler, Rudolf Brandt, diese Pflicht in den folgenden klaren Worten: Der Reichsführer-SS, so schreibt Brandt in einem Brief an SS-Obersturmbannführer Bern-

hard Frank, gehe »von dem Gedanken aus, daß allen SS-Angehörigen die Notwendigkeit einer nicht zu späten Heirat völlig klar ist.«<sup>85</sup> Auch lange nach genehmigten Heiraten (Himmler gestattete übrigens Globocniks) sind noch Einflussnahmen nachweisbar, in Briefen exemplarisch so: »Lassen Sie sich ebenso ermahnen, Ihre Ehe zu pflegen«,<sup>86</sup> oder: »Alles in allem habe ich den Eindruck, daß Sie in Ihrer Ehe die notwendige Führung sowie die Erziehung Ihrer jungen Frau noch nicht in dem Maße übernommen haben, wie ich es von einem SS-Führer erwarten muß.«<sup>87</sup> Sogar abseits rassistischer resp. rassistischer Erwägungen im engeren Sinne war das Persönliche für SS-Angehörige also nicht Privatsache, sondern politisch. Ein Bund wie die SS sollte die gesamte Lebensführung umfassen, von der Schließung der Ehe über die Geburt der Kinder bis zur Anlegung der Gärten. Sind eine Ehe, die Himmler genehmigt, und ein Garten, den Höß genehmigt hat – sind solche Dinge normal zu nennen?

Das Private und das Politische lässt sich sogar noch enger zusammenziehen. Anna-Raphaella Schmitz äußert sich so in ihrer 2022 veröffentlichten wissenschaftlichen Studie *Dienstpraxis und außerdienstlicher Alltag eines KL-Kommandanten*:

*Ein vor Ort existierendes Privatleben vereinfachte das Funktionieren im mörderischen Alltag. Das erscheint im Rückblick nur schwer nachvollziehbar, doch beide Aspekte – der verbrecherische Dienst und ein als »normal« empfundenes Leben außerhalb des Lagerkomplexes – bedingten sich gegenseitig. Es bestand ein wechselseitiger funktionaler Wirkungszusammenhang.<sup>88</sup> Ergänzend: In Auschwitz hatte »Privatheit« also in erster Linie eine funktionale Bedeutung: Sie sollte helfen, die Motivation für den gewalttätigen Dienst aufrechtzuerhalten und ihn als »normal« erscheinen zu lassen. [...] Das galt auch für den Lagerkommandanten: Die Anwesenheit von Ehefrau Hedwig und der fünf Kinder zeigte »positive« Effekte auf seine Dienstausbübung.<sup>89</sup>*

War Höß also normal? War er im Wesentlichen wie du und ich? Oder wollte und sollte er vielmehr einen solchen Anschein erwecken, wollte und sollte er sich an ein solches Ideal (?) der Normalität und Anständigkeit im Angesicht eines nicht zu zeigenden und nicht zu besprechenden Mordens anpassen?

## 5 Die kognitive Dissonanz: »Neutralisationstechniken«

In einem sehr lesenswerten Text über das sogenannte Höcker-Album bringt Christophe Busch diesen Anschein der Normalität mit zwei Konzepten in einen Zusammenhang, die sich in den Schlagworten »kognitive Dissonanz«

und »Neutralisationstechnik« verdichten lassen. Vereinfacht gesagt: Die kognitive Dissonanz, die durch das alltägliche Morden entsteht, diese negative Spannung in der Begegnung mit sich selbst, muss, wenn das Morden alltäglich fort dauern soll, irgendwie vermindert, irgendwie ausgeglichen und neutralisiert werden, wenn auch notdürftig und unvollständig. Es widerstreiten also

*zwei kognitive Wahrnehmungen, die nicht ohne Weiteres miteinander vereinbar sind, beispielsweise die des fürsorglichen Vaters und die des brutalen Massenmörders. Leon Festingers Theorie der kognitiven Dissonanz zufolge haben Menschen eine ausgeprägte Neigung dazu, solche Dissonanzen abzumildern, indem sie ihre Einstellungen oder ihr Verhalten ändern oder rationalisieren. Diese Spannung zwischen persönlicher Überzeugung und den Fakten lässt sich lösen, indem man bestimmte Wahrnehmungen steuert. Weil sie die normalen Hemmungen von Gewalttaten »neutralisieren«, bezeichnet man diese Strategien in der Kriminologie auch als Neutralisationstechniken.<sup>90</sup>*

Die Behauptung, dass Höß, und, für Höß, die Behauptung, dass »ich« trotz allem normal bleiben kann, steht dem Morden zwar einerseits entgegen, ja scheinbar in maximalem Kontrast zu ihm, erweist sich jedoch – so die Deutung von Busch im Anschluss an Festinger und Herbert Jäger, der Neutralisierungstechniken erforscht hat<sup>91</sup> – als Beitrag dazu, dass das Morden *nicht* aufhört. Auch deshalb macht es Sinn, dass Himmler genau diese Mischung propagiert hat. Auch deshalb macht es Sinn, dass Höß sich gleichzeitig als engagierter Kommandant eines Vernichtungslagers und als normal, als anständig beschreiben möchte. Und stellt sich nicht die Frage, ob *The Zone of Interest* – gewollt oder ungewollt – diese Haltung übernimmt und so seinerseits eine Art Neutralisierung des Grauens vollzieht?

Was zunächst daher wie ein ethischer Skrupel angesichts der konstitutiven Nicht-Darstellbarkeit der Shoah und zugleich als Zugeständnis an den Diskurs der »Banalität des Bösen« erscheinen konnte, das lässt sich zumindest anteilig ebenfalls als Neutralisierungstechnik deuten – eine Technik, die der Film, so denke ich, nicht in ausreichendem Maße kritisch reflektiert. *The Zone of Interest* übernimmt zu viele Merkmale der Selbsteinschätzung von Höß, ja mehr noch: Er betont die positiven Seiten dieser scheinbaren Normalität durch die Verschränkung von sommerlichem Wetter, blühendem Garten, Höß' Geburtstag und der Anwesenheit der gerade erst geborenen Tochter Anne-gret.

## **n Das verstörende Detail: »Sie sollte da verhungern«**

Nun unternimmt der Film ja offensichtlich – auch abseits der Tonspur – den Versuch, diese Normalität, diese scheinbare Harmonie konsequent von innen aufzubrechen. Es ist daher geboten, zumindest einen besonders auffälligen Versuch dieser Art mit den historischen Dokumenten und Zeugenaussagen in Beziehung zu setzen. Nach etwa 59 Minuten des Films wird uns elliptisch, aber unmissverständlich vor Augen geführt, dass Höß mit einer inhaftierten Frau sexuell verkehrt.<sup>92</sup> Die Andeutungen sind sehr klar und doch seltsam zurückhaltend, seltsam dezent und gewaltarm, sie sind abstoßend, aber wirklich ekelerregend sind sie vermutlich nur für wenige. Wir sehen die junge, schöne Frau in Höß' Arbeitszimmer kommen, die Schuhe ausziehen, die Haare öffnen und den Blick auf Höß richten; direkt im Anschluss sehen wir Höß durch einen unterirdischen Gang gehen, zu einem offenbar verborgenen Raum, in dem er sich die Genitalien wäscht. Auf der Tonspur ist ein Brief zu hören, den Höß an »Gruppenführer Glücks« anlässlich seiner Versetzung und bzgl. des erhofften Verbleibs seiner Familie in Auschwitz richtet. Es wird also ein Kontrast erzeugt: zwischen der scheinbaren Sorge um die Familie und Höß' sexuellem Missbrauch einer Gefangenen.

Nun gehört ein solches sexuelles Verhältnis von Höß mit einer Gefangenen in Auschwitz zu den abstoßendsten Details seiner ohnehin sehr abstoßenden Biografie, ein Sachverhalt, der bereits von der SS selbst untersucht worden ist (möglicherweise jene nur angedeutete und nicht näher bezeichnete »Untersuchung« [0:50:44], die Hedwig Höß ihrem Mann gegenüber kurz als möglichen Versetzungsgrund in Erwägung zieht). Auch wenn Zeugenaussagen von SS-Mitgliedern mit großer Vorsicht zu rezipieren sind und auch wenn der Sachverhalt wohl insgesamt einer vorsichtigen historischen Aufarbeitung bedarf, so scheint die folgende Bemerkung doch in ihren wichtigsten Punkten glaubwürdig zu sein.<sup>93</sup> Sie stammt von einem ungewöhnlichen SS-Richter, Konrad Morgen, der den Missbrauch der Gefangenen Eleonore Hodys gerichtlich klären lassen wollte. Im Rahmen des 1. Frankfurter Auschwitz-Prozesses äußerte er sich am 9.3.1964 unter Eid so:

*Der verheiratete Standartenführer Höß hatte ein Liebesverhältnis mit einer tschechischen [sic]<sup>94</sup> Häftlingsfrau namens Hodys begonnen, und der weibliche Häftling war schwanger geworden. Damit die Sache nicht rauskam, da hat er seine Geliebte in den Block 11 bringen lassen, in den Bunker.<sup>95</sup> Und zwar dort in dem Keller befanden sich auch Stehbunker. Ich habe die später beseitigen lassen. Das waren Gelasse, so etwa einen bis anderthalb Quadratmeter groß. Und unten war ein kleines Loch, in das man nur reinkriechen konnte, und dort mußte*

*der betreffende Häftling stehen, solange es der Lagerleitung gefiel. Und im Falle Hodys, da hatte er sogar Anweisung gegeben, dieser Frau, die schwanger war, nichts mehr zu essen zu geben. Sie sollte da verhungern. Aber selbst Teile dieser entmenschten Wachen, die haben diesen Befehl nicht ausführen können. Sondern es fand sich ab und zu einer, der ihr was zu essen gab. So hat sie ihr kümmerliches Leben da weiter fristen können.<sup>96</sup>*

Wenige Tage später, am 13.3., bestätigte der Zeuge Helmut Bartsch, ein Mitarbeiter derselben SS-Sonderkommission, in Frankfurt den zentralen Aspekt dieser Aussage: »Und ich wußte eben, daß früher Frau Hodys in der Stehzelle des Stammlagers – so nenne ich es immer – eingewiesen worden war, und zwar auf Veranlassung von dem damaligen Lagerkommandanten Höß.« Vorsitzender Richter: »Das wußten Sie?« Zeuge Helmut Bartsch: »Ja.«<sup>97</sup> Auch Gerhard Wiebeck, ein Assistent von Morgen, der ansonsten ein recht spannungsvolles Verhältnis zu diesem hatte,<sup>98</sup> kommt im Rahmen des Prozesses am 1.10.1964 recht ausführlich auf die SS-Untersuchungskommission zu sprechen und scheint das Zeugnis von Hodys für glaubwürdig zu halten.<sup>99</sup>

Falls die Aussage von Hodys selbst zu diesem Missbrauch den Tatsachen entsprechen sollte, eine Aussage, die sie 1944 gegenüber Konrad Morgen zu Protokoll gegeben hat; falls es stimmt, was im Anschluss an Morgen etwa Hermann Langbein für korrekt zu halten scheint, nämlich »daß ein Grund der Versetzung von Höß in der Aufdeckung des Verhältnisses bestand, welches er mit Eleonore Hodys [...] eingegangen war«,<sup>100</sup> eine Versetzung, die für die Handlung von *The Zone of Interest* ja eine außergewöhnliche Bedeutung hat; falls es stimmt, dass Hodys zunächst von Hedwig Höß im Haus beschäftigt worden ist, jenem Haus, in das der Film uns ja so demonstrativ hineinversetzt, wenn dieses Verhältnis also direkt ins düstere Zentrum dessen führt, was der Film uns zeigen möchte, das Privatleben an der Grenze des Lagers; wenn zudem in Betracht gezogen wird, dass ein in manchen Punkten vergleichbares Verhältnis in Martin Amis' vage vorbildgebendem Roman *The Zone of Interest* (2014) einen großen Raum beansprucht<sup>101</sup> und ohnehin die Sexualität in diesem – gelinde gesagt – befremdenden Buch eindeutig im Vordergrund steht; wenn zuletzt beachtet wird, dass Jonathan Glazers Vorgängerfilm *Under the Skin* (2013) sexualisierte Gewalt zu einem seiner Hauptthemen gemacht hatte – nun, dann stellt sich schlicht die Frage, warum der Film diesen schrecklichen Vorgang, der sicher *nicht* als Vorwissen vorausgesetzt werden kann, so zurückhaltend, ja dezent in Szene setzt. Zweifeln die Forschenden in Glazers Team diesen Sachverhalt aus historischen Gründen an? Falls ja, warum gibt es dann überhaupt so unmissverständliche Andeutungen zu einem sexuellen Missbrauch? (Der Fall hat zu viele Spuren in den Ar-

chiven hinterlassen, darunter in privaten Briefen von Morgen, um einfach als Gerücht abgetan werden zu können. Wahrscheinlich ist jedoch, dass Hodys' Zeugnis *auch* falsche Erinnerungen enthält – wie die Zeugnisse so vieler stark traumatisierter Personen – und dass dieser Skandal für einige SS-Mitglieder sowie die Untergrundbewegung<sup>102</sup> in Auschwitz nützlich war, d. h. für eigene Zwecke instrumentalisiert werden sollte.)

Verdient Höß es, in diesem Punkt einen Rest an Würde wahren zu können? Verdient denn nicht *im Zweifelsfall* die Aussage des Opfers das Vertrauen der Historiker:innen und Künstler:innen?<sup>103</sup> Sollten wir denn nicht wissen, dass solche Dinge in Auschwitz passiert sind, Dinge, die nicht allein über Andeutungen oder die Tonspur (Schüsse, Schreie etc.) vermittelt werden können? Würde sich nicht der Gedanke, Höß sei irgendwie normal gewesen, irgendwie gewöhnlich oder banal, schlicht und ergreifend in Luft auflösen, wenn wir nur etwas direkter vermittelt bekämen, was Hodys 1944 zu Protokoll gegeben hat und was im Film obszön erscheinen würde, kaum auszuhalten, *ekelhaft*, ganz einfach, weil es all das mit hoher Wahrscheinlichkeit wirklich *gewesen* ist?

»Neun Wochen lang hatte ich keine Waschgelegenheit und während der letzten 17 Tage durfte ich nicht die Toilette aufsuchen. Ich musste das in meiner Zelle tun«, so berichtet Hodys im Herbst 1944 gegenüber Morgen: »ein kleines dunkles Loch [...], in das nur etwas Luft eindringen« und in dem man »gerade stehen oder kniend hocken« konnte, eine kalte, ungeheizte Zelle, in der sie sich »die ganze Zeit über aufhalten« musste, »nur eine Schürze« tragen durfte und sehr wenig Essen bekam, »etwas Brot und Kaffee und jeden vierten Tag [...] etwas Warmes«, eine Zelle, in der sich anfangs sogar zusätzlich »ein Leichnam befand«.<sup>104</sup>

Selbst, wenn nicht alles an dieser Aussage, dieser traumatischen Erinnerung stimmen sollte (sie bedarf, wie alle anderen auch, einer empathischen, aber trotzdem »vorsichtigen Auswertung«<sup>105</sup>), und selbst, wenn manche dieser Grausamkeiten nur von Höß toleriert und nicht auf direkte Befehle von ihm zurückgehen sollten, so dürfte doch ausreichend klar sein, was Glazers Film uns *nicht* präsentieren möchte: etwas, das so ekelhaft ist, dass der Anschein von Normalität verfliegt.

Sollten solche Dinge gezeigt werden? Nein, sicher nicht. (Wie sie trotzdem präsent werden können, zeigt Lanzmann im ersten Teil von *Les Quatre Sœurs*, s. o.). Aber macht es nicht einen Unterschied, ob Höß mit einer Gefangenen sexuell verkehrte (so schlimm, ganz und gar würdelos auch das allein bereits ist), oder ob er sie missbrauchte, schwängerte und foltern ließ oder zumindest einer vielgestaltigen Folter mit Todesziel keinen Einhalt gebot? Die eine Straftat ist schrecklich, die andere in extremer Weise absto-

ßend, genauso abstoßend, genauso ekelerregend wie andere Dinge aus Höß' Biografie. Wäre nicht dieses Gefühl, *Ekel*, diesem Täter gegenüber angemessener als Bestürzung gegenüber der scheinbaren Normalität seines Alltags? Steckt der Teufel also wirklich, wie das Sprichwort sagt, im Detail? In all den Einzelheiten, aus denen sich das, was »Auschwitz« genannt wird, zusammensetzt? Und ist es wirklich sinnvoll, überwiegend banale Einzelheiten herauszugreifen und die unzähligen schrecklichen Details in ein vages, unbestimmt bleibendes Grauen zu überführen? Ist es angemessen, die Einzelheiten der Erinnerungen eines Täters zu bevorzugen, dessen Ziel es ist, als nüchterner Vollstrecker *und* normaler Mensch zu erscheinen?

Der Film erweckt den Eindruck, es sei möglich, in Auschwitz nüchtern zu morden, es sei möglich, beinahe sachlich eine hilflose Gefangene zu vergewaltigen. Eine Frage sei daher erlaubt: Wäre Höß mit dem Film unzufrieden? Eine Stimme in mir sagt laut und deutlich: Er könnte vermutlich ganz gut damit leben.

## 1 Das unheimlich Ähnliche: »Das Wesen, das immer entscheidet«

Rudolf Höß war *nicht* normal, alles andere als das. Er war eine ganz und gar verirrte, verstörte und verstörende Person. Dass er sich gleichzeitig *vorspielen* konnte, er sei trotz allem anteilig normal geblieben: Diese Selbsttäuschung sollte, wenn überhaupt, dann nur mit äußerster Skepsis überliefert werden. Das Böse mag manchmal banal sein, manchmal, vielleicht: Höß war es sicher nicht. Er war ein ehrgeiziger, mit seiner grausamen Arbeit identifizierter Nationalsozialist. War er ein Mensch? Ja, natürlich. Hatte er ein Alltagsleben? Ja, natürlich. Hatte er Frau und Kinder? Natürlich. All das ist im weitesten Sinne normal. Ist das Böse, im Gegenteil, das Unmenschliche? Nein, auch das stimmt vermutlich nicht. »Alles ist menschlich«, hat Elie Wiesel 1995 zu Jorge Semprun gesagt.<sup>106</sup> Und Viktor Frankl schreibt: »Wir haben den Menschen kennengelernt wie vielleicht bisher noch keine Generation. Was also ist der Mensch? Er ist das Wesen, das immer *entscheidet*, was er ist.«<sup>107</sup>

Das Normale kippt nicht – mir nichts, dir nichts – ins Mörderische ab. Das Morden muss ebenso praktisch wie psychologisch vorbereitet und begleitet werden. In diesem Rahmen spielt der *Anschein* des Normalen eine große Rolle. Und diesen Anschein, *diese* Normalität zeigt uns *The Zone of Interest*. Können wir sehen, deutlich genug, dass es sich um eine Neutralisierungstechnik handelt? Wird diese Normalität also konsequent und oft und abstoßend genug gebrochen? Vielleicht, ich bin mir nicht sicher, das Beispiel Hodys stimmt mich sehr skeptisch, Glazers lockere Aussagen ebenfalls – »Mr. and

Mrs. Smith at No. 26« –, vor allem deshalb, weil sie den Selbstzeugnissen von Höß so seltsam ähnlich sind. *Unheimlich* ähnlich.

Gut sieht er aus, in seiner Uniform.