



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Gefroren, Genmanipuliert, Geklont - Darstellungen fiktionalisierter NS-Wissenschaften im Science-Fiction Film der 60er und 70er Jahre“

verfasst von / submitted by

Christopher Gajsek, B.A.

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2019 / Vienna 2019

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 803

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Geschichte

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Frank Stern

Inhalt

Einleitung	3
1. Forschungsfragen, Methoden und Quellen	7
1.1 Forschungsfragen	7
1.2 Methoden.....	7
1.3 Filmauswahl	8
2. Historische Einflüsse – Geschichte formt Geschichten	10
2.1 Science-Fiction und der Nationalsozialismus	10
2.2. Der „Kalte“ Krieg – Geheimnisse, Unbehagen und die Suche nach besseren Bösewichten	18
2.3. Die Ratlines – Ein Platz an der (schwarzen) Sonne	24
2.4. Vietnam – <i>The Boys are shocked</i> . Krieg, Tod und Gewalt im Dschungel	30
3. Mad Scientists	36
3.1. Dekonstruktion des „objektiven“ Wissenschaftlers	36
3.2. „Dr. Norberg“ aus „The Frozen Dead“	37
3.2.1. Eine Legende des Film-Noir	37
3.2.2. Der Nachkriegs-Prometheus	39
3.3. „Shock Waves“ „SS Commander“ – Ein Platzhalter auf vielen Ebenen	46
3.3.1. The Gentle Man of Horror	46
3.3.2. „SS Commander“	48
3.4. „Dr. Mengele“ – Der Fall des „Gottes in Weiß“	55
3.4.1. Gregory Peck – Ein Mann der Prinzipien	55
3.4.2. Der Fanatiker	58
4. Mad Science	65
4.1. Das Einfrieren Von Nazi Intelligenzia	65
4.1.1. Frankenstein und NS Gewalt.....	65
4.1.2. Kälteexperimente	68

4.2. Die Genetische Manipulation von Soldaten.....	73
4.2.1 Die Konsumlosen Toten.....	73
4.2.2 Moderne Vergangenheit.....	77
4.3. Hitlers Klone	82
4.3.1 Klone, Doppelgänger, Widergänger.....	82
4.3.2 Zwillingsexperimente und Lebensborn Sci-Fi	86
5. Zusammenfassung und Ausblick	90
Bibliografie.....	91
Literatur	91
Abbildungsverzeichnis	95
Andere Quellen	95
Filmographie:	96
Analysierte Filme:	96
Andere erwähnte Filme:	97
Abstract	101

Einleitung

Die historische Filmwissenschaft weist eine Vielzahl wissenschaftlicher Publikationen auf, die sich mit den komplexen Themen des allgemeinen Filmschaffens während der Zeit des Nationalsozialismus und dem Filmschaffen des Nationalsozialismus beschäftigen. Seien es Produktionshintergründe, Analysen ideologischen Kalküls oder auch die Eigenheiten des Filmschaffens der NS-Produktionen und die Auswirkungen dieser Filme, kaum ein Aspekt wird ausgelassen.¹ Was jedoch oftmals vernachlässigt wird, sind Darstellungen des Nationalsozialismus nach der NS-Herrschaft, die keine Ansprüche darauf erheben, Historienfilme zu sein. Selbstverständlich sind große Hollywoodproduktionen wie etwa Steven Spielbergs „Schindlers Liste“², gut aufgearbeitet, doch weniger bekannte Indie- und Untergrundproduktionen kommen hier hingegen deutlich zu kurz. Genrefilme aus den Reihen der Science-Fiction und Fantasy lassen Schlüsse über die Transformation vom tatsächlichen Regime zu einer fiktiven Darstellung des Nationalsozialismus und seiner Leitthemen zu. Eines der besten Beispiele einer solchen Transformation sind die NS-Wissenschaften und wie sie thematisch und bildlich im Science-Fiction Film verarbeitet werden.

In dieser Arbeit soll es vornehmlich um eine bildliche Analyse mit geschichtsbezogener Kontextualisierung der ausgewählten Filme gehen, welche bisher hauptsächlich auf Narrativbasis untersucht wurden.

Visuelle Chiffren in Filmen mit auf den ersten Blick verschiedenen Themen sollen einen roten Faden deutlich machen, der sich durch die Darstellungen fiktiver NS-Wissenschaften im Science-Fiction Film zieht. Denn während die Ideen des Einfrierens von Nazi-Größen, genetischen Veränderns von Soldaten und Klonens von niemand Geringerem als Adolf Hitler selbst zwar fiktiver Natur sind, so fußen diese Szenarien der Science-Fiction doch auf realen und oft auch widersprüchlichen ideologischen Prinzipien des NS-Regimes.

¹U.a.: Siegfried *Krakauer*, Von Caligari zu Hitler (Frankfurt am Main 102014); Frank *Stern*, Zwischen Ideologie und Unterhaltung: NS Propagandafilme, in: Filmarchiv Austria 23, 2005, 46- 54; Jan *Distelmeyer* (Hg.), Tonfilmfrieden/Tonfilmkrieg. Die Geschichte der Tobis vom Technik-Syndikat zum Staatskonzern (München 2003); Gerd *Albrecht*, Nationalsozialistische Filmpolitik. Eine soziologische Untersuchung über die Spielfilme des Dritten Reiches (Stuttgart 1969); Sabine *Hake*, German National Cinema (London 2003).

² „Schindlers Liste“, Regie: Steven Spielberg, Kamera: Janusz Kaminski, Drehbuch: Thomas Keneally, Steven Zaillian, USA 1993.

Die Möglichkeiten neue Erkenntnisse aus der Untersuchung des Untergrunds im Kontext mit der Entstehungszeit der Filme und ihrer Produktionsumstände zu erhalten sind vielzählig, denn gegenüber dem Mainstream des Films gibt es hier Symbole, Chiffren und wiederkehrende Szenarien, die beinahe ausschließlich im Untergrund-Genrefilm vorkamen, als krasse Gegenbewegung zur Mainstream-Populärkultur³ und erst später auch zumindest teilweise, von dieser adaptiert wurden.

An dieser Stelle stellt sich natürlich die Frage, warum diese Filme bis jetzt so wenig Beachtung gefunden haben. Der Umstand, dass sie selbstverständlich keine getreue Wiedergabe historischer Ereignisse sind, kann hier kein Grund sein, da dies ohnehin nicht ausschlaggebend für die Wertigkeit eines Films als Quelle ist. Doch weshalb dann diese Antipathie? Es liegt am Wahrscheinlichsten daran, dass diese Filme schlichtweg unbequem sind.⁴ Sie sind provokativ, oftmals wenig subtil, grotesk, anstößig und oftmals auch vereinfachend und obszön. Zu guter Letzt machen sich B-Movies, die das heikle Thema des Nationalsozialismus, oft auch mit Hinweisen auf den Holocaust behandeln, einfach nicht gut in den Titeln seriöser Publikationen. Titel wie zum Beispiel „Ilsa: She Wolf of the SS“⁵, welcher als einer der Vorzeigetitel für das Sub Genre der „Nazisploitation“-Filme gilt oder auch „King of the Zombies“⁶, der wohl der erste Horror/Science Fiction Film war, der Nazis als Teil des Plots zeigte, sind hierfür nur zwei von einer großen Anzahl Beispiele des Zwiespalts der Beziehungen der Gesellschaft zum Horrorfilm. Dieser ist nämlich einerseits allseits beliebt und doch gleichzeitig immer als verruchter Schund, wenn überhaupt, kritisch beäugt.⁷

Wie in dieser Arbeit gezeigt werden soll, sind manche Charaktere, Symbole und auch Szenarien von Kleinproduktionen des Exploitation Genres sogar dazu in der Lage, Mainstream Produktionen zu inspirieren und dadurch die Grenze zwischen B-Movie und Großproduktionen verwischen zu lassen.

³ Alicia Kozma, Ilsa and Elsa: Nazisploitation, Mainstream Film and Cinematic Transference, in: Daniel H. Magilow, Elizabeth Bridgesand, Kristin T. Van der Lugt (Ed.), Nazisploitation! The Nazi image in low-brow Cinema and Culture, (London 2012), 55- 71, hier 55.

⁴ Daniel H. Magilow, Introduction: Nazisploitation! The Nazi image in low-brow Cinema and Culutre, in: Daniel H. Magilow, Elizabeth Bridgesand, Kristin T. Van der Lugt (Ed.), Nazisploitation! The Nazi image in low-brow Cinema and Culture, (London 2012), 1-20, hier 9.

⁵ „Ilsa: She Wolf of the SS“, Regie: Don Edmonds, Kamera: Glenn Roland, Drehbuch: Jonah Royston, John C.W. Saxton, Kanada 1975.

⁶ „King of the Zombies“, Regie: Jean Yarbrough, Kamera: Mack Stengler, Drehbuch: Edmond Kelso, USA 1941.

⁷ Robin Wood, An Introduction to the American Horror Film, in: Bill Nichols (ed.), Movies and Methods II (Los Angeles, Berkeley 1985), 195 – 220, hier 202.

Da das Zielpublikum von Genrefilmen von Haus aus ein weitaus Kleineres ist, werden hier demnach auch häufiger Risiken eingegangen, vor denen Blockbuster und große Produktionen zurückschrecken würden. Indie Produktionen von Science-Fiction und Horrorfilmen sind dabei nicht nur für das Brechen bestehender, sondern auch für das Aufkommen neuer Tabus verantwortlich, die wiederum bestehende gesellschaftliche Diskurse widerspiegeln oder gänzlich neue anregen können.

Bevor die eigentliche Analyse der Filme thematisiert wird, soll in einem ersten Kapitel ein Versuch unternommen werden, nicht nur Begriffserklärungen zu den unzähligen Bezeichnungen von Genres und Sub-Genres zu liefern, sondern auch eine kurze Geschichte des Science-Fiction Genres zu umreißen, bei dem man argumentieren könnte, dass es sich dabei um eines der ältesten Filmgenres, wenn nicht das älteste überhaupt, handelt. Eine Transmediale Untersuchung ist hierbei notwendig, um die thematischen Ursprünge und Zusammenhänge der ausgewählten Filme zur Gänze darzustellen. Referenzen und wiederkehrende narrative und bildliche Motive in diesen Filmen sind oft neuinterpretierte Archetypen des Genres und müssen auch als solche im Kontext betrachtet werden.

Doch die Geschichte des Science-Fiction wäre kaum vollständig, ohne den literarischen Ursprüngen Beachtung zu schenken, und so soll nicht nur die Geschichte der Science-Fiction Filme, sondern auch der vorangegangenen Literatur kurz erörtert werden. Besonderes Augenmerk liegt hier selbstverständlich auch darauf, dass der Film „The Boys From Brazil“⁸ auf einer Buchvorlage basiert.⁹

An dieser Stelle sollten auch die Auswahlkriterien für die zu untersuchenden Filme offengelegt werden. Es wurden drei Filme aus den 60er und 70er Jahren ausgewählt, welche sowohl dem Genre der Science-Fiction/ Exploitation, als auch dem der Nazisploitation zugeordnet werden können. Es war ebenfalls wichtig, dass es sich bei den Science-Fiction-Elementen um von den filmischen Nazis entwickelte Technologie handelt. Interaktion mit anderwärtigen exotischen Technologien, wie etwa das Bekannte Motiv der „Nazis finden außerirdische Technologien und setzen sie im Zweiten Weltkrieg gegen die Alliierten ein“, sollen hier außen vorgelassen werden.

⁸ „The Boys from Brazil“, Regie: Franklin J. Schaffner, Kamera: Henri Decaë, Drehbuch: Ira Levin, Heywood Gould, USA 1978.

⁹ Ira Levin, The Boys from Brazil (London 2011, Orig. USA 1976).

Dies ist vor allem deshalb wichtig, da untersucht werden soll, wie diese Motive durch NS-(pseudo)Wissenschaften geprägt wurden. Es wurde ebenfalls vermieden, neben Filmen mit übernatürlichen Elementen, auch Filme in die nähere Untersuchung aufzunehmen, die einander thematisch zu ähnlich sind. So wurde der Film „The Lucifer Complex“¹⁰ auf Grund der überaus ähnlichen Thematik wie „The Boys from Brazil“ nicht zu den zu untersuchenden Filmen hinzugenommen und soll an dieser Stelle nur der Vollständigkeit halber Erwähnung finden.

¹⁰ „The Lucifer Complex“, Regie: Kenneth Hartford, David L. Hewitt, Kamera: David E. Jackson, Drehbuch: David L. Hewitt, Dale Skillicorn, , USA 1978.

1.Forschungsfragen, Methoden und Quellen

1.1 Forschungsfragen

Wie wird der Nationalsozialismus im Science-Fiction Film der 60er und 70er dargestellt?

Welche Chiffren, Symbole und andere visuelle Mittel werden für diese Darstellung verwendet?

Wie gestaltet sich die visuellen und narrativen Darstellungen des Nazi Mad Scientist auch im Bezug zu den fiktionalisierten Wissenschaften und deren Schöpfungen/Ergebnissen?

Wie unterscheiden sich diese Darstellungen in den ausgewählten Filmen?

Wie und wovon werden die verschiedenen Archetypen der Mad Science beeinflusst?

1.2 Methoden

Um die von mir ausgewählten Filme nicht nur auf werksimmanente Aspekte, also auf rein narrativer Ebene, zu untersuchen, sondern auch historische Kontexte, die zur Entstehung der Filme führten, beziehungsweise diese beeinflussten, zu betrachten, wende ich mich zur Filmanalyse nach Helmut Korte, die nicht nur die Hintergründe der Filme wie Produktionsumstände miteinbezieht, sondern auch die Analyse visueller Methoden des Filmschaffens, die Kameraeinstellungsgrößen und -aufnahmewinkel, Schnittmethoden und Szenen-Kompositionen des Filmschaffens qualitativ untersucht.

Helmut Kortes 4 Aspekte der kontextualisierten Filmanalyse:

1. Filmrealität - Immanente Bestandsaufnahme, Inhalt, Form und Handlung des Films.
2. Bedingungsrealität (Kontext 1) – Warum wird dieser Inhalt, in dieser historischen Situation auf diese Weise aktualisiert?
3. Bezugsrealität (Kontext 2) – In welchem Verhältnis steht die filmische Darstellung zur realen Bedeutung des Problems?
4. Wirkungsrealität – Die Dominante zeitgenössische Rezeption und die heutige Rezeption.¹¹

In Sachen Wissenschaftsgeschichte machte allen voran Thomas S. Kuhns Publikation „The Structure of Scientific Revolution“, den Wissenschaftler und die Wissenschaft wieder zu einem Teil der soziokulturellen Gesellschaft, und somit zu einer nichtmehr rein „logisch“ und „objektiven“ Figur, und zeigt außerdem auf, dass die moderne Wissenschaft erst durch Paradigmen möglich gemacht wird, aber gleichzeitig von ihnen auch eingeschränkt werden kann.¹²

¹¹ Helmut Korte, Einführung in die systematische Filmanalyse (Frankfurt ⁴2014), 23.

¹² Thomas S. Kuhn, The structure of Scientific Revolutions (London/Chicago ⁴2012), 92-110.

1.3 Filmauswahl

Der Erste der untersuchten Filme, „The Frozen Dead“, wurde im Jahr 1967 produziert und ist kein Zufallsprodukt, mit seiner Darstellung des NS-Arztes, der wie ein in Den Haag angeklagter Kriegsverbrecher argumentiert. Immerhin waren die 60er Jahre auch die Zeit, in der neue Erkenntnisse der Wissenschaftsgeschichte aufkamen, die auch durch die Diskussion über Nazi-Medizin und Nazi Wissenschaft geprägt wurden. Der in England lebende NS-Arzt Dr. Norberg soll eingefrorene Nazi Intelligenzia wiederbeleben um das dritte Reich, 20 Jahre nach dessen Zusammenbruch, wieder auferstehen zu lassen. Die Parallelen zu Frankenstein und die historischen Referenzen sollen in zwei verschiedenen Kapiteln, die ich jeweils dem Wissenschaftler als handelnder Charakter und der Wissenschaft als behandeltes Phänomen gewidmet habe, näher untersucht werden. Die gleiche Vorgehensweise soll bei den beiden anderen Filmen „Shock Waves“ und „The Boys from Brazil“ ebenfalls Anwendung finden.

Der ursprüngliche Name von Ken Wiederhorns Siebzigerjahre-Horror war „Death Corpse“, doch wurde er zu „Shock Waves“, geändert.¹³ Zu vermuten, die Namensänderung sei Aufgrund von Bedenken bezüglich der Anspielung auf die Totenkopfverbände der SS passiert, scheint allerdings spätestens dann widerlegt, als Peter Cushings Charakter mit „SS-Commander“ im Film betitelt wird. Es scheint eher so, als wäre der Titel geändert worden, um nicht im Vorhinein die komplette Handlung des Films schon mit dem Filmtitel, siehe im Folgekapitel „They saved Hitlers Brain“, zu verraten. Die Grundidee des Films ist hingegen schnell konkretisierbar: eine Gruppe von Touristen strandet mit ihrem Segelboot auf einer abgelegenen Insel, auf der im Zweiten Weltkrieg eine Spezialeinheit von genetisch veränderten Soldaten der SS landeten. Das Segelboot der Gruppe rammt die Reste des Schiffs, in dessen Frachtraum die untot erscheinenden Soldaten bis jetzt gefangen waren und setzen so die verhängnisvollen Ereignisse in Bewegung, die im Verlauf des Films die Meisten der Gruppe das Leben kosten werden. Warum der von Peter Cushing verkörperte „SS-Commander“ in die narrative Rolle des Mad-Scientist schlüpft, wird im dritten Kapitel dieser Arbeit erläutert.

„The Boys from Brazil“ sticht bei der Filmauswahl nicht nur, aber vor allem durch seine Besetzung hervor. In den Hauptrollen als besessener Josef Mengele ist Gregory Peck zu sehen und Lawrence Olivier als dessen Gegenspieler, Nazijäger Ezra Liebermann, der eindeutig eine Anspielung an Simon Wiesenthal darstellt und filmgeschichtlich interessanterweise erst zwei Jahr zuvor den fiktiven Nazi Arzt Dr. Szell in „Marathon Man“¹⁴ verkörpert hat.

¹³ Deborah Del Vecchio, Tom Johnson: Peter Cushing. The Gentle Man of Horror and His 91 Films (Jefferson 2009), 371.

¹⁴ „Marathon Man“, Regie: John Schlesinger, Kamera: Conrad Hall, Drehbuch: William Goldman, USA 1976.

Die Handlung des Films ist zunächst augenscheinlich schnell zusammengefasst, denn obwohl die Trailer eine Exploitation-Genre typisches Blutbad versprechen, sind die darin gezeigten Szenen eher in ihrer expliziten Gewalttätigkeit hervorstechend und wenig repräsentativ für den größtenteils eher auf Spionage und Geheimnisse fokussierten Rest des Films. Doch soll eine ausführlichere Analyse der audiovisuellen Mittel des Trailers später ausführlicher betrieben werden.¹⁵

Stark vereinfacht handelt der Film von Klonen Hitlers Hitlers, die im Dschungel Südamerikas vom besessenen Dr. Mengele hergestellt wurden. So bizarr die Handlung sich auch anhört, so nüchtern ist der Film zumeist in der Realität. Ausgenommen sind hierbei natürlich die Szenen mit den Klonen und Mengele, diese sind geprägt von etlichen „over the top“-Momenten. „Hamming it up“ ist wohl das erste Stichwort, das sich einem bei Gregory Pecks Schauspiel aufdrängt. Doch eine genauere Analyse seiner schauspielerischen Leistung und die Kontextualisierung dessen im Vergleich zum Rest des Films soll an späterer Stelle, in einem eigenen Unterkapitel erfolgen.

¹⁵Originaltrailer auf Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=UJZiNhLnMzM> (Letzter Zugriff 5.1.2017).

2. Historische Einflüsse – Geschichte formt Geschichten

2.1 Science-Fiction und der Nationalsozialismus

Wenn man zum ersten Mal mit dem Thema Nationalsozialismus im phantastischen oder Science Fiction Film in Berührung kommt, hat man das Gefühl, es handle sich um ein schnell erfasstes Thema mit einer Hand voll Filmbeispielen und noch geringerer wissenschaftlicher Aufarbeitung dieser. Doch bei genauerer Betrachtung offenbart sich einem die Geschichte eines Subgenres, das bereits 1941, während des zweiten Weltkriegs, mit dem bereits erwähnten Film „King of the Zombies“ seinen Anfang nahm und bis heute jährlich mehrere neue Genrefilme verzeichnen kann. Das soll an dieser Stelle nicht heißen, dass die akademische Aufarbeitung dieser Filme in einem zeitgeschichtlichen Zusammenhang und auch besonders im kulturhistorischen Kontext, keiner Verbesserung bedarf.

Die gesamte Geschichte der Nazisploitation- Genrefilme, die mit dem Thema Sciencefiction in Verbindung stehen, ist allerdings ein zu großes Thema, um sie hier gänzlich aufzuarbeiten. Unter anderem ist dies der Grund, weshalb nur drei Filme der 60er und 70er Jahre im Hauptteil der Filmanalyse im Zentrum des Interesses stehen werden, gleichzeitig soll dabei jedoch ihre Bedeutung innerhalb der Gesamtgeschichte dieses Microgenres nicht vernachlässigt werden. Hierbei ist es wichtig, diese Filme nicht nur isoliert zu betrachten, sondern auch jene Filme kurz zu erwähnen, die vor ihnen entstanden sind und somit einen film-und genregeschichtliche Kontext herzustellen, der notwendig ist, um die in den Filmen vorkommenden und sich oft wiederholenden, visuellen Motive und deren Entwicklung über einen längeren Zeitraum hinweg analysieren zu können.

Wobei das Thema des „Genre“ hier bereits den ersten Problemfall darstellt, da es bei weitem nicht so einfach ist, Filme in genau eine Kategorie zu zwängen. Ist ein Film der Science-Fiction, dem Horror oder der Fantasy zuzuerteilen, oder zwei von diesen drei Optionen, oder gar allen auf einmal? Oft ist sogar eine Kombination aus allen drei Sparten möglich, wobei hier Susan Sonntag feststellte, dass Sciencefiction weniger Wissenschaft als Zerstörung und Desaster als Hauptthema hat¹⁶. Das Desaster als Fokuspunkt kann unter gewissen Gesichtspunkten wohl als eine Art globaler Horror gesehen werden, wo im Gegensatz zu klaustrophobischen Kellern und Dachböden, ganze Landstriche zum Schauplatz des Grauens werden, wobei gerade die Diskrepanz zwischen der Kulisse und der Handlung der unaufhaltsamen Zerstörung, der Katastrophe, zusätzliches Unbehagen hervorruft.

¹⁶ Susan *Sontag*, The Imagination of Disaster, In: Susan Sontag, *Against Interpretation and other Essays* (New York 1966) 209-225, hier 213.

Das Ausmaß an Zerstörung kann also unter Umständen als grobe Trennlinie zwischen Science-Fiction und Horror gesehen werden.¹⁷ Es lässt sich wohl zusammenfassend sagen, dass die ziemlich naheliegende Beziehung zwischen Horror und Science-Fiction, besonders mit dem dritten Faktor des Nazismus, aus zwei verschiedenen Szenarien hervortreten kann. Erstens, ein Experiment geht schief und das Ergebnis ist die Quelle des Horrors, oder zweitens, und das ist im Zusammenhang mit Nazi Mad Scientists wohl eher der Fall, ein Experiment gelingt und das Ergebnis war von Anfang an als horrendes geplant.

Zudem sollte noch Clarks 3rd Law der Science-Fiction bedacht werden, das besagt, dass entsprechend hoch entwickelte Technologie, die von unserer Vorstellungskraft nicht mehr nachvollzogen werden kann, nicht mehr von Magie unterschieden werden kann.¹⁸ Ein Umstand, der zum Teil im Film „Shock Waves“ eine große Rolle spielt, wobei ich in dem der Mad-Science im Film gewidmeten Kapitel näher darauf eingehen werde.

Bevor jedoch das „Was“ besprochen werden soll, also eine kurze Vorstellung der einflussreichsten Filme, die unter den geschilderten Gesichtspunkten produziert wurden, soll nur kurz auf das vielschichtige „Warum“ näher eingegangen werden. In den folgenden drei Unterkapiteln sollen die geschichtlichen Umstände und zeitgenössische Phänomene in Kontext zu den Filmen gesetzt werden, um zu illustrieren, welche zeitgenössischen Beweggründe abseits der Ideologie der NS-Wissenschaften zur Entstehung dieser Filme geführt haben. Es soll also zunächst auf einer waagrechten Zeitebene untersucht werden, welche Einflüsse aus den Entstehungszeiten der Filme auf diese wirkten und anschließend welche Vorgänge in der Vergangenheit die Filmschaffenden prägten. Doch bevor auf diese genaueren Aspekte eingegangen wird, soll hier noch eine kleine Übersicht über das Thema und die Fragestellung von Nazi Ideologien, die in Verbindung mit Zukunftstechnologien, alternativen Geschichtsszenarios und bizarren Nazi-Rückkehrfantasien, gebracht werden.

Doch was ist eigentlich die Faszination am Nazismus in Verbindung mit fremdartigen Technologien? Warum schicken Filmschaffende auf der ganzen Welt Nazis auf den Mond, klonen Hitler oder lassen seinen Kopf in einem Einmachglas auf einer lateinamerikanischen Insel das Ende des Zweiten Weltkriegs überleben? Warum erschaffen sie Nazi Supersoldaten und lassen sie auf Touristen los? Ist es die Thematik oder der die Ästhetik, sind es zeitgenössische Gefühle oder Erinnerungen aus der Vergangenheit, die diese Plots prägen?

¹⁷ Sontag, Disaster, 214.

¹⁸ Arthur C. Clarke, Foreword to millennial edition, in Arthur C. Clarke, Profiles of the Future. An Inquiry into the Limits of the Possible (London 1999) [1973], 1-3 hier 2.

Es ist für kulturwissenschaftliche Beobachter ganz natürlich, verschiedenen Kunstmedien, in diesem Fall Literatur und Film, nicht mit denselben Mittel zu analysieren oder gewisse Trends des einen auf das andere Medium zu übertragen, dies soll hier natürlich auch nicht geschehen; es sollen lediglich einige Gemeinsamkeiten an dieser Stelle hervorgehoben werden. Ein Text, der von kaum einem anderen Schriftgut in Sachen kondensierter Mentalität des Themenkomplexes NS-Scifi übertroffen wird, ist Chelsea Cains Einführung in die 2011 erschienene Ausgabe von Ira Levins Buch „The Boys from Brazil“. Sie setzt hierbei nicht nur die Thematik in zeitgeschichtlichen Kontext, sondern verortet die Wichtigkeit des Themas auch in seinem kulturellen Umfeld. Auf den Punkt gebracht wird hier der Grund definiert, warum Nazis so gute Protagonisten und Antagonisten in diesen Szenarios darstellen.

„Mostly though, Nazis were scary. They killed children. They made lamps out of people. They didn't feel bad about it. They were capable of anything. And that is the key, because no matter how outlandish the plot, if Nazis are behind it, it's believable. Once the world finds out that you sewed together twins, without anesthesia, there is no 'too crazy' anymore.“¹⁹

Aber verhält es sich wirklich so einfach, wie es hier dargestellt wird? Kann man dieses nun Jahrzehnte lang andauernde Kulturphänomen, das mit Filmen wie „Iron Sky“ längst die Grenze zum Mainstream überschritten hat, schlicht damit zusammenfassen, dass wenn es sich um Nazis handelt, das Publikum ihnen schlicht und ergreifend jeden Plan und jedes noch so verrücktes Wissenschaftsszenario zutraut? Dass man ihnen jeden auch noch so bizarren Plan abkauft, weil die Taten, die sie in Wirklichkeit begangen haben, bereits die Grenze zum Wahnsinn überschritten? An dieser Stelle muss man wohl etwas mehr in die Tiefe der Materie gehen, wenn auch Chelsea Cains Erklärung zunächst stimmig erscheint, wenn auch sie selbst eine zweite Begründung erwähnt, und zwar die der Katharsis, dass die Verbrecher ihre Gerechte Strafe bekommen, der sie im echten Leben entgingen.²⁰

Robert N. Proctor beschreibt in seinem Artikel „Nazi Science and Nazi Medical Ethics. Some Myths And Misconceptions“ dazu passend, was hier wohl als Ausgangsüberlegung beziehungsweise „Ausgangsmythos“ bezeichnet werden kann. Ohne Gefahr zu laufen Verharmlosung oder Relativierung zu betreiben, beschreibt er hier den Unterschied zwischen „bad ethics“ und „mad/no ethics“. Denn die Naziwissenschaftler und Mediziner waren keineswegs einfach komplett wahnsinnig, die ihre Experimente ohne Sinn und Zweck durchführen.

¹⁹ Chelsea Cain, Introduction, in: Ira Levin, the Boy from Brazil, (London 2011), IX-XI, hier IXf.

²⁰ Ebd., An dieser Stelle geht es vor allen Dingen um den Tod Mengeles im Jahre 1979 in Südamerika.

Hier waren weitaus perfidere Systeme am Werk, und Proctor vermutete, dass die dargestellten Wissenschaftler ihre Ziele deshalb so effektiv erfüllten, weil sie mit einer schlechten, aber dennoch systematischen „Ethik“ vorgehen, unabhängig ob das Ziel nun die industrialisierte Ermordung von Millionen von Menschen war oder die Bekämpfung anderer Dinge, wie zum Beispiel Krebserkrankungen, welche von der Nazi-Ideologie als „Volkskrankheit“ angesehen wurden. Die Wissenschaft war dabei nicht einfach ein unbeteiligtes, unpolitisches Instrument des Massenmords, sondern ebenfalls ein gleichgeschaltetes Zahnrad im System des Nazismus.²¹ Dies muss erkannt werden, um nicht nur der Mythenbildung um die „Bestien“, „Monster“ oder ähnlichen mit Pathos aufgeladenen Beschreibungen, der Massenmörder des dritten Reichs entgegen zu wirken, sondern auch der zweiten Reihe der Verbrecher, der Nazi-Ärzte wie zum Beispiel Mengele historisch habhaft zu werden, ohne weitere Verklärung ihrer Personen zu betreiben, oder sie ganz subtil und beiläufig als „Mad Scientists“ abzustempeln und sie damit, im Endeffekt, als unzurechnungsfähige Wahnsinnige zu entlasten.

Es sollte wohl auch eine zweite wissenschaftsgeschichtliche Beobachtung zu Analyse herangezogen werden, die die Wissenschaftswelt, die Idee der Wissensfindung und vor allem ihr Selbstbild, nachhaltig veränderte. Thomas S. Kuhns Werk „The Structure of Scientific Revolution“ hat in vielerlei Hinsicht die Wissenschaftsgeschichte geprägt und verändert. Nicht nur auf Grund seiner Bedeutung für das Thema Wissenschaftsgeschichte, die in gewisser Weise das Genre der Science-Fiction mitprägt, sondern auch in ihrer Bedeutung für die fiktionalisierten Figuren des Mad Scientist, soll dieses Werk noch öfters in dieser Arbeit als wichtige Quelle erscheinen. Als Kuhn zu Beginn der 60er Jahre seine Publikation zum ersten Mal veröffentlichte, grenzte es noch an ein Sakrileg, die Wissenschaftscommunity der Naturwissenschaften und ihre Wahrnehmung als durchaus auch von subjektiven Eingebungen gesteuert darzustellen.²² Kuhns Begriffe der „Paradigmen“ und „Paradigmenwechsel“ zeigten auf, wie diese unhinterfragten Größen zwar notwendig waren, um Wissenschaft zu betreiben, denn wie sollte man auch neue Ergebnisse erzielen, wenn man jedes Mal aufs neue Grundsätze zu beweisen versuchte, aber ab einem gewissen Punkt auch dazu führten, das eine Wissenschaft nicht mehr vorankam und es an der Zeit war, diese Paradigmen zu hinterfragen und nötigenfalls auch abzulegen.²³

²¹ Robert N. Proctor, *Nazi Science and Nazi Medical Ethics. Some Myths And Misconceptions* (Perspectives in Biology and Medicine, Nr. 43, 3 Spring 2000), 335 – 346.

²² ebd., 4.

²³ Kuhn, *Scientific Revolutions*, 42.

Für die hier zugrundeliegende Thematik der Nazi-Wissenschaft und Wissenschaftler, lassen sich Kuhns Theorien ebenfalls anwenden, wobei hierbei die Paradigmen die rassistischen Grundideologien des Nationalsozialismus ausmachen, die selbstverständlich nicht komplett getrennt von deren wissenschaftlicher Professionalität oder Ethik zu betrachten sind²⁴, aber auch nicht als gänzlich deckungsgleich mit dieser betrachtet werden sollten.

Diese Paradigmen prägten die gesamte Wissenschaft zu Zeit des Nationalsozialismus, denn sie sind nicht hinterfragte, fixe Werte, die als quasi naturgegebene Größe in die wissenschaftliche Arbeit, oft auch unerwähnt und nur mitgedacht, miteinfließen.²⁵

An dieser Stelle soll erneut auch auf einige intermediale Entwicklungen hingewiesen werden, denn, wie bereits erwähnt, waren verrückte Nazi-Wissenschaftler längst nicht nur ein Thema von Filmen, sondern ebenfalls in einigen literarischen Werken vertreten. Dies ging so weit, dass eine gewisse Strömung, eine gewisse Tendenz in der Literatur festgestellt werden konnte. Nick Freeman veröffentlichte hierzu einen aussagekräftigen Artikel namens “‘A decadent appetite for the lurid?’: James Herbert, *The Spear* and ‘Nazi Gothic’”²⁶, in dem er seine Untersuchungen nicht nur auf das im Titel erwähnte Werk beschränkt, sondern kulturgeschichtlich größere Zusammenhänge betrachtet. Freeman stellt hierbei fest, dass die Faszination des Nazismus im anglo-amerikanischen Raum, mit Propagandafilmen und satirischen Komödien, bereits während des zweiten Weltkriegs begann.²⁷ Er erwähnt ebenfalls eine Reihe an Büchern, die ein Wiederaufleben des Nationalsozialismus in der Gegenwart darstellen. Die Schicksale von Nazis, die Den Haag entkamen und irgendwo in der Welt untertauchten, regten die Phantasien zahlreicher Autoren an, wie zum Beispiel Frederick Forsyth und William Goldman.²⁸ Die Bezeichnung ‘Nazi-Gothic’, erklärt Freeman, rührt von der Ähnlichkeit der Darstellung von Nazismus in diesem neueren Sub-sub-literaturgenre, und der Darstellung des Katholizismus in älteren ‘gothic’ Texten her.²⁹

Alles in allem ist festzustellen, dass es eine Vielzahl an Filmen und auch anderweitigen Quellen zur Untersuchung dieses Themas gibt und ebenso viele, wenn nicht sogar mehr, Einflussgebiete, die auf diese einwirken.

²⁴ Proctor, *Nazi Science*, 341.

²⁵ Ebd.

²⁶ Nick Freeman: ‘A decadent appetite for the lurid?’: James Herbert, *The Spear* and ‘Nazi Gothic’ (*Gothic Studies*, Volume 8, Number 2, Manchester November 2006) 80-97.

²⁷ Ebd., 80.

²⁸ Ebd., 82.

²⁹ Ebd., 80.

Aber es soll in diesem Kapitel nicht nur auf einen Überblick des Themas eingegangen werden, sondern auch kurze Beispiele von Filmen präsentiert werden, die in der Zeit vor den Filmen entstanden, die im Hauptteil der Arbeit untersucht werden.

An dieser Stelle muss ein Film vorgestellt werden, ohne den wohl sämtliche Filme, die in dieser Arbeit analysiert werden, überhaupt nicht erst existieren würden, oder zumindest gänzlich anders realisiert worden wären. Ein Film, der wohl der erste Film war, der die wahnsinnigen Ambitionen fiktionalisierter Nazi Wissenschaft auf die Spitze trieben, wenn auch der Mad Scientist selbst noch fehlte.

„They saved Hitler’s Brain“³⁰ ist ein Film mit einer Produktionsgeschichte, die beinahe so unglaublich ist, wie die Handlung des Films selbst. Selbst bei nur beiläufiger Betrachtung fällt dem Zuseher sofort auf, dass im Zeitraum einer halben Stunde des Films, Personen auftauchen, die später nichtmehr erwähnt werden, die Handlung in keinem Zusammenhang mit dem Rest des Films steht und auch die Kameraführung, die Mode der SchauspielerInnen und die generelle Qualität des Films sich gravierend vom Rest der Aufnahmen unterscheidet.

Der Grund hierbei ist, wenn auch einigermaßen seltsam, doch schnell erklärt, denn bei „They saved Hitler’s Brain“ handelt es sich tatsächlich um eine, um eine halbe Stunde verlängerte, Version des Films „The Madman of Mandoras“.³¹ Was nicht nur visuell und inhaltlich stark auffällt, sondern auch beim Betrachten der Credits, welche beinahe exakt idente Angaben aufweisen,³² abgesehen von ein paar unbekannten Schauspielernamen. Weder für die Regie noch für die Kameraführung lassen sich Namen bei diesem Projekt eruieren.

Auch die Handlung des Films hat es gehörig in sich, denn hier werden nicht nur Klischees erschaffen, welche dann auch gleichzeitig wieder ad absurdum geführt werden, wie zum Beispiel etwa Adolf Hitlers Kopf in einem Glas, oder isolierte Nazi-Kolonien auf südamerikanischen Inselstaaten. Selbst in seiner eigenen wirren Logik widerspricht sich der Film insofern, als dass das eigentlich bedrohliche Element nicht, wie angenommen, der unsterbliche Kopf des Führers ist, dieser ist tatsächlich grenzdebil und vermag es lediglich, in gebrochenem Deutsch wirre Befehle zu bellen. In Wirklichkeit bedrohen die neuen Untergrund-Nazis der Folgegeneration ganz alleine den Weltfrieden.

³⁰ „They Saved Hitler’s Brain“, Regie: David Bradley, Kamera: Stanley Cortez, Drehbuch: Steve Bennett, Peter Miles, USA 1968. (Wobei diese Jahreszahl als Produktionsjahr anzuzweifeln ist).

³¹ „The Madmen of Mandoras“, Regie: David Bradley, Kamera: Stanley Cortez, Drehbuch: Steve Bennett, Peter Miles, USA 1963.

³² Man vergleiche hier die Imdb Seiten: „They saved Hitler’s Brain“ (http://www.imdb.com/title/tt0265870/fullcredits?ref=tt_ov_st_sm) und „Madmen of Mandoras“ (http://www.imdb.com/title/tt0057273/fullcredits?ref=tt_ov_st_sm) (Zugriff am 15.3.2018).

Der Kopf des „Gröfaz“ wird zum heiligenspeer-artigen Propagandamittel degradiert, einer Reliquie der alten Zeit, die eher ideellen als praktischen Wert aufweist. Eine Darstellung der Präservierung von Alt-nazis, die Bände über die Bewertung der Filmemacher dieser Idee sprechen lässt.

Ein weiterer Film der Kategorie „Bizarrer Nazi Horror/Scifi“ ist der Creature-Horrorfilm „Zaat“³³. Bei diesem nicht nur interessant, dass es eine Low-Budget Produktion im wahrsten Sinne des Wortes ist, weshalb die Maske des Filmmonsters auch eher belustigt als erschreckt, sondern narrativ betrachtet die Mad Science und der Mad Scientist ein und derselbe Plotpoint sind. Zudem handelt es sich um einen Trash-Kultfilm, der dank der Serie Mystery Science Theater 3000, hier unter dem Alternativtitel „Blood Waters of Dr. Z“, lang nach seinem ursprünglichen Erscheinen zu einem Phänomen wurde.³⁴ Der „Naziwissenschaftler“, wobei nur vage angedeutet wird, dass dieser ein Nazi war, indem eine Lücke in seiner Biografie in den 30er Jahren erwähnt wird, verwandelt ausnahmsweise nicht arme unbeteiligte Opfer in blutrünstige Monster, sondern sich selbst, um an seinen Kritikern blutige Rache zu nehmen. Bereits nach einer Viertelstunde verschwindet der Wissenschaftler und fortan ist im Film nurmehr das Monster zu sehen. Das oft gefundene Motiv, der Rache des verkannten Genies, spielt hier eine zentrale Rolle in der Handlung. Besonders interessant ist vor allem die Gestaltung des Anfangs des Films, als eine Stimme aus dem Off wie Archivbilder wirkende Filmabschnitte bei einer Dokumentation erklärt. Ähnliche Techniken der Verankerung von fiktionalisierten Narrativen in nicht-fiktiver Geschichte finden wir später bei „Shock Waves“ wieder. Der Kultfaktor des Films schließlich führte ebenfalls zu einer regen Online Präsenz und dutzenden Fanseiten und Zusammenfassungen der Handlung und der Produktionsgeschichte.³⁵ Wenn Sonntag also feststellt, dass wir in einer „age of extremity“³⁶ leben, so hat sie sicherlich aus verschiedenen Gründen Recht. Sie beschreibt zwei konstante Extrempole, zwischen denen sich die Gesellschaft bewegt: „unremitting banality“ und „inconceivable terror“³⁷, die hier ein wenig anders interpretiert und kontextualisiert werden, als Sonntag es selbst konzipiert hatte.

³³ „Zaat“, Regie: Don Barton, Arnold Stevens, Kamera: Jack McGowan, Drehbuch: Ron Kivett, Lee O. Larew, Don Barton, Arnold Stevens, USA 1971.

³⁴ „Mystery Science Theater 3000. Blood Waters of Dr. Z“, Regie: Michael J. Nelson, Kamera: Jeff Stonehouse, Drehbuch: Joel Hodgson, Paul Chaplin, Bill Corbett, Bridget Jones, Kevin Murphy, Michael J. Nelson, Mary Jo Pehl, USA 1999.

³⁵ <http://www.tcm.com/this-month/article/255662%7C0/The-Gist-Zaat.html> (Zugriff am 12.4.2018)

³⁶ Sonntag, Disaster, 224.

³⁷ Ebd.

Auf der einen Seite repräsentieren Nazi-Unholde das Grauen auf den Leinwänden der Kinosäle, die Erinnerung, oder auch Konstruktion der unaufhörlichen „Banalität des Bösen“. Auf der anderen Seite war die Angst vor den gegenwärtigen, nicht fikionalisierten Feinden des Westens und des Kapitalismus, dem sogenannten „Terror“ des Kommunismus als „unbegreiflichen“ ideologischem Feindbild und die UDSSR noch dazu als personifiziertes Gegenkonstrukt zum Nationalismus der USA. Die wahre Angst, die diesen Horror-Gestalten der NS- Scifi zugrunde liegt, war nicht wirklich die vor im Untergrund lebenden Alt-Nazis, sondern vor den neuen Schreckgespenstern des „Kalten“ Krieges.

„But collective nightmares cannot be banished by demonstrating that they are, intellectually and morally, fallacious. This nightmare- the one reflected in various registers in the science fiction films- is too close to our reality.“³⁸

Die sich daraus ergebenden Problematiken sollen im nächsten Kapitel verdeutlicht werden.

³⁸ Sonntag, Disaster, 224.

2.2. Der „Kalte“ Krieg – Geheimnisse, Unbehagen und die Suche nach besseren Bösewichten

Die Gesamtheit des Einflusses des Kalten Kriegs auf das Kino und das Filmschaffen in den USA oder Großbritannien, die Entstehungsorte der drei Hauptfilme, erfassen zu wollen ist schlichtweg unmöglich, jedoch soll ein grobes Verständnis dafür entstehen, wie der Kalte Krieg sich speziell auf diese Filme auswirkte und wie die Kultur des „Kalten“ Krieges nicht nur Narrative, sondern auch Ästhetiken prägte.

Zu Beginn dieses Kapitels soll wieder die Autorin Chelsea Cain zu Wort kommen, denn ihre Ausführungen zum Thema „Russen als Bösewichte“ in ihrem Vorwort für Ira Levins „The Boys From Brazil“, sind auch hier nicht zu ignorieren. Nicht nur als Beobachtungen und Ideen einer Autorin, die sich selbstverständlich täglich mit dem Thema des Erzählens beschäftigt, sondern auch einer Zeitzeugin dieser kulturellen Epoche, die einen gewichten Teil des Kalten Krieges ausmachte.

Laut Cain sind Russen weniger stilvoll, weniger ernst zu nehmen, als Nazis. Sie beschreibt sie als „*bushy eyebrowed soviets in drab clothing*“. Sie bemerkt ebenfalls eine Tendenz in der Darstellung der Lebensstile und in im Gebaren dieser Bösewichte zweiter Klasse „*some portrayed as pasty alcoholics, threatening to send each other to siberia*“.³⁹ Wobei der letzte Punkt stark an die Figur des Oberst Klein aus „Hogan’s Heroes“⁴⁰ erinnert, also sind diese Strafversetzungs-Running-gags nicht nur ein Merkmal der Darstellung von Russen. Diesen Umstand erwähnt Cain später selbst, wobei sie die Serie als Ausnahme bezeichnet, wenn es um fähige Nazis geht, die „*confident and cunning*“ sind. Cain erwähnt, dass sie Alle ausnahmslos perfektes Englisch mit britischem Akzent sprechen, ein Umstand, der später in dieser Arbeit widerlegt werden soll. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Russen für Cain „*unsatisfying*“ und „*ho-hum cultural baddies*“ sind, also kulturell keine interessanten Gegenspieler.⁴¹

Hier ist vor allem die letzte Bezeichnung „*ho-hum cultural baddies*“, hervorzuheben. Denn, obwohl hier allerlei Verharmlosung und Relativierung der Angst des Kalten Krieges mitschwingen, so kann man doch erkennen, dass hier ebenfalls anerkannt wird, dass der sogenannte „Kalte Krieg“ sehr ernst sein konnte.

³⁹ Chelsea Cain, Introduction, IX.

⁴⁰ „Hogan’s Heroes“, Regie: Gene Reynolds, Edward H. Feldman, Bruce Bilson u.a., Kamera: Gordon Avil, William B. Jurgensen, Robert C. Moreno, Frank Redman, Drehbuch: Bernard Fein, Albert S. Ruddy, Laurence Marks u.a., USA 1965-1971.

⁴¹ Chelsea Cain, Introduction, IX.

Wie allgemein bekannt ist, waren diese vier Dekaden in vielen Regionen der Welt nicht wirklich kalt, sondern eigentlich, abgesehen von Nordamerika und Europa, relativ heiß und blutig in so ziemlich allen anderen Teilen der Welt⁴², nicht nur ein Wettlauf zweier Wirtschaftssysteme, sondern zweier Weltanschauungen. Eine verhärtete Front zwischen zwei Systemen, die den Anspruch erhoben hatten, die Zukunft der Menschheit bestimmen zu können. Zwei Systeme, zwei Seiten, das mechanisch-absolute „0“ und „1“ eines Schalters, Frieden und Krieg, dies wird auch von Eva Horn beschrieben, wenn sie vom geheimen Kalten Krieg schreibt. Sie bezeichnet diese beiden „Aggregatzustände“ zwar als zwei eindeutig unterscheidbare Gegensätze, aber dennoch Teile derselben Maschinerie, weshalb sie untrennbar aneinandergeschaltet sind. Diese zweistellige Feindschaft, die auf die ganze Welt ausgedehnt wurde, war bis dato einzigartig und es gab keine Instanz, egal ob politisch, national, künstlerisch oder sonst einer Form der Organisation, die nicht in diesen Konflikt verwickelt war. Dies machte es auch möglich, dass der Krieg überhaupt erst „kalt“ bleiben konnte, da der Konflikt nicht direkt zwischen den Antagonisten ausgetragen wurde, sondern in Stellvertreterkriegen.⁴³ Hier kann nicht genug darauf verwiesen werden, dass sich zwei wesentliche Aspekte des Kalten Krieges miteinander vereinen. Zum einen wird der Versuch der Rationalisierung menschlichen Handels, und noch dazu eine Formalisierung vom Prinzip der Rationalität selbst,⁴⁴ durch einen mechanischen und damit absoluten Schalter dargestellt und zum anderen der Faktor der Klandestinität des Kalten Krieges, der sich ebenfalls auf den Inhalt und die Ästhetik der Nazi-Sci-Fi Filme dieser Zeit auswirkte. Denn es ist kein Zufall, dass die Wissenschaftler, wie Geheimdienstler, stets im Verborgenen blieben, bis ihre Pläne aufgedeckt wurden, dass sie sich mit einem Netz aus Verbündeten umgaben, welches sich mitten in normalen Zivilgesellschaften ausgebreitet hatte und diese unterwanderte. Dies hatte auch direkt etwas mit der absoluten atomaren Bedrohung zutun, deren Zerstörungskraft zu effektiv für den tatsächlichen Kriegsgebrauch war⁴⁵, denn ein Einsatz dieser Waffen hätte unweigerlich auch zur Auslöschung großer Teile der eigenen Zivilbevölkerung geführt.

⁴² Jodi Kim, *Ends of Empire. Asian Critique and the Cold War* (Critiqua American Study Series, Minneapolis 2010), 16.

⁴³ Eva Horn, *Der Geheime Krieg. Verrat Spionage und moderne Fiktion* (Frankfurt am Main 2007), 309f.

⁴⁴ Paul Erikson, Judy L. Klein, Lorraine Daston, Rebecca Lemov, Thomas Sturm, Michael D. Gordin, *How Reason Almost Lost Its Mind. The Strange Career of Cold War Rationality* (Chicago 2013), 5

⁴⁵ Horn, *Krieg*, 312.

Der Moloch der Atomwaffen, kaum greifbar, unsichtbar, aber ständig im Bewusstsein der Menschen, der gleichzeitig einen geheimen Krieg, eine verborgene Welt der Spionage, Sabotage und Unterminierung erforderlich machte, war also in zwei Aspekten eindeutig maßgeblich an der Formung dieser fikionalisierten Bedrohungen beteiligt. Denn in Form von teilweise aberwitzigen NS-Wissenschaftlern waren sie gleichzeitig weit genug von der Realität entfernt, immerhin waren es keine kommunistischen Russen, um eine Ablenkung für die Bevölkerung zu sein, aber dennoch tagesaktuell genug, um einem einen leichten Schauer über den Rücken laufen zu lassen. Es lässt sich wohl zusammenfassen als wohldosierter Horror gegen die Angst der endgültigen und totalen Vernichtung der Gesellschaft.

Sicherlich auch einen Einfluss auf die Handlungsweise der fiktiven oder fikionalisierten Figuren dieser Filme, hatten die Mentalitäten der bereits am Rande erwähnten Thinktanks des „Kalten“ Krieges, die auf Grund der einzigartigen Situation ihres Entstehens auch entsprechend einzigartige Denkmuster aufwiesen.

Es war eine groß angelegte Suche nach der „echten“ Rationalität, mit formalisierten, ökonomischen Berechnungen. Viele neue Gruppierungen und Institutionen, sogenannte „Thinktanks“ (z.B. der „Rand Corporation“- Research and Development) mit großzügigen Finanzierungen vom Staat wurden zu dieser Zeit gegründet. Sie verbanden Militär, ein universitäres Umfeld und die Industrie. Es war ein spezifischer Moment für die Humanwissenschaften der USA, der geprägt war von Angst vor einer weltweiten nuklearen Katastrophe.⁴⁶ Zwei Dekaden nach dem Zweiten Weltkrieg wurde somit der menschliche Verstand als „Rationalität“ neudefiniert. Normen für „rationale“ Akteure wurden von Wissenschaftlern verschiedener Fachbereiche (Psychologie, Ökonomie, Mathematik etc.) „gefunden“, oder wohl eher „erfunden“. Dieser Vorgehensweise lag folgender Annahme zu Grunde: Rationalität ist zu Gänze erfassbar und allgemeingültig definierbar.⁴⁷

Es gab jedoch keine universelle Einigkeit über diese Denkmodelle und die von vorneherein zum Scheitern verurteilten Rationalisierungsversuche stießen bald auf Kritik. Selbstreflektion über die Fehlerhaftigkeit der Axiome, Regeln und Systeme wurde betrieben. Oskar Morgenstern selbst stellte zum Beispiel bezüglich des amerikanischen Raketenabwehrsystems (ABM) und dessen Fehlerpotential fest, dass es nötig ist, dass die Regierung begreift, dass Fehlerhaftigkeit ein intrinsischer Bestandteil, nicht nur menschlichen Handelns, sondern der Welt selbst ist.⁴⁸

⁴⁶ Erickson, Reason, 5.

⁴⁷ Ebd., 29.

⁴⁸ Ebd., 48.

Doch selbst die grösste Beobachtung dieser Periode, die sich mit Filmschaffen beschäftigt, muss auch das am 26. Mai 1938 gegründeten HUAC (House Committee on Un-American Activities) erwähnen.⁴⁹ Denn gerade das im Vergleich liberale Hollywood und die Filmindustrie mit ihrem zumindest augenscheinlichen Einfluss auf die Öffentlichkeit, war gewissen Kräften der USA ein Dorn im Auge. In Anbetracht der Tatsache, dass das letzte Hearing des HUAC 1958⁵⁰ stattfand, es aber bis 1975 bestehen blieb, wirkte es noch weit drüber hinaus nach und formte die Filmlandschaft und das Gedächtnis der Filmschaffenden nachträglich.⁵¹

Doch auch während das HUAC intakt war, prägte der kalte Krieg Hollywood und selbstverständlich auch das Publikum. Filme wurden für die Politik zu weit mehr als nur Unterhaltungsmedien und durchliefen während dieser Zeit verschiedene Umbrüche und Trends. Die FilmemacherInnen Hollywoods waren zu verschiedenen Zeiten in verschiedenen Graden in den Konflikt verwickelt, sowohl explizit als auch implizit, weswegen ihre künstlerischen Arbeiten teils mehr teils weniger von politischen Motiven geprägt waren. Es sei angemerkt, dass sich diese Erkenntnis nicht auf amerikanische oder, um den Begriff zu erweitern, westliche Produktionen beschränkt. Beide Seiten, die Sowjetunion, sowie USA, hatten eigene kulturspezifische Geschichten, die sie ebenso kulturspezifisch erzählten.⁵²

Während in den 50er Jahren noch eine klare Linie herrschte, klar definierter Patriotismus die dominante politische Meinung vorgab und anti-Kommunismus ein nicht hinterfragtes Grundprinzip darstellte, so änderte sich dies in den 60er Jahren drastisch. Hollywood begann zu dieser Zeit das Narrativ zu verändern, und eine nuanciertere Betrachtung des Konflikts verbreitete sich schnell. Wo vorher klare Linien erkennbar waren, verschwammen diese zusehends, der Konsens des „Gut gegen Böse“ verändert sich.⁵³ Die Kämpfe zwischen verschiedenen scheinbaren Dualitäten, wie von Eva Horn beschrieben, die über die zwei vorherrschenden Wirtschaftssysteme weit hinausgingen, blieben jedoch weiterhin bestehen. So hieß es Wissenschaft kontra Natur, Privates kontra Öffentlichkeit, Stadt gegen Land, Freiheit gegen Autorität, Alte Welt gegen Neue Welt⁵⁴.

⁴⁹ Jeff Smith, *Film Criticism, the Cold War and the Blacklist. Reading Hollywood Reds* (Los Angeles/ Berkeley/ London 2014), 3.

⁵⁰ Tony Shaw, *Hollywoods Cold War (Culture, Politics and Cold War, Christian G. Appy (Ed.), Edinburgh 2007)*, 45.

⁵¹ Ebd., 47.

⁵² Tony Shaw, Denise J. Youngblood, *Cinematic Cold War. The American and Soviet Struggle for Hearts and Minds* (Kansas 2010), 7.

⁵³ Ebd., 28.

⁵⁴ Shaw, Youngblood, *Cinematic*, 11.

In den 70ern Jahren wurden die Filme des Cold War scheinbar seltener, wobei Filmhistoriker*innen hier oft die Vermutung anbringen, dass dies auf die besseren Beziehungen der Supermächte zurückzuführen ist. Allerdings sind derartige Schlussfolgerungen mit Vorsicht zu genießen, denn das Kino des kalten Krieges verschwand nicht einfach über Nacht, sondern zog sich in den Untergrund zurück. Indirekte Kommentare zum Krieg waren zwar immer noch vorhanden, nur musste man zu dieser Zeit zwischen den Zeilen, oder besser, zwischen den Bildern lesen, um diese Inhalte wahrnehmen zu können.⁵⁵

In den 70er Jahren änderte sich zeitgleich zu diesen Vorgängen die Anschauung in der Gesellschaft jenseits der Leinwand gravierend. Wie Tony Shaw und Denise Y. Youngblood beobachten, war für die meisten AmerikanerInnen der „Kalte“ Krieg zu diesem Zeitpunkt bereits ein absurder Anachronismus geworden.⁵⁶

Ebenfalls von Shaw und Youngblood wird zu dieser Zeit konstatiert, dass das amerikanische Kino „freier“ von politischer Kontrolle sei als sein zeitgenössischer sowjetischer Gegenpart, und dass eher kommerziellere Imperative die Entscheidungen der Filmschaffenden der U.S.A. prägten.⁵⁷

Dass diese Trennung eine ganz klar erkenntliche Problematik in sich birgt, liegt auf der Hand. Politik und Kommerziellen Erfolg voneinander zu trennen bedeutet, nicht nur den Einfluss der Politik zu vernachlässigen, sondern auch die Tatsache, dass die Politik einen Einfluss darauf haben kann, welche Darstellungen auf der Leinwand kommerziell erfolgreich sind und selbstverständlich auch umgekehrt, erfolgreiche, von vielen ZuschauerInnen gesehene, Filme einen Einfluss auf das politische Klima haben können. Entscheidungen der Filmemacher können dadurch genauso eingeschränkt werden, wie durch direkte Staatliche Einmischung. Vor allem ist dies in den U.S.A. zu bedenken, da hier die Privatsektor und der Staat einen sehr fließenden Übergang besitzen.

Ein weiterer Aspekt, der die untersuchten Filme mit dem Themenkomplex des kalten Krieges verbindet, ist die direkte Verbindung von Antiintellektualismus in Kombination mit Antikommunismus oder genereller „Red Scare“ Taktiken. Der Film „My Son John“⁵⁸ (1952) ist ein gutes Beispiel hierfür, das oft in Zusammenhang mit dieser Thematik erwähnt wird.⁵⁹

⁵⁵ Ebd., 16.

⁵⁶ Ebd., 32.

⁵⁷ Ebd., 61.

⁵⁸ „My Son John“, Regie: Leo McCarey, Kamera: Harry Stradling Sr., Drehbuch: Myles Connolly, John Lee Mahin, Leo McCarey, USA 1952.

⁵⁹ Shaw, Hollywoods Cold War, 42-43.

Vielleicht findet sich hier abermals ein Grund warum der Mad Scientist als Feindbild wahrgenommen wird? In Verbindung mit dem Antiintellektualismus wird der Wissenschaftler als Figur von intellektueller Autorität auf einer ganz anderen Ebene zum Feindbild und nicht nur als reiner „Nazi-Bösewicht“ wahrgenommen. Die Verwendung und Betonung negativ konnotierter Begriffe wie „Sozialismus“ oder „Nationalsozialismus“ kann ebenso dazu führen, dass die beiden Feindbilder miteinander verknüpft werden. Die Konstruktionen des „Kommunisten“, wobei es eine andere Diskussion ist, ob es eine tatsächliche Gefahr durch sie in den einzelnen Fällen gab, wurden dargestellt als Mörder, Außenseiter, sexuell Deviante und Scheinheilige. Sie waren sowohl emotional distanziert, als auch eingebunden in illegale, konspirative Aktivitäten um Amerika zu schwächen.⁶⁰ Die, zumindest filmische, kommunistische Bedrohung aus dem Weltall⁶¹ aus dem Jahre 1950, „The Flying Soucer“⁶², datiert deren Weltraumdebut sogar 62 Jahre vor der der Mond-Nazis.⁶³

Ein weiterer Aspekt, der die Auseinandersetzung der Weltmächte mit den in dieser Arbeit besprochene Filmen verbindet, ist das Gefühl von Angst und Unsicherheit. Denn genauso wie der Science-Fiction Filme der 50er und 60er, so spiegeln auch die Filme der 70er Jahre die Gefühle beider Seiten des Kalten Krieges wieder, denn der immer komplexer werdende, weltweite Konflikt, den nicht einmal mehr Experten wagten abzuschätzen, löste eine Stimmung aus, die auf dem Gefühl von Verwundbarkeit fußte. Was wenn die, zudem Deutschen, Chemiker, Physiker etc., „der anderen Seite“ die Wunderwaffe fänden? Die von der Sowjetunion, sowie von den U.S.A. „rekrutierten“ Wissenschaftler waren auf jeden Fall auch in der Tagespolitik und nicht nur in Genrefilmen, ein Unsicherheitsfaktor.⁶⁴

⁶⁰ Shaw, Hollywoods Cold War, 49.

⁶¹ Ebd.

⁶² „The Flying Soucer“, Regie: Mikel Conrad, Kamera: Philip Tannura, Drehbuch: Mikel Conrad, Howard Irving Young, USA 1950.

⁶³ Die Rede ist hier Natürlich von „Iron Sky“.

⁶⁴ James J. Ward, Utterly without Redeeming Social Value? “Nazi Science” beyond Exploitation Cinema, in: Daniel H. Magilow, Elizabeth Bridges and Kristin T. Vander Lugt (Ed.), Nazisploitation! The Nazi image in low-brow Cinema and Culture (London 2012). 92-114, 102.

2.3. Die Ratlines – Ein Platz an der (schwarzen) Sonne

Beinahe ebenso berüchtigt und ubiquitär wie der Nazi Wissenschaftler selbst, ist auch die von B-Movie-Ästhetik geprägte, exotische Kulisse, die ihn umgibt. Keiner der Wissenschaftler der drei untersuchten Filme hält sich noch in Deutschland auf, sie alle sind auf die eine oder andere Weise aus der Heimat geflohen, um ihre finsternen Machenschaften in Dschungeln, Villen in ländlichen Gebieten Englands oder auch unbewohnten Südseeinseln auszuüben.

Um die Synergy zwischen wahnsinnigen Genies und ihren Geheimverstecken zu verstehen, ist es auch bei diesem Phänomen notwendig, den historischen Hintergrund genauer zu betrachten und in einen Kontext zu den kanonisierten Bildern von NS-Laboren in den entlegensten Winkeln der Welt zu setzen. Doch nicht nur die Aufenthaltsorte sind hierbei wichtig, sondern auch die Wege, die die Überbleibsel des dritten Reichs dorthin führten, die „Rattenlinien“, die unter anderem nach Südamerika führten.

Zunächst ist anzumerken, dass erst seit Beginn der 80er Recherchen zum Verschwinden von NS-Tätern neue Richtungen erhalten, da amerikanische Geheimdienstarchive jetzt geöffnet wurden und Tabuthemen des kalten Krieges nun öffentlich besprochen werden können. Vor allem die zweifelhafte Rolle der Siegermächte, wie später noch genauer betrachtet werden soll, war wohl unter anderem ein Grund für diese erste späte Entwicklung im Zuge der Untersuchung der Nazi-Fluchtrouten.⁶⁵

Selbstverständlich kursieren bei einem so reißerisch verwertbaren Thema auch viele romantisierte Vorstellungen von der Flucht der Nazis. Hier werden allerlei Phantasien mit U-Booten und individuell arrangierten Fluchtplänen bedient und eine beinahe mystische Aura um ihre Helfer ersonnen, als Beispiel seien hier selbstverständlich die Gruppen die Spinne, Gruppe Odessa als die populärsten dieser Kreise genannt. Meistens jedoch sind diese Schilderungen der halsbrecherischen Fluchtunternehmungen mehr Buchautoren und Drehbuchschreibern entsprungen, als der Wirklichkeit.⁶⁶

Dies mag wohl auch einer vieler Gründe sein, warum überhaupt erst die vielen Filmklischees um „Argentina is Nazi-Country“ entstanden sind so wird auch Hitler in einer Episode der Serie „The Simpsons“⁶⁷ mit „Buenos noches, mein Führer“ begrüßt.⁶⁸

⁶⁵ Rena Gieffer, Thomas Gieffer, Die Rattenlinie. Fluchtwege der Nazis (Frankfurt am Main 1992¹⁹⁹¹), 8.

⁶⁶ Mark Aarons, John Loftus, Ratlines: How the Vatican's Nazi networks betrayed Western intelligence to the Soviets (London [u.a.] 1991), 88.

⁶⁷ „The Simpsons“, Regie: (u.a.) Mike B. Anderson, Mark Kirkland, Steven Dean Moore, Kamera: N/A, Drehbuch: (u.a.) James L. Brooks, Matt Groening, Sam Simon, USA 1989 - Fortlaufend.

⁶⁸ Adam Shreve, „Buenos Noches, Mein Führer“: A Look at Nazism in Popular Culture, In: Journal of Popular Culture (Volume 35, Issue 4 Spring 2002), 103–112, hier 110.

Doch Argentinien ist hier keinesfalls der einzige, ausschlaggebende Faktor, bei dem komplexen Thema um das Verschwinden tausender Nazi-Größen. Zunächst sei festzuhalten, dass der Begriff „Ratlines“, oder zu Deutsch, „Rattenlinien“, dem Geheimdienstjargon entsprang, und auch sogenannte „Rattenhäuser“, Versorgungsposten für die Flüchtenden mit diesem Terminus versehen wurden.⁶⁹

Die „Rattenlinien“ müssen im entsprechenden geschichtlichen Kontext als ein politisches Syndrom der Nachkriegszeit und somit auch des Kalten Krieges gesehen werden, da dieser einen massiven Einfluss auf verschiedenen Faktoren, die hier mitspielen, hatte.⁷⁰

Bereits vor Beginn des Kalten Krieges, sogar bereits vor dem Ende des dritten Reichs, begann die Geschichte von Flucht und Verfolgung von Nazi-Verbrechern. Schon 1943 tagte die sogenannte „Peel Kommission“ der Alliierten, mit dem Ziel der Dokumentation von deutschen Kriegsverbrechen und der Namhaftmachung der Schuldigen. Das große Problem hierbei bestand, dass man sich uneinig war, wo man die Liste an Kriegsverbrechern enden lassen würde. Dass an deren Anfang der Name „Adolf Hitler“ stand, war hingegen allen Beteiligten von Anfang an klar.⁷¹

Die Überlebensstrategien von Hitlers Helfern für die Zeit nach 1945 wiesen hier zwei Hauptströmungen auf, welche beide unter großer Geheimhaltung oft unkoordiniert und isoliert voneinander geplant wurden, da gegenseitiges Misstrauen herrschte. Zum einen war da Himmlers Erkenntnis, dass amerikanischer Kapitalismus und sowjetischer Kommunismus ideologisch nicht lange miteinander vereinbar waren, und so spekulierte er auf ein Scheitern der Allianz und ein daraus resultierendes neues Militärbündnis zwischen den USA und dem Dritten Reich, dies jedoch scheiterte in der Schweiz schon am Verhandlungstisch.⁷²

Das erfolgreichere Konzept stammte von Martin Borman. Er sah die einzige Chance für ein Überleben der Nazis in ihren Ressourcen und Wirtschaftsverbindungen. Ein Rausschmuggeln von Nazi-Größen aus Deutschland und ein Weiterarbeiten im Untergrund, bis zum erneuten Aufstieg des Reiches wurde geplant.⁷³

Es brauchte allerdings mehrere Parteien um eine Fluchtaktion dieses Ausmaßes durchzuführen zu können, die Verbindungen und Logistik der Nazis alleine hätten für ein so gigantisches Vorhaben nicht ausgereicht.

⁶⁹ Gießer, Rattenlinie, 92.

⁷⁰ Ebd., 9f.

⁷¹ Ebd., 18f.

⁷² Ebd., 22f.

⁷³ Ebd. 23f.

Alles in allem war niemand so gut im Nazis schmuggeln wie der Vatikan, vor allem Vater Krunoslav Draganovic, Sekretär des kroatischen Instituts in San Girolamo in Rom⁷⁴ und Bischof Monsignore Alois Hudal, ein Nazi der ersten Stunde und faktisch das Oberhaupt der deutschen Gemeinde in Rom. Seine Aktionen zur Zeit der Nazi-Flucht waren zwar nicht vom Papst beauftragt worden, wurden aber auch nicht von diesem verhindert.⁷⁵ Reue zeigte der Menschenschmuggler Hudal nie, „Ich bin Priester und nicht Polizist“, war sein Credo. Er sah es als seine Pflicht als Christ an, jedem Flüchtling vor dem antireligiösen Kommunismus zu helfen.⁷⁶

Da erscheint dem genauen Betrachter auch wieder eine Begründung, die noch öfters aufkommen wird, die sich wie eine rote-, oder in diesem Fall passenderweise, Rattenlinie durch den ganzen Themenkomplex von Kriegsverbrecherflucht, NS-Wissenschaft und auch den davon beeinflussten Filmen zieht. Es scheint immer wieder erstaunlich, wie ubiquitär jede Handlung legitimiert scheint, wenn sie damit „den Russen“ schaden konnten.

Bei Draganovic verhält es sich ähnlich, denn der Versuch, Draganovic vom Vatikan zu trennen, ist von vornherein zum Scheitern verurteilt⁷⁷, denn die Operation der „pontifikalen Wohlfahrts Kommission“, welche ebenfalls stark am Nazischmuggel beteiligt war, wurde direkt vom Papst initialisiert und war damit eine offizielle Operation des Vatikans.⁷⁸

Zusätzliche, selbstverständlich inoffizielle, Unterstützung für Draganovics Rattenlinien kam vom damaligen Innenminister Italiens, Dr. Migliore, wodurch ein starkes Netzwerk zwischen Italien, Österreich und Deutschland mit einflussreichen Persönlichkeiten aufgebaut wurde.⁷⁹

Die groß angelegten Fluchtaktionen waren ebenfalls nur mithilfe des internationalen roten Kreuzes möglich, denn selbst die bestens vernetzten kirchlichen Fluchthelfer des Vatikans allein hätten sonst das Unternehmen der Rattenlinie nicht umsetzen können. Nur das Rote Kreuz hatte die Kompetenz, Reisedokumente auszustellen, die zwar „nur“ nichtamtliche Ersatzpapiere waren, und auch als solche gekennzeichnet waren, die aber trotzdem oftmals als Basis für neue Existenzen dienten.⁸⁰ Das Rote Kreuz diente also als Tarnung für die Operation, auch in Österreich. Die Schlüsselfigur hier war abermals ein kirchlicher Würdenträger, Vater Vilim Cecelja. Er war zuerst in Wien tätig und ab 1945 in Alt Aussee in Salzburg, jedoch betätigte er sich hauptsächlich am Schmuggel von Kriegsverbrechern der Ustascha.⁸¹

⁷⁴ Aarons, Ratlines, 88.

⁷⁵ Giefer, Rattenlinie, 98.

⁷⁶ Giefer, Rattenlinie, 100.

⁷⁷ Aarons, Ratlines, 89.

⁷⁸ Ebd., 99.

⁷⁹ Ebd., 90.

⁸⁰ Giefer, Rattenlinie, 102.

⁸¹ Aarons, Ratlines, 92.

Die Summen, welche Pater Draganovic als Schmuggler verlangte, ermöglichten es ihm ganz nebenbei, auch eine recht ansehnliche Menge Geld zu erwirtschaften. Erwachsene zahlten 1000 Dollar, Kinder 500. Prominente mussten auch schon mal 1400 Dollar bezahlen. Mit diesem Geld konnte er die Flucht seiner Ustascha Kameraden finanzieren und durch Deckung der Geheimdienste der Amerikaner war von deren Seite keine Intervention zu befürchten. Die Geheimdienste hatten wiederum den Vorteil, dass falls die Rattenlinie publik wird werden würde, die amerikanische Regierung keinerlei offizielle Verbindung zu den Operationen aufweisen würde.⁸²

Die dritte Macht in dieser unheiligen Allianz waren die amerikanischen Geheimdienste, die ihre eigenen Interessen am Verschwinden mancher Personen hatten.

Das Zusammenspiel von Kirche, Geheimdiensten und Nazi Fluchtorganisationen wurde erst durch den Fall Klaus Barbies, der Gestapo Chef von Lyon, verantwortlich für Deportation jüdischer Franzosen und Mord und Folter von Mitgliedern der Résistance, bekannt.⁸³ Barbie arbeitete ab 1947 mit dem CIC zusammen, und wurde 1952 auf Kosten der Organisation nach Südamerika geschickt.⁸⁴

Er konnte den Geheimdiensten allerdings in Wahrheit kaum nützliche Informationen liefern und erfand mitunter auch welche, um nützlich zu erscheinen, was den Geheimdiensten allerdings kein allzu großer Dorn im Auge war.⁸⁵ Die Amerikaner wollten hauptsächlich gegen den Kommunismus arbeiten, um jeden Preis, selbst wenn dies bedeutet, Kriegsverbrecher der Nazis anzustellen.⁸⁶ Barbie wurde übrigens erst 1983 nach Frankreich zurückgeschickt und dort zu lebenslanger Haft verurteilt.⁸⁷

Auf diese Weise ergaben sich einige absurde Situationen, wie zum Beispiel auch bei der Kooperation von SS-Obersturmbannführer Dr. Wilhelm Höttl mit den amerikanischen Geheimdiensten. Festzuhalten an dieser Stelle ist, dass der ehemalige Mitarbeiter Eichmanns, auf der gleichen Gehaltsliste stand, wie der Nazijäger Simon Wiesenthal.⁸⁸

⁸² Giefer, Rattenlinie., 117f.

⁸³ Giefer, Rattenlinie, 110f.

⁸⁴ Ebd., 117.

⁸⁵ Ebd., 113-115.

⁸⁶ Ebd., 116.

⁸⁷ Daniel *Stahl*, Nazi Jagd. Südamerikas Diktaturen und die Ahnung von NS- Verbrechen (Beiträge zur Geschichte des 20. Jahrhunderts Bd. 15, Norbert Frei (Hg.), Göttingen 2013), 8.

⁸⁸ Giefer, Rattenlinie., 34f., 38.

Die Finanzierung der Operationen erfolgte durch verschiedenen Quellen, so wurden zum einen die übrigen, für die Schwächung der englischen Wirtschaft gedachten, gefälschten Pfundnoten verwendet, sowie sonstige bewegliche Werte zusammen mit einem Netz aus Stützpunkten und Kurierverbindungen genutzt.⁸⁹

Zum anderen wurden Hunderte von Millionen, eventuell auch Milliarden, in den letzten Kriegsmonaten auf Schweizer Konten, in Lichtenstein, auf spanischen und portugiesischen Banken sowie den Geldinstituten mehrerer westeuropäischer und südamerikanischer Länder deponiert, um die finanzielle Infrastruktur für das Überleben der untergetauchten Nationalsozialisten zu sichern.⁹⁰

Die wichtigste Informationsquelle für die Nazifluchtruten war mit Abstand der La Vista Report, benannt nach dem amerikanischen Geheimagenten Vincent La Vista, seines Zeichens Sicherheitsbeamter in der amerikanischen Botschaft in Rom. Sein Bericht wurde im Mai 1947 verfasst und wurde insgesamt 35 Jahre als „Top-Secret“ eingestuft.⁹¹ Aus La Vistas Bericht geht eindeutig hervor, dass der Vatikan die größte Organisation für illegalen Menschenhandel ist. Die Organisation selbst begründet ihre Beteiligung mit dem Wunsch, dass nicht nur europäische, sondern auch lateinamerikanische Länder mit Personen infiltrieren werden sollen, die neben ihrer antikommunistischen Gesinnung auch der katholischen Kirche gegenüber positiv eingestellt sind, unabhängig von deren politischen Einstellungen.⁹² Doch nicht nur der Vatikan war Teil dieser Operationen, auch ausländische Regierungen waren daran beteiligt, wie an dieser Stelle im Falle Argentiniens betrachtet werden muss. Doch bevor die Gesamtstruktur dieser Operation dargestellt werden kann, muss zunächst ein Mann näher vorgestellt werden, ohne den die gesamte Vorgehensweise nicht möglich gewesen wäre.

Was der La Vista Report natürlich selbst tunlichst verschwiegen hat, ist die Involvierung der U.S.A., oder genauer gesagt, deren Geheimdienste.⁹³

Jorge Antonio, ein 1917 geborener Nazihelfer, wurde damit beauftragt Nazigelder zu waschen im Gegenzug zu Technologietransfer aus Deutschland. Er war somit ein integraler Teil der Regierung Juan Peron, bezeichnete sich selbst immer nur als Geschäftsmann und „Antikommunist“, manchmal kamen auch Worthülsen wie „mitte-links“ dazu, das „kann ja nicht schaden“.⁹⁴

⁸⁹ Ebd., 80-83.

⁹⁰ Giefer, Rattenlinie, 87.

⁹¹ Ebd., 84.

⁹² Ebd., 95.

⁹³ Gerald Steinacher, *Nazis on the Run. How Hitler's Henchman Fled Justice* (Oxford 2011), 159.

⁹⁴ Gaby Weber, *Daimler-Benz und die Argentinien-Connection. Von Rattenlinien und Nazigeldern*, Berlin/Hamburg 2004, 7f.

Er war ein Vertrauter der deutschen Industrie in Rio de la Plata, wo geplant wurde, verstecktes Nazivermögen zu nutzen, um beim Wiederaufbau zu helfen, Kriegsverbrecher wurden „nebenbei“ ins Land geschmuggelt. Er beteuerte stets, er sei kein Antisemit und kein Nazi, er wollte lediglich, wie Peron, Argentinern „nur“ industrialisieren. Er tätigte im Zuge dieses Abkommens Investitionen in Strohmänner von deutschen Organisationen ab 1950, wobei hier nicht nur Daimler-Benz vorgingen.⁹⁵

Zustande kam dieser Pakt, da das Nachkriegsdeutschland folgende Dinge brauchte: Lebensmittel, Kapital und die politischen Bedingungen, dass im entscheidenden Moment nicht eingegriffen wurde. Argentinern brauchte im Gegenzug das deutsche Know-How und deren Maschinen.⁹⁶

Um an das benötigte Kapital zu kommen, durften deutsche Unternehmen ihr Kapital recyceln, sowohl finanzielles als auch menschliches, und in der Schweiz gelagertes Kapital wurde gewaschen und in deutschen Bilanzen als Exportvergütung integriert, zudem wurden Nazigrößen versteckt, die aus Europa fliehen mussten und für Deutschland ein Problem darstellten.⁹⁷ Was wirklich wie eine Science-Fiction Erzählung wirkt, ist die Tatsache, dass ganze Fabriken, die vor Kriegsende in Schweden deponiert wurden, ab 1947 von dort aus verauktioniert wurden und die meisten später in Argentinern wiederauftauchten.⁹⁸

Doch schon vor seinem rasanten Aufstieg war Jorge Antonio Geschäftsführer der Autohersteller Aguirre, Mastro und Cia, bis er ein „Gentleman Agreement“ mit dem Daimler-Benz vorstand Wilhelm Haspel abschloss, das ihn zum Bevollmächtigten der Daimler-Benz AG machte und die Grundlage für die größte Geldwäscheaktion in der Geschichte wurde.⁹⁹ Der Daimler-Benz AG war schon vor Kriegsende bewusst, dass ein Sieg ausgeschlossen war, weshalb im April 1944 ein Führungsstab gegründet wird, der aus vormalig aus „rassenpolitischen“ Gründen diskriminierten Personen bestand, um das Unternehmen als harmlosen Autobauer erscheinen zu lassen.¹⁰⁰

Deutsche Kriegsverbrecher wurden nebenbei als „Spezialisten“ innerhalb der Daimler-Benz AG geführt, unter anderem Adolf Eichmann, welcher als Elektriker aufscheint; in Wahrheit trugen diese zehntausenden Nazis jedoch kaum zum Aufbau der industriellen Infrastruktur bei, mit Ausnahme von Flugzeug Bauer General Kurt Tank.¹⁰¹

⁹⁵ Ebd., 7-9.

⁹⁶ Ebd., 10.

⁹⁷ *Weber*, Daimler-Benz, 10.

⁹⁸ Ebd.

⁹⁹ Ebd., 10f.

¹⁰⁰ Ebd., 20.

¹⁰¹ *Weber*, Argentinien-Connection, 31f.

2.4. Vietnam – *The Boys are shocked*. Krieg, Tod und Gewalt im Dschungel

Mit dem zu untersuchenden Konflikt untrennbar verbunden ist die Gesamtentwicklung der Filmindustrie zu dieser Zeit. Diese Entwicklung ist im Zusammenhang mit dem Thema dieser Arbeit in doppelter Hinsicht wichtig, zum einen, weil sie die Entstehungsumgebung der in dieser Arbeit näher beleuchteten Filme darstellt und zum anderen, weil sie die Basis des Aufarbeitungsdiskurses des Vietnamkriegs bildet.

Die amerikanische Filmindustrie veränderte sich in den Jahren 1969 bis 1980 mehr als je zuvor, von der Einführung des Tonfilms abgesehen. Von einem rein wirtschaftlichen Standpunkt sei zu erwähnen, dass die erwirtschafteten Profite der Filme von hundert Tausenden auf hundert Millionen stiegen. Dazu kam, dass MPPA Bewertungen nach Altersstufen die Darstellung von Sex und Gewalt zuließen, was weiterhin dazu führte, dass Großproduktionen stilistische und finanzielle Taktiken vom Exploitation Kino im Mainstream etablierten.¹⁰²

Eine der Taktiken, die von den low-budget Produktionen im Mainstream übernommen wurden, war das „Saturation booking“: dabei läuft ein neuerer Film in mehreren Kinos auf einmal an. Was früher typisch für das Exploitationkino war, ja sogar ein Markenzeichen davon, um rasch Gewinn zu generieren, bevor schlechte Kritiken und Mundpropaganda die Zuseherzahlen wieder reduzierten. Dies wurde auch von Großproduktionen namhafter Filmschaffender übernommen.¹⁰³

Der Vietnamkrieg einer der besten visuell erfassten Kriege und auch einer der ersten Konflikte überhaupt, der dermaßen minutiös aufgezeichnet, bewertet, dekonstruiert, diskutiert und protestiert wurde. Zum Beispiel ist hier auch eine Analyse der verwendeten Tonspuren wichtig. Der Einsatz von Musik in Vietnamfilmen brachte eine Verzerrung des historischen Momentes Vietnam mit sich. Somit waren progressive als auch regressive Interpretation möglich, jeweils abhängig von verschiedenen Beziehungen der Filmschaffenden zum Ereignis.¹⁰⁴

Die verschlüsselte Darstellung des Vietnamkriegs in den 60er Jahren wurde auch als Zeichen der „new leftist scifi“ gewertet.¹⁰⁵

¹⁰² David a. Cook, *Lost Illusions. American Cinema on the Shadow of Watergate and Vietnam* (History of American Cinema, Charles Harpole (Ed.) Berkeley/Los Angeles/London 2000), 1.

¹⁰³ Cook, *Illusions*, 4.

¹⁰⁴ Timothy Corrigan, *A Cinema Without Walls. Movies and Culture after Vietnam* (Ney Jersey 1991), 39-41.

¹⁰⁵ Georg Seeßlen, *Tanz den Adolf Hitler. Faschismus in der Populärkultur*, (Critica Diabolis Bd. 47, Berlin 1994), 158.

Um auch Genreerfassend einen Kontext zu liefern, sollte wohl an dieser Stelle ebenfalls erwähnt werden, dass das Science-Fiction Genre in den 70ern nicht mit dem Aufstieg der Spezialeffekten begann, sondern mit Technophobie, der Angst vor Biomedizin und vor allem der Angst vor Nuklearwaffen.¹⁰⁶

Auf Grund dieser Tatsache kann wohl behauptet werden, dass nicht nur eine Reihe an Anti- und Prokriegsfilmen die Thematik des Konflikts direkt verhandelten, sondern dass es auch eine Unmenge an Filmen gab, die indirekte visuelle Anspielungen an den Konflikt, der in einem für die amerikanischen Soldaten und für die Zuseher in den Staaten so fremdartigen und nach dem Trauma des Krieges auch mit Feindseligkeit verbundenen Umfelds des Dschungels stattfand, beinhalteten. Von den in dieser Arbeit näher besprochenen Filmen haben vor allem „Shock Waves“ und „The Boys from Brazil“ visuelle Motive, die beim amerikanischen Publikum, die an den Krieg und vor allem seine Bilder erinnerten und erinnern. Ein Krieg, der von der Obrigkeit oftmals zynisch lediglich mit dem Begriff „militärischer Konflikt“ betitelt wurde. Ein anderer, weitaus berühmterer Film, beinhaltete ebenfalls direkte visuelle Verweise an die immer mehr als ungerechtfertigt wahrgenommene Einmischung der Vereinigten Staaten in Südostasien.

„Little Big Man“¹⁰⁷ gilt wohl als eines der besten Beispiele für einen „indirekten“ Vietnamfilm, ohne direkt den Krieg zu erwähnen wird dieser nur in rein bildlicher Darstellung referenziert. Der Film wirkt als eine dekonstruierend wirkende Visualisierung des „Old West“ Mythos und als Allegorie für die US-Einmischung in Vietnam. Szenen vom Washita-River Massaker werden optisch so dargestellt, dass es die Zuseher Bild für Bild an Berichterstattungsbilder des Mai Long Massakers vom 16. März 1968 erinnert werden. Eine Allegorie, die auch weithin von der Presse und auch dem normalen, nicht akademischen Publikum verstanden wurde.¹⁰⁸

Der unsichtbare Feind im Dschungel wurde zum Symbol für den Tod, eine Verschwendung von Leben und die Basis für die Spaltung der Gesellschaft in den Vereinigten Staaten für eine ganze Generation. Szenen, in denen die wortwörtlich „untergetauchten“ Super-Untoten-Nazis aus „Shock Waves“ auf der Jagd nach Unschuldigen durch den Tropendschungel schleichen und geräuschlos durchs Wasser waten sind visualisierte Urängste des Verlorenseins und Gejagtwerdens.

¹⁰⁶ Cook, Illusions, 239.

¹⁰⁷ „Little Big Man“, Regie: Arthur Penn, Kamera: Harry Stradling Jr., Drehbuch: Thomas Berger, Calder Willingham, Cinema Center Films 1970.

¹⁰⁸ Cook, Illusions, 74.

Aber auch Angehörige geheimer Nazi-Nachkriegsverbände, geflüchtet durch die Rattenlinien nach Südamerika in „The Boys from Brazil“, die nach der für gescheitert erklärten Operation das Dschungellabor Mengeles vernichten und die indigene Bevölkerung, auf Grund deren Zeugenschaft der Verbrechen, ermorden, sind Teil einer kollektiven Erinnerung.

Teil eines kollektiven Traumas vom verlorenen Krieg, der noch dazu dem Land den Status der „good guys“ gekostet hat. Die brennenden Dschungelhütten und die niedergestreckten, vormals wehrlosen Toten, das Feuerlegen an sich wird zum Symbolbild für das Imperialistische Eindringen, das Ermorden von Zivilbevölkerung.

Ein anderes Beispiel ist Stanley Kubricks „A Clockwork Orange“ (1971)¹⁰⁹, das als Antwort auf politisch motivierte Morde in den 60ern gesehen werden kann. Der Film spiegelt die Unruhen in den Städten und Anti- Vietnamgewalt, sowie natürlich die Gewalt des Kriegs selbst wieder. Die Natur von Gewalt als ernstes Thema wird dargestellt, indem klassische Musik mit synchronisierten Gewaltszenen eingespielt wird. Interessanterweise waren diese Szenen allerdings nicht ausschlaggebend für das Rating des Films, dafür waren die relativ expliziten Sexszenen verantwortlich.¹¹⁰

Also sind in diesen Filmen verschiedenen Traumas vom Krieg verarbeitet worden, die Schuld um die eigenen Taten und das, was einem selbst angetan wurde, ein Kreislauf der Gewalt, in den man für unverständliche Ziele eingetreten ist und dessen Ende keineswegs in Sicht ist.

In den Köpfen der westlichen Gesellschaft jenseits des Krieges ist Vietnam als Inszenierung im Kino entstanden. Spielfilme und Dokumentationen/Kriegsberichterstattungen überlappen einander. Vietnam manifestierte sich als Krieg der Bilder, das Fernsehen lag offenbar aber auch im Zwiespalt mit sich selbst, wenn man zwischen beruhigenden offiziellen Verlautbarungen, und gleichzeitig Bildern, die diesen zu widersprechen schienen, hin und her schalten konnte.¹¹¹

Die Intervention in Südostasien wurde in den USA in den 60ern immer unpopulärer. Eine Aufarbeitung der zwanzigjährigen Geschichte des Vietnam Kriegsfilms wurde erst gegen Ende der 70er wirklich begonnen. Die Frage, was man dort eigentlich suchte und schließlich auch verloren hatte, wurde zum zentralen Punkt der Analyse des Konflikts.¹¹²

¹⁰⁹ „A Clockwork Orange“, Regie: Stanley Kubrick, Kamera: John Alcott, Drehbuch: Stanley Kubrick, Anthony Burgess, Warner Bros. 1971.

¹¹⁰ Cook, Illusions, 77.

¹¹¹ Stefan Reinecke, Hollywood goes Vietnam. Der vietnamkrieg im US- Amerikanischen Film, (Aufblende. Schriften zum amerikanischen Film, Heinz-B. Heller, Knut Hickethier (Hg.) Bd. 5, Hitzeroth/Marburg 1993), 7.

¹¹² Ebd.

Im Vietnamfilme-Genre gibt es eine reichhaltige Anzahl von spezifischen Ikonografien, ein umrissener Kanon dramaturgischer und visueller Motive. Darunter fallen unter anderem, ein anonymer Feind, der muskelbepackte Einzelkämpfer, das Scheitern der Soldaten und das Wahnsinnigwerden im Dschungel, um hier nur einige wenige zu nennen.¹¹³

Die Vietnam Traumata haben zwei Bedeutungen: zum einen die Kriegsneurosen der Veteranen und zum anderen das angeschlagene Selbstwertgefühl der US-Nation, da das Selbstverständnis der USA, eine antitotalitäre Schutzmacht zu sein und sowohl Freiheit, als auch Menschenrechte zu behüten, stark erschüttert wurde.¹¹⁴

Die Unterschiede zwischen Pro- und Antikriegsfilmen sollen anhand von einem kurzen Vergleich von Timothy Corrigan zwischen den Filmen „Platoon“¹¹⁵ und „Full Metal Jacket“¹¹⁶ verdeutlicht werden.¹¹⁷ „Platoon“ stellt eine Einführung in eine historisch wirre Perspektive dar, eine Werbung für die Zukunft. „Full Metal Jacket“ hingegen verdeutlicht die Perspektive, dass der Krieg eine Art Regression eines „Boy’s Clubs“ war. Dessen Bilder umgibt eine ständige Atmosphäre von „Into the shit“ und ein Entgegenhalten zu „Platoons“ narzisstischem Rückblick zur Geschichte als Vorstellung von sexueller und gewalttätiger Begierde.¹¹⁸ Auch wichtig hierbei ist die Sichtbarmachung des Individuums durch einzelne heroische Taten bei „Platoon“ gegenüber der vollständigen Auslöschung des Individuums in Kubricks Film.¹¹⁹

„Full Metal Jacket“ verdeutlicht die terroristische Anonymität eines zeitgenössischen Blicks und zeigt Vietnam als Paradebeispiel eines Terrorkriegs mit immer mehr verwaschenen moralischen Grundsätzen und neue Ebenen der Komplexität der Medien. Dies ist besonders gut erkennbar, als im ersten Abschnitt des Films, während der Grundausbildung, der Drill-Sergeant seinen Stolz auf die eigene Militärausbildung, und vor allem seine Waffengattung, mit Würdigung von Terroristen vermischt, haben doch die Attentäter Lee Harvey Oswald und Charles Whitman ihre Schießausbildung bei den Marines „genossen“. Hier steht Terrorismus als Zeichen der Anonymität von sowohl Täter als auch Opfer.¹²⁰

¹¹³ Reinecke, Hollywood goes Vietnam, 9.

¹¹⁴ Ebd., 12.

¹¹⁵ „Platoon“, Regie: Oliver Stone, Kamera: Robert Richardson, Drehbuch: Oliver Stone, Metro Goldwyn Mayer 1986.

¹¹⁶ „Full Metal Jacket“, Regie: Stanley Kubrick, Drehbuch: Stanley Kubrick, Michael Herr, Gustav Hasford, Kamera: Douglas Milsome, Warner Bros. 1987.

¹¹⁷ Corrigan, Cinema Without Walls, 42- 48.

¹¹⁸ Ebd., 45.

¹¹⁹ Ebd., 46.

¹²⁰ Ebd.

Bei einer Betrachtung des Gesamtbestandes an Filmen, die den Konflikt aufgriffen, macht sich bemerkbar, dass es um einiges mehr rechte pro- militaristische Vietnamfilme gibt, als linke Antikriegsfilme produziert wurden.¹²¹

Im Allgemeinen lässt sich sogar sagen, dass Amerika den zweiten Weltkrieg mochte, oder eher die Erinnerung an ihn, weil es ein „gerechter Krieg“ war, der für viele eine leichte Unterscheidung von Gut und Böse ermöglichte. Er hatte eine einigende Wirkung und viele wollten eben dieses Gefühl des Gemeinsamen gegen das Böse halten auch auf Vietnam übertragen. Der Mythos des „mutigen Einzelnen“ kommt hier ebenfalls wieder zur Geltung. Wobei diese Glorifizierung von Mut bekannterweise bereits seit 1914 in etwa so kriegsentscheidend war, wie etwa andere lapidare Dinge, die Attraktivität der Kombattanten zum Beispiel.¹²²

In den eigenen Worten von Leo Cawley zusammengefasst, machte dieser folgende Beobachtung:

*„Like the bajonet, personal courage has little relevance in modern battle. And like bayonet training, it is one of the anachronisms where cult is preserved by militarist culture so that potential recruits will see war as psychologically satisfying.“*¹²³

Hier muss ebenfalls angemerkt werden, dass der amerikanische Mythos die Amerikaner gern als Underdog sieht: Der schlechter gestellte Protagonist einer quasi Heldenerzählung, der sich gegen technisch überlegene Gegner stellen muss, die ihn titanisch überragen und weitaus bekannter sind. Diese Sympathie soll das Negativum einer Kriegsteilnahme für die Amerikaner ausgleichen.¹²⁴

Daher scheint es nur passend, dass in Vietnamfilmen lediglich das Leid der Amerikaner, der eigentlichen Invasoren und Usurpatoren zu sehen ist. Ihr Verlust der Vorkriegs-Unschuld ist im Vordergrund zu sehen. Während 58.000 Tote amerikanische Soldaten beklagt werden, werden 2 Millionen tote Vietnamesen, von denen noch dazu viele Zivilisten waren, oft unerwähnt gelassen. Unerwünscht ist es, ihr Leid zu erwähnen, in einer Kultur des Nicht-wissens, Vergessens und aktiven Verdrängung.¹²⁵

¹²¹ Leo Cawley, *The War About the War: Vietnam Films and American Myth*, in: Linda Ditmar, Gene Michard (Ed.), *From Hanoi to Hollywood. The Vietnam War in American Film* (New Jersey 1990), 69-80, hier 69.

¹²² Ebd., 70f.

¹²³ Ebd.

¹²⁴ Cawley, *War*, 71f.

¹²⁵ Ebd., 78f.

Der Kongress, die Regierung, sowohl die militärische Führung als auch die amerikanische Presse präsentierten geschlossen während des Jahrzehnts der Intervention in Vietnam dem amerikanischen Volk folgende Darstellung: die Kriegsschuld liegt bei den kommunistischen Kräften der Vietkong und kam von „außen“.¹²⁶ Die „kommunistische Aggression“ wurde als Ursache des Kriegs bezeichnet, und dass diese Aggression zum Scheitern verurteilt war. Untermauert wurde dies durch die falsche Aussage, dass der Vietkong keinen Rückhalt beim Volk hätte, und weitere Reden verschiedener hochrangiger Politiker, wonach Nordvietnamesen für Südvietnamesen Fremde wären. Dies war jedoch einzig und allein ein von den Amerikanern konstruierter Unterschied, um Nordvietnamesen, die sich im Süden aufhielten, als ausländische Aggressoren bezeichnen zu können.¹²⁷

Widersprüche und Unwahrheiten gingen jedoch viel weiter. Ein Beispiel hierfür ist, dass Präsident Johnson im Jahr 1964 noch jeden kritisierte hatte der „amerikanische Burschen“ nach Asien schicken wollte und er selbst nur drei Jahre später bereits mehr als eine halbe Million Soldaten dorthin entsandte.¹²⁸

1966 schließlich verkündete der amerikanische Kardinal Spellman, dass der Vietnamkrieg von der amerikanischen Geistlichkeit als „Rettung der Zivilisation“ und „moralischer Krieg“ gesehen wird. Vizepräsident Spiro Agnew übertraf diese menschenverachtende Äußerung sogar noch, als er 1972 behauptete, der Krieg wäre nicht bloß „die moralischste Tat, die die USA je begangen hatten“, sondern wäre auch mit der christlichen Lehre vereinbar. Dies wurde unter anderem von Herman Kahn, dem Leiter des Hudson Instituts, bekräftigt. Der abscheulichste Satz über den Vietnamkrieg stammt jedoch, laut Joseph Buttinger, von Kahn selbst, als dieser meinte: „Aber ich glaube nicht, dass dabei Unschuldige getötet wurden.“¹²⁹

Die Prophezeiung eines „sicheren Sieges“ in Vietnam dient als Panoptikum der amerikanischen Propaganda dieser Zeit.¹³⁰ Und erinnert sie damit nicht auch an andere Kriegs- und Endsiegs Fantasien?

¹²⁶ Joseph Buttinger, Rückblick auf Vietnam. Chronologie einer gescheiterten Politik, Klagenfurt 1976 (orig. Titel: Vietnam: The Unforgettable Tragedy, übers. von Peter Aschner), 71f.

¹²⁷ Buttinger, Rückblick auf Vietnam, 71f.

¹²⁸ Ebd., 74.

¹²⁹ Ebd., 77.

¹³⁰ Ebd., 82-84.

3. Mad Scientists

3.1. Dekonstruktion des „objektiven“ Wissenschaftlers

Die Analyse des Themas der Mad Science macht es notwendig hier zwei Teilaspekte voneinander getrennt, aber nicht isoliert, zu betrachten. Zunächst wäre hier nämlich der aktive Part selbst, der Mad Scientist, der handelnde und entscheidende Teil der Mad Science. Ein Archetyp, sowohl im Film als auch in der Literatur, geprägt von seiner Entstehungszeit und seinem Umfeld, unter dem Vorzeichen des Nazismus, führt, wenn auch hier ähnliche Ausgangssituationen vorliegen, teilweise zu sehr verschiedenen Ausprägungen, die jedoch in Schlüsselmomenten wieder zusammenfinden. Vor allem der Fall des Mad Scientist, oder seines Platzhalters, wie noch erläutert werden wird, ist beinahe kanonisch dargestellt. Eine Metachiffre, welche so alt wie das Geschichtenerzählen selbst ist und die nicht nur auf die Ikarus Erzählung reduziert werden sollte.

Mit dem Erscheinen von Thomas Kuhns Werk „The Structure of Scientific Revolution“, gingen einige recht hitzige Diskussionen in der Welt der Naturwissenschaften einher. Bemüht um die Wahrung des Anscheins nach „reiner Objektivität“ wurde und wird das Werk noch heute von vielen als zu relativierend wahrgenommen¹³¹. Viele dieser Reaktionen wirken dabei überaus aggressiv. Wie ein naturwissenschaftlicher Schutzreflex kommt es einem vor. Dieselben Effekte, die Kuhn bei Paradigmenwechseln in seinem Werk beschreibt, wirken selbstverständlich auch bei den von seinem Werk ausgelösten Paradigmenwechseln. Dabei ist festzustellen, dass auch andere Wissenschaftler, wie etwa Akademiker, die sich weniger mit theoretischen Gesamtbeschreibungen, sondern eher ganz speziell mit Bioethik befassen, bei der Erforschung von medizinischer Praxis unter der Naziherrschaft zu ähnlichen Schlüssen wie Kuhn kamen.¹³²

¹³¹ Ian Hacking, Introductory Essay, in: Thomas S. Kuhn, *The Structure of Scientific Revolution*, (Chicago/London 2012), VII- XXXVII, hier. Xf.

¹³² Robert N. Proctor, *Nazi Science and Nazi Medical Ethics. Some Myths And Misconceptions* (Perspectives in Biology and Medicine, Nr. 43, 3 Spring 2000), 335 – 346.

3.2. „Dr. Norberg“ aus „The Frozen Dead“

3.2.1. Eine Legende des Film-Noir

Der Name Dana Andrews wird in den meisten Fällen nicht mit Sci-Fi/Horror in Verbindung gebracht, sondern eher in Abhandlungen zum Film Noir zu finden sein. Auch die Rolle des Mad-Scientist ist für ihn durchaus schauspielerisches Neuland. Sonst verkörpert der als minimalistisch bekannte Schauspieler eher harte Charaktere des Detektiv- und Militärmilieus der 1940er Jahre. Dies führt bei „The Frozen Dead“ zu interessanten filmhistorischen Konstellationen und auch Rezeptionsszenarien, die hier näher besprochen werden sollten. Doch Dana Andrews sollte nicht nur als eine Legende des Film-Noir verstanden werden, sondern war auch als gewählter Präsident der *Screen Actors Guild* von 1963 bis 1965 tätig und damit auch ein Verfechter von Schauspielerrechten.¹³³

Die frühen Jahre im Leben Andrews wirken wie die großen Narrative der Erfolgsgeschichten aus Hollywood selbst. Es ist schwer hier anstatt einer Erfassung von geschichtlichen Fakten nicht eine Verklärung seiner Person zur „Legende“ zu betreiben und Zirkelschlüsse sowie selbsterfüllende Prophezeiungen zu konstruieren. Diese frühen Jahre sollen aber trotzdem nicht unerwähnt bleiben, da sie eine prägende Zeit für die Person hinter der Maske, den Menschen Dana Andrews waren und somit auch sein Schauspiel beeinflussten.

Dana Carver Andrews wurde am 1. Januar 1909 in einem kleinen Dorf mit dem stoisch wirkenden Namen „Don’t“, heute ein Teil der Stadt Collins, Mississippi geboren. Er war eines von dreizehn Geschwistern in einer streng religiösen Familie und lernte bereits sehr früh die sozialen Auswirkungen von Armut kennen. Wie in den meisten Fällen, wenn Schauspieler aus Familien kamen, die keine Schauspielgeschichte hatten, kam die Inspiration für Andrews, sich als Schauspieler zu versuchen, von seiner Liebe zum Film. Doch es war bei weitem keine geradlinige Entwicklung, die Andrews durchmachte, bevor er sich 1931 nach Hollywood aufmachte. Er versuchte sich während seines Studiums der Betriebswirtschaft in verschiedensten, körperlich beanspruchenden Berufen wie Klempnergehilfe, Obstpflücker, Lastwagenfahrer und Grabengräber, wobei er selbst immer wieder betonte, dass er keinen dieser Erfahrungen bereute. Auch nicht, dass er eine Stelle als Buchhalter aufgab, bei der er 175 Dollar im Monat verdiente und es eine Zeit lang dauern sollte, bis er genauso viel Geld durch das Schauspielen verdiente.¹³⁴

¹³³ Carl Rollyson, *Hollywood Enigma. Dana Andrews* (Mississippi 2012), 265.

¹³⁴ James Mckay, *Dana Andrews. The Face of Noir* (London 2010), 3f.

Als Andrews schließlich 1931 mit nur drei Dollar nach einer langen Reise per Mitfahrgelegenheit in Hollywood ankam, musste er noch lange hart arbeiten, bis er mit namhaften Regisseuren wie Otto Preminger, Fritz Lang oder William Wyler arbeiten konnte.¹³⁵ Nach langen Jahren des für Andrews zwar lehrreichen, aber nie gänzlich erfüllenden Theaterschauspiels, hatte er gegen Ende des Jahres 1938 endlich die Chance, einen schwer ersehnten Filmvertrag beim Produzenten Samuel Goldwyn zu erhalten, welche er erfolgreich nutzte und so Anfang 1939, nach einigen Testaufnahmen, tatsächlich unter Vertrag genommen wurde.¹³⁶

Seinen ersten Leinwandauftritt hatte Andrews in einer sehr kleinen Rolle, lediglich ein paar Zeilen in zwei Szenen¹³⁷, in dem Film „The Westerner“¹³⁸ an der Seite von Gary Cooper und Walter Brennan unter der Regie von William Wyler. Berühmtheit erlangte Andrews allerdings unter anderem durch Otto Premingers „Laura“¹³⁹, seine Darbietung weist hier bereits alle Charakteristika auf, für welche er bekannt werden sollte. Stoisches, minimalistisches Schauspiel, fast ein wenig gelangweilt, wirkt Andrews als desillusionierter Detektiv der Mordkommission. Komik und Drama sind hier eng beieinander, wenn Dana Andrews, Vincent Price und Clifton Webbs Charaktere aufeinandertreffen und ihre gänzlich verschiedenen Schauspielarten und Charaktere einander in ihrer Verschiedenheit ergänzen, voneinander abprallen und wunderbar dem jeweils anderen Stichworte für einen humorvollen und gefinkelten Dialog geben. Eine dunkle Seite des Films ist das Trinkverhalten von Andrews Charakter, wenn man bedenkt, dass er die folgenden Jahrzehnte immer wieder mit seiner Alkoholsucht jenseits der Kamera zu kämpfen hatte und die er bereits 1937 in seinem Tagebuch erwähnte.¹⁴⁰ Alkoholsucht war ein großes und oft schwierig zu überwindendes Hindernis in Andrews Leben, oft wurde ihm nachgesagt, er sei unprofessionell deswegen. Auch viele Filmschaffende mieden ihn aus diesem Grund, obwohl Schauspielkollegen ihn immer als angenehm empfanden. Die Öffentlichkeit über Alkoholsucht zu informieren war ihm deshalb auch ein großes Anliegen, weshalb er sich 1972 in einer Werbung des Verkehrsamtes als Alkoholiker deklarierte und offen darüber sprach, wie viele Leben in Amerika von der Sucht betroffen seien.¹⁴¹

¹³⁵ McKay, *The Face of Noir*, 4.

¹³⁶ Rollyson, *Hollywood Enigma*, 96f.

¹³⁷ Ebd., 107.

¹³⁸ „The Westerner“, Regie William Wyler, Kamera: Gregg Toland, Drehbuch: Jo Swerling, Niven Busch, Stuart N. Lake, W.R. Burnett, Lillian Hellman, Oliver La Farge, Dudley Nichols, USA 1940.

¹³⁹ „Laura“, Regie: Otto Preminger, Kamera: Joseph LaSelle, Drehbuch: Vera Caspary, Jay Dratler, Samuel Hoffenstein, Elizabeth Reinhardt, Ring Lardner Jr., USA 1944.

¹⁴⁰ Rollyson, *Hollywood Enigma*, 84.

¹⁴¹ Rollyson, *Hollywood Enigma*, 276.

Ein weiterer Meilenstein in der Karriere Andrews, der ihn als Schauspieler definieren sollte, war der William Wyler Film „The Best Years of Our Lives“.¹⁴² Hier übernimmt er den Part eines ernüchterten Kriegsveteranen, der nach der Rückkehr in die Heimat ein Umfeld vorfindet, in dem er sich deplatziert und fremd fühlt. Fast so wie er auch an manchen Stellen in „The Frozen Dead“ auffällig fehl am Platz zu sein scheint. Dana Carver Andrews, der Schauspieler, der einst sagte, dass er mit 3 Jahren Immobilienhandel mehr verdient hatte, als in 20 Jahren als Schauspieler¹⁴³, starb am 17. Dezember 1992 mit 83 Jahren im Los Alamitos Medical Center in Kalifornien, nach über 100 Auftritten in Film und Fernsehen.¹⁴⁴

3.2.2. Der Nachkriegs-Prometheus

Vorab ist festzustellen, dass „The Frozen Dead“ eine englische Produktion ist und obwohl Dana Andrews nie offiziell auf die schwarze Liste der unerwünschten Hollywoodstarsteller kam, wobei sein Film „The Best Years of Our Lives“ jedoch als subversiv eingestuft wurde¹⁴⁵, so drängt sich einem doch ein wenig die Vermutung auf, dass es sich hier zumindest um ein Ausweichen aus der Schusslinie handelt. Dabei muss man natürlich bedenken, dass zum Zeitpunkt der Entstehung des Films Andrews Karriere ihren Zenit bereits länger überschritten hatte, dies kann ebenso ein Grund dafür sein, weshalb er in weniger prestigeträchtigen Produktionen im Ausland, beteiligt war.

„The Frozen Dead“ war zwar nicht die einzige Rolle Andrews‘ in einem Sci-Fi/Horrorfilm - er war ebenfalls in dem Kult Horrorfilm „Night oft he Demon“¹⁴⁶ und in einer „Twilight Zone“-Folge¹⁴⁷ zu sehen - aber mit Sicherheit war es für ihn eine der seltsamsten. Immerhin wird in seiner, sonst sehr ausführlichen, Biografie von Carl Rollyson zu dem Film nur folgendes vermerkt: *„Dana would, however, succumb to overplay a mad Nazi doctor with a bad german accent in The Frozen Dead“*.¹⁴⁸

¹⁴² „The Best Years of Our Lives“, Regie: William Wyler, Kamera: Gregg Toland, Drehbuch: Robert E. Sherwood, MacKinlay Kantor, USA 1946.

¹⁴³ McKay, The Face of Noir, 18.

¹⁴⁴ Ebd., 22.

¹⁴⁵ Rollyson, Hollywood Enigma, 215.

¹⁴⁶ „Night of the Demon“, Regie: Jaques Tourneur, Kamera: Edward Scaife, Drehbuch: Charles Bennett, Hal E. Chester, M.R. James, Cy Endfield, UK 1957.

¹⁴⁷ „The Twilight Zone - No Time Like the Past“, Regie: Justus Addiss, Kamera: Robert Pittack, Drehbuch: Rod Serling, USA 1963.

¹⁴⁸ Rollyson, Hollywood Enigma, 252.

Aus mehreren, unter anderem auch persönlichen Gründen, war es eine merkwürdige Rolle für Andrews, einen führenden Naziwissenschaftler zu verkörpern. Zum ersten, weil er persönlich nie einen Hehl draus machte, dass er weder Hitler, noch den Nazismus für etwas anderes als „Gift für die Bevölkerung“¹⁴⁹ hielt - er hatte sich selbst die Reden Hitlers mitten in der Nacht aufmerksam angehört, um genau über die Vorgänge in Deutschland informiert zu sein und seine Meinung dazu zu bilden - und zum anderen tauschte Andrews hier, im Gegenteil zum im nächsten Kapitel besprochenen Peter Cushing, für den Film seine normale Rolle als Soldat oder Detektiv und die uniforme Bekleidung dieser Charaktere, mit einem Labormantel eines Mad Scientist aus.

Doch was ist die primäre Motivation des Nazi-Arztes Dr. Norberg, eines im ländlichen Gebiet Englands mit falscher Identität untergetauchten Nazi Arztes, der vor Ende des Krieges noch mehrere Nazi-Größen mit futuristischer Technologie einfrore, um sie 20 Jahre später wieder zum Leben zu erwecken? Da er dies nur mit mäßigem Erfolg schafft, wird ihm von seinen Vorgesetzten, im Untergrund lebende Partei und Wehrmachtsangehörige, die lediglich mit „The Party“ betitelt werden, ein Ultimatum gestellt, wodurch er unter Druck gerät, mehr als nur hirntote „Zombies“ vorweisen zu können. Die Eingefrorenen sind nämlich nach dem Auftauen alles andere als sie selbst, lediglich ein einzige Erinnerung an ihr Leben können sie wieder und wieder durchleben. Der Mad Scientist erscheint hier als das versagende Genie mit Ablaufdatum, trotz der im Tiefkühlager hängenden gut konservierten Körper. Diese werden interessanterweise oft fälschlicherweise in Reviews als „*Stormtrooper*“ bezeichnet, sollen aber im Endeffekt nicht einfache Soldaten, sondern elitäre Wissenschaftler und andere Intellektuelle darstellen. Dr. Norbergs eigener Bruder wird hier unter anderem als Leibarzt Heinrich Himmlers genannt.¹⁵⁰ Dies macht den Plan zwar nicht unbedingt sinnvoller, oder nachvollziehbarer, aber es zu erwähnen ist unumgänglich, um die Handlung des Films vollends zu verstehen. Seine Verbindung zu diesem militärischen Bund, einem verborgenen Relikt aus der Zeit des Nazis Regimes, erinnert an Georg Seeßlens Beschreibung der Evolution(en) des Mad Scientist in der Nachkriegszeit. Er schreibt, dass, während wahnsinnige Wissenschaftler in den 40er noch geheime Pläne als Selbstzweck schmiedeten und allerhand Unfug trieben, so wurden sie in den 50er Jahren allmählich „gezähmt“, also hängt der Film hier auch ein wenig in der Vergangenheit fest, und sei es auch nur eine Dekade.¹⁵¹

¹⁴⁹ Rollyson, Hollywood Enigma., 102.

¹⁵⁰ John Hamilton, X-Cert: The British Independent Horror Film: 1951-1970 (Didcot 2012), 180.

¹⁵¹ Georg Seeßlen, Science Fiction. Geschichte und Mythologie des Science-Fiction Films, Band 2 (Marburg 2003), 510.

Mad Scientists bekamen also als Kontrollorgan das Militär zu Seite gestellt, um ihre triebhaften, chaotischen Energien und Ideen in geordnete Bahnen zu lenken. Es ist es auch hier so, dass der Wissenschaftler nicht nur gelenkt, sondern auch „motiviert“ wird, die Ziele der Organisation zu erfüllen, zur Not auch unter Androhung von Gewalt.¹⁵² Ein Aspekt dieser Kontrolle ist auch der Assistent des Doktors, Karl. Dieser weißt einige Züge des klassischen Assistenten-Charakters auf, in seiner manischen Besessenheit vom Töten und eisernen Loyalität zur Partei. Dennoch vermag er es auf Grund seines instabilen Geisteszustandes nicht, eine wirkliche Hilfe zu sein, sondern stört die Experimente Norbergs und setzt diesen zusätzlich mit Falschmeldungen von Erfolgen unter Druck.

Dr. Norberg erscheint untypisch ausgewogen und bedacht für einen Nazi Mad Scientist, oder sogar für einen Mad Scientist ganz allgemein. Entgegen der Behauptung aus seiner Biografie, dass er „overplayed“, die hier bereits erwähnt wurde, ist es eher sein typisch minimalistisches Schauspiel, das zur Geltung kommt. Gerade bei einem so bizarren Szenario wirkt es allerdings umso befremdlicher, umso seltsamer, dass hier eine Art Dr. Frankenstein so gezielt, kühl und kalkuliert, „sine ira et studio“, ans Werk geht, während er in einem Kühlregal Nazis gelagert hat und einzelne Körperteile reanimiert. Die Frankenstein-Allegorie geht hier übrigens weit über den Inhalt der „Wissenschaft“ hinaus, oder den Umstand, dass Dr. Norberg in einem eher abgelegenen englischen Schloss operiert. Nach etwas mehr als einer halben Stunde sind die berühmten Worte „*It's alive*“¹⁵³ von seinem Assistenten Karl zu hören, die sicherlich nicht zufällig gewählt wurden. Dr. Norberg reagiert genauso entnervt, oder besser gesagt empathisch, als er einen seiner reanimierten Schützlinge aus Versehen tötet, als ob zu viel Zucker in seinem Kaffee wäre. Seine Figur balanciert ständig zwischen *underacting* und zynischen Kommentaren hin und her. Man kommt zum Schluss, dass Andrews entweder sehr gelangweilt vom Projekt war und deshalb wenig Aufwand beim Schauspielen betrieb, oder aber, dass Andrews Abneigung dem Nazismus gegenüber hier dargestellt werden sollte, wobei er vergaß einen glaubwürdigen, überzeugten Nazi zu spielen, damit diese Message ankommen kann. „*I'm as good a nazi as I was twenty years ago*“¹⁵⁴, mit einem schiefen Grinsen gemurmelt, kann man dem Nazi Doktor nur schwer als ehrlich gemeinte Aussage abnehmen.

¹⁵² Seeßlen, Science Fiction (Bd.2), 510.

¹⁵³ „The Frozen Dead“, 35'00''.

¹⁵⁴ Ebd., ~ 03'00''.

Ein anderer Aspekt Dr. Norbergs, der vor allem einem Historiker sofort auffällt, kommt in den Szenen zu tragen, in denen er mit seinem Assistenten über ihr weiteres Vorgehen bei aufkommenden Problemen diskutiert. Seine Ausführungen, warum Morde zum gegenwärtigen Zeitpunkt nichtmehr durchgeführt werden, es aber in der Vergangenheit „for political reasons“¹⁵⁵ notwendig war, sind Paradebeispiele für Zeugenaussagen von Kriegsverbrechern. Es kommt beinahe das gesamte Spektrum dieser Aussagen, vom Befehlsnotstand bis zum Verteidigen politisch motivierter Morde, vor. Auch das Verdrehen von Verbrechen zu notwendigen Übeln, von Ursache und Wirkung geschieht hier. Ganz in der Art, wie es auch in der Posener Rede von Himmler¹⁵⁶ geschah, als dieser die Ermordung von Juden als „Wohltat für das deutsche Volk“ bezeichnete, wird hier die Meldung von der Ermordung einer jungen Frau von Dr. Norberg verschwiegen mit der Begründung, dass es zum Wohl aller sei.¹⁵⁷



Abbildung 1 Norberg rechtfertigt sich mit bekannten Aussagen des Befehlsnotstands.

Aber diese Anlehnung findet längst nicht nur auf narrativer Eben statt, denn auch die Szene, in der sein Assistent Karl sagt: *“I had my orders“*, antworteter Norberg darauf mit *„...and we Germans know how to obey orders, don’t we?“*¹⁵⁸, enthält visuelle Elemente, die an Angeklagte auf der Anklagebank vor Gericht im Allgemeinen, aber bei der speziellen Thematik dieser Unterhaltungen an die Nürnberger Prozesse erinnern.

¹⁵⁵ Ebd., 52’00”.

¹⁵⁶ Heinrich Himmlers Rede in Posen vom. 4. Oktober 1943, Abschnitt zur „Judenevakuierung“ (https://www.1000dokumente.de/pdf/dok_0008_pos_de.pdf, Zugriff am 25.3.2019).

¹⁵⁷ „The Frozen Dead“, ~ 57’30”.

¹⁵⁸ Ebd., ~ 2’50”.

Normalerweise würde die Machtkonstellation in diesen Szenen dadurch ausgedrückt werden, dass die vorgesetzte Person sich stehend mit dem Untergebene unterhält, doch in den Szenen in denen Dr. Norberg mit seinem Assistenten diskutiert und erklärt, dass alte Methoden jetzt nichtmehr angebracht sind, scheinen diese Dynamiken umgekehrt zu werden, wenn auch nur für kurze Momente und wenige Einstellungen lang. Der Assistent steht nun vor dem Schreibtisch des Doktors, welcher in gewissen Einstellungen nur die grellen Lampen vermissen lässt, um beinahe an einen Tisch in einen Polizeiverhörerraum zu erinnern.¹⁵⁹(Abbildung 1)

Doch auch die optischen Eigenheiten, zum Beispiel die Kleidung und das Aussehen des Doktors, sagen vieles über die Konzeption seines Charakters aus. Andrews ist zum Zeitpunkt der Entstehung des Films bereits siebenundfünfzig Jahre alt, was nicht durch Make-up oder sonstige Tricks der Kamera zu verstecken versucht wird. Im Gegenteil werden ihm graue Schläfen mitgegeben, dies verweist normalerweise auf Alter, Würde oder Weisheit, wobei es in diesem Zusammenhang eher auf andere Dinge hinzuweisen versucht.

Zu Beginn erscheint er noch in der weißen Tracht der Ärzteschaft, die zunehmend zynischer wirkt je weiter die Handlung des Filmes fortschreitet, vor allem nachdem er erklärt, seine offizielle Geschichte, in einem Konzentrationslager gewesen zu sein, sei insofern wahr, all dass er zwar kein Insasse, sondern als Lagersarzt fungierte. Später ist er nurmehr selten in professioneller Ärztekleidung, sondern eher in adretten Anzügen zu sehen.

Seine Gestik und Dana Andrews bekannte minimalistische Mimik sprechen auch Bände von Schuldgefühlen die, wie bereits erwähnt, gleichzeitig mit einer Ermattung und Desillusionierung einherzugehen scheinen. Das Händeringen als Hauptkommunikationsmittel scheint in fast allen Szenen, in denen Norberg mit unangenehmen Dingen konfrontiert wird, auf, sei es die Vergangenheit, die Gegenwart oder die Zukunft und der Eindruck drängt sich einem auf, dass er vielleicht auf mehr als nur eine Weise eingefrorenes nicht nur nicht schafft komplett wiederherzustellen, sondern dies vielleicht auch gar nicht möchte.

Händeringend bittet er um Verzeihung, händeringend verbreitet er Lügen, um andere Lügen zu decken. Beinahe kommt es einem vor als fehle diesem Pontius Pilatus nichts weiter als das Becken zum Waschen der Hände. So sehr schreit dieses Verhalten nicht nur nach Schuldabwälzung und Verdrängung, sondern zeigt auch wie müde und deprimiert dieser Mad Scientist wirklich ist.

¹⁵⁹ "The Frozen Dead", ~03'00'.

Was alle drei der in dieser Arbeit porträtierten Mad Scientists wiederfährt ist, ihr Ende durch ihre eigene Schöpfung, und so wird auch Dr. Norberg am Ende von einem körperlosen Arm, den er selbst präparierte und an einer Wand angebracht hatte, erdrosselt. Wie sein Vorbild Frankenstein, setzte auch ihm seine eigene Hybris ein Ende. Todesursache: Kontrollverlust. Dieses Schema soll in dieser Arbeit noch öfter beobachtet werden, das Spiel mit unbekannten Kräften und die fatalen Resultate daraus. Auch typisch für diesen Teil der Mad Scientist Geschichte, ist die Warnung, die vorher ausgesprochen wird und so ist es der Assistent, der den Untergang herbeibeschwört, „*This head is gonna destroy us all!*“¹⁶⁰ stammelt er verzweifelt, doch am Ende umsonst.

Auch der Ort des „Untergangs“, und dieses Wort sei hier nicht zufällig gewählt, ist interessant für eine Analyse, denn Mad Science ohne Kellerlabor wäre nur halb so „mad“ und würde auch nicht an ein anderes Experiment des 20. Jahrhunderts erinnern, das in einem Keller, oder besser, einem Bunker sein Ende fand. Wobei natürlich davon abzusehen ist, Adolf Hitler mit einem Mad Scientist ex equo zu stellen, also als Alleinschuldigen für die Verbrechen der Nazis zu sehen. Aber im Endeffekt muss man sich hier vor Augen halten, dass selbstverständlich nicht nur das Vergehen eines einzelnen Wissenschaftlers gegen die Natur oder gegen jedwede Ethik dargestellt wird, sondern der Hochmut der Menschheit an sich. Passend zum Weltklima in den sechziger Jahren und zum ständigen Rüstungswettlauf, der die Menschen ständig an die eigene Endlichkeit erinnerte, wird hier nicht nur eine Allegorie geschaffen, sondern auch eine Art Verdrängung des alltäglichen Grauens, die eingefrorene Vergangenheit und ein gleichfalls gefühlskalter Wissenschaftler, wird dem kalten Krieg der Gegenwart vorgezogen. Doch auf den passiven Teil des Films, die Mad Science und ihre Einflüsse soll in einem eigenen Kapitel, später in dieser Arbeit näher eingegangen werden. Ein, vor allem durch das Schauspiel Andrews, definierendes Detail im Film sind auch die durchwegs schlechten deutschen Akzente sämtlicher „Kellernazis“. Ein Umstand, der einen an andere Filme, wo dieses Merkmal parodiert wurde, erinnert. Es ist immer ein merkwürdiges Stilmittel, Nazis sogar untereinander nicht „normales“ Hochdeutsch sprechen zu lassen, sondern die Schauspieler dazu zu bringen, die englische Sprache mit schrecklich gekünsteltem deutschem Akzent zu malträtieren. Ein Kunstgriff um Nazis darzustellen, der immer weniger Sinn ergibt, desto länger drüber nachgedacht wird.

¹⁶⁰ „The Frozen Dead“ ~ 49’30’’

Scheinbar ist der Bildungsgrad des Nazis dabei völlig egal, und auch auf einer Filmübergreifenden Metaebene ist dies so, egal ob SS-Commander, KZ-Arzt und wahnsinniges Genie, in diesem Fall also Dr. Norberg, Handlanger, Wehrmachtsgeneral oder simpler Parteischläger, sie alle teilen die schlechten Englischkenntnisse. Man könnte also behaupten, dass die Gleichschaltung der Nazis selbst auf das Erlernen, oder eben Nichterlernen, von Fremdsprachen soweit Einfluss hatte, dass auch Fehler kanonisch übernommen wurden. Letztendlich muss aber auch eingeräumt werden, dass oft zwischenmenschliche Elemente vergessen werden, wenn es um Interpretationen von historischen Ereignissen geht. Zufall und menschliches Versagen, beziehungsweise menschliche Schwächen haben oft einen größeren Einfluss, als ihnen zugestanden ist und so ist es auch nicht unwahrscheinlich, dass Andrews Schauspiel und Rollenwahl auch von seinem Privatleben beeinflusst wurde. Wie später auch seine Tochter Susan bestätigte, waren die 60er Jahre wohl das schwerste Jahrzehnt Dana Andrews Alkoholismus betreffend, was sich selbstverständlich auch auf sein Schaffen auswirkte.¹⁶¹

¹⁶¹ Interview mit Susan Andrews, <https://www.youtube.com/watch?v=RY8xkuC3jMQ&t=28s&list=PLXKAf6CGzWLIgWDSuvRMxNolwwY2EesG&index=1> (Letzter Zugriff 9.3.2018).

3.3. „Shock Waves“ „SS Commander“ – Ein Platzhalter auf vielen Ebenen

3.3.1. The Gentle Man of Horror

Allein schon Peter Cushings Casting als „SS Commander“ verändert der Wahrnehmung und Rezeption des Films. Mit dem Namen Cushing wird im Allgemeinen nicht einfach nur ein gewisser Schauspieler verbunden, oder nur von seinem Mitwirken auf die Qualität des Films geschlossen, sondern es wird ein ganzes Genre und seine Geschichte mitgedacht. Doch nicht nur diese enorme Kette an Assoziationen das Genre betreffend, hängt an Cushings Namen, sondern auch dessen schauspielerisches Talent und eine gewisse Qualität. Da dieser Umstand ihm selbst auch bewusst war, setzte er sich bereitwillig für Ken Wiederhorns kleines Projekt „Shock Waves“ ein, um es mit seinem Namen zu unterstützen.¹⁶² Der Name Cushing steht ebenso wie die Namen seiner berühmten Kollegen und privaten Freunde, Vincent Price, John Carradine und Christopher Lee für eine Ära der Rückkehr des klassischen, aber dennoch erneuerten, und um multiple Facetten erweiterten, Horrorfilms der 50er Jahre.

Um seine Person und Rolle zu verstehen und die Rezeption seiner Person als Schauspieler kontextualisieren zu können, ist es sinnvoll, zumindest Grundrisse seiner Biografie und Eckpfeiler seines Filmschaffens hier anzugeben, um seinen Einfluss auf den Film zu verstehen. Peter Wilton Cushing wurde geboren am 26 Mai 1913 in Kenley, Surrey, England und starb am 11. August 1994. Seine Eltern waren beide keine Schauspieler und er hatte seinen ersten Theaterauftritt bei J. B. Prestley's „Cornelius“ 1936. Er bekam die Rolle nur, weil er dem Regisseur leidtat, nachdem er vor ihm in Tränen ausbrach, da er nur vorgeladen wurde, um gesagt zu bekommen, er solle keine Bewerbungen mehr an die Firma schicken. Die Aufführung war am selben Abend, und da er keinen Text hatte, improvisierte er, was dem Regisseur Bill Fraser gar nicht gefiel.¹⁶³ Obwohl Cushing 1940 mit „Vigil In The Night“¹⁶⁴ seinen ersten großen Erfolg in Hollywood verzeichnen konnte und einen gewissen Grad an Bekanntheit erreichte, sollte es noch ein ganzes Jahrzehnt mit vielen Rückschlägen dauern, auch aufgrund des Zweiten Weltkriegs, bis der ehrgeizige Schauspieler eine einigermaßen seriöse Karriere in Sachen Schauspielerei vorweisen konnte.

Mit „The Revenge of Frankenstein“¹⁶⁵ fand er schließlich bei „Hammer Films“ sein filmschöpferisches Zuhause und der Rest ist wohl (Horror)Filmgeschichte.¹⁶⁶

¹⁶² Miller, Peter Cushing, 151.

¹⁶³ Vecchio, Johnson, Peter Cushing, 9f.

¹⁶⁴ „Vigil In The Night“, RKO Radio Pictures 1940, Regie: George Stevens, Kamera: Robert de Grasse, Drehbuch: Fred Guiol, P.J. Wolfson, Rowland Leigh, A.J. Cronin, USA 1940.

¹⁶⁵ „The Revenge of Frankenstein“, Regie: Terence Fisher, Kamera: Jack Asher, Drehbuch: Jimmy Sangster, Hurford Janes, UK 1958.

¹⁶⁶ Vecchio, Johnson, Peter Cushing, 12- 16.

Doch sollte dies bei weitem nicht sein einziger Ausflug in die Welt des Horrorfilms sein, Filme wie „Dracula’s Horror“¹⁶⁷, „The Mummy“¹⁶⁸, „Brides of Dracula“¹⁶⁹ und zwei Fortsetzungen der „Frankenstein“-Reihe („The Evil of Frankenstein“¹⁷⁰ und „Frankenstein created Women“¹⁷¹) zementierten endgültig seinen Ruf als Horrorfilmdarsteller, wobei Cushing in den meisten dieser Filme doch recht seltsame Akademiker spielte, um nicht zu sagen Mad-Scientists. Vor allem seine Darstellung des Dr. Van Helsing, der beinahe ebenso berühmte, und wohl auch als Mad-Scientist zu bezeichnende, Gegenspieler Draculas, ist im Kontext dieser Thematik ein überaus wichtiger Aspekt, um seine Rolle und seine Wirkung in „Shock Waves“ zu verstehen.

Jetzt stellt sich natürlich die Frage, inwiefern die Figur des Van Helsing als Mad-Scientist zu bezeichnen ist. Und die Antwort hierfür liegt in Mel Brooks Interpretation des Charakters in der 90er Parodie „Dracula: Dead and Loving It“.¹⁷² Denn obwohl der Zugang dieses Films ein parodistischer ist, ist seine dekonstruktive Herangehensweise durchaus ernst zu nehmen. Wie in vielen von Mel Brooks produzierten Filmen, ist auch hier der Humor eine Analysetechnik, die durch Überspitzung und Überzeichnung Denkprozesse auslöst, in dem scheinbar alt bekannte Charaktere in neuem Licht erscheinen und rückwirkend auf ältere Filme auch deren Wirkung verändern. Es bleibt also festzuhalten, dass Van Helsing in seinem Fanatismus und seiner Kenntnis von Wissen im Grenzbereich des Aberglaubens, Metaphysischen und Okkulten, wenn diese Eigenschaften auch dazu benutzt werden, das Böse zu bekämpfen, typische Charakteristika eines Mad-Scientist innehatte.

¹⁶⁷ „Dracula’s Horror“, Regie: Terence Fisher, Kamera: Jack Asher, Drehbuch: Jimmy Sangster, Bram Stoker, UK 1958.

¹⁶⁸ „The Mummy“, Regie: Terence Fisher, Kamera: Jack Asher, Drehbuch: Jimmy Sangster, UK 1959.

¹⁶⁹ „Brides of Dacula“, Regie Terence Fisher, Kamera: Jack Asher, Drehbuch: Jimmy Sangster & Peter Bryan, Edward Percy, Anthony Hinds, UK 1960.

¹⁷⁰ „The Evil of Frankenstein“, Regie Freddie Francis, Kamera: John Wilcox, Drehbuch: Anthony Hinds, UK 1964.

¹⁷¹ „Frankenstein created Woman“, Regie: Terence Fisher, Kamera: Arthur Grant, Drehbuch: Anthony Hinds, UK 1967.

¹⁷² „Dracula – Dead and Loving It“, Regie: Mel Brooks, Kamera: Michael D. O’Shea, Drehbuch: Mel Brooks, Steve Haberman, Rudy De Luca, Steve Haberman, F/USA 1995.

Eine besondere Darstellung Cushings, ohne die selbst eine Kurzbiographie wie die vorliegende unvollständig wäre, ist die des „Grand Moff Tarkin“ in Georg Lucas Star Wars¹⁷³ Filmen. Nicht nur eine Rolle, die Cushing weltweite Berühmtheit verschaffte, sondern auch ein Projekt dessen Budget wohl alle anderen Projekte, bei denen Cushing mitwirkte, bei weitem in den Schatten stellte. Zudem handelt es sich hier bei genauerer Betrachtung um ein weiteres gutes Beispiel für eine sehr nahe der Mad-Science gelagerten Rolle, ist Cushings Charakter doch der Kommandant eines mondgroßen Plantetenzerstörers.

Aus einer filmgeschichtlichen Perspektive scheint deshalb auch nur passend zu sein, dass seine letzte Filmproduktion, eine Dokumentation über sein filmisches Zuhause für Jahrzehnte, das Studio „Hammer Films“ im Jahre 1994, werden sollte.¹⁷⁴

3.3.2. „SS Commander

Um die Figur des „SS Commanders“ und seine Funktion und Symbolik im Film zu verstehen, soll an dieser Stelle in groben Umrissen die Entstehungsgeschichte des Films skizziert werden. Hierzu sollen zunächst die spezifischen Produktionsumstände und anschließend auch charakterdefinierende Schlüsselszenen qualitative Untersuchung erfahren.

Peter Cushing wurde von „Island of Terror“-Produzent Richard Gordon mit dem relativ kleinen Projekt des relativ jungen Independent-Regisseurs Ken Wiederhorn in Verbindung gesetzt, was dieser natürlich sehr begrüßte, wobei Cushing nur wenig Überzeugungsarbeit bedurfte, um ihn für den Film zu gewinnen, da er ohnehin gerne kleinen Projekten half.^{175 176}

Um beim Thema der Entstehungsgeschichte des Films zu bleiben, ist zu erwähnen, dass „Shock Waves“ Cushings erste von insgesamt zwei Zusammenarbeiten mit Schauspielveteranen John Carradine sein sollte. Die zweite Gelegenheit sollte sich bei dem in Anbetracht seiner Besetzung viel zu wenig bekannten Film „House of the Long Shadows“¹⁷⁷ ergeben, bei dem ebenfalls Vincent Price und Christopher Lee mitwirkten.

¹⁷³ Vor allem in: „Star Wars: Episode IV – A New Hope“, Regie George Lucas, Kamera: Gilbert Taylor, Drehbuch: George Lucas, USA 1977. In weiteren Filmen Posthum technisch rekonstruiert oder der Charakter wurde in jüngeren Jahren von anderen Darstellern verkörpert.

¹⁷⁴ „Flesh and Blood: The Hammer Heritage of Horror“, Regie: Ted Newsom, Kamera: N/A, Drehbuch: N/A, UK 1994, zit. nach: Miller, Peter Cushing, 170.

¹⁷⁵ Vecchio, Johnson, Peter Cushing, 372.

¹⁷⁶ Miller, Peter Cushing, 151.

¹⁷⁷ „House of the Long Shadows“, Regie: Pete Walker, Kamera: Norman Langley, Drehbuch: Michael Armstrong, Earl Derr Biggers, George M. Cohan, UK 1983.

Sie haben sich bei „Shock Waves“ auf Grund der Produktionsumstände, allerdings weder vor noch hinter der Kamera gesehen. Um Kosten zu sparen, wurden zudem sämtliche Szenen mit Cushing in nur vier Tagen gedreht.¹⁷⁸

Cushing wurde beim Dreh als sehr bescheiden und zurückhaltend beschrieben. Er redete kaum mit jemandem, bereitete aber Kaffee für die Crew zu und half den Schauspielerinnen durch den unwegsamen Sumpf, der als Drehort des Films diente. Sein Name verhalf dem Film letztendlich wirklich zu einigermaßen Erfolg. Trotz kleinem Budget, kurzer Screentime und widrigen Umständen, wird Cushings Darbietung weitgehend als sehr gut befunden, was auch sicher dem professionellem Makeup-Artist zu verdanken ist, denn die Narben von Cushings Charakter sind ein integraler Bestandteil dessen Charakters, immer dem schmalen Grat zwischen Horror-Kitsch und Realismus folgend. Dennoch gab es im Allgemeinen wenig Presse und es blieb ein kaum besonders beachteter Film. Cushing war dennoch der Meinung, dass der eventuelle Fehler, bei diesem Film mitzuwirken, weder ihm, noch der Filmfirma geschadet hatte.¹⁷⁹

Festzustellen ist an dieser Stelle jedenfalls, dass, wenn man die geringe Größe des Publikums des Films betrachtet, die Annahme begründet ist, dass es sich beim Publikum wirklich größtenteils um Fans der Genres handelt, die den Film wegen Cushing gesehen haben und somit auch wahrscheinlich dessen Performance in „The Revenge of Frankenstein“ als Mad-Scientist gesehen hatten und somit ein driftiger weiterer Grund besteht, warum diese Rolle auch in „Shock Waves“ sowohl vom Publikum, als auch von den verantwortlichen Filmschaffenden, unbewusst mitbedacht wurde.

Cushings großer Auftritt findet in einer Säulenhalle eines heruntergekommenen Hotels auf einer verlassenen Insel statt. Klassische Musik hallt verzerrt durch ein altes Grammophon durch das desolate und menschenleere Haus, mehrere Shots zeigen die längst verlassenen Gänge und Zimmer. Plötzlich Stille, und schließlich seine Stimme „Why have you come to this place?“ und zunächst keine Spur von ihm zu erkennen, bis auf einmal seine dunkle Silhouette auf einem Balkon sichtbar wird.¹⁸⁰ Dieser Auftritt ist durchaus mit Christopher Lees Auftritt in „Dracula“ zu vergleichen und wahrscheinlich auch eine gewollte ausgelöste visuelle und auditive Assoziation.¹⁸¹

¹⁷⁸ Vecchio, Johnson, Peter Cushing, 371.

¹⁷⁹ Ebd., 371f.

¹⁸⁰ „Shock Waves“, 31’00’’~ 33’50’’.

¹⁸¹ Miller, Cushing, 151.

Eine zweite Assoziation dieses Balkonauftrittes, also eine wortwörtliche Position mit einer eindeutigen Machtposition gegenüber den anderen Personen, ist natürlich im Zusammenhang dieser Arbeit der erste Auftritt Dr. Mengeles vor dessen Handlangern in „The Boys from Brazil“, doch zu seiner speziellen Szene werden genauerer Analysen im folgenden Kapitel folgen. Natürlich ist diese erste Anspielung auf Dracula und die speziellen Ästhetik dieser Filme umso bedeutungsvoller und vielschichtiger, wenn man bedenkt, dass Cushing in diesen Filmen, wie bereits erwähnt, Draculas Gegenspieler Van Helsing verkörperte. Das verlassene Hotel wird dabei zu Draculas Schloss, das Grammophon, das einsam klassische Musik spielt zum zusätzlichen Element des Zeugnisses der verwaisten Gänge und Hallen, erinnert ebenso an eine vergangene Zeit, wie die verschlissene Uniform des einzigen Gasts im ganzen Hotel.

Der „SS Comander“ ist gleichzeitig bedrohlich und doch ausgelaugt, müde, aber in gewisser Weise strahlt er ein Bedauern aus. Er ist reuevoll, aber nur seiner selbst willen.¹⁸²

Beim Abspann des Films bemerkt man selbstverständlich zuerst den Namen von Cushings Charakter. Dieser ist schließlich nur mit „SS Commander“ bezeichnet, kein Eigenname, lediglich ein militärischer Rang macht auf den ersten Blick scheinen diese Rolle auszumachen. Eine Art Anonymisierung, die ihn in enge Verbindung setzt mit den gesichts- und namenslosen Kreaturen, die der „SS Commander“ einst befahl und nun selbst fürchtet. Bei der Analyse auf einer reinen filmnarrativen Ebene ist dies durchaus ein wichtiges Detail.

Wenn man nun all diese Informationen gesammelt und in einen Kontext zur Erzählung des Films gestellt hat, ist die Frage etwas leichter zu beantworten, warum als an dieser Stelle der „SS Commander“ als Ersatzfigur für den „Mad Scientist“ des Films fungiert. Er hat zwar zumindest keinen Dokortitel, man muss hier erwähnen, dass viele Mad-Scientist fast manisch auf eine Ansprache mit ihrem vollen akademischen Titel beharren, oder war ein unmittelbar Beteiligter an der Forschung, welche die Mad-Science der Geschichte von „Shock Waves“ hervorgebracht hat, aber dennoch ist er der Hüter des Geheimnisses des Films, der einzig verbliebene Charakter, der den Plot vorantreiben kann, da die untoten Wesen, die Experimente, selbst nichtmehr sprechen können.

In Anbetracht der ohnehin verworrenen Erklärung des Wie und Warum der Mad-Science von „Shock Waves“, worauf in einem eignen Unterkapitel des folgenden Kapitels weiter eingegangen wird, passt es nur allzu gut zum Gesamtbild des Films, dass auch der Mad-Scientist des Films kein typischer Vertreter seiner Zunft ist.

¹⁸² Ward, *Nazi Science*“, 101.

In den DVD-Extras des Films ist das Buch „The Morning of the Magicians“¹⁸³ als Inspirationsquelle für die „Mad Science“ der Unterwasser-Zombie-Nazis angegeben, eine Abhandlung voller Anspielungen auf den Spiritismus und Okkultismus der Nazis, die oft eigenartige Zusammenhänge zwischen diesen Faktoren und geschichtlichen Ereignissen feststellt.

Dieser Umstand ergibt sich aus dem überaus esoterischen Grundansichten der Autoren des Werks, auf diesen Umstand soll in dem den „underwater fascist ghouls“¹⁸⁴ eigens gewidmeten Kapitel näher eingegangen werden. Dies ist ebenfalls der Grund, warum speziell im Falle von „Shock Waves“, Clarks‘ drittem Gesetz der Science-Fiction, dass Technologie, die jenseits unserer Vorstellungskraft operiert, für uns nicht von Magie zu unterscheiden ist, Beachtung geschenkt werden muss.¹⁸⁵

Selbstverständlich könnte man als narratives Werkzeug die anderen Protagonisten auch auf zurückgelassenen Aufzeichnungen stoßen lassen, ebenfalls eine beliebte Art und Weise wie man Geschehnisse in Horror- und Sciencefiction-Filme erklärt, aber mit Peter Cushing in dieser Rolle war es selbstverständlich ein Muss, ihn in dieser Funktion in der Story einzusetzen. Vor allem, weil das Publikum ihn, wie bereits erwähnt, auf einer Metaebene mit dem Archetyp des Mad-Scientist verbindet, da seine Performance als Dr. Frankenstein in „The Revenge of Frankenstein“ im Jahr 1976 schlicht und ergreifend zu memorabel war, zu Genre-Definierend, um nicht mit seiner Person, seine ganze Karriere hindurch, in irgendeiner Form verbunden zu werden. Sicherlich einer der vielen Gründe, warum Cushing im Film zwar nicht explizit den Titel des Mad-Scientist verliehen bekommt, aber mit allen visuellen und filmischen Mittel kommuniziert wird, dass er über sämtliche Qualitäten einer solchen Figur verfügt. Wieder werden Filmcharaktere aber nicht nur durch ihre Sprechweisen und Rhetorik charakterisiert - Cushing legt hier einen leichten Deutschen Akzent an den Tag - sondern auch durch ihr Äußeres, ihre Kleidung und ganz speziell durch Uniformierungen und gegebenenfalls auch durch den Zustand dieser Kleidungsstücke. Die Uniform des „SS Commander“ näher zu betrachten ist an dieser Stelle sicherlich von Wichtigkeit, da sie der ausgemergelten und heruntergekommenen einsamen Gestalt auf der Tropeninsel eine spezifische Identität spenet. Eine Reihe an Hoheitsabzeichen und eine verschlissene Uniform können auf viele verschiedene Arten wirken, doch vor allem symbolisieren sie Isolation.

¹⁸³ Jacques Bergier, Louis Pauwels: *The Morning of the Magicians* (Vermont 42008).

¹⁸⁴ John Kenneth Muir, *Horror Films of the 1970's. Volume I: 1970-1975* (Jefferson 2002), 72.

¹⁸⁵ Arthur C. Clarke, Foreword to millennial edition, in Arthur C. Clarke, *Profiles of the Future. An Inquiry into the Limits of the Possible*, Indigo, London 1999 [1973], 1-3, hier 2.

Einst war die Uniform Teil einer Ordnung, einer Organisation, in diesem Fall der Wehrmacht. Zum Zeitpunkt des Films, in den 70er Jahren, verändert sich diese Bedeutung jedoch in ihr Gegenteil. Alte, abgetragene und notdürftig ausgebesserte Uniformen eines vergangenen Krieges symbolisieren im Allgemeinen vor allem Anachronismen und im speziellen Fall einer Wehrmachtsuniform, Assoziationen mit Nazi Deutschland, dem Holocaust und selbstverständlich einer besiegten Armee. Die Uniform eines besiegten Regimes wird somit auch vom Symbol einer faschistischen "Ordnung" zum Zeichen des Verfalls und des Chaos. Wenn der erste Mensch, dem man auf einer einsamen Insel dreißig Jahre nach Kriegsende begegnet, eine Wehrmachtsuniform trägt, werden Erwartungshaltungen auf mehreren Ebenen, sowohl der des Zusehers, als auch die der nicht eingeweihten Charaktere, herausgefordert.¹⁸⁶ Doch es gibt auch einen zweiten Aspekt der Uniform, der an dieser Stelle auf Grund ihrer ungeheuren visuellen Wirkungsmacht, nicht unerwähnt bleiben darf. Im Normalfall, also unter normalen Umständen im militärischen Umfeld und in großer Anzahl, unter denen man Uniformen begegnet, haben sie den Effekt der Identitätsunterdrückung. „Wie aus einem Ei gepellt“ stehen Soldaten in Reih und Glied, keine Individuen mehr, sondern eine Art Schwarm, gelenkt von ihren Vorgesetzten, in der Theorie nicht unterscheidbar von anderen Angehörigen ihrer Abteilung, wobei dies natürlich nur innerhalb eines Ranges der Fall ist und auch das vor allem bei den niedrigen Rängen. Auch dieser Aspekt verkehrt sich in sein Gegenteil, denn wie sein Name schon verrät, ist seine zerfledderte Uniform das einzige, was dem „SS-Commander“ überhaupt Identität stiftet, auf einer einsamen Insel in den Tropen, isoliert von der Außenwelt und scheinbar auch von der Gegenwart.

Doch was wäre eine Mad-Scientist Charakter Entwicklung, ohne dessen Ende durch seine eigene Schöpfung? Keine der klassischen Geschichten der Mad-Science hat ein Happy End, und genauso wie Dr. Norberg in „The Frozen Dead“, so wird dem SS-Commander auch zum Verhängnis, was ihm einst gehorcht hat. Wobei im Fall des Letzteren es sich bereits deutlich von dem Zeitpunkt an abzeichnet, als dieser berichtet, dass die Wesen bereits am Ende des Kriegs unkontrollierbar geworden waren. Als er seine letzten Befehle in deutscher Sprache bellte und die Untoten ihn nur ansahen, aus der Ferne und schließlich abtauchten, da zeichnete sich nicht nur auf seinem Gesicht der Schrecken ab, die größte Angst eines jeden Mad-Scientists.

¹⁸⁶ Sigmund Freud, Das Unheimliche, in: Sigmund Freud: Kleine Schriften II, (Wien 1919), 3.

Egal ob Nazi Commander einer Untoten SS Division, oder Thinktank-Lenker der Gesellschaft im kalten Krieg, keine größeren Übel gibt es für sie als der endgültige Beweis des Kontrollverlusts. Welche grotesken Formen das Ringen um Kontrolle annehmen kann ist ein typisches Thema für die Zeit des Kalten Krieges.^{187 188}

Ein weiterer Aspekt, der den von Cushing verkörperten Charakter bezeichnet, ist dessen Umgang mit der eigenen Vergangenheit. Als der erste Tote auf der Insel gefunden wird und der SS-Commander wieder zum Hotel zurückkehrt, nachdem er zum Stand lief, um zu sehen, ob seine untote Einheit tatsächlich aus ihrem nassen Grab befreit wurde, da folgen ihm einige der Segler und stellen ihn in seinem Refugium zur Rede.¹⁸⁹ Was ihnen zuerst auffällt sind die Nazi Devotionalien: Ein ganzer Raum voll gigantischer Hakenkreuzfahnen, Büsten von Nazi Größen, SS-Dolche, Hitlerportraits. Man kennt diese Bilder zwar zur Genüge von untergetauchten Nazis, Nazi-Spionen und sonstigen Ewiggestrigen, wenn sie von Filmhelden ertappt werden, doch in diesem Fall trägt der Bewohner sogar seine alte SS-Uniform, gut sichtbar für jeden. Was also übermittelt dieser Raum weiteres, wie die Filmemacher Nazis wahrnahmen? Die Antwort auf diese Frage hat mit großer Wahrscheinlichkeit wieder mit Kontrolle zu tun.

Denn warum sollte der immer zwischen halbherziger Reue und pragmatischer Selbsterhaltung schwankende SS-Mann dieses Zimmer auf einer einsamen Insel mit Mühe ganz allein einrichten? Die logische Frage nach dem Ursprung der Gegenstände sei an dieser Stelle einmal ausgespart. Der Schluss liegt nahe, dass es sich hierbei um ein Motiv handelt, sich bewusst mit Dingen aus der Vergangenheit zu umgeben. Die Schlussfolgerung drängt sich auf, dass selbst der sonst so kühl wirkende Charakter hier seine zerbrechliche, sich an einst gewohnte Umgebung klammernde, Natur zur Schau stellt.

Seine Desillusionierung bezüglich der Experimente, welche die Ungeheuer des Films hervorbrachten, deren er Zeuge wurde und deren Erzeugnisse er als Soldaten durch den Krieg führte, scheint nur in einem egoistischen Selbsterhaltungstrieb begründet. Nicht die unmenschlichen Experimente verurteilte er und die Gräueltaten, die die so entstandenen Wesen, die sich zwischen Leben und Tod Bewegen, begingen. Stattdessen gründen seine Zweifel auf dem Mangel an eigener Sicherheit, sowie auf dem Versagen der Experimente bzgl. der Kontrollierbarkeit der nautischen Nazi-Ghoule.

¹⁸⁷ Erikson, Reason, 130.

¹⁸⁸ „Shock Waves” ~34’40”.

¹⁸⁹ “Shock Waves”, 42’00”~45’60”.

Der tatsächliche Tod durch die kalten Hände aus der Tiefe, die ihren einstigen Lenker nicht ganz ohne einen Subtext von ausgleichender Gerechtigkeit erdrosseln, der einige Szenen später zu sehen ist¹⁹⁰, ist dabei fast nebensächlich.

Der körperliche Tod des Mad-Scientist durch seine Schöpfung, oder in diesem Fall, der Schöpfung des Regimes, dem er einst treu ergeben war und dessen Verbrechen er sich mitschuldig machte, ist bei weitem nicht so dramatisch in Szene gesetzt.

Der SS-Commander kniet sich hin, um von einem Teich zu trinken, doch dies wird ihm in Sekunden zum Verhängnis, ohne großen Showdown oder großer Inszenierung verlässt er die Handlung, kein großer Knall, keine läuternde Aufopferung für andere. Der Stellvertreter des „Nazi-Mad-Scientist“ „taucht unter“ und verschwindet unspektakulär im seichten Gewässer. Ganz im Gegenteil zu seinem Auftritt, scheint sein Ableben eine bloße Nebensache. Ein Versuch der personellen Gleichschaltung des dritten Reichs und dessen Überbleibsel in Form des Charakters des „SS-Commanders“ findet in diesen Szenen der Rache und Bestrafung statt.¹⁹¹ (Abbildung 2)



Abbildung 2 Der "SS Commander" wird in die Tiefe gezogen

¹⁹⁰ Ward, Nazi Science, 106.

¹⁹¹ „Shock Waves“, ~54‘54‘‘.

3.4. „Dr. Mengele“ – Der Fall des „Gottes in Weiß“

3.4.1. Gregory Peck – Ein Mann der Prinzipien

Der Letzte der drei Mad Scientists, der in dieser Arbeit behandelt werden sollen, ist niemand geringeres als Josef Mengele, der den theatralischen Namen „Engel des Todes“ verliehen bekam. Mit diesem Namen gehen natürlich eine ganze Reihe an ikonographischen, impliziten Chiffren einher. Die Verbindung der Ärzteschaft zum Sakralen, zum Glauben, die „Götter in Weiß“ als heilbringende Nephilim, als „Übermenschen“, ganz im Sinne des Nationalsozialismus. Obwohl er nur in einer fiktionalisierten Form auftritt, so gibt es einige Zusammenhänge zwischen dem echten KZ-Arzt und Mörder vieler Unschuldiger, und dem von Gregory Peck verkörperten Filmbösewicht. Ähnlich wie seine Kollegen Peter Cushing und Dana Andrews, betrat Gregory Peck mit seiner Rolle als Dr. Josef Mengele, schauspielerisches Neuland, hatte er doch zuvor noch nie einen wirklich sardonischen Bösewicht dieses Kalibers verkörpert.¹⁹² Es verwundert einen daher umso mehr, mit welcher Bravour und Finesse er diese Rolle ausfüllt, als hätte er nie etwas anderes getan. Doch zuerst zur Person des Schauspielers. Gregory Peck wurde als Eldred Gregory Peck am 5.4.1916 in La Jolla, heute ein Stadtteil San Diegos, Kalifornien geboren.¹⁹³

Sein familiäres Umfeld verbindet ihn mit den anderen beiden vorgestellten Schauspielern insofern, als dass er ebenfalls keine Schauspieler in seiner Familie hatte und somit seinem Berufswunsch, wie bei seinen Kollegen, zunächst mit Skepsis begegnet wurde. Bevor er jedoch eine Laufbahn als Theaterschauspieler am Broadway starten konnte und später ein Star des Films der 40er Jahre werden sollte, musste er aber noch einige Hürden in seinem Leben überwinden und auch einige andere Berufe ausprobieren, bevor er schließlich an der University of Columbia zu seiner Berufung fand. Sehr früh entdeckte er seine Liebe zum Film, die er mit seiner Großmutter, mit der ein sehr enges Verhältnis hatte, da er wegen seiner komplizierten familiären Umstände bei ihr lebte, teilte und ihn zu einem Verehrer der Leinwand werden lassen sollte.

¹⁹² Gary *Fishgall*, Gregory Peck. A Biography (New York 2002), 299.

¹⁹³ Ebd., 23.

Mindesten einmal wöchentlich zog es die beiden ins Kino, wo sie beide vom „Phantom of the Opera“¹⁹⁴ mit Lon Chaney erzitterten, sich von „The Scarlett Letter“¹⁹⁵ begeistern ließen, oder von „The Jazz Singer“¹⁹⁶ endgültig in fanatischen Filmfreunde verwandelt wurden.¹⁹⁷

Im Jahre 1934 brach Peck schließlich seinen Bildungsweg an der Highschool ab, um Lebenserfahrung zu sammeln und Geld zu verdienen. Da er zu diesem Zeitpunkt noch keine Vorstellungen von seiner Zukunft hatte, begann er alle möglichen Gelegenheitsjobs als Fahrer, Nachtwächter, Hausmeister und ähnliche ungelernte Berufe für die Firma *Union Oil Company* in der Nähe von San Diego auszuführen.¹⁹⁸

Gegen Ende des Jahres 1936 schließlich begab sich Peck nach Berkeley, um an der renommierten University of California seine schulische Ausbildung zu beenden.¹⁹⁹ Er begann mit seiner Ausbildung zum Arzt, doch setzten ihm Chemie und Mathematik zu, sodass er seinen Hauptstudiumsschwerpunkt zum Sprachstudium Englisch wechselte und ebenfalls Kurse in Politikwissenschaft, Psychologie, Anthropologie, sowie Grafik und Musik belegte. Eine Entscheidung, die sich auf seine spätere Arbeit in Hinblick auf soziale Fragen und seine Arbeit bei der demokratischen Partei, als folgens schwer herausstellen sollte. Seine erste Berührung mit dem Theaterschauspiel hatte er schließlich völlig unspektakulär im Jahr 1938, als er am Campus angesprochen wurde, ob er denn nicht für die Rolle des ersten Mates bei Melvilles *Moby Dick* vorsprechen wollen würde.²⁰⁰

Es sollte noch fünf Jahre dauern, eine Zeit, in der Peck sowohl bei Aufführungen am Campus, als auch später am Broadway eher mäßig Erfolg haben würde, bis er schließlich 1943 als angeheuerter Schauspieler Los Angeles erreichte. Im selben Jahr traf er auf den Screenwriter Casey Robinson, der ihn, sogar ohne Probeaufnahme, unbedingt für Time Warner haben wollte und ihn somit gleich unter Vertrag nahm.²⁰¹

¹⁹⁴ „Phantom of the Opera“, Regie: Rupert Julian, Lon Chaney, Kamera: Milton Bridenbecker, Virgil Miller, Charles Van Enger, Drehbuch: Gaston Leroux, Walter Anthony, Elliott J. Clawson, Bernard McConville, Frank M. McCormack, Tom Reed, Raymond L. Schrock, Richard Wallace, Jasper Spearing, Universal Pictures 1925.

¹⁹⁵ „The Scarlett Letter“, Regie: Victor Sjöström, Kamera: Hendrik Sartov, Drehbuch: Nathaniel Hawthorne, Frances Marion, Metro-Goldwyn-Mayer 1926.

¹⁹⁶ „The Jazz Singer“, Regie: Alan Crosland, Kamera: Hal Mohr, Drehbuch: Samson Raphaelson, Alfred A. Cohn, Jack Jarmuth, Warner Bros. 1927.

¹⁹⁷ *Fishgall*, Gregoy Peck, 29.

¹⁹⁸ Ebd., 37.

¹⁹⁹ Ebd., 38.

²⁰⁰ Ebd., 43.

²⁰¹ Ebd. 83f.-86.

Gregory Pecks erster Film sollte schließlich Jacques Tourneurs „Days of Glory“²⁰² werden, in dem er einen russischen Widerstandskämpfer gegen die Nazi-Invasoren darstellte. Eine Hauptrolle in einer Großproduktion einem Filmdebutanten anzuvertrauen, war ein gewagter Schritt und zeugte vom Vertrauen in Peck.²⁰³

Alle Filme aufzuzählen, die Gregory Peck mit seiner Darbietung bereichert hat, wäre an dieser Stelle sicherlich angebracht, aber auf Grund des anderen Fokus, allerdings sind es besonders zwei Werke, die gut zum hier bearbeiteten Thema passen. Anhand folgender Werke soll sein Repertoire illustriert werden und die Figuren behandelt werden, die das Publikum in Erinnerung hatte, als es Peck in „The Boys from Brazil“ sah.

An erster Stelle steht hier selbstverständlich seine unvergessliche Verkörperung von Atticus Finch in der Romanverfilmung von Harper Lees „To Kill a Mockingbird“.²⁰⁴ Als ultimative moralische Instanz widersetzt er sich als von Gerechtigkeit erfüllter Anwalt dem rassistischen System, allgemeinen Vorurteilen und ist als Anwalt und alleinerziehende Vater ein Beispiel für Zivilcourage und Offenheit gegenüber dem scheinbar Fremden.

An zweiter Stelle ist „The Guns of Navarone“²⁰⁵ zu nennen. Peck mimt hier einen beinharten Soldaten, der mit einer kleinen Spezialeinheit eine Kanonenstellung der Deutschen auf einer griechischen Insel zerstören soll. In Anbetracht seiner späteren Verkörperung des Dr. Mengele, scheint sein Charakter beinahe prophetisch, als er Folgendes erläutert: „*The only way to win a war is to be just as nasty as the enemy. One thing that worries me is, whether I'll wake up one morning and find out that I'm even nastier than they are.*“²⁰⁶ Der Film ist zwar voll von desillusionierten Charakteren, da sticht Pecks nicht besonders hervor, wenn man aber bedenkt, dass derselbe Schauspieler 17 Jahre später Dr. Josef Mengele verkörpert, wird diesem Zitat dadurch eine besondere Gravitas verliehen.

Ebenfalls ein Teil des Ensembles, und auch in diesem Film ein Nazi, ist der Schauspieler Walter Gotell, der in „The Boys from Brazil“, als eiskalter Naziagent Mundt, Morde für „die Partei“ in Europa begeht. In „The Guns of Navarone“ ist sein Charakter der tendenziöse Archetyp des „guten Wehrmachtsoffiziers“, der zwar tatenlos zusieht, wenn Leute von SS-Männern gefoltert werden, aber trotzdem gleichzeitig den „fairen, ehrenhaften Feind“ darstellen soll.

²⁰² „Days of Glory“, Regie: Jacques Tourneur, Kamera: Tony Gaudio, Drehbuch: Casey Robinson, Melchior Lengyel, USA 1944.

²⁰³ Fishgall, Gregory Peck, 82-87.

²⁰⁴ „To Kill a Mockingbird“, Regie: Robert Mulligan, Kamera: Russell Harlan, Drehbuch: Harper Lee, Horton Foote, USA 1962.

²⁰⁵ „Guns of Navarone“, Regie: J. Lee Thompson, Kamera: Oswald Morris, Drehbuch: Alistair MacLean, Carl Foreman, USA 1961.

²⁰⁶ „Guns of Navarone“, 38‘35“.

3.4.2. Der Fanatiker

Zunächst sollen einige filmgeschichtliche Aspekte festgehalten werden, bevor zu Hintergründen der Produktion und einer qualitativen Szenenanalyse des fiktionalisierten Dr. Josef Mengeles übergegangen wird.

Interessant sind hierbei vor allem zwei Rollen, neben der von Peck, und zwar zunächst jene des Nazijägers Ezra Liebermann, der von Lawrence Olivier gespielt wird, die eindeutig auf Simon Wiesenthal beruht. Interessant ist der Umstand, dass erst ein Jahr vor dem Erscheinen von „The Boys from Brazil“, 1977, Olivier den fiktiven Nazi-Arzt Dr. Szell im Film „The Marathon Man“ spielte. Besonders brisant ist hierbei, dass dieser im Film nicht nur als der sadistischste aller KZ-Ärzten beschrieben wird, sondern noch dazu als Assistent von niemand Geringerem als Dr. Josef Mengele selbst.

Die andere interessante Rolle ist diejenige, die von Bruno Gans übernommen wird. Dieser ist natürlich jedem ein Begriff und lebhaft in Erinnerung als wütender und ein äußerst überzeichneter, beinahe schon grotesk-theatralischer Adolf Hitler aus „Der Untergang“²⁰⁷. Äußerst bizarr ist es deshalb, und dabei ist es ganz egal was man von Ganz‘ Darstellung von Hitler hält, ihn nach dieser Performance nun hier als Biologen Dr. Bruckner zu sehen, der in einer relativ langen Sequenz dem Nazijäger nicht nur erklärt wie Klonen funktioniert, sondern mithilfe von deduktiven Schritten zur Erkenntnis führt, dass nicht Mozart sondern Adolf Hitler geklont wurde.²⁰⁸ Während Simon Wiesenthal und J. Derek Bromhall, der wissenschaftliche Berater des Films, der als Bruckner auftritt, durch die Fiktionalisierung ihrer Namen eine gewisse Anonymisierung erfahren, wird dies Mengele nicht zuteil.²⁰⁹

Die Produktion des Films wurde von 20th Century Fox, Producers Circle, dem englischen Produzenten Sir Lew Grade und ITC getragen und ermöglichten es dem Oscarpreisträger, Regisseur Franklin T. Schaffner, mit einem weitaus größeren Budget als es die anderen beiden Filme in dieser Arbeit hatten, ein erstklassiges Team zusammenzustellen.

²⁰⁷ „Der Untergang“, Regie: Oliver Hirschbiegel, Kamera: Rainer Klausmann, Drehbuch: Bernd Eichinger, Joachim Fest, Traudl Junge, Melissa Müller, D 2004.

²⁰⁸ „The Boys From Brazil“, 81‘05“.

²⁰⁹ Julia Barbara Köhne, Wissenschaft und Fiktion. Reproduktionsmedizin, menschliches Klonen und Ethik im Science-Fiction-Film The Boys from Brazil (1978), in: Thomas Ballhausen, Alessandro Barberi (Hg.), Die Wahrheit des Films/ Cinema’s Truth (Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften 24/3, 2013), 55-78, hier 61.

Schaffner hatte sich vor allem durch seine Regiearbeit bei „Patton“²¹⁰, „Planet of the Apes“²¹¹ und „Nicholas and Alexandra“²¹² den Ruf eines fähigen Regisseurs erarbeitet und auch die zahlreichen Nebendarsteller sind bestens bekannte und ausgezeichnete Schauspielveteranen wie James Mason, Uta Hagen, Lilli Palmer, Danholm Elliot and Rosemary Harris.

Die Dreharbeiten dauerten gerade einmal siebeneinhalb Monate und der Film prämierte am 5. Oktober 1978. Gregory Peck selbst entschloss sich vor allem bei diesem Film mitzuwirken, um mit seinem alten Freund Lawrence Olivier, den er bereits seit Anfang der 50er kannte, wieder zusammenarbeiten zu können. Ein weiterer, ebenso wichtiger, Grund für Peck war die Überlegung, mit einer seinem normalen Repertoire so gar nicht entsprechenden Rolle seine Chancen auf neue schauspielerische Möglichkeiten zu verbessern und herausfordernde Rollen zu ergattern. Doch die Rolle des Dr. Mengele sollte sich für Peck als größere Herausforderung herausstellen, als er selbst erwartet hatte. Der Methodactor hatte erhebliche Probleme sich mit seinem Filmcharakter zu identifizieren: zu böse und zu abgründig war dessen Natur für ihn. Peck griff schließlich auf reine Schauspieltechnik und Optik zurück, um die Rolle auszufüllen. Er färbte sich seine Harre schwarz, lies sich einen, wie er es selbst beschrieb „*miserable little mustache*“ wachsen und arbeitete intensiv an seinem deutschen Akzent. Auch wenn die Kritiker mit dem Film alles andere als behutsam umgingen und Pecks Schauspielleistung der am meisten negativ kritisierte Aspekt des Films war, bereute er selbst nie seine Involvierung im Projekt und war mit seiner eigenen Leistung als Mad Scientist des Films durchaus zufrieden.²¹³

Interessanterweise war es gerade seine Interpretation des Dr. Josef Mengele in diesem Film, die der des Archetyps eines typischen Mad Scientist am nächsten kam. Der Hochmut, der beinahe, und manchmal ganz und gar, religiöse Fanatismus und das sardonische Lachen bei vermeintlichen Triumphen, sowie seine *bigger than life* Darstellung eines KZ-Arztes und Mörders scheinen uns heute bei einer Mainstream-Produktion beinahe unmöglich.

Bedenkt man wie unaufgeregt und nüchtern andere thematische Fragmente des Films sind, die ihn beinahe eher zu einem Agentenkrimi werden lassen, als zu der Horrorshow aus Südamerika, die er wirklich darstellt, so glaubt man beizeiten zwei gänzlich unterschiedliche Filme zu sehen. Einmal einen Klon-horrorfilm und ein andermal einen Nazi-Agententhiller der Nachkriegszeit.

²¹⁰ „Patton“, Regie: Franklin J. Schaffner, Kamera: Fred J. Koenekamp, Drehbuch: Francis Ford Coppola, Edmund H. North, Ladislav Fajst, Omar N. Bradley, USA 1970.

²¹¹ „Planet of the Apes“, Regie: Franklin J. Schaffner, Kamera: Leon Shamroy, Drehbuch: Michael Wilson, Rod Serling, Pierre Boulle, John T. Kelley, USA 1968.

²¹² „Nicholas and Alexandra“, Regie: Franklin J. Schaffner, Kamera: Freddie Young, Drehbuch: Robert K. Massie, Edward Bond, James Goldman, USA 1971.

²¹³ *Fishgall*, Gregory Peck, 2009.

Eine Eigenschaft, die viele Filme der 70er Jahre gemeint hatten, war, dass sie nicht speziell an eine Demographie gerichtet waren. Stattdessen versuchten Filmschaffende mit interessanten Stories, die mit solider Kameraführung und gutem Drehbuch zusammen eine gute Darstellung einer Geschichte ausmachten, ein großes Publikum zu erreichen.²¹⁴

Zu Beginn des Films wird das Bild Mengeles mystifiziert und ein wenig verklärt, erst im Laufe des Films ändern sich die Vorzeichen um seine Person und aus der mythischen Bestie wird ein verzweifelter Fanatiker, der selbst von den eigenen Verbündeten im Stich gelassen wird. In einem weißen Flugzeug steigt der sich später als „Gott in Weiß“, oder mit „weißer Weste“²¹⁵ präsentierende, in tiefster Nacht herab, doch noch wird er selbst nicht gezeigt, erst illuminiert von Autoscheinwerfern wird das Geheimnis um seine Identität gelüftet. Obwohl sein Vorkommen im Film kein Geheimnis ist, ist sein Auftritt so inszeniert, als ob es sich um das Lüften eines großen Geheimnisses handelte. Im komplett weißen Anzug, der im krassen Gegensatz zu seinen pechschwarzen Haaren erscheint, und nicht im Doktorkittel, steht er dann im Scheinwerferlicht, teuflisch grinsend und in festlicher Stimmung, die Filmmusik tut dazu ihr Übriges, um beim Publikum das Gefühl des Unbehagens hervorzurufen.²¹⁶ (Abbildung 3)



Abbildung 3 Mengeles dramatischer Auftritt

²¹⁴ John Kenneth Muir, *Horror Films of the 1970's. Volume II: 1976-1979* (Jefferson 2002), 516.

²¹⁵ Köhne, *Wissenschaft und Fiktion*, 61f.

²¹⁶ „The Boys from Brazil“, 13'34''.

Gleich nach der Landeszene folgt die nächste große Inszenierung. In einem abgelegenen Herrenhaus versammeln sich allerhand Nazischergen, um geheime Informationen bezüglich ihrer neuen Missionen zu erhalten. Als sich alle im Großen Saal des Hauses versammeln und eifrige Gespräche im Gange sind, genügt die Ankündigung Mengeles um sämtliche Gespräche im Raum mit sofortiger Wirkung verstummen zu lassen. Schließlich erscheint er tatsächlich auf der Galerie des Raumes und beginnt die Wichtigkeit der Operation zu betonen, an der sie alle teilhaben. Im selben Atemzug begrüßt er die Anwesenden, manche als alte Bekannte und andere wiederum als neue, willkommene Gesichter. Allesamt jedoch zeigen ein unterwürfiges Verhalten Mengele gegenüber, die Handlung des Vorstellens wirkt wie ein sakrales Ritual der Initiation, nachdem der Hohepriester die Treppe herabgestiegen ist und sich die lebende Legende der NS Gräueltaten ein weiteres Mal unter seine Jünger mischt.²¹⁷

Seine völlig fanatische Haltung wird euch dadurch deutlich, wie aufgebracht er reagiert, als einer der mit den Morden beauftragten es auch nur wagt, den Grund für seinen Auftrag erfahren zu wollen.

Eifernd erscheint Mengele und hinterfragt sogleich die Tauglichkeit des Zweiflers, der übrigens von niemand anderem als Walter Gotell verkörpert wird, der, wie bereits erwähnt, in „Guns of Navarone“ noch ein Widersacher war und jetzt ein treuer untergebener Pecks Charakters ist.²¹⁸

Eine weitere Schlüsselszene Mengeles ist jene, als dieser realisiert, dass er zufälligerweise seinen Erzfeind, den Nazijäger Ezra Lieberman, am Telefon hört. Sein hassverzerrtes Gesicht spiegelt einen komplexen Themencluster an persönlicher und allgemeiner Geschichte wieder. Der geflüchtete Nazi trifft erneut auf seinen Jäger, den er selbst als „jüdischen Untermenschen“ sieht, eine Niederlage und Schmähung, nicht nur für den „Gott in Weiß“ in vielerlei Hinsicht wird hier offensichtlich reproduziert. Obwohl der eine sich in Südamerika befindet und der andere in Europa, scheint hier der Hass so groß zu sein, als stünden sich die beiden direkt gegenüber. Wobei dieser nur einseitig ist, denn Lieberman weiß nichts von seinem Gesprächspartner, der lediglich schweigt und doch gleichzeitig so viel mehr damit sagt, als er es rein verbal je könnte.²¹⁹

Der Moment, in dem Mengele sich zu Gänze seiner triebhaften, animalischen Seite hingibt und seine taktischen Überlegungen über Bord wirft und zum Teil auch seinen Selbsterhaltungstrieb vollends für sein fanatisch verfolgtes Ziel ausblendet, findet in einem alten Labor im Dschungel von Paraguay statt.

²¹⁷ „The Boys from Brazil“, 14’32’’.

²¹⁸ Ebd., 19’04’’.

²¹⁹ Ebd., 26’32’’.

Das Labor, in dem die sozusagen „feuchten“ Träume der Dschungelnazis von der Empfängnis seines eigenen Erlösers durch Klontechnik und künstliche Befruchtung wahr wurden, hat er eine Epiphanie der Gewalt, der Aggression. Zunächst schreitet er, nachdem er glaubt von seinen Verbündeten im Stich gelassen worden zu sein, die seine Operation für zu riskant einstufen, ganz in Gedanken versunken durch das verwaiste Labor, das der Dschungel zu einem Großteil sowohl erobert als auch als Naturraum zurückerobert hat. Schilder mit deutscher Beschriftung lassen ihn in traumgleichen Rückblenden an die adretten, arischen Gesundheits- und Krankenpflegerinnen denken, die mit deutscher Genauigkeit die Geburtsstation führten. Einmal in die Hände geklatscht und schon schnellten am Morgen die Jalousien hoch, beinahe wie ein Morgenappel beim Militär. Doch in diesem Moment geschieht auch etwas unvorhergesehenes, denn Mengele, aus seiner Reminiszenz in die Gegenwart zurückkehrend, findet ein Armband der indigenen Bevölkerung am Boden des Labors, es ist behangen mit Krallen einer Großkatze, eindeutig ein Zeichen für einen kriegerischen, animalischen Fetisch. In diesen Szenen kommt das Triumvirat aus Filmfigur, berühmten Schauspieler und historischer Referenzperson vollends zur Geltung.²²⁰

In diesem Moment kehrt sich das klassische Bild vom imperialistischen Einfluss in sein Gegenteil um und ein „Gott in Weiß“, ein Angehöriger der vermeintlichen „Herrenrasse“, wird von einem „primitiven“ Artefakt beeinflusst, inspiriert und dazu angestiftet einen wortwörtlich persönlichen Rachefeldzug gegen seinen Erzfeind zu führen, der seine heilige Operation gefährdet. Und so macht sich Mengele auf den Weg die USA, um Liebermann eine Falle zu stellen, das Armband mit den Raubtierkrallen nimmt er zu diesem finalen Showdown mit; wieder eine Handlung, die beinahe rituell zu sein scheint.²²¹

Man könnte hier auch so weit gehen und behaupten, dass es nicht nur der Fleiß eines Wissenschaftlers und sein Pflichtgefühl seiner Kreation gegenüber ist, die hier Mengele zum Handeln bringt, sondern auch väterliche Gefühle, die Mengele für die Klone empfindet. Denn selbst wenn bei Klonen der sexuelle Akt der Zeugung lange zurückliegt und sie selbst nicht direkt betroffen hat, sind Sexualität und familiäre Beziehungen immer noch im Subtext der Klon-Wissenschaftler-Beziehung existent. Dies wird nochmals beim Showdown zwischen Mengele und Liebermann deutlich dargestellt.²²²

²²⁰ Köhne, Wissenschaft und Fiktion, 61.

²²¹ „The Boys from Brazil“, 78‘39‘.

²²² Hans J. Wulff, Die Entmachtete Sexualität. Politik, Klonieren und Replikation im neueren Kino, in: Unheimlich Anders. Doppelgänger, Monster, Schattenwesen im Kino (Berlin 2005) 141-152, hier 142.

Auf einer abgelegenen Farm im Bundesstaat Pennsylvania treffen Liebermann und Mengele wie Urgewalten aufeinander. Beinahe „High Noon“-Szenarien der großen alten Western heraufbeschwörend versucht Mengele Liebermann mit einem Trick in eine Falle zu locken, indem er zu einer der Familien fährt, denen er einen Hitlerklon untergejubelt hat, und sich zunächst als Lieberman ausgibt, um ins Haus zu gelangen und dort sogleich den Ziehvater seiner Schöpfung ermordet, wodurch er natürlich seine eigenen Prinzipien verletzt, aber das soll an anderer Stelle genauer inspiziert werden. Auch in diesem Beispiel von Mad Science in Verbindung mit dem Nationalsozialismus, findet der Wissenschaftler schließlich sein Ende durch seine eigene Schöpfung, auch hier als Folge des Kontrollverlusts, nicht nur über seine Kreation, sondern auch über sich selbst. Denn als Mengele und Liebermann miteinander kämpfen - Peck bemerkte selbst, wie seltsam diese Kampfszene auf Grund des fortgeschrittenen Alters der beiden wirke²²³ - kommt einer der Klone nach Hause und stellt beide mithilfe der Dobermänner seines Ziehvaters. Als er bemerkt, dass Mengele seinen Vater getötet hat, hetzt er seine Hunde auf ihn, die dem KZ-Arzt schließlich töteten. Doch selbst diese Entscheidung fällt der Klon nicht leichtfertig oder schnell, denn vorher entbrennt noch ein symbolischer Kampf um sein Vertrauen, als sowohl Liebermann als auch Mengele versuchen, den Jungen davon zu überzeugen, dass der jeweils andere der Böse ist. Fast, als würde eine Inversion der Berühmten „böser Doppelgänger und gutes Original werden mit Pistole bedroht und können nicht unterschieden werden“-Szene hier stattfinden.²²⁴

Es lässt sich mit Fug und Recht behaupten, dass diese Szene erneut im eigentlichen Sinne die Mentalität des Kalten Krieges besser wiedergibt, als die der Naziwissenschaftler.

Denn es wird hier nicht nur eine eigene Art „Logik“ konstruiert und fanatisch verfolgt, sodass eine Selbstreflexion bezüglich dieser gänzlich ausgeschlossen ist²²⁵, sondern wird diese Logik zu dem auch noch von denen, die sie ersonnen haben, missachtet; hier in Form von Mengele, der zuerst sämtliche Vorkehrungen trifft um ideale Voraussetzungen für das biologische und soziale Heranwachsen eines neuen Führers zu gewährleisten, nur um diese endlich durch sein eigenes Eingreifen ad absurdum zu führen.²²⁶

²²³ Fishgall, Gregory Peck, 300.

²²⁴ „The Boys from Brazil“, 101‘36“.

²²⁵ Erikson, Reason, 5, 130.

²²⁶ Muir, Horror Films Vol. II, 517.

Mengele, verantwortlich für hunderttausende Ermordungen, wurde durch die Medien zum „Todesengel von Auschwitz“ mythologisiert und dämonisiert und galt nach dem Eichmann-Prozess als der meistgesuchte NS-Verbrecher überhaupt, er war in fiktionalen und journalistischen Darstellungen zur überlebensgroßen Repräsentationsfigur, zur „mythischen Bestie“, herangewachsen, an denen sich Horror Szenarien wie ein „viertes Reich“ durchaus anknüpfen lassen. 1979 starb er durch einen Schlaganfall beim Schwimmen, ein Jahr nach seinem „Filmtod“, was allerdingst erst 1992 durch einen DNA Test verifiziert werden konnte. Seine Darstellung im Film koppelt geschickt bei diesen bekannten Narrativen an und so wird er als heroischer, Größenwahnsinniger Fanatiker und ehrfurchtgebietender „Herr der Lage“ im Film portraitiert, der sein Exil im kolonialstilgehaltenen Villen mit andere Neo- und Altnazigrößen fristet, während er noch immer experimentiert.²²⁷

²²⁷ Köhne, Wissenschaft und Fiktion, 61.

4. Mad Science

4.1. Das Einfrieren Von Nazi Intelligenzia

4.1.1. Frankenstein und NS Gewalt

Die Thematiken des Einfrierens, Konservierens und Reanimierens sind nicht zufällig häufig gepaart mit dem Thema des Nationalsozialismus und seiner Mythen sowie Symboliken. Doch bevor das Hauptaugenmerk auf die nicht fiktiven Experimente des Dritten Reichs gelenkt werden soll, bedarf es hier zunächst die vielschichtige, kulturgeschichtliche Verbindung zwischen der von der Autorin Mary Shelley geschaffenen „Frankenstein“-Erzählung und dem Nationalsozialismus, sowie dessen Wissenschaftsapparat und Propagandamaschinerie zu untersuchen, um deutlich zu machen, in welcher Verbindung Antisemitismus, Nazis und Frankenstein stehen.

Beim Betrachten des Titels „The Frozen Dead“ erschließt sich einem selbstverständlich nicht gleich die Verbindung zum Thema der Wiederbelebung von toten Körpern, was ja den Hauptteil der Erzählung „Frankenstein“ (der Zusatztitel „Der moderne Prometheus“ wird leider allzu oft vergessen) ausmacht. Doch wie auch in besagter literarischer Arbeit, ist das Einfrieren von Nazi-Eliten, und nicht wie leider häufig fälschlich behauptet wird gemeinen Wehrmachtssoldaten²²⁸, nur ein Teil der Mad-Science des Films. Wobei auch betont werden muss, dass es ein sowohl bildsprachlich, als auch narrativanalytisch gesehen, höchst interessanter Punkt ist, doch dazu soll das nächste Kapitel ausführlichere Beobachtungen enthalten.²²⁹ Der zweite Teil ist es schließlich aber, der eine Verbindung des Films zum legendären Dr. Frankenstein und seiner Schöpfung herstellt, abgesehen natürlich von der rein optischen Ähnlichkeit, die Dana Andres in seinem Laborkittel an den Tag legt, wird hier doch auch die Wiederbelebung besagter „gefrorener Toter“ versucht.

Wieder wird eine Verbindung im Subtext des Films sichtbar, bedenkt man den Inhalt des Nazi-Plans. Der in Zerstörung und Totalitarismus führende Geniegläubige und der faschistische Mad Scientist stehen an dieser Stelle als untrennbare Verbindung im Vordergrund, sogar unter den „Frozen Dead“ befinden der „Mad Scientist“ sich hier sogar im Plural. Wobei hier abermals angemerkt werden muss, dass eine eingefrorene Wissenschaftselite zu reanimiert versucht wird. Sowohl vor als auch hinter der Glasscheibe des Menschenkühlschranks, Mad Scientists und Mad Science, soweit das Auge reicht.

²²⁸ Hamilton, X-Cert, 178.

²²⁹ „The Frozen Dead“, 10‘ 48“.

Ein antisemitischer Kommentar der Nazizeitung *Stürmer*, bezüglich des Produzenten des Films „Frankenstein“, Carl Laemmle, welcher jüdischer Herkunft war, ist nicht zu vernachlässigen. Die Berührungspunkte des Regimes und besagten Films hören hier jedoch nicht auf. Es bestehen optische Ähnlichkeiten einiger Szenen von „Jüd Süß“²³⁰ und besagtem Horrorfilm, hier nahm der jüdische Kaufman in der Veit Harlan Produktion den Platz des tumben Monsters ein, welches Frauen nachstellt, bis diese den Tod durch Ertrinken finden.²³¹

Der Film „Frankenstein“²³² war als ein international geprägter Film, sowohl Cast als auch Crew stammten aus verschiedensten Teilen der Welt²³³, ein weiterer Umstand, neben dem bereits erwähnten Produzenten jüdischer Herkunft, der selbstverständlich in den Augen der Nazis eine Art „globalisierten“ Alptraum darstellte.

Der Hollywood Reporter schrieb über den Film, als dieser 1931 in die Kinos kam, dass der Regisseur James Whale es verstand, mit der Leichtgläubigkeit, den Nerven und der Sympathie des Publikums zu spielen und dabei zwar sehr weit zu gehen, weit genug, aber nicht über das Ziel hinauszuschießen. Dass die Geschichte zum Zeitpunkt des Erscheinens des Films bereits hundert Jahre alt war und immer noch ein Publikum bannen konnte, machte es zu einem interessanten Experiment, ob die Anhänger des Buches ihren lieb gewonnenen Figuren wohl auch in die Kinosäle folgen würden. All diesen interessanten Überlegungen zum Trotz macht der Reviewer einen gewaltigen Fehler, der die Handlung des Films auf einer Metaebene widerspiegelt. Denn genauso wie die Dorfleute im Film, so hat auch der Filmreporter hier das Monster und seine Gefühlswelt, die ihm, bis auf Wut und Hass abgesprochen wird, gänzlich missverstanden.²³⁴

Als „Frankenstein“ 1931 in die Kinos kam, war es eine kritische Zeit für die produzierenden Studios, kein Mittelmaß wäre geduldet worden, entweder voller Erfolg oder vernichtende Niederlage, alles lag in den Händen der Kinobesucher und selbstverständlich auch Kritiker. Als nichts geringeres als der „definitve monster/horror film of all time“²³⁵ sollte die Produktion in die Filmgeschichte eingehen.

²³⁰ „Jud Süß“, Regie: Veit Harlan, Kamera: Bruno Mondi, Drehbuch: Veit Harlan, Wolfgang Eberhard Möller, Ludwig Metzger, Wilhelm Hauß, R.L. Migeon, Terra-Filmkunst 1940.

²³¹ Rolf Giesen, KZ Frankenstein. Assoziationen zum Thema „Horror im Film“, in: Christine Rüffert, Irmbert Schenk, Karl H. Schmid, Alfred Tews (Hg), *Unheimlich Anders. Doppelgänger, Monster, Schattenwesen im Kino* (Berlin 2005), 77-84, hier 83f.

²³² „Frankenstein“, Regie: James Whale, Kamera: Arthur Edson, Paul Ivano, Drehbuch: John L. Balderston, Mary Shelley, Peggy Webling, Garrett Fort, Francis Edward Faragoh, Richard Schayer, Robert Florey, John Russell, Universal Picture 1931.

²³³ Giesen, Frankenstein, 77.

²³⁴ <https://www.hollywoodreporter.com/news/frankenstein-thrs-1931-review-749292> (letzter Zugriff am 17.1.2019).

²³⁵ <https://www.filmsite.org/fran.html> (letzter Zugriff am 15.1.2019).

Und es sollte auch, wie bereits in Peter Cushings Kapitel erwähnt, nicht der letzte cineastische Auftritt des Monsters werden. Manchmal direkt, manchmal etwas indirekter, so gibt es doch bis heute dutzende Frankenstein Fortsetzungen, Ableger, Parodien, Nachahmungen und es lässt sich kurz gesagt feststellen, dass aus dem heutigen Popkulturpantheon weder die Figur des Monsters Frankenstein wegzudenken ist, noch können dieselben Szenarien, oder auch nur angelegte Thematiken, diskutiert werden, ohne dass an ein abgelegenes Schloss, Blitze, ein mit Bolzen versehenen Hals und hunderter anderer kleiner Details dieses ikonischen Body-Horrors, erinnert wird.

Natürlich lässt sich hier auch ein weiterer Kontext ableiten. Im direkten Vergleich erkennt man, dass Frankenstein's Monster aus Teilen verschiedener Menschen zusammengesetzt wird, genauso wie der Film auf einer Metaebene durch die Mitarbeit verschiedener Menschen, also quasi „aus ihren Teilen“ entsteht. Bei „The Frozen Dead“ ist das Gegenteil der Fall. Hier werden Körper von Wissenschaftlern getrennt und isoliert, ein abgetrennter Kopf²³⁶, einzelne Arme²³⁷, bis übernatürliche Kräfte wieder eine Verbindung zwischen den verschiedenen Körperteilen herstellen, die vom künstlich am Leben erhaltenen Kopf ausgehen

Ebenfalls erwähnenswert in diesem Kontext, ist, dass laut dem Buch Shelleys der spätere Dr. Frankenstein in Ingolstadt studierte, welches zufälligerweise auch der Geburtsort von Dr. Ludwig Liebl war, dem Führer der NS-Reichsärzteschaft und ein persönlicher Freund Adolf Hitlers.²³⁸

Doch die Verbindungen mit einem der prominentesten verrückten Wissenschaftler der Geschichte hören hier nicht auf, denn ein Aufseher im Warschauer Ghetto wurde, aufgrund seiner Brutalität, ebenfalls „Frankenstein“²³⁹ genannt. Der echte Name dieses Aufsehers lautete Josef Blösche.²⁴⁰ Des Weiteren wäre da auch noch eine Verbindung zwischen dem Namen Frankenstein, oder besser, dem weit verbreiteten Fehler, das Monster mit dem Namen des Dr. zu benennen, und zum Thema Gewalt und Gräueltaten. Diese Spur führt uns abermals zum Vietnam Krieg und seinen Protagonisten, denn der US Leutnant William Calley, welcher der Verantwortliche für das bereits erwähnte Massaker von My Lai war, wurde beispielgebend bekannt für die U.S.A. als „Frankenstein- Monstrum“ in Vietnam.²⁴¹ Frankenstein als personifizierter Imperialismus, eine aus verschiedensten Kulturen zusammengesetzte Faust, hier der „Schmelztiegel“ USA, fährt auf wehrlose Bauern hernieder.

²³⁶ „The Frozen Dead“, 59‘53“.

²³⁷ Ebd., 38‘ 52“.

²³⁸ *Giesen*, Frankenstein, 80.

²³⁹ Ebd.

²⁴⁰ <http://www.jewishvirtuallibrary.org/josef-bl-ouml-sche> (Zugriff 25.1.2018).

²⁴¹ *Giesen*, Frankenstein, 81.

Interessant ist hierbei selbstverständlich auch, dass Monstererschaffer und Monster sich durch diesen scheinbaren Fehler den Namen teilen, scheinbar, weil betrachtet man, welche Figur im Szenario des Romans die Handlung überhaupt erst ausgelöst hat, ist letzten Endes das Monster vielleicht doch Frankenstein, nur besteht dieses nicht aus Leichen-, sondern Ideenteilen.

Zu guter Letzt ist jede verrückte Wissenschaft letztendlich nur so wirksam wie ihre Inszenierung, und auch hier hat „The Frozen Dead“ einige auffallende Merkmale, die bereits auf die schauerlichen Tätigkeiten im Labor von Dr. Norberg schließen lassen, bevor noch der erste surrende, bizarr anmutende Apparat, der erste Tiefkühl-Nazi die Bildfläche betritt. Betrachtet man die Einrichtung des Labors, so besteht sie zu einem großen Teil aus altbekannten Dekorobjekten, die die dort ausgeführte Wissenschaft unterstreichen sollen, darunter sind anatomische Skizzen, eingelegte Präparate und auch eine weiße Statue, auf der medizinisch relevante Details deutlich gemacht sind. Diese Statuette vereinigt in sich zwei Aspekte: zum ersten dient sie als Zurschaustellung der Professionalität des Forschers mit ihrer nüchtern dargestellten Menschlichkeit und Verwissenschaftlichung menschlicher Anatomie, und zum zweiten repräsentiert sie eine artifizielle Perfektion von menschlichen Eigenschaften, nie erreichbare Standards eines konstruierten und oppressiven Idealbildes.²⁴²

Doch eine gewichtige Unterscheidung muss hier doch gemacht werden, zwischen „normaler“ Mad Science, wobei hier Henry Frankenstein wohl als Prototyp dieser Gattung zu sehen ist, und der Mad Science, die im Namen des Faschismus ausgeführt wird, die neben Laborkitteln und Geheimlaboren das Hakenkreuz als weitere Chiffre hinzugefügt bekommen hat. Denn während klassische, tragische Mad Science-Konstellationen mit guten Intentionen geschaffen werden, die negative Konsequenzen nach sich ziehen, so fehlen diese positiven, manchmal auch erlösenden Aspekte beim Thema Nazi Mad Science.²⁴³ Der Nazi Mad Scientist sucht nicht nach Heilungen oder Verbesserung der Menschheit, sondern nutzt Zukunftstechnologien vielmehr um zu unterdrücken und alte, verloren geglaubte Herrschaft, zu sichern.

4.1.2. Kälteexperimente

Im Film wird das Einfrieren von Menschen nicht nur als namensgebendes Experiment verwendet, sondern auch als Synonym für das Vergessen, Verdrängen und selektives Erinnern and geschichtliche Ereignisse.

²⁴² „The Frozen Dead“, 4‘ 58“, 8‘ 10“.

²⁴³ Ward, „Nazi Science“, 96.

Hier werden nicht nur die Körper der Nazis eingefroren, sondern auch deren Gedanken konserviert und auf eine einzige Erinnerung reduziert. Wie ein einziger Masternarrativ sind sie im wahrsten Sinn des Wortes „single minded“. Masternarrative beeinflussen sowohl die kollektiven Erinnerungen von Tätern als auch Opfern. In diesem Fall sind es Täter, die für immer ihre Erinnerungen an das Ausheben von Massengräbern, beim Erwürgen eines Opfers oder sonstige vergangene Taten immer und immer wieder durchleben. Doch nicht nur als Mittel zur Wiedererlangung der einstigen Macht des dritten Reiches wird hier das Einfrieren verwendet, die Kältetechnik wird auch als Bestrafung eingesetzt und um einen unfähigen Regimeanhänger Mundtot zu machen.²⁴⁴



Abbildung 4 Nazis im begehbaren Kühlschrank

Die Gefrierexperimente in „The Frozen Dead“ können ebenfalls als eine Art Aufarbeitung der menschenverachtenden Experimente in den Jahre 1942 und 1943 verstanden werden, weshalb diese Geschehnisse an dieser Stelle genauer betrachtet werden sollen. In Verbindung mit diesen Experimenten ist oft von einem Doktor der Luftwaffe, Sigmund Rascher, zu lesen, dessen Biografie nicht unwichtig ist, um seine Machenschaften zu kontextualisieren.

Rascher kann wohl als Prototyp eines SS Wissenschaftlers gesehen werden, er wurde von Heinrich Himmler persönlich ausgewählt und war trotzdem voller unersättlicher Ambitionen, monumentale wissenschaftliche Durchbrüche zu erzielen, und war, wie sich herausstellen sollte, auch bereit dafür Menschenleben zu opfern.²⁴⁵

²⁴⁴ „The Frozen Dead“, 74‘ 3“

²⁴⁵ Paul Weidling, *Victims and Survivors of Nazi Human Experiments, Science and Suffering in the Holocaust* (London/New York 2015), 54.

Himmler vertrat eine homöopathische, ganzheitliche Auffassung von Medizin, eine „neue deutsche Medizin“ sollte es ein. Er radikalisierte die Experimente des beeinflussbaren Dr. Sigmund Rascher und drängte diesen dazu, dass er anstatt in Kliniken, in Konzentrationslagern forschen sollte.²⁴⁶

Am 13. Mai 1939 wurde Rascher schließlich zum ersten medizinischen Forscher des Ahnenerbe Forschungsinstituts der SS und am 26. Mai des selben Jahres veranlasste Himmler, dass Rascher Zugang zum Konzentrationslager Dachau erhielt und es folgten die ersten medizinischen Experimente an Konzentrationslagerinsassen.²⁴⁷

Im Jahr 1941 wurde die Luftwaffe schließlich direkt zu den Dachau Experimenten hinzugezogen, Rascher informierte bereits vorher bei einem Treffen für Flugmedizin des Luftgaukommandos VII in München im Mai, dass die Experimente zum rapiden Höhenverlust Todesopfer fordern würden. Es kann somit also nicht von einem Unwissen der Beteiligten der Luftwaffe ausgegangen werden.²⁴⁸

Rascher führte 1942 eine zweite Serie tödlicher Experimente durch, diesmal mit niedrigen Temperaturen um den Gefrierpunkt. Hierbei wurde der Moment des beinahe Todes und die Wiederbelebung der Versuchspersonen in den Vordergrund gerückt.²⁴⁹ Bei diesen Experimenten wurden die Versuchspersonen von 80 Minuten bis zu 3 Stunden in einem Wasserbecken mit 3 bis 8 Grad Celsius belassen.²⁵⁰ Die Temperatur wurde während des Experiments rektal gemessen, sowie deren Puls und Herzfrequenz aufgezeichnet.²⁵¹ Die Versuchspersonen, oder man sollte eigentlich besser „Folteropfer“ sagen, wurden als Teil des Experiments wie Flieger der Luftwaffe angezogen. Rascher und seine Frau Karoline dokumentierten die Experimente mit Farbfotos um die physiologischen Veränderungen zu dokumentieren und seine Vorgesetzten zu beeindrucken²⁵², wobei selbstverständlich auch niedere Beweggründe vermutet werden könnten.

1943 versuchte Erich Hippke, ein Gesundheitsinspektor der Luftwaffe, der sich gegen Rascher positionierte und Selbstversuche favorisierte, die Experimente zu beenden, indem er Himmler und der SS für ihre Hilfe dankte und andeutete die Experimentserie sei erfolgreich und abgeschlossen gewesen, jedoch blieb dieser Versuch erfolglos.²⁵³

²⁴⁶ Weidling, Victims, 52.

²⁴⁷ Ebd., 55.

²⁴⁸ Ebd., 79.

²⁴⁹ Ebd., 82.

²⁵⁰ Ebd., 80.

²⁵¹ Ebd., 1.

²⁵² Ebd., 10.

²⁵³ Ebd., 80.

Im November 1942 wurde eine dritte Serie von Experimenten von Rascher gestartet, diesmal ging es um Kälte in einer trockenen Umgebung. Hierbei wiederum wurden Gefangene, laut Rascher, sowohl in St. Johann bei Tirol, im Lager Dachau und einem Berghaus der SS in Bayrischzell, 9 bis 14 Stunden bei Temperaturen von 27 bis 29 Grad minus gezwungen nackt im Freien zu stehen.²⁵⁴

Rascher, damals bereits zum Rang eines SS Hauptsturmführers aufgestiegenen, wurde schließlich selbst Opfer des Regimes, da er 1945 von der SS wegen „Kindesunterschlebung“ exekutiert wurde. Ein Verbrechen, welches so gravierend bestraft wurde, da SS Mitglieder von Himmler strengen Rassengesetzen unterworfen waren. Unter anderem durften nur Paare heiraten, welche Kinder hatten oder in der Lage waren, welche zu bekommen. Auf Grund der Sterilität Nini Raschers wäre aus diesen Gründen demnach eine Heirat nicht möglich gewesen, weshalb das Paar mehrere Kinder aus Waisenhäusern entführte.²⁵⁵

Iwan Ageew, ein Partisan, überlebte die Kälteexperimente im Konzentrationslager Dachau Anfang 1943, bei denen gemessen wurde, wie lange die Versuchsperson im eiskalten Wasser überleben würde, oftmals bis beinahe der Tod eintrat, und schilderte seine Erlebnisse später, damit diese Ereignisse nicht vergessen werden würden.²⁵⁶

Zeugenaussagen ist zu entnehmen, dass bei den Dachau-Experimenten 300 Männer für insgesamt 400 Experimenten verwendet wurden, was eine wiederholte Testung der Opfer bedeutet, 90 von diesen Opfern starben während den Prozeduren.²⁵⁷ Die Unmenschlichkeit der Dachau Experimente übersteigt das Spektrum „simpler“ unethischer Methodiken und ist von schlichtweg krimineller Natur, die wissenschaftliche Integrität der Experimente ist dadurch dermaßen kompromittiert, dass die Ergebnisse für einen wissenschaftlichen Zweck, unter anderem auch deshalb nicht benutzbar sind.²⁵⁸

Es handelt sich bei dem Fall dieser unmenschlichen Experimente, welche nur als Beispiel für eine Vielzahl ähnlicher Vorfälle zu nennen sind, um ein weiteres Beispiel für ein weit verbreitetes Phänomen, dass bis heute weit verbreitet ist.

²⁵⁴ Weidling, Victims, 85.

²⁵⁵ Ebd., 3, 55.

²⁵⁶ Ebd., 1.

²⁵⁷ Robert L. Berger, Nazi Science. Comments on the Validation of the Dachau Human Hypothermia Experiments, in: Arthur L. Caplan (ed.), When Medicine went Mad. Bioethics and the Holocaust (Totowa 1992), 109-134, hier 109f.

²⁵⁸ Ebd., 128.

Den vor der Machtergreifung der Nationalsozialisten, genoss die deutsche Medizinforschung und deren Community einen exzellenten Ruf, was anscheinend weiterhin so unverändert wahrgenommen wurde. In Wirklichkeit aber waren drastische Änderungen bezüglich der Ziele und Qualität der Wissenschaften und Forschung zu den Zeiten des Regimes zu verzeichnen.²⁵⁹ Zum Beispiel wirken die Informationen zu den Experimenten Raschers verzerrt, und zudem wurde keine kritische Analyse vorgenommen, oder die Schritte der Experimente ausreichend dokumentiert. Das diese ausgelassenen Details essenziell für seriöse wissenschaftliche Untersuchungen wären, lässt aufhorchen. Zudem gibt es noch eine Vielzahl sich widersprechender, scheinbar gefälschter oder lückenhafter Informationen, die ebenfalls in den Berichten Raschers auftauchen.²⁶⁰

Letztlich kommt noch hinzu, dass es sehr unwahrscheinlich ist, dass die Experimente mit den primitiven Methoden und limitierten Wissen der 1940er, noch dazu durchgeführt von Ideologen mit fragwürdiger fachlicher Kompetenz, für heutige medizinische Wissenschaften von Nutzen sind.²⁶¹

Es zeigt sich also ein klares Bild davon, dass der „Traum“ vom eingefrorenen Nazi, nicht nur ein rein metaphorischer ist, sondern Elemente einer Verarbeitung von Nazi Verbrechen inne hat und zeitgleich auch eine Abrechnung mit den unmenschlichen Methoden des Faschismus ist, wie mehrere andere Filme dies ebenso verhandelt haben.

Doch was ist mit der Zeit nach dem Aufgetaut sein? Mit den aufgetauten Nazis? Bereits die allererste Sequenz des Films zeigt, wie diese fast zombieartig, in zerlumpter Kleidung, teilweise noch ihre Uniformen tragend, aneinandergekettet vom Laborassistenten durch die Gegend gescheucht werden. Fast wie ein Zug Kriegsgefangener oder Lagerinsassen starren sie apathisch in die Leere.

²⁵⁹ Berger, *Nazi Science*, 129.

²⁶⁰ Ebd., 130.

²⁶¹ Ebd., 133.

4.2. Die Genetische Manipulation von Soldaten

4.2.1 Die Konsumlosen Toten

Zombies sind nicht erst seit den 2000ern ein Phänomen, die Film- und Fernsehlandschaft erobert hat, taumeln sie doch, fast wie Schlafwandler, in ihrer modernen Form seit dem Ende der 60er Jahre über die Leinwände und lehren dem ebenfalls nach immer Neuem gierendem Publikum, das Fürchten. Auch Faschisten sind hierbei fest im Griff des Untodes.

Es ist bei weitem kein Zufall, dass vier der extremsten Horrorfilme der 1970er Jahre auf dem „Exploitation“ Level sich mit Kannibalismus befassen („Texas Chainsaw Massacre“, „Night of the Living Dead“, „Raw Meat“, „The Hills have Eyes“) und der spezifischen Auffassung, dass Gegenwart und Zukunft, letztere in Form der jüngeren Generation in den Filmen vertreten, von der Vergangenheit „verschlungen“ werden. Kannibalismus repräsentiert hier, laut Robin Wood, die ultimative Ausformung von Habgier, also das logische Ende von menschlichen Beziehungen im Kapitalismus und es wird impliziert, dass Ideen von „Befreiung“ und „Toleranz“, wie sie in unserer Kultur definiert werden, auf einmal nicht mehr ausreichen, zu spät sind, zu schwach und unaufmerksam, einfach zu wenig zielgerichtet sind, um gegen das Erbe der langen Verdrängung zu bestehen, das sich in Form der nach Leben hungernden Toten wieder und wieder erhebt.²⁶²

Es sei auch angemerkt, dass der Zombie im Vergleich grundsätzlich anders ist, als andere Spezies des cineastischen Horrorbestiariums. Wo Vampire und Werwölfe immer im Bezug zu morbider Erotik auftreten, und ein komplexer Zusammenhang zwischen Gefahr und Begierde, Abstoßung und Anziehung ausgeformt wird, Aliens als außerweltliche Eindringlinge portraitiert werden, mit denen verhandelt werden kann, oder die mit logischer, weltlicher Technik bekämpft werden können, Dämonen und Geister Individualphänomene sind, da die Regeln ihrer Existenzen einer metaphysischen Diffusität unterliegen, so sind moderne Zombies hingegen, ab dem genreprägenden „Night of the Living Dead“, gänzlich anders. Ihr Horror entspringt ihrer Reduktion auf ihre rein physische, automatenhafte Existenz. Mit ihnen gibt es keine Art von Interaktionsmöglichkeiten, es sind keine Verhandlungen möglich, nur das Vernichten und Töten steuert ihre Aktivitäten. Obwohl sie sich hiermit außerhalb von Moral befinden, begegnen sie einem als das absolut böse und töten ohne Maß und Ziel auf die älteste, ursprünglichste aller Arten: verschlingen und zerfleischen und hier begegnet einem wieder das alte Motiv: es gibt keine Absicht außer das Fressen.²⁶³

²⁶² Wood, American Horror Film, 213.

²⁶³ Frank Neumann, Leichen im Keller, Untote auf der Straße. Das Echo sozialer Traumata im Zombiefilm, in: Michael Fürst, Florian Krautkrämer, Serjoscha Wiemer (Hg.), Untot - Zombie Film Theorie (München 2011), 65-84, hier 65f.

Ein einziger Untoter allein ist dabei schon ausreichend, um sinnbildlich für globale Bedrohung zu stehen. Es ist gerade wegen dieser Reduzierung auf eine „reine Körperlichkeit“, dass sie als Allegorieträger sehr wirksam eingesetzt werden können und verschiedenen Ideologien als Projektionsflächen dienen können. Hierbei macht es keinen Unterschied, ob diese Informationen intendiert/bewusst oder unbewusst im Stoff verarbeitet werden. Sie repräsentieren Ängste, Schuldgefühle und Konflikte, jeweils beeinflusst von ihrem Entstehungszeitraum und den kulturellen Umständen der Filmschaffenden.²⁶⁴

Bedenkt man all diese Faktoren, die Zombies in den meisten Filmen ausmachen, so bemerkt man, dass den Untoten SS-Soldaten aus „Shock Waves“ ein grundsätzliches Merkmal dieser Monstergattung fehlt, etwas, das sie zu exponierten Ausnahmen im Sub-genre macht. Und zwar handelt es sich hier um das Fehlen jeglicher kannibalistischer Topoi in sowohl bildlicher, als auch narrativer Form. Das „Fressen und Konsumieren“ wird hier weder direkt vor der Kamera dargestellt, noch im Dialog erwähnt und es wird auch nicht von der mächtigen „Stimme aus dem Off“ thematisiert, die in der Anfangssequenz das Unheil andeutet. In keinem dieser Aspekte werden hier Tendenzen angedeutet, dass die Unterwasser-Nazi-Untoten sich von Menschenfleisch, oder spezifischer „Gehirnen“, ernähren. Es wird, neben ihrem Aggressionspotenzial und ihrer destruktiven Fähigkeiten im Gefecht, eigentlich auf keine Art der Ernährung hingewiesen, keine Art des Fortbestehens. Dieser Umstand sollte genauer betrachtet werden, da er erfordert, dass diese Figuren nicht nur im Rahmen von „normalen“ Zombiefilmen und deren Topoi untersucht werden müssen, sondern das Wegbleiben dieser nicht nur den Kontext verändert, sondern auch andere Bilder und deren Stelle treten.

Im Anbetracht anderer Aspekte jedoch könnte man den nicht konsumierenden, wie aus einem Ei gepellten „Nazi Zombies“, gerade als Vorzeigexemplar der Gattung „Konsument im Kapitalismus“ betrachten. Und zwar nicht nur, weil die Exemplare aus „Shock Waves“ einander selbstverständlich allein schon wegen der „Uni“-formen sehr ähnlichsehen.

Denn was ist denn der untote Körper anderes, als eine Begründung, eine Visualisierung der Notwendigkeit seines Gegenübers, des Volkskörpers. Der Faschismus verspricht das Körperproblem des Kapitalismus zu lösen, das dadurch entsteht, dass sich zwischen kreativer Arbeit und Nichtstun immer mehr „untote“ Arbeit ausbreitet.²⁶⁵

²⁶⁴ Neumann, Leichen im Keller, 66.

²⁶⁵ Markus Metz, Georg Seeßlen, Wir Untote! Über Posthumane, Zombies, Botox Monster und anderer Über- und Unterlebensformen in Life Science&Pulp Fiction (Berlin 2012), 167.

Es sind Körper und Geiste in Bewegung, ohne Aussichten auf Aneignung oder Verbesserung von Material oder Position, extremer als „entfremdete Arbeit“ oder sogar „Sklavenarbeit“, die selbst vom Inneren des Menschen Halt machen müssen, so handelt es sich hier um eine Bewegung ohne Bewusstsein. Und diese Arbeit trennt sich in immer weitere Bereiche des Untoten, wie zum Beispiel völlig automatisierte Fließbandarbeit oder stumpfe und sinnentfremdete Bürokratie, die nur im ihrer selbst willen besteht. Gewalt in Form von Arbeit, die Gewinn für andere ermöglicht.²⁶⁶

Das Zerfleischen und Verzehren, Zerreißen und Verschlucken von Menschenfleisch hat aber bei weitem nicht nur die Konnotation von Konsum im Sinne einer Allegorie auf den Konsum im Endstadium eines wortwörtlichen „Raubtierkapitalismus“, sondern weist sowohl eine explizit sexuelle, intime Seite auf, als auch visuelle Verweise auf sexualisierte und sexuelle Gewalt. Denn obwohl Zombies mit ihrem verrottenden Äußeren und glasigen Blicken in „uns“ Abscheu erzeugen sollten, ist oft das Gegenteil der Fall und sexuelle Anziehung(en) kann/können ebenfalls suggeriert werden, bedenkt man, dass viele Zombieangriffe sexuelle Konnotationen haben. Daher wird oft in wissenschaftlichen Aufsätzen betont, dass die unkontrollierbare Gier der Zombies nach, und der Konsum von Menschenfleisch, Parallelen zu einem sexuellen Akt aufweisen. Ebenfalls ein Teil davon sind die Zombiebisse, die das Opfer mit dem Untotenvirus infizieren und damit sexuelle Untertöne von Reproduktion beinhalten, selbst wenn diese Art der Fortpflanzung von der menschlichen abweicht. Der Fokus auf reine Körperlichkeit, ungeschützten, offen liegenden Körperteilen und Organen, sowie das Penetrieren von Gewand und Bissen, die auf den Hals abzielen, sind alles Faktoren, die hierbei zu beachten sind.²⁶⁷

Die Übertragung des Virus zwischen Zombies und Lebenden und die regelrechte Besessenheit der wandelnden Leichen mit den Menschen, deutet zudem auch auf eine Verbindung und Ähnlichkeit zwischen Lebenden und Untoten hin, da es bei Viren auch im Allgemeinen eher der Fall ist, dass sie zwischen Lebewesen derselben Art, oder Tieren derselben Gattung, übertragen werden.²⁶⁸ Die Verwobenheit von Sex und Gewalt ist allerdings ganz allgemein in den Medien und im Besonderen im Horrorgenre verbreitet. Diese beiden Pole verstärken einander und Tabubrüche wie Mord und Kannibalismus werden von diesen beiden Elementen oftmals getragen und verstärkt.²⁶⁹

²⁶⁶ Metz, *Seeßlen*, Untote, 167f.

²⁶⁷ Kobi *Kabalek*, *Sexy Zombies? On the Improbable Possibility on Loving the Undead*, in: Aylin Basaran, Julia B. Köhne, Klaudija Sabo, Christina Wieder (Hg.), *Sexualität und Widerstand - Internationale Filmkulturen* (Berlin 2018), 322-333, hier 324.

²⁶⁸ Ebd., 324f.

²⁶⁹ Ebd., 325.

Um jetzt jedoch wieder vom allgemeinen Thema Untote und Sexualität zu kommen, sei angemerkt, dass Tode in „Shock Waves“ dennoch nicht gänzlich ent-sexualisiert sind, gerade das Würgen ist eine sehr intime und auch eine implizit sexuelle Mordmethode.²⁷⁰ Dennoch fehlt im Film das explizite Zerfleischen, also eben erwähnte Penetrieren von Haut. Diese zu sehenden, aber auch nicht gezeigten Topoi erinnern an die seltsam gespaltene Haltung des Nazi Regimes gegenüber Sexualität, nämlich rein als Mittel zum Zweck der Fortpflanzung, aber weder öffentlich auszuleben, noch romantisch oder emotional aufzuladen. Themengebiete, die im nächsten Kapitel zum Thema Klone wiederkehren werden.

Wenn wir also die „konsumlosen Toten“ von „Shock Waves“ ansehen, so erkennen wir, dass diese Ghoule, neben ihrer Naziästhetik, auch noch weitere Elemente aufweisen, die sie zu Ausnahmen im Genre machen. Dass im Film Leichen nicht verstümmelt werden und damit weniger Effekte verwendet werden müssen, kommt schließlich auch dem Budget des Films zu Gute, denn grausame, effektreiche Tode sind teuer auf der Leinwand, womit man abermals beim Thema Konsum angelangt wäre.

Doch die Tode, die meistens nicht direkt auf der Leinwand zu sehen sind, sind nicht nur Tod der Filmfiguren als solche, sondern auch der Tod ihrer Projektion, wenn sie für immer von der Leinwand verschwinden. Es existiert daher kein wortwörtliches „Corpus“-Delicti, und es hier nicht nur die wiederkehrende Vergangenheit, die einen einholt, sondern auch der Versuch des Verschwindenlassens von Beweisen von Verbrechen, der einem vorgeführt wird. Schlussendlich lassen die Uboot-Nazi-Zombies auch ihren „SS Commaner“ unter Wasser verschwinden, mitsamt Uniform und Geschichte.²⁷¹

²⁷⁰ „Shock Waves“, 62‘51‘‘.

²⁷¹ Ebd., 54‘ 49‘‘.

4.2.2 Modernde Vergangenheit

Nazisploitation Storys und auch Themenkomplexe handeln oft von der “wundersamen” Rückkehr Hitlers und seiner Truppen. Geschichten, deren Handlung nach 1945 angesetzt ist, müssen diese Elemente der Story demnach wortwörtlich “wiederbeleben”. Dies ist auf Grund der diffusen Zielsetzungen, und auch fragwürdigen theoretischen Überlegungen der realen Naziwissenschaften, welche bereits in vorangegangenen Kapiteln genauer beschrieben wurden, durchaus im Rahmen des Glaubwürdigen für das Publikum, sodass realistischere Szenarien, wie zum Beispiel Weltraumflug oder das Klonen, sowie fantastischere Elemente wie zum Beispiel SS-Superzombies Verwendung finden und gleichzeitig auf eine gewisse Art historische “what if”-Szenarios bilden, die für das Publikum nie gänzlich unglaubwürdig erscheinen, denn man traut es den Nazis zumindest zu, solche Experimente und andere ähnlich geartete Szenarios in Erwägung gezogen zu haben.²⁷²

Das Nazi-Zombie-Genre besteht nun seit mehr als 50 Jahren, wobei es eigentlich beinahe 80 Jahre sind, bedenkt man den bereits erwähnten „King of the Zombies“ aus dem Jahr 1941, und das Genre ist seitdem immer wieder periodisch aufgetaucht. Diese „Reanimationen“ können als Kommentar zu Nietzsches Zitat gelesen werden, dass Geschichte verletzen kann.²⁷³

In den 70ern, also dem Entstehungszeitraum von „Shock Waves“, gibt es generell viele Filmhandlungen, die in der Vergangenheit angesiedelt sind, und von Untoten handeln, die in die moderne und zumeist westeuropäische Welt ziehen. Die meisten davon sind Dracula-Nacherzählungen, doch hierbei werden die Untoten als eher ungefährlich für die neue Welt dargestellt. Im großen Unterschied dazu stehen die Zombies von George A. Romero, sie verwüsten das Amerika der Gegenwart und erhöhen sogar die Gefahr, die von Untoten ausgeht. In „Night of the Living Dead“ sind es zahllose Legionen von Untoten, die es schaffen, ein zerrüttetes und vielleicht auch unrettbar korruptes Amerika zu überrennen.²⁷⁴

In den 70er und 80er Jahren des 20. Jahrhunderts gab es, eingebettet in die große Anzahl an Untoten-Szenarios, ebenfalls eine erneute Welle der Nazi-Zombie Filme, die den realen Nazi-Horror ins Horrorfilmgenre umgesetzt haben.²⁷⁵

²⁷² Elizabeth Bridges, Reproducing the Fourth Reich. Cloning, Nazisploitation and revival of the Repressed, in: Daniel H. Magilow, Elizabeth and Kristin T. Van der Lugt (Ed.), Nazisploitation! The Nazi image in low-brow Cinema and Culture (London 2012), 72- 91, hier 77f.

²⁷³ Sven Jüngerkes, Christiane Wienand, A Past that Refuses to Die: Nazi Zombie Film and the Legacy of Occupation, in: Daniel H. Magilow, Elizabeth Bridgesand, Kristin T. Van der Lugt (Ed.), Nazisploitation! The Nazi image in low-brow Cinema and Culture (London 2012), 238- 257, hier 238.

²⁷⁴ Gregory A. Waller, The Living and the Undead. From Stoker’s Dracula to Romero’s Dawn of the Dead (Illinois 1986), 233f.

²⁷⁵ Jüngerkes, Wienand, Nazi Zombie Film, 239.

Die Verbindung von Zombies und der deutschen Kultur im Allgemeinen und dem Nationalsozialismus im speziellen, kann historisch begründet werden. Denn schon im wilhelminischen Kaiserreich gab es einen ausgeprägten Totenkult um den „ruhmreich“ gefallenen Soldaten, der einen gewichtigen Bestandteil der deutschen, bourgeoisen Kultur ausmachte. Dieser Kult setzte sich durch die Zeit der Weimarer Republik fort und kulminierte in der Mystifizierung und Glorifizierung des „Heldentods“ im dritten Reich, dazu kommt außerdem noch die Idealisierung des blinden Gehorsams, da nur ein sich unterordnender Mensch für die „Volksgemeinschaft“ als wertig erachtet wurde, dies unterstützte ebenfalls die Verbindung von Nationalsozialismus und dem Zombiekultur-Mythos.²⁷⁶

Das Slasher-, Zombie- und Gore-Genre beschreibt präzise die „Mythomotorik“ Jan Assmanns, eine kollektive Konstruktion von nationaler Identität. Er beschreibt damit das komplexe Zusammenspiel von Symbolen und dominanten historischen Narrativen, diese beeinflussen sowohl die Wahrnehmung und Interpretation der Vergangenheit als auch die Konstruktion einer möglichen Zukunft.²⁷⁷ Untote Soldaten sind dabei ein Amalgam aus Traumata einer unterdrückten und nicht aufgearbeiteten Vergangenheit. Jan Assmann beschreibt eine „Krypta der Erinnerung“, in der die Leichen ruhen sollten, aber in Wahrheit im kollektiven Unterbewusstsein weiterarbeiten und bis zur Gegenwart wirken. Sie sind eine nicht bewusst erinnerte Vergangenheit, die nicht ruhen will.²⁷⁸

Nazi-Klon Szenarios, die im Übrigen genauer im nächsten Kapitel bearbeitet werden, teilen sich viele Elemente mit den meisten Nazi-Zombie Szenarios, komplett im Bereich der Fantasy angesiedelte hier ausgenommen. In beiden Fällen wollen ältere, männliche Nazis das Dritte Reich durch alternative Formen von Reproduktion wiederbeleben. In den Zombie- und Klonfilmen, die in dieser Arbeit erwähnt werden, „Shock Waves“ und „The Boys from Brazil“, werden „neue“ Nazis nicht übernatürlich, durch Magie, sondern wissenschaftlich hergestellt, oder, wie im Falle von „The Frozen Dead“, alte Nazis wiederbelebt. Der „SS Commander“ beschreibt die verfaulenden Mitglieder des „Totenkorps“ in „Shock Waves“ als in einem Zwischenstadium von Tod und Leben befindlich, als „neither dead, nor alive, but somewhere in between“.²⁷⁹ Eine Vergangenheit in perpetuierender Stasis.

²⁷⁶ Jüngerkes, *Wienand*, Nazi Zombie Film, 240.

²⁷⁷ Ebd., 242.

²⁷⁸ Ebd., 246.

²⁷⁹ Ebd., 78f.

Wichtige Unterschiede zwischen Klon- und Zombie-Szenarios liegen allerdings in der Gewichtung des Wissenschaftsaspekts. Dieser ist bei den Zombie-Szenarien weitaus weniger wichtig, hier steht das durch die Zombies verursachte Unheil im Vordergrund. Zombies sind eher im fantastischen Ende des Spektrums des Science-Fiction Genres beheimatet, im Allgemeinen repräsentieren Zombies, als Teil des Fantasy oder Science-Fantasy Subgenres, eher primitive Ängste vor dem Tod und den Toten, während Klon-Szenarien durchaus reale Umstände zu einem „worst case szenario“ weiterspinnen.²⁸⁰

Sigmund Freud schreibt hierzu in seinem Werk „Totem und Taboo“, dass es sich um eine Anzahl an Projektionen von Feindseligkeit und Bosheit auf Tote und auf den toten Körper handelt. So werden die Toten durch diese Assoziationen zu böartigen Feinden alles Lebenden.²⁸¹

„Shock Waves“ ist ein perfektes Beispiel für Filme mit B-Movie Inhalt, die trotz ihrer Untergrund- und Genrefilmherkunft durch ihren Status als Kultfilm, kulturelle und (film)geschichtliche Folgen nach sich ziehen, welche weit über ihre Entstehungsumstände oder ihre im Film dargestellte(n) Handlung(en) hinausreichen.²⁸² Schon die Eröffnungssequenz des Films ist bewusst in der Manier von Weltkriegs-Nachrichtensendungen angelegt. Eine Stimme aus dem Off erzählt eine haarsträubende Geschichte über eine unverwundbare SS-Einheit, die mit bloßen Händen dutzenden von Soldaten bekämpft und welche aus im Kampf gefallenen und in einem Geheimlabor in Koblenz wiederbelebten Soldaten besteht.²⁸³ Weitere Erklärungen der Supersoldaten folgen von der Figur des „SS Commanders“, wie bereits erwähnt, während des Geschehens der Handlung des Films.²⁸⁴ Hierdurch wird die Stimme aus dem Off, die mit einer zwar realen, aber entfernten Vergangenheit assoziiert wird und geschichtliche Autorität und Authentizität innehat, in die Gegenwart gerückt, um die Bedrohung durch die „Underwater Nazi Zombies“²⁸⁵ zu konkretisieren.

²⁸⁰ Jüngerkes, *Wienand*, Nazi Zombie Film, 79.

²⁸¹ Waller, *The Living and the Undead*, 277.

²⁸² Ward, *Nazi Science*, 97.

²⁸³ Ebd., 98f.

²⁸⁴ Ebd., 99.

²⁸⁵ Hierbei handelt es sich um den Titel von Wards Unterkapitel, das sich mit „Shock Waves“ beschäftigt.

Und wieder wird hier klar gemacht, dass anstatt eines politisch naiven Wissenschaftlers, eines klassischen „Mad Scientist“, dessen Werk von anderen für das Böse missbraucht wird, hier die Wissenschaftler ideologisch voll auf einer Linie mit dem Regime sind. Und auch das fantastische Element eines Planes, der Untote miteinschließt, erklärt sich hier mit den historischen Vorlagen zu diesen Topoi. Es muss in Betracht gezogen werden, dass der Druck Rache- und Wunderwaffen zu schaffen, gegen Ende des zweiten Weltkrieges Projekte auf den Plan rief, die unter anderen Umständen als technologische Scharlatanerie oder schlicht und ergreifend als eine Verantwortungslosigkeit, keinerlei weitere Beachtung gefunden hätten.²⁸⁶



Abbildung 5 Unterwasser-Untote

Dies ist auch entscheidend für die Wirkung des Films auf rein inhaltlicher Ebene, verstärkt wird dies durch audiovisuelle Elemente, die den Film im Gesamten, aber speziell auch die Wirkung der untoten Antagonisten in Szene setzen. Ein dröhnender Synthesizer Score, der gepaart mit verwaschenen Farben und sumpfigen, desolaten Drehorten ein Horrorspektakel der Hoffnungslosigkeit und Verzweiflung erschafft.²⁸⁷

Zombies sind die logische Conclusio der Bedrohung durch multiple Monster, im Gegensatz zu den Untoten-Szenarios davor, sind es seit „Night of the Living Dead“ Horden taumelnder, wankender Monster und nichtmehr ein osteuropäischer Aristokrat mit staubigem Umhang.²⁸⁸

²⁸⁶ Ward, Nazi Science, 101.

²⁸⁷ Ebd.

²⁸⁸ Waller, The Living and the Undead, 254.

Zombies sind, normalerweise, ein führerloser, apathischer Mob, jedoch keine Aufständischen, die soziale Änderungen fordern, schreibt Gregory A. Waller.²⁸⁹ Doch Nazi-Zombies sind, wortwörtlich, alles andere als „Führer“-los.

Nazi-Zombies werden auch weiterhin cineastische Relevanz behalten, unabhängig von ihren politischen oder historischen Assoziationen, denn sie repräsentieren immer das „worst case szenario“, die Summe unserer historisch geprägten und kulturell bedingter Ängste, sie repräsentieren eine dunkle Seite in „uns“ und das „unheimliche“ Gefühl, dass „wir“ Nazis in uns haben. Hinzu kommt auch die Angst davor, wozu unsere Gesellschaft im Namen des Fortschrittes fähig ist uns anzutun.²⁹⁰

Doch vielleicht handelt es sich bei den leb-, lieb-, und lustlosen Unterwasser-Leichnamen Wiederhorns auch gar nicht um eine Vergangenheit, die die Gegenwart einholt, sondern um eine Personifikation des ungleichzeitigen Gleichzeiten. Durch ihre gezwungen zeitlupenähnlichen Bewegungen unter Wasser scheinen sie wie zeitversetzt, zeitlos.²⁹¹ (Abbildung 6)



Abbildung 6 Zombiegang in Zeitlupe

²⁸⁹ Ebd., 278.

²⁹⁰ Ward, Nazi Science, 108.

²⁹¹ „Shock Waves“, 28‘40“, 55‘52“.

4.3. Hitlers Klone

4.3.1 Klone, Doppelgänger, Widergänger

Das Doppelgängermotiv ist nicht nur prominent im Zusammenhang mit dem Nazi-Klon Narrativ vorhanden, sondern schon seit dessen Entstehung eng mit der Geschichte des Films im Allgemeinen verbunden, es stellte eine technische und auch narrative Innovation dar, die nicht nur das Publikum faszinierte sondern, auch Filmschaffende inspirierte, neue Formen des visuellen Erzählens zu erfinden.²⁹²

Eines der Frühwerke der Doppelgängerfilme ist „Der Student von Prag“²⁹³. Dessen Regisseur Stellan Rye kreierte damit eine Vorschau auf die Verstärkung von Internalisierung und Technologisierung von Krieg im Film, bevor er ein Jahr später selbst im ersten Weltkrieg an der französischen Front fiel.²⁹⁴

Die Themen der Subjektivität und Individualität, sowie der Stabilität der Klone sind meistens wichtige Elemente bei Klonfilmen. Das Motiv des Doppelgängers wird hier in Klonfilmen erneuert, wobei zu beachten ist, dass Doppelgänger dabei nicht immer das Böse symbolisieren, oder mit dem Unheimlichen verbunden sein müssen.²⁹⁵ So sind es auch die Persönlichkeiten der Hitlerklone, die bei „The Boys from Brazil“ im Vordergrund stehen.

Genauso klassisch und hier anwendbar ist das Motiv des Wiedergängers als Doppelgänger, die scheinbare Wiederkehr einer verloren geglaubten Person, in diesem Falle natürlich Adolf Hitler.²⁹⁶ In „The Boys From Brazil“ sind es hierbei zweierlei Dinge, die als Widergänger verstanden werden können, ein abstrakter ideologischer Widergänger - dystopische Visionen einer Reaktivierung nationalsozialistischer Machtinteressen werden mit Rassenhygiene und Eugenik kombiniert²⁹⁷ - und ein physischer Widergänger, in Form einer faschistischen Messiasfigur, denn just aus der biblischen Rippengegend entnimmt Mengele das Genmaterial von Hitler, das er zum Klonen braucht. Mit dem „gottähnlichen“ Hitler selbst soll er den Plan geschmiedet haben, um somit die Reinheit des Bluts und die Kontinuität des Erbgutes zu sichern.²⁹⁸

²⁹² Wolfgang Martynkewicz (*Lichtenfels*), Von der Fremdheit des Ichs. Das Doppelgänger Motiv in „Der Student von Prag“ (1911), In: Oliver Jahraus, Stefan Neuhaus (Hg.), *Der fantastische Film. Geschichte und Funktion in der Mediengesellschaft*, Würzburg 2005, 19-40, hier 19.

²⁹³ „Der Student von Prag“, Regie: Paul Wegener, Stellan Rye, Kamera: Guido Seeber, Drehbuch: Hanns Heinz Ewers, Alfred de Musset, D 1913.

²⁹⁴ Laurence A. *Rickels*, *Nazi Psychoanalysis Volume One. Only Psychoanalysis Won the War*, (Minneapolis 2002), 77.

²⁹⁵ *Wulff*, *Die Entmachtete Sexualität*, 141.

²⁹⁶ Ebd., 141.

²⁹⁷ *Köhne*, *Wissenschaft und Fiktion*, 56.

²⁹⁸ Ebd., 57f.

Das Thema Sexualität und Klonen ist ebenfalls beinahe immer im Subtext solcher Handlungen vorhanden, Sexualität ist hierbei noch immer impliziert, auch wenn diese unter Umständen Generationen zurückliegend ist. Hier werden Eltern zum Spender, der sexuelle Akt durch Klone ersetzt und das Kind vom Klon.²⁹⁹ Die beinahe väterlichen Gefühle, die Mengele für die Hitlerklone ausdrückt, sind ein Anzeichen dafür, dass dies auch hier zutrifft, selbst wenn die Frage nach der Fortpflanzung, aufgrund des „Mythos“ Hitlers, in eine metaphysische Ebene gehoben wird.

Das heißt, dass, selbst wenn heute bekannte Themen, wie zum Beispiel „Fortpflanzung ohne Sex“ und „Sex ohne Fortpflanzung“, im Film nicht explizit besprochen werden, dafür umso tiefer in das Thema der möglichen Reanimation eines vergangenen Bösen eingetaucht wird.³⁰⁰

Das traditionelle Doppelgänger-motiv besteht aus der ich-Begegnung in Gestalt des zweiten Leibes im Zentrum des Identitätsprozesses. Beim modernen Klonszenario ist es etwas komplizierter, da Identität in geistig-psychologische und körperlich-biologische Teile gegliedert wird.³⁰¹

Klone und eine totalitäre Gesellschaft sind natürlich zwei Themenstränge, die sich erzählerisch gut vereinbaren lassen, ist doch eine genetische Veränderung der gesamten Gesellschaft eine der Elementarformen narzisstischer Weltanschauungen. Totalitarismus und genetische Kontrolle haben im Dritten Reich beim Holocaust und der Eugenik der Nazis aktiv stattgefunden. Der Verlust der Kontrolle und des Besitzes des eigenen Genoms durch ein Regime, ein Kollektiv, wird hier verdeutlicht. Eine Gen-Diktatur soll den „gläsernen Menschen“ erschaffen.³⁰²

Klone repräsentieren oft das „Böse“ im Film, basierend auf der Idee des „Abklatsches“ eines Menschen im Unterschied zum „echten“ Menschen“, und der Tatsache, dass sie als solche „Fehler“ aufweisen. Ihnen wird außerdem ein dauernder Hang zum Bösen zugesprochen, da Klone nicht „von Anfang an“ menschlich sind und oft in ihrer Inszenierung eher den belebten Puppen zugeordnet werden.³⁰³ „The Boys From Brazil“ macht am Ende diese Alterität und Unheimlichkeit der Klone noch einmal deutlich, doch gleichzeitig funktioniert die Klonfigur auch als Relativierung genetischer Allmacht und Determination durch eigene Entscheidungen.³⁰⁴

²⁹⁹ Wulff, Die Entmachtete Sexualität, 142.

³⁰⁰ Köhne, Wissenschaft und Fiktion, 59.

³⁰¹ Wulff, Die Entmachtete Sexualität, 142.

³⁰² Ebd., 148.

³⁰³ Ebd., 150.

³⁰⁴ Köhne, Wissenschaft und Fiktion, 72.



Abbildung 7 Hitlerklon trifft auf Nazijäger

Der sogenannte „Kollektivnutzen“ von Klonen, der Klone als Symbol für Eugenik erscheinen lässt, ist nicht nur beim hier besprochenen Film vorhanden. Der Film „Blueprint“³⁰⁵ bedient sich der gleichen Symbolik, hier sieht eine Mutter Klonen als sinnvoll an, weil durch die Prozedur ihr Talent nicht verloren geht und sicher an ihre Kinder/Klone weitergegeben wird.³⁰⁶ Im Fall von „The Boys from Brazil“ sind es natürlich die vermeintlichen „Führungsqualitäten“ des verstorbenen Adolf Hitler, die bewahrt werden sollen.

Der vierte, männlicher Protagonist des Films ist, neben Nazijäger Lieberman, dem „Mad Scientist“ Mengele und dem „Good Scientist“ Bruckner, Hitlerklon Bobby Wheelock. Er stellt gleichzeitig die Multiplikation von Hitler dar, ist aber auch ein stabiles Individuum. Menges „Dutzendlinge“, die menschlichen Kopien, sind im Film einerseits eine vielköpfige Einheit, aber auch andererseits distinkte Personen, sie wirken zunehmend bedrohlich durch ihre scheinbare Allgegenwärtigkeit. Sie sind über die ganze Welt verteilt und leben in „synchroner Vielheit“. So erinnern sie an „gleichgeschaltete“, synchronisierte Atomuhren.³⁰⁷

Die Topoi des reproduktiven Klonens, der spielerische Rückblick auf das Ende der 1970er Jahre, mächtige und angstbesetzte Felder der Humanmedizin und Biotechnologie, sowie Fortschrittsoptimismus und Gesellschaftspotenzialität kollidieren mit kollektiven Ängsten vor menschlichen Doppelgängern und Duplikaten, vor Ersetzbarkeit und verabschiedeter Würde und Einzigartigkeit des Individuums.³⁰⁸

³⁰⁵ „Blueprint“, Regie: Rolf Schübel, Kamera: Holly Fink, Drehbuch: Claus Cornelius Fischer, Charlotte Kerner, D 2003.

³⁰⁶ Wulf, Die Entmachtete Sexualität, 150.

³⁰⁷ Köhne, Wissenschaft und Fiktion, 69.

³⁰⁸ Ebd., 56.

Dabei werden die Grenzen zwischen Fiktion und Fakt, Fantasie und Wirklichkeit, Projektion und technischer Machbarkeit, Vision und Realisierbarkeit, Spekulation und moralischer Grenzen, Utopie und Dystopie scheinbar verantwortungsarm und konsequenzfrei verhandelt und eben diese Kategorien zur Disposition gestellt, gedehnt, gebrochen und reetabliert.³⁰⁹

Georg Seeßlen schrieb im Zusammenhang zu NS-Themen und deren Verarbeitung in der Populärkultur, dass es weder richtig noch falsch sei, ein Tabu zu errichten, aber im Endeffekt doch notwendig. Dieses muss aber auch durchbrochen werden, weil es allein nichts verhindern, sondern nur verbergen kann und die brisante Frage aufwirft, welcher Hitler mit dem Schatten auf der Leinwand und auf dem Bildschirm „durch unsere Köpfe“ spukt.³¹⁰ In „The Boys From Brazil“ vermehrt sich die Implikationen dieser Frage um einen Faktor. Die Klone sind nicht nur Klone einer Filmfigur, sondern einer Filmfigur mit historischer Vorlage.

Georg Seeßlen bezeichnet „The Boys from Brazil“ als starbesetzter „Trash“ mit „wahnsinniger Prämisse“³¹¹, wobei hier angemerkt werden muss, dass die Möglichkeit des Klonens zum Zeitpunkt der Veröffentlichung des Films 1978 noch in weiter Zukunft lag. Bei der „Science“-Darstellung im Film wird kontingentes, überschüssiges, unfassbares und „politisch unbewusstes“ Wissen produziert. Zeitgenössisches, außerfilmisches Wissenschaftswissen wird durch den Film distribuiert und popularisiert und zeitgleich auch kritisch kommentiert, „weiche“ Wissensordnungen werden den „harten“ und vermeintlich jenseits von Fantasie und Fiktion bewegenden Naturwissenschaften, hinzugefügt.³¹²

Die filmischen Wissenschaftsrepräsentationen im Film richten sich auf Dinge, Objekte, (Labor)Instrumente sowie Apparate und Maschinen zur künstlichen Reproduktion und chemischen Iriseinfärbung, die eine „arisierende“ blauen Pigmentierung der Augen der Klonjungen vornimmt.³¹³

³⁰⁹ Köhne, Wissenschaft und Fiktion, 56.

³¹⁰ Seeßlen, Tanz den Adolf Hitler, 164.

³¹¹ Georg Seeßlen, Science Fiction. Geschichte und Mythologie des Science Fiction Films, Band 1 (Marburg 2003), 511.

³¹² Köhne, Wissenschaft und Fiktion, 57.

³¹³ Ebd., 60.

J. Derek Bromhall wurde als außerfilmischer Science Consultant eingesetzt, er ist seines Zeichens ein britischer Embryologe von der Oxford Universität, der mit sichtbarem Wissen und Profil die Aufgabe hatte, die Sequenzen im Dokumentar- oder auch Lehrfilmstil mit technischen Informationen, biowissenschaftlichen Erklärungen sowie Medizinfilm-Materialien zu bestücken. Die „normalen“ Laborinstrumente verschiedenster Art sollen die „gute“ Wissenschaft Bruckners darstellen, dazu gehören auch aufgeräumte, lichtdurchflutete und strahlend weiße Laboratorien, sowie ein edel vertäfelter, altehrwürdig wirkender Hörsaal, alles blutlos, steril und technisch wie die Nahaufnahmen der einzelnen Zellen.³¹⁴

Ultimativ wird die Frage nach der Vererbung gestellt: sind Umwelt oder Gene für die Persönlichkeit eines Menschen verantwortlich? Was machte Hitler zu Hitler? Schlussendlich wird klar, dass sich der Film antinazistisch und gegen genetische Prädestination positioniert, kein Glauben an ein genetisches Fatum propagiert wird³¹⁵ und dabei keineswegs die Problematik der literarischen Vorlage vereinfacht wird.³¹⁶

4.3.2 Zwillingsexperimente und Lebensborn Sci-Fi

In Klonszenarien spielt die dargestellte „Wissenschaft“ nicht immer zwangsweise gänzlich auf historische Fakten an, sondern stützt sich auf Gerüchte und Schreckenskonstruktionen sowie „weitverbreitetes Hörensagen“, das in holocaustüberlebenden Zeugnissen manchmal vorkommt. In anderen Fällen sind es Komposit-Narrative, basierend auf historischen Tatsachen, zum Beispiel von jüdischen Ärzten in Krankenstationen der Lager, und fadenscheinigen Experimenten. Diese Komposite, die für eine „dramatische Wirkung“ historische Komplexitäten simplifizieren³¹⁷, sind es, die bei „The Boys from Brazil“ die Basis für die Filmhandlung darstellen.

Eva Mozes Kor berichtete über ihre Zeit als eine von Mengeles Zwillingen in Auschwitz-Birkenau, sie erinnert sich an Injektionen, Blutprobenabnahmen und die endlosen Versuche in den Laboren Mengeles, an die Ratten und Läuse und Stapel von Leichen, die sich überall türmten. Die emotionalen Narben, die sie erfuhr, als sie Mengeles Versuchsobjekte war, konnte sie erst 40 Jahre später versuchen aufzuarbeiten, der Schmerz auf die niedrigste Form der Existenz reduziert zu werden, wie ein Tier behandelt zu werden.³¹⁸

³¹⁴ Köhne, Wissenschaft und Fiktion, 64f.

³¹⁵ Ebd., 70f.

³¹⁶ Robert F. Willson, Jr., From Novel to Film: De-Sinistering The Boys from Brazil (Literature Film Quarterly. 1979, Vol. 7 Issue 4), 322- 324, hier 324.

³¹⁷ Bridges, Reproducing the Fourth Reich, 78.

³¹⁸ Eva Mozes Kor, Nazi Experiments as Viewed by a Survivor of Mengele's Experiments, in: Arthur L. Chaplan (ed.), When Medicine went Mad. Bioethics and the Holocaust (Totowa 1992), 3- 8, hier 3f.

In etwa 1500 Zwillingspärchen³¹⁹ wurden von Mengele im Zeitraum von Frühling 1943 und 1945 zu Experimenten gezwungen; insgesamt wird geschätzt, dass es 157 überlebende Zwillingspaare gab, wobei sowohl Zwillingspaare, wo beide überlebten als auch wo nur eines der Kinder überlebte, gezählt werden.³²⁰ Unter anderem wurden bei unzähligen Blutabnahmen getestet, wieviel Blut abgenommen werden konnte, bevor die Kinder verstarben, dreimal pro Woche wurde an ihnen experimentiert, jeweils 8-10 Stunden.³²¹ Dabei wurde zudem jedes Körperteil der Zwillingspaare vermessen, jede Bewegung dokumentiert, man wurde zu einem Stück Fleisch degradiert. Kor wurde zu einem anderen Zeitpunkt auch ein Bakterium verabreicht, das bei ihr ein starkes Fieber auslöste. Ihr wurde erst sehr viel später klar, dass wenn sie daran verstorben wäre, Mengele ihre Schwester Miriam ebenfalls ermordet hätte, um die Organe der Zwillingsschwestern miteinander zu vergleichen. Ihre Schwester und viele andere Zwillinge von Auschwitz hatten noch Jahrzehnte später mit den gesundheitlichen und psychologischen Spätfolgen von Mengeles Experimenten zu kämpfen.³²² Die Befreiung von Auschwitz war für viele nur eine Etappe auf ihrem Leidensweg und kein Ende.

Die Unwissenschaftlichkeit von Mengeles Forschung, abgesehen von den unethischen Methoden und den verfälschenden Umständen, unter denen die Experimente durchgeführt wurden, wird zusätzlich noch dadurch verdeutlicht, wenn man betrachtet, dass sich nicht nur einige pseudo-Zwillinge sich unter den Versuchspersonen befanden, die auf eine höhere Überlebenschance durch die zusätzlichen Essenrationen für Versuchspersonen hoffend, sich nur als Zwillinge ausgaben, sondern zudem nicht klar ist, inwieweit Mengele bei seinen Experimenten zwischen eineiigen und zweieiigen Zwillingspaaren unterschied.³²³ Die meisten dieser Versuchszwillinge waren obendrein Kinder und die meisten Experimente endeten mit der Ermordung der Getesteten, wobei die Kinder mit Typhus, Tuberkulose und Syphilis angesteckt wurden, um die Krankheitsentwicklungen zu beobachten, ohne sie jedoch ärztlich zu behandeln. Ihnen wurde beim Leiden und Sterben zugesehen, der „Prozess“ präzise dokumentiert und anschließend die Leichen obduziert.³²⁴

³¹⁹ Kor, Nazi Experiments, 4.

³²⁰ Nancy L. Segal, Twin Research at Auschwitz-Birkenau. Implications for the Use of Nazi Data Today, in: Arthur L. Chaplan (ed.), When Medicine went Mad. Bioethics and the Holocaust (Totowa 1992), 281- 299, hier 283.

³²¹ Kor, Nazi Experiments, 4f.

³²² Ebd., 5f.

³²³ Segal, Twin Research, 288.

³²⁴ Sara Seiler Vigorito, A Profile of Nazi Medicine. The Nazi Doctor – His Methods and Goals, in: Arthur L. Chaplan (ed.), When Medicine went Mad. Bioethics and the Holocaust (Totowa 1992), 9- 14, hier 10.

Naziärzte hatten, als Teil der rassistischen Doktrin und der Weltherrschaftsphantasien, großes Interesse an dem Phänomen der multiplen Geburten, denn wenn sie dieses Wissen erlangt hätten, hätten sie den „arische Übermensch“ multiplizieren können und die natürliche Fortpflanzungsgeschwindigkeit verdoppeln, die Eroberung der Welt wäre, zumindest in ihren Vorstellungen, imminenter gewesen.³²⁵

Die Verbindung mit den jungen Hitlerklonen aus „The Boys From Brazil“ und der Versuchszwillingskinder sind direkte visuelle Callbacks. Denn die Eugenikfantasien des Regimes wurden nicht nur bei Kindern, die in Lagern als Versuchskaninchen missbraucht wurden, angewandt, auch die Kinder des „Volkskörpers“ wurden Teil des perfiden Plans der NS-Rassenlehre. So ging es eben nicht nur um eine simple Verdopplung der Bevölkerung, denn selbstverständlich sollten sich nur die „richtigen“ und „reinen“ vermehren. Um die perfekte Generation von parteitreuen, arischen Menschen zu erschaffen, die auch noch unter möglichst kontrollierten Umständen aufwachsen sollten, wurde der „Lebensborn e.V.“ gegründet. Einer der geheimnisumwobensten und mysteriösesten Institutionen des dritten Reiches, der zu unzähligen Spekulationen über seine Tätigkeiten und Hintergründe veranlasste³²⁶, wurde am 12. Dezember 1935 von Heinrich Himmler und zehn anderen SS-Führern gegründet, deren Namen jedoch nicht bekannt sind. Es war eine an die SS organisatorisch eingegliederte, eingetragener Verein, der jedoch rechtlich selbstständig war.³²⁷

Viele Angaben bezüglich des Lebensborns als Zuchtanstalt, die in Form von Gerüchten bereits vor 1945 existierten, konnten widerlegt werden, so gelang es bei den Nürnberger Prozessen nicht zu beweisen, dass im Lebensborn „gelenkte Fortpflanzung“ betrieben wurde und die Nürnberger Richter sprachen so den Verein von Verbrechen frei und hielten ihn, ganz im Sinne Himmlers, für einen rein karitativen, gemeinnützigen Verein.³²⁸ Die karitative Arbeit des Lebensborns, ledige Mütter zu unterstützen, entstammte aber nicht aus einem Gefühl für soziale Gerechtigkeit, sondern dem Wunsch die eigne, verabsolutierte Rasse zu züchten.³²⁹ Allerdings muss auch beachtet werden, dass der Lebensborn keine isolierte Einrichtung war, in der wie in einem Labor rassenzüchterische Experimente durchgeführt wurden. Er war eingebunden in die nationalsozialistische Rassenpolitik und deren sichtbarste Wirkung in der offensiven Geburtenpolitik nach 1939.³³⁰

³²⁵ *Vigorito*, A Profile of Nazi Medicine, 10.

³²⁶ Georg *Lilienthal*, Der „Lebensborn e.V.“ – Ein Instrument nationalsozialistischer Rassenpolitik (Frankfurt am Main 2008), 7.

³²⁷ Ebd., 43.

³²⁸ *Lilienthal*, Der „Lebensborn e.V.“, 8f.

³²⁹ Ebd., 90.

³³⁰ Ebd., 12.

Reichsgesundheitsführer Leonardo Conti wollte einen Schritt weiter gehen und die Geburtenrate weiter erhöhen, indem er nicht nur die Beratung und Vermittlung von Fachärzten für kinderlose Ehen forcierte, sondern auch die aktive Vermittlung von Zeugungspartnern für ledige Frauen und künstliche Befruchtungen, wobei er letztere Methode vorzog, nachdem diese ohne psychologische Komponente einfacher zu lenken sei; diese beiden Vorschläge wurden von Himmler jedoch strikt abgelehnt³³¹ und die Spekulationen in diese Richtung gehören eher ins Reich der Science Fiction. Die massenhaften, planmäßigen Entführungen von Kindern, welche als „Eindeutschung fremdvölkischer Kinder“ bezeichnet wurde, war grausam genug, auch ohne, dass dystopische Szenarien entworfen werden mussten.³³²

Im Film „The Boys from Brazil“ ist der Ort des dystopischen Naziklonens ebenfalls ein blütenreiner, „arischer“ Schlafsaal mit Rollläden, die wie von Zauberhand aufgehen. Angekündigt wird dieses sterile Wunderland, welches sich mitten im argentinischen Dschungel befindet, durch ein Schild mit der ominösen Aufschrift „Beautiful Bavaria“, dies ist laut Julia Barbara Köhne, die schöne neue „Lebensborn“-Welt der Nazis in Dschungel Südamerikas.³³³

³³¹ Lilienthal, Der „Lebensborn e.V.“, 140.

³³² Ebd., 208 – 226.

³³³ Köhne, Wissenschaft und Fiktion, 67f.

5. Zusammenfassung und Ausblick

Von 90.000 Ärzten wurden „nur“ 350 als Täter von Medizinverbrechen verurteilt. Trotzdem handelte es sich hier um systemerhaltende Arbeit³³⁴, deren Ausmaße sich an Hand von Personen wie Mengele und Rascher nur erahnen lassen.

Doch nicht nur die Experimente von NS-Ärzten waren der Nährboden für diese Entwicklungen, sondern auch Goebbels „stählerner Romantizismus“, der die nebulöse und dadurch auch vielseitig für Propagandazwecke einsetzbare, mythologisierte Chiffre des „Volkskörpers“ mit der mechanisierten Welt des 20. Jahrhunderts verband. Eine archaisch-naive Technologiegläubigkeit unterm Vorzeichen des Faschismus war die Folge dessen.³³⁵

Es muss bedacht werden, dass Science-Fiction in den 60er und 70ern als literarisches Evasionsgebiet und gleichzeitig als Produktionsfeld für endlose Variation an Faschismusbildern, neurotischer Angst vor heimlicher Unterwanderung durch Aliens und phantastisch leerem Rassismus gedeutet werden kann³³⁶, wobei es dies nicht nur auf die Literatur zutrifft.

In dieser Arbeit wurde versucht, die mannigfaltigen Einflussquellen zu kontextualisieren, die Nazi Science-Fiction in den 60er und 70er Jahren visuell und narrativ beeinflussten. Neben offenen Konflikten, Kriegen und ideologischen Vormachtskämpfen waren es auch die langen Schatten von Vergangenheiten und Vergangenheitskonstruktionen, sowie davon abgeleitete Gegenwarts- und Zukunftsvisionen, die diese Filme prägten, die selbst wiederum der Grundstein für Medien und Populärkultur in den 80er Jahren werden sollten. Die große Veränderung der Kulturlandschaft durch die digitale Revolution und die Einkehr der Videospiele ins Bewusstsein der Bevölkerungen sollte den Mad-Nazi-Scientist nochmals eine neue Transformation durchlaufen lassen und auch seine Schöpfungen auf einen neuen „Level“ anheben.

³³⁴ Gerhard Baader, Die Erforschung der Medizin im Nationalsozialismus als Beispiel einer kritischen Medizingeschichte, In: Ralf Bröer (HG.) Eine Wissenschaft emanzipiert sich. Die Medizinhistoriographie von der Aufklärung bis zur Postmoderne (Neuere Medizin- und Wissenschaftsgeschichte. Quellen und Studien, Band 9, Pfaffenweiler 1999). 113-120, hier 114.

³³⁵ Florentine Strzelczyk, Motors and Machines, Robots and Rockets: Harry Piel and Sci-Fi Film in the Third Reich (German Studies Review, Vol. 27, No. 3, 2004), 543-561, hier 543, 550f.

³³⁶ Seeßlen, Tanz den Adolf Hitler, 153.

Bibliografie

Literatur

Mark *Aarons*, John *Loftus*, *Ratlines: How the Vatican's Nazi networks betrayed Western intelligence to the Soviets* (London [u.a.] 1991).

Gerd *Albrecht*, *Nationalsozialistische Filmpolitik. Eine soziologische Untersuchung über die Spielfilme des Dritten Reiches* (Stuttgart 1969).

Gerhard *Baader*, *Die Erforschung der Medizin im Nationalsozialismus als Beispiel einer kritischen Medizingeschichte*, In: Ralf *Bröer* (Hg.) *Eine Wissenschaft emanzipiert sich. Die Medizinhistoriographie von der Aufklärung bis zur Postmoderne* (Neuere Medizin- und Wissenschaftsgeschichte. Quellen und Studien, Band 9, Pfaffenweiler 1999), 113-120.

Robert L. *Berger*, *Nazi Science. Comments on the Validation of the Dachau Human Hypothermia Experiments*, in: Arthur L. Caplan (Ed.), *When Medicine went Mad. Bioethics and the Holocaust* (Totowa 1992), 109-134.

Jacques *Bergier*, Louis *Pauwels*: *The Morning of the Magicians* (Vermont ⁴2008).

Elizabeth *Bridges*, *Reproducing the Fourth Reich. Cloning, Nazisploitation and revival of the Repressed*, in: Daniel H. *Magilow*, Elizabeth and Kristin T. *Van der Lugt* (Ed.), *Nazisploitation! The Nazi image in low-brow Cinema and Culture* (London 2012), 72- 91.

Joseph *Buttinger*, *Rückblick auf Vietnam. Chronologie einer gescheiterten Politik* (Klagenfurt 1976).

Chelsea *Cain*, *Introduction*, in: Ira Levin, *the Boy from Brazil*, (London 2011), IX-XI.

Leo *Cawley*, *The War About the War: Vietnam Films and American Myth*, in: Linda Ditmar, Gene Michard (Ed.), *From Hanoi to Hollywood. The Vietnam War in American Film* (New Jersey 1990) 69-80.

Arthur C. *Clarke*, *Foreword to millennial edition*, in Arthur C. Clarke, *Profiles of the Future. An Inquiry into the Limits of the Possible* (London 1999 [1973]), 1-3.

Timothy *Corrigan*, *A Cinema Without Walls. Movies and Culture after Vietnam* (Ney Jersey 1991).

David A. *Cook*, *Lost illusions. American Cinema on the Shadow of Watergate and Vietnam* (History of American Cinema, Charles Harpole (Ed.) Berkeley/Los Angeles/London 2000).

Jan *Distelmeyer* (Hg.), *Tonfilmfrieden/Tonfilmkrieg. Die Geschichte der Tobis vom Technik-Syndikat zum Staatskonzern* (München 2003).

Paul Erikson, Judy L. Klein, Lorraine Daston, Rebecca Lemov, Thomas Sturm, Michael D. Gordin (Ed.), *How Reason Almost Lost Its Mind. The Strange Career of Cold War Rationality* (Chicago 2013).

Gary Fishgall, Gregory Peck. *A Biography* (New York 2002).

Nick Freeman, 'A decadent appetite for the lurid?': James Herbert, The Spear and 'Nazi Gothic' (*Gothic Studies*, Volume 8, Number 2, Manchester November 2006), 80-97.

Sigmund Freud, *Das Unheimliche*, in: Sigmund Freud, *Kleine Schriften II* (Wien 1919).

(<http://gutenberg.spiegel.de/buch/kleine-schriften-ii-7122/29> letzter Zugriff 12.3.2017).

Rena Giefer, Thomas Giefer, *Die Rattenlinie. Fluchtwege der Nazis* (Frankfurt am Main 1992 [1991]).

Rolf Giesen, KZ Frankenstein. Assoziationen zum Thema „Horror im Film“, in: Christine Rüffert, Irmbert Schenk, Karl H. Schmid, Alfred Tews (Hg.), *Unheimlich Anders. Doppelgänger, Monster, Schattenwesen im Kino* (Berlin 2005), 77-84.

Ian Hacking, *Introductory Essay*, in: Thomas S. Kuhn, *The Structure of Scientific Revolution*, (Chicago/London 42012), VII- XXXVII.

Sabine Hake, *German National Cinema* (London 2003).

John Hamilton, *X-Cert: The British Independent Horror Film: 1951-1970* (Didcot 2012).

Eva Horn, *Der Geheime Krieg. Verrat Spionage und moderne Fiktion* (Frankfurt am Main 2007).

Sven Jüngerkes, Christiane Wienand, *A Past that Refuses to Die: Nazi Zombie Film and the Legacy of Occupation*, In: Daniel H. Magilow, Elizabeth Bridges and Kristin T. Van der Lugt (Ed.), *Nazisploitation! The Nazi image in low-brow Cinema and Culture* (London 2012), 238-257.

Kobi Kabalek, *Sexy Zombies? On the Improbable Possibility on Loving the Undead*, in: Aylin Basaran, Julia B. Köhne, Klaudija Sabo, Christina Wieder (Hg.), *Sexualität und Widerstand - Internationale Filmkulturen* (Berlin 2018), 322-333.

Jodi Kim, *Ends of Empire. Asian Critique and the Cold War* (Critical American Study Series, Minneapolis 2010).

Alicia Kozma, *Ilsa and Elsa: Nazisploitation, Mainstream Film and Cinematic Transference*, in: Daniel H. Magilow, Elizabeth Bridges and Kristin T. Van der Lugt (Ed.), *Nazisploitation! The Nazi image in low-brow Cinema and Culture*, (London 2012), 55- 71.

Eva Mozes Kor, *Nazi Experiments as Viewed by a Survivor of Mengele's Experiments*, in: Arthur L. Chaplan (ed.), *When Medicine went Mad. Bioethics and the Holocaust* (Totowa 1992), 3- 8.

Helmut Korte, Einführung in die systematische Filmanalyse (Berlin ⁴2010).

Siegfried Krakauer, Von Caligari zu Hitler (Frankfurt am Main ¹⁰2014).

Thomas S. Kuhn, The Structure Of Scientific Revolutions, (Chicago/London ⁴2012).

Ira Levin, The Boys from Brazil (London 2011, Orig. USA 1976).

Georg Lilienthal, Der „Lebensborn e.V.“ – Ein Instrument nationalsozialistischer Rassenpolitik. 2. Auflage (Frankfurt am Main ²2008).

Daniel H. Magilow, Introduction: Nazisploitation! The Nazi image in low-brow Cinema and Culutre, in: Daniel H. Magilow, Elizabeth Bridgesand, Kristin T. Van der Lugt (Ed.), Nazisploitation! The Nazi image in low-brow Cinema and Culture, (London 2012), 1-20.

Wolfgang Martynkewicz (Lichtenfels), Von der Fremdheit des Ichs. Das Doppelgänger Motiv in „Der Student von Prag“ (1911), In: Oliver Jahraus, Stefan Neuhaus (Hg.), Der fantastische Film. Geschichte und Funktion in der Mediengesellschaft, Würzburg 2005, 19-40.

James Mckay, Dana Andrews. The Face of Noir (London 2010).

David Miller, Peter Cushing: A Life in Film (China 2013).

Markus Metz, Georg Seeßlen, Wir Untote! Über Posthumane, Zombies, Botox Monster und anderer Über- und Unterlebensformen in Life Science&Pulp Fiction (Berlin 2012).

John Kenneth Muir, Horror Films of the 1970's. Volume I: 1970-1975 (Jefferson 2002).

John Kenneth Muir, Horror Films of the 1970's. Volume II: 1976-1979 (Jefferson 2002).

Frank Neumann, Leichen im Keller, Untote auf der Straße. Das Echo sozialer Traumata im Zombiefilm, in: Michael Fürst, Florian Krautkrämer, Serjoscha Wiemer (Hg.), Untot - Zombie Film Theorie (München 2011), 65- 84.

Robert N. Proctor, Nazi Science and Nazi Medical Ethics. Some Myths And Misconceptions (Perspectives in Biology and Medicine, Nr. 43, 3 Spring 2000), 335 – 346.

Stefan Reinecke, Hollywood goes Vietnam. Der vietnamkrieg im US- Amerikanischen Film (Aufblende. Schriften zum amerikanischen Film, Heinz-B. Heller, Knut Hickethier (Hg.) Bd. 5, Hitzeroth/Marburg 1993).

Laurence A. Rickels, Nazi Psychoanalysis Volume One. Only Psychoanalysis Won the War (Minneapolis 2002).

Carl Rollyson, Hollywood Enigma. Dana Andrews (Mississippi 2012).

Nancy L. Segal, Twin Research at Auschwitz-Birkenau. Implications for the Use of Nazi Data Today, in: Arthur L. Chaplan (ed.), When Medicine went Mad. Bioethics and the Holocaust (Totowa 1992), 281- 299.

Georg Seeßlen, Science Fiction. Geschichte und Mythologie des Science-Fiction Films, 2 Bd. (Marburg 2003).

Georg *Seeßlen*, *Tanz den Adolf Hitler. Faschismus in der populären Kultur*, Reihe: *Crítica Diabolis*, Bd. 47 (Berlin 1994).

Tony *Shaw*, *Hollywoods Cold War (Culture, Politics and Cold War)*, Christian G. Appy (Ed.), Edinburgh 2007).

Tony *Shaw*, Denise J. *Youngblood*, *Cinematic Cold War. The American and Soviet Struggle for Hearts and Minds* (Kansas 2010).

Adam *Shreve*, “Buenos Noches, Mein Führer”: A Look at Nazism in Popular Culture, In: *Journal of Popular Culture* (Volume 35, Issue 4 Spring 2002), 103–112.

Jeff *Smith*, *Film Criticism, the Cold War and the Blacklist. Reading Hollywood Reds* (Los Angeles/ Berkeley/ London 2014).

Susan *Sonntag*, The imagination of Disaster, in: Susan Sonntag (Ed.), *Against Interpretation and other Essays* (New York 1966), 209-225.

Daniel *Stahl*, *Nazi Jagd. Südamerikas Diktaturen und die Ahnung von NS- Verbrechen* (Beiträge zur Geschichte des 20. Jahrhunderts Bd. 15, Norbert Frei (Hg.), Göttingen 2013).

Gerald *Steinacher*, *Nazis on the Run. How Hitler’s Henchman Fled Justice* (Oxford 2011).

Frank *Stern*, *Zwischen Ideologie und Unterhaltung: NS Propagandafilme*, (Filmarchiv Austria 23, 2005) 46- 54.

Florentine *Strzelczyk*, *Motors and Machines, Robots and Rockets: Harry Piel and Sci-Fi Film in the Third Reich* (German Studies Review, Vol. 27, No. 3, 2004), 543-561.

Deborah Del *Vecchio*, *Tom Johnson: Peter Cushing. The Gentle Man of Horror and His 91 Films* (Jefferson 2009).

Sara Seiler *Vigorito*, A Profile of Nazi Medicine. The Nazi Doctor – His Methods and Goals, in: Arthur L. Chaplan (ed.), *When Medicine went Mad. Bioethics and the Holocaust* (Totowa 1992), 9- 14.

Gregory A. *Waller*, *The Living and the Undead. From Stoker’s Dracula to Romero’s Dawn of the Dead* (Illinois 1986).

James J. *Ward*, Utterly without Redeeming Social Value? “Nazi Science” beyond Exploitation Cinema, in: Daniel H. *Magilow*, Elizabeth *Bridgesand*, Kristin T. *Van der Lugt* (Ed.), *Nazisploitation! The Nazi image in low-brow Cinema and Culture* (London 2012), 92-114.

Gaby *Weber*, *Daimler-Benz und die Argentinien-Connection. Von Rattenlinien und Nazigeldern* (Berlin/Hamburg 2004).

Paul *Weidling*, *Victims and Survivors of Nazi Human Experiments, Science and Suffering in the Holocaust* (London/New York 2015).

Robert F. Willson, Jr., From Novel to Film: De-Sinistering The Boys from Brazil (Literature Film Quarterly. 1979, Vol. 7 Issue 4), 322- 324.

Robin Wood, An Introduction to the American Horror Film, in: Bill Nichols (ed.), Movies and Methods II (Los Angeles, Berkeley 1985), 195 – 220.

Hans J. Wulff, Die Entmachtete Sexualität. Politik, Klonieren und Replikation im neueren Kino, in: Unheimlich Anders. Doppelgänger, Monster, Schattenwesen im Kino (Berlin 2005) 141-152.

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1 Norberg rechtfertigt sich mit bekannten Aussagen des Befehlsnotstands („The Frozen Dead“).**Fehler! Textmarke nicht definiert.**

Abbildung 2 Der "SS Commander" wird in die Tiefe gezogen („Shock Waves“)**Fehler! Textmarke nicht definiert.**

Abbildung 3 Mengeles dramatischer Auftritt („The Boys from Brazil“)(**Fehler! Textmarke nicht definiert.**

Abbildung 4 Nazis im begehbaren Kühlschrank („The Frozen Dead“)**Fehler! Textmarke nicht definiert.**

Abbildung 5 Unterwasser-Untote („Shock Waves“)**Fehler! Textmarke nicht definiert.**

Abbildung 6 Zombiegang in Zeitlupe („Shock Waves“) ..**Fehler! Textmarke nicht definiert.**

Abbildung 7 Hitlerklon trifft auf Nazijäger („The Boys from Brazil“)**Fehler! Textmarke nicht definiert.**

Andere Quellen

Dokumentation zur „Rattenlinie“ vom 5.5.2015 ORF

<http://tvthek.orf.at/profile/Archiv/7648449/Die-Rattenlinie-Nazis-auf-der-Flucht-durch-Suedtirol/10547785/Die-Rattenlinie-Nazis-auf-der-Flucht-durch-Suedtirol/10547786>

(Zugriff am 5.2.2018)

https://www.1000dokumente.de/pdf/dok_0008_pos_de (Zugriff 25.3.2019)

www.imdb.com

www.tcm.com

<https://www.filmsite.org/fran.html>

<https://www.hollywoodreporter.com/news/frankenstein-thrs-1931-review-749292>

<http://www.jewishvirtuallibrary.org/josef-bl-ouml-sche>

Interview mit Susan Andrews:

Teil 1:

<https://www.youtube.com/watch?v=RY8xkuC3jMQ&t=28s&list=PLXKAf6CGzWLIfGWDsuvRMxNolwwY2EesG&index=1>

Teil 2:

<https://www.youtube.com/watch?v=ZFpxlmqmNRo&list=PLXKAf6CGzWLIfGWDsuvRMxNolwwY2EesG&index=2>

Teil 3:

<https://www.youtube.com/watch?v=hkaeGhK5HY&list=PLXKAf6CGzWLIfGWDsuvRMxNolwwY2EesG&index=3>

Dana Andrews Online:

<http://www.reelclassics.com/Actors/Dana/dana-bio.htm>

<http://www.nytimes.com/1992/12/19/obituaries/dana-andrews-film-actor-of-40-s-is-dead-at-83.html>

<http://www.independent.co.uk/news/people/obituary-dana-andrews-1564390.html>

Seven arts Productions (Produktionsfirma bei „The Frozen Dead“:

<http://www.closinglogos.com/page/Seven+Arts+Productions>

„The Frozen Dead“ auf der Warner Brothers Hauptseite:

<https://www.warnerbros.com/frozen-dead>

United States Holocaust Memorial Museum. “Josef Mengele.” Holocaust Encyclopedia.

<https://www.ushmm.org/wlc/en/article.php?ModuleId=10007060> (Letzter Zugriff am 17.12.2017).

Filmographie:

Analysierte Filme:

„**The Frozen Dead**“, Regie: Herbert J. Leder, Drehbuch: Herbert J. Leder, Kamera: Davis Boulton, mit: Dana Andrews, Anna Palk, Edward Fox, Philip Gilbert und Alan Tilvern, Gold Star Productions Ltd., Seven Arts Pictures, UK 1966, DVD Version von Warner Brothers Archive Edition, 2013.

“**Shock Waves**“, Regie: Ken Wiederhorn, Drehbuch: John Kent Harrison & Ken Wiederhorn, Kamera: Reuben Trane, mit: Peter Cushing, John Carradine, Brooke Adams, Zopix Company, USA 1977, DVD Version von

“**The Boys from Brazil**“, Regie: Franklin J. Schaffner, Drehbuch: Ira Levin (Buch), Heywood Gould (Drehbuch), mit: Gregory Peck, Laurence Olivier, James Mason, Twentieth Century Fox Film Corporation, UK/USA 1978, DVD Version von Concorde Home Entertainment, 2010.

Andere erwähnte Filme:

„A Clockwork Orange“, Regie: Stanley Kubrick, Kamera: John Alcott, Drehbuch: Stanley Kubrick, Anthony Burgess, UK/USA 1971.

„Blueprint“, Regie: Rolf Schübel, Kamera: Holly Fink, Drehbuch: Claus Cornelius Fischer, Charlotte Kerner, D 2003.

„Brides of Dacula“, Regie Terence Fisher, Kamera: Jack Asher, Drehbuch: Jimmy Sangster & Peter Bryan, Edward Percy, Anthony Hinds, UK 1960.

„Days of Glory“, Regie: Jacques Tourneur, Kamera: Tony Gaudio, Drehbuch: Casey Robinson, Melchior Lengyel, USA 1944.

„Der Student von Prag“, Regie: Paul Wegener, Stellan Rye, Kamera: Guido Seeber, Drehbuch: Hanns Heinz Ewers, Alfred de Musset, D 1913.

„Der Untergang“, Regie: Oliver Hirschbiegel, Kamera: Rainer Klausmann, Drehbuch: Bernd Eichinger, Joachim Fest, Traudl Junge, Melissa Müller, D 2004.

„Dracula – Dead and Loving It“, Regie: Mel Brooks, Kamera: Michael D. O’Shea, Drehbuch: Mel Brooks, Steve Haberman, Rudy De Luca, Steve Haberman, F/USA 1995.

„Dracula’s Horror“, Regie: Terence Fisher, Kamera: Jack Asher, Drehbuch: Jimmy Sangster, Bram Stoker, UK 1958.

„Flesh and Blood: The Hammer Heritage of Horror“, Regie: Ted Newsom, Kamera: N/A, Drehbuch: N/A, UK 1994.

„Frankenstein“, Regie: James Whale, Kamera: Arthur Edeson, Paul Ivano, Drehbuch: John L. Balderston, Mary Shelley, Peggy Webling, Garrett Fort, Francis Edward Faragoh, Richard Schayer, Robert Florey, John Russell, USA 1931.

„Frankenstein created Woman“, Regie: Terence Fisher, Kamera: Arthur Grant, Drehbuch: Anthony Hinds, UK 1967.

„Full Metal Jacket“, Regie: Stanley Kubrick, Drehbuch: Stanley Kubrick, Michael Herr, Gustav Hasford, Kamera: Douglas Milsome, UK/USA 1987.

„Guns of Navarone“, Regie: J. Lee Thompson, Kamera: Oswald Morris, Drehbuch: Alistair MacLean, Carl Foreman, USA 1961.

„Hogan’s Heroes“, Regie: Gene Reynolds, Edward H. Feldman, Bruce Bilson u.a., Kamera: Gordon Avil, William B. Jurgensen, Robert C. Moreno, Frank Redman, Drehbuch: Bernard Fein, Albert S. Ruddy, Laurence Marks u.a., USA 1965-1971.

„House of the Long Shadows“, Regie: Pete Walker, Kamera: Norman Langley, Drehbuch: Michael Armstrong, Earl Derr Biggers, George M. Cohan, UK 1983.

„Ilsa: She Wolf of the SS“, Regie: Don Edmonds, Kamera: Glenn Roland, Drehbuch: Jonah Royston, John C.W. Saxton, CA 1975.

„Jud Süß“, Regie: Veit Harlan, Kamera: Bruno Mondi, Drehbuch: Veit Harlan, Wolfgang Eberhard Möller, Ludwig Metzger, Wilhelm Hauff, R.L. Migeon, D 1940.

„King of the Zombies“, Regie: Jean Yarbrough, Kamera: Mack Stengler, Drehbuch: Edmond Kelso, USA 1941.

„Laura“, Regie: Otto Preminger, Kamera: Joseph LaSelle, Drehbuch: Vera Caspary, Jay Dratler, Samuel Hoffenstein, Elizabeth Reinhardt, Ring Lardner Jr., USA 1944.

„Little Big Man“, Regie: Arthur Penn, Kamera: Harry Stradling Jr., Drehbuch: Thomas Berger, Calder Willingham, USA 1970.

„Marathon Man“, Regie: John Schlesinger, Kamera: Conrad Hall, Drehbuch: William Goldman, USA 1976.

„My Son John“, Regie: Leo McCarey, Kamera: Harry Stradling Sr., Drehbuch: Myles Connolly, John Lee Mahin, Leo McCarey, USA 1952.

„Mystery Science Theater 3000. Blood Waters of Dr. Z“, Regie: Michael J. Nelson, Kamera: Jeff Stonehouse, Drehbuch: Joel Hodgson, Paul Chaplin, Bill Corbett, Bridget Jones, Kevin Murphy, Michael J. Nelson, Mary Jo Pehl, USA 1999.

„Nicholas and Alexandra“, Regie: Franklin J. Schaffner, Kamera: Freddie Young, Drehbuch: Robert K. Massie, Edward Bond, James Goldman, UK/USA 1971.

„Night of the Demon“, Regie: Jaques Tourneur, Kamera: Edward Scaife, Drehbuch: Charles Bennett, Hal E. Chester, M.R. James, Cy Endfield, UK 1957.

„Patton“, Regie: Franklin J. Schaffner, Kamera: Fred J. Koenekamp, Drehbuch: Francis Ford Coppola, Edmund H. North, Ladislav Farago, Omar N. Bradley, USA 1970.

„Phantom of the Opera“, Regie: Rupert Julian, Lon Chaney, Kamera: Milton Bridenbecker, Virgil Miller, Charles Van Enger, Drehbuch: Gaston Leroux, Walter Anthony, Elliott J. Clawson, Bernard McConville, Frank M. McCormack, Tom Reed, Raymond L. Schrock, Richard Wallace, Jasper Spearing, USA 1925.

„Planet of the Apes“, Regie: Franklin J. Schaffner, Kamera: Leon Shamroy, Drehbuch: Michael Wilson, Rod Serling, Pierre Boulle, John T. Kelley, USA 1968.

„Platoon“, Regie: Oliver Stone, Kamera: Robert Richardson, Drehbuch: Oliver Stone, USA 1986.

„Schindlers List“, Regie: Steven Spielberg, Kamera: Janusz Kaminski, Drehbuch: Thomas Keneally, Steven Zaillian, USA 1993.

“Star Wars: Episode IV – A New Hope” , Regie George Lucas, Kamera: Gilbert Taylor, Drehbuch: George Lucas, USA 1977.

“The Best Years of Our Lives”, Regie: William Wyler, Kamera: Gregg Toland, Drehbuch: Robert E. Sherwood, MacKinlay Kantor, USA 1946.

“The Evil of Frankenstein”, Regie Freddie Francis, Kamera: John Wilcox, Drehbuch: Anthony Hinds, UK 1964.

“The Flying Saucer”, Regie: Mikel Conrad, Kamera: Philip Tannura, Drehbuch: Mikel Conrad, Howard Irving Young, USA 1950.

“The Jazz Singer”, Regie: Alan Crosland, Kamera: Hal Mohr, Drehbuch: Samson Raphaelson, Alfred A. Cohn, Jack Jarmuth, USA 1927.

„The Lucifer Complex“, Regie: Kenneth Hartford, David L. Hewitt, Kamera: David E. Jackson, Drehbuch: David L. Hewitt, Dale Skillicorn, , USA 1978.

„The Madmen of Mandoras“, Regie: David Bradley, Kamera: Stanley Cortez, Drehbuch: Steve Bennett, Peter Miles, USA 1963.

“The Mummy”, Regie: Terence Fisher, Kamera: Jack Asher, Drehbuch: Jimmy Sangster, UK 1959.

„The Revenge of Frankenstein“, Regie: Terence Fisher, Kamera: Jack Asher, Drehbuch: Jimmy Sangster, Hurford Janes, UK 1958.

„The Scarlett Letter“, Regie: Victor Sjöström, Kamera: Hendrik Sartov, Drehbuch: Nathaniel Hawthorne, Frances Marion, USA 1926.

„The Simpsons“, Regie: (u.a.) Mike B. Anderson, Mark Kirkland, Steven Dean Moore, Kamera: N/A, Drehbuch: (u.a.) James L. Brooks, Matt Groening, Sam Simon, USA 1989 - Fortlaufend.

“The Twilight Zone - No Time Like the Past”, Regie: Justus Addiss, Kamera: Robert Pittack, Drehbuch: Rod Serling, USA 1963.

„The Westerner“, Regie William Wyler, Kamera: Gregg Toland, Drehbuch: Jo Swerling, Niven Busch, Stuart N. Lake, W.R. Burnett, Lillian Hellman, Oliver La Farge, Dudley Nichols, USA 1940.

„They Saved Hitler's Brain“, Regie: David Bradley, Kamera: Stanley Cortez, Drehbuch: Steve Bennett, Peter Miles, USA 1968.(Wobei diese Jahreszahl als Produktionsjahr anzuzweifeln ist).

„To Kill a Mockingbird“, Regie: Robert Mulligan, Kamera: Russell Harlan, Drehbuch: Harper Lee, Horton Foote, USA 1962.

“Vigil In The Night”, RKO Radio Pictures 1940, Regie: George Stevens, Kamera: Robert de Grasse, Drehbuch: Fred Guiol, P.J. Wolfson, Rowland Leigh, A.J. Cronin, USA 1940.

„Zaat“, Regie: Don Barton, Arnold Stevens, Kamera: Jack McGowan, Drehbuch: Ron Kivett,
Lee O. Larew, Don Barton, Arnold Stevens, USA 1971.

Abstract

In der Arbeit „Gefroren, Genmanipuliert, Geklont - Darstellungen fiktionalisierter NS-Wissenschaften im Science-Fiction Film der 60er und 70er Jahre“ sollen die komplexen Zusammenhänge zwischen historischen Ereignissen der 1960er Jahre und der 1970er Jahre und spezifisch ausgewählten Filme mit fiktiver Handlung, welche zu dieser Zeit produziert wurden, untersucht werden. Politische Machtkämpfe des sogenannten „Kalten Krieges“ und militärisch-gewalttätige Auseinandersetzungen wie der Vietnamkrieg und deren Auswirkungen auf kulturelle Ausdrucksweisen in populärkulturellen Filmen dieser Zeit werden hierbei ebenso miteinbezogen wie die historischen Vorlagen der Filme, wobei es sich hierbei sowohl um Experimente an Konzentrationslagerinsassen - politischen Gefangenen sowie Kriegsgefangenen - zur Zeit des Nationalsozialismus handelt, als auch ältere Stereotypen des 19. Jahrhunderts. Dies verlangt nicht nur eine kulturhistorische, systematische Analyse der Arbeiten von Filmschaffenden, sondern auch Wissenschaftsgeschichtliche Beobachtungen und Analysen von Denk- und Wertesystemen, welche Einfluss auf die Entstehung besagter Filme ausübten.