

Lea Wohl von Haselberg

Und nach dem Holocaust?

**Jüdische Spielfilmfiguren im
(west-)deutschen Film und Fernsehen
nach 1945**

Neofelis Verlag

Die Drucklegung wurde ermöglicht durch die Axel Springer Stiftung, die Ursula Lachnit-Fixson Stiftung und die Ephraim Veitel Stiftung.



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2016 Neofelis Verlag GmbH, Berlin

www.neofelis-verlag.de

Alle Rechte vorbehalten.

Umschlaggestaltung: Marija Skara unter Verwendung von Filmstills aus *Zeugin aus der Hölle* (Artur Brauner-Archiv im Deutschen Filminstitut – DIF e. V., Frankfurt am Main), *Lore* (Rohfilm GmbH, Berlin) und *Alles auf Zucker!* (© Alles auf Zucker! X VERLEIH AG).

Lektorat & Satz: Neofelis Verlag (mn/ac)

Druck: PRESSEL Digitaler Produktionsdruck, Remshalden

Gedruckt auf FSC-zertifiziertem Papier.

ISBN (Print): 978-3-943414-60-8

ISBN (PDF): 978-3-943414-81-3

Inhalt

| | |
|---|-----|
| Dank | 11 |
| Einleitung | 13 |
| I. Jüdische Filmfiguren | 37 |
| 1. Realistische jüdische Figuren | 42 |
| 2. Stereotype und die Darstellung jüdischer Filmfiguren | 47 |
| 2.1 Figurenstereotype | 47 |
| 2.2 Stereotype als Bilder des Anderen | 51 |
| 2.3 Stereotype des Jüdischen | 53 |
| 3. Filmische Vor-Bilder und Traditionen in der Darstellung jüdischer Figuren .. | 59 |
| 4. Das Potential jüdischer Filmfiguren | 65 |
| II. Jüdische Filmfiguren im Kontext | 69 |
| 1. Jüdische Figuren in Geschichte und kollektivem Gedächtnis | 70 |
| 1.1 Historische Situiertheit von Filmen und ihren (jüdischen) Figuren ... | 70 |
| 1.2 Jüdische Figuren im kollektiven Gedächtnis | 72 |
| 2. Das ‚deutsch-jüdische Verhältnis‘ | 75 |
| 2.1 Unterschiedliche Kommunikationsräume und Akteur_innen | 77 |
| 2.2 Ein zeitlicher Abriss | 79 |
| 3. Antisemitismus, Philosemitismus und Film | 90 |
| 3.1 Antisemitismus und Film | 91 |
| 3.2 Antisemitismus nach Auschwitz: Sekundärer Antisemitismus | 99 |
| 3.3 Überlegungen zum Philosemitismus | 106 |
| 4. „Es ist nicht normal. Normal ist nicht, wenn man immer noch über Normalität extra reden muss.“ – ‚Normalität‘ als problematische Kategorie .. | 111 |
| 4.1 Normalität als Paradigmenwechsel: Von der Shoah zu Anderen unter anderen Anderen | 116 |
| III. Kodierungen von <i>Jewishness</i> | 119 |
| 1. Die Einführung einer Figur als jüdisch | 123 |
| 2. Reflexionen von Kodierungen von <i>Jewishness</i> | 124 |
| 3. Rollenbesetzung und paratextuelle Kodierungen | 126 |
| 4. Orte und Dinge | 131 |
| 4.1 Friedhöfe und Beerdigungen | 133 |
| 4.2 Judaica | 135 |
| 4.3 Essen | 136 |

| | |
|---|-----|
| 5. Jüdische Namen | 140 |
| 6. Von Jüdinnen und Juden: Geschlechterkonstruktionen | 145 |
| 6.1 Jüdinnen: Mütter, Schwestern, Nebenrollen | 146 |
| 6.2 Der jüdische Mann: | |
| Schlemihl und Objekt der Begierde nichtjüdischer Frauen | 152 |
| 7. ‚Jüdischer‘ Witz und Humor | 154 |
| 7.1 Jüdischer Witz als Zuschreibung und Phänomen | 155 |
| 7.2 Filme jüdischen Humors: Dani Levy und Jan Schütte | 157 |
| 7.3 Jüdischer Witz und Humor als defensiv und selbstkritisch | 159 |
| 7.4 Die soziale Funktion von Witzen und Lachen | 161 |
| 7.5 Wer lacht mit wem? Die doppelte Anschlussfähigkeit jüdischer Witze .. | 164 |
| 8. Auditive Kodierungen | 165 |
| 8.1 „Diese Musik, die sagt mehr aus über das Leid, das ihrem Volk widerfahren ist, als tausend Worte.“ – Jiddische Musik | 165 |
| 8.2 Jiddische Begriffe und ‚jiddelnde‘ Sprechweisen | 168 |
| 9. Zusammenfassung: Jewishness im (west-)deutschen Spielfilm nach 1945 .. | 170 |

IV. Eine Typologie jüdischer Filmfiguren 173

| | |
|--|-----|
| 1. „Sie sind innerlich genauso fifty-fifty wie wir.“ (Re-)Migrant_innen und Rückkehrer_innen auf Zeit | 175 |
| 1.1 Remigrant_innen | 177 |
| 1.2 Rückkehrer_innen auf Zeit | 187 |
| 1.3 Migrant_innen | 193 |
| 2. „Es wird immer Teil ihrer Gegenwart bleiben“ – Überlebende | 202 |
| 2.1 Überlebende und Displaced Persons-Camps | 207 |
| 2.2 Kennzeichen von Überlebenden-Figuren am Beispiel von <i>Zeugin aus der Hölle</i> | 212 |
| 2.3 ‚Täter_innen‘ und Rächer_innen | 239 |
| 3. „Ganz normale feine Kinder“ – Die <i>second generation</i> | 252 |
| 3.1 Rosenzweigs Freiheit | 257 |
| 3.2 Psychische Folgen und transgenerationale Traumatisierungen | 260 |
| 3.3 Sprechen und Schweigen | 263 |
| 3.4 Das Verhältnis zu Deutschland | 266 |
| 3.5 Das Verhältnis zum eigenen Judentum | 270 |
| 4. „Religiöser Jude in Berlin ermordet“ – Ermittler_innen | 274 |
| 4.1 „Nein, das ist kein Heimspiel!“ – Ermittlungen in jüdischen Milieus ... | 276 |
| 4.2 Jüdische Ermittler_innen-Figuren zwischen Andeutungen und Eindeutigkeit | 288 |
| 4.3 Exkurs: Krimi und Israel | 296 |

| | |
|--|-----|
| 5. „You don't know who I am“ – Kuckuckskinder (und Transformationen). Doing Jewishness? | 298 |
| 5.1 Spiel mit Identitäten | 299 |
| 5.2 Entdecken der eigenen Identität: <i>Meschugge</i> | 305 |
| 6. „Ich habe ein Faible für die jüdischen Männer“ – Jüdische Lover | 323 |
| 6.1 Symbolisches Potential | 325 |
| 6.2 Konfliktpotential | 332 |
| 6.3 Geschlechterkonstruktionen und die Inszenierung der sexuellen Attraktion | 337 |
| 6.4 Implikationen und Leerstellen | 342 |
| 7. „Es geht doch nichts über eine jüdische Freundin!“ – Jüdische Nebenfiguren | 344 |
| 7.1 Im Umfeld jüdischer Hauptfiguren | 345 |
| 7.2 Begleiter_innen nichtjüdischer Hauptfiguren | 347 |
| 7.3 ‚Atmosphärische‘ Figuren | 349 |

Fazit – „Ist das aus dem Talmud?

| | |
|--|------------|
| Kann gut sein, ich hab's aus einem Film.“ | 353 |
|--|------------|

Anhang

| | |
|---|-----|
| 1. Filmografie mit Synopsen | 370 |
| 2. Figurennamen | 397 |
| 3. Analyseleitende Fragen zur systematisierten Filmsichtung | 402 |
| 4. Literaturverzeichnis | 403 |
| 5. Abbildungsverzeichnis | 420 |
| 6. Filmregister | 422 |

Einleitung

Wendet man sich dem deutschen Film und Fernsehen nach 1945 zu, ist das präsen-
teste Bild von Jüdinnen und Juden das der Opfer der Shoah. Dabei gibt es weit weniger
Spielfilme mit jüdischen Figuren, die nach 1945 spielen und zeitgenössisches jüdi-
sches Leben zeigen, als Filme, deren Handlungen während des Nationalsozialismus
angesiedelt sind. Zeitgenössisches jüdisches Leben scheint auf den ersten Blick unter-
repräsentiert in der deutschen Film- und Fernsehlandschaft – verglichen mit der Shoah
und dem filmischen Bild von Jüdinnen und Juden als verfolgte Opfer. Aber sind
nicht auch die jüdischen Figuren, die in zeitgenössischen Spielfilmwelten auftreten als
Opferfiguren konzipiert?

Die Aporie, mit der filmische Darstellungen von Jüdinnen und Juden in Deutschland
nach 1945 konfrontiert gewesen sind, nämlich dass jüdische Figuren entsprechend
sichtbar oder erkennbar gemacht werden mussten und gleichzeitig Jüdinnen und Juden
nach 1945 in Deutschland kaum sichtbar waren, habe, so argumentiert Ingo Loose, zu
den Ersatzthemen Holocaust und Antisemitismus geführt.¹ Jedoch sind diese Ersatz-
themen, wie die vorliegende Untersuchung von etwa 150 (west-)deutschen Spielfilmen,
Fernsehfilmen und -serienepisoden zeigt, zum einen häufig an die Zeit des Naziregimes
gebunden und gehen über diese nicht hinaus und, wenn sie doch nach der Zäsur des
Jahres 1945 angesiedelt sind, funktionieren sie erstaunlich häufig ohne jüdische Figu-
ren, wie in *Zwischen gestern und morgen* (Deutschland West 1947, R: Harald Braun),
in dem die jüdische Figur Nelly nur in der Vergangenheit auftaucht, wie in *Das schreck-
liche Mädchen* (BRD 1990, R: Michael Verhoeven), in dem sich eine junge Frau mit der
nationalsozialistischen Vergangenheit und den Verwicklungen in ihrer Heimatstadt
auseinandersetzt oder auch *Am Ende kommen Touristen* (BRD 2006/07, R: Robert
Thalheim), der die Geschichte des Zivildienstleistenden Sven erzählt, der seinen Ersatz-
dienst in der Internationalen Jugendbegegnungsstätte Auschwitz leistet und dort einen
polnischen KZ-Überlebenden betreut. „Juden haben ergo ein vergleichsweise kleines

1 Ingo Loose: Juden, Holocaust und Antisemitismus im bundesdeutschen Film nach 1945. In: Haus der
Geschichte Baden-Württemberg (Hrsg.): *Antisemitismus im Film. Laupheimer Gespräche 2008*. Heidel-
berg: Winter 2011, S. 151–170, hier S. 169.

Betätigungsfeld im deutschen Film [...] in erster Linie als Opfer oder gar homogene Opfergruppe der nationalsozialistischen Judenverfolgung.²

Dieser erste Befund von der Abwesenheit zeitgenössischer jüdischer Figuren entspricht der Alltagsrealität in der Bundesrepublik, wo Jüdinnen und Juden häufig nicht Teil der Lebenswelt der nichtjüdischen Mehrheit sind. Gleichzeitig zeigt sich in dieser Unsichtbarkeit, dass auch die bundesdeutsche Auseinandersetzung mit der deutschen Nazi-Vergangenheit eine war, die weithin nicht im Kontakt oder Dialog mit Jüdinnen und Juden stattfand.³ Für Spielfilme müssen die jüdischen Figuren jedoch sichtbar gemacht werden, weil sie als solche sonst nicht erkennbar sind. Hier setzt die vorliegende Arbeit an und fragt danach, *wie* die jüdischen Spielfilmfiguren sichtbar gemacht und wie sie im Einzelnen gestaltet sind, und beleuchtet damit das ‚deutsch-jüdische Verhältnis‘ nach 1945 (ausführlicher dazu Kap. II.2) mit seinen unterschiedlichen Stimmen und bewussten wie unbewussten Tendenzen. Als Gegenstand dieser Untersuchung wurden fiktionale westdeutsche filmische Darstellungen recherchiert, die jüdische Figuren beinhalten und deren Plot nach 1945 spielt. Ziel der Zusammenstellung des über 150 Spiel- und Fernsehfilme wie auch Fernsehspiele und Serienepisoden umfassenden Filmkorpus war keine flächendeckende Bestandsaufnahme von filmischen Darstellungen dieser Kategorisierung,⁴ sondern vielmehr eine detaillierte exemplarische Analyse, die sich auf ein großes Filmkorpus stützt und es ermöglicht, Ähnlichkeiten in Figurengestaltung, Motiven, Konfliktkonstellationen, thematischen Anbindungen und impliziten Vorstellungen ebenso aufzudecken wie historische Veränderungen nachzuzeichnen. Der Analysefokus liegt dabei auf Bedeutungspotentialen und Rollenmustern, um das komplexe deutsch-jüdische Verhältnis nach der Shoah besser zu verstehen.

Die Recherche konnte insofern nicht systematisiert erfolgen, als für die gewählten Kriterien der Korpuseingrenzung weder entsprechende Suchmaschinen noch Verschlagwortungen vorhanden sind.⁵ Deshalb wurden vier Recherchestrategien kombiniert: erstens, die Recherche in Datenbanken mit thematischen Schlagworten;⁶ zweitens,

2 Loose: *Juden, Holocaust und Antisemitismus*, S. 169.

3 Vgl. dazu Y. Michal Bodemann: *In den Wogen der Erinnerung. Jüdische Existenz in Deutschland*. München: dtv 2002, S. 15–16.

4 Eine flächendeckende Bestandsaufnahme aller (west-)deutschen Fernseh- und Kinospiele, die jüdische Figuren beinhalten und deren Plot nach 1945 angesiedelt ist, scheint nicht möglich, da – selbst wenn alle Filme in Datenbanken erfasst und mit Schlagworten kategorisiert wären – Filme, in denen jüdische Figuren nicht die Hauptrolle innehaben, nicht entsprechend gekennzeichnet sind. D.h. Filme, in denen jüdische Figuren eher in der Nebenhandlung auftauchen oder deren Jüdischsein keine zentrale Rolle spielt bzw. das Thema des Films nicht prägt, lassen sich nur schwer recherchieren. Deshalb soll der nicht einzulösende Anspruch auf Vollständigkeit von Anfang an verworfen werden, auch wenn die Recherche sehr umfangreich war und ein substantielles Filmkorpus ermittelt hat.

5 Das Schlagwort ‚Judentum‘ führt in der Regel entweder zu Holocaust-Filmen oder zu Filmen, die sich mit tendenziell religiösen Themen befassen. Jüdische Nebenfiguren finden sich beispielsweise unter diesem Schlagwort ebenso wenig subsumiert wie Hauptfiguren, deren Jüdischsein nur am Rande eine Rolle spielt. Vgl. bspw. Katholisches Institut für Medieninformation (Hrsg.): *Religion im Film. Lexikon mit Kurzkritiken und Stichworten zu 2400 Kinofilmen*. Köln: KIM 1999.

6 Hier ist besonders die Online-Datenbank filmportal.de zu nennen, die es sich als Projekt des Deutschen Film Instituts DIF e. V. zum Ziel gesetzt hat, den deutschen Film möglichst umfassend aufzunehmen, sowie

die Suche in Sekundärliteratur zur filmischen Darstellung der Shoah; drittens, die Konsultation von Wissenschaftler_innen, die im Bereich des ‚jüdischen‘ Films sowie des Holocaustfilms forschen sowie ihrer Untersuchungen;⁷ viertens, die Suche über das Werk jüdischer Filmschaffender.⁸ Über diese Recherchestrategien wurde das im Anhang mit filmographischen Daten und Synopsen dokumentierte und der Untersuchung zugrundeliegende Filmkorpus zusammengestellt.⁹ Erschwert wurde die Erstellung des Filmkorpus nicht nur durch die mitunter schwierige Recherche, sondern auch durch die schlechte Zugänglichkeit der Filme, besonders der dezentral gelagerten Fernsehfilme und -spiele.¹⁰

Die Fragestellung zielt im Kern darauf ab, wie jüdische Figuren, jüdisches Leben und jüdische Themen – mehr oder weniger zeitgenössisch – in deutschen Spielfilmen nach 1945 dargestellt wurden und werden. Dabei ist die Auslassung des DDR-Fernsehens und Kinos zum einen der Notwendigkeit einer thematischen Begrenzung geschuldet. So müsste es nicht nur als ein anderes Filmproduktionssystem reflektiert werden, auch die Situation der Jüdinnen und Juden in der DDR, die sich eklatant von der in Westdeutschland unterschied,¹¹ würde einer gesonderten Betrachtung bedürfen. Zum

die *Cinematographie des Holocaust* (www.cine-holocaust.de) des Fritz Bauer Instituts in Frankfurt am Main, die eine große Menge an Informationen zu filmischen Darstellungen und Thematisierungen des Holocaust beinhaltet. Das Lexikon *Religion im Film* des Katholischen Instituts für Medieninformation führt unter dem Stichwort ‚Judentum‘ zwar 101 Filme, da es sich dabei jedoch um internationale Produktionen seit Beginn der Filmgeschichte handelt und sowohl Spiel- als auch Dokumentarfilme aufgeführt sind, entsprechen letztlich nur vier Filme den für das Filmkorpus dieser Arbeit veranschlagten Kriterien. Ähnliches gilt für *The Routledge Companion to Religion and Film*, das mit dem Artikel zum Judentum mit *Hitlerjunge Salomon* (BRD 1990, R: Agnieszka Holland) lediglich einen deutschen Film angibt, dessen Handlung aber während des Nationalsozialismus angesiedelt ist (Melanie J. Wright: Judaism. In: John Lyden (Hrsg.): *The Routledge Companion to Religion and Film*. London / New York: Routledge 2009, S. 91–108).

7 Besonderer Dank gilt an dieser Stelle nochmal Ronny Loewy und Frank Stern.

8 Die Recherche über jüdische Filmschaffende wurde durch das Lexikon der emigrierten Filmschaffenden unterstützt (Kay Weniger: *„Es wird im Leben dir mehr genommen als gegeben ...“ Lexikon der aus Deutschland und Österreich emigrierten Filmschaffenden 1933 bis 1945. Eine Gesamtübersicht*. Hamburg: Acabus 2011), in dem auch jüdische verfolgte Filmschaffende aufgeführt sind, von denen jedoch lediglich ein Bruchteil nach Deutschland zurückkehrte und dort auch wieder arbeitete. Überdies waren Kataloge jüdischer Filmfestivals wie die der Festivals in Wien und Berlin oder des UK Jewish Film Festival hilfreich, auch wenn deutsche Produktionen dort häufig kaum vertreten sind, sowie des National Center for Jewish Film (<http://www.jewishfilm.org/index.html>).

9 Angrenzend daran entstand ein Bestand an Filmen, die thematisch an das Korpus anschließen, da sie auffällige Leerstellen aufweisen, wie *Am Ende kommen Touristen*, oder keine jüdischen Figuren beinhalten, aber dennoch jüdisches Leben bzw. dessen Abwesenheit thematisieren, wie *Das schreckliche Mädchen* oder *Jenseits der Stille*. Sie werden mitunter beispielhaft erwähnt, stehen aber nicht im Zentrum der Untersuchung.

10 Lilli Hobl beschreibt die spezifischen Schwierigkeiten der Recherche in Fernseharchiven und verweist darauf, dass Fernseharchive wie ein visuelles Gedächtnis funktionierten, welches sowohl vom Erinnern als auch dem Vergessen geprägt sei: „So signalisieren die Bestände eines Archivs das, was aus der Perspektive des Mediums aus dem kontinuierlichen Programmfluss in einer bestimmten Zeit als erhaltenswert galt, verweisen aber auch auf das, was als löschenswert galt. [...] An den jeweiligen Archivbeständen wird das mediale Wertesystem einer Epoche erkennbar. Gerade die Unterhaltung, aber auch Teilbereiche der aktuellen Information schienen hier oft verzichtbar.“ (Lilli Hobl: Wege durch die Irrgärten deutscher Fernseharchive. Aufzeichnungen einer Fernsehhistorikerin. In: *montage/av* 14,1 (2005), S. 93–96, hier S. 93.)

11 Siehe beispielsweise Barbara Eichinger / Frank Stern (Hrsg.): *Film im Sozialismus – die DEFA*. Wien: Mandelbaum 2009; Günter Jordan: *Film in der DDR. Daten, Fakten, Strukturen*. Potsdam: Filmmuseum 2009.

anderen entstand zeitgleich mit der vorliegenden Untersuchung eine Forschungsarbeit, die den Fokus auf Juden im DDR-Film legt.¹² Holocaustfilme¹³ und andere historische Darstellungen finden in den folgenden Analysen und Überlegungen u. a. wegen der diesbezüglich umfangreichen Forschung¹⁴ keine oder nur am Rande Beachtung. Dem gewählten Vorgehen liegt die Annahme zugrunde, dass Filme in einem spezifischen Wechselverhältnis mit der äußeren Wirklichkeit stehen: Auf der einen Seite bilden sie diese ab und ihre Bilder speisen sich aus gesellschaftlichen, historischen oder politischen Ereignissen und Verhältnissen. Auf der anderen Seite beeinflussen sie durch ihre Darstellungen und die enthaltenen impliziten Ideologien und Wertvorstellungen¹⁵ Gesellschaften und wirken somit wieder auf die äußere Wirklichkeit zurück.¹⁶ Darüber hinaus sind Spielfilme Teil gesellschaftlicher Realität. Sie sind als „medienvermittelte Erfahrung“ Teil menschlichen Alltags und nicht bloß „defizitäre Formen unvermittelter Erfahrung.“¹⁷

12 Zur Darstellung von Jüdinnen und Juden in DEFA-Filmen entsteht eine Dissertation, die sich in der Abschlussphase befindet, siehe Lisa Schoß: *Juden' im Film der DDR. Untersuchung eines widersprüchlichen Zusammenhangs*. 2016 erscheint außerdem das enzyklopädisch angelegte Buch: Elke Schieber: *Tangenten. Holocaust und jüdisches Leben im Spiegel audiovisueller Medien der SBZ und der DDR 1946 bis 1990. Eine Dokumentation*. Berlin: Bertz + Fischer 2016. Weiterführend zur allgemeinen Situation von Jüdinnen und Juden in der DDR: Mario Keßler: *Die SED und die Juden – zwischen Repression und Toleranz. Politische Entwicklungen bis 1967*. Berlin: Akademie 1995; Lothar Mertens (Hrsg.): *Deutschland und Israel. Ausgewählte Aspekte eines schwierigen Verhältnisses*. Berlin: Duncker & Humblot. 2006; Angelika Timm: *Hammer, Zirkel, Davidstern. Das gestörte Verhältnis der DDR zu Zionismus und Staat Israel*. Bonn: Bouvier 1997; Jerry E. Thompson: *Jews, Zionism, and Israel. The Story of the Jews in the German Democratic Republic since 1945*. Ann Arbor: University Microfilms 1997.

13 Hier wird Martina Thiele enger Definition des Begriffs Holocaustfilm gefolgt, die unter Holocaustfilmen Filme versteht, die den Antisemitismus und die Judenverfolgung zwischen 1933 und 1945 zum zentralen Thema haben und in denen die Konzentrations- und Vernichtungslager als Handlungsorte auftauchen, vgl. Martina Thiele: *Publizistische Kontroversen über den Holocaust*. Münster: Lit 2001, S. 124. Einem wesentlich weiter gefassten Verständnis folgt die *Cinematographie des Holocaust* des Fritz Bauer Instituts in Frankfurt am Main (<http://www.cine-holocaust.de/>).

14 Siehe dazu den Abschnitt zum Forschungsstand.

15 Nach Friedmann und Morin wird das „Universum des Films“ bestimmt durch „kollektive Vorstellungen“, Mentalitäten oder Ideologien, die im Inneren einer Gesellschaft vorherrschen. Diese korrespondieren mit einem Ensemble von Werten, Haltungen, Vorurteilen und in diesen Sitten angelegtem Wissen, mit einer Art alltäglicher ‚Praxis‘ von Gemeinschaften.“ (Georges Friedmann/ Edgar Morin: *Soziologie des Kinos*. In: *montage/av* 19,2 (2010), S. 21–41, hier S. 30.) Douglas Kellner, als Vertreter der britischen Cultural Studies, sieht in der Medienkultur und in populären Filmen existierende gesellschaftliche Konflikte reproduziert und die politischen Diskurse der Zeit „transkodiert“ (Douglas Kellner: *Media Culture. Cultural Studies, Identity and Politics between the Modern and the Postmodern*. London / New York: Routledge 1995, S. 56, vgl. außerdem S. 59).

16 Beispielsweise Rainer Winter: *Filmsoziologie. Eine Einführung in das Verhältnis von Film, Kultur und Gesellschaft*. München: Quintessens 1992; Manfred Mai/ Rainer Winter (Hrsg.): *Das Kino der Gesellschaft – die Gesellschaft des Kinos. Interdisziplinäre Positionen, Analysen und Zugänge*. Köln: Halem 2006; Lothar Mikos/ Rainer Winter (Hrsg.): *Die Fabrikation des Populären. Der John-Fiske Reader*. Bielefeld: Transcript 2001; Thorsten Benkel: *Inszenierte Wirklichkeiten. Erfahrung, Realität, Konstitution von Konformität*. Stuttgart: Ibidem 2003; *montage/av* 19,2 (2010): Filmologie / Soziologie; Carsten Heinze (Hrsg.): *Perspektiven der Filmsoziologie*. Konstanz: UVK 2012.

17 Rüdiger Funiok / Manuela Pietraß: Medien als Ausgangspunkt für die Frage nach dem Menschsein. In: Dies. (Hrsg.): *Mensch und Medien. Philosophische und sozialwissenschaftliche Perspektiven*. Wiesbaden: VS 2010, S. 7–22, hier S. 8–9.

Allgemein gesprochen liegt in diesem komplexen Wechselverhältnis das Bedeutungspotential von Filmen für das Verständnis der Welt begründet; konkret zeigt sich daran, wie eng die untersuchten filmischen und televisuellen Darstellungen mit gesellschaftspolitischen Fragen der Bundesrepublik verbunden sind. Die Untersuchung jüdischer Spielfilmfiguren ist eng verbunden mit einem Interesse an den in der Bundesrepublik vorhandenen Bildern und Vorstellungen über Jüdinnen und Juden sowie am Verhältnis von Jüdinnen/Juden und Nichtjüdinnen/Nichtjuden und dessen Aushandlungsprozessen. Filme werden dabei als Texte verstanden, die nicht eine einzige Bedeutung haben, die auf eine Autor_innenintention zurückgeführt und vom Publikum ‚richtig‘ oder ‚falsch‘ verstanden werden kann. Vielmehr geht die hermeneutisch orientierte Film- und Fernsehanalyse von der Mehrdeutigkeit filmischer und televisueller Werke aus und versucht, diese Mehrdeutigkeiten erkennbar zu machen.¹⁸ Die Filme werden aus diesem Grund nach dominanten Themen und Figurenmustern geordnet analysiert.¹⁹

Jüdische Identität?

Über diesen Fragen nach Darstellung und Repräsentation scheint die Frage zu schweben, was unter Jüdischsein oder jüdischer Identität verstanden wird. Sie ist insofern relevant, als der Eindruck entstehen kann, die Untersuchung, wie Jüdischsein in Film und Fernsehen dargestellt wird, beruhe letztlich auf dem Versuch zu überprüfen, ob jüdische Identität ‚richtig‘ im Sinne von ‚authentisch‘ oder ‚verzerrend‘ im Sinne von ‚unauthentisch‘ oder auch virtuell²⁰ dargestellt werde. Dem setze ich jedoch entgegen, dass ein ‚authentisches‘ Judentum nicht definiert und damit fixiert werden kann, da es heterogen ist, Identität in stetigem Wandel begriffen sind und gleichzeitig gerade in den liminalen Bereichen, im Kontakt mit dem ‚Anderen‘, in diesem Fall dem Nichtjüdischen, konturiert werden.²¹ Im Folgenden wird also nicht auf dem Boden der Annahme argumentiert, dass Fremdbilder des Jüdischen Konstruktionen seien, die prinzipiell dem Verdacht, unauthentisch zu sein, ausgesetzt sind, während Selbstbilder des Jüdischen – in einem letztlich essentialistischen Sinne – authentisch(er) seien.

18 Knut Hickethier: *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart: Metzler 2007, S. 30.

19 Das methodische Vorgehen der Filmanalyse wird zu Beginn von Teil IV ausführlich dargelegt.

20 Ruth Ellen Gruber entwickelt in *Virtually Jewish* das Konzept einer virtuellen jüdischen Kultur, die schwerpunktmäßig von Nichtjuden für Nichtjuden produziert werde, als einer konstruierten, losgelöst von (jüdischer) Tradition und fernab einer lebendigen jüdischen Kultur. Ruth Ellen Gruber: *Virtually Jewish. Reinventing Jewish Culture in Europe*. Berkeley: University of California Press 2002, S. 8 ff. Klaus Hödl hinterfragt die den Überlegungen von Gruber zugrunde liegende Gegenüberstellung einer lebendigen jüdischen Kultur und einer virtuellen jüdischen Kultur: „Die Gegenüberstellung von ‚living Jewish culture‘ und konstruierter jüdischer Kultur ist nicht so eindeutig, wie vermutet wird; ob eine ‚vererbte Tradition‘ – was auch immer genau darunter verstanden wird – wirklich Authentizität statt Virtualität hervorbringt, wie in den zitierten Ausführungen insinuiert wird, und ob Gedächtnis/Erinnerung ganz anders als Bedürfnisse bei der Vergangenheitsrekonstruktion wirken, ist ebenfalls zu hinterfragen.“ (Klaus Hödl: *Der „virtuelle Jude“ – ein essentialistisches Konzept?* In: Ders. (Hrsg.): *Der „virtuelle Jude“. Konstruktionen des Jüdischen*. Innsbruck: Studien-Verlag 2005, S. 53–70, hier S. 53.)

21 Ebd., S. 54–55.

Vielmehr werden Fremd- und Selbstbilder als eng verwoben und jeweils konstruiert verstanden.²²

1945 bis heute – Der historische Hintergrund

Obwohl sich der Aufbau des Buches an den thematischen Vorgaben der Filme orientiert, werden die vielfältigen zeit- und gesellschaftshistorischen Rahmenbedingungen, vor denen die Filme gesehen werden müssen, nicht nivelliert, sondern so eingeflochten, dass der Einfluss der jeweiligen Entstehungszeit deutlich wird. Der vielschichtige historische Zusammenhang kann an drei Ebenen gezeigt werden: erstens, die der allgemeinen deutschen Zeitgeschichte nach 1945 mit ihren spezifischen Aspekten der Erinnerungskultur und der gesellschaftlichen Auseinandersetzung mit der Shoah und dem Nationalsozialismus. Hier ist auch die daraus resultierende Haltung der nichtjüdischen deutschen Mehrheitsgesellschaft gegenüber Jüdinnen und Juden von Bedeutung, die einen wesentlichen Anteil an der Definition des bundesrepublikanischen Selbstbildes hat und zudem nach 1945 dadurch symbolisch aufgeladen wurde, dass die Haltung gegenüber ‚den Juden‘ eine enge Verquickung einging mit der gegenüber dem Nationalsozialismus, der Shoah und daraus resultierenden Selbstverständnissen einer demokratischen Bundesrepublik.²³ Zweitens ist die Entwicklung und Veränderung jüdischen Lebens in Deutschland seit Ende des Zweiten Weltkrieges bis heute zu reflektieren. Diese Ebene beinhaltet jüdische Selbstverständnisse sowie Veränderungen in (sichtbaren) jüdischen Positionen in der deutschen Gesellschaft²⁴ und umfasst auch eine jüdisch-deutsche Kulturgeschichte nach 1945.²⁵ Drittens stellen film- und fernsehgeschichtliche Entwicklungen und Tendenzen eine weitere Ebene des historischen Kontexts dar, die sowohl bedeutsam für die filmischen Darstellungen jüdischer Figuren und Lebenswelten ist als auch für die Frage, welche Themen wann und wo sichtbar wurden oder auch nicht. Zwischen diesen verschiedenen Ebenen bestehen wechselseitige Beziehungen: Jüdische Selbstverständnisse in der Bundesrepublik sind ebenso von politischen und kulturellen Ereignissen geprägt

22 Vgl. Susanne Schönborn: „Juden reden über Gefühle, und die anderen über Kunst“. Konstruktionen jüdischer Identität in der Fassbinder-Debatte 1984/85. In: Hödl (Hrsg.): *Der „virtuelle Jude“*, S. 101–117; Juliane Sucker/Lea Wohl von Haselberg: Einleitung. In: Dies. (Hrsg.): *Bilder des Jüdischen. Zwischen Selbstbildern und Fremdzuschreibungen im 20. und 21. Jahrhundert*. Berlin: de Gruyter 2013, S. 11–30.

23 Michael Brenner unterscheidet hier die reale und die symbolische Existenz von Juden in Deutschland (Michael Brenner: Ein neues deutsches Judentum? In: Ders. (Hrsg.): *Geschichte der Juden in Deutschland. Von 1945 bis zur Gegenwart*. München: Beck 2012, S. 419–434, hier S. 421 ff.). Mit letzterer verweist er auf die symbolische Bedeutung der jüdischen Gemeinschaft, die Y. Michal Bodemann als „ideologische Arbeit“ beschreibt, die Juden zugewiesen werde und die sie, wenn auch teilweise widerwillig oder widersprüchlich, doch betreiben: „Juden fungieren als Wächter der ruhmreichen deutsch-jüdischen Vergangenheit [...] und sie dienen zudem als Hüter der Erinnerung an die spätere Katastrophe, die all dies zerstörte. Zum Zweiten dient die jüdische Präsenz in Deutschland heute dem Management der Schuld, denn ein Zusammenleben von Juden und Deutschen wird als Tilgung ebendieser Schuld gesehen.“ (Bodemann: *In den Wogen der Erinnerung*, S. 172.) Vgl. außerdem die Überlegungen zum demonstrativen Philosemitismus in Kap. II.3.3.

24 Ausführlich dazu Brenner (Hrsg.): *Geschichte der Juden in Deutschland*; Anthony Kauders: *Unmögliche Heimat. Eine deutsch-jüdische Geschichte der Bundesrepublik*. München: DVA 2007.

25 Vgl. bspw. Frank Stern: *Dann bin ich um den Schlaf gebracht. Ein Jahrtausend jüdisch-deutsche Kulturgeschichte*. Berlin: Aufbau 2002.

wie von stattfindenden Zuschreibungen von außen. Filmische Darstellungen wiederum können sowohl ebensolche kulturellen Ereignisse sein als auch Zuschreibungen von außen und sie spielen eine maßgebliche Rolle für kulturelle und gesellschaftliche Identitätskonstruktionen.²⁶

Die direkte Nachkriegszeit, die von der Zerstörung Deutschlands und seiner Niederlage, der Besetzung und Aufteilung in Zonen, dem Wiederaufbau und der ideologischen Neuorientierung gezeichnet war,²⁷ ist auch filmhistorisch von dieser Situation geprägt: Die Alliierten hatten nach dem Ende des Krieges ein Veröffentlichungs-, Produktions- und Verbreitungsverbot über die zusammengebrochene deutsche Filmwirtschaft verhängt, das erst mit der Lizenzierungspflicht, die bis zum Ende der Besatzungszeit galt, gelockert bzw. aufgehoben wurde.²⁸ Die zwischen 1946 und 1949 entstehenden Filme²⁹ wurden unter massiven Schwierigkeiten finanzieller, technischer und organisatorischer Art produziert und sahen sich häufig einer „moralischen Wiederaufrüstung“ verpflichtet.³⁰ Gleichzeitig veränderte sich in dieser Phase der Gründung der Bundesrepublik und der Erringung ihrer Souveränität die Haltung gegenüber Jüdinnen und Juden: Projüdischen oder philosemitischen Haltungen kam eine wichtige Funktion für die Legitimierung der Demokratie des westdeutschen Staates und für dessen Bemühungen um die Westintegration zu.³¹ In der vorliegenden Arbeit werden aus diesem Zeitraum *Der Ruf* (DE West 1948/49, R: Josef von Baky) und *Lang ist der Weg* (DE Ost 1947/48, R: Herbert B. Fredersdorf, Marek Goldstein) diskutiert. *Der Ruf* wurde 1948/49 in der amerikanischen Besatzungszone von dem nichtjüdischen und in Deutschland gebliebenen Regisseur Josef von Baky gedreht. Fritz Kortner, gerade aus dem amerikanischen Exil zurückgekehrt, verfasste das Drehbuch und spielte die Hauptrolle. *Der Ruf* kann inhaltlich im Zusammenhang einer „moralischen Wiederaufrüstung“ mit versöhnlicher Ausrichtung gesehen werden. Doch trotz seines versöhnlichen Tons stieß er, wie auch einige andere Filme der direkten Nachkriegszeit, beispielsweise *Zwischen gestern und morgen* (DE West 1947, R: Harald Braun), *Ehe im Schatten* (DE Ost 1947, R: Kurt Maetzig) oder *Morituri* (DE West 1948, R: Eugen York), auf Ablehnung bei einem westdeutschen Kinopublikum, das lieber eskapistische Unterhaltungsfilm sehen wollte.³² *Lang ist der Weg* kommt insofern eine besondere Bedeutung zu, als es sich um eine

26 Vgl. bspw. Kellner: *Media Culture*, S. 60; Astrid Erll: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*. Stuttgart / Weimar: Metzler 2005, S. 137–142. Vgl. außerdem Kap. II.1.2.

27 Axel Schildt / Detlef Siegfried: *Deutsche Kulturgeschichte. Die Bundesrepublik – 1945 bis zur Gegenwart*. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung 2009, S. 21 ff.

28 Das begründet sich damit, dass man dem Versagen der deutschen Kultur zentralen Anteil an der Ermöglichung des NS-Regimes zusprach und in diesem Zuge die Kulturpolitik zum Teil der alliierten Sicherheitspolitik wurde. Ebd., S. 45.

29 Es wurden in diesem Zeitraum trotz Lizenzierungspflicht über 100 Filme produziert. Kirsten Burghardt: *Moralische Wiederaufrüstung im frühen deutschen Nachkriegsfilm*. In: Michael Schaudig (Hrsg.): *Positionen deutscher Filmgeschichte. 100 Jahre Kinematographie. Strukturen – Diskurse – Kontexte*. München: Diskurs Film 1996, S. 240–277, hier S. 242.

30 Burghardt: *Moralische Wiederaufrüstung im frühen deutschen Nachkriegsfilm*, S. 241–245.

31 Frank Stern: *Im Anfang war Auschwitz. Antisemitismus und Philosemitismus im deutschen Nachkrieg*. Gerlingen: Bleicher 1991, S. 17.

32 Burghardt: *Moralische Wiederaufrüstung im frühen deutschen Nachkriegsfilm*, S. 269–270.

Filmproduktion handelt, die in der unmittelbaren Nachkriegszeit eine Kooperation jüdischer und nichtjüdischer deutscher Filmschaffender war, wobei Jiddisch die hauptsächlich verwendete Sprache des Film ist.³³ Obwohl die Handlung bereits vor Kriegsende einsetzt, zeigt *Lang ist der Weg* das jüdische Leben in Displaced Person-Camps³⁴ und erzählt als erster deutscher Spielfilm aus jüdischer Perspektive von der Shoah.³⁵ Retrospektiv, wenn auch mit sehr unterschiedlich großer zeitlicher Distanz und Perspektive, befassen sich Filme wie *Wir Wunderkinder* (BRD 1958, R: Kurt Hoffmann) oder auch *Welcome in Vienna* (AT/CH/BRD 1982–1985, R: Axel Corti) mit dieser Zeit und zeigen die Veränderungen der Perspektiven. Seit Mitte der 1990er Jahre ist ‚die Stunde Null‘ mit dem Kriegsende und dem Versuch eines Neuanfangs vermehrt Thema vor allem, aber nicht ausschließlich von Fernsehfilmen geworden. Filme wie *Deutschlandlied. Schicksale der Nachkriegszeit* (BRD 1994/95, R: Tom Toelle), *Gegen Ende der Nacht* (BRD 1998, R: Oliver Storz), *Drei Schwestern made in Germany* (BRD 2006, R: Oliver Storz), *Das Zeugenhaus* (BRD 2014, R: Matti Geschonneck), *Landauer. Der Präsident* (BRD 2014, R: Hans Steinbichler), *Tannbach – Schicksal eines Dorfes* (BRD 2015, R: Alexander Dierbach) oder auch *Die Himmelsleiter. Sehnsucht nach Morgen* (BRD 2015, R: Carlo Rola) fragen danach, wie es nach dem Nationalsozialismus eigentlich weiterging und entwerfen vor diesem Hintergrund Bilder deutscher Selbstverständnisse. Zentral oder am Rande spielen dabei auch jüdische Figuren eine Rolle.

Der Wiederaufbau des deutschen Fernsehens begann 1947/48.³⁶ Erste Testsendungen liefen 1950, weshalb das Filmkorpus keine Fernsehfilme dieser ersten direkten Nachkriegsjahre enthält. In der zweiten Hälfte der 1950er Jahre und dem Beginn der 1960er Jahre etablierte sich das Fernsehen als Massenmedium.³⁷ Es wurden zunehmend Fernsehspiele produziert, die besonders in den 1960er Jahren häufig kritische Tendenzen hatten und als sozialpolitische Bestandsaufnahmen der bundesdeutschen Gesellschaft verstanden werden konnten.³⁸ Die 1960er Jahre sind vom Mauerbau und der daraus resultierenden Besiegelung der getrennten Film- und Fernsehsysteme von

33 Cilly Kugelmann: *Lang ist der Weg. Eine jüdisch-deutsche Film-Kooperation*. In: Fritz Bauer Institut (Hrsg.): *Auschwitz. Geschichte, Rezeption und Wirkung* (= *Jahrbuch 1996 zur Geschichte und Wirkung des Holocaust*). Frankfurt am Main: Campus 1996, S. 353–370, hier S. 353.

34 Als Displaced Persons wurden Heimatlose verstanden, die sich zum Kriegsende in Folge des nationalsozialistischen Vernichtungskrieges außerhalb ihrer Staaten befanden und ohne Hilfe nicht in diese zurückkehren oder eine neue Heimat finden konnten. Darunter fielen u. a. ehemalige Kriegsgefangene, Zwangsarbeiter_innen, Befreite aus Konzentrationslagern und von Todesmärschen. Jacqueline Giere: Einleitung. In: Fritz Bauer Institut (Hrsg.): *Überlebt und Unterwegs. Jüdische Displaced Persons im Nachkriegsdeutschland*. Frankfurt am Main: Campus 1997, S. 13–26, hier S. 13. Zur (Nicht-)Darstellung von Displaced Persons in den für die vorliegende Arbeit untersuchten Filmen siehe Kap. IV.2.1.

35 Catherine Portuges: *Intergenerational Transmission. The Holocaust in Central European Cinema*. In: Andrea Sabbadini (Hrsg.): *Projected Shadows. Psychoanalytic Reflections on the Representation of Loss in European Cinema*. New York: Routledge 2007, S. 73–91, hier S. 75.

36 Knut Hickethier / Peter Hoff: *Geschichte des deutschen Fernsehens*. Stuttgart: Metzler 1998, S. 6, 60 ff.

37 Vgl. ebd., S. 110–112.

38 Vgl. Knut Hickethier: *Das Fernsehspiel der Bundesrepublik. Themen, Form, Struktur, Theorie, Geschichte 1951–1977*. Stuttgart: Metzler 1980, S. 271–272.

Ost- und Westdeutschland geprägt, sowie von der Studentenbewegung am Ende des Jahrzehnts. Die Aufbruchsstimmung, die im Kino herrschte, drückt sich im Oberhauser Manifest (1962) und dem Neuen Deutschen Film aus.³⁹ Das Fernsehen etablierte sich zum Leitmedium der gesellschaftlichen Kommunikation.⁴⁰ Gleichzeitig sind die 1960er Jahre nicht nur in der BRD, sondern auch in der DDR geprägt von den ersten größeren NS-Prozessen nach den Nürnberger Prozessen und den gesellschaftlichen und künstlerischen Auseinandersetzungen, die sie auslösen. Das schlägt sich auch in west- wie ostdeutschen Filmen und Fernsehspielen wie *Anfrage* (BRD 1962, R: Egon Monk), *Jetzt und in der Stunde meines Todes* (DDR 1963, R: Konrad Petzold), *Chronik eines Mordes* (DDR 1964/65, R: Joachim Hasler), *Zeugin aus der Hölle* (BRD/JUG 1965–67, R: Zica Mitrovic) oder *Mord in Frankfurt* (BRD 1968, R: Rolf Hädrich) nieder. Daneben befassen sich Filme wie *Schwarzer Kies* (BRD 1969/61, R: Helmut Käutner), *Abschied von gestern* (BRD 1965/66, R: Alexander Kluge) oder *Alma Mater* (BRD 1969, R: Rolf Hädrich) mit der NS-Vergangenheit und damit, welche Bedeutung diese für die deutsche Nachkriegsgesellschaft und die (sowohl ost- als auch west-)deutsche Gegenwart hat.⁴¹

Der Neue Deutsche Film reichte bis in die 1970er Jahre.⁴² Häufig werden die 1960er und 1970er Jahre mit ihren ‚Wellen‘ und Bewegungen und der „Betonung individueller Kreativität“ als Zeit des Autorenfilms bezeichnet.⁴³ Von besonderem Interesse für diese Arbeit sind die Filme Rainer Werner Fassbinders, wie *In einem Jahr mit 13 Monden* (BRD 1978) oder *Die Sehnsucht der Veronika Voss* (BRD 1981/82), weil einerseits jüdische Figuren für die Protagonist_innen ihrer Geschichten ganz zentrale Bedeutung haben und andererseits Fassbinder mit seinem Theaterstück *Der Müll, die Stadt und der Tod* (1975/76) eng mit einer gesellschaftlichen Debatte über Antisemitismus und antisemitische Darstellungen verbunden ist und damit mit einem Stück deutscher Zeitgeschichte. Aber auch Alexander Kluges *Abschied von gestern* ist mit der jüdischen Figur Anita G. relevant, stellt er doch eine jüdische Hauptfigur in den Mittelpunkt, die sich durch die damalige Bundesrepublik bewegt. In den frühen 1970er Jahren machen sich die gesellschaftlichen Liberalisierungstendenzen u. a. als Folge der Studentenbewegung auch im Fernsehen bemerkbar, sowohl thematisch als auch personell. Bis 1975, schreibt Joan K. Bleicher, habe das Fernsehen auch als „Konfliktmedium mit dem Ziel der politischen Aufklärung funktioniert“⁴⁴.

39 Thomas Elsaesser: *Der neue deutsche Film. Von den Anfängen bis zu den neunziger Jahren*. München: Heyne 1994; Ralph Eue / Lars H. Gass: *Provokation der Wirklichkeit. Das Oberhauser Manifest und die Folgen*. München: Edition text + kritik 2012.

40 Hickethier / Hoff: *Geschichte des deutschen Fernsehens*, S. 199.

41 Die Filme der DEFA sind hier nur beispielhaft angeführt, um hervorzuheben, dass es sich um ein gesamtdeutsches Phänomen handelte. Gleichzeitig muss erwähnt werden, dass die 1960er Jahre in der DDR ein äußerst produktives Jahrzehnt der filmischen Auseinandersetzung mit Shoah und NS-Prozessen waren und dort deutlich mehr Filme entstanden als in der BRD. Ausführlicher dazu siehe Lisa Schoß: *Juden‘ im Film der DDR*.

42 Sabine Hake / Roger Thiel: *Film in Deutschland. Geschichte und Geschichten seit 1895*. Reinbeck: Rowohlt 2004, S. 249–250, 266.

43 Vgl. Hake / Thiel: *Film in Deutschland*, S. 266.

44 Joan K. Bleicher: *Chronik zur Programmgeschichte des deutschen Fernsehens*. Berlin: Edition Sigma 1993, S. 24.

Für das Ende der 1970er Jahre ist sicherlich der Terrorismus der RAF, der als *deutscher Herbst* auch filmisch bearbeitet wurde, prägend. Die Erschütterungen, die der Terrorismus in der bundesdeutschen Gesellschaft auslöste, müssen in Zusammenhang mit den Nachwirkungen der nationalsozialistischen Vergangenheit gesehen werden.⁴⁵ Die Ausstrahlung der amerikanischen Miniserie *Holocaust* (USA 1978, NBC, R: Marvin J. Chomsky) in Deutschland im Jahr 1979, die aufgrund ihrer Reichweite und gesellschaftlichen Resonanz als Medienereignis bezeichnet werden kann, löste eine veränderte (filmische) Beschäftigung mit der Shoah und vor allem ihren Opfern aus⁴⁶ und fand im deutschen Fernsehen auch direkte Antworten, wie beispielsweise die zehnteilige Fernsehserie *Ein Stück Himmel* (BRD 1982/86, R: Franz Peter Wirth).⁴⁷ Die Veränderung und zunehmende Bedeutung der Erinnerungskultur, die sich nicht nur in Film und Fernsehen spiegelte, wurde jedoch von den Ereignissen und Debatten der 1960er und 70er Jahre vorbereitet.⁴⁸

Die 1980er Jahre standen politisch unter dem Zeichen der neuen konservativen Regierung, die mit Ereignissen wie Helmut Kohls Israelbesuch 1984, seinem Sprechen von der ‚Gnade der späten Geburt‘ oder der sogenannten Bitburg-Affäre 1985 ein verändertes Verhältnis zur nationalsozialistischen Vergangenheit zeigte. Im Kontext dieser Arbeit relevante Ereignisse der bundesdeutschen Öffentlichkeit sind der Historikerstreit⁴⁹ und die Fassbinder-Kontroversen⁵⁰. Die Auseinandersetzungen um das Erscheinen des Theaterstücks *Der Müll, die Stadt und der Tod* (1975/76) und die versuchte Uraufführung nach Fassbinders Tod (1984/85) verdeutlichten auf der einen Seite die Existenz eines linken Antisemitismus in der Bundesrepublik,⁵¹ auf der anderen

45 Thomas Elsaesser beschreibt, wie traumatische Ereignisse im Kino wiederkehren, und zeigt in seiner Aufsatzsammlung *Terror und Trauma. Zur Gewalt des Vergangenen in der BRD*. Berlin: Kadmos 2007. Siehe auch Hake / Thiel: *Film in Deutschland*, S. 291.

46 Vgl. Elsaesser: *Der neue deutsche Film*, S. 361–364; Friedrich Knilli/Siegfried Zielinski: *Holocaust zur Unterhaltung. Anatomie eines internationalen Bestsellers. Fakten, Fotos, Forschungsreportagen*. Berlin: Verlag für Ausbildung und Studium 1982; Catrin Corell: *Der Holocaust als Herausforderung für den Film. Formen des filmischen Umgangs mit der Shoah seit 1945. Eine Wirkungstypologie*. Bielefeld: Transcript 2009; Marcus Stiglegger: *Auschwitz-TV. Reflexionen des Holocaust in Fernsehserien*. Wiesbaden: Springer 2015, S. 2–3.

47 Zu den televisuellen deutschen Antworten auf *Holocaust* entsteht am Lehrstuhl für Jüdische Geschichte der LMU München die historisch ausgerichtete Dissertation *Nach Holocaust: ‚Visuelle Integration‘ von Juden in westdeutschen Fernsehserien* von Raphael Rauch, die einen Schwerpunkt auf Fernsehserien der 1980er Jahre legt. Vgl. außerdem Raphael Rauch: *Ein Stück Himmel* (Autobiographie von Janina David und Fernsehserie von Franz Peter Wirth). In: Wolfgang Benz (Hrsg.): *Handbuch des Antisemitismus*, Bd. 8. Berlin: de Gruyter 2015, S. 194–198.

48 Vgl. Bodemann: *In den Wogen der Erinnerung*, S. 81–82, 112–113.

49 Für einen kurzen Überblick zum Historikerstreit siehe Torben Fischer / Matthias N. Lorenz (Hrsg.): *Lexikon der „Vergangenheitsbewältigung“ in Deutschland. Debatten- und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945*. Bielefeld: Transcript 2007, S. 238–240.

50 Für einen kurzen Überblick über die Fassbinderkontroversen siehe ebenfalls Fischer / Lorenz: *Lexikon der „Vergangenheitsbewältigung“*, S. 230–232.

51 Micha Brumlik / Hajo Funke / Lars Rensmann: Einleitung. In: Dies. (Hrsg.): *Umkämpftes Vergessen. Wälsler-Debatte, Holocaust-Mahnmal und neuere deutsche Geschichtspolitik*. Berlin: Das Arabische Buch 2000, S. 9–14, hier S. 13.

kann die Verhinderung der Uraufführung durch eine Gruppe Frankfurter Jüdinnen und Juden als Zäsur im jüdisch-nichtjüdischen Verhältnis in Deutschland verstanden werden, weil sich hier Juden öffentlich positionierten und selbstsicherer zeigten:

Indem sich Juden auf die Bühne des Frankfurter Schauspiels wagten, um die Aufführung eines antisemitischen Stücks zu verhindern, gingen sie gleichzeitig in die Öffentlichkeit – und suchten nicht mehr Schutz hinter verschlossenen Türen [...]. Ohne die Bedeutung von Frankfurt oder Bitburg herunterspielen zu wollen, könnte man sagen, dass es angesichts einer kritischen Generation von Intellektuellen früher oder später zu einem symbolischen Akt wie in Frankfurt gekommen wäre. Die Koffer hatte man ja schon längst ausgepackt, die Zukunft würde sich in Deutschland abspielen.⁵²

Auch im deutschen Film und Fernsehen wird jüdisches Leben im Laufe der 1980er Jahre sichtbarer und erstmals in der von Artur Brauner produzierten dreizehnteiligen Fernsehserie *Levin und Gutman* (BRD 1985) zum zentralen Thema – vor allem aber wird es als plural dargestellt und nicht ausschließlich auf den alles determinierenden Hintergrund der Shoah bezogen.⁵³ Der Fall der Mauer 1989 markierte das Ende der Nachkriegszeit⁵⁴ und führte auch zu Veränderungen im deutschen Umgang mit nationalsozialistischer Vergangenheit und der jüdischen Bevölkerung. Ein ‚Normalisierungsprozess‘ begann, mit der Begleiterscheinung, dass Antisemitismus zunehmend wieder salonfähig(er) wurde. Für Jüdinnen und Juden mag bereits die Wiedervereinigung durchaus den Schreckmoment eines erstarkenden Deutschland beinhaltet haben; in jedem Fall aber lösten die neonazistischen Pogrome Anfang der 1990er Jahre, wie im September 1991 im sächsischen Hoyerswerda oder im August 1992 in Rostock-Lichtenhagen, derartige Gefühle aus, die sich in den Fernsehfilmen *Ohne mich* (BRD 1993) von Dani Levy und *Rosenzweigs Freiheit* (BRD 1998) von Liliane Targownik zeigten.

Gleichzeitig bedeuteten das Ende der DDR und die Wiedervereinigung auch für die Medienlandschaft in Deutschland einen massiven Umbruch:⁵⁵ Wie in anderen Bereichen auch waren an den Prozess der Neuorganisation des deutschen Fernsehens viele Hoffnungen geknüpft, einen ‚dritten Weg‘ zwischen BRD- und DDR-Fernsehen gehen zu können, was sich letztlich nicht erfüllte.⁵⁶ Eine Produktion, die in diese Umbruchphase der Film- und Fernsehlandschaft fällt, ist *Bronsteins Kinder* vom polnischen Regisseur Jerzy Kawalerowicz. Der Film basiert auf dem 1986 erschienenen gleichnamigen Roman von Jurek Becker. Die Dreharbeiten fanden bereits von Mai bis Juli 1990 statt. Der Film lief aber erst im Juni 1992 in den deutschen Kinos an. Auch wenn er letztlich in der Bundesrepublik produziert wurde, ist er ebenso sehr noch DEFA-Film.

52 Kauders: *Unmögliche Heimat*, S. 196–197.

53 Vgl. Raphael Rauch: Levin und Gutman (Fernseh-Serie von Peter Deutsch, 1985). In: Benz (Hrsg.): *Handbuch des Antisemitismus*, Bd. 8, S. 245–248.

54 Hake / Thiel: *Film in Deutschland*, S. 303.

55 Dieter Wiedemann: Braucht Deutschland den deutschen Film? Überlegungen und Polemiken zur Wiedervereinigung einer Filmnation. In: Schaudig (Hrsg.): *Positionen deutscher Filmgeschichte*, S. 473–486, hier S. 473.

56 Hickethier / Hoff: *Geschichte des deutschen Fernsehens*, S. 494ff.

Seit den späten 1980er Jahren sind die NS-Vergangenheit und die Shoah in der bundesdeutschen Öffentlichkeit omnipräsent, wobei zunehmend diskutiert wurde, *wie* die Shoah angemessen dargestellt werden könne. Diese Debatte entzündete sich wiederholt auch an Produktionen wie der fiktionalen Miniserie *Holocaust*, dem zweiteiligen französischen Dokumentarfilm *Shoah* (FR 1985, R: Claude Lanzmann), dem US-amerikanischen Spielfilm *Schindlers List* (*Schindlers Liste*, USA 1993, R: Steven Spielberg) und – in der konkreten Frage, ob man über Auschwitz lachen dürfe⁵⁷ – dem italienischen Spielfilm *La vita è bella* (*Das Leben ist schön*, IT 1997, R: Roberto Benigni). Letztlich handelt es sich bei der Auseinandersetzung um Mimesis und Bilderverbot um eine, die seit 1945 in Variationen immer wieder geführt wurde und wird⁵⁸ und die sich im Kern immer um die Angemessenheit der Darstellung dreht.

Daneben ist das sogenannte wiedervereinigte Deutschland einerseits von einem erstarkenden Rechtsextremismus geprägt,⁵⁹ andererseits zeichnet sich auch ein zunehmendes Interesse an jüdischen Themen ab,⁶⁰ was sich in einem wachsenden Wunsch nach einer lebendigen jüdischen Kultur in Deutschland ausdrückt und zu einem jüdischen Kulturangebot führt, das primär von nichtjüdischen Deutschen für nichtjüdische Deutsche gestaltet wird und eine Debatte um eine „virtuelle jüdische Kultur“ ausgelöst hat.⁶¹ Frank Stern sieht darin eine deutsche Sehnsucht nach einem Judentum vor der ‚Akkulturation‘, weshalb die ‚ostjüdische Erfahrung‘ die deutsch-jüdische zunehmend überlagere und der Jude als kulturell völlig Anderer wahrgenommen werde.⁶²

In Zusammenhang mit dieser vielschichtig motivierten Hinwendung zu jüdischen Themen stehen sicherlich die (Fernseh-)Komödien *Alles auf Zucker!*, *Zores* (BRD 2006, R: Anja Jacobs) und *So ein Schlamassel* (BRD 2009, R: Dirk Regel), die im ersten Jahrzehnt des neuen Jahrtausends entstanden und die – betrachtet man nachfolgende Produktionen wie *Auf das Leben!* (BRD 2014, R: Uwe Janson) oder *Chuzpe – Klops braucht der Mensch!* (BRD 2015, R: Isabel Klefeld), die ihnen nicht nur durch das Ausrufungszeichen im Titel ähneln – als Beginn der ‚Fernsehkomödie im jüdischen Milieu‘ verstanden werden können. Im Zuge dessen werden Romane jüdischer Autor_innen häufiger verfilmt, wie *Chuzpe* von Lily Brett oder *SuperTex* von Leon de Winter. Auch in Fernsehserien der 1990er Jahre bis heute finden sich zunehmend jüdische Figuren: In der *Lindenstraße* (BRD 1985–heute, ARD) entpuppt sich Enrico Pavarotti Anfang der 1990er Jahre als KZ-Überlebender und 2010, mit dem Künstler Gunter Demnig als Gaststar, werden für die fiktive Familie Rosenberg Stolpersteine

57 Vgl. Margrit Frölich/Hanno Loewy/Heinz Steinert (Hrsg.): *Lachen über Hitler – Auschwitz-Gelächter? Filmkomödie, Satire und Holocaust*. München: Edition text + kritik 2003.

58 Corell: *Der Holocaust als Herausforderung für den Film*, S. 15 ff.

59 Schildt/Siegfried: *Deutsche Kulturgeschichte*, S. 498 ff. Dieser erstarkende Rechtsextremismus ist auch von Filmen wie *Rosenzweigs Freiheit* (BRD 1998, R: Liliane Targownik) oder *Neues Deutschland: Ohne mich* (BRD 1993, R: Dani Levy) aufgegriffen worden.

60 Vgl. Sander L. Gilman: (Hrsg.): *Reemerging Jewish Culture in Germany. Life and Literature since 1989*. New York: NYU Press 1994.

61 Vgl. Gruber: *Virtually Jewish*.

62 Stern: *Dann bin ich um den Schlaf gebracht*, S. 205.

verlegt.⁶³ *Schalom meine Liebe* (BRD 1998, R: Josef Rödl) zeigt, ähnlich wie *Levin und Gutman* in den 1980er Jahren, jüdisches Leben in seiner Pluralität und seinen generationellen Konflikten. In *Berlin, Berlin* (BRD 2001–2004, ARD) beginnt die Protagonistin Lolle eine leidenschaftliche, aber unglücklich endende Affäre mit Moshe, dem Besitzer eines koscheren Restaurants, in dem sie arbeitet, und besonders Fernsehkrimis führen die Zuschauer_innen häufig in jüdische Milieus, wie in *Liebe unter Verdacht* (BRD 2002, R: Jorgo Papavassiliou) oder der Schimanski-Episode *Das Geheimnis des Golem* (BRD 2003, R: Andreas Kleinert). Darüber hinaus werden jüdische bzw. jüdisch klingende Namen im deutschen Fernsehen, wie in den Krimiserien *Die Kommissarin* (1994–2006, ARD), deren Protagonistin den Figurennamen Lea Sommer trägt, oder in *Bella Block* (BRD 1994–heute, ZDF), in der der Lebensgefährte der Kommissarin Simon Abendroth heißt, in diesen Jahren immer häufiger. Auch treten zunehmend jüdische Nebenfiguren auf, beispielsweise in *Obsession* (BRD 1996/97, R: Peter Sehr), *Rot und Blau* (BRD 2002/03, R: Rudolf Thome) oder *Rubbeldiekatz* (BRD 2011, R: Detlev Buck). Das lässt – wie auch vermeintlich jüdische Kulturevents – den Eindruck eines vitalen jüdischen Lebens und jüdischer Präsenz in Deutschland entstehen. Einen vorläufigen Höhepunkt findet diese Entwicklung mit der jüdischen Kommissarin Nina Rubin, gespielt von Meret Becker, die seit März 2015 im Berliner *Tatort* zu sehen ist. Das Judentum ist nun vollends im *Tatort* angekommen – und damit in der Bundesrepublik.

Nach Diana Pinto werden Jüdinnen und Juden in Europa zunehmend zu Anderen unter anderen Anderen,⁶⁴ was sich auch in den *Tatort*-Filmen *Ein ganz normaler Fall* (BRD 2011, R: Torsten C. Fischer) oder *Hydra* (BRD 2015, R: Nicole Weegmann), den Spielfilmen *Kaddisch für einen Freund* (BRD 2010/11, R: Leo Kashin) oder *Der letzte Mensch* (BRD/ CH/ FR 2012–14, R: Pierre-Henry Salfati), den Fernsehfilmen *Familie verpflichtet* (BRD 2015, R: Hanno Olderdissen) oder *Herbe Mischung* (BRD/IL 2015, R: Dror Zahavi) sowie dem unrealisierten Filmprojekt *Kebab, Latkes und Sauerkraut* zeigt, aber auch Produktionen anderer Länder wie der britischen Komödie *The Infidel* (2010, R: Josh Appignanesi), wenn jüdische Themen im Dreieck christliche Mehrheitsgesellschaft – jüdische Minderheit – muslimische Minderheit gezeigt werden.

Diese Ausführungen sollen – ohne Anspruch auf Vollständigkeit – deutlich machen, wie dicht das Netz der historischen und gesellschaftlichen Zusammenhänge ist, in dem die hier analysierten Filme wirken und verstanden werden müssen. Gleichzeitig ergibt sich über diese Skizze ein erster Eindruck von der Vielfalt der Filme, die Gegenstand dieser Arbeit sind.

Wie die Heterogenität der untersuchten Filme zustande kommt, erklärt sich durch die Abgrenzung und Definition des Filmkorpus, der folgende Überlegungen zu Grunde liegen: Zunächst steht über allem anderen das Erkenntnisinteresse und die

63 Vgl. Hanno Loewy: Lindenstraße. Eine Erledigung. In: Ulrike Heikaus (Hrsg.): *Das war spitze! Jüdisches in der deutschen Fernsehunterhaltung*. Essen: Klartext 2011, S. 81–89.

64 Diana Pinto: The Challenges of Progressive Jews in 21st Century Europe. In: *European Union for Progressive Judaism* (2010). <http://www.eupj.org/paris-2010/69-dr-diana-pinto.html> (Zugriff am 20.05.2011).

Schlüsselfrage dieser Arbeit, die spezifische Darstellung und thematische Einbettung fiktiver jüdischer Filmfiguren. Dabei geht es nicht um eine Antisemitismussuche, die von vornherein von antisemitischen Darstellungen ausgeht und diese sucht. Auch wenn sekundärer Antisemitismus – als die spezifische Form des Antisemitismus nach der Shoah (vgl. Kap. II.3) – zu berücksichtigen ist, sollen die filmischen Darstellungen jüdischer Themen zunächst offen und wertneutral betrachtet werden.⁶⁵

Zweitens werden sowohl Kinospiele als auch Fernsehspiele berücksichtigt, wobei der Fokus weniger auf vorhandenen Unterschieden liegt,⁶⁶ sondern eher auf dem beiden gemeinsamen fiktionalen Erzählen als einem sinnvollen Kriterium zur Abgrenzung gegen den Dokumentarfilm.⁶⁷ Es wird davon ausgegangen, dass trotz der Unterschiede zwischen Kino- und Fernsehspiel eine klare Abgrenzung von filmischen Formen, die für verschiedene Medien produziert wurden, problematisch ist, nicht

65 Würde man das Interesse der Arbeit darauf konzentrieren, so müsste man nicht notwendigerweise ausschließlich auf Filme mit jüdischen Figuren fokussieren. Wie Julia Anspach am Beispiel des deutschen Heimatfilms der 1950er Jahre deutlich macht, müssen jüdische Figuren nicht zwangsläufig auftreten, um antisemitische Stereotype fortzuschreiben. Julia Anspach: Antisemitische Stereotype im deutschen Heimatfilm nach 1945. In: Matthias N. Lorenz (Hrsg.): *Juden.Bilder*. München: Edition text + kritik 2008, S. 61–73. So können antisemitische Stereotype, wie geschlechtliche Ambivalenz, Affinität zu Geld und Geldgeschäften, Nähe zu urbanem Leben und Entfremdung von Natur sowie Heimat, auch gebündelt Figuren zugeschrieben werden, die nicht als explizit jüdisch gekennzeichnet sind, aber durch diese akkumulierte Zuschreibung antisemitischer Motive zu Prototypen jüdischer Figuren werden und als solche gelten werden können.

66 So wurde das Fernsehspiel zunächst eher in die Tradition des Hörspiels gestellt und der Hörfunk galt bis in die 1970er Jahre als Vorbild, wodurch eine bewusste Abgrenzung vom Kinospielefilm vorgenommen wurde. Das drückte sich beispielsweise darin aus, dass für das Fernsehspiel die Autor_innen als die eigentlichen künstlerischen Urheber_innen galten, während die Regisseur_innen eher in den Hintergrund traten (Hickethier: *Das Fernsehspiel der Bundesrepublik*, S. 216–217). Hickethier stellt fest, dass die „autonome“ Bestimmung des Mediums wie auch seiner Programmformen „den wechselseitigen Zusammenhängen zwischen den Medien nicht gerecht werde, wobei es besonderes Kennzeichen moderner Massenmedien sei, ältere kulturelle Formen und die ästhetischen Mittel anderer Medien sich so weit wie möglich anzueignen und für die eigene Programm- und Produktgestaltung nutzbar zu machen.“ (Ebd., S. 62.) Weiter heißt es: „Eine Bestimmung des Fernsehspiels als Gattung kann deshalb die überschneidungsfreie Abgrenzung von szenisch-fiktionalen Formen des Kinos und des Theaters nicht zum Ziel haben, sondern muß gerade die Überschneidung und Überlagerung der verschiedenen darstellenden Medien in die Gattungsbestimmung miteinbeziehen.“ (Ebd.).

67 Die Grenzen zwischen Fiktion und Dokumentation sind natürlich weder unproblematisch, noch trennscharf. Aktuell wird häufig eine Annäherung oder ein Verschwimmen dieser Grenzen postuliert, was Vinzenz Hediger auf eine „ontologische Angst“ zurückführt, die auf ein „Problematischerwerden der Referenzialität“ zurückgeht, letztlich aber fälschlicherweise impliziert, dass sich das früher anders verhalten habe (Vinzenz Hediger: Vom Überhandnehmen der Fiktion. Über ontologische Unterbestimmtheit filmischer Darstellung. In: Gertrud Koch (Hrsg.): *„Es ist, als ob“: Fiktionalität in Philosophie, Film- und Medienwissenschaft*. München: Fink 2009, S. 163–183, hier S. 163–166.) Folglich wird die Debatte um die Unterscheidbarkeit von Fiktion und Nicht-Fiktion sowohl in Zusammenhang mit Spielfilmen als auch mit Dokumentarfilmen geführt. Die Frage kann jedoch pragmatisch aufgelöst und mit der Rezeptionshaltung der Zuschauer_innen beantwortet werden. Damit ist von einem dokumentarischen Lektüremodus auszugehen, der sich von dem von Spielfilmen unterscheidet. Vgl. dazu Roger Odin: Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre. In: Christa Blümlinger (Hrsg.): *Sprung Im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*. Wien: Sonderzahl 1990, S. 125–146; Dirk Eitzen: Wann ist ein Dokumentarfilm? Dokumentarfilm als Rezeptionsmodus. In: *montage/av* 7,2 (1998), S. 13–44. Frank Kessler: Fakt oder Fiktion? Zum pragmatischen Status dokumentarischer Bilder. In: *montage/av* 7,2 (1998), S. 63–78.

zuletzt aufgrund der Ausstrahlung von Kinospielelfilmen im Fernsehen und der Finanzierung von Kinofilmen durch das Fernsehen.⁶⁸ So gibt es neben den Unterschieden in den künstlerischen Möglichkeiten der Medien Ähnlichkeiten in den (zugrundeliegenden) Konventionen des Erzählens audiovisueller Geschichten.⁶⁹ Aufgrund paralleler Entwicklungen lässt sich, nach Karl Prümm, Filmgeschichte nicht als die partikularisierte Geschichte eines einzelnen Mediums schreiben.⁷⁰ Was Prümm aus Perspektive des Fernsehens formuliert und was sicherlich auch umgekehrt in ähnlicher Form gelten kann, macht deutlich, wie eng die Verflechtungen der beiden Medien sind und welche Bereiche sie berühren. Besonders mit der Einführung des Zweiten Deutschen Fernsehens 1963 wurde das Angebot von (Kino-)Spielfilmen im Fernsehen deutlich ausgeweitet.⁷¹ Auf diese Weise wurden Kinospielelfilme zunehmend im Fernsehen sichtbar, was bis heute anhält bzw. kontinuierlich zugenommen hat.⁷² 1974 wurde diese Nähe durch das Film-Fernseh-Abkommen verstärkt, das die Koproduktion mit gemeinsamen Mitteln und die anschließende Auswertung zunächst im Kino und später im Fernsehen vertraglich absicherte.⁷³ Darüber hinaus nehmen auch Kinos Fernsehfilme in ihr Programm auf und zeigen diese auf der großen Leinwand, wie beispielsweise das Filmfest Hamburg in seiner Sektion 16:9. Filmschaffende wie Artur Brauner, Dani Levy oder auch Dominik Graf, Liliane Targownik oder Oliver Hirschbiegel arbeiten – auch wenn sie häufig einen Schwerpunkt in einem der beiden Bildmedien haben – durchaus für Film *und* Fernsehen. Deshalb wird davon ausgegangen, dass Spielfilme unabhängig davon, für welches Medium sie ursprünglich produziert wurden, früher oder später auch im Fernsehen rezipiert werden und ihnen damit (ohne vorhandene Unterschiede nivellieren zu wollen) eine gemeinsame Bedeutung zugesprochen werden kann.⁷⁴ Während die Kinovorstellung häufig zu größerer öffentlicher Resonanz für Filme führt, bringt die (häufig auch mehrfache) Ausstrahlung im Fernsehen das ‚große‘ Publikum. Wenn der Analyse der Darstellungen jüdischer Figuren die Annahme zugrunde liegt, dass diese eine gesellschaftliche Relevanz im Sinne eines Abbildungscharakters einerseits und gesellschaftlicher Wirkung andererseits haben, dann scheint es folgerichtig,

68 Siehe weiterführend Joan Kristin Bleicher: *Die mediale Zwangsgemeinschaft. Der deutsche Kinofilm zwischen Filmförderung und Fernsehen*. Berlin: Avinus 2013.

69 Kristin Thompson: *Storytelling in Film and Television*. Cambridge: Harvard UP 2003, u. a. S. 19–21.

70 Karl Prümm: Film und Fernsehen. Ambivalenz und Identität. In: Wolfgang Jacobsen / Anton Kaes / Hans Helmut Prinzler (Hrsg.): *Geschichte des deutschen Films*. Stuttgart: Metzler 1993, S. 499–518, hier S. 499.

71 Hickethier / Hoff: *Geschichte des deutschen Fernsehens*, S. 253.

72 So schreibt Hickethier, weniger auf die Konkurrenzsituation zwischen Kino und Fernsehen abhebend, als auf den Anspruch des Fernsehens, Filmbildung zu vermitteln: „Es ist ein Verdienst des Fernsehens, daß durch die televisuelle Filmpräsentation und Information über die Filmgeschichte in größeren Teilen der Bevölkerung überhaupt erst ein Bewußtsein von Filmkunst entstand. Wurden in der Kinobranche noch in den fünfziger Jahren abgespielte Filme vielfach vernichtet, so entstand durch die Vermittlungsarbeit des Fernsehens ein Gespür für Filmkunst.“ (Ebd., S. 254.)

73 Ebd., S. 352 ff.

74 Ebd., S. 354.

Filme beider Medien zu berücksichtigen.⁷⁵ Punktuell werden schließlich auch Fernsehserien berücksichtigt, da sie durch ihr serielles Erzählen über einen längeren Zeitraum „differenzierter Wirklichkeit in den menschlichen Beziehungen sichtbar machen“⁷⁶ als 90-minütige Spielfilme, besonders wenn sie enge Bezüge zur bundesdeutschen Gesellschaft haben wie die *Lindenstraße* und *Tatort* (1970–heute, ARD). Neben der Familienserie *Die Lindenstraße* werden die Serien *Der ganz normale Wahnsinn* (1979/80, ARD), *Levin und Gutman* (1985, ARD), *Berlin Berlin* (2001–2004, ARD) sowie einzelne Filme der Reihe *Tatort* und anderer Krimiserien wie *Rosa Roth* (1994–2013, ZDF), *Die Kommissarin*, *Bella Block* oder *Pfarrer Braun* (2002–heute, ARD) berücksichtigt. Zwischenmenschliche Beziehungen werden hier häufig als Beziehungen zwischen jüdischen und nichtjüdischen Figuren relevant.

Drittens ist für die Bearbeitung des Filmkorpus die Frage relevant, welche Rolle den Regisseur_innen zugewiesen wird. Die Regisseur_innen im Sinne eines *auteur* als alleinige künstlerische Urheber_innen zu verstehen, ist aus unterschiedlichen theoretischen Perspektiven problematisch. Aus filmwissenschaftlicher Perspektive kommt die Kritik an der Fokussierung auf den *auteur* aus drei Richtungen: Erstens verkenne diese den kollektiven Charakter des Mediums, den schon Siegfried Kracauer in *Von Caligari zu Hitler* mit Blick auf die Produktionsweise von Filmen betonte.⁷⁷ Eine weitere Kritikrichtung hebt „auf das zugrunde liegende Subjekt-Verständnis eines kohärenten, autarken und selbstbestimmten Individuums ab, das sich ebenso unbeeinträchtigt seinem Publikum mitteile, welches sich gleichfalls aus derartig kohärenten Subjekten konstituiere“.⁷⁸ Die dritte Perspektive schaut eher auf die Seite der Rezeption und versteht diese als eine aktive, die maßgeblich an der Produktion von Bedeutung beteiligt sei. Diese Bedeutung verändere sich mit dem historischen und kulturellen Umfeld des Publikums und sei weder von den Filmschaffenden eindeutig intendiert – vor allem nicht hinsichtlich der Mehrdeutigkeit der Filme – noch kontrollierbar.⁷⁹ Deshalb werden in den folgenden Überlegungen Vertreter_innen unterschiedlicher an der Film- bzw. Fernsehfilmproduktion beteiligter Berufsgruppen berücksichtigt: In jedem Fall die Regisseur_innen und die Autor_innen der Drehbücher, die Darsteller_innen der

75 Die Vielfalt der Rezeptionssituationen geht natürlich heute über Kino und Fernsehen hinaus und prägt das Filmerleben: „Aus heutiger Sicht ist vor allem auf die Vielfalt der Formen zu verweisen, das Objekt ‚Film‘ zu präsentieren und zu erleben; die möglichen Rezeptionsbedingungen eines Films haben sich durch die Proliferation neuer Medien, die als Trägermedien oder Verwertungsform fungieren können, vervielfältigt, sodass die Verabsolutierung einer einheitlichen Zuschauerposition nicht nur theoretisch, sondern auch durch die historischen Veränderungen, in deren Zuge die Filmrezeption aus dem Dispositiv des Kinosaals entgrenzt wurde, obsolet geworden ist.“ (Thomas Morsch: Filmische Erfahrung im Spannungsfeld zwischen Körper, Sinnlichkeit und Ästhetik. In: *montage/av* 19,1 (2010), S. 55–77, hier S. 56.)

76 Knut Hickethier: *Tatort* und *Lindenstraße* als Spiegel der Gesellschaft. In: *Aus Politik und Zeitgeschichte* 20 (2010), S. 41–46. <http://www.bpb.de/apuz/32757/tatort-und-lindenstrasse-als-spiegel-der-gesellschaft?p=all> (Zugriff am 06.11.2013).

77 Siegfried Kracauer: *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*, aus d. Engl. v. Ruth Baumgarten / Karsten Witte. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999, S. 11.

78 Jan Distelmeyer: Vom Auteur zum Kulturprodukt. Entwurf einer kontextorientierten Werkgeschichtsschreibung. In: Andrea Nolte (Hrsg.): *Mediale Wirklichkeiten*. Marburg: Schüren 2003, S. 86–97, hier S. 87.

79 Ebd.

Hauptrollen, in einigen Fällen die Produzent_innen oder weitere Beteiligte, etwa aus dem Bereich der Redaktionen oder Produktionsunternehmen.

Im engeren Sinne geht es bei der Frage nach der Bedeutung der Regisseur_innen häufig auch um die Identifikation von jüdischen und nichtjüdischen Filmschaffenden, welche für eine Unterscheidung der filmischen Darstellungen in Selbst- und Fremdbilder notwendig wäre. Die trennscharfe Differenzierung von ‚jüdisch‘ und ‚nichtjüdisch‘ wird im Zusammenhang dieser Arbeit jedoch als Konstrukt verstanden. Das ist in mehrfacher Hinsicht relevant: Zum einen ganz konkret, wenn es um die Zuordnung der Filme zu jüdischen und nichtjüdischen Filmemacher_innen geht. Zum anderen aber soll diese diametrale Gegenüberstellung generell in Frage gestellt werden, zeichnen doch sowohl die Realität als auch die hier analysierten Filme ein anderes Bild: In Deutschland haben 50% der Jüdinnen und Juden einen nichtjüdischen Lebenspartner. Auch wenn das jüdische Religionsgesetz, die Halacha,⁸⁰ eindeutig definiert, dass jüdisch ist, wer Kind einer jüdischen Mutter ist oder konvertiert, machen Kinder aus solchen ‚gemischten‘ Familien⁸¹ eine trennscharfe Unterscheidung schwierig – besonders wenn man die familiäre Erfahrung der Verfolgung während der Shoah als zentral erachtet. Obwohl dieser Aspekt in den filmischen Darstellungen lediglich angerissen wird, so fällt doch auf, dass die Beziehung zwischen jüdischen und nichtjüdischen Figuren und gemischt-jüdisches Familienleben häufige Topoi von Filmen sind, wie beispielsweise in *Der Ruf, Max Minsky und ich* (BRD 2006/07, R: Anna Justice), *Das Leben ist zu lang* (BRD 2010, R: Dani Levy) oder *Alles auf Zucker!*. Selbst wenn die Filme die Identitätsproblematik der Kinder nicht unbedingt näher thematisieren, so zeigen sie doch, dass die Unterscheidung zwischen Juden/Jüdinnen und Nichtjuden/Nichtjüdinnen trotz eindeutiger halachischer Gesetze nicht so klar und einfach ist.⁸² Deshalb – und weil eine Identifizierung (und damit mögliche Stigmatisierung) jüdischer Filmschaffender, möglicherweise entgegen ihres Selbstverständnisses und ihres öffentlichen Auftretens, höchst problematisch ist – wird in dieser Arbeit auf die Zuschreibung jüdischer Identität oder Zugehörigkeit von an den Filmen beteiligten Personen wie Regisseur_innen, Autor_innen, Schauspieler_innen oder Produzent_innen in den meisten Fällen verzichtet. Ausnahmen bilden Personen, die sich selbst öffentlich als jüdisch darstellen und damit die Rezeption präfigurieren. Dazu zählen beispielsweise Fritz Kortner, der spätestens durch die nationalsozialistische Verfolgung als Jude begann, sich mit seinem Judentum zu befassen, Dani Levy, der sich selbst als jüdischen Regisseur versteht,⁸³

80 Halacha ist ein allgemeiner Begriff, „der das gesamte ‚gesetzliche‘ System des Judentums umfasst.“ (Harry Pross: Halacha. In: Julius H. Schoeps (Hrsg.): *Neues Lexikon des Judentums*. Gütersloh / München: Bertelsmann 1998, S. 322–323, hier S. 322.)

81 Vgl. dazu Lea Wohl von Haselberg (Hrsg.): *Hybride jüdische Identitäten. Gemischte Familien und patrilinäre Juden*. Berlin: Neofelis 2015.

82 Ausführlicher zu den mitunter problematischen Zugehörigkeitsgefühlen, die sich besonders für Kinder jüdischer Väter und nichtjüdischer Mütter ergeben, vgl. Ruth Zeifert: *Du Jude, Ich Jude, Wir Juden*. In: Sucker / Wohl von Haselberg (Hrsg.): *Bilder des Jüdischen*, S. 369–384.

83 Siehe beispielsweise: Christian Böhme / Michael Wuliger: „Wir sind ein aufgeschrecktes Völkchen“. Klischees und Wahrheiten: Der Regisseur Dani Levy über Juden, Deutsche und Schweizer. In: *Jüdische Allgemeine*, 17.04.2008. <http://www.juedische-allgemeine.de/article/view/id/2975> (Zugriff am 07.11.2013).

Adriana Altaras auf Seiten der Schauspielerinnen⁸⁴ oder auch Artur Brauner⁸⁵, der neben Gyula Trebitsch⁸⁶ als der bekannteste jüdische Filmproduzent der deutschen Film- und Fernsehlandschaft gelten kann. Spannende Grenzfälle wie beispielsweise Iris Berben, die als Nichtjüdin mit einem jüdischen Mann verheiratet war, enge Beziehungen nach Israel hat und deshalb häufig mit jüdischen Themen assoziiert wird, finden in ihrer Ambivalenz und vor allem in ihrer Aussagekraft über den gesellschaftlichen Wunsch nach Eindeutigkeit und Abgrenzung ebenfalls Berücksichtigung. Denn es kann davon ausgegangen werden, dass derartige Assoziationen, die durch Bezüge zum realen Leben der Schauspielerin auftreten, die Wahrnehmung von Filmfiguren beeinflussen können, wie im Falle der von Iris Berben verkörperten Figur der Kommissarin Rosa Roth (vgl. Kap. IV.4.2). So kommt den Filmschaffenden eine die Rezeption prädisponierende Funktion zu, jedoch werden sie nicht individuell als Urheber_innen der filmischen Darstellung betrachtet.

Forschungsstand

Neben den deutlich zahlreicheren Arbeiten, die sich mit unterschiedlichen Aspekten der filmischen Holocaustdarstellung befassen,⁸⁷ sind in der deutschsprachigen Auseinandersetzung mit jüdischen Filmfiguren in erster Linie Aufsätze zu nennen, die sich mit einzelnen Filmen auseinandersetzen.⁸⁸ Hervorzuheben ist deshalb Gertrud Kochs 1992 erschienene Monografie *Die Einstellung ist die Einstellung. Visuelle*

84 Vgl. Adriana Altaras: *Titos Brille. Die Geschichte meiner strapaziösen Familie*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2011.

85 Uta von Schrenk: Old Shatterhand. In: *Jüdische Allgemeine*, 03.05.2007. <http://www.juedische-allgemeine.de/article/view/id/3798> (Zugriff am 20.11.2013); „Wo es Anstand gibt, bin ich zuhause“. In: *ray Filmmagazin*. <http://www.ray-magazin.at/magazin/2006/12-artur-brauner-wo-es-anstand-gibt-bin-ich-zuhause> (Zugriff am 20.11.2013).

86 Gyula Trebitsch wurde 1914 in Budapest geboren. Er überlebte die Konzentrationslager Sachsenhausen, Barth und Wöbbelin. 1947 ging Trebitsch nach Hamburg, wo er mit Walter Koppel die Produktionsfirma Real-Film gründete, die schnell zu einer der größten der Bundesrepublik wurde. Überdies gründete er Studio Hamburg im Hamburger Stadtteil Tonndorf. Siehe Kay Weniger: *Zwischen Bühne und Baracke. Lexikon der verfolgten Theater-, Film- und Musikkünstler 1933–1945*. Berlin: Metropol 2008, S. 349–351.

87 Für dieses ausgiebig bearbeitete Forschungsfeld lassen sich lediglich exemplarisch Arbeiten anführen, die als Standardwerke bezeichnet werden können oder denen auf Grund ihrer Aktualität besondere Bedeutung zugemessen werden kann, wie bspw. Judith E. Donelson: *The Holocaust in American Film*. Philadelphia: Jewish Publication Society 1987; Sven Kramer: *Auschwitz im Widerstreit. Zur Darstellung der Shoah in Film, Philosophie und Literatur*. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag 1999; Annette Insdorf: *Indelible Shadows. Film and the Holocaust*. Cambridge: Cambridge UP 2003; Peter Reichel: *Erfundene Erinnerung. Weltkrieg und Judenmord in Film und Theater*. München: Hanser 2004; Waltraud Wende (Hrsg.): *Der Holocaust im Film. Mediale Inszenierungen und kulturelles Gedächtnis*. Heidelberg: Synchron 2007; Catrin Corell: *Der Holocaust als Herausforderung für den Film. Formen des filmischen Umgangs mit der Shoah seit 1945. Eine Wirkungstypologie*. Bielefeld: Transcript 2009; Tobias Ebbrecht: *Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis. Filmische Narrationen des Holocaust*. Bielefeld: Transcript 2011.

88 Beispielhaft zu nennen wären hier: Daniel Wildmann: Über die Liebe zu Juden oder Jüdisches im deutschen TV-Krimi. In: Heikaus (Hrsg.): *Das war spitze!*, S. 109–113; Fritz Wefelmeyer: Die Ästhetik sich schließender Systeme. Judendarstellungen bei Rainer Werner Fassbinder. In: Pól O'Dochartaigh (Hrsg.): *Jews in German Literature since 1945. German-Jewish Literature?* Amsterdam: Rodopi 2000, S. 549–565; Tobias Ebbrecht: Das Judentum als Fernsehkulisse. In: *Phase 2. Zeitschrift gegen die Realität* 11 (2004). <http://phase2.nadir.org/rechts.php?artikel=204&print=> (Zugriff am 11.10.2010).