

Deutsch-jüdische Existenz im Spielfilm

Michaela Wirtz

Forschungsstand

Zur Darstellung von Juden und Judentum im internationalen Film sind in den letzten Jahren einige wissenschaftliche Arbeiten veröffentlicht worden, so etwa Bartovs Studie *The „Jew“ in Cinema* (2005), in der er über 70 Filme analysiert, die zwischen den Jahren 1920 und 1990 entstanden sind. Ferner sei in diesem generellen Kontext verwiesen auf die Studien von Abrams (2012), Baron (2011), Samberg (2000) und Bernheimer (1998).

Mit der filmischen Darstellung deutsch-jüdischer Existenz im frühen Spielfilm beschäftigt sich u.a. Praver (2005); seine Studie hat die Darstellung von Juden und Judentum im österreichischen und deutschen Film zwischen 1910 und 1933 zum Thema, während sich Ashkenazi (2012) auf die deutschen Filme der Jahre 1918 bis 1933 konzentriert. Die stereotype Darstellung insbesondere von Berliner Juden in der deutschen Filmkomödie *Familientag im Hause Prellstein* (1927) und in Filmen mit Ernst Lubitsch und Reinhold Schünzel ist u.a. Gegenstand der Beiträge von Claus und Kasten im Sammelband *Spaß beiseite, Film ab* (Distelmeyer 2006). Die antisemitische Darstellung u.a. von deutschen Juden in Filmen der NS-Zeit untersucht Klaus Kreimeier im Sammelband *Jüdische Figuren in Film und Karikatur* (Kugelman und Backhaus 1995); hier findet sich auch ein Beitrag von Arns zu den *Jud Süß*-Verfilmungen von Lothar Mendes und Veit Harlan.

Mit der filmischen Darstellung des Holocaust, die immer wieder auch deutsche Juden einschließt, beschäftigen sich u.a. Ebbrecht (2011), zwei Ausgaben der Zeitschrift *Film & History* (Rollins 2002), Avisar (1988) und Insdorf (1983). Auch Kramer (1999) widmet sich in Teilen seiner Untersuchung diesem Thema.

Während sich Gallwitz (1999 und 2001) mit den west- und ostdeutschen Spielfilmen der unmittelbaren Nachkriegszeit auseinandersetzt, fokussieren Hickethiers Aufsätze (2000 und 2003) die westdeutsche Fernsehlandschaft zwischen 1950 und 1980. Auf dem gleichen Gebiet spannt Geisler (1994) den Bogen von den 1950er Jahren bis zur Wende. Wolfgram (2002) legt sein Augenmerk auf die Filme, die in der BRD und im wiedervereinten Deutschland entstanden sind, Stern deckt in seiner Vorlesung (2000) ein weites Feld von deutschen Filmen zwischen 1945 und heute ab, und Thiele behandelt die Auseinandersetzung deutscher Printmedien mit verschiedenen Holocaustfilmen (2007).

Die Probleme, die mit der Darstellung gegenwärtigen deutsch-jüdischen Lebens im Film verbunden sind, sind Gegenstand von Battegays Artikel (2013) und auch Thema einiger Beiträge des Sammelbands *Contemporary Jewish Reality in Germany*

and its Reflection in Film (Dorchain und Wonnenberg 2013) sowie von Sabine von Mehrings Aufsatz (2010).

Die Darstellung deutsch-jüdischen Lebens im Film der Wilhelminischen Zeit und der Weimarer Republik

Die beiden Stummfilm-Komödien *Die Firma heiratet* (1914) und *Der Stolz der Firma* (1914) spielen im jüdischen Konfektionsmilieu Berlins und nehmen das damals insbesondere vom Herrnfeld-Theater in Berlin popularisierte Komödienkonzept der derben Überzeichnung jüdischer Charaktere und Milieus auf (vgl. Kasten 2006, 34). Der Hauptdarsteller Ernst Lubitsch drehte dann 1916 einen eigenen Film mit dem Titel *Schuhpalast Pinkus*, in dem er Sally Pinkus spielt, den Sohn eines ostjüdischen Einwanderers, der mit Tricks und Raffinesse, ohne große Anstrengungen, innerhalb von zwei Wochen seinen beruflichen und gesellschaftlichen Aufstieg meistert. Während Praver vor allem die Klischees jüdischen Verhaltens in der Darstellung untersucht (Praver 2005, 47–49), beschäftigt sich Kasten (2006) mit der Frage, warum Pinkus die „Sensation der wilhelminischen Filmkomödie“ gewesen sei: Es sei erstaunlich, dass es Lubitsch gelinge, „das Unkorrekte [...], seine Impertinenz gegenüber Geld, Frauen und gesellschaftlichen Konventionen als Inbegriff des erfolgreichen jüdischen Schlingels zu kultivieren und für eine Positivbesetzung seitens der Zuschauer verfügbar zu machen.“ (Kasten 2006, 40) Anscheinend habe sich das deutsche Publikum gerade in einer erstarrten und von vielfachen Krisen geschüttelten Gesellschaft ein „kleines subversives Schlupfloch durch die Identifikation mit einem quecksilbrigen Außenseiter [gesucht], der mit seinem unbeirrbar selbstbezogenen Begehren und Habenwollen eine anders lautende Realität einfach ausblendet oder überrennt.“ (Kasten 2006, 40) Vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Rezeption spricht sich Kasten auch gegen den z.B. von dem Filmkritiker Andrew Sarris kommenden Vorwurf aus, diese frühen Komödien seien eigentlich antisemitisch (vgl. Kasten 2006, 41–42).

Ähnlich urteilt Ashkenazi über die städtischen Komödien der Weimarer Republik – sie seien trotz des exzessiven Gebrauchs von jüdischen Stereotypen wie Verhalten, Physiognomie und Zielsetzungen weder explizit noch unbewusst antisemitisch gewesen: „Their filmmakers repeatedly exploited anti-Semitic imagery, particularly in regard to the attempts to assimilate through deception and disguise, in order to reflect on the complexities of identity formation in the modern world.“ (Ashkenazi 2012, 18) Stereotype jüdische Figuren wurden in diesen Komödien jedoch auch porträtiert, um generell auf die Unzulänglichkeiten des bürgerlichen Konservatismus zu verweisen: „Notably, the protagonists of these films did not wish to assimilate as Jews into the German nation, but rather as outsiders into the post-World War I urban (liberal) bourgeoisie.“ (Ashkenazi 2012, 18) Lubitschs Beziehungskomödie *Meyer aus*

Berlin (1919), in der er erneut die Hauptrolle spielt, knüpft thematisch an *Schuhpalast Pinkus* an: Der verheiratete Sally Meyer braucht einen Urlaub von seiner Ehe und flüchtet während eines Erholungsurlaubs in die Arme einer anderen Frau, um dann am Ende doch zu seiner eigenen Frau zurückzukehren. Dieser Film zeigt nach Ashkenazi die antisemitische Idee vom Zusammenhang zwischen Anpassung und Maskerade, um sich dann darüber lustig zu machen: „In *Meyer from Berlin* [...], the recognition of the differences, the regression to the (Jewish) type is merely a necessary narrative development, not its termination. The detection of the deception, of the inability to blend by assuming a new appearance, precedes the final bond between the members of the different groups, based on genuine emotion.“ (Ashkenazi 2012, 28) Ähnlich bemerkt Claus zu Hans Steinhoffs Film *Familienstag im Hause Prellstein* (1927), der auf einem Stück der Herrnfelds basiert, die Physiognomie der handelnden Personen und der Sprachduktus mancher Titel ließen keinen Zweifel daran, dass sich das Geschehen in einem jüdischen Milieu abspiele, „[g]elacht wird aber über Situationen und Charaktereigenschaften, in denen die Zuschauer sich und ihre Umwelt wiedererkennen.“ (Claus 2006, 30)

Diese Verallgemeinerbarkeit sieht Ashkenazi auch in der Komödie *Hercules Maier* (1928), in der Rudolf Schünzel einen Ehemann und Vater verkörpert, der sich aufopferungsvoll, aber erfolglos in zahlreichen Berufen versucht, seine Frau aufgrund eines damit einhergehenden Missverständnisses verliert, schließlich jedoch sowohl seinen Traumberuf als Kindergärtner findet als auch Frau und Kind zurückgewinnt. Der dem Juden „inhärente“ Sinn für die fehlende Zugehörigkeit werde hier eingesetzt, um auf die Sensibilität einer sozialen Gruppe zu verweisen, die ethnische Grenzen sprengte – „people brought up on the values of nineteenth-century bourgeois liberalism, but who now find these incompatible with the reality that has resulted from the war and its turbulent aftermath.“ (Ashkenazi 2012, 38) Das Potential solcher Figuren stellt Kasten in seinem Urteil über Lubitsch und Schünzel heraus: „Die Komödien von Lubitsch und Schünzel, so unterschiedlich ihre putzigen, dabei jedoch unverkennbar außenseiterischen jüdischen Hauptfiguren sind, stellen darin das Andersartige, die Differenz zum Normalen bewusst aus.“ (Kasten 2006, 46) Gerade durch die Verweigerung der Assimilation an gutbürgerliches Verhalten erreichten sie schließlich das, was sie sich wünschten. Über die späte Komödie *Keine Feier ohne Meyer* (1931) hält Prawer jedoch zurecht fest, dass die Figur des Sigi Meyer, gespielt von Siegfried Arno, weniger selbstsicher, nervöser und schneller verunsichert sei als die Figuren in Lubitschs Komödien: „And as anti-Semitic attacks proliferated and became more voluble in the Weimar Republic, spilling over into the cinemas and the streets, German film companies and exhibitors became more wary of making films whose humorous intentions could be misunderstood and could be presented as casting general aspersions on Jewish business integrity.“ (Prawer 2005, 128)

Zu den Komödien dieser Zeit zählt Prawer auch den Film *Die Stadt ohne Juden* (1924), der auf dem gleichnamigen Roman des österreichisch-jüdischen Schriftstel-

lers Hugo Bettauer basiert. Bettauer zeichnet in seinem Roman von 1922 satirisch die Ausweisung der Juden aus Österreich und den nachfolgenden kulturellen und wirtschaftlichen Niedergang insbesondere Wiens nach. Im Film wird die Handlung in die „sagenhafte Republik Utopia“ verlegt. Auch hier wird der positive Einfluss der Juden auf das kulturelle und wirtschaftliche Leben durch den Verfall nach ihrer Vertreibung im weiteren Verlauf deutlich gezeigt. Der Roman selbst jedoch endet mit Neuwahlen und der darauffolgenden Aufhebung der Verbannung, die nur deshalb erfolgen kann, weil der Jude Leo Strakosch, der inkognito in Wien ist, am Tag der Abstimmung den antisemitischen Nationalrat Wenzel Krötzl betrunken macht und so dessen Veto verhindern kann. Im Film erscheint die Botschaft des Buchs dann insofern als verharmlosend, als sich hier am – heute nur aus dem zeitgenössischen Kino-Programmheft rekonstruierbaren – Schluss die gesamte Handlung als (Alb)traum dieses Antisemiten (hier heißt er Bernart) herausstellt, der in einem Gasthaus erwacht, augenscheinlich geläutert ist und laut dem ebenfalls rekonstruierten Sprechtitel sagt: „Gottlob, dass der dumme Traum vorbei ist – wir sind ja alle nur Menschen und wollen keinen Haß. Leben wollen wir – ruhig nebeneinander leben.“ Praver wirft Buch und Film nicht zu Unrecht vor, dass beide den Mythos jüdischer Macht bedienten: „This offers a particularly instructive Austrian example of the involvement by Jewish writers and directors in the confirmation and strengthening of national ideologies that could be turned against them by non-Jewish fellow-countrymen.“ (Praver 2005, 205)

Deutsche Juden in Filmen des Nationalsozialismus

Kreimeier schreibt über die Darstellung von Juden im Film des Nationalsozialismus, dass bis in das Jahr 1939 antisemitische Motive im Spielfilm keine wesentliche Rolle gespielt hätten, „abgesehen vom Rollentypus des neureichen Juden und ähnlichen Klischeefiguren in den sogenannten ‚Systemzeitfilmen‘“ (Kreimeier 1995, 142). Von Juli 1939 an seien dann in dichter Reihenfolge Filme mit scharfer antisemitischer Tendenz in die Kinos gekommen. Zu den wichtigsten Titeln bis zum September 1942 zählt Kreimeier *Robert und Bertram* (1939), *Leinen aus Irland* (1939), *Die Rothschilds* (1940), *Jud Süß* (1940), *Bismarck* (1940), *Über alles in der Welt* (1941), *Carl Peters* (1941), *Ohm Krüger* (1941), *... reitet für Deutschland* (1941), *Venus vor Gericht* (1941), *Heimkehr* (1941), *GPU* (1942), *Die Entlassung* (1942) und natürlich den sogenannten ‚Dokumentarfilm‘ *Der ewige Jude* (1940). Kreimeier führt die Tatsache, dass sich dieses Genre des antisemitischen Films bis 1942 im Wesentlichen erschöpft hatte, darauf zurück, „daß die Todesmaschinerie in den Lagern inzwischen auf Hochtouren arbeitete; die Propaganda hatte ihre Schuldigkeit getan.“ (Kreimeier 1995, 143) Während die meisten dieser Filme ihre Argumentation populistisch auf der Ebene eines traditionellen, in breiten Teilen der Bevölkerung verwurzelten Antisemitismus ansetzten, funktionierten wenige, etwa *Der ewige Jude* und *Jud Süß*, „wie stampfen-

de Propagandamaschinen eines antisemitischen Fundamentalismus, dessen Dramaturgie, dessen Bildsprache und Verführungsgestus keine andere Perspektive als die der Ausrottung zulässt“ (Kreimeier 1995, 144).

Veit Harlans *Jud Süß* aus dem Jahr 1940 ging der Film *Jew Süss* von Lothar Mendes (1934) voraus. Anders als im antisemitischen Machwerk Harlans handelt es sich hierbei um eine Adaption des Feuchtwanger-Romans von 1925, wenn auch Arns zutreffend bemerkt: „Der Produzent Michael Balcon und der Regisseur Lothar Mendes [...] reduzierten das komplexe Romangefüge Feuchtwangers zu einem didaktischen Extrakt, der einen Beitrag zur Abwehr des aktuellen Antisemitismus leisten sollte“ (Arns 1995, 109): Der Jude Süß Oppenheimer sucht sozialen Aufstieg und gesellschaftlichen Respekt und wird Hoffaktor des gierigen und skrupellosen Herzogs Karl Alexander von Württemberg. Als seine Tochter jedoch einem Racheakt zum Opfer fällt – sie stürzt sich von einem Dach, als ihr der Herzog nachstellt –, wendet Oppenheimer sich innerlich gegen Karl Alexander und führt dessen und seinen eigenen Untergang herbei. Nachdem er sich bereits zuvor im Film für einen zu Unrecht verurteilten Juden eingesetzt hat, versöhnt er sich am Ende mit seiner jüdischen Existenz, obwohl er erfahren hat, dass er der Sohn eines bedeutenden Adligen ist. Die Taufe, die ihm ein potenzieller Retter als Gegenleistung abverlangt, schlägt er mit Verweis auf seine Tochter ab („To her, I had always been a Jew. Therefore, a Jew I shall remain“) und betet das „Schma Israel“ vor seinem Tod.

Harlans *Jud Süß* (dazu Lohmeier 2006; Hickethier 2006) bezieht sich u.a. auf Wilhelm Hauffs Novelle *Jud Süß* von 1827, doch stellt Arns auch die Übernahme von Figuren und einzelnen Segmenten aus dem Roman Feuchtwangers fest. Anders aber als bei Mendes lasse Harlan die dort im Zentrum stehende jüdische Lebenswelt ganz in den Hintergrund treten, „konzentriert sich statt dessen auf die scheinbar gegensätzliche Entfaltung der höfischen und der bürgerlichen Welt und schafft so ein klar profiliertes, mehrschichtiges, vom ‚gesunden Volksempfinden‘ geprägtes Identifikationsangebot.“ (Arns 1995, 123) Diese Konstruktion sei im Sinne der Produktionsidee geschickt, „da Süß jetzt als fremder Eindringling von außen in die scheinbar friedliche Harmonie und festgefügte Ordnung von Adel und Bürgertum erscheint, als eine vorübergehende Störung, die es zu beseitigen gilt.“ (Arns 1995, 123) Ähnlich urteilt Bartov: „Harlan's *Jew Süss* uses the setting of a lively court drama, full of dance, music, lust, and intrigue, to depict the infiltration into German society of a poisonous and polluting foreign element.“ (Bartov 2005, 8) Harlans Süß Oppenheimer ist ein raffgieriger, skrupelloser Geschäftsmann, der nur auf seine eigene Bereicherung und die seiner Glaubensgemeinschaft aus ist. Ähnlich negativ sind auch die anderen jüdischen Figuren gezeichnet, so Levy, Oppenheimers willfähriger Handlanger, und der Rabbiner, der an eine „verborgene“ Herrschaft der Juden über die Nichtjuden glaubt. Nach dem Tod Oppenheimers wird in der abschließenden Verlesung eines für diesen Zeitpunkt nicht überlieferten Dekrets, das die Juden aus Württemberg verbannt, und der eindringlichen Forderungen an die Nachkommen, dieses

Dekret zu ihrem eigenen Schutz beizubehalten, der Gegenwartsbezug der antijüdischen Propaganda des Films am deutlichsten: „Mögen unsere Nachfahren an diesem Gesetz ehern festhalten, auf dass ihnen viel Leid erspart bleibe an ihrem Gut und Leben und an dem Blut ihrer Kinder und Kindeskinde.“

Deutsch-jüdisches Leben im Film von 1945 bis heute

Holocaust und Leben nach dem Holocaust

Der am breitesten rezipierte Spielfilm zum Holocaust ist sicherlich Steven Spielbergs *Schindler's List* (1993); weitere bekannte Spielfilme zu Verfolgung und Vernichtung von Juden während der Zeit des Nationalsozialismus sind *The Diary of Anne Frank* (1959), *The Pawnbroker* (1964), *Jakob der Lügner* (1974), *Playing for Time* (1980), *Sophie's Choice* (1982), *Der Passagier – Welcome to Germany* (1988), *La Vita è Bella* (1997), *Train de vie* (1998), *The Pianist* (2002), *Die Fälscher* (2007), *The Boy in the Striped Pyjamas* (2008) und *La Rafle* (2010).

Hinsichtlich der Darstellung des Holocaust im west- und ostdeutschen Nachkriegsfilm stellt Thiele fest, dass es in immerhin neun von insgesamt siebenundvierzig zwischen Mai 1945 und Dezember 1948 entstandenen Produktionen jüdische Figuren gebe und Antisemitismus und Verfolgung thematisiert würden: „Erfolgreich waren diese Filme um so mehr, als sie eindeutige Identifikationsangebote mit den unschuldigen Opfern oder heldenhaft Widerstand Leistenden anboten.“ (Thiele 2007, 93) Im deutsch-jüdischen Kontext sind hier insbesondere die Produktionen *Ehe im Schatten* (1947) und *In jenen Tagen* (1947) von Interesse, die beide den gemeinsamen Freitod von deutschen Paaren thematisieren, die in jüdisch-nichtjüdischen Mischehen leben. Bei *Affaire Blum* (1948) handelt es sich um eine Verfilmung des gleichnamigen Romans von Robert Adolf Stemmle, dessen Vorlage der Magdeburger Justizskandal von 1925/26 und seine antisemitischen Hintergründe waren. Das Leben eines zurückkehrenden deutschen Juden im Nachkriegsdeutschland zeigt der beeindruckende Film *Der Ruf* (1949). Der jüdische Schauspieler Fritz Kortner, selbst exiliert und 1947 nach Deutschland zurückgekehrt, spielt Professor Mauthner, der nach 15 Jahren im amerikanischen Exil wieder nach Deutschland kommt, mit dem er sich in einer „love affair“ verbunden fühlt. Schnell muss er einsehen, dass der Antisemitismus im deutschen Volk immer noch verbreitet ist; kaum verblümt tritt ihm der Hass seines missgünstigen Kollegen und der von ihm ideologisch aufgehetzten Studierenden entgegen, die versuchen, ihn aus seiner Position zu drängen. Mauthner, gesundheitlich ohnehin instabil, stirbt schließlich an den Folgen von Aufregung und Enttäuschung. Gallwitz schreibt: „Mauthner symbolisiert die sogenannte ‚deutsch-jüdische Symbiose‘, die durch Auschwitz unwiederbringlich verloren gegangen ist. Indem jenes Deutschland, das Mauthners Bezugspunkt bildet, zerstört ist, kann es kein Ort mehr für ihn sein.“ (Gallwitz 2001, 14) Im

Bewusstsein bzw. Unterbewusstsein der Deutschen werde er zum Symbol der negativen Symbiose im Sinne Dan Diners: „Das heißt, seine Anwesenheit in Deutschland fordert die Deutschen zur Auseinandersetzung mit Auschwitz heraus. So lange die Deutschen sich dieser Auseinandersetzung nicht zu stellen bereit sind, muss Mauthner dafür wirken.“ (Gallwitz 2001, 15) In der BRD nahm in den 1950er Jahren die Zahl der Filme zum Nationalsozialismus kontinuierlich ab; in der DDR entstanden zwar antifaschistische Filme, „in denen der Klassenstandpunkt deutlich werden mußte, jedoch kaum Filme, die explizit das Leiden der Juden während des Nationalsozialismus thematisierten.“ (Thiele 2007, 93) In den 1960er Jahren wurden die Verfolgung und Ermordung der Juden dann wieder häufiger zum Gegenstand sowohl von Kino- wie auch Fernsehfilmen (vgl. Hickethier 2003, 126; Thiele 2007, 107). Zu den Filmen, die die Erfahrung deutscher Juden in der Folge des Holocaust behandeln, gehört aus dieser Zeit in der DDR etwa Konrad Wolfs *Ich war 19* (1968), in dem ein junger deutscher Jude, der seit seinem achten Lebensjahr in der Sowjetunion aufgewachsen ist, am Ende des Kriegs mit der Roten Armee nach Deutschland zurückkehrt und sich seiner – auch – deutschen Identität bewusst wird. Für die BRD sei hier auf Alexander Kluges *Abschied von gestern* (1966) verwiesen.

Mit dem Schicksal von deutschen Juden im Holocaust befasst sich in den 1970er Jahren die amerikanische Produktion *Holocaust* (1978), in der das Leben der Familie Weiss in Jahren 1935 bis 1945 erzählt wird. Dargestellt wird eine assimilierte Familie, die nur noch die hohen jüdischen Feiertage einhält und sich ganz selbstverständlich deutsch fühlt. Trotz der raschen Verschlechterung ihrer Lebenssituation in den Jahren nach 1935 entscheiden sich die Eltern gegen eine Emigration. Der Großvater, der sehr stolz darauf ist, Deutscher zu sein, und Offizier im Ersten Weltkrieg war, versteht die Vorgänge nicht und hadert nach der Kristallnacht 1938 mit seinem Verstand: Er und seine Frau begehen Selbstmord. Mit Ausnahme des Sohnes Rudi, der nach Kriegsende nach Palästina auswandert, kommen alle Familienmitglieder im Holocaust um.

In den 1980er und 1990er Jahren rückt das Schicksal deutscher Juden vor, während und nach der Zeit des Nationalsozialismus vor allem in deutschen Produktionen oder Koproduktionen stärker in den Fokus des Films: Das Leben von Juden in Deutschland unmittelbar vor und zu Beginn des Dritten Reichs zeigt Egon Monks zweiteilige Verfilmung von Lion Feuchtwangers Roman *Die Geschwister Oppermann* (1983). Das Leben deutscher Juden während des Nationalsozialismus beleuchten die Miniserie *Die Bertinis* (1988), die auf Ralph Giordanos gleichnamigem autobiographischem Roman basiert, die DDR-Produktion *Die Schauspielerin* (1988) und die Schweizer Produktion *Das Boot ist voll* (1981), in der es u.a. um den Versuch deutscher Juden geht, 1942 Asyl in der Schweiz zu finden. Die deutsch-französische Koproduktion *Hitlerjunge Salomon* (1990) beruht auf den Erinnerungen des deutschen Juden Solomon Perel, der während der Nazizeit zunächst mit seiner Familie nach Polen und dann nach Kriegsbeginn in den von Russen besetzten Teil Polens floh.

Dort gab er sich nach Einmarsch der Deutschen als Volksdeutscher aus, was ihm die Position eines Übersetzers und Frontsoldaten in der Wehrmacht einbrachte; schließlich wurde er auf eine Nazi-Eliteschule geschickt. Der Film zeigt Salomon von Angst vor Entdeckung und von Identitätskonflikten gequält („Wer war mein Freund, wer mein Feind? [...] Wie konnten sie so gut zu mir sein und gleichzeitig töten? [...] Was unterschied mich von ihnen? [...] Ich will wieder ich selbst sein, ich will zurück zu den Meinen“), die ihn zwischenzeitlich zu dem Wunsch bringen, ganz als Deutscher leben, sein Judentum völlig abstreifen zu können, aber: „Ich konnte vor meinem eigenen Körper nicht fliehen.“ Als er am Ende des Krieges seinen totgeglaubten Bruder wiedertrifft, entscheidet er sich dafür, nach Palästina zu gehen und „nur noch Jude zu sein“. Die österreichisch-deutsche Produktion *Comedian Harmonists* (1997) wurde u.a. von dem Geschichts- und Kulturwissenschaftler Frank Stern stark kritisiert; die immensen Konflikte zwischen jüdischen und nichtjüdischen Mitgliedern des Vokalensembles zur Zeit der Machtübernahme durch die Nazis würden zugunsten einer idealisierten deutsch-jüdischen Vergangenheit geglättet und poliert: „Films like these, as entertaining as they may be, always flirt with the danger that the aesthetically brilliant and pleasing representation of a bygone world may turn out to be a one-way road out of history, where remembering becomes a means by which to forget.“ (Stern 2000, 11) Besser beurteilt er *Aimée und Jaguar* (1999), die Liebesgeschichte zwischen einer Jüdin und einer Nichtjüdin zur Zeit des Nationalsozialismus, wenngleich er auch hier historische Verzerrungen sieht: „The contribution of *Aimée and Jaguar* lies in the fact that it shows the life of young secular Berlin Jews who, except for the Jewishness forced upon them, do not seem to be different from others of their age. In this sense, the film comes from the ‚insider’s‘ perspective.“ (Stern 2000, 12) Die Reaktion der Nichtjüdin auf das Geständnis ihrer Geliebten, sie sei eine Jüdin, wird von Stern als hochgradig symbolisch bewertet: „Do not leave me alone,‘ uttered by the German side in this German-Jewish relationship, has highly symbolic meaning, ambiguous meaning. Even today we have to ask who has left whom in the overall tragic German-Jewish love story behind this microtragedy.“ (Stern 2000, 12) Taberner bezieht die symbolische Bedeutung dieser Szene auf die heutigen deutsch-jüdischen Beziehungen: „Lilly’s shocked reaction – ‚wie kannst du mich lieben?‘ – goes to the heart of the present-day dilemma: how can the German-Jewish symbiosis be reconstituted after the Holocaust? Perhaps predictably, Felice pardons Lilly and responds to her plea, ‚Felice, verlass mich nicht.‘“ (Taberner 2005, 363) Darüber hinaus biete die Darstellung der kosmopolitischen, offenen Aspekte der Weimarer Republik einen Anknüpfungspunkt für die Sehnsüchte der Berliner Republik, an diese Periode anzuknüpfen „as a model of tolerance, creativity and German-Jewish harmony“ (Taberner 2005, 364–365). Dies sei in Margarethe von Trottas *Rosenstraße* (2003) hingegen nicht gelungen: Obwohl es Referenzen zur Weimarer Republik gebe, sei diese Version der deutsch-jüdischen Symbiose eine eindeutige Illusion des 19. Jahrhunderts und impliziere, dass die Ablehnung des

Assimilationsideals nicht nur ein Desaster für die deutsche Identität, sondern auch für das jüdische Überleben nach Auschwitz gewesen sei (vgl. Taberner 2005, 366–367). Das Festhalten an diesem Assimilationsideal wie auch die Zweifel daran sieht Taberner etwa in Viktor Klemperers Tagebüchern, deren Inhalt als Miniserie unter dem Titel *Klemperer – Ein Leben in Deutschland* (1999) verfilmt wurde.

Der Film *Viehjud Levi* (1999) basiert auf dem gleichnamigen Theaterstück von Thomas Strittmatter. Levi ist in den 1930er Jahren Viehhändler im Schwarzwald und bereits in der dritten Generation dort ansässig. Gleichzeitig ist er auch der jüdischen Tradition offensichtlich noch stark verbunden. Er wird in dem Dorf, das er regelmäßig geschäftlich aufsucht, toleriert, ist aber merklich Außenseiter. Die Bevölkerung steht den Nationalsozialisten unpolitisch-opportunistisch bis offen oppositionell gegenüber, bis der Druck durch die Funktionäre und die ohnehin vorhandenen, latenten antijüdischen Ressentiments dazu führen, dass Levi zum Sündenbock wird, an dem der Großteil der Dorfbevölkerung die eigenen Ängste und das damit einhergehende Bedürfnis, plötzlich Loyalität gegenüber dem Nationalsozialismus an den Tag zu legen, abreagiert. Er muss aus dem Dorf fliehen. Wonnenberg schreibt in ihrem Artikel über die Desexualisierung des jüdischen Mannes im deutschen Gegenwartsfilm, der Jude sei hier als antiheroisch porträtiert, nicht zuletzt aufgrund der Tatsache, dass er nicht vermag, das Herz der angebeteten Frau, der Bauerstochter Lisbeth, zu gewinnen: „Levi and the rabbit are portrayed as an absurd couple, and over the course of the film, the Jewish man and the rabbit are conflated: the Jewish man becomes the Angsthasen.“ (Wonnenberg 2013, 150) Diese Meinung lässt sich jedoch nur schwer vor dem Hintergrund der Tatsache vertreten, dass Levi bis zuletzt furchtlos die Dorfkneipe aufsucht und bis zu dem Moment nicht vertrieben werden kann, in dem auch Lisbeth, die bis zuletzt zu ihm hält, ihn zum Gehen auffordert. In *Leo und Claire* (2001) wird die bereits in Stanley Kramers *Judgment at Nuremberg* (1961) unter dem Namen „Fall Feldenstein“ behandelte Geschichte des erfolgreichen Nürnberger Schuhhändlers Leo Katzenberger erzählt, der sich – ähnlich wie die männlichen Mitglieder der Familie Weiss in *Holocaust* – gegen die Nazis auf die Liebe zur Heimat, seine bedeutende Position in der Stadt und auf die mehrgenerationelle Anwesenheit seiner Familie in der Gegend, hier Franken, beruft. Die Pläne seiner Tochter, nach Palästina auszuwandern, betrachtet Katzenberger, so wie Weiss mit Blick auf seinen Sohn, zunächst mit Skepsis. Als sich während eines Besuchs bei ihr in Deutschland der Novemberpogrom 1938 ereignet, reist er zurück, um den Rest seiner Familie doch nach Palästina zu bringen, wird aber in Deutschland denunziert und hingerichtet, seine Angehörigen werden deportiert.

Die Zeit nach dem Nationalsozialismus wird in den 1990er Jahren etwa in der Verfilmung von Jurek Beckers Roman *Bronsteins Kinder* (1991) thematisiert. In einer ostdeutsch-jüdischen Familie kommt es 1973 zu einem intergenerationellen Konflikt, als der Vater Selbstjustiz an einem ehemaligen KZ-Aufseher üben will und der Sohn sich gegen ihn stellt. Stern bezieht sich in seiner Untersuchung besonders auf

eine Szene, in der man die Freundin des Sohnes, die Jüdin Martha, an einem Filmset sieht, wo sie ein deportiertes jüdisches Mädchen spielen soll: „The whole dilemma of depicting Jews in German and Austrian cinema is given its visual and verbal denouement. She plays a dark-eyed and dark-haired beauty. But when wig and make-up are removed, we see a blonde-haired, bright-eyed girl who has been ‚deconstructed.‘“ (Stern 2000, 10) Aus der imaginierten, abstrakten Jüdin werde eine wirkliche Jüdin, die vor und nach der Wende in Deutschland lebe: „The film indicates the new self-consciousness of a younger generation of German Jews—and quashes any residual stereotyping that might occur on the public level.“ (Stern 2000, 10)

Gegenwärtiges deutsch-jüdisches Leben im Film

Epsteins Nacht (2002) zeigt die Erfahrung von deutschen Holocaustüberlebenden gegen Ende des 20. Jahrhunderts, hier die von Jochen Epstein und Karl und Adam Rose, deren assimilierte, idyllische Existenz inmitten nichtjüdischer Nachbarn in Berlin zusammenbricht, als Epstein in einem Priester namens Groll den Hauptsturmführer Giesser erkennt, der sie im KZ Auschwitz-Birkenau gequält hat. Auch die aktuellen Erfahrungen von Kindern und Enkeln deutscher Holocaustüberlebenden werden filmisch repräsentiert, so etwa im zweiteiligen Fernsehfilm *Schalom, meine Liebe* (1998), dessen Drehbuch von Regisseur Josef Rödl und Rafael Seligmann geschrieben wurde, der auf dieser Grundlage einen gleichnamigen Roman verfasste. Ron Rosenbaum, Sohn eines deutschen Holocaustüberlebenden und einer deutschen Konvertitin zum Judentum, ist hin- und hergerissen zwischen einem Leben in Deutschland und in Israel und entscheidet sich schließlich für das Leben mit einer deutschen Nichtjüdin in Deutschland. In Dani Levys *Meschugge* (1998) muss sich die amerikanische Jüdin Lena Katz der Tatsache stellen, dass sie in Wirklichkeit die Enkelin eines deutschen Naziverbrechers ist, der nach dem Krieg samt seiner Familie die Identität der jüdischen Familie Goldberg angenommen hat, die er vollständig ermordet wähnte. Bei *Liebe unter Verdacht* (2002) handelt es sich um einen Kriminalfilm, in dem sich eine Polizistin während ihrer Ermittlungen in den Sohn eines ermordeten Rabbiners verliebt. Wohl von Haselberg hebt hervor, dass die Konstellation jüdischer Mann / nichtjüdische Frau im zeitgenössischen deutschen Film häufiger vorkommt als jüdische Frau / nichtjüdischer Mann. Hier, wie auch in anderen Filmen, übe der jüdische Mann eine starke Anziehungskraft auf die nichtjüdische Frau aus, die Wohl von Haselberg allgemein mit deren Image als gute Ehemänner und Väter und im spezifisch deutschen Kontext mit der Bedeutung der Shoah und dem seit den späten 1980er resp. frühen 1990er Jahren ansteigenden deutschen Interesse an jüdischer Kultur begründet (vgl. Wohl von Haselberg 2013, 92–94). Anders sieht die Konstellation in der Beziehungskomödie *So ein Schlamassel* (2009) aus, in der sich der nichtjüdische Mann als Jude ausgibt, um die Familie seiner jüdischen Freundin nicht vor den Kopf zu stoßen.

Dani Levys Erfolgskomödie *Alles auf Zucker!* (2005), in der Begründung des Ernst-Lubitsch-Preises 2005 als „Wiederbelebung des deutsch-jüdischen Lustspiels“ bezeichnet, „das mit Ernst Lubitsch in den 10er- und 20er-Jahren des letzten Jahrhunderts seine Blüte erlebt hatte“ (zitiert nach: *Ernst Lubitsch Preis für Dani Levy!*, 2005), wurde auch mit kritischen Stimmen bedacht. Nathenson kritisiert u.a. die Verbindung von jüdischer und ost-westdeutscher Thematik: „The popularity of ‚Alles auf Zucker‘ with a mass audience derives from its skill at convincing Germans that they have overcome their historical and cultural alienation from Jews by revealing that Jews are just Germans in costume“ (Nathenson 2006, 2). Allan hingegen bewertet diese Mehrschichtigkeit des Films positiv: Während auf einer Ebene *Alles auf Zucker!* eine Komödie über Juden und Judentum in einer zunehmend kosmopolitischen Welt sei, „in its exploration of Otherness the film also addresses more general questions of identity within the multicultural milieu of post-unification Germany. [...] While Levy uses a range of ironic devices to show that traditional conceptions of Jewish identity are not fixed and unchanging, the same is also true of his treatment of German identity.“ (Allan 2007, 26 und 34) Ähnlich argumentiert Sabine von Mehring: „By mockingly transforming the German-German dialogue into a Jewish-Jewish dialogue, Levy poignantly reveals the many layers of history that are being brushed aside.“ (Mehring 2010, 173) Die Verfasserin beurteilt auch Oliver Hirschbiegels Film *Ein ganz gewöhnlicher Jude* (2005) positiv, der auf dem gleichnamigen Kammerspiel des Schweizer Autors Charles Lewinsky basiert. Ben Becker spielt den Hamburger Journalisten Emanuel Goldfarb, der eingeladen wird, vor einer Schulklasse über das Judentum zu sprechen. Er reagiert widerwillig, angewidert von der tief sitzenden Berührungsangst, den Samthandschuhen, dem Betroffenenheitsgestus, mit dem seiner Meinung nach nichtjüdische Deutsche Juden begegnen. Es kommt zu einem zornigen Monolog über die eigene Identität als Deutscher und Jude. Goldfarb rekapituliert die Situation seiner Eltern als Holocaustüberlebende, ihren Willen, nach dem Krieg in Deutschland zu bleiben, die Erinnerungen und die Ängste vor antisemitischen Angriffen, die von seinen Eltern auf sein Verhalten projiziert wurden, die Belastung der deutschen Juden durch die lange, unglückliche deutsch-jüdische Geschichte. Sein Projekt, ein gewöhnlicher Jude und Deutscher zu sein, sei gescheitert: Man komme in Deutschland nicht aus seiner Rolle, dort, wo man die Erinnerung beständig wiederkäue, wo Lehrer sich Juden zur Betrachtung in den Unterricht holten: Es könne keinen ganz gewöhnlichen Juden in Deutschland geben, keinen jüdischen Deutschen, nur den „ewigen Sonderfall“. Dennoch entscheidet er sich am Ende für den Unterrichtsbesuch. Von Mehring interpretiert diese Entscheidung nicht als Zeichen der Kapitulation, „but rather as an embrace of his (and his son’s) chance at an ‚ordinary‘ Jewish existence in today’s Germany.“ (Mehring 2010, 175) Diese jüdische Normalität sieht Battegay in der von Arte und ARD 2010 ausgestrahlten zehnteiligen Serie *Im Angesicht des Verbrechens* glaubwürdig inszeniert. Max Riemelt verkörpert hier einen jungen Polizisten in Berlin, der Sohn

lettisch-jüdischer Einwanderer ist. Battegay schreibt dazu: „Jüdische Figuren sind hier nicht Marker des Jüdischen, sondern Menschen, die unter anderem Juden sind.“ (Battegay 2013, 36)

Filme

- Abschied von gestern.* Reg. Alexander Kluge, BRD 1966.
Affaire Blum. Reg. Erich Engel, D 1948.
Aimée und Jaguar. Reg. Max Färberböck, D 1999.
Alles auf Zucker! Reg. Dani Levy, D 2005.
Bismarck. Reg. Wolfgang Liebeneiner, D 1940.
Bronsteins Kinder. Reg. Jerzy Kawalerowicz, D 1991.
Carl Peters. Reg. Herbert Selpin, D 1941.
Comedian Harmonists. Reg. Joseph Vilsmaier, A/D 1997.
Das Boot ist voll. Reg. Markus Imhoof, CH 1981.
Der ewige Jude. Reg. Fritz Hippler, D 1940.
Der Passagier – Welcome to Germany. Reg. Thomas Brasch, BRD/GB/CH 1988.
Der Ruf. Reg. Josef von Báky, D 1949.
Der Stolz der Firma. Reg. Carl Wilhelm, D 1914.
Die Bertinis. Reg. Egon Monk, BRD 1988.
Die Entlassung. Reg. Wolfgang Liebeneiner, D 1942.
Die Fälscher. Reg. Stefan Ruzowitzky, A/D 2007.
Die Firma heiratet. Reg. Carl Wilhelm, D 1914.
Die Geschwister Oppermann. Reg. Egon Monk, BRD 1983.
Die Rothschilds. Reg. Erich Waschneck, D 1940.
Die Schauspielerin. Reg. Siegfried Kühn, DDR 1988.
Die Stadt ohne Juden. Reg. Hans Karl Breslauer, A 1924.
Ehe im Schatten. Reg. Kurt Maetzig, D 1947.
Ein ganz gewöhnlicher Jude. Reg. Oliver Hirschbiegel, D 2005.
Epsteins Nacht. Reg. Urs Egger, A/CH/D 2002.
Familientag im Hause Prellstein. Reg. Hans Steinhoff, D 1927.
GPU. Reg. Karl Ritter, D 1942.
Heimkehr. Reg. Gustav Ucicky, A 1941.
Hercules Maier. Reg. Alexander Esway, D 1928.
Hitlerjunge Salomon. Reg. Agnieszka Holland, D/F 1990.
Holocaust. Reg. Marvin J. Chomsky, US 1978.
Ich war 19. Reg. Konrad Wolf, DDR 1968.
Im Angesicht des Verbrechens. Reg. Dominik Graf, D 2010.
In jenen Tagen. Reg. Helmut Käutner, D 1947.
Jakob der Lügner. Reg. Frank Beyer, DDR/ČSSR 1974.
Jew Süß. Reg. Lothar Mendes, GB 1934.
Jud Süß. Reg. Veit Harlan, D 1940.
Judgment at Nuremberg. Reg. Stanley Kramer, US 1961.
Keine Feier ohne Meyer. Reg. Carl Boese, D 1931.
Klemperer – Ein Leben in Deutschland. Reg. Kai Wessel und Andreas Kleinert, D 1999.
La Rafle. Reg. Roselyne Bosch, D/F/H 2010.
La Vita è Bella. Reg. Roberto Benigni, I 1997.

- Leinen aus Irland*. Reg. Heinz Helbig, D 1939.
Leo und Claire. Reg. Joseph Vilsmaier, D 2001.
Liebe unter Verdacht. Reg. Jorgo Papavassiliou, D 2002.
Meschugge. Reg. Dani Levy, CH/D 1998.
Meyer aus Berlin. Reg. Ernst Lubitsch, D 1919.
Ohm Krüger. Reg. Hans Steinhoff, Karl Anton und Herbert Maisch, D 1941.
Playing for Time. Reg. Joseph Sargent und Daniel Mann, US 1980.
... reitet für Deutschland. Reg. Arthur Maria Rabenalt, D 1941.
Robert und Bertram. Reg. Hans H. Zerlett, D 1939.
Rosenstraße. Reg. Margarethe von Trotta, D/NL 2003.
Schalom, meine Liebe. Reg. Josef Rödl, D 1998.
Schindler's List. Reg. Steven Spielberg, US 1993.
Schuhpalast Pinkus. Reg. Ernst Lubitsch, D 1916.
So ein Schlamassel. Reg. Dirk Regel, D 2009.
Sophie's Choice. Reg. Alan J. Pakula, US 1982.
The Boy in the Striped Pyjamas. Reg. Mark Herman, GB/USA 2008.
The Diary of Anne Frank. Reg. George Stevens, US 1959.
The Pawnbroker. Reg. Sidney Lumet, US 1964.
The Pianist. Reg. Roman Polański, F/PL/D/GB 2002.
Train de vie. Reg. Radu Mihaileanu, F/B/NL/ISR/RUM 1998.
Über alles in der Welt. Reg. Karl Ritter, D 1941.
Venus vor Gericht. Reg. Hans H. Zerlett, D 1941.
Viehhud Levi. Reg. Didi Danquart, A/CH/D 1999.

Literaturverzeichnis

- Abrams, Nathan: *The New Jew in Film. Exploring Jewishness and Judaism in Contemporary Cinema*. London: I.B. Tauris, 2012.
- Allan, Seán: „Seit der Wende hat der Mann nur Pech gehabt. Jetzt soll er auch noch Jude sein‘: Theatricality, Memory and Identity in Dani Levy's *Alles auf Zucker!* (2004)“. *Debate. Journal of Contemporary Central and Eastern Europe* 15 (2007), 25–42.
- Arns, Alfons: „Fatale Korrespondenzen. Die Jud-Süß-Filme von Lothar Mendes und Veit Harlan im Vergleich“. Kugelmann, Cilly; Backhaus, Fritz (Hrsg.): *Jüdische Figuren in Film und Karikatur. Die Rothschilds und Joseph Süß Oppenheimer*. Sigmaringen: Thorbecke, 1995, 97–133.
- Ashkenazi, Ofer: *Weimar Film and Modern Jewish Identity*. New York: Palgrave Macmillan, 2012.
- Avisar, Ilan: *Screening the Holocaust. Cinema's Images of the Unimaginable*. Bloomington und Indianapolis: Indiana Univ. Press, 1988.
- Baron, Lawrence (Hrsg.): *The Modern Jewish Experience in World Cinema*. Waltham: Brandeis Univ. Press, 2011.
- Bartov, Omer: *The „Jew“ in Cinema. From The Golem to Don't Touch My Holocaust*. Bloomington, Indianapolis: Indiana Univ. Press, 2005.
- Battegay, Caspar: „Gibt es eine ‚jüdische Normalität‘ in Deutschland? Antworten anhand neuerer deutscher Filme“. *Jüdisches Museum Berlin Journal* 8 (2013), 31–36.
- Bernheimer, Kathryn: *The 50 Greatest Jewish Movies. A Critic's Ranking of the Very Best*. Secaucus (NJ): Carol Publ. Group, 1998.
- Claus, Horst: „Komische Juden oder komische Typen? Hans Steinhoffs *Familientag im Hause Prellstein*“. Distelmeyer, Jan (Hrsg.): *Spaß beiseite, Film ab. Jüdischer Humor und*

- verdrängendes Lachen in der Filmkomödie bis 1945*. München: edition text + kritik, 2006, 21–32.
- Distelmeyer, Jan (Hrsg.): *Spaß beiseite, Film ab. Jüdischer Humor und verdrängendes Lachen in der Filmkomödie bis 1945*. München: edition text + kritik, 2006.
- Dörfler, Edith: „Schatten des Grauens: Zur Problematisierung von Filmen über den Holocaust“. *Medien und Zeit* 12.3 (1997), 22–39.
- Dorchain, Claudia Simone; Wonnenberg, Felice Naomi (Hrsg.): *Contemporary Jewish Reality in Germany and Its Reflection in Film*. Berlin, Boston: De Gruyter, 2013.
- Ebbrecht, Tobias: *Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis. Filmische Narrationen des Holocaust*. Bielefeld: Transcript, 2011.
- Gallwitz, Tim: „„Unterhaltung – Erziehung – Mahnung“. Die Darstellung von Antisemitismus und Judenverfolgung im deutschen Nachkriegsfilm 1946 bis 1949“. Fritz Bauer Institut (Hrsg.): *„Beseitigung des jüdischen Einflusses...“: Antisemitische Forschung, Eliten und Karrieren im Nationalsozialismus*. Jahrbuch 1998/99 zur Geschichte und Wirkung des Holocaust. Frankfurt a.M., New York: Campus, 1999, 275–304.
- Gallwitz, Tim: „„Was vergangen ist, muss vorbei sein!“ Zur Gegenwärtigkeit des Holocaust im frühen deutschen Nachkriegsfilm 1945–1950“. Deutsches Filminstitut (Hrsg.): *Die Vergangenheit in der Gegenwart. Konfrontationen mit den Folgen des Holocaust im deutschen Nachkriegsfilm*. München: edition text + kritik, 2001, 10–19.
- Geisler, Michael E.: „Die Entsorgung des Gedächtnisses. Faschismus und Holocaust im westdeutschen Fernsehen“. *Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft* 17 (1994), 10–50.
- Gilman, Sander L.: „Is Life Beautiful? Can the Shoah Be Funny? Some Thoughts on Recent and Older Films“. *Critical Inquiry* 26.2 (2000), 279–308.
- Hickethier, Knut: „Der Zweite Weltkrieg und der Holocaust im Fernsehen der Bundesrepublik der fünfziger und frühen sechziger Jahre“. Greven, Michael Th.; von Wrochem, Oliver (Hrsg.): *Der Krieg in der Nachkriegszeit. Der Zweite Weltkrieg in Politik und Gesellschaft der Bundesrepublik*. Opladen: Leske + Budrich, 2000, 93–112.
- Hickethier, Knut: „Die Darstellung des Massenmordes an den Juden im Fernsehen der Bundesrepublik von 1960–1980“. Kramer, Sven (Hrsg.): *Die Shoah im Bild*. München: edition text + kritik, 2003, 117–131.
- Hickethier, Knut: „Veit Harlans Film *Jud Süß* und der audiovisuell inszenierte Antisemitismus“. Przyrembel, Alexandra; Jörg Schönert (Hrsg.): *„Jud Süß“. Hoffjude, literarische Figur, antisemitisches Zerrbild*. Frankfurt a.M., New York: Campus, 2006, 221–244.
- Insdorf, Annette: *Indelible Shadows. Film and the Holocaust*. New York: Random House, 1983.
- Kasten, Jürgen: „Verweigerung der korrekten Assimilation. Jüdische Typen, Milieus und Stereotype in Komödien Ernst Lubitschs und Reinhold Schünzels“. Distelmeyer, Jan (Hrsg.): *Spaß beiseite, Film ab. Jüdischer Humor und verdrängendes Lachen in der Filmkomödie bis 1945*. München: edition text + kritik, 2006, 33–47.
- Kramer, Sven: *Auschwitz im Widerstreit. Zur Darstellung der Shoah in Film, Philosophie und Literatur*. Wiesbaden: Deutscher Universitätsverlag, 1999.
- Kreimeier, Klaus: „Antisemitismus im nationalsozialistischen Film“. Kugelmann, Cilly; Backhaus, Fritz (Hrsg.): *Jüdische Figuren in Film und Karikatur. Die Rothschilds und Joseph Süß Oppenheimer*. Sigmaringen: Thorbecke, 1995, 135–157.
- Kugelmann, Cilly; Backhaus, Fritz (Hrsg.): *Jüdische Figuren in Film und Karikatur. Die Rothschilds und Joseph Süß Oppenheimer*. Sigmaringen: Thorbecke, 1995.
- Lohmeier, Anke-Marie: „Propaganda als Alibi. Rezeptionsgeschichtliche Thesen zu Veit Harlans Film *Jud Süß* (1940)“. Przyrembel, Alexandra; Jörg Schönert (Hrsg.): *„Jud Süß“. Hoffjude, literarische Figur, antisemitisches Zerrbild*. Frankfurt a.M., New York: Campus, 2006, 201–220.

- Mehring, Sabine von: „Searching for Justice. Jews, Germans and the Nazi Past in Recent German Cinema“. Anton, Christine; Pilipp, Frank (Hrsg.): *Beyond Political Correctness. Remapping German Sensibilities in the 21st Century*. Amsterdam, New York: Rodopi, 2010, 159–183.
- Prawer, Siegbert Salomon: *Between Two Worlds. The Jewish Presence in German and Austrian Film, 1910–1933*. New York, Oxford: Berghahn Books, 2005.
- Przyrembel, Alexandra; Jörg Schönert (Hrsg.): „Jud Süß“. *Hoffjude, literarische Figur, antisemitisches Zerrbild*. Frankfurt a.M., New York: Campus, 2006.
- Samberg, Joel: *Reel Jewish: A Century of Jewish Movies*. Middle Village (NY): Jonathan David Publ., 2000.
- Taberner, Stuart: „Philo-Semitism in Recent German Film: *Aimée und Jaguar*, *Rosenstraße* und *Das Wunder von Bern*“. *German Life and Letters* 58.3 (2005), 357–372.
- Thiele, Martina: *Publizistische Kontroversen über den Holocaust im Film*. Berlin: LIT, 2007.
- Wohl von Haselberg, Lea: „Between Self and Other. Representations of Mixed Relationships in Contemporary German Film and Television“. Dorchain, Claudia Simone; Wonnenberg, Felice Naomi (Hrsg.): *Contemporary Jewish Reality in Germany and Its Reflection in Film*. Berlin, Boston: De Gruyter, 2013, 85–98.
- Wonnenberg, Felice Naomi: „Can't Get No Satisfaction. The Desexualization of the Jewish Man in Contemporary German Film“. Dorchain, Claudia Simone; Wonnenberg, Felice Naomi (Hrsg.): *Contemporary Jewish Reality in Germany and Its Reflection in Film*. Berlin, Boston: De Gruyter, 2013, 139–156.

Internetquellen

- Ernst Lubitsch Preis für Dani Levy! <http://www.x-verleih.de/de/mitteilungen/null/Ernst-Lubitsch-Preis-fuer-Dani-Levy>. Mitteilung der Entscheidung und ihrer Begründung, 31. Januar 2005 (31.07.2013).
- Nathenson, Cary: *A Polemical Review of Post-Wall Germany's First „Jewish“ Movie*. <http://www.h-net.org/reviews/showpdf.php?id=15462>. Review of *Alles auf Zucker!*. H-German, H-Net Reviews. Februar, 2006. 1–3 (31.07.2013).
- Rollins, Peter C. (Hrsg.): *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies. Special Focus: The Holocaust on Film* 32 (2002).
- Stern, Frank: *Facing the Past: Representations of the Holocaust in German Cinema Since 1945*. <http://www.ushmm.org/research/center/publications/occasional/2000-02/paper.pdf> Joseph and Rebecca Meyerhoff Annual Lecture, United States Holocaust Memorial Museum, 2000, 1–19 (31.07.2013).
- Wolfgang, Mark A.: „West German and Unified German Cinema's Difficult Encounter with the Holocaust“. *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies. Special Focus: The Holocaust on Film* 32.2 (2002), 24–37.

