

# Zwischen Stereotyp und Antisemitismus: jüdische Figuren im bundesrepublikanischen Film und Fernsehen

Lea Wohl von Haselberg

Bekennende Antisemit\*innen gab es nach 1945 in Deutschland kaum noch, vielmehr ist die demonstrative Distanz zu und Kritik von Antisemitismus Staatsräson geworden. Entsprechend ist offener Antisemitismus im deutschen Film nach 1945 kaum zu finden, mediale Skandale wegen antisemitischer Darstellungen im bundesrepublikanischen Film sind selten.<sup>1</sup> Wenn wir jedoch bundesrepublikanische Darstellungen jüdischer Figuren betrachten, so scheint zunächst eine kurze historische Verortung über die Zäsuren 1933 und 1945 hinaus sinnvoll. Denn es gab produktionsseitig, also hinter und vor der Kamera, ebenso wenig eine ‚Stunde null‘ wie auf den Kinoleinwänden, sondern vielmehr eine Gleichzeitigkeit von durchaus sehr grundlegenden Veränderungen, aber auch Kontinuitäten.

Antisemitismus spielte bereits im Kino der Weimarer Republik eine Rolle und wurde nicht erst während des Nationalsozialismus etabliert.<sup>2</sup> Die

1 Es fällt auf, dass es zwar zahlreiche publizistische Kontroversen über Antisemitismus in der BRD gab, diese aber um die Aussagen von Einzelpersonen orientiert sind, sei es in der Walsers-Bubis-Debatte (1998), der Auseinandersetzung um das Gedicht von Günther Grass *Was gesagt werden muss* ... oder auch den Fassbinder-Kontroversen (1975; 1984; 1985/86). Publizistische Kontroversen um Filme drehten sich vielfach um Holocaust-Filme, wie Martina Thiele zeigt. Vgl. Thiele, Martina: Publizistische Kontroversen über den Holocaust, Münster 2001.

Als Ausnahmen zu nennen sind hier der Film *In einem Jahr mit 13 Monden* (BRD 1978, Regie: Rainer Werner Fassbinder), der, wäre er nach der verhinderten Premiere von Fassbinders Theaterstück *Die Stadt, der Müll und der Tod* 1985 erschienen, sicherlich mehr Aufmerksamkeit erregt hätte oder auch der Tatort *Tod im Jaguar* (BRD 1996, Regie: Jens Becker), der nach seiner Erstaussstrahlung am 9.6.1996 im sogenannten Giftschränk der ARD landete oder die im Folgenden noch ausführlicher dargestellte Auseinandersetzung um *Schwarzer Kies* (BRD 1961, Regie: Helmut Käutner).

2 Vgl. Stiasny, Philipp: Hass-Liebe. Antisemitismus und Philosemitismus im Kino der Kaiserzeit und der Weimarer Republik, in: Haus der Geschichte Baden-Württemberg (Hrsg.): Antisemitismus im Film. Laupheimer Gespräche 2008, Heidelberg 2011, S. 35–52.

Kontinuitäten im Film gleichen dabei denen in anderen Bereichen der Gesellschaft: So ist im Film der Weimarer Zeit eine große Pluralität zu finden. Offensichtlich jüdische Sujets wie auch komplexere, filmische Auseinandersetzungen mit jüdischer Erfahrung<sup>3</sup> und antisemitische Darstellungen stehen nebeneinander. Während auf der einen Seite in den Medien antisemitische Angriffe auf jüdische Filmschaffende geschehen, nehmen andere Antisemitismus durchaus als „Problem der Stunde“ wahr und versuchen auch im Film dagegen Stellung zu beziehen.<sup>4</sup> 1933 fallen diese Kämpfe nahezu weg, jüdische und politisch linksstehende Filmschaffende prägen die propagandistisch verinnahmte Filmkultur nicht weiter. Es ist also festzuhalten, dass die nationalsozialistische Filmpropaganda durchaus an antisemitische Filmbilder von vor 1933 anknüpfen konnte. Darüber hinaus ist aber auch darauf hinzuweisen, dass sie dem Kino-Spielfilm trotz einiger offen antisemitischer Propagandafilme<sup>5</sup> nicht das vorrangige Ziel der Vermittlung von nationalsozialistischer Weltanschauung zudedacht hatte, sondern eine andere, subtilere Funktion für und im NS-Staat.<sup>6</sup> So zielte der Spielfilm, der ja neben Wochenschauen, Dokumentarfilmen, Kulturfilmen, Unterrichts-, Trick- und Werbefilmen nur einen Ausschnitt des medialen Repertoires ausmachte, eher auf eine affektive Mobilisierung ab. Nicht nur propagandistische Botschaften sollten bebildert werden, sondern die „Faszination einer Ideologie [sollte] sich vor allem auf die Macht audiovisuell erregter Imaginationswelten gründen“.<sup>7</sup> Dadurch sind offen nationalsozialistische Insignien im Spielfilm der Zeit weit seltener als auf den ersten Blick anzunehmen wäre. Das führt(e) dazu, dass die vermeintlich unpolitischen Unterhaltungsfilm des Nationalsozialismus im Gegensatz zu dem Korpus an Vorbehaltsfilmen vielfach auch nach 1945 noch in deutschen Kinos gezeigt und auf DVD ausgewertet wurden.<sup>8</sup> Damit blieben die emotionalen Botschaften

3 Vgl. Ashkenazi, Ofer: *Weimar Film and Modern Jewish Identity*, New York 2012.

4 Stiasny: *Hass-Liebe*, S. 36 ff.

5 Die bekanntesten Beispiele hierfür sind Filme wie *Die Rothschilds – Aktien auf Waterloo* (1940, Regie: Erich Waschneck), *Robert und Bertram* (1939, Regie: Hans H. Zerlett) oder *Jud Süß* (1940, Regie: Veit Harlan).

6 Antisemitismus taucht im nationalsozialistischen Spielfilm ab 1938 vermehrt in Spielfilmen wie *Mein versiegelter Ordner*, *Robert und Bertram* oder *Leinen aus Irland* auf, wie auch in Dokumentarfilmen wie *Juden ohne Maske* oder *Schicksalswende*; vgl. dazu: Mannes, Stefan: *Antisemitismus im nationalsozialistischen Propagandafilm. Jud Süß und Der ewige Jude*, Köln 1999, S. 19–22.

7 Segeberg, Harro: *Erlebnisraum Kino. Das Dritte Reich als Kultur- und Mediengesellschaft*, in: ders. (Hrsg.): *Mediale Mobilmachung I. Das Dritte Reich und der Film*, München 2004, S. 11–42, hier S. 18. Segeberg schreibt davon, dass weniger das Mediale ideologisiert wurde, als vielmehr das Ideologische eine Medialisierung erfuh; ebd., S. 11.

8 Die ca. 40 sogenannten Vorbehaltsfilme, die sich seit 1966 im Besitz der Murnau Stiftung befinden, machen weniger als 3 % der etwa 1500 während des NS produzierten Filme aus. Es handelt sich dabei um eine letztlich willkürliche Auswahl, die sich im Laufe der

wie auch Selbst- und Fremdbilder des NS-Kinos, wenn sie auch nicht dezidiert antisemitisch waren, in der BRD weiterhin sichtbar.

Für die Darstellung jüdischer Figuren im Spielfilm der BRD entstand ein gewisses Problem: Auch wenn ‚das Jüdische‘ weiterhin konstitutiv für das deutsche Selbstbild blieb,<sup>9</sup> änderte sich die symbolische Bedeutung ‚der Juden‘ grundlegend,<sup>10</sup> nicht aber die kollektiv geteilten Bilder, die in den Köpfen des Publikums wie der Filmschaffenden zur Verfügung standen. Die vorhandenen waren antisemitisch aufgeladen und die Distanz zum Antisemitismus musste und muss bis heute – mitunter rein demonstrativ – öffentlich aufrechterhalten werden,<sup>11</sup> auch wenn dieser in veränderter Form, vor allem als sekundärer Antisemitismus, fortbesteht und seine Motive aktuellen gesellschaftlichen Zusammenhängen anpasst. Hieraus entstanden spezifische Verschiebungen und Vermeidungsstrategien in der filmischen Darstellung. Darüber hinaus waren die wenigen noch in der Bundesrepublik lebenden Jüdinnen und Juden als solche unsichtbar, und da die meisten Deutschen Jüdinnen und Juden im Alltag nie begegneten, entstanden kaum neue Bilder von jüdischem Leben. Die visuelle Erkennbarkeit, die über den Einsatz etablierter, beim Publikum durch Wiederholung bekannter Bilder – und das meint im Zusammenhang des Films Stereotype – erreicht werden kann, war durch all das verstellt.

Zeit verändert hat und für die keine öffentlich einsehbare Begründung vorliegt. Dennoch machen die Größenverhältnisse deutlich, dass Filme mit offen propagandistischer Funktion, sei diese antisemitisch, antibritisch, die Euthanasie legitimierend oder kriegstreiberisch, nicht im Fokus der NS-Filmpropaganda standen.

- 9 Schmid, Antonia: *Ikonomie der „Volksgemeinschaft“*. ‚Deutsche‘, ‚Juden‘ und ‚Jüdinnen‘ sowie andere ‚Andere‘ im Film der Berliner Republik über den Nationalsozialismus. Diss., Berlin 2016, S. 1 ff.
- 10 So nannte der amerikanische Hohe Kommissar der USA John McCloy die Beziehung der Deutschen zu den Juden die „Feuerprobe für die deutsche Demokratie“, und tatsächlich sollte sie, oder zumindest ihre Repräsentation, ein Lackmустest für die Bundesrepublik als demokratischem Staat bleiben; vgl. Bergmann, Werner: *Antisemitismus in öffentlichen Konflikten. Kollektives Lernen in der politischen Kultur der Bundesrepublik 1949–1989*, Frankfurt a. M. 1997, S. 67. Auch Michal Bodemann beschreibt die symbolische Bedeutung, die ‚den Juden‘ in Deutschland zukomme: „Bereits nach dem ursprünglichen Beschweigen der Juden in den Nachkriegsjahren stellen diese Themen ab Anfang der fünfziger Jahre im nationalen deutschen Narrativ eine zentrale Trope dar. Wir können noch weiter gehen: Die nationale deutsche Narration benötigt die jüdische Trope als zentrales Element zu Deutung der eigenen nationalen Identität“; Bodemann, Michal Y.: „Öffentliche Körperschaft“ und Authentizität. Zur jüdischen Ikonographie in Deutschland, in: *Mittelweg* 36.5 (1996), S. 45–56, hier S 45.
- 11 In der direkten Nachkriegszeit regulierten die Alliierten die medialen Darstellungen der NS-Zeit, aber auch von Jüdinnen und Juden, über lizenzierte Presse und Rundfunkanstalten. Danach setzte sich in West-Deutschland ein öffentlicher anti-antisemitischer Konsens durch – was nicht bedeutet, dass es nicht zu antisemitischen Aussagen Einzelner kam; vgl. hierzu Thiele, Martine: *Medien und Stereotype. Konturen eines Forschungsfelds*, Bielefeld 2015, S. 206.

Befasst man sich mit der Darstellung jüdischer Spielfilmfiguren im bundesrepublikanischen Film und Fernsehen, so stößt man also recht schnell auf die Frage nach dem Verhältnis von Antisemitismus und Stereotypen im Film und der (Un-)Möglichkeit einer trennscharfen Unterscheidung. Denn das häufige Sprechen von antisemitischen Stereotypen impliziert, es gäbe auch nicht-antisemitische Stereotype des Jüdischen, deren Verwendung unproblematisch sei. Doch die Abgrenzung von antisemitischen und unproblematischen Stereotypen wird dadurch erschwert, dass auch positiv besetzte Stereotype Differenz produzieren. Differenz an sich ist in einer pluralen Gesellschaft natürlich kein Problem und Vielfalt sollte an Stelle einer homogenisierten Vorstellung eines an Nationalstaaten gebundenen Volkes oder einer Kultur stehen. Dennoch scheint es wichtig darauf hinzuweisen, dass auch positiv besetzte, menschengruppenbezogene Stereotype das Risiko einer Homogenisierung und Essentialisierung (von Menschengruppen) mit sich bringen und darüber hinaus an negative anschlussfähig sind. Sie vermögen es mitunter schnell ihre Vorzeichen zu ändern, wie Antonia Schmid mit Blick auf den NS-Film der Berliner Republik zeigt.<sup>12</sup> Zudem ist Differenz zwischen deutschen und jüdischen Figuren nicht mit einer Vielfalt der Darstellung jüdischer Figuren zu verwechseln.

Im Hintergrund dieses Versuchs einer Unterscheidung von problematischen und unproblematischen Stereotypen des Jüdischen schwingt dabei, oft implizit, die Frage mit, wie denn eine ‚korrekte‘ Darstellung jüdischer Spielfilmfiguren eigentlich aussähe. Die damit verbundene Idee einer ‚authentischen‘ Darstellung jüdischer Figuren oder Themen, die einer unauthentischen oder gar virtuellen gegenübersteht, hält einer kritischen Diskussion jedoch nicht stand, zumindest wenn man Jüdinnen und Juden als heterogene Gruppe und Kultur im andauernden Wandel befindlich versteht.<sup>13</sup> Auch die Unterscheidung von Selbst- und Fremdbildern gerät für den Film als kollektivem Produkt an ihre Grenzen. Das gilt sicherlich nicht nur die filmische Darstellung von Jüdinnen und Juden, sondern auch anderer Minderheiten und kollektiv gedachter gesellschaftlicher Gruppen.

Um diese Fragen im Folgenden zu diskutieren, gilt es zunächst drei Punkte in den Blick zu nehmen: erstens, Formen und Funktionen von Stereotypen im Film; zweitens, die Rolle von Antisemitismus und seinen spezifischen Ausformungen im bundesrepublikanischen Film und Fernsehen; drittens, die Offenheit filmischer Texte und deren Bedeutung für die Rezeption und Wirkung antisemitischer respektive stereotyper filmischer Darstellungen.

12 Schmid: Ikonologie der „Volksgemeinschaft“, S. 205 ff.

13 Vgl. Wohl von Haselberg, Lea: Und nach dem Holocaust? Jüdische Spielfilmfiguren im (west-)deutschen Film und Fernsehen, Berlin 2016, S. 17 f.; Hödl, Klaus: Der „virtuelle Jude“ – ein essentialistisches Konzept?, in: ders. (Hrsg.): Der „virtuelle Jude“. Konstruktionen des Jüdischen, Innsbruck 2005, S. 53–70, hier S. 53.

## Stereotype und Film

Die alltagssprachliche Verwendung des Begriffs Stereotyp ist häufig synonym mit Klischee oder Vorurteil; in der wissenschaftlichen Verwendung lassen sich unterschiedliche Konzeptualisierungen finden. Sie haben gemeinsam, dass darunter Formen, Strukturen, Muster verstanden werden, „die dann in ähnlichen oder ähnlich empfundenen Funktionskontexten *en bloc* immer wieder reproduziert werden und *ein großes Beharrungsvermögen* erlangen“.<sup>14</sup> In sozialwissenschaftlichen Verständnissen werden, trotz unterschiedlicher Definitionen, Stereotype als auf Kategorisierung, Vereinfachung und Verallgemeinerung basierend und auf Menschengruppen bezogen verstanden. Unterschieden werden Auto- und Heterostereotype, also stereotype Vorstellungsbilder von den eigenen und anderen Gruppen, wobei es wenig erstaunt, dass die Heterostereotype weniger komplex und tendenziell negativer ausfallen.<sup>15</sup> Metastereotype wiederum bezeichnen Annahmen über Stereotype, die andere Gruppen von der eigenen Gruppe oder diese von Fremdgruppen haben – also vermutete Stereotype.<sup>16</sup> Zentrales Merkmal von Stereotypen als gruppenbezogenen Vorstellungen ist ihre große Stabilität und ihr Beharrungsvermögen, das es ermöglicht, abweichende Erfahrungen als die lediglich die Regel bestätigende Ausnahme zu deuten und zu integrieren – sie sind resistent gegen rationale Argumentationen.<sup>17</sup> Gleichzeitig sind sie aber auch lebendig und passen sich als „in einem gesteigerten Sinne Instanzen des

14 Schweinitz, Jörg: Film und Stereotyp. Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie, Berlin 2006, S 28.

15 Interessant ist hierbei auch, dass im Kontext des Films stereotype Darstellungen, die als Autostereotype subsumiert werden, wie das der jüdischen Mutter, der *Jewish American Princess* oder des jüdischen Neurotikers häufig als unproblematisch eingeschätzt werden. Dabei werden vier Punkte meines Erachtens nicht hinreichend diskutiert: erstens, dass Filme als kollektive Produkte nicht eindeutig als Selbst- oder Fremdbild kategorisiert werden können; zweitens, die komplexe filmische Kommunikationssituation mit diversen Publika, denen unterschiedliche Lektüren angeboten werden; drittens, potentielle Binnendifferenzierungen innerhalb von Gruppen, weshalb möglicherweise eine Darstellung als Autostereotyp erscheint, die aber letztlich einer auch pejorativen Binnendifferenzierung dienen kann; viertens, die Korrelation mit anderen Diskriminierungsformen, bei den genannten Beispielen Sexismus.

16 Ausführlicher zu den unterschiedlichen Vermutungskonstellationen von Metastereotypen siehe Thiele: Medien und Stereotype, S. 31 f.

17 Hahn, Eva/Hahn, Hans Henning: Nationale Stereotypen. Plädoyer für eine historische Stereotypenforschung, in: Hahn, Hans Henning/Scholz, Stephan (Hrsg.): Stereotyp, Identität und Geschichte. Die Funktion von Stereotypen in gesellschaftlichen Diskursen, Frankfurt am Main 2002, S. 17–56, hier S. 22; Hahn, Hans Henning: 12 Thesen zur Stereotypenforschung, in: ders./Mannová, Elena (Hrsg.): Nationale Wahrnehmung und ihre Stereotypisierung. Beiträge zur historischen Stereotypenforschung, Frankfurt am Main 2007, S. 15–24, hier S. 19f.

Rekurses auf Bekanntes“,<sup>18</sup> wenn auch sehr verzögert, gesellschaftlichen Entwicklungen an.<sup>19</sup> Der Kern eines Stereotyps bleibt also häufig bestehen, seine Form und auch seine Bewertung können sich mit den jeweiligen Verhältnissen jedoch verändern. Dabei sind Stereotype sowohl mit rationalem als auch mit emotionalem Wissen vernetzt. Sie sind untereinander verbunden, was bedeutet, dass Stereotype nicht allein auftreten, sondern in Clustern. Beim Aufrufen eines Stereotyps werden andere Stereotype mitaktiviert. Dabei sind ‚positiv‘ und ‚negativ‘ besetzte Stereotype nicht voneinander getrennt, sondern häufig assoziativ verbunden, mit dem artikulierten positiven wird ein negatives abgerufen.<sup>20</sup> Dies ist vor allem wichtig, da positive Stereotype des Jüdischen mitunter als vermeintlich unproblematisch bewertet werden, wobei der hier beschriebene Zusammenhang zwischen vermeintlich positiven und negativen Stereotypen außer Acht gelassen wird.

Demgegenüber bezeichnet das Stereotyp im filmischen Zusammenhang verschiedene Ebenen: Die Genrebildung ist gekennzeichnet durch beständige Wiederholungen von Stereotypen bei gleichzeitiger Variation derselben. In Handlungssegmenten, dem Schauspiel, in Bild- und Tonkompositionen bildeten sich in der Filmgeschichte bereits früh Stereotype heraus, also Muster, die durch die beständige Wiederholung konventionalisiert und verbreitet wurden. In der frühen Beschäftigung mit filmischen Stereotypen ab den 1930er Jahren taucht das Stereotyp als negativer Gegenbegriff zu positiven Beschreibungen wie künstlerisch, wahrhaftig oder originell auf.<sup>21</sup> Eine negative Bewertung, die heute im 21. Jahrhundert, gewöhnt an den zitierenden und auf andere Erzählungen und Muster verweisenden Charakter postmoderner Erzählformen, nahezu anachronistisch anmutet. Dennoch erinnert die weite Verbreitung von Stereotypen im filmischen Erzählen an den Warencharakter des Films: Visuelle wie narrative Stereotype konnten sich auch deshalb so schnell durchsetzen, weil sie in besonderer Weise mit den Dispositionen, den Sehnsüchten und dem Begehren weiter Teile des Publikums koordiniert waren und sind.<sup>22</sup>

18 Schweinitz: Film und Stereotyp, S. 32.

19 Vgl. Pleitner, Berit: Von Wölfen, Kunst und Leidenschaft. Zur Funktion von Stereotypen über Polen und Franzosen im deutschen nationalen Diskurs 1850 bis 1871, in: Hahn, Hans Henning/Scholz, Stephan (Hrsg.): Stereotyp, Identität und Geschichte. Die Funktion von Stereotypen in gesellschaftlichen Diskursen, Frankfurt a. M. 2002, S. 273–292, hier S. 274f.

20 Schweinitz zeigt über den Vergleich von Schemata und Stereotypen, dass Stereotype ebenfalls in ‚emergenten Netzwerken‘ organisiert sind und „dass die einfache Oberflächenstruktur von Stereotypen in der Tiefe meist mit höchst komplexen Beständen rationalen und emotionalen Wissens vernetzt ist. Bestände, die gleichsam als Unterprogramme von Stereotypen aufgerufen werden“; Schweinitz: Film und Stereotyp, S. 32.

21 Ebd., S. X.

22 Vgl. ebd., S. XI.

Erst bei den Figuren geraten das sozialwissenschaftliche Verständnis und das filmtheoretische in Berührung: Für die Analyse der Gestaltung von (jüdischen) Spielfilmfiguren muss sowohl allgemein nach Form und Funktion von Figurenstereotypen gefragt werden als auch nach Form und Funktion von Stereotypen im sozialwissenschaftlichen Sinne und, daran anknüpfend, nach konkreten Stereotypen des Jüdischen.

Auch bei der Gestaltung von Filmfiguren entfalten Stereotype ihre orientierende Kraft. Ihnen kommt deshalb eine zentrale Funktion für die Figurenrezeption zu. Stereotype *können* dabei als Bilder von Anderen zum Einsatz kommen, aber die Figurengestaltung entlang ethnischer, kultureller, nationaler, religiöser oder geschlechtlicher Stereotype ist nur *eine* Möglichkeit. Die Figurengestaltung kann wie beispielsweise im Falle von Superhelden-Figuren auch Stereotype entwickeln, die nicht analog zu realen Menschengruppen funktionieren.<sup>23</sup>

Die Unterscheidung zwischen einer stereotypen und einer nicht-stereotypen Filmfigur führt über die Differenzierung von Charakter und Typ: Während Charaktere sich durch eine Entwicklung auszeichnen, die sie im Laufe der Handlung durchleben und „ein individuelles und vielschichtiges geistig-psychologisches Profil besitzen“,<sup>24</sup> sind Typen durch eine Konstanz gekennzeichnet. Sie entwickeln und verändern sich nicht. Figurentypen haben eine klare Handlungsrolle inne, das heißt sie haben eine wichtige Funktion für die Handlung, weil sie immer wieder bestimmte Handlungsabläufe und Ereignisse anstoßen können. Dabei sind Typ und Figurenstereotyp nicht identisch: Ein in der filmischen Narration entwickelter Figurentyp wird erst durch seine Konventionalisierung zum Figurenstereotyp, das heißt erst wenn die Typenkonstruktion intertextuell wiederholt und dadurch bekannt und konventionell wird, kann von einem Figurenstereotyp gesprochen werden. „Die *Stereotypisierung* des ursprünglich in einem Text aufgebauten Typs ist also ein möglicher zweiter Schritt: die *intertextuelle Phase der Typenbildung*“.<sup>25</sup>

Figuren als Typen tauchen besonders häufig in Filmen auf, die klar einem Genre zuzurechnen sind. Jüdische Figuren sind vor allem in ihrer Handlungsrolle oft typenhaft. Besonders in den ersten Dekaden des bundesrepublikanischen Films hatten sie oft die Funktion, die nicht-jüdischen Figuren hinsichtlich ihrer Nähe oder Distanz zum Nationalsozialismus zu charakterisieren. Vielfach heißt das, dass sie die nicht-jüdischen Figuren entlasten oder als ‚böse Figuren‘ offenlegen. Im Spiegel der jüdischen Figuren wird das moralische

23 Wenngleich sie natürlich mit spezifischen Vorstellungen von Männlichkeit und gesellschaftlichen Werten verbunden sind, die wiederum an bestimmte gesellschaftliche Gruppen gebunden sind.

24 Schweinitz: Film und Stereotyp, S. 45.

25 Ebd., S. 47.

Profil nicht-jüdischer, zumeist deutscher, Figuren deutlich. Insofern können jüdische Figuren, denen diese Funktion in dominanter Weise zugeschrieben wird, als Spiegelfiguren bezeichnet werden.<sup>26</sup>

Wenn es sich bei Figurenstereotypen also nicht „lediglich um bloße Übersetzungen oder erzählerisch-visuelle Konkretisierungen jener ‚Bilder vom Anderen‘ handelt, für die sich die Sozialpsychologie unter dem Schlagwort ‚Stereotyp‘ interessiert“,<sup>27</sup> dann stellt sich andersherum die Frage, ob Figuren, die entlang solcher stereotyper Bilder des Anderen entwickelt werden, gleichzeitig typenhafte Figuren sein müssen. Dies ist insofern zu verneinen, als die Menschengruppen betreffenden Stereotype nicht immer offen und auf den ersten Blick erkennbar umgesetzt werden, sondern die Figuren zum Teil durchaus individualisiert gezeichnet sein können. Die Stereotype werden in der Figurengestaltung reindividualisiert umgesetzt.<sup>28</sup> Durch diese Reindividualisierung entsteht ein individueller, mitunter psychologischer Charakter, der sich aber nur vor dem Hintergrund und im begrenzten Rahmen der jeweiligen Stereotypen (es ist ja einer Menschengruppe jeweils ein ganzes Netzwerk an Stereotypen und Eigenschaften zugeordnet) entwickelt und seine (vermeintliche) Individualität entfaltet. Und selbst wenn eine Figur sich aus dem ihr zugeschriebenen Stereotypen-Raster herausbewegt, kann in der Darstellung eine Lesart angelegt sein, die das als die bestätigende Ausnahme der Regel deutet.

Verstehen wir Stereotype im sozialwissenschaftlichen Sinne als auf Menschengruppen bezogene Vereinfachungen, die weit verbreitet sind und sich durch ein großes Beharrungsvermögen auszeichnen, dann wohnt ihnen, auch wenn sie nicht immer abwertend oder feindselig sind, grundsätzlich ein problematisches Potential inne: Sie homogenisieren die entsprechende Gruppe, können häufig auch unter entgegengesetzten Vorzeichen gedeutet werden bzw. diese kontextabhängig verändern oder andere Stereotype mitabrufen. Das ändert sich auch nicht dadurch, dass sich Mitglieder der betreffenden Gruppe, in diesem Falle jüdische Filmschaffende, affirmativ auf das jeweilige Stereotyp beziehen. So werden positive Stereotype über Jüdinnen und Juden häufig dem Philosemitismus zugerechnet, der wiederum als spezifische Form des Antisemitismus subsumiert wird. Dabei ist meines Erachtens noch nicht ausreichend ausdifferenziert worden, dass es sich vielfach um eine Übernahme von (jüdischen) Autostereotypen handelt, die dann mit (vermeintlich positiv besetzten) Heterostereotypen amalgamiert werden.

Doch bleiben wir noch bei der Veränderung der Vorzeichen: So ist das Bild des geschäftstüchtigen Juden immer noch ein zentrales antisemitisches Stereotyp. In filmischen Darstellungen ist die Geschäftstüchtigkeit oder das

26 Wohl von Haselberg: *Und nach dem Holocaust?*, S. 170 f.

27 Schweinitz: *Film und Stereotyp*, S. 49.

28 Ebd., S. 51.

Motiv des Geldes vielfach als beruflicher Erfolg umgesetzt, was eine allein darauf fußende Kritik an einzelnen Filmen nicht zu rechtfertigen scheint. Bei der Betrachtung einer größeren Anzahl bundesrepublikanischer Spielfilme fällt auf, dass beruflicher (und damit auch ökonomischer) Erfolg eine gewisse Dominanz in den Attributen des jüdischen Figurenarsenals aufweist, was in der Häufung antisemitische Stereotype mitabrufen kann, zumindest aber dazu beiträgt, jüdische Armut (als Thema) zu verdecken.

Es lässt sich also unterscheiden zwischen Stereotypen, die unverändert an historisch tradierte antisemitische Vorstellungsbilder<sup>29</sup> anschließen, Stereotypen, die diese variieren (beispielsweise mit positiven Vorzeichen versehen, aber immer noch von Macht und Einfluss jüdischer Figuren erzählen), aber letztlich anschlussfähig bleiben und Stereotypen, die unproblematisch erscheinen und häufig Autostereotype sind bzw. gleichzeitig Auto- und Heterostereotype, weshalb mit ihnen weithin affirmativ umgegangen wird. Ihre Bedeutung für filmische Darstellungen, besonders im bundesrepublikanischen Kontext, ist noch zu diskutieren. Ein interessantes Beispiel hierfür, das nicht nur in filmischen Darstellungen vielfach auftaucht, nicht eindeutig an ein antisemitisches Vorstellungsbild anschließt und selten kritisch diskutiert wird, ist der jüdische Humor. Einerseits ist der jüdische Erzählwitz, nicht zuletzt durch Salcia Landmanns Sammlung,<sup>30</sup> in der BRD weit bekannt und äußerst beliebt, so dass dieser Band nicht nur vielfach wieder aufgelegt wurde, sondern auch zahlreiche weitere Sammlungen und Publikationen nach sich zog. Andererseits ist, damit verbunden, auch die Vorstellung von ‚den Juden‘ als besonders humorvoller Gruppe weit verbreitet.<sup>31</sup> Da es sich beim ‚jüdischen Humor und Witz‘ aber ebenso um ein Auto- wie ein Heterostereotyp zu handeln scheint, löst seine Verwendung im BRD-Film keine kritischen Diskussionen aus – auch wenn es in vielen Spielfilmen, vor allem der Berliner Republik, eine zentrale Rolle für die Kenntlichmachung

29 Wie beispielsweise die ausgewählten Bilder der Judenfeindschaft („Gottesmörder“, „Ritualmord“, „Blut und Schande“, „der ewige Jude“, „der Wucherer“, „Shylock“, „die jüdische Weltverschwörung“, „Dunkelmänner“, „Mauscheln“, „der jüdische Name“, „die schöne Jüdin“, „der Intellektuelle“, „der Kapitalist“, „der Ostjude“ und einige mehr) in Schlör, Joachim/Schoeps, Julius H. (Hrsg.): *Bilder der Judenfeindschaft. Antisemitismus. Vorurteile und Mythen*, Augsburg 1999.

30 Salcia Landmann hat sicherlich die zahlreichsten Bücher im deutschsprachigen Raum zum jüdischen Witz publiziert. Bereits 1960 veröffentlichte sie *Der jüdische Witz. Soziologie und Sammlung* und später weitere Ausgaben verschiedener Sammlungen jüdischer Witze, die in hohen Auflagen verkauft wurden; Landmann, Salcia: *Der jüdische Witz. Soziologie und Sammlung*, Olten 1961; dies. (Hrsg.): *Als sie noch lachten. Das war der jüdische Witz*, München 1997.

31 Vgl. Wohl von Haselberg: *Und nach dem Holocaust?*, S. 154–164; Klingenberg, Darja: *Juden\*, und Witze mit Bart*, in: *Gegenwartsbewältigung*, Jalta 4.2 (2018), S. 129–139.

jüdischer Spielfilmfiguren spielt. Zwar übersieht die weit verbreitete These, die jüdischen Erzähler\*innen von Witzen lachten über sich selbst, möglicherweise innerjüdische Binnendifferenzierungen, es stellt sich aber durchaus die Frage, wer mit wem (oder über wen?) lacht, wenn dem jüdischen Erzählwitz in Deutschland die jüdischen Adressat\*innen weitgehend verloren gegangen sind und dieser nun (auch) in deutschen nicht-jüdischen Kreisen zirkuliert. Ohne einen identitätspolitischen Ansatz stark machen zu wollen, sollte die soziale Funktion von gemeinsamem (auch ausbleibendem) Lachen als Ausloten von Grenzen und Zugehörigkeiten berücksichtigt werden.<sup>32</sup>

## Antisemitismus und Film

Der Zusammenhang Antisemitismus und Film wurde in der Forschung wenn überhaupt, dann anhand spezifischer (nationaler) Kinokulturen, einzelner Filme oder Motive diskutiert.<sup>33</sup> Auch wenn Mark Gelber bemängelt, dass auch der Diskussion um literarischen Antisemitismus eine kritische Methodologie fehle,<sup>34</sup> so ist doch festzustellen, dass bisher noch weniger versucht wurde, ein methodisches Analysemodell der unterschiedlichen Formen von Antisemitismus im Film in seinen spezifisch filmischen Äußerungen zu entwickeln. So ist mitunter der Blick in die Forschung zu literarischem Antisemitismus hilfreich<sup>35</sup> und der Kunsthistoriker Ernst Seidl fragt im Tagungsband *Antisemitismus im Film* der Laupheimer Gespräche 2008 nicht unberechtigt:

Kann ein Objekt antisemitisch sein? Ist nicht die Frage schon irreführend oder falsch formuliert, oder stellt man sich selbst ein Bein damit? [...] Etwas klarer wird die Fragestellung, wenn wir die Perspektive darauf richten, dass der Film antisemitisch

32 Vgl. Kuipers, Giseline: *Humour Styles and Symbolic Boundaries*, in: *Journal of Literary Theory* 3.2 (2009), S. 219–239, hier S. 219.

33 Beispielsweise mit Blick auf Hollywood, die NS-Filmpropaganda oder auch kontrovers diskutierte Filme wie Mel Gibsons *Passion of the Christ* (USA 2004, Regie: Mel Gibson).

34 Gelber, Mark H.: *Literarischer Antisemitismus nach der Schoa aus vergleichender Perspektive*. Paul de Man und Mel Gibsons „Passion“, in: Bogdal, Klaus-Michael/Holz, Klaus/Lorenz, Matthias N. (Hrsg.): *Literarischer Antisemitismus nach Auschwitz*, Stuttgart 2007, S. 75–84, hier S. 75.

35 Vgl. Bogdal, Klaus-Michael/Holz, Klaus/Lorenz, Matthias N. (Hrsg.): *Literarischer Antisemitismus nach Auschwitz*, Stuttgart 2007; Gubser, Martin: *Literarischer Antisemitismus. Untersuchungen zu Gustav Freytag und anderen bürgerlichen Schriftstellern des 19. Jahrhunderts*, Göttingen 1998.

wirken, antisemitische Vorurteile im Betrachter wecken oder aber verstärken kann.<sup>36</sup>

Hinzufügen möchte man, dass filmische Darstellungen, die antisemitische Stereotype aufweisen, auch Symptom eines gesellschaftlich vorhandenen Antisemitismus sind.

Während für die Literatur von Martin Gubser die Unterscheidung zwischen dem *Aufzeigen* und dem *Aufweisen* von Antisemitismus stark gemacht wurde, die genau die Unterscheidung eines Zur-Kritik-Stellen und einer affirmativen Reproduktion vorzunehmen versucht,<sup>37</sup> fehlt ein vergleichbares grundlegendes Instrumentarium für den Film noch – gleichwohl sich einige Überlegungen sicherlich übertragen lassen. Als grobes methodisches Vorgehen zur Ausdifferenzierung des Gesamtzusammenhangs ‚Antisemitismus und Film‘ haben Lisa Schoß und ich die Unterscheidung von drei Ebenen vorgeschlagen, auf denen Antisemitismus eine Rolle spielt: erstens, auf der Handlungsebene von Filmen, auf welcher Antisemitismus in unterschiedlicher Weise explizit thematisiert werden kann. In der Regel wird er hier von einer sicheren moralischen Position aus zur Kritik gestellt. Insofern ist es nicht erstaunlich, dass es sich dabei vielfach um historischen – meist den nationalsozialistischen – Antisemitismus handelt, der auf diese Weise gezeigt und zugleich abgelehnt wird.<sup>38</sup> Während in den Filmen der DDR gegenwärtiger Antisemitismus oft dem anderen Deutschland zugeschrieben wird,<sup>39</sup> wird er in bundesrepublikanischen Spielfilmen weit weniger thematisiert. Geschieht es doch, so sind häufig Externalisierungsstrategien zu beobachten, besonders auf der Figurenebene wird er vielfach als Problem der Anderen dargestellt.<sup>40</sup> Zweitens, die formale Bildebene, welche von

36 Seidl, Ernst: Was ist ein ‚antisemitischer Film‘? Über eine umstrittene Kategorie, in: Haus der Geschichte Baden-Württemberg (Hrsg.): Antisemitismus im Film. Laupheimer Gespräche 2008, Stuttgart 2011, S. 19–31, hier S. 21.

37 Gubser: Literarischer Antisemitismus, S. 310. Dass es genau diese Unterscheidung ist, die in öffentlichen Debatten umkämpft ist, zeigen die Fassbinder-Kontroversen deutlich, bei denen es immer wieder um die Frage ging, ob Rainer Werner Fassbinder Antisemitismus habe aufzeigen wollen oder reproduziert habe.

38 Antonia Schmid zeigt, dass offen antisemitische Aussagen, die eindeutig auf jüdische Figuren bezogen seien „nur“ von Nebenfiguren oder eindeutigen ‚Bösewichten‘ artikuliert werden [können][...]. Diese Art der Re-Repräsentation des historischen Antisemitismus ist durch die Verfilmung eines historischen Stoffes bedingt. Antisemitismus als Zuschreibung bestimmter Charakteristika, die konstitutiv mit der Jüdischkeit der Figuren zusammenhängen, wird aber sowohl von ‚Bösewichten‘ als auch von Identifikationsfiguren geäußert und damit reproduziert“; Schmid: Ikonologie der „Volksgemeinschaft“, S. 207 f.

39 Schoß, Lisa/ Wohl von Haselberg, Lea: Antisemitismus im deutschen Spielfilm nach 1945, in: Deutschunterricht 2 (2015), S. 81–85, hier S. 82 f.

40 Gängige Externalisierungsstrategien sind die Verschiebung an die sogenannten Ränder der Gesellschaft, zumeist Neonazis oder ‚Ewiggestrige‘, oder aber auf einzelne Figuren, deren

der ersten unabhängig ist und sowohl antisemitische Bilder (re)produzieren (auch bei gleichzeitiger kritischer Thematisierung von Antisemitismus), wie auch Gegenbilder in den visuellen Bildervorrat einspeisen kann. Beispielhaft hierfür sind Filme, die Antisemitismus auf der Handlungsebene kritisieren, auf der Bildebene aber fortschreiben. Diese Form der Latenz ist charakteristisch für den Antisemitismus nach 1945. Drittens wird auf einer Diskursebene in Paratexten über ‚antisemitische Filme‘ und ‚antisemitische Darstellungen‘ diskutiert. Dabei ist auffällig, dass diese Auseinandersetzungen unabhängig von den beiden anderen Ebenen verlaufen.<sup>41</sup> Zum einen können filmische Darstellungen als provozierend aufgefasst werden, deren tatsächlich antisemitischer Gehalt zumindest zweifelhaft erscheint. Ein Beispiel hierfür wäre der Film *Schwarzer Kies*, der nach seiner Uraufführung im April 1961 in Stuttgart wegen einer Szene, in der der jüdische Bordellbesitzer und Wirt Loeb antisemitisch beschimpft wird, eine öffentliche Auseinandersetzung auslöste, die letztlich mit einer um die ‚schwierige‘ jüdische Thematik erleichterten, deutlich kürzeren Schnittfassung des Films gelöst wurde. Bemerkenswert dabei ist, dass der Film weniger antisemitische, denn antiamerikanische Ressentiments bemühte,<sup>42</sup> vor allem aber gegen das Tabu verstieß, gegenwärtigen Antisemitismus in seiner Kontinuität zum NS zu zeigen. Zum anderen werden viele durchaus problematische Darstellungen nicht als solche erkannt und die entsprechenden gesellschaftlichen Auseinandersetzungen und gar Skandale, wie bei *Schwarzer Kies* oder, um ein Beispiel aus dem Theater zu bemühen, Rainer Werner Fassbinders *Die Stadt, der Müll und der Tod*, bleiben aus. Dies erklärt sich, zumindest partiell, durch die spezifische Form des sekundären Antisemitismus, der zentral um Schuldabwehr kreist,<sup>43</sup> sowie des strukturellen Antisemitismus, der sich vor allem durch eine verkürzte Kapitalismuskritik und ein Verschwörungdenken auszeichnet.

antisemitisches Ressentiment vielfach mit einer überspitzten Gesamtdarstellung als ‚böse‘ Figur einhergeht und dem Publikum damit leichte Distanzierungsmöglichkeiten anbietet. Gegenteilig funktioniert es in dem Schimanski-Film *Das Geheimnis des Golem* (BRD 2004, Regie: Andreas Kleiner), in dem die Ressentiments von Horst Schimanski zwar durchaus gezeigt werden, durch seine gesamte Charakterisierung als positive Figur, die über die Reihe aufgebaut wird und in diesem Film in der Unterstützung der jüdischen Figuren ihre Entsprechung findet, bagatellisiert werden.

- 41 Vgl. Schoß/Wohl von Haselberg: Antisemitismus; Wohl von Haselberg: Und nach dem Holocaust?, S. 93–99.
- 42 Zum Zusammenhang von Antisemitismus und Antiamerikanismus, siehe: Markovits, Andrei S.: Amerika, Dich haßt sich's besser. Antiamerikanismus und Antisemitismus in Europa, Hamburg 2008.
- 43 Bergmann, Werner: ‚Störenfriede der Erinnerung‘. Zum Schuldabwehr-Antisemitismus in Deutschland, in: Bogdal, Klaus-Michael/Holz, Klaus/Lorenz, Matthias N. (Hrsg.): Literarischer Antisemitismus nach Auschwitz, Stuttgart 2007, S. 13–35.

Muster der für den sekundären Antisemitismus charakteristischen Abwehr sieht Werner Bergmann in der Leugnung oder Abmilderung der Shoah, im Verweis auf eine jüdische Mitschuld, in der Betonung deutscher Leiden, wodurch ein großes Opferkollektiv geschaffen werde, in Aufrechnungsversuchen durch die Konstruktion ‚der Juden‘ als Täter, in der Thematisierungsverweigerung, aber auch in der Diskreditierung der Ansprüche der Opfer.<sup>44</sup> Hinzuzufügen ist, dass diese moralische Diskreditierung nicht nur auf finanzielle Ansprüche, sondern darüber hinausgehend auch auf die Perspektiven und Verletzlichkeiten der Opfer und ihrer Nachkommen abzielt. All das lässt sich an zahlreichen deutschen Spielfilmen über den Nationalsozialismus zeigen.<sup>45</sup> Obwohl erstaunlicherweise einige dieser Filme gänzlich ohne jüdische Figuren auskommen, erklärt sich hierdurch, warum diese vor allem als Opfer der Shoah auftauchen, als ein Gegenüber an dem und mittels dessen man die Schuld der Vergangenheit ‚bewältigen‘ kann. Daraus resultieren typische Figurenkonstellationen wie die des deutschen Retters, der dem jüdischen Opfer hilft, der jüdischen Rächefigur, die eine Täter-Opfer-Umkehr vollzieht,<sup>46</sup> oder auch der deutsch-jüdischen Liebesbeziehung, dem Sinnbild einer die Vergangenheit überwindenden Versöhnung. Viele von ihnen korrelieren, in unterschiedlicher Weise, mit dem Bedürfnis die Schuld zu kompensieren, zu relativieren, sie umzukehren oder zu überwinden.

Der strukturelle Antisemitismus ist demgegenüber durch eine Assoziation des Abstrakten mit dem Jüdischen gekennzeichnet. Geld und Kapital, die Versicherungen der Globalisierung, die nicht mehr personalisierbaren Herrschaftsverhältnisse etc. werden in Verschwörungsdenken auf eine einflussreiche Gruppe projiziert – diese kann, aber muss nicht als jüdisch benannt werden. Vielfach bleibt es bei sprachlich kodierten Andeutungen, die jedoch vom Publikum leicht zu dechiffrieren sind. Der strukturelle Antisemitismus braucht noch weniger als der sekundäre die als solche explizit markierte jüdische Figur, sondern funktioniert vor allem im bundesrepublikanischen Film über Leerstellen.

Neben diesen – potentiell antisemitischen – Instrumentalisierungen jüdischer Filmfiguren für im weitesten Sinne entlastende Darstellungen des Nationalsozialismus sowie von Verschwörungsdenken geprägte filmische Darstellungen, die mit antisemitischen Motiven auch ohne jüdische Figuren arbeiten, deuten essentialisierende Darstellungen jüdischer Spielfilmfiguren

44 Bergmann: ‚Störenfriede der Erinnerung‘, S. 17 ff.

45 Vgl. bspw. Schmid, Antonia: Ikonologie der ‚Volksgemeinschaft‘. „Deutsche“ und das „Jüdische“ im Film der Berliner Republik, Göttingen 2019.

46 In der Krimi-Reihe *Rosa Roth* wird diese sogar explizit benannt, wenn die gleichnamige Kommissarin (Iris Berben) sagt: „Die Opfer warten nur darauf Täter werden zu können.“ (Rosa Roth in *Jerusalem oder die Reise in den Tod*).

auf rassistische Konzeptionen des Judentums hin. Prägnant deutlich wird das in Filmen wie *Abrahams Gold* (BRD 1989, Regie: Jörg Graser), in denen Figuren ihre Identität wechseln – sei es in Form des *Passings* als jüdisch respektive nicht-jüdisch, oder weil sie von ihrer Herkunft und damit ihrer ‚wahren‘ Identität erfahren. In diesen Rollenwechseln wird vielfach ein essentiell jüdisches Wesen, das sich Bahn bricht, oder ein jüdisches Aussehen, das nicht bloß Konstruktion ist, sichtbar.<sup>47</sup>

## Filme als offene, mehrdeutige Texte. Oder: Wer lacht hier eigentlich über wen?

Spielfilme, seien sie originär für das Kino oder das Fernsehen produziert, haben, wie auch literarische Werke, eine nicht unerhebliche Bedeutung für das kulturelle Gedächtnis und die Erinnerungskultur. Antisemitisch oder zumindest stereotyp dargestellte jüdische Spielfilmfiguren werden kritisiert, weil sie einerseits die gesellschaftlich virulenten Vorstellungsbilder zeigen, also Symptom vorhandener Ressentiments sind, die durchaus auch auf die Filmschaffenden zurückgeführt werden können, und andererseits, weil ihnen eine Wirkung zugeschrieben wird, diese wiederum zu reproduzieren, zu stabilisieren, zu verstärken und in die Gesellschaft zurückzutragen – also mit Blick auf die Rezipient\*innen.

Doch die Bedeutung der Darstellungen entfaltet sich erst in der Rezeption, die als *aktiv* verstanden werden muss. Spielfilme sind offene Texte, die eine Vielzahl unterschiedlicher Publika ansprechen müssen und es ihnen ermöglichen, dass diese aus den Texten Bedeutungen generieren, die ihren je *eigenen* Erfahrungen und Identitäten entsprechen.<sup>48</sup> Zuschauerinnen und Zuschauer entwickeln also entsprechend ihrer unterschiedlichen sozialen Verortungen unterschiedliche Lesarten. Damit kann die tatsächliche Lesart individueller Rezipient\*innen, also die empirische Rezeption, nicht vorhergesagt werden, es können aber Textmerkmale festgestellt werden, die bestimmte Lesarten nahelegen.

Mit Blick auf den literarischen Antisemitismus fordert Klaus-Michael Bogdal eine Differenzierung von antisemitischen und nicht-antisemitischen Darstellungen, die über die Unterscheidung einer Konstruktion des Fremden,

47 Vgl.: Wohl von Haselberg: Und nach dem Holocaust?; Loewy, Hanno: „Großvater, warum hast Du so große Zähne...“ Zu Jörg Grasers *Abrahams Gold*, in: Dillmann, Claudia/Loewy, Ronny (Hrsg.): Die Vergangenheit in der Gegenwart. Konfrontationen mit den Folgen des Holocaust im deutschen Nachkriegsfilm, München 2001, S. 72–75.

48 Vgl. Mikos, Lothar/Winter, Rainer (Hrsg.): Die Fabrikation des Populären. Der John Fiske-Reader, Bielefeld 2001, S. 86 f.

die durch Distanz, und einer Konstruktion des Anderen, die durch Differenz markiert sei, geschehen könne.<sup>49</sup> So wichtig diese gebotene Klarheit ist, auch um Antisemitismus nicht zu verharmlosen, so komplex wird sie für den Film: Zum einen lässt sich beobachten, dass in der Darstellung jüdischer Figuren seit spätestens der 1990er Jahre vermehrt Autostereotype eine Rolle spielen, die vielfach von – nicht ausschließlich filmischen – US-amerikanischen Darstellungen beeinflusst sind, wie der bereits erwähnte jüdische Humor, mehr aber noch die stereotypen Figuren der jüdischen Mutter, der *Jewish Princess* oder des neurotischen Schlemiehl.<sup>50</sup> Diese Autostereotype sind durchaus komplexer und positiver als Heterostereotype, verändern ihre Bedeutung aber durch den Kontextwechsel. Im bundesrepublikanischen Film werden sie vielfach zur Markierung jüdischer Figuren in einem primär nicht-jüdischen Kommunikationszusammenhang verwendet. Die Unterscheidung von problematischen und unproblematischen Stereotypen lässt sich kaum aufrechterhalten, wenn man sowohl berücksichtigt, dass Filme zwar durchaus dominante Lesarten anbieten, aber gleichzeitig offen und mehrdeutig sind, als auch die Clusterhaftigkeit von Stereotypen einbezieht, weshalb ein Stereotyp eine ganze Reihe anderer mit abzurufen vermag. Zwar lassen sich die eindeutig antisemitisch geprägten Stereotype zunächst abgrenzen, jenseits dessen lassen viele Spielfilme jedoch auch in dieser Hinsicht unterschiedliche Lesarten zu. Ein Film wie *Alles auf Zucker!*, der als „Erfolgskomödie“<sup>51</sup> viel Zuspruch an Kinokassen und in der Kritik fand, bietet mehr als eine Lesart an: Er kumuliert Stereotype des Jüdischen und amalgamiert dabei frank und frei Auto- und Heterostereotype. Das antisemitische Vorstellungsbild vom geldgierigen Juden wird ebenso aufgegriffen wie das vom reichen Juden dekonstruiert wird. Dass es sich bei dieser Häufung von Stereotypen letztlich um ein ironisches Spiel handelt, wurde nicht immer, aber vielfach so gesehen – wahrscheinlich nicht zuletzt dank des jüdischen Regisseurs, der die Bedeutung des jüdischen Humors für seine Arbeit immer wieder betonte. Doch fraglich ist, ob *Alles auf Zucker!* nicht auch Stereotype des Jüdischen bestätigen oder gar antisemitische Vorstellungen mit abzurufen vermag.<sup>52</sup>

49 Bogdal/Holz/Lorenz: Literarischer Antisemitismus, S. 8.

50 Gerade in amerikanischen Filmen spielen diese Autostereotype eine große Rolle, wobei sie sehr unterschiedlich explizit als jüdisch markiert sind und mitunter durch die Synchronisation auch verloren gehen. Studien, die untersuchen, inwiefern die jüdische Hauptfigur und ihre Familie in einer Sitcom wie *Die Nanny* von deutschen nicht-jüdischen Zuschauer\*innen als jüdisch rezipiert werden, stehen bisher noch aus.

51 Kissler, Alexander: Wie die Medien das jüdische Leben in Deutschland wahrnehmen – und was verborgen bleibt, abrufbar unter: <https://www.juedische-allgemeine.de/article/view/id/10930>. [Zugriff: 22.6.2018].

52 Interessant ist die Erfahrung, die ich auf einem Filmseminar des Zentralrats der Juden in Deutschland 2017 machte, bei welchem sich jüdische Seminarteilnehmer\*innen mit Blick

Wie Antisemitismus im bundesrepublikanischen Spielfilm also nicht unbedingt jüdische Figuren benötigt, um sich in seiner spezifischen Latenz in entlastenden Darstellungen des Nationalsozialismus oder in einer „antisemitischen Grundmatrix“<sup>53</sup> verschwörungstheoretischer und verkürzter kapitalismuskritischer Motive anzudeuten, ist auch die stereotype Darstellung jüdischer Spielfilmfiguren mehrdeutig. Nicht selten sind sie aber auch anschlussfähig für antisemitische Lesarten oder können als Teil eines Medienrepertoires genau die vielfach lediglich angedeuteten, nicht benannten Leerstellen des Jüdischen ausfüllen.

auf das Publikum äußerten, dass es in diesem jüdischen Kontext in Ordnung sei, über die stereotypen Darstellungen in *Alles auf Zucker!* zu lachen, sie sich in einer ‚normalen‘ öffentlichen Kinovorführung jedoch gefragt hätten, wie und über wen ihre Sitznachbar\*innen eigentlich lachten. Hier wird deutlich, wie ambivalent und doppelbödig auch der ironische Einsatz von Stereotypen ist.

- 53 Böttcher, Elisabeth: Antisemitismus und Antiziganismus als beständige Krisenideologien der Arbeitsgesellschaft, in: Busch, Charlotte/Gehrlein, Martin/Uhlig, Tom David (Hrsg.): Schiefheilungen. Zeitgenössische Betrachtungen über Antisemitismus, Wiesbaden 2016, S. 83–110, hier S. 100.