

Habsburger gestürzt, und dabei so viele feindliche Speere wie möglich ergriffen und in seinen Leib stoßend unschädlich gemacht haben." Zitiert nach: <http://www.heise.de/tp/deutsch/inhalt/te/9938/1.html>; Stand: 30. Januar 2002. Der Fall des ebenfalls genannten Füsiliers Klinke konnte nicht ermittelt werden; vermutlich handelt es sich dabei um eine Heldenlegende aus dem 19. Jahrhundert.

Literaturverzeichnis

- Bohrer, Karl Heinz. *Die Ästhetik des Schreckens. Die pessimistische Romantik und Ernst Jüngers Frühwerk*. Frankfurt am Main: Hanser, 1978.
- Breton, André. *Second manifeste du Surréalisme. OEuvres complètes I*. Paris: Gallimard, 1988.
- Bullock, Marcus Paul. *The Violent Eye. Ernst Jünger's Visions and Revisions on the European Right*. Detroit: Wayne State UP, 1992.
- Chatwin, Bruce. *Ernst Jünger. Ein Ästhet im Krieg*. In: *Was mache ich hier*. München: Hanser, 1991.
- Eliade, Mircea. *Die Religionen und das Heilige. Elemente der Religionsgeschichte*. Frankfurt am Main: Insel, 1986.
- Fukuyama, Francis. *Their Target: the Modern World*. In: *Newsweek - The International News Magazine. Special Davos Edition. Issues 2002 (Dec 2001 - Feb 2002)*. Published by Newsweek, Inc. The Washington Post Company.
- Huizinga, Johan. *Herbst des Mittelalters*. Stuttgart: Kröner, 1961.
- Jünger, Ernst. *Das abenteuerliche Herz. Aufzeichnungen bei Tag und Nacht*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1987.
- Jünger, Ernst. *Sturm*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1978.
- Le Jouvenel*. Ed. C. Favre et L. Lecestre, vol. II. Paris: Soc. de l'hist. de France, 1887 bis 1889.
- Nietzsche, Friedrich. *Der griechische Staat. Kritische Studienausgabe Band 1*, Hgg. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1988.

Wieviel Vergangenheit ist erlaubt?
Eine Frage der deutschen Selbstwahrnehmung.
Hollands *Europa, Europa* und Färberböcks *Aimee und Jaguar* im Vergleich

Stefanie Hofer

I.

Es rief Erstaunen hervor, daß *Europa, Europa* im Jahre 1992 von der deutschen Filmgesellschaft nicht ins Rennen für den Oscar geschickt wurde, galt der Film doch nach Volker Schlöndorffs *Die Blechtrommel* (1979) und Wolfgang Petersens *Das Boot* (1980) als erfolgreichster deutscher Film in den USA und hatte den Golden Globe gewonnen, eine Ehre, die meist als Vorbote für eine Oscarnominierung gewertet wird. Doch trotz internationaler Huldigung lockte *Europa, Europa* in Deutschland nur eine geringe Zahl von Zuschauern in die Kinos.¹ Jürgen Wohlrabe, der Sprecher der CCC Filmkunst GmbH, machte das Alter der Kinobesucher dafür verantwortlich. 85 Prozent der Kinogänger seien unter 26 Jahre alt und an Geschichte nicht interessiert (Majer O'Sick und Van 233). Seine Erklärung widerspricht jedoch der Tatsache, daß *Aimee und Jaguar* im Jahre 1999 gerade unter jungen Deutschen ein beliebter Film war, obwohl auch er sich wie *Europa, Europa* mit der nationalsozialistischen Vergangenheit im allgemeinen und dem Holocaust im besonderen auseinandersetzt. Eine weitere Parallele läßt sich im Bemühen um Authentizität feststellen, denn die Drehbücher beider Filme gehen auf die Erfahrungen von Zeitzeugen zurück.² Wie können zwei Filme, die auf den ersten Blick so viele Gemeinsamkeiten haben, eine so unterschiedliche Rezeption in Deutschland erfahren? Es drängt sich die Vermutung auf, daß nicht die Thematik an sich, sondern die Art und Weise, wie der Film die NS-Zeit präsentiert, über Erfolg oder Mißerfolg beim deutschen Publikum entscheidet. Wodurch sich die Frage ergibt, inwiefern der Holocaust für die Selbstwahrnehmung der Deutschen in der Postwende-Ära eine Rolle spielt.

Die seit September 1998 regierende rot-grüne Koalition, mit der eine neue Generation von Politikern – die erste ohne persönliche Erinnerung

an die nationalsozialistische Herrschaft und den Zweiten Weltkrieg – an die Spitze Deutschlands trat, versucht einen unbefangenen, da unbelasteten Umgang mit der Geschichte zur Schau zu tragen und eine nationalstaatliche „Normalität“ zu demonstrieren. Stefan Reinecke faßt diese gesellschaftspolitischen Tendenzen in seinem Artikel „Nachholende Bewältigung oder: It runs through the family“ mit folgenden Worten zusammen: „Wir erleben derzeit [...] das Verblässen der Nazivergangenheit als identitätsstiftende Kategorie“ (83).

Das Bestreben vieler Deutschen nach der Wende, dem durch Scham so lang verdrängten Nationalstolz wieder Ausdruck zu verleihen, wurde im Ausland mit Sorge betrachtet und zwang zur europäischen Integration als Voraussetzung für die Überwindung der deutschen Teilung. Der Fall der innereuropäischen Grenzen und die Ankündigung der europäischen Währungsunion³ löste jedoch bei nicht wenigen Deutschen Ängste vor Überfremdung und dem Verlust einer eigenen nationalen Charakteristik aus. Die Daten dieser ersten Höhepunkte der europäischen Vereinigung – nämlich der Vertrag von Maastrich 1992 und das In-Kraft-Treten der Wirtschafts- und Währungsunion 1999 – fallen frappant mit dem Kinostart der beiden hier diskutierten Filme zusammen. *Europa, Europa* lief im Oktober 1991, *Aimee und Jaguar* Anfang 1999 in den deutschen Kinos an. Es wird zu zeigen sein, daß die Konfusion, die in den 90er Jahren über die Frage der deutschen Identität bestand, für die Rezeption beider Filme von Bedeutung ist.

II.

"In effect lacking pure German bloodlines, *Europa, Europa* came to be seen as the product and expression of a kind of cultural miscegenation, as a film body trying to pass as German, and as an impostor not unlike Solly himself" (Linville 41). So kann die Begründung der deutschen Filmgesellschaft, *Europa, Europa* von der Oscarnominierung auszuschließen, bereits als ein Indiz dafür angesehen werden, daß der Film dem Selbstverständnis einer deutschen Identität widerspricht. Das Auswahlgremium sah die Produktion als eine nicht rein deutsche an, da sie in Zusammenarbeit mit dem französischen Nachbarn entstand und von einer polnischen Regisseurin realisiert worden war ("Stur und streng" 149). Eine solch eng gegriffene Definition von nationalem Charakter läuft dem Anliegen von *Europa, Europa* diametral entgegen. Die Regisseurin Hol-

land, Tochter einer katholischen Mutter und eines jüdischen Vaters, die aus politischen Gründen Polen verließ und seither in Deutschland, Frankreich und Amerika lebt, kennt kulturelle wie nationale Konfusion nur zu gut. Auf die Frage, was sie mit dem Begriff „Identität“ verbinde, äußerte sie sich in Interviews folgendermaßen:

Where is that fragile line between different cultures, different religions, different national or personal identities? (zit. nach Stone E3)

I talk about the identity in the wider, more existential sense, about the way people can connect to themselves. It's also the feeling of being a part of a community. Being half Polish and half Jewish makes you very confused and schizophrenic, also emigration opens up questions about who you really are. [...] The main question interesting to me is how much we are created by expectations of people, how people want to see us or to push us. In our decisions, opinions, emotions even, how much are we ourselves and how much are we influenced by circumstances? (Crnkovic 9)

Indem Holland ihren Protagonisten, Salomon, seine persönliche Identitätssuche – er durchläuft während des Filmes die Pubertät – in einer Zeit erfahren läßt, in der in einem besonderen Ausmaß die Persönlichkeit einer Person staatlich definiert war, betont sie den Einfluß der Außenwelt auf das Individuum. Die Leichtigkeit, mit der Salomon staatlich festgesetzte Normen und Anforderungen einer Gesellschaft annimmt, verdeutlicht das Willkürliche an ihnen. Salomon schlüpft in die verschiedensten Identitäten wie in einen Überwurf, ein Motiv, das dem Film selbst entnommen ist. Von den Übergriffen auf die jüdische Bevölkerung am 9. November 1938 in der Badewanne überrascht, flieht er nackt und versteckt sich im Hinterhof seiner nichtjüdischen Nachbarn. Bis auf die Haut entblößt, nimmt er die Hilfe des nichtjüdisch-deutschen Mädchens an, die ihm einen herrenlosen SS-Mantel zum Schutz anbietet. In diesem Aufzug kehrt Salomon in das Elternhaus zurück, und der Wechsel bzw. die Integration von – für die damalige Zeit sich ausschließenden – Identitäten beginnt.

Nach diesem ersten offenen Prognostizieren gegen die jüdische Bevölkerung wandert die Familie Perel nach Polen aus. Salomon muß nicht nur sein Heimatland verlassen, sondern auch seine deutsche Identität

aufgeben, denn sein Vater verlangt von seinen Kindern, von nun an nur noch polnisch zu sein. Mit dem deutschen Angriff auf Polen wird Salomon jedoch gezwungen, weiter nach Osten zu fliehen, wo er zwei Jahre in einem russischen Waisenhaus verbringt. Hier muß er lernen, daß nicht sein Glaube oder die Zugehörigkeit zu einer ethnischen Gruppe – wie in Deutschland oder gar Polen, wo Antisemitismus ebenfalls verbreitet war – von Bedeutung ist, sondern die Zugehörigkeit zu einer sozialen Klasse. Da er als Bourgeois gilt, muß er seine ideologische Zuverlässigkeit beweisen, möchte er als vollwertiges Mitglied in der kommunistischen Gemeinschaft, als Komsomolz, gelten. Ihm ist zwar Akzeptanz beschieden, aber nur um den Preis seines religiösen Erbes. Diese Anpassungsfähigkeit hilft ihm, seine jüdische Identität unter den deutschen Soldaten und Hitlerjungen zu verbergen, als Deutschland seinen Angriffskrieg auf die Sowjetunion ausweitet. Aufgrund seiner perfekten deutschen Sprachkenntnisse wird er als „Volksdeutscher“ identifiziert, in eine deutsche Uniform gesteckt und kämpft gegen diejenigen, um deren Akzeptanz er sich einst bemühte. Aus Salomon Perel ist Josef Peters geworden, der arische Hitlerjunge, dessen Körpermerkmale seinem Lehrer als Beweis für die objektive Wissenschaft der Rassenlehre dienen, wodurch das Kernstück der nationalsozialistischen Ideologie ad absurdum geführt wird.⁴

Europa, Europa denunziert aber nicht nur die nationalsozialistische sowie kommunistische Identität als soziales Konstrukt. So beschert Salomon seine Desertion zur roten Armee zwar das Ende seines Versteckspiels vor den Nazis, befreit ihn aber nicht von dem Zwang, normativen Anforderungen der Gesellschaft entsprechen zu müssen.⁵ Denn die sowjetischen Soldaten erkennen weder seine einstige kommunistische noch seine jüdische Identität an. Mit Bildern jüdischer Opfer des Holocausts in der Hand wollen sie ihm beweisen, daß er – mit einer deutschen Uniform bekleidet – kein Jude sein kann. Nur der glückliche Umstand, daß ihn ein KZ-Häftling, nämlich sein Bruder Isaak, erkennt und damit seine jüdische Identität beweist, rettet ihm das Leben.

Um künftige Reaktionen dieser Art auf Salomons Überlebensgeschichte zu verhindern, befiehlt ihm Isaak, über seine Zeit während der NS-Herrschaft zu schweigen, und besorgt ihm die gestreiften Kleider der KZ-Häftlinge, die Salomon – wie einst den SS-Mantel – überstreift und sich auf den Weg nach Israel begibt. Hier bewahrt sich die Erkenntnis von Salomons Freund Robert, der seine Identität als Homosexueller, Wehrmachtssoldat und Kulturliebhaber während der

nationalsozialistischen Diktatur vereinen muß, es sei einfacher, jemand anderer zu sein als man selbst. Da es in Salomons Umfeld als Frevel gilt, in der Identität eines Nationalsozialisten, in der Mimikry des Tätervolkes, überlebt zu haben, schweigt und verdrängt Salomon, unterwirft sich also einmal mehr den gesellschaftlichen Normvorstellungen. Indem er seine Geschichte schließlich erzählt, widersetzt er sich jedoch der einseitigen Definition jüdischer Identität, die sich auf die Shoa bezieht. Holland zieht zur Untermauerung dieser Erkenntnis in der letzten Einstellung des Filmes die Wassermetapher heran, die bereits in der Anfangsszene als Ausdruck für den fließenden und durchlässigen Charakter von Grenzen und Identitäten eingeführt wurde. Salomon, in einer HJ-Uniform gekleidet, kämpft, von Wasser umgeben, nach Orientierung, aber auch ums Überleben. Die letzte Szene des Filmes zeigt den authentischen Salomon Perel nicht im Wasser, sondern am Ufer eines Flußes stehend, vermittelt also visuell, daß Salomon seine Identität durch die Akzeptanz ihrer Vielschichtigkeit und in Abgrenzung zu normativen Ansprüchen gefunden hat. Er war „Hitlerjunge Salomon“ – so der deutsche Titel des Filmes. Angesichts dieser visuellen Rahmenziehung muß die von Linville (46), aber auch von Majer O'Sickey und Van (245) geäußerte Kritik, Holland relativiere am Ende die zuvor hervorgehobene Infragestellung von eindeutigen Identitäten und Grenzziehungen, zurückgewiesen werden.⁶

Bei vielen philosemitischen Deutschen stieß jedoch gerade das Porträt des jüdischen Protagonisten als einen Anti-Helden, der nicht nur in die Rolle des Opfers, sondern auch in die Rolle des Täters schlüpft, auf Ablehnung (Seidl 177). Ebenso wurde das Spiel mit verschiedensten Genres, welche den Wechsel von Identitäten gattungstechnisch verstärkt, scharf kritisiert. Besonders die humoristischen Qualitäten von *Europa, Europa* gerieten unter heftigen Beschuß. Deutschen Kritikern fehlte die Tragik, die dem Thema Holocaust im Gegensatz zur Komödie angemessen sei, was einmal mehr den tabuisierten Umgang mit der nationalsozialistischen Vergangenheit betont.⁷ Es bestätigt auch den Verdacht des deutsch-jüdischen Produzenten Arthur Brauner, *Europa, Europa* verstoße „gegen die hiesigen Vorstellungen der politisch korrekten Verarbeitung des Holocaust“ (zit. nach Dillmann).

III.

Mit der Wahl des Genres Melodrama hat Max Färberböck seinen Film *Aimee und Jaguar* dieser Angriffsfläche entzogen. Darüber hinaus hat er sich einem allgemeinen Trend unterworfen, gilt doch das Melodrama seit den 90er Jahren neben dem Thriller als beliebteste Form deutscher Filmemacher, die NS-Vergangenheit auf die Leinwand zu bringen. Gerade dadurch unterscheiden sie sich von älteren Regisseuren.⁸ Diese hätten nämlich das Melodrama gemieden, weil sich die Blendung durch Pathos und große Gefühle in faschistischen Filmen gezeigt habe (Reinecke 82-83).⁹ Vor diesem Hintergrund kommt die Verbindung Melodrama und Holocaust einem "Normalisierungsversuch" im ästhetisch-dramaturgischen Sinne gleich, der im Folgenden kritisch hinterfragt werden soll.

Im Melodrama kämpft das Individuum gegen gesellschaftliche Konventionen und Zwänge, versucht der Einzelne sein persönliches Glück gegen die herrschenden Normen und Regeln durchzusetzen. Im Falle Aimees, real Lilly Wust, und Jaguars, real Felice Schragenheim, handelt es sich um das Ausleben ihrer lesbischen Neigungen, die vom unmittelbaren Umfeld toleriert, aber vom Staat, der Felice in erster Linie aufgrund ihrer jüdischen Herkunft verfolgt, schließlich unterbunden wird.¹⁰ Da die lesbische Liebe seit Ende der 90er Jahre im europäischen Kino Hochkonjunktur hat, versichert sich Färberböck gerade der zwar in historischen wie politischen Fragen nicht selten indifferenten, in Fragen der sexuellen Freiheit jedoch mehrheitlich toleranten deutschen Jugend.

Indem der Regisseur die Liebesgeschichte in eine faschistische Diktatur verlegt, in der der Einzelne, das Individuum im Vergleich zum staatlichen Willen nichts zählt, werden die melodramatischen Elemente verstärkt, die Frage nach persönlicher Verantwortung jedoch relativiert. Denn – folgt man den Darstellungen des Filmes – dann leidet Lilly, wie die Mehrzahl der Deutschen, unter dem Allmachtsanspruch des Staates. Die Indoktrinierung mit nationalsozialistischem Gedankengut erfolgt konstant: auf der Straße über Lautsprecher, im Haus durch das Radio oder den parteitreuen Ehemann auf Fronturlaub. Ohnehin scheint Lilly, Mutter von vier Kindern, wie alle Deutschen mehr Opfer als Täter zu sein, was sich nicht nur auf den nationalsozialistischen Staat, sondern auch auf die Bombardierung der Alliierten bezieht, der im Film viel Raum zugestanden wird. Die Aufnahmen des Brandenburger Tores vor feuerrot erleuchtetem Himmel, der sich mit alliierten Flugzeugen füllt, grenzt schon an seine

Stilisierung zum teutonischen Bollwerk und legt eine Parallelisierung mit dem sowohl während als auch nach dem Krieg als heroisch empfundenen Überlebenswillen der deutschen Zivilbevölkerung nahe.

So verblaßt das Leid der verfolgten Juden angesichts der Darstellung der nichtjüdischen Bevölkerung als Opfern, was besonders deutlich bei Felices Verhaftung zu Tage tritt. Sie endet mit einer Profilaufnahme von der weinenden und vor innerer Qual laut schreienden Lilly. Doch sie bedauert nicht das Los ihrer Geliebten, sondern den eigenen Schmerz des Verlustes, und das selbst im Rückblick nach fünfzig Jahren, nachdem ihr der qualvolle Tod Felices – sie starb vermutlich auf einem der berüchtigten Todesmärsche – längst bekannt ist. Folglich wird der Holocaust zwar thematisiert, aber aus einer ausschließlich nichtjüdisch-deutschen Sicht erzählt, so wie die Verfolgungsgeschichte der jüdischen Geliebten nur durch den Filter von Lillis Person dargestellt wird.

Felice wird als „Jaguar“ porträtiert, oder – wie der Regisseur Max Färberböck ihren Wesenszug beschreibt – als „Pirat“ (zit. nach Ferber 75), der Männer wie Frauen im Sturm erobert. So eben auch Lilly, die – trotz ihrer Liebschaften – naiv und unschuldig wirkt. Ihr eröffnet Felice zwar das Reich der lesbischen Liebe, dominiert und betrügt sie aber gleichzeitig. So wird Lilly einmal mehr zum Opfer stilisiert, Felice dagegen als sexuelles Triebwesen desavouiert, woraus sich eine filmische Darstellung des deutsch-jüdischen Verhältnisses ergibt, die sich auf frappierende Weise mit jener der Weimarer aber auch der Nazi-Zeit deckt.¹¹ Im Gegensatz zu Salomon, der als atemloses Objekt der Ereignisse von Episode zu Episode gejagt wird, manipuliert Felice ihr Umfeld willentlich und nimmt ihr Schicksal aktiv in die Hand. Indem Felices Entscheidungsfreiheit ausgebaut und Lillis Handlungsspielraum dagegen eingeschränkt wird, verdreht sich das Opfer-Täterverhältnis erneut.

Ohnehin scheint die nichtjüdisch-deutsche Bevölkerung frei von Ressentiments gegen Juden zu sein, wodurch sich eine kritische Reflexion der nationalsozialistischen Rassenideologie, welche die Judenvernichtung hervorbrachte, erübrigt.¹² Weder Lilly noch ihre Eltern oder ihre Nachbarn verraten Felice, ja sind sogar trotz Gefahr für das eigene Leben bereit, ihr ein Versteck zu bieten. Antisemitische Äußerungen sind nur in der gleichgeschalteten Redaktion der Nazizeitung zu hören. Eine Bedrohung für Leib und Leben geht lediglich von der Gestapo, der institutionellen Vertretung des Staates, aus.¹³ Das Böse kommt also von außen, der Sphäre des Politischen. Der private Raum verspricht dagegen Sicherheit, die Felice

mit den Worten bekräftigt: „Hier gibt es keine Feinde, nur uns“.

Es kann folglich klar zwischen Freund und Feind unterschieden werden, was sich deutlich von der Erfahrung Salomons abhebt. Denn dieser muß erkennen, daß nicht nur er, sondern auch seine nichtjüdisch-deutschen Freunde und seine nichtjüdisch-deutsche Geliebte verschiedene Identitäten in sich tragen. Sie können grausam zu anderen, aber gut zu ihm sein – zumindest solange sie von seiner jüdischen Identität nichts wissen. Sie besitzen ein Janusgesicht wie die europäische Kultur, die sie hervorgebracht hat, worauf sich folgendes Zitat von Holland bezieht: „Europe is [...] representing values of culture and morality in modern civilization. But alongside this rich heritage is the capacity to engender the most unimaginable atrocities“ (zit. nach Stone E3). In *Aimee und Jaguar* wird dieser Widerspruch in der deutschen Seele nicht thematisiert. Schuldig sind nur die Staatsträger, nicht das einfache Volk geworden.

IV.

Wenn die Frage, warum *Europa, Europa* in Deutschland so wenig Erfolg beschieden war, nun im Vergleich zu *Aimee und Jaguar* beantwortet werden soll, muß das Ringen der Deutschen um ihre nationale Identität im Zentrum stehen. Solange dieses Bestreben durch die europäische Vereinigung und die allgemeinen Globalisierungstendenzen scheinbar erschwert wird, beunruhigt ein Film wie *Europa, Europa*, der Identitäten traditioneller Art wie Nation, Klasse und Ethnie dekonstruiert – noch viel mehr, wenn der Film dieses Prinzip bereits in seiner Produktion verkörpert. Ein gemeinschaftliches Projekt zwischen Frankreich und Deutschland, mit einem deutsch-jüdischen Produzenten und einer polnisch-jüdischen Regisseurin wird in einem Land, das die Staatsbürgerschaft noch immer zuvorderst über die Blutlinie der Vorfahren definiert, der nationale Charakter und damit seine Berechtigung, Deutschland im Ausland zu vertreten, abgesprochen. Gleichzeitig macht sich die Ablehnung gegenüber jedem bloßen Verdacht der Fremdbestimmtheit bemerkbar. Deutsche Geschichte soll aus deutscher Sicht erzählt werden.¹⁴

Der Film *Aimee und Jaguar* gewährleistet diese Perspektive. Wie in unzähligen filmischen Annäherungen an die NS-Vergangenheit – beispielsweise *Die Mörder sind unter uns* (1946) oder *Deutschland, bleiche Mutter* (1979) – wird die nichtjüdisch-deutsche Bevölkerung im Jahr 1999, dem Gründungsjahr der sogenannten Berliner Republik, noch einmal mehr zum

Opfer stilisiert. Das Leiden der verfolgten Juden wird zwar – im Unterschied zu den eben genannten Filmen – thematisiert, scheint aber nur verschwommen durch die nichtjüdisch-deutsche Selbstwahrnehmung durch und verliert an Bedeutung. Die Frage der persönlichen Verantwortung, der Schuld, wird relativiert, indem sie auf die Oberen, die Vertreter des kriminellen Staates abgewälzt wird – eine Strategie, die bereits unmittelbar nach dem Krieg einsetzte und folglich eine lange Tradition in Deutschland besitzt, worauf Eric L. Santner in *Stranded Objects. Mourning, Memory, and Film in Postwar Germany* verweist. Das Böse kommt stets von außen – seien es die Juden, die Nazis oder die Alliierten – und ist auf ein reines Inneres gerichtet (Santner 6). Von einem unbelasteten, doch gleichwohl kritischen Blick, dessen sich junge Filmemacher so gerne rühmen, kann deshalb nicht die Rede sein.

Europa, Europa bricht dagegen mit alten Tabus, hinterfragt die klare Grenzziehung zwischen Opfern und Tätern und findet zu einer neuen Erzählform der Shoah im Kino. Der Film ist sogar seiner Zeit weit voraus, wenn Salomon Korn's Bild einer zukünftig europäischen Identität Glaube geschenkt werden kann: „Die europäische Integration wird eine mit Brechungen versehene, facettenartige nationale Identität zukünftig eher entsprechen als eine völkisch definierte nach Art des neunzehnten Jahrhunderts“ (54). So kann der Schluß gezogen werden, daß die Mehrzahl des deutschen Publikums zwar das Thema Holocaust auf der Leinwand akzeptiert, aber nur solange eine traditionell deutsche Perspektive bewahrt bleibt, die althergebrachte Vorstellungen von (nationaler) Identität nicht untergräbt.

University of Chapel Hill

Anmerkungen

¹ Sowohl Susan E. Linville (39-40) als auch Janet Lungstrum (54f-56) gehen ausführlich auf die Rezeptionsgeschichte von *Europa, Europa* in Deutschland wie auch in Amerika ein.

² *Europa, Europa* basiert auf Salomon Perels Autobiographie *Ich war Hitlerjunge Salomon*, *Aimee und Jaguar* auf den Erinnerungen Aimees alias Lilly Wust.

³ Die Diskussion um den Euro verdeutlicht, wie stark sich die Deutschen über ihre Wirtschaftskraft und folglich über die DMark definieren. Es war deshalb von Bedeutung, daß die neue Währung nicht den frankophilen Namen „Ecu“, sondern die „germanische“ Bezeichnung „Euro“ erhielt.

⁴ Vgl. im Zusammenhang der Identitätsfrage auch: Linville, 44-46.

⁵ Hier weicht das Drehbuch von der Vorlage der Autobiographie zugunsten einer Verschärfung des Identitätskonflikts ab. Salomon Perel geriet nämlich in amerikanische Kriegsgefangenschaft.

⁶ Die Autorinnen lehnen vor allem eine – in ihren Augen – unreflektierte Übernahme des Zionismus ab. Denn Salomon – aus dem Holocaust die scheinbar logische Konsequenz ziehend – glaubt, ausschließlich in Israel seinen Wunsch realisieren zu können, nur noch jüdisch zu sein. Wie Linville (46) führen Majer O'Sickey und Van (28) dabei auch das hebräische Lied an, das vom alten Salomon gesungen wird und ihrer Meinung nach der zionistischen Tradition entspringe.

⁷ Vgl. zum Echo in der deutschen Presse: Lungstrum, 55.

⁸ Als Beispiel für das Melodrama soll *Gloomy Sunday* (1999), für das Genre Thriller *Nichts als die Wahrheit* (1999) angeführt werden (Reinecke 82-83).

⁹ Als eine der wenigen Ausnahmen muß Fassbinder angeführt werden.

¹⁰ Die homosexuelle Presse übersieht in ihrer meist positiven Rezeption diesen Umstand leider zu häufig und begrüßt den Film als Auftakt einer längst fälligen Aufarbeitung der Verfolgung Homosexueller während des Dritten Reiches. So wird die seriöse Darstellung gleichgeschlechtlicher Liebe betont. Denn für gewöhnlich werde in Mainstream-Produktionen das Thema Homosexualität – so Andre Grieder in seinem Artikel "Sex ohne Reue" – in einem heiteren und unbeschwerten, ja fast schon komödiantischen Stil behandelt, welcher der Komplexität des Gegenstands nicht gerecht werde (128).

¹¹ Als Beispiele seien *Nosferatu* (1922) und *Jud Süß* (1940) angeführt.

¹² Der Antisemitismus tritt besonders in zwei Äußerungen Lillys zu Tage, die Ilse ihrer Freundin Felice weitererzählt. Da Ilse jedoch Lillys Rivalin ist, könnte es sich ebenso um eine Verleumdung handeln.

¹³ Als einzige Person, welche differenzierter in ihrem Verhalten und Denken dargestellt wird, ist Felices Chef Herr Keller zu nennen, der trotz politischer Verbohrtheit menschliche Züge trägt. Der Film stellt jedoch die Möglichkeit vor, auch er könne von Felices wahrer Identität wissen und schütze sie aus Bewunderung für ihre Intelligenz. Dazu sei der Umstand angeführt, daß er Felice trotz ihres Wunsches, das Kriegsende solle auch um den Preis der Niederlage endlich eintreten, nicht denunziert. Außerdem beendet er sein Rätselraten um Felices Herkunft mit den Worten: "Hier sind Sie ganz sicher."

¹⁴ Hierbei wird natürlich lediglich die mehrheitlich nichtjüdische Bevölkerung umfaßt und die in der NS-Zeit verfolgten Gruppen ausgeschlossen. Das Beispiel *Schindlers Liste* (1993) zeigt, daß auch eine amerikanische Produktion vom Publikum akzeptiert wird, solange die nichtjüdisch-deutsche Perspektive gewahrt bleibt, indem ein (guter) Deutscher im Zentrum steht. Denn die Serie *Holocaust* (1979), die das Schicksal einer jüdischen Familie nachzeichnet, löste heftige Kritik in Deutschland aus und veranlaßte Edgar Reitz 1984 zu einer filmischen (Gegen-) Darstellung aus nichtjüdisch-deutscher Sicht (Majer O'Sickey und

Van, 253).

Literaturverzeichnis

- Crnkovic, Gordana P. "Interview with Agnieszka Holland." *Film Quarterly* 52.2 (98/99): 2-9.
- Dillmann, Claudia. "Ein Mann muß nicht immer schön sein." *Berliner Zeitung/Magazin* 1./2. August 1998. <http://www.BerlinOnline.de/wissen/berliner_zeitung/archiv/1998/0801/magazin/0002/>
- Ferber, Lawrence. "Love, German style." *The Advocate (The national gay & lesbian newsmagazin)* 27. April 1999: 75.
- Grieder, Andre. "Sex ohne Reue." *Facts* 8. Juli 1999: 128.
- Korn, Salomon. „Rückkehr der Mythen? Zur Zukunft des ‚deutsch-jüdischen‘ Verhältnisses.“ *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 21. April 2001: 54.
- Linville, Susan E. "Europa, Europa: A Test Case for German National Cinema." *Wide Angle* 16.3 (1995): 39-51.
- Lungstrum, Janet. "Foreskin fetishism: Jewish male difference in *Europa, Europa*." *Screen* 39.1 (1998): 53-66.
- Majer O'Sickey, Ingeborg, und Van, Annette. „*Europa, Europa*: On the Borders of *Vergangenheitsverdrängung* and *Vergangenheitsbewältigung*." *Perspectives on German Cinema*. Ed. Terri Gingsberg and Moana Thompson-Kirten. New York, London: C. K. Hall — Prentice Hall, 1996. 231-250.
- Reinecke, Stefan. „Nachholende Bewältigung oder: It runs through the family. Holocaust und Nazivergangenheit im deutschen Film der Neunziger.“ *Die Vergangenheit in der Gegenwart. Konfrontationen mit den Folgen des Holocaust im deutschen Nachkriegsfilm*. Ed. Deutsches Filminstitut. Frankfurt am Main: edition text + kritik, 2001. 76-83
- Santner, Eric L. *Stranded Objects. Mourning, Memory, and Film in Postwar Germany*. Ithaca: Cornell University Press, 1990.
- Seidl, Claudia. "Blamage mit Folgen." *Der Spiegel* 27. Januar 1992: 177.
- Stone, Judy. „True Tale of Jew ‚Adopted‘ by Nazi Soldiers in ‚Europa‘.“ *The San Francisco Chronicle* 5. Juli 1991: E3.
- „Stur und streng: Der Film *Hitlerjunge Salomon* ist im Ausland ungewöhnlich erfolgreich – doch er bekommt keine ‚Oscar-Chance‘.“ *Der Spiegel* 30. Dezember 1991: 149.