

CELEBRATION

A COLLOQUIUM ON UNDERGRADUATE RESEARCH, CREATIVE ACTIVITY, AND COMMUNITY ENGAGEMENT

Do great work

Celebration

Celebration 2016

Apr 30th, 10:30 AM - 11:45 AM

The Evolving Depictions of Women in Films about the Holocaust (Die sich entwickelnden Darstellungen von Frauen in visuellen Texten zum Holocaust)

Alexandra J. LeClaire
Gettysburg College

Follow this and additional works at: <https://cupola.gettysburg.edu/celebration>

 Part of the [European History Commons](#), [Film and Media Studies Commons](#), and the [German Language and Literature Commons](#)

Share feedback about the accessibility of this item.

LeClaire, Alexandra J., "The Evolving Depictions of Women in Films about the Holocaust (Die sich entwickelnden Darstellungen von Frauen in visuellen Texten zum Holocaust)" (2016). *Celebration*. 61.
<https://cupola.gettysburg.edu/celebration/2016/Saturday/61>

This open access student research paper is brought to you by The Cupola: Scholarship at Gettysburg College. It has been accepted for inclusion by an authorized administrator of The Cupola. For more information, please contact cupola@gettysburg.edu.

Description

This paper explores how women are depicted in films about the Holocaust. Close readings of three films about the Holocaust reveal that the year of production, not the gender of the director or country of origin, is the greatest factor in how women are depicted. The miniseries Holocaust (1978) set the stage for depictions of women as naive and sexualized. Europa Europa (1990) continued to depict women in a typical way, as set by Holocaust (1978). Phönix (2014) departed from typical depictions of women by showing them as independent and not sexualized.

Location

Breidenbaugh 209

Disciplines

European History | Film and Media Studies | German Language and Literature | History

Comments

German Studies Senior Capstone

Alex LeClaire

Prof. Wallach

GER 400

Die sich entwickelnden Darstellungen von Frauen in visuellen Texten zum Holocaust

Filme sind sehr mächtig: sie können unsere Leben spiegeln und können unsere Wahrnehmungen von Themen beeinflussen und ändern. Filme zum Holocaust sind besonders einflussreich. Baron erwähnt die Macht von Filmen zum Holocaust als Erziehungsmittel: nach einer Umfrage im Jahr 1994 lernt die Mehrheit von Amerikanern über den Holocaust durch visuelle Medien—58 Prozent durch Fernsehprogramme (mehr als Schule mit 43 Prozent und Bücher mit 48 Prozent) und ein Drittel durch Filme (6). Filme zum Holocaust haben sich geändert: die Genres sind unterschiedlich, um eine bessere Verbindung mit dem Publikum zu schaffen (Baron 6). Baron argumentiert auch, dass Filme zum Holocaust im 21. Jahrhundert anders als frühere Filme sind, weil sie auf eine größere Vielzahl von früheren Filmen Anspruch erheben, und auch, weil das Publikum so viel über den Holocaust von anderen Filmen weiß (240). Ein Effekt könnte sein, dass Filme zum Holocaust im 21. Jahrhundert innovativer sein müssen, um ein Publikum zu finden. Ein anderer Grund für die Änderung von Filmen im 21. Jahrhundert ist die Wiederauferstehung von Independent-Filmen (Baron 10). Wegen dieser Veränderungen in Filmen zum Holocaust gibt es auch eine Veränderung mit den Darstellungen von Frauen in Filmen zum Holocaust.

Ich schreibe über die Darstellungen von Frauen in Filmen zum Holocaust. Ich analysiere Marvin J. Chomskys *Holocaust* (1978), Agnieszka Hollands *Europa Europa* (1991) und Christian Petzolds *Phönix* (2015).

Ich habe viele Fragen, die ich in diesem Aufsatz beantworten werde. Die größte Frage ist: Wie werden Frauen normalerweise in Filmen zum Holocaust dargestellt? Wie sind die Darstellungen von Frauen anders als die Darstellungen von Männern? Wie sind diese Darstellungen ähnlich für Täter und Opfer (wenn man diese Kategorien benutzen kann)? Wie sind sie anders? Welche Rolle spielt das Land der Produktion des Filmes (z.B. Deutschland, USA)? Macht das Geschlecht des Regisseurs/der Regisseurin etwas aus? Inwiefern sind die Ereignisse der Frauen in diesen Filmen ähnlich wie oder anders als die historischen Ereignisse von Frauen? Ich habe dieses Thema gewählt, weil es nicht so viel Forschung darüber gibt. Die Medien im Allgemeinen und Filme im Besonderen, haben einen großen Einfluss auf die Zuhörer; man sieht diesen Einfluss mit *Holocaust*. Filme spielen eine große Rolle bei den Vorstellungen von den Erfahrungen von Frauen während des Holocausts, deswegen interessiere mich für dieses Thema.

Die vorherige Forschung zu den Erlebnissen von Frauen in dem Holocaust konzentriert sich auf die Rolle der Frauen als Mütter, Ehefrauen und Ernährerinnen, aber jetzt gibt es nuancierte Forschung über die verschiedenen Erlebnisse von Frauen (Chalmers 184). Frauen spielten eine große Auswahl von Rollen während des Holocausts. Es gab Frauen, die Opfer, Täterinnen, Mitläuferinnen und auch Widerstandskämpferinnen waren. Die Opfer in den Filmen, die ich analysiere, sind normalerweise jüdisch. Die Täterin im Film war eine Frau, die Mitglied der Partei war und die Mitläuferin war ein Mitglied der BDM. Das Geschlecht spielt eine Rolle während des Holocausts. Männer und Frauen erlebten den Holocaust anders. Einer der größten Unterschiede zwischen den Erlebnissen von Frauen und Männer war die sexuellen Nötigungen, die gegen Frauen verübt wurden (Chalmers; Goldenberg 99; Ringelheim 341). Goldenberg erwähnt, dass die Erlebnisse von Frauen auch einzigartig waren, weil sie starke

Verbindungen miteinander schufen und abhängig auf andere Frauen waren (327)ⁱ. Diese Verbindungen mit anderen Frauen führen zu Frauen zu anderen Erlebnissen von Trauma (Langer 352).

Frauen, die Täterinnen waren, hatten auch andere Erlebnisse als Männer, die Täter waren. Frauen, die KZ-Wächterinnen waren, mussten als KZ-Wächterinnen arbeiten, weil sie fast keine andere Möglichkeiten als arme, ungebildete Frauen hatten; sie hatten weniger Möglichkeiten als Männer (Bock 89; Mailänder). Die Rolle von Frauen wurden auch in Deutschland verändert. Die traditionelle Trennung zwischen der Öffentlichkeit und dem Privaten wurde verschwommen, und das hatte eine große Wirkung auf Frauen (z.B. sie arbeiteten mehr) (Bock 91).

Viele Wissenschaftler schreiben darüber wie man den Holocaust darstellen kann (oder nicht kann). Trudy Gold argumentiert, dass man den Holocaust nie realistisch darstellen kann (193). Gold fragt auch, warum man den Holocaust im Film fiktionalisieren würde, wenn der Spielfilm die Realität nicht richtig darstellen kann, und man kann durch Dokumentarfilme den Holocaust genauer darstellen (196). Lanzmann ist der selben Meinung: er sagt, dass nur Dokumentarfilme den Holocaust zeigen können (zitiert in Bresheeth 200). In Spielfilmen zum Holocaust gibt es auch etwas, was man nicht zeigen sollte. Zum Beispiel kritisieren viele Wissenschaftler Spielbergs *Schindler's List*, weil er zu viel zeigt (besonders die Leichen, das Duschszene) (Bresheeth 199; Horowitz 128-129). Ich habe die drei Spielfilme gewählt, weil sie oft ein größeres Publikum erreichen können.

Es gibt ein paar wiederkehrende Themen bei der Darstellung von Frauen in Filmen zum Holocaust. Esther Fuchs merkt, dass Frauen passive, untergeordnete Figuren sind (50-51). Sie existieren nur als Frauen oder Mütter (50). Fuchs betrachtet hier nur Frauen, die Opfer sind, und

das hat eine Wirkung auf ihre Beobachtungen. Deb Waterhouse-Watson und Adam Brown untersuchen die Darstellung von Täterinnen und ihre Forschung ist anders. Diese Täterinnen werden oft sexualisiert, erotisiert und dämonisiert (3). Aber sowohl Opfer als auch Täterinnen werden sexualisiert, aber diese Sexualisierung passiert mit Männern (Opfern und Tätern) nicht (Waterhouse-Watson und Brown 3; Fuchs 56).

Einer der einflussreichsten Aufsätze über feministische Filmtheorie ist Laura Mulveys „Visual Pleasure and Narrative Cinema.“ Mulvey behauptet, dass das patriarchische Unbewusste Filme beeinflusst (253). Menschen schauen Filmen wegen Voyeurismus, und wegen dieses patriarchischen Einflusses sind Frauen in Filmen passive Objekte und Männer sind aktive Täter (Mulvey 256). Dieser Voyeurismus spielt eine Rolle bei den Darstellungen von Frauen in *Holocaust* und trägt bei der Sexualisierung von Frauen in Filmen. E. Deirdre Pribman charakterisiert frühere Forschung über die Rolle von Frauen in Mainstream-Filmen als „contradictory/complementary representations of women as either idealized objects of desire or as threatening forces to be ‚tamed‘.“ (1). Sie argumentiert, dass weibliche Zuschauer auch aktive Subjekte sein können (Pribman 11). Mary Ann Doane adressiert die Rolle von den Körpern von Frauen. Sie sagt, dass die Filmbildung der Körper der Frauen eine Hierarchie des sexuellen Unterschieds, der natürlich ist, konstruiert und unterstützt (87). Teresa De Lauretis sagt, dass „Women’s cinema“ „addresses the viewer ‚as a woman´ rather than as Woman“ (zitiert in Chaudhuri 68). Diese Theorien sind wichtig für meine Forschung, weil ich diese Filme aus einer feministischen Perspektive analysiere.

Ich werde 3 visuelle Texte analysieren. Die drei Texte sind: *Holocaust* (Miniserie), *Europa Europa* und *Phönix*. Ich habe diese Texte gewählt, weil sie unterschiedlich als andere Filme sind, und auch, weil sie interessant aus anderen Gründen sind. *Holocaust* ist wichtig für

diese Forschung, weil sie der einzige amerikanische (und vielleicht Hollywood) Text ist, den ich analysiere. Diese Miniserie spielt eine große Rolle bei der Bildung des Bewusstseins der Amerikaner über den Holocaust. *Europa Europa* ist interessant zu analysieren, weil, obwohl Frauen nur Nebenfiguren sind, es interessant zu betrachten ist, wie Frauen funktionieren, nur um die Handlung vorwärtszubewegen. Aus diesen drei Filmen ist *Europa Europa* der einzige, der eine Regisseurin hat. Ich denke, dass *Phönix* wertvoll ist, weil er ist der einzige Film (von den drei, die ich analysiere) ist, der untersucht, wie der Holocaust eine Person beeinflusst, und wie man als Überlebende dieses Trauma bewältigt. Ich habe diese Filme gewählt, weil ich wissen wollte, welche Rolle das Land der Produktion (oder die Nationalität des Regisseurs/der Regisseurin), der Jahrgang der Produktion und das Geschlecht des Regisseurs/der Regisseurin spielt. Diese drei Filmen kommen aus unterschiedlichen Ländern (USA, Deutschland und Osteuropa) und aus unterschiedlichen Jahren (1978, 1990, 2014) und zwei haben einen Regisseur und ein hat eine Regisseurin.

Ich werde all diese drei Texte analysieren (und ich werde vielleicht auch andere Texte analysieren, wenn sie sehr ähnlich wie oder anders als diese Texte wären), und auch mit einander vergleichen. Ich vergleiche auch diese Texte mit bestehender Literatur zu Darstellungen vom Holocaust im Film, von Frauen im Film und auch von Frauen während (und auch nach) des Holocausts im Film. Ich werde „Close Readings“ von diesen Texten machen. Ich werde auch feministische Filmtheorie (zum Beispiel Laura Mulvey) benutzen, um diese Texte durch eine feministische Linse zu analysieren.

Holocaust (1978) als Grundlage für typische Darstellungen von Frauen in Filmen zum Holocaust

Die NBC Miniserie *Holocaust* ist wichtig, weil sie 1978 das Thema des Holocausts einem neuen Publikum einleitete und neue Diskussionen verursachte. Die Miniserie erzählt die Geschichte der jüdischen Familie Weiss: der Vater ist Arzt, seine Frau Berta, ihre Kinder Karl, Rudi und Anna, und Karls christliche Frau Inga. Um einen größeren Effekt auf das amerikanische Publikum zu schaffen, ist diese Familie eine assimilierte deutsch-jüdische Familie, und nicht eine orthodoxe osteuropäische Familie, weil eine bürgerliche amerikanische Familie ein größeres Mitgefühl für eine ähnliche Familie hat (Baron 52). Die Miniserie zeigt diese Familie von 1935 bis 1945. Die Forschung konzentriert sich hauptsächlich auf die Auswirkungen der Miniserie aber nicht auf die Darstellungen von Figuren. Manche WissenschaftlerInnen haben argumentiert, dass diese Miniserie verantwortlich für das United States Holocaust Memorial Museum ist (Baron 138; Haggith und Newman 7). Der Effekt war so groß, weil 120 Millionen Amerikaner (mehr als die Hälfte der Bevölkerung) die Serie schauten (Baron 54). Die Miniserie war auch nicht nur in den USA wichtig, sondern auch in der BRD: ungefähr ein Drittel der Bevölkerung schaute diese Miniserie, und sie war in der BRD verantwortlich für neue Diskussionen über die Schuld der Deutschen (Zielinski und Custance 88) (Baron 55; Gold 199; Doneson 144). Obwohl diese Miniserie einzigartig ist wegen ihres Einflusses auf das Publikum, sind die Figuren ziemlich typisch. Die Darstellung von Frauen in der Miniserie *Holocaust* schafft die Voraussetzungen für andere Darstellungen von Frauen in Filmen (besonders Mainstream-Filmen) zum Holocaust mit Darstellungen von weiblichen Opfern als naiv und ahnungslos und auch als sexualisierte Objekte.

Im Vergleich zu den männlichen Figuren sind die Frauen in *Holocaust* naiv, apolitisch und völlig ahnungslos. Die Männer erkennen die Bedrohung der Nazis, aber die Frauen sehen unbesorgt aus. Am Anfang des Filmes im ersten Teil sieht man die Hochzeit von Karl und Inga,

und Anna und Rudi spielen Fußball. Um 9:46 im Film begegnen sie einem jungen Nazi, aber Anna spielt wieder und lächelt. Rudi, andererseits, ist plötzlich ernsthaft. Es sieht aus, als ob er dem Nazi nicht traut. Auch durch Annas Kleidung lernt man, dass sie kindlich ist: sie trägt ein weißes Kleid. Wegen der Farbe des Kleides denkt man, dass Anna pur und rein ist. Fuchs kommentiert in einer anderen Szene den Unterschied zwischen Rudi und Anna: Rudi ist nur ein bisschen älter als Anna, aber Anna „echoes her mother’s patriotic naïveté“ (Fuchs 50). Es sind nicht nur junge Frauen oder Mädchen, die naiv wirken, sondern auch ältere Frauen.

Berta Weiss ist naiv wie ihre Tochter. In einer Szene in dem zweiten Teil der Serie lernt Dr. Weiss, dass er nichtjüdische Patienten nicht behandeln kann und er geht nach Hause, um seine Frau darüber zu informieren. Berta und Anna spielen Klavier zusammen und Dr. Weiss schaut sie durch die Tür an, aber sie wissen nicht, dass er da ist (22:59). In dieser voyeuristischen Szene sieht er, dass die Frauen froh sind und die Bedrohung der Nazis nicht verstehen. Fuchs behauptet „It would seem that Jewish women are less suspicious and less perceptive than their male counterparts“ (51), und man sieht das durch die Figur von Berta. Anna verlässt das Zimmer und Dr. Weiss versucht Berta von zu überzeugen, dass sie Deutschland verlassen sollten. Berta versteht den Ernst der Situation nicht und sagt „This is my country as much as theirs. I do not fear the barbarians“ (24:58). Es ist klar, dass sie nicht sehr viel von dem politischen Zustand oder dem Zustand der Juden weiß. Dr. Weiss sagt „Perhaps it is not too late“ aber die Frau verwirft seine Aussage und sagt „We can talk about it later“ (25:35). Aber es gibt kein „später“, weil Dr. Weiss deportiert wird. Durch diesen Dialogeingriff denkt man, dass Berta wegen ihrer Ignoranz ihre Familie verdammt. Diese Szenen mit Anna und Bertha erwecken den Eindruck, dass die Frauen in diesem Film naiv, apolitisch und ahnungslos

sind; deswegen denkt das Publikum, dass diese Mentalität der Frauen verantwortlich für den Untergang der Familie ist.

Die Darstellung von Frauen in *Holocaust* ist auch typisch, weil die Frauen als sexualisierte Objekte dargestellt werdenⁱⁱ. Ein Teil der Erfahrungen von Frauen während des Holocausts war die sexuelle Gewalt („die Frauen während des Holocausts erfuhren“) (Ringelheim 345), aber die Darstellung dieser Gewalt in der Miniserie ist problematisch, weil die Szenen mit sexueller Gewalt voyeuristisch sind. Im zweiten Teil der Serie gibt es eine Szene mit Annas Vergewaltigung. Es scheint, als ob Anna die Bedrohung der Nazis zu verstehen beginnt, und sagt „I’m running away“ (30:51). Dann sagt Inga „Wait a minute. You don’t have money, you don’t have any place to go. Rudi was strong and tough“ (30:55). Inga impliziert hier, dass Anna nicht stark ist, weil sie eine junge Frau ist. Anna läuft weg und Inga sagt „She’ll be alright. The streets are full of police. They’ll send her right home“ (30: 57). Hier ist auch Inga naiv. Anna geht durch die Stadt und begegnet drei betrunkenen Nazis. In dieser Einstellung sind die drei groß, und sie ist sehr klein, als sie sich kauert (32:42). Die Männer lächeln und der Leiter dieser Gruppe sieht froh aus, als er entdeckt, dass Anna jüdisch ist (durch die Fäden von ihrem Davidstern, den sie früher in dieser Szene von ihrer Jacke abreißt) (33:38). Dann legt er sie auf den Boden und er reißt ihre Bluse auf. Man schaut den Anfang dieser Vergewaltigung von der Perspektive der Nazis und wegen dieser Kameraeinstellung ist der Zuschauer nicht so mitfühlend. Die Kameraeinstellung schafft Voyeurismus in dieser Szene. Mulvey behauptet, dass der Zuschauer Filme, wegen der Pläsier durch Voyeurismus schaut, und auch, dass „the male gaze projects its fantasy onto the female figure which is styled accordingly“ (256). In dieser Szene, laut Mulvey, schafft der Voyeurismus eine Projektion von einer männlichen Fantasie von Gewalt und Herrschaft. Man sieht die Vergewaltigung nicht, aber man kann denken, dass sie geopfert

wird, weil sie eine Frau und zugleich jüdisch ist. Nach der Vergewaltigung fällt sie in einen katatonischen Zustand, und Inga bringt sie zu einem Arzt, der sie nach Hadamar (eine Tötungsanstalt in Deutschland für Menschen mit Behinderungen oder Geisteskrankheit, in dem die Nazis 15 000 Männer, Frauen und Kinder ermordeten) („Hadamar“) schickt, wo sie ermordet wird. Diese Szene ist ein klares Beispiel von sexueller Nötigung, aber es gibt andere Beispiele in dieser Serie, die nicht so klar sind.

Eine Szene mit sexuellem Missbrauch ist die Szene mit Inga (um 1:06:00). In dieser Szene geht Inga freiwillig nach Buchenwald und versucht ihrem Mann Karl, der in Buchenwald verhaftet ist, zu helfen. Sie redet mit dem Hausfreund Muller. Sie versucht ihrem Mann Karl einen Brief zu geben. Mann sieht auch, dass sie naiv ist, weil sie sagt „This is not a visitor’s room. This is your room“ (1:03:42). Sie hat nicht gewusst, was Mullers Bestrebungen waren. Muller sagt, dass er ihm den Brief geben kann, und Inga ist dankbar, und sagt „I’ll be leaving now“ und beginnt das Zimmer zu verlassen, aber Muller benutzt Karls schlechten Zustand, sie zu überzeugen, dass sie bleiben sollte. Um 1:06:06 schließt er die Tür und durch Ingas Gesichtsausdruck sieht man, dass sie nun merkt, was er will. Er umarmt sie, und vielleicht würde jemand sagen, dass sie entscheidet, Sex mit ihm freiwillig zu haben, um Karl zu helfen. Man sieht diese Meinung in Barons Zusammenfassung dieser Szene. Er sagt „Inga remains loyal [...] by prostituting herself to get letters delivered to[Karl]“ (52). Das Wort “prostituting” hat die Konnotation, dass sie freiwillig Sex mit ihm hat, aber man kann sehen, wie sie gezwungen wird, weil sie weint und wegschaut (1:07:15). Man sieht Inga hier durch Mullers Perspektive: die Kamera ist direkt hinter Mullers Schulter. Man sollte Sympathie für Inga fühlen, aber diese Szene ist auch voyeuristisch wegen der Kameraeinstellungen. Darstellungen von sexueller Gewalt sexualisieren Frauen nicht immer, aber die Darstellungen von Annas und Ingas sexuellen

Missbräuchen sexualisieren sie, weil sie voyeuristisch gezeigt werden: wegen der Kameraeinstellungen sind sie problematisch, und die Kameraeinstellungen machen diese erotisierten Darstellungen typisch.

In Chomskys *Holocaust* sind die Darstellungen von Frauen gewöhnlich wie Darstellungen in späteren Filmen: sie sind naiv und apolitisch und sie werden sexualisiert. Die Darstellungen von Frauen in dieser Miniserie waren innovativ und hatten einen Effekt auf andere Filme zum Holocaust. Die Darstellungen sind nicht nur typisch, sondern sie sind auch verantwortlich für andere Darstellungen von Frauen in Filmen zum Holocaust in späteren Filmen. Durch Anna und ihre Mutter Berta sieht man wie Frauen als naiv dargestellt werden, und diese Naivität ist verantwortlich für ihre Unglücksfälle. Die Frauen in dieser Miniserie werden sexualisiert wegen voyeuristischer Darstellungen von ihren sexuellen Missbräuchen. Die Darstellungen von Frauen in dieser Miniserie waren im Jahr 1978 nicht so typisch, aber im Vergleich zu anderen Darstellungen in späteren Filmen sind sie typisch; weil diese Miniserie so einflussreich war, waren diese Darstellungen von Frauen die Grundlage für spätere Darstellungen von Frauen in Filmen zum Holocaust.

Europa Europa (1990): Macht weiter, wo Holocaust aufhörte

Agnieszka Holland untersucht die Wirkungen von der Personenverwechslung in den Erfahrungen von Solomon „Solly“ Perel in dem Film *Europa Europa* (1990). Dieser Film ist eine Koproduktion von Deutschland und Frankreich, und die Regisseurin ist halbjüdische Polin (Baron 11). Weil Holland jüdisch ist, hat sie mehr Freiheit mit dem Genre (Kömodie) dieses Filmes. Dieser Film behandelt die Erlebnisse von einem jüdischen Jungen. Er hat viele verschiedene Erlebnisse, wie in einem sowjetischen Waisenhaus, als deutscher Soldat an der Ostfront, und als Schüler an einer Adolf-Hitler-Schule. Er ist die einzige Hauptfigur dieses

Filmes, und es gibt ein paar Frauen, die Nebenfiguren sind. In Hollands *Europa Europa* existieren Frauen nur als Nebenfiguren: die Opfer existieren nur als Familienmitglieder, und die Täterinnen oder Mitläuferinnen existieren als eine sexualisierte Bedrohung Solly gegenüber; aber alle weiblichen Figuren in diesem Film existieren, um die Handlung oder die Entwicklung von Solly vorwärtszubewegen.

Wie schon erwähnt, gibt es ein paar wiederkehrende Themen mit Frauen in Filmen zum Holocaust im Allgemeinen. Wie in diesem Film, der sich auf Solly, eine männliche Hauptfigur, konzentriert, argumentieren Waterhouse-Watson und Brown, dass in vielen Filmen zum Holocaust Frauen sexualisierte Objekte in Narrativen über die Erfahrungen von Männern sind (Waterhouse-Watson und Brown). Die Männer sind der Schwerpunkt der Erzählung und Frauen existieren nur in Beziehung zu Männernⁱⁱⁱ. In Filmen zum Holocaust werden Frauen marginalisiert (Fuchs 50). Die Erfahrungen von Frauen sind normalerweise nicht der Schwerpunkt der Handlung; sondern ihre Geschichten sind nur eingeschlossen, wenn sie wichtig in den Geschichten der männlichen Hauptfigur sind. Man kann alle diese Elemente in den weiblichen Figuren in *Europa, Europa* beobachten.

Man sieht die Nebenrolle von weiblichen Figuren zuerst mit Sollys Familienmitgliedern. Die ersten Frauen, die man in diesem Film sieht, sind Sollys Mutter und seine Schwester, Bertha. Diese Szene kommt direkt am Anfang des Filmes (3:59-7:37). Man denkt, dass die Ereignisse, die man sieht, ein Teil eines normalen Tages für Solly und seine Familie in Deutschland sind, aber dieser Tag ist auch Kristallnacht. Weil man die Familie vor der Kristallnacht beobachtet, hat man ein Verständnis für diese Familie: wie in *Holocaust* kennt man die Familien vor dem Holocaust und man identifiziert sich mit den Familien mehr. Man beobachtet die Alltagsroutinen von seiner Familie. Sollys Vater und Bruder arbeiten, Solly liest Bücher, und sie

alle diskutieren die Nazis. Aber die Frauen interessieren sich nicht für Politik und die Nazis; stattdessen spielen sie traditionelle Rollen: sie kochen und bereiten sich auf Sollys Bar-Mizwa vor (4:21). Die Männer machen sich Sorgen um die Nazis, aber die Frauen sind ahnungslos. Sie werden infantilisiert, weil sie nur spielen und tanzen (4:38). Sie lächeln und lachen, aber die Männer sind immer ernsthaft. Wie in *Holocaust* sind die weiblichen Opfer ahnungslos und naiv.

Nicht alle Frauen werden als Opfer in diesen Filmen dargestellt, sondern nur eine spezifische Nebengruppe: Familienmitglieder. Fuchs argumentiert, dass Frauen, die Opfer sind, nur Ehefrauen oder Mütter sind (50). Ein Grund für diese Darstellung als Ehefrauen und Mütter könnte sein, dass Forschung sich von dieser Zeit über die Erlebnisse von Frauen während des Holocausts sich auf ihre Rolle als Mütter, Ehefrauen und Brotverdiener konzentriert (Chalmers 184). Diese Darstellung von Frauen als Mütter und Ehefrauen behandelt auch mit der Wichtigkeit von Frauen nur in Beziehung zu anderen Menschen (nämlich Männern). Man sieht das hier, weil die einzigen weiblichen Opfer seine Mutter und Schwester sind. Sie sind kraftlose Figuren und tun nur, was die Männer sagen. Es gibt einen starken Kontrast zwischen Männern und Frauen in dieser Szene: man kann die gesellschaftliche Macht der Männer beobachten: sie verdienen Geld und sind gebildet (auch ein Stereotyp von jüdischen Männern), wie man sehen kann, durch Sollys Buch und seine Bar-Mizwa (5:16). Frauen und Mädchen hatten nicht die gleichen Möglichkeiten, wie Bertha. Solly merkt Bertha „war immer auf mich eifersüchtig. Sie wollte der Junge sein“ (5:30). Das Publikum hört dieses Zitat durch Sollys Off-Stimme während Solly ein Buch liest. Man kann beobachten, dass Bertha „eifersüchtig“ war, weil sie keine Chance hat, eine Ausbildung zu bekommen. Sie weiß, dass es Beschränkungen wegen ihres Geschlechts gibt, aber sie kann nichts dagegen machen. In diesem Film sind die einzigen

Möglichkeiten für Frauen Ehefrauen und Mütter: diese Darstellung als Ehefrau und Mutter ist auch typisch.

Man sieht auch wie die Frauen nur wichtig in Beziehung Solly sind mit der Figur von Bertha. Bertha ist auch eine interessante Figur, weil sie so früh im Film stirbt. Wegen ihres Todes und der Ereignisse von der Kristallnacht geht Sollys Familie nach Polen (der Geburtsort seines Vaters). Waterhouse-Watson und Brown argumentieren, dass die weiblichen Körper ausgenutzt werden „to progress the development of the films´ male characters“ (Waterhouse-Watson und Brown). Diese Ausnutzung passiert in diesem Film. Bertha existiert, nur um zu sterben. Die Geschichte braucht ihren Tod, um sich vorwärtszubewegen^{iv}. Die weiblichen Opfer in *Europa Europa* sind infantilisierte, ahnungslose Nebenfiguren, die nur im Bezug auf Solly und andere Männer existieren.

Die Darstellung von Täterinnen und Mitläuferinnen in *Europa, Europa* ist anders als die Darstellung von Opfern, aber sie ist ähnlich wie andere Darstellungen von Frauen in anderen Filmen zum Holocaust. Die erste Szene mit einer Täterin kommt um 56:54-59:07. In dieser Szene fährt Solly von der Ost-Front nach Deutschland mit einer Frau, die ein starkes Mitglied der NSDAP ist. In dieser Szene ist diese Frau sexuell aggressiv. Sie beginnt mit Solly zu flirten. Sie fühlt sich zu Solly sexuell hingezogen, weil sie denkt, dass er wie Hitler aussieht. Diese Frau ist die erste Frau, mit der Solly Sex hat. Normalerweise ist Sex gefährlich für Solly (wegen seiner Beschneidung), aber diese Frau kommt auf andere Gedanken. Es gibt eine Verbindung mit nazistischer Ideologie, Aussehen und Sex: während ihrer Orgasmen schreit sie „Mein Führer!“ (59:07). Sie hat Sex mit Männern (und Jungen), die gute Nazis und Soldaten sind. Durch ihre sexuellen Avancen gebärdet sie sich wie ein Mann. Diese Frau ist eine Bedrohung für Solly und auch für die Gesellschaftsordnung. Sie bedroht Solly, weil der Sex mit ihm zeigen

kann, dass er Jude ist. Durch sie verschwimmen die Grenzen zwischen traditionellen Geschlechterrollen, und das bedroht die Gesellschaftsordnung. Manchmal sind Frauen in diesen Filmen eine Metapher für die amoralische Kriegszeit in Europa (Waterhouse-Watson und Brown). Diese Frau repräsentiert den Zusammenbruch von traditionellen Geschlechterrollen während der Kriegszeit. Frauen hatten eine größere Rolle in der öffentlichen Gesellschaft, und das war eine Bedrohung. Diese Frau ist eine typische Darstellung von Täterinnen und Mitläuferinnen (obwohl Täterinnen und Mitläuferinnen unterschiedlich waren, sind ihre Darstellungen als eine sexuelle Bedrohung für Solly gleich): sie ist sexualisiert und dämonisiert (Waterhouse-Watson und Brown).^v Sie ist dämonisiert wegen ihrer Bedrohung und sexualisiert wegen ihres starken Geschlechtstrieb. Diese Frau ist wie viele andere Frauen in Filmen zum Holocaust.

Nicht nur Frauen, sondern auch Mädchen, die Täterinnen und Mitläuferinnen waren, werden in Filmen zum Holocaust sexualisiert und dämonisiert. Solly lernt ein Mädchen in der Schule kennen. Dieses Mädchen, Leni, ist ein fanatisches Nazi-Mädchen (Baron 86). In einer Szene mit Leni, küssen sich sie und Solly. Leni ist größer als Solly: man kann beobachten, dass Leni mächtiger als Solly ist (1:13:43). Leni ist mächtiger als Solly wegen ihrer Stelle in der Nazi-Gesellschaft: sie ist arisch und wenn sie Sex mit Solly hätte, könnte sie entdecken, dass Solly Jude ist. Um 1:14:06 hören sie auf, sich zu küssen. Man sieht die Verfügungsgewalt von Leni über Solly wegen der Einstellung von Lenis Hand. Es sieht aus, dass Leni diese Situation beherrscht. In einer anderen Szene versucht Leni mit Solly Sex zu haben (1:21:32-1:22:58). In dieser Szene ist Leni auch mächtig. Man kann durch die Kameraeinstellung Lenis Macht sehen. Sie liegt über Solly, und sie kontrolliert auch, was passiert. Wie die Frau im Zug, beginnt Leni die Tat vom Sex. Beide diese Frauen sind motiviert durch nazistische Ideologie, zum Beispiel ist

Leni begeistert zu lernen, dass Solly eine Stecknadel für seine Leistungen bekommen hat (1:21:56). Mit diesen zwei Frauen sind Ideologie und Sex verbunden. Später lernt man, dass sie Sex mit Solly haben wollte, um ein arisches Kind zu kriegen. Frauen sind empfänglich für nazistische Ideologie, und benutzen Sex, um politische Zielen zu erreichen. Leni ist auch ein sexuelles Objekt für das Publikum: sie ist der Schwerpunkt des männlichen Blickes wegen ihrer Sexualisierung. Weil diese Frauen so sexualisiert sind, sind sie eine Bedrohung für Solly, weil sie durch Sex entdecken würden, dass er Jude ist. Sowohl die Frau im Zug als auch Leni sind sexualisierte und dämonisierte Nebenfiguren.

Die Darstellungen von Frauen in Hollands *Europa Europa* folgen den Formeln mit Darstellungen von Frauen in Filmen zum Holocaust von *Holocaust*; deswegen sind sie typische Darstellungen: die Frauen sind nur Nebenfiguren und marginalisiert in der Handlung im Vergleich zu Männern. Es gibt Unterschiede zwischen den Darstellungen von weiblichen Opfern und Täterinnen/Mitläuferinnen: Opfer sind normalerweise Familienmitglieder von Männern und spielen eine kleine Rolle, aber Täterinnen und Mitläuferinnen sind normalerweise sexualisiert und dämonisiert: sie sind eine Bedrohung der Hauptfigur und der Gesellschaftsordnung.

Das Ausbrechen der vorgefertigten Formen: Darstellungen von Frauen in *Phönix* (2014)

Christian Petzold erzählt die Geschichte von Nelly im Film *Phönix* (2014). Nelly ist eine jüdische Überlebende des Holocausts und kehrt nach der Befreiung von Auschwitz und nach dem Ende des Krieges nach Deutschland zurück. Nellys Gesicht ist deformiert, weil sie erschossen wurde. Sie sucht nach ihrem Mann, der in keinem Konzentrationslager war, aber er erkennt sie nicht. Er versucht, Nelly zu benutzen (aber er denkt, dass es nur eine Frau ist, die wie Nelly aussieht), um das Geld ihrer toten Familie zu kriegen. Dieser Film untersucht Trauma

im Nachkriegsdeutschland (sowohl Überlebende des Holocausts als auch Menschen, die in Deutschland während des Krieges nicht verfolgt wurden) und Identität. Christian Petzold hat andere Filme gemacht, die nicht so typisch waren. Jaimey Fisher argumentiert, dass Petzold absichtlich die Gepflogenheiten von historischen Filmen vermeidet (140). Fisher beschreibt hier Petzolds *Barbara* (2012), aber es stimmt auch für *Phönix*. Petzold vermeidet die traditionellen Darstellungen von Frauen in Filmen zum Holocaust aber auch von Frauen im Film im Allgemeinen. Die Darstellung von Frauen in Petzolds *Phönix* ist keine typische Darstellung von Frauen in Filmen zum Holocaust: die Hauptfigur ist eine Frau, sie wird nicht erotisiert, und sie hat Macht, vielleicht weil der Film später als die anderen Filme (wie *Europa Europa*) gemacht worden ist und auch weil dieser Film sich auf Nellys Erlebnisse nach dem Holocaust konzentriert.

Wie schon erwähnt, sind Frauen in Filmen zum Holocaust normalerweise Nebenfiguren, und sie sind nur wichtig wegen ihrer Beziehungen mit Männern. Das ist nicht der Fall in *Phönix*. In diesem Film ist die Hauptfigur Nelly. Es gibt dann zwei Nebenfiguren, die nur wichtig sind, in Bezug auf ihre Beziehung zu *Nelly* und keinem Mann. In den ersten Szenen des Filmes gibt es nur diese zwei Frauen: Nelly und Lene, eine Freundin von ihr. Diese Frauen haben Macht und bestimmen ihre Schicksale. Um 17:59 schaut man eine Szene, in der Lene ihre Pläne beschreibt: „Ich habe die Unterlage für die Wohnung in Haifa hier auf den Schreibtisch gelegt. Ich habe zwei andere Möglichkeiten für uns in Tel Aviv gefunden“. Lenes Pläne sind nur für diesen zwei Frauen: es gibt keinen Platz für Männer, besonders nicht für Johnny, der Mann von Nelly. Für Lene auch gibt es keine Möglichkeiten in Deutschland: sie müssen nach Israel gehen. Die Beziehung zwischen diesen Frauen ist stark: Lene bemerkt, dass es schwierig wäre, die Visa für die beiden zu bekommen, und man kann Nellys Angst vor dem Alleinsein beobachten, durch

die Umarmung der zwei Freundinnen (19:05). Diese Frauen können nicht allein wohnen, aber in dieser Szene haben sie einander. Später im Film ist Nelly mit Johnny, und Lene ist allein. Lene kann sich eine Zukunft ohne Nelly vorstellen, und sie bringt sich um (1:21:37). Obwohl Lene abhängig von Nelly ist, hat sie auch durch ihren Selbstmord Macht. Während des ganzen Filmes bestimmt Lene ihre Zukunft. Nelly verliert ihre Macht in der Mitte des Filmes, aber sie findet ihre eigene Stimme (eigentlich) am Ende des Filmes wieder.

Obwohl Johnny versucht, Nelly zu kontrollieren, ist er am Ende des Filmes erfolglos: Nelly bekommt ihre Macht wieder. Johnny benutzt eine Frau, die wie Nelly aussieht (und eigentlich Nelly ist, obwohl er das nicht weiß), um Nellys Erbe zu bekommen, und Nelly spielt mit, weil sie Johnny immer noch liebt. Aber Nelly merkt, dass er sie während des Krieges verraten hat, und sie will ihm nicht helfen. Sie merkt, dass sie allein wohnen kann. Man kann diese Veränderung um 1:30:39 sehen. In dieser Szene sieht man, dass Nelly Kontrolle hat wegen ihrer Körperbewegungen. Die Freunde von Nelly und Johnny verlangen, dass Nelly singt, aber Johnny will sie nicht dazu zwingen, weil er denkt, dass diese Frau nicht singen kann. Aber Nelly nimmt Johnnys Hand und führt ihn ins Zimmer. Sie entscheidet, welches Lied sie singt, und Johnny macht, was sie sagt. Man kann auch durch die Einstellung von Johnny und Nelly beobachten, dass Nelly hier mächtiger als Johnny ist: sie steht über ihm und sieht größer als er aus (1:31:36). Sie steht auch in dem Vordergrund, und Johnny sitzt im Hintergrund. Man sieht, dass sie wichtiger und mächtiger ist. Obwohl sie nicht so gut am Anfang des Liedes singt, findet sie während ihres Singens ihr Selbstvertrauen, und merkt, dass sie Johnny nicht braucht, und sie singt besser (1:32:40). Sie gibt ihre echte Identität preis und schüttelt Johnnys Kontrolle über sie ab. Man beobachtet Nellys Macht auch, weil sie nicht das Objekt Johnnys „Male Gaze“ ist; sondern, Johnny ist das Objekt *ihrer* Gaze (1:34:23). Die traditionellen Gepflogenheiten von der

männlichen Gaze werden in dieser Szene zerstört. Sie verlässt Johnny und ihre alten Freunde, und man denkt, dass sie ein neues Leben führt. Die Darstellung von Nelly und Lene in diesem Film ist eine ungewöhnliche Darstellung von Frauen in Filmen zum Holocaust: die Hauptfigur ist eine Frau, und die Frauen haben Macht und kontrollieren ihre Zukunft.

Die Darstellungen von Frauen in diesem Film sind auch ungewöhnlich, weil sie nicht besonders erotisiert werden. Sowohl Opfer als auch Täterinnen werden in Filmen zum Holocaust erotisiert und sexualisiert, aber das passiert in diesem Film nicht wirklich (Waterhouse-Watson und Brown; Fuchs 49). In anderen Filmen zum Holocaust ist die größte Bemerkung über die Darstellung von Frauen, wie sexualisiert und erotisiert sie werden, aber in diesem Film gibt es nur eine Szene, die mit Sex zu tun hat. In dieser Szene verfolgt Nelly einen Mann, den sie für Johnny hält (ein anderes Beispiel von falscher Identifizierung in diesem Film), und beobachtet die Vergewaltigung einer Frau von ihm (25:50). Man sieht die Vergewaltigung nicht: diese Szene ist nicht so explizit wie andere Darstellungen von Sex in Filmen zum Holocaust (z.B. *Holocaust*). Dann befiehlt er ihr stehenzubleiben, und sie macht das (27:19). Er benutzt die Bedrohung von Vergewaltigung, um sie zu berauben—aber Nelly wird nicht vergewaltigt (27:27). Diese Szene ist die einzige Szene des Filmes, die mit Sex zu tun hat, und es ist nicht wie andere Darstellungen von Frauen, die Opfer und Täterinnen sind. Nelly und Lene werden nicht sexualisiert und erotisiert.

Die Darstellungen von Nelly und Lene sind ungewöhnliche Darstellungen von Frauen in Filmen zum Holocaust, weil sie Hauptfiguren sind, Macht haben und nicht erotisiert und sexualisiert werden. Diese andere Darstellung von Frauen stammt von der Produktion von diesem Film im 21. Jahrhundert im Vergleich zu anderen Filmen zum Holocaust (z.B. *Europa Europa* und *Holocaust*). Die *Männer* sind die Nebenfiguren in diesem Film und sind nur wichtig

in Beziehung zu Nelly. Die Frauen kontrollieren ihre Zukunfte und treffen Entscheidungen (endlich) ohne Einflüsse von Männern. Die Entscheidungen sind unterschiedlich (Lene bringt sich um und Nelly verlässt Johnny) aber sie haben die Macht. Die Darstellungen sind auch unterschiedlich, weil diese Frauen nicht erotisiert oder sexualisiert werden. In der einzigen Szene mit Sex wird Nelly nicht sexualisiert; sondern sie ist ein Opfer vom Diebstahl. In dieser Szene ist sie verletzbar, aber nicht erotisiert. Wegen des Regisseurs ist dieser Film anders, weil Petzold versucht, traditionelle historische Filme zu verändern. Vielleicht werden in der Zukunft Darstellungen von Frauen nicht so traditionell.

Der größte bestimmende Faktor von den Darstellungen von Frauen in Filmen zum Holocaust ist das Produktionsjahr: *Holocaust* zeigte 1978, was eine typische Darstellung von Frauen ist, und Filme, die nach 1978 gemacht wurden, haben diese Darstellungen oft reproduziert. *Holocaust* und *Europa Europa* (1990) haben ähnliche Darstellungen von Frauen als naiven, ahnungslosen Nebenfiguren. In diesen zwei Filmen werden Frauen (Sowohl Opfer als auch Täterinnen) oft sexualisiert und erotisiert. Eine Ausnahme ist *Phönix*, der einzige Film von diesen drei, der im 21. Jahrhundert gedreht wurde. Weil dieser Film eine weibliche Hauptfigur hat, die mächtig ist und nicht sexualisiert ist, ist diese Darstellung von Frauen anders als in früheren Filmen. Durch Veränderung werden Darstellungen von Frauen in künftigen Filmen nuancierter und feministischer. Dieser Trend wird vielleicht die Darstellungen von Frauen in Filmen zum Holocaust in der Zukunft beeinflussen.

Bibliographie

- Baron, Lawrence. *Projecting the Holocaust into the Present: The Changing Focus of Contemporary Holocaust Cinema*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 2005. Print.
- "Bechdel Test Movie List." *Bechdel Test Movie List*. Web. 14 Apr. 2016.
- Bock, Gisela. "Ordinary Women in Nazi Germany: Perpetrators, Victims, Followers and Bystanders." *Women in the Holocaust*. Ed. Dalia Ofer and Lenore J. Weitzman. New Haven: Yale UP, 1999. 85-100. Print.
- Bresheeth, Haim. "The Great Taboo Broken: Reflections on the Israeli Reception of *Schindler's List*." *Spielberg's Holocaust*. Ed. Yosela Loshitzky. Bloomington: Indiana UP, 1997. 193-212. Print.
- Chalmers, Beverley. "Jewish Women's Sexual Behaviour and Sexualized Abuse during the Nazi Era." *The Canadian Journal of Human Sexuality* 24.2 (2015): 184-96. Web. 20 Nov. 2015.
- Chaudhuri, Shohini. *Feminist Film Theorists: Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa De Lauretis, Barbara Creed*. New York: Routledge, 2006. Print.
- Doane, Mary Ann. "Women's Stake: Filming the Female Body." *Feminism & Film*. Ed. E. Ann Kaplan. New York: Oxford UP, 2000. 86-99. Print.
- Doneson, Judith E. *The Holocaust in American Film*. Philadelphia: Jewish Publication Society, 1987. Print.
- Europa, Europa*. Dir. Agnieszka Holland. By Agnieszka Holland. Perf. Marco Hofschneider, Andre Wilms, and Ashley Wanninger. Metro Goldwyn Mayer, 1991.

Fisher, Jaimey. *Christian Petzold*. Urbana: U of Illinois, 2013. Print.

Fuchs, Esther. "Images of Women in Holocaust Films." *Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies* 17.2 (1999): 49-56. Web. 26 Jan. 2016.

Gold, Jack. "Escape from Sobibor: A Film Made for Television Depicting the Mass Escape from Sobibor Extermination Camp." *Holocaust and the Moving Image: Representations in Film and Television since 1933*. Ed. Toby Haggith and Joanna Newman. New York: Wallflower, 2005. 198-202. Print.

Gold, Trudy. "An Overview of Hollywood Cinema's Treatment of the Holocaust." *Holocaust and the Moving Image: Representations in Film and Television since 1933*. Ed. Toby Haggith and Joanna Newman. New York: Wallflower, 2005. 193-97. Print.

Goldenberg, Myrna. "Sex-Based Violence and the Ethics of Survival." *Different Horrors, Same Hell: Gender and the Holocaust*. Ed. Myrna Goldenberg and Amy Shapiro. Seattle: U of Washington, 2013. 99-128. Print.

"Hadamar." *Holocaust Encyclopedia*. United States Holocaust Memorial Museum, 2016. Web. 14 Apr. 2016.

Haggith, Toby, and Joanna Newman. "Introduction." *Holocaust and the Moving Image: Representations in Film and Television since 1933*. Ed. Toby Haggith and Joanna Newman. New York: Wallflower, 2005. 1-15. Print.

Hirsch, Joshua Francis. *Afterimage: Film, Trauma, and the Holocaust*. Philadelphia: Temple UP, 2004. Print.

Holocaust. Dir. Marvin J. Chomsky. NBC. 1978. Television.

Horowitz, Sara R. "But Is It Good for the Jews?: Spielberg's Schindler and the Aesthetics of Atrocity." *Spielberg's Holocaust*. Ed. Yosefa Loshitzky. Bloomington: Indiana UP, 1997. 119-139. Print.

Langer, Lawrence L. "Gendered Suffering? Women in Holocaust Testimonies." *Women in the Holocaust*. Ed. Dalia Ofer and Lenore J. Weitzman. New Haven: Yale UP, 1999. 351-63. Print.

Klüger, Ruth. *Weiter Leben: Eine Jugend*. Göttingen: Wallstein, 1992. Print.

Mailänder, Elissa. "The Violence of Female Guards in Nazi Concentration Camps (1939-1945): Reflections on the Dynamics and Logics of Power." *Online Encyclopedia of Mass Violence*. Paris: SciencesPo, 2015. Online.

Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." 1975. *Feminist Theory: A Reader*. Ed. Wendy K. Kolmar and Frances Bartkowski. Fourth Edition ed. New York: McGraw Hill, 2013. 253-59. Print.

Phönix. Dir. Christian Petzold. Perf. Nina Hoss. Criterion Collection, 2015.

Pribram, E. Deidre. "Introduction." *Female Spectators: Looking at Film and Television*. Ed. E. Deidre Pribram. New York: Verso, 1988. 1-11. Print.

Ringelheim, Joan. "The Split between Gender and the Holocaust." *Women in the Holocaust*. Ed. Dalia Ofer and Lenore J. Weitzman. New Haven: Yale UP, 1999. 340-50. Print.

Waterhouse-Watson, Deb, and Adam Brown. "Between Whores and Heroes: Women, Voyeurism, and Ambiguity in Holocaust Film." *Outskirts: Feminisms along the Edge* 30 (2014). Web. 15 Nov. 2015.

Zielinski, Siegfried, and Gloria Custance. "History as Entertainment and Provocation: The TV Series "Holocaust" in West Germany". *New German Critique* 19 (1980): 81–96. Web.

ⁱ Ruth Klüger bemerkt diese Verbindung mit anderen Frauen in *weiter leben*. Sie beschreibt, wie ihre Mutter einer anderen Frau half durch ein Geschenk von Socken (131).

ⁱⁱ Ein anderes Beispiel von der Sexualisierung von weiblichen Opfern ist die Darstellung von Frauen in Spielbergs *Schindler's List* (1993). In diesem Film, sieht man wie der Nazi Amon Goeth weibliche jüdische Opfer missbraucht. Man sieht diesen sexuellen Missbrauch von jüdischen Frauen auch in Paul Verhoevens *Zwartboek* (2006).

ⁱⁱⁱ Dieses Phänomen existiert nicht nur in Filmen zum Holocaust, sondern auch in Mainstream-Filmen. Es gibt den „Bechdel-Test“ von Alison Bechdels *Dykes to Watch Out for*; dieser Test hat drei Kriterien: 1) Der Film braucht zwei weiblichen Figuren; 2) sie müssen miteinander reden; 3) und sie müssen über etwas anderes als Männer reden („Bechdel Test Movie List“). Viele populäre Mainstream-Filme bestehen den Test nicht (z.B. *Star Wars*, *Lord of the Rings*, usw).

^{iv} Berthas Tod ist eigentlich ähnlich wie Annas Tod in *Holocaust*: nur nach Annas Tod merkt Berta Weiss, was für eine Bedrohung die Nazis sind.

^v Man findet ein anderes Beispiel von einer Frau, die sexuell aggressiv ist, in Stephen Daldrys *der Vorleser* (2008), der auf dem 1995 erschienenen Roman von Bernhard Schlink basiert. Hanna Schmitz (eine ehemalige Nazi und KZ-Wächterin) leitet eine sexuelle Beziehung mit dem fünfzehnjährigen Michael ein.