

גרטל, עמנואל ואדולף: ייצוגים של יהודים בקולנוע ובטלוויזיה בגרמניה מאז נפילת החומה

ליהי נגלר*

מבוא

בשנת 2012 זכתה במאית הקולנוע הגרמנית מרגרטה פון טרוטה (Margarethe von Trotta) בפרס מפעל חיים ב"פסטיבל הבינלאומי לסרטי נשים רחובות" (International Women's Film Festival, Rehovot). לאחר טקס הענקת הפרס שפתח את הפסטיבל, הוקרן בהקרנת בכורה בישראל סרטה **חנה ארנדט** (Hannah Arendt), בכיכובה של ברברה סוקובה (Barbara Sukowa)¹. הפקה קולנועית זו של פון טרוטה מהווה נדבך נוסף, גם אם מעט מאוחר, לחגיגות לציון יום הולדתה המאה של הפילוסופית והתיאורטיקנית הפוליטית היהודייה-גרמנייה, חנה ארנדט, שנערכו בתקשורת הגרמנית לאורך שנת 2006². מוקדם יותר באותה שנה הוכרזה בגרמניה "שנת זיגמונד פרויד", שכללה אירועים ותערוכות לכבודו וזכתה לכיסוי תקשורתי נרחב, זאת בהמשך ל"שנת אלברט אינשטיין" ב-

* ד"ר ליהי נגלר היא חוקרת קולנוע גרמנית המלמדת באוניברסיטה החופשית בברלין (Frei Universität Berlin) ¹ הבמאית מרגרטה פון טרוטה בחרה לא אחת נושאים יהודיים-גרמניים. בעבר, היא ליהקה את סוקובה לתפקיד הפרוטוגוניסטית האקטיביסטית הסוציאל-דמוקרטית בסרטה מ-1986 **רוזה לוקסמבורג** (Rosa Luxemburg). ² שורה של סדרות וסרטים דוקומנטריים על חנה ארנדט ששודרו בערוץ הטלוויזיה "ארטה" (ARTE) ב-13 באוקטובר, 2006, ובכלל זאת הריאיון המפורסם מ-1964 שערך עמה העיתונאי והפובליציסט הגרמני, גינטר גאוס (Günter Gaus). אציין גם כן כי גאוס טבע ב-1983 את הביטוי "החסד של הלידה המאוחרת" ("Gnade der späten Geburt"), "The grace of late birth", שהוא מלחמת העולם השנייה והשוואה (ובכך הוא התכוון גם לבני דורו שנולדו לתקופה הפוסט-נאצית). בשנה לאחר מכן, 1984, בעת ביקורו בישראל, השתמש קנצלר גרמניה המערבית דאז, הלמוט קוהל (Helmut Kohl), בביטוי זה של גאוס בנאומו בכנסת כשהתייחס להתמודדות גרמניה עם התקופה הנאצית. מאז נאום זה משתמשת התקשורת הגרמנית באופן תדיר בביטוי זה.

2005, במסגרתה התקיימו אינספור אירועים לציון חלוף מאה שנים מאז ניסח איינשטיין לראשונה את תורת היחסות, ו-2003 שכונתה "שנת תיאודור אדורנו", בה הוקדשה בגרמניה סדרת אירועים ליום הולדתו המאה של הפילוסוף והתיאורטיקן היהודי-גרמני.

סמיכותן של חגיגות אלו, כמו גם הכיסוי התקשורתי הנרחב להן זכו, מעלות תהייה בנוגע לאינטרסים שעומדים מאחורי ניסיונה של גרמניה לנכס, או שמא "לנכס-מחדש", דמויות מרכזיות של אינטלקטואלים ומדענים יהודים-גרמנים או כאלו שפעלו בקרב המדינות דוברות גרמנית, אשר נאלצו להגר מאירופה הקונטיננטלית עם עליית המשטר הנאצי ושחלקם הגדול אף לא שבו לגרמניה לאחר המלחמה. האם מדובר במה שסוזן ניימן (Susan Neiman) תיארה בתור "...חוסר היכולת להתמודד עם יהודים חיים, שבא לידי ביטוי לעיתים קרובות בהוקרת כבוד ליהודים מתים"³?

במאמר זה אטען כי ייצוגן של דמויות יהודים בגרמניה הינו למעשה רב-פנים ומורכב, ובהמשך לכך הוא משרת מספר מטרות שונות בתכלית. במסגרת זו, אתמקד בייצוגים קולנועיים של דמויות ותרבויות יהודיות בגרמניה שלאחר ה-Wende ("האיחוד מחדש" של גרמניה המזרחית וגרמניה המערבית ב-1990), ואצביע על אפשרויות פרשנות הקשורות באירוע מחולל זה.

בתקשורת הגרמנית של ימינו (בשנות האלפיים) מוצגים יהודים אינטלקטואלים ואחרים רבים אשר חיו במרחב הגרמני בשנות העשרים של המאה הקודמת, כ-"גרמנים אמתיים" (echte "Deutsche"), באופן המשרת את המגמה התרבותית-פוליטית העכשווית המציגה תמונה מדומיינת של העבר הגרמני בתקופת רפובליקת ויימאר. רפובליקה סוציאל-דמוקרטית זו, שכוננה ב-1918 וחוותה תהפוכות עקובות מדם עד להתמוטטותה ב-1933 כשהיטלר עלה לשלטון, נתפסת כיום לעיתים כתקופה אידאלית של דמוקרטיה וצדק בקרב החברה הגרמנית, כזו שאופיינה בפלורליזם וליברליות וכן בפריחה מבחינת הישגים אינטלקטואלים, מדעיים ואמנותיים. תיאור זה ללא ספק יפתיע היסטוריונים רבים אשר יראו בתופעה זו של "עבר מדומיין" חלק ממאמץ לעצב מחדש עבר

Susan Neiman, In Defense of Ambiguity, *Reemerging Jewish Culture in Germany: Life and Literature Since 1989*, eds. ³ Sander Gilman and Karen Remmler, New York, 1994, 262.

⁴ זאת בעזרת שימוש בסטראוטיפים כגון: נאמנות למולדת, סולידריות, השכלה, מראה חיצוני (בלונדינים תכולי עיניים).

משותף, המיוצג כמובן באופן סלקטיבי, על מנת לאפשר הבניה עתידית של זהות גרמנית-לאומית קולקטיבית.

מהלך זה נעשה על רקע ובהמשך להתמודדות רבת השנים עם העבר הנאצי (Vergangenheitsbewältigung), שהגיעה לשיאה במערב גרמניה בעשור שקדם לאיחוד. בתוך כך, מחקרים שונים שעסקו בנושא זה התמקדו בשאלות מוסריות ואסתטיות הנוגעות לייצוג ושחזור של דימויים ויזואליים מהתקופה הנציונאל-סוציאליסטית ומהשוואה, בתקשורת הגרמנית ובמרחב התרבותי הכללי של גרמניה. בין מחקרים אלו הושם גם הדגש על דימויים ויזואליים הנוגעים ביהדות וביהודים.⁵

ההתמודדות עם העבר הנאצי הציתה גם את ה-Historikerstreit ("ויכוח ההיסטוריונים") המפורסם שפרץ ב-1986. פולמוס זה התקיים בעיקר באקדמיה ובתקשורת של מערב גרמניה והצליח להאיר באור חדש את שיח זיכרון העבר הנאצי בגרמניה עד אותה תקופה. במרכז הדיון, שהינו טרמינולוגי במהותו ושלא חשף עובדות היסטוריות או מסמכים חדשים כלשהם, עמדו הסברים אינטלקטואלים שונים לנציונל-סוציאליזם ולשוואה, כשבסופו של דבר עסק דיון זה במהותה של הזהות הגרמנית הלאומית הפוסט-מלחמתית. ההיסטוריון ארנסט נולטה (Ernst Nolte), שזכה לתמיכתו של דור צעיר ואידיאליסטי של היסטוריונים, טען שיש להבין את המשטר הנאצי ועוולותיו ביחס למשטר הבולשביקי ובהשוואה אליו. לעומתו טען יורגן האברמאס (Jurgen Habermas), שהיה תומך נלהב ופעיל במרד הסטודנטים הגרמנים ב-1968 והינו אחד הפילוסופים הגרמנים העכשוויים הבולטים ביותר, שהשוואה בין הנאציזם לבולשביזם היא כמובן לגיטימית, אך המשמעות האמתית העומדת מאחוריה היא ניסיון ל"הלבין" את האשמה הגרמנית ולהכחיש את ייחודיות השואה ביחס לאירועים אחרים שהתרחשו במאה העשרים.⁶

⁵ דוגמא אחת היא מחקרה של תאורטיקנית וחוקרת הקולנוע הגרמניה גרטרוד קוך (Gertrud Koch):

Gertrud Koch, *Die Einstellung ist die Einstellung: Visuelle Konstruktionen des Judentums*, Frankfurt am Main, 1992

⁶ עבור פרטים נוספים על מחלוקת זו, ראו: משה צימרמן, *עבר גרמני זכרון ישראלי*, תל אביב, 2002.

באותה שנה בה פרץ ויכוח ההיסטוריונים (1986), פרסם ההיסטוריון דן דינר (Dan Diner) מאמר בו הגדיר את מערכת היחסים בין גרמניה ליהודים לאחר שנת 1945 כ"סימביוזה שלילית": עבור העם הגרמני כמו העם היהודי, מהווה "אושוויץ" - כסמל לרצח ההמוני בשואה - נקודת מוצא משותפת להכרה העצמית של כל אחד מהם, וכך קושרת את גורלות שני העמים בקשר שלילי⁷. שתי מהויות עבר אלו, של הפושעים ושל הקורבנות, מועברות באופנים רבים ושונים לדורות הבאים, אשר נושאים עימם את מה שהתיאולוג ארתור כהן (Arthur Cohen) מתאר כ"צלכת ללא פצע"⁸.

מאז נפילתה של חומת ברלין ב-1989 והלידה (מחדש) של גרמניה המאוחדת, הובילו היסטוריונים לאומנים צעירים את השיח הציבורי המחודש ביחס ללאומנות גרמנית, זיכרון קולקטיבי ותפקידו של העבר הנאצי ברפובליקה החדשה. היסטוריונים אלו היו נוכחים מאוד בתקשורת הגרמנית הפופולרית וניצלו הזדמנות זו על מנת להציג גישה "נקייה" מאשמה ביחס לעבר הנאצי. ההיסטוריון משה צימרמן התייחס לתופעה בכותבו כי: "...גישה זו, המזכה בדיעבד את הדור שלאחר המלחמה ואת ההיסטוריונים שלו מאחריות להתעלמות מפשעי הרייך השלישי, ומנתקת את הלאומיות 'הבריאה' מזו ה'חולה', מאפשרת זיכוי של הלאומיות ושל התפיסה ההיסטורית המחייבת את הלאומיות"⁹. במקביל להלך רוח זה, התעורר באותן שנים שלאחר האיחוד עניין הולך וגובר בחוגים הפוליטיים והתרבותיים הגרמניים במה שחוקר התרבות הגרמנית ג'ק זיפס (Jack Zipes) מכנה: "דברים יהודיים" ("Things Jewish")¹⁰, כלומר עיסוק מחודש בתרבות יהודית ובמורשתן של דמויות יהודיות מרכזיות. שתי תופעות אלו התרחשו בתקופה הדרמטית של משבר זהות בקרב אומה מפולגת המנסה להתאחד מחדש ולהשלים עם עברה הטרגי.

היבט ייחודי נוסף לתקופה שהתחילה לאחר האיחוד, הוא העובדה כי דווקא הקהילה היהודית בגרמניה הייתה היחידה באירופה שהמשיכה לצמוח בעקביות - זאת עד היום. זוהי קהילה שחבריה

⁷ Dan Diner, Negative Symbiose: Deutsche und Juden nach Auschwitz, *Babylon*, Vol. 1 1986, 9-20.

⁸ Arthur Cohen, *The Tremendum*. New York, 1981, 10.

⁹ צימרמן, עבר גרמני זיכרון ישראלי, 242.

¹⁰ ראוי: Jack Zipes, "The Contemporary German Fascination for Things Jewish: Toward a Minor Jewish Culture," in: Sander Gilman¹⁰ and Karen Remmler (Ed.) *Reemerging Jewish Culture in Germany: Life and Literature Since 1989*, eds., New York, 1994, 15-45.

הינם ברובם מהגרים מהגוש הסובייטי לשעבר ואשר מבקשים ברובם להגדיר עצמם כחלק מהתרבות הגרמנית העכשווית. זהותם מתגבשת ביחס לעברם כיהודים מזרח-אירופאים ובמקביל ביחס להיותם נחשבים כיורשים - מבחינה סימבולית - של המורשת התרבותית הגרמנית-יהודית שמרביתה חוסלה בזמן השואה. בנוסף לכך מגבשים יהודי גרמניה את זהותם ביחס למיעוטים אחרים במדינה וכן ביחס לקהילות יהודיות אחרות ברחבי העולם.

תופעות שונות אלו, המאפיינות את החברה הגרמנית לפני האיחוד ולאחריו, משמשות כקונטקסט לייצוגים הקולנועיים הרבים של דמויות יהודים ותרבות יהודית כפי שאלו מופיעים בסרטים הגרמנים העכשוויים. במסגרת זאת אבקש להציע פרשנות לייצוגים אלו תוך התייחסות לעלייתו המחודשת של שיח הקורבנות הגרמנית וכן לאופן בו נעשה שימוש קולנועי בקונטקסט זה ב"סימביוזה" ו"ב"סימביוזה השלילית" בין יהודים לגרמנים. בפרק הראשון אדון בסרט לא מוכר, וחריג בנוף הקולנועי הגרמני, שנקרא: **הזהב של אברהם** (Abrahams Gold, Jürg Graser, 1989) אטען כי סרט זה ממשיך באופנים שונים את מורשת ה"קולנוע הגרמני החדש" (New German Cinema) עליו ארחיב בהמשך. אולם, בשונה מרוב הסרטים בזרם זה, **הזהב של אברהם** דווקא מתמקד ביחס ליהודים בגרמניה מתוך מבט ביקורתי על החברה הגרמנית העכשווית. הסרט שהופק בשנה בו אוחדו הגרמניות, הפיח תקווה ביכולתו של השיח התרבותי בגרמניה להציג תמונה נוקבת ואמיצה של העבר. תקווה זו נגזרה, כפי שאדגים בפרק השני שיעסוק בייצוגים נפוצים של העבר הנאצי והשואה בקולנוע העלילתי העכשווי, ובעיקר בגל הקולנועי המכונה "סרטי מורשת", תוך קישורו של גל זה למגמה רחבה יותר בתרבות הגרמנית המבקשת לסתום את הגולל על שיח האשמה הגרמני. במרכז הפרק יעמוד ניתוח הסרט העלילתי **ברלין 36** (Berlin 36, Kaspar Heidelberg, 2009). הפרק השלישי יציג את התגובות השונות, בעיקר מצד קולנוענים יהודים, לגל "השחרור מהאשמה הגרמנית" שמאפיינת את החברה הגרמנית העכשווית. כאן אתמקד בשני קטבים קיצוניים של ייצוג קולנועי של יהודים בהקשר של השואה: מחד, סרטים המאופיינים בפריצת גבולות קולנועיים-ויזואליים של ההשמדה, ומאידך, קומדיות גרמניות על השואה. בפרק הרביעי והאחרון אציג מגוון דימויים פיקטיביים של חיים יהודיים בגרמניה כפי שהם מיוצגים בקולנוע ובטלוויזיה הגרמנית. פרק זה ידון בקצרה בשיח המתמשך על תפקיד היהדות והקהילה היהודית בחברה הגרמנית בת זמננו, תוך איזכור ייצוגי התרבות "היהודית-ישראלית" החדשה בברלין.

1. הסרט "הזהב של אברהם", או: כשה"היימאט" פוגש את ההיסטוריה

באפריל 1990 (חצי שנה לפני האיחוד הרשמי של הגרמניות), יצא לאקרנים במערב גרמניה סרטו של יורג גראסר (Jürg Graser) **הזהב של אברהם**. הסרט לא משך תשומת לב ציבורית או אקדמית מיוחדת, אך עם זאת מדובר בטקסט קולנועי ייחודי, הבנוי ממספר רבדים נושאים ואסתטיים. ייחודו הוא בכך שהוא מעמת בין מאפייני הז'אנר הקולנועי מהפופולריים ביותר בגרמניה לאורך השנים, המכונה "סרטי ההיימאט" (Heimat - מולדת)¹¹ ובין העבר הנאצי. בנוסף הוא גם מהווה את אחד הטקסטים הקולנועיים הראשונים המעמתים את הקהל הגרמני עם משבר הזהות שחווה הדור השלישי לנציונאל-סוציאליזם – דור נכדי הפושעים.

הסרט נפתח במראות של כפר ציורי בבוואריה, בו הסב המסור אלויס הונצינגר (Alois Hunzinger), מגדל את נכדתו אנאמירל (Annamirl) לאחר שאימה ההיפית, ברבל (Baerbel), בגילומה של חנה שיגולה (Hanna Schygula)¹², נוטשת אותה. כפי שכותבת חוקרת הקולנוע אינגה שרף (Inga Scharf): "בתחילת הסרט הקהל משוכנע כי מדובר בסרט היימאט... ואז הקטסטרופה מתחילה להחשף"¹³, כך בבוקר אחד מופרת לפתע שלוות של הכפר, שנדמה כי הזמן עצר בו מלכת: ברבל, הבת הסוררת, חוזרת לבית אביה. כנציגה של דור מרד הסטודנטים של 1968, נראה שמרבל אינה רוחשת כל

¹¹ ה-Heimatfilm ("סרט מולדת") היה ז'אנר סרטים פופולרי ביותר בגרמניה שאחרי מלחמת העולם השנייה ועד תחילת שנות השבעים של המאה העשרים. סרטים אלו צולמו בדרך כלל בסביבה כפרית, וסיפרו סיפורים אישיים על "אנשים פשוטים" תוך הדגשת חשיבותם של ערכים מסורתיים ואהבת המדינה. העלילה התעלמה לרוב מההקשר ההיסטורי הגרמני הרחב יותר על מנת לספק בידור אסקפיסטי לאזרחי גרמניה שנותרו בטרואמה אחרי המלחמה. הבמאי הגרמני אדגר רייץ (Edgar Reitz) בחר בשם "היימאט" עבור טרילוגיית סרטים שביים ב-1984, 1992 ו-2004. ה"היימאט" של רייץ היא סאגה קולנועית המתארת את ההיסטוריה של גרמניה במאה העשרים דרך חוויותיה האישיות של משפחה אחת בכפר גרמני קטן. הטרילוגיה מופיעים רבים מהמאפיינים הקלאסיים של ז'אנר סרטי ההיימאט הגרמניים, אך הבמאי עושה זאת באופן רפלקסיבי.

¹² חנה שיגולה, מהידועה בשחקניות גרמניה, התפרסמה בעיקר ככוכבת של סרטי הבמאי הגרמני הידוע, ריינר ורנר פאסבינדר (Fassbinder)

Inga Scharf, *Nation and Identity in the New German Cinema: Homeless at Home*, New York and London, 2008, 108-109.¹³

כבוד לאביה, אך מתברר גם כן שאינה מסוגלת להתקיים ללא תמיכתו הכלכלית. בהגעתה לכפר השקט, היא מפגינה התנהגות מתריסה ונוהגת להשתכר לעיתים קרובות, ומביאה עמה את רוח העולם החיצוני והזר. מספר ימים לאחר הגעתה של ברבל לבית אביה, יוצא הונצינגר יחד עם חברו הטוב ביותר קארל, לטיול בפולין. הרושם הראשוני שהסרט יוצר הוא שהשניים רוצים לבקר במזרח אירופה כעת, עם נפילת החומה. אך לאחר ששני החברים מגיעים לפולין ומבלים שם במועדון לילה, הם יוצאים בבוקר לאושוויץ.

כך כחמישים דקות לתוך הסרט, לאחר פתיחה המשרה תחושה נאיבית המורכבת משוט ארוך של יער יפהפה בו ילדה קטנה ועדינה מטיילת בין העצים ואוספת פטריות לרקע מוסיקה קלאסית – מגיעה המצלמה לאתר מחנה ההשמדה. הסצנה במקום נפתחת בתקריב על ידיהם של הונצינגר וקארל בעודם חופרים בבוץ בתוכו הם מוצאים מאות שיני זהב חבויות. למול אוצר זה, נראים קארל והונצינגר דנים ביניהם בכסף הרב שיגרפו עבור הזהב שבידיהם. מיד לאחר מכן עוקבת המצלמה אחר השניים בשוט ארוך, כשהם הולכים לאורך גדר מחנה ההשמדה לשעבר ודנים במכונית החדשה שהונצינגר ירכוש לעצמו, וכשהחברים עוזבים את המקום, נשארת המצלמה בתחום המחנה ומביטה עליהם ממרחק. סצנה זו מחזירה את העבר הנאצי להווה של הסרט, באופן שלא היה נפוץ בסרטים של אותה תקופה, ובטח לא בסרטי ז'אנר ההיימאט. מתברר לצופים כי הסב הגרמני הטוב שימש בזמן מלחמת העולם השנייה כשומר באושוויץ ושמר לעצמו הון קטן בחצר האחורית של המחנה. חלוקתה של אירופה הכריחה אותו לדחות את תכניותיו להתעשר, אך כעת, בהווה של שנת 1989, הוא חוזר לאי המטמון שלו – אושוויץ.

המשך הסרט ממשיך להפתיע, בשעה שחברו הטוב ושותפו לסוד, קארל, מגלה לפתע שהוא עצמו יהודי, ושניצל בילדותו בזכות עוזרת הבית של הוריו שאימצה אותו לחיקה וגידלה אותו כבנה. אנאמירל, נכדתו של הסב הונצינגר, אינה מסוגלת יותר להכיל את בלבול הזהויות המתחולל סביבה, והיא מתאבדת בתלייה. בסוף הסרט, בעמדה על יד קברה של בתה אנאמירל, מכריזה האם המרדנית בארבל: "ה'היימאט' לא קיים".



תמונה #1: הונצינגר וקארל באשוויץ. ב-הזהב של אברהם, העבר מפציע.

כחלק ממסורת "הקולנוע הגרמני החדש"¹⁴, נופל הסרט הזהב של אברהם באופן חלקי לקטגוריית סרטי "אנטי-היימאט", אך הוא כולל כמובן "טוויסט" בעלילה. סרטי ה-"אנטי-היימאט", על פי חוקר הקולנוע אריק רנטשלר (Eric Rentschler), "מנפצים סטריאוטיפים, מנתחים תמונות כוזבות של העבר, ומעצבים תמונות חדשות שמדברות אל ההווה"¹⁵. אף על פי כן, כפי שיוהנס פון מולטקה (Johannes von Moltke) מבחין, ובצדק: "...בהינתן הסימפטיה האנליטית שלהם למנושלים ולקורבנות ההיסטוריה, לסרטי האנטי-היימאט היה באופן מפתיע מעט לומר על סבלם של היהודים"¹⁶. כך שאם עבור הגרמנים ז'אנר ה"היימאט" המסורתי של הקולנוע הגרמני מתקשר לאירועי המאה העשרים דרך זיכרונותיהם האישיים-סלקטיביים, מעמת הזהב של אברהם את ז'אנר ה"היימאט"

¹⁴"הקולנוע הגרמני החדש" הוא השם שניתן לקבוצת סרטים מודרניסטיים, פוליטיים ביותר שהופקו בגרמניה משנות ה-60 המאוחרות ועד שנות ה-80. דור צעיר של קולנוענים, כגון ריינר ורנר פאסבינדר (Rainer Werner Fassbinder), ורנר הרצוג (Werner Herzog), פולקר שלנדורף (Volker Schlöndorff) ווים ונדרס (Wim Wenders) עבדו יחד על מנת ליצור סרטים אמנותיים כתגובה לגישה האסקפיסטית ששררה בקולנוע הגרמני "הישן". ניתן לראות בסרטים אלו, שהושפעו מ"הגל הצרפתי החדש", תשובה לז'אנרים ריאקציונרים כמו ה"היימאט". "הקולנוע הגרמני החדש" זכה להצלחה בקרב אינטלקטואלים ומבקרים בגרמניה ובארצות אחרות, אך לא הצליח למשוך את תשומת הלב של ההמונים.

¹⁵ Eric Rentschler, *West German Film in the Course of Time*, Bedford Hills, 1984, 104.

¹⁶ Johannes von Moltke, *Heimat and History: 'Viehjud Levi'*, *New German Critique*, Vol. 87 fall 2002, 91.

עם הקשר היסטורי רחב יותר בו נמנעו לרוב מלעסוק. מעבר לכך, ובשונה ממרבית סרטי "הקולנוע הגרמני החדש" (בחלקם סרטי "אנטי-היימאט") שהיו מאוד פוליטיים אך במובן צר מידי, כלומר - לרוב בחרו שלא לעסוק בזוועות השואה, סרט זה עוסק באופן ישיר בהשמדת היהודים ובתפקיד עבר זה בעיצוב התודעה ההיסטורית הקולקטיבית בגרמניה שלאחר נפילת החומה.

הסרט נוגע באופן ישיר בפינות אפלות רבות של ההיסטוריה הגרמנית וכן ההיסטוריה של הקולנוע הגרמני. הוא מציע כי הדממה המאפיינת את הקשרים המשפחתיים, כאשר מדובר בהתעסקות בעבר, וכן הצביעות המערכתית והדיכוי, הם חומרי נפץ נסתרים שעלולים להתפוצץ בפניהם של הדור השלישי לאחר הנאציזם, ועל כן צעירים אלו מוצגים כקורבנות של שני הדורות הקודמים. ייצוג הדמויות בסרט כבעלות זהות עצמית מעורערת מאפיינת את רבים מהסרטים שהופקו אחרי נפילת החומה ואשר מתמקדים ביחסי גרמנים-יהודים.

2. חזיונות שווא של העבר: הגרמנים כקורבנות של ההיסטוריה הגרמנית במאה ה-20

קריסת הגוש הקומוניסטי ואיחוד הגרמניות בתחילת שנות התשעים החיו מחדש את שיח הזיכרון הגרמני הקולקטיבי ביחס לעבר הנאצי, ואת הדיון אודות הנצחת הקורבנות במרחב הגרמני. אירועים דרמטיים אלו שכללו שינויים גיאופוליטיים משמעותיים במזרח אירופה ועימם דרישת המדינות השונות לקבלת פיצויים מגרמניה בעקבות הכיבוש הנאצי, יצרו נסיבות חדשות שאפשרו לגרמנים להציג עצמם בתקשורת כקורבנות נוספים של הרייך השלישי. כך נפתח מחדש בגרמניה השיח הציבורי על גורלם הטרגי של התושבים הגרמנים שגורשו ממזרח אירופה בתום המלחמה. קריסת ברית המועצות העלתה לתודעה הציבורית את נושא פשעי מלחמה שביצע הצבא האדום במהלך מלחמת העולם השנייה בהם עינוי שבויים גרמנים ותקיפות מיניות של נשים גרמניות, ובנוסף הוחזר למרכז הבמה הציבורית הדיון בנוגע להפצצת הערים הגרמניות על-ידי בנות הברית¹⁷.

¹⁷ אחת הדוגמאות הבולטות ביותר להחזרת שיח הקורבנות למרכז תשומת הלב הציבורית בגרמניה היא שתי סדרות של חקירים שהתפרסמו בכתב העת הגרמני 77 שפיגל (Der Spiegel) ב-2002 ו-2003: "הבריחה: גירושם של הגרמנים מהמזרח" (Die Flucht: Die Vertreibung der Deutschen aus dem Osten) ו"מלחמת ההפצצות כנגד הגרמנים" (Der

מספר אירועים פומביים שהתרחשו בגרמניה במהלך שנות התשעים החזירו את אירועי מלחמת העולם השנייה ואת הדיון על השלכותיה על החברה הגרמנית העכשווית, למרכז תשומת הלב הציבורית. מבין האירועים שהתרחשו ניתן לציין את פתיחת תערוכה נודדת בשם "ורמאכט" (Wehrmacht, 1995) שהתמקדה בפשעי הצבא הנאצי, ביקורו בגרמניה של החוקר היהודי-אמריקאי דניאל גולדהגן (Daniel Goldhagen) (1996) בעקבות פרסום ספרו מעורר הפולמוס **תליינים מרצון בשירות היטלר** (1996)¹⁸, נאומו של הסופר הגרמני הידוע וינפריד גיאורג זבאלד (W.G. Sebald) על הפצצות הערים הגרמניות על-ידי בעלות הברית (1997) שהקדים את פרסום ספרו השנוי במחלוקת **לוחמה אווירית וספרות** (1999)¹⁹. כמו כן התקיימו שני פולמוסים ציבוריים שעסקו בשאלת מחויבותה של גרמניה להמשיך ולשאת אתאשמת פשעי הנאצים וכן על אופני הנצחה ראויים לקורבנות הנאצים: "פולמוס ולזר-בוביס" (Walser-Bubis debate, 1998)²⁰ ו"פולמוס אנדרטת השואה" בברלין (1989-2005)²¹.

Bombenkrieg gegen die Deutschen). עבודות מחקר רבות פורסמו בנושא בשני העשורים האחרונים, כשלצורך כתיבת מאמר זה נעזרתי בספרים: יפעת וייס וגלעד מרגלית (עורכים), *זיכרון ושכחה: גרמניה והשואה*, תל אביב, 2005, וגלעד מרגלית, *אשמה, סבל וזיכרון: גרמניה זוכרת את מתיה במלחמת העולם השנייה*, חיפה, 2007.

¹⁸ Hiteler's Willing Executioners (1996) יצא לאור בעברית בהוצאת ידיעות אחרונות, בתרגום איה ברזר: דניאל יונה גולדהגן, תליינים מרצון בשירות היטלר: גרמנים רגילים והשואה, תל אביב, 1998.

¹⁹ W.G. Sebald, *Lufkrieg und Literatur.*, Munich, 1999.

²⁰ פולמוס ולזר-בוביס - מרטין ולזר הוא סופר גרמני מפורסם שהיה נער בזמן השואה אשר ב-1998 זכה בפרס השלום של התאחדות הספרים הגרמנית. בטקס שהתקיים ביריד הספרים השנתי של פרנקפורט, הקדיש ולזר את נאום הזכייה שלו לתפקידה של הנצחת השואה בגרמניה של אותם ימים, בציינו כי התקשורת מנצלת את "הבושה הגרמנית" עבור "מטרות עכשוויות". הוא טען גם כן שאין להשתמש באושוויץ כ"אלה מוסרית" (Moralkeule) כנגד הגרמנים. ולזר זכה לתשואות סוערות בקרב הנוכחים, והביקורת המידית היחידה שהופנתה כלפי דבריו הייתה מצדו של נשיא המועצה המרכזית של יהודי גרמניה, איגנץ בוביס (Ignatz Bubis), מה שהוביל לחילופי דברים קשים ביניהם ובתקשורת.

²¹ פולמוס אנדרטת השואה – אנדרטת השואה המפורסמת, אשר מתפרסת על שטח גדול במרכז הגאוגרפי של ברלין, תוכננה על ידי האדריכל היהודי-אמריקאי פיטר אייזנמן (Peter Eisenman) ונחנכה במאי 2005. האנדרטה היא שדה ענק של אבני בטון ("Field of Stelae"), הנראה כבית קברות לבירינטי. ההחלטה על עצם הקמתה, מיקומה בעיר ואופייה לוותה בפולמוס ציבורי, פוליטי ותקשורתי מסועף שנמשך בפועל 17 שנים ושרידים ממנו מגיחים אל פני השטח בשיח הציבורי בגרמניה עד היום. הפולמוס התנהל בחלקו הגדול בדרגות הגבוהות ביותר של ה"בונדסטג" (הפרלמנט הגרמני) ועסק בסוגיות שונות הקשורות בפוליטיקת הזכרון (Erinnerungspolitik) ובתרבות ההנצחה (Gedenkkultur) בגרמניה, שני נושאים מורכבים מאד בהקשר השואה ומלחמת העולם השנייה, כפי שמודגם גם במאמר זה.

גם הקולנוע הגרמני חווה בתקופה זו תהפוכות רבות וסרטים כגון **הזהב של אברהם**, נותרו כהערות שוליים בהיסטוריה שלו. בשני העשורים מאז איחוד הגרמניות הפכו הפקות הקולנוע והטלוויזיה הגרמניות למסחריות יותר, ומכיוון שרבות מהן שמרו על מסגרות ז'אנריות פופולריות - מה שזכה בקרב מבקריהן לכינוי הגנאי "קולנוע של קונצנזוס" (Cinema of Consensus)²² - מעמדן בקרב הציבור הגרמני הרחב הלך ועלה. גל הקולנוע הפופולרי הזה היה ועודנו שותף פעיל באובססיה לשיח הקורבנות הלאומי וניתן להבחין בעלילות הסרטים השונים, העוסקים בעבר זה, בנימה של לגיטימציה הולכת וגוברת לנרטיב הסבל והקורבנות הגרמניים לעיתים ללא קונטקסט העוסק בפשעי המלחמה הנאציים²³. נטייה קולנועית זו מלווה בדרישתו של חלק נרחב מאוכלוסיית גרמניה לסמן סוף לשיח האשמה ביחס לעבר הנאצי - "Schlussstrich" ("סיום") - הכולל את הפסקת השימוש ב-"אשוויץ" כ"אלה מוסרית"²⁴.

דוגמאות בולטות לסרטים מסוג זה ניתן למצוא בסגנון הקולנועי שהוגדר על-ידי לוח קופניק (Lutz Koepnick) כ-גל "סרטי מורשת" (Heritage films) גרמניים על מלחמת העולם השנייה. מדובר בניסיון קולנועי עכשווי לחפש "...מורשות חיוביות ושיווקיות, ליצור דימויים חדשים של העבר ולארגן מחדש את נתיבי ההיסטוריה הלאומית"²⁵. על אף העיסוק בתקופת מלחמת העולם השנייה בסרטים אלו, ואף אם חלקם מציינים דבר מה אודות השואה, בולטת בסרטים אלו היעדר התייחסות ישירה ומעמיקה לעובדת ההשמדה ההמונית הנאצית ו-"אשוויץ" כסמל לכך. כפי שציינו מספר רב של

Eric Rentschler, From New German Cinema to the Post-Wall Cinema of Consensus, *Cinema and Nation*, eds. Mette Hjort²² and Scott Mackenzie, London, 2000, 260-277.

²³ מספר כותרים שמתמקדים בסבל הגרמני עם התייחסות מועטה לפשעי מלחמה או אשמה גרמניים הם: **הנס של ברן** (*Die Entdeckung der Currywurst*, Sönke Wortmann, 2003); **המצאת הנקניקיה בקארי** (*Das Wunder von Bern*, Ulla Wagner, 2008); **אישה בברלין** (*Anonyma - Eine Frau in Berlin*, Max Färberböck, 2008); **דרזדן** (*Dresden*, Roland Suso Richter, 2006); **מצעד המיליונים** (*Die Flucht*, Kai Wessel, 2007); **הגוסטלוף** (*Die Schicksals Jahre*, Miguel Alexandre, 2011); **שנים גורליות** (*Gustloff*, Joseph Vilsmaier, 2008) בטלוויזיה).

²⁴ המונח נתבע על ידי הסופר הגרמני מרטין ולזר, ראו עוד הערה 20.

²⁵ Lutz Koepnick, Reframing the Past: Heritage Cinema and Holocaust in the 1990s, *New German Critique*, Vol. 87 fall 2002, 58

חוקרים²⁶, ברבים מסרטים אלו מוחלף הזיכרון ב"פוסט-זיכרון"²⁷, באופן שעלול להוביל ל"שיכחה קולקטיבית", או למה שג'פרי הרטמן (Geoffrey H. Hartman) כינה: "אנטי-זיכרון"²⁸. סרטים אלו, אשר ברובם הם מלודרמות קיטשיות עם אוריינטציה בינלאומית וויזואלית נעימה לעין, מציגים לעתים קרובות את הדמויות היהודיות כ"גרמנים האמתיים"²⁹. בנוסף, הנרטיבים שלהם מתמקדים באירועים ספציפיים שהתרחשו במציאות הגרמנית בתקופה שלפני עליית הנאצים ובזמן המשטר הנאצי, בהם התקיימו שיתופי פעולה בין גרמנים ליהודים, וכך מחזקים את ייצוגם של הנאצים כקבוצה קטנה ומוגדרת של "מטורפים", שהפכו את כל מי שאינו שייך להם לקורבנותיהם. דוגמאות לסרטים כאלו יהיו: **קומדיאן הרמוניסטס** (Comedian Harmonists, Joseph Vilsmaier, 1997), **איימי ויגואר** (Aimée & Jaguar, Max Färberböck, 1999) (Nirgendwo in) **אי שם באפריקה** (Afrika, Caroline Link, 2001) ו-**רוזנשטראסה** (Rosenstrasse, Margarethe Von Trotta, 2003)³⁰.

²⁶ לדוגמא: Daniela Berghahn, Post-1990 Screen Memories: How East and West German Cinema

Remembers the Third Reich and the Holocaust, *German Life and Letters*, Vol. 59:2 spring 2006, 294-308.

²⁷ "פוסט זיכרון" הוא מונח שטבעה מריאן הירש (Marianne Hirsch) על מנת לתאר "סוג עוצמתי ומסוים מאוד של זיכרון, בדיוק בשל כך שהקשר שלו למושא או למקור שלו מתווך לא על ידי זכירה, אלא על ידי השקעה של דמיון ויצירה". ראו:

Marianne Hirsch, *Family Frames, Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge, , 1997, 22

²⁸ בספרו: *The Longest Shadow: In the Aftermath of the Holocaust*, Bloomington, 1996, הרטמן מגדיר "אנטי-

זיכרון" כ"ייצוג שמשמש בצבעים של הזיכרון אך חוסם את השחזור שלו". (ראו עמ' 44)

²⁹ ראו הערה 5

³⁰ מעניין לראות שכל הסרטים האלו מציגים את האפשרות שהייתה ליהודים להנצל מהנאצים, ואכן רוב הדמויות היהודיות בסרטים שורדות (אם לא גופנית לפחות ויזואלית, כפי שקופניק מציע בניתוח שלו את **איימי ויגואר** במאמר "Reframing the Past"). לדעתי, הדוגמא הבעייתית ביותר היא **רוזנשטראסה** של פון טרוטה, שבאופן ברור מעלה את השאלה: איך ייתכן שמיליוני יהודים נרצחו, אם ברזנשטראסה, כל שנדרש לשחררם הוא שבעה ימי מחאה? עבור ניתוח נוסף של הסרט ברוח זו ראו:

Beate Meyer, *Geschichte im Film: Judenverfolgung, Mischehen und der Protest in der Rosenstrasse*, 1943, *H-German*, H-Net Reviews, 2004. (<http://www.h-net.org/reviews/showrev.php?id=15452>); Wolfgang Benz, Kitch, Klamotte, Klitterei: Die Legende von der Rosenstrasse, *Süddeutsche Zeitung*, September 18, 2003; Stuart Taberner, Philo-Semitism in Recent German Film: *Aimée & Jaguar*, *Rosenstrasse* and *Das Wunder von Bern*, *German Life and Letters*, Vol. 58:3 summer 2005, 357-372.

במסגרת תיאורטית זו אבקש להתמקד בדוגמא מאוחרת יותר, משנת 2009, שלא זכתה לתהודה בינלאומית רחבה. מדובר בסרטו של קספר היידלברג (Kasper Heidelberg) **ברלין 36** – סיפורה האמיתי של מנצחת (Berlin 36 – Die wahre Geschichte einer Siegerin). מאחר והסרט מציג את העלילה כמבוססת על "סיפור אמיתי", אתאר כעת בקצרה את עלילתו וכן את הרקע ההיסטורי עליו הוא מתיימר להתבסס.

הסרט ברלין 36

ברלין 36 מבקש לגולל את סיפורה של הקופצת לגובה הגרמנייה-יהודייה, גרטל ברגמן (Gretel Bergmann) - את דמותה הקולנועית מגלמת כוכבת הקולנוע הגרמנייה קרולינה הרפורט (Karoline Herfurth) - שהשתתפה במשחקים האולימפיים בברלין בשנת 1936 בוטלה זמן קצר לפני תחילתם. על פי הסרט, האמריקאים איימו להחרים את המשחקים האולימפיים בברלין במידה והנאצים לא יאפשרו ליהודים להשתתף בהם, ובעקבות כך הוחלט לשלוח את ברגמן היהודייה למחנה האימונים האולימפי. כדי לא לאפשר לברגמן לזכות במדליית זהב, חיפשו הגרמנים כבר בשלב מוקדם של האימונים מחליפה אפשרית עבורה וכך מצאו את דורה רטיין (Dora Ratjen, 1918-2008), שהייתה למעשה גבר בתחפושת אישה, זאת כדי לוודא שהקפיצה של הספורטאית (ת) הארית (ת) תהיה טובה יותר מזאת של ברגמן היהודייה. בסרט הוחלף שמה של רטיין ל-מארי קטלר (Marie Kettler), ואת דמותה מגלם השחקן כהה העור סבסטיאן אורצנדובסקי (Sebastian Urzendowsky).

הסרט נפתח בצילום דוקומנטרי ארכיוני משנות השלושים של המאה הקודמת שמציג את ברגמן ורטיין האמיתיות, זאת על מנת לחזק את הקשר בין העלילה הקולנועית לאירועים ההיסטוריים. בהמשך לכך, מוצגת בסרט משפחה היהודית של ברגמן כניגוד קיצוני לזו של קטלר: הם נתפסים כמשפחה גרמנית טיפוסית מהמעמד הגבוה, משפחה של עשירים, משכילים ובעלי אורחות חיים אירופאים מעודנים, בה ההורים מעודדים את חינוכם והצלחתם של ילדיהם המחוננים. דמותה של קטלר, מן הצד השני, נדמית ככזו המגיעה הישר מהאשפות: היא נראית מוזנחת

ומצטיירת כקורבן של התעללות פיזית ופסיכולוגית, בעיקר מצד אמה ה"היסטרית" והקונסרבטיבית המכריחה אותה ללבוש בגדי נשים למרות היותה גבר, ואוסרת עליה לקרוא ספרים. הנאצים לוקחים את קטלר מבית הוריה במטרה להפוך אותה לספורטאית אולימפית שתוכל להחליף את ברגמן במשחקים.

עם הגעתה של ברגמן למחנה האימונים האולימפי, מתחילות הספורטאיות הגרמניות להתעלל בה ולבודד אותה מן הכלל משום שהיא יהודייה. באחת הסיטואציות הן נועלות אותה במקלחת ושם היא מגלה שקטלר, הספורטאית הגרמנייה, היא למעשה גבר. השניים שומרים את הגילוי בסוד, וכך מתפתחים ביניהם יחסי חברות. עלילת הסרט רומזת בבוטות שקטלר מתאהב בברגמן, החולקת עמו חדר במחנה האימונים, בעוד שברגמן מלמדת את קטלר – הספורטאי החובבן - כיצד לקפוץ לגובה. במהלך המשחקים האולימפיים ב-1936 נפגשים השניים בברלין, וברגמן מספרת לקטלר על כך שסילקו אותה מהקבוצה. קטלר מבין היטב את האכזריות של הנאצים כלפי חברתו, ובשעה שהוא מבחין בברגמן בקרב הקהל שבאצטדיון האולימפי, הוא מחליט לחבל בסיכויי לזכות במדליה עבור גרמניה ומסיים לבסוף במקום הרביעי. כך יוצא שהסרט מסמן אותו - את קטלר - כקורבן האמתי של האינטריגות הנאצית הנאלחות, והוא הופך בעצם לגיבור המרכזי - או הקורבן המרכזי - של האירועים הטרגיים המתוארים בסרט. הסרט נחתם בקטע מתוך ראיון דוקומנטרי עם ברגמן עצמה, המספרת רטרוספקטיבית על גורלו האכזר של אותו חבר גרמני.

ניתוח קצר של מספר דקות מסצנת המשחקים האולימפיים יכול להדגים את האופן בו יוצר הסרט בוחר לייצג את הקשר בין "שתי הנשים", ובמסגרתו את גדולת מעשהו של קטלר. בסצנה המדוברת נראה קטלר כשהוא ניצב לקראת קפיצת ה-156 ס"מ, ברגע בו הוא מבחין בברגמן בתוך הקהל העצום הממלא את האצטדיון האולימפי. שוט ארוך מתמקד בתגובה ההדדית בין שניהם, הממשיך ב-"סופראימפוזיציה" בהילוך איטי של "שתי הקופצות" מזנקות: כלומר שניהם נראים קופצים בו זמנית כשדמויותיהן נחשפות זו על גבי זו כמשתלבות אחת בשנייה – כאשר ברמה הסימבולית קטלר קופץ "עבור" ברגמן שעליה נאסר לקפוץ בתחרות. כך דימוי קולנועי זה הופך את שניהם למנצחים ולקורבנות. בהמשך לכך מתחילה קפיצת ה-160 ס"מ, כשקטלר זו הזדמנות אחרונה להצליח ולזכות במדליה האולימפית. הוא נראה מביט לכיוון ברגמן, והיא משיבה לו מבט דרמטי.

קטלר מחייך קלות. קפיצתו מוצגת כעת בהילוך איטי, והוא נראה כנכשל בניסיונו לקפוץ מעל המוט. כלומר, קטלר הקריב את המדליה שיכול היה לקבל עבור חברתו היהודייה.



תמונה #2: ברלין 36: ה"ברגמנים" - משפחה סטריאוטיפית מהמעמד הגרמני הגבוה. (גרטל שנייה מימין)



תמונה #3: מארי קטלר ואימה האלימה. בסרט ברלין 36 מוצגת ה"נערה" הגרמנייה כמגיעה מהאשפתות.

ברלין 36 – רקע היסטורי³¹

גרמניה החלה להתכונן לאירוח המשחקים האולימפיים בבירתה כבר בראשית שנות השלושים של המאה העשרים, כשהממשלה הנאצית רצתה להציג במסגרת זו את השינויים החיוביים שחלו בגרמניה מאז עליית היטלר לשלטון, כמו גם את עליונותו של הגזע הארי. באותם ימים היו גרטל ברגמן, דורה רטיין ואלפרידה קאון (Elfriede Kaun) הקופצות לגובה הטובות ביותר בגרמניה. זמן קצר לפני תחילת המשחקים האולימפיים נאסר על ברגמן, בת למשפחה יהודית צנועה ממעמד הביניים, להשתתף בהם, זאת מכיוון שהיטלר סירב לאפשר לספורטאים יהודיים להוות חלק מהנבחרת הגרמנית. במהלך המשחקים האולימפיים עצמם בברלין, זכתה קאון במדליית הארד ורטיין הגיעה למקום הרביעי³². בניגוד לעלילת הסרט, ברגמן לא שהתה בברלין במהלך המשחקים האולימפיים, מכיוון שבשלב זה החליטה כבר לעזוב את גרמניה ולא גילתה עניין כלשהו בתוצאות המשחקים. המסמכים הרבים הקיימים מאותה התקופה חושפים שהסיפור בו רטיין נדרש להחליף את ברגמן לא היה כלל קשור באינטריגה נאצית, ושנודע לנאצים שרטיין הוא גבר רק ב-1938.

במציאות ההיסטורית רטיין זוהה בטעות כנקבה על ידי מיילדת, ובהמשך נשלח לבית ספר לבנות והוטבל בכנסייה כבת. ב-1934 הוא החל להתאמן כספורטאית באופן מקצועי, וסומן כאחת המועמדות להשתתף במשחקים האולימפיים. עד 1936 "הייתה" רטיין אלופת גרמניה לנשים בקפיצה לגובה והשתתפה במשחקים האולימפיים ב-1936 זאת ללא קשר להתרחשויות סביב ברגמן. גם לאחר המשחקים האולימפיים היא המשיכה לייצג את גרמניה הנאצית כספורטאית וזכתה באליפות אירופה ב-1938. ברגמן ורטיין מעולם לא היו במציאות חברות קרובות וברגמן כלל לא ידעה שרטיין היה גבר. בנוסף לכך ברגמן הודתה שהייתה ביחסים טובים עם כל הספורטאיות הגרמניות בתחומה ומעולם לא חוותה אנטישמיות מצידן. ב-21 בספטמבר 1938, רטיין, אז אלופת אירופה, נעצרה על ידי המשטרה

³¹ הפרטים על הסיפור של ברגמן ורטיין מבוססים על המאמרים הבאים:

Stefan Berg, Die wahre Dora, *Der Spiegel* 38/2009, September 14; Klaus Brinkbäumer, The German Mädel, *Der Spiegel* 35/2009, August 24; Michael Barsuhn, Kunstrukt statt Wahrheit, *Frankfurter Rundschau*, September 14, 2009; Sebastian Moll, Die Versöhnliche, *Frankfurter Rundschau*, September 18, 2009; Harry Nutt, Hitlers diabolische Spiele, *Frankfurter Rundschau*, July 6, 2009.

³² ניתן לראות את רטיין גם בסרטה הדוקומנטרי של הבמאית הגרמנייה לני ריפנשטאהל (Leni Riefenstahl) **אולימפיה** (Olympia, 1936) בו תיעדה את המשחקים האולימפיים.

מכיוון ששוטר עירני חשד שהיא גבר המחופש לאישה. בעקבות זאת הואשמה רטיין ברמאות ונשללה זכאותה למדליית הזהב. כך ב-1938, הגיע לסופו סיפורה של דורה רטיין, שהייתה אז בת 19. מאז אירועים אלו הפכה את שמה להינריך רטיין ובחרה לחיות הרחק מתשומת הלב הציבורית עד למותה ב-2008.

ברגמן עצמה היגרה לארה"ב כבר ב-1937, שם הפכה לאלופת ארה"ב בקפיצה לגובה ובהדיפת כדור ברזל. ב-1966 קראה מאמר על שערוריות בעולם הספורט שפורסם בכתב האתר האמריקאי "טיים", ואחד הסיפורים הוקדש לרטיין, שלטענת כתב העת הוכרח על ידי הנאצים להסוות את עצמו כאישה במשך שלוש שנים. מקור המידע עד היום אינו ברור.

ברלין 36 – האם מדובר בסיפור אמתי?

ניתן אם כן לקרוא את הסרט כטקסט קולנועי המבקש להתמקד בסבל העם הגרמני, תוך ניצול סיפורה של דמות יהודייה ממוצא גרמני הנמצאת עדיין בין חיים בעת הפצת הסרט (בארה"ב ולא בגרמניה) ושואפת להכרה בעוול שנעשה לה בעבר. שברי סיפורה מסייעים בשווק נרטיב המציג אינטריגה נאצית כנגד אזרחים גרמניים תמימים (רטיין).

במאי הסרט, היידלברג, אמר בראיון: "המחלוקת סביב הסרט רק מיטיבה עמי, היא עשויה למשוך קהל גדול יותר לקולנוע"³³. אם היידלברג היה באמת מעוניין להתמקד בעוולות הנוראיים כנגד הספורטאים היהודיים בתקופה הנאצית הוא יכול היה לבחור, לדוגמא, לספר את סיפורה המרתק של הספורטאית הגרמנייה-יהודייה לילי חנוך (Lilli Henoch, 1899-1942), שהייתה אלופת העולם בזריקת דיסקוס ואלופת גרמניה בתחומי אתלטיקה שונים לא פחות מעשר פעמים. היא גורשה מגרמניה ב-1942 ונרצחה יחד עם מיליוני יהודים במזרח.

³³הציטוט נלקח מ- Barsuhn, *Konstrukt statt Wahrheit*, 2009, תרגום שלי מגרמנית.

3. קולות קולנועיים אחרים וביקורתיים

כתגובות נגד לניסיון הקולנועי להבנות ולהמציא "סימביוזה גרמנית-יהודית" חיובית ב"סרטי המורשת" (בשונה מ"הסימביוזה השלילית") ניתן להצביע על כמה ניסיונות לייצג באופן אחר פרק אפל זה בהיסטוריה הגרמנית. דוגמא מרכזית אחת להתמודדות עם הנושא היא סרטיו של המפיק הגרמני-יהודי החשוב, ניצול השואה, ארתור בראונר (Artur Brauner), שעסקו באופן ישיר בנושא השואה³⁴. ההיסטוריון דיוויד לוונטל (Lowenthal) כתב שנוסטלגיה היא זיכרון שהוסר ממנו הכאב³⁵, מה שיכול להגדיר היטב את גל "סרטי המורשת" הנוסטלגי. בניגוד לכך, הפקותיו של בראונר מאופיינות בכך שהן "אנטי-נוסטלגיות" במטרה להחזיר את אותו כאב מהעבר.

ב-2006 הפיק בראונר את הסרט עתיר התקציב **הרכבת האחרונה** (Der letzte Zug, Joseph Vilsmaier und Dana Vávrová), המגולל את סיפור מסעם של קבוצת יהודים ברכבת מברלין לאושוויץ זמן קצר לפני סוף המלחמה. הסרט יצא לאקרנים בגרמניה ביום הזיכרון ה-68 לליל הבדולח ובמלאות 17 שנים לנפילתה של חומת ברלין, ושווק בגרמניה כהפקה ראוותנית בסגנון הוליוודי. את דמותה הראשית בסרט של צעירה יהודייה מברלין, מגלמת השחקנית הגרמנייה-תורכיה זיבל קקילי (Sibel Kekilli), מה שמהווה בחירת ליהוק מעניינת אשר עשויה לרמוז לניסיון לקשר את עלילת הסרט לשיח הפוליטי העכשווי על מיעוטים בגרמניה.

שנים ספורות לפני יציאת סרט זה יזם בראונר את הפקת הסרט **באבי יאר – הפשע הנשכח** (Babij Jar – Das vergessene Verbrechen, Jeff Kanew 2003), שמתאר באופן גראפי ביותר את הרצח ההמוני של 33,000 מיהודי קייב במהלך יומיים ב-1941, זאת דרך נקודת המבט של משפחה אחת, בה האם המסורה והלא-יהודייה נרצחת יחד עם בעלה היהודי וילדיהם. סרט זה צולם בשחור-

³⁴ למידע נוסף על בראונר ראו את מאמרי:

Lihl Nagler, Passenger and Witness Out of Hell: Can Women's Traumas Return as Film?, *Gendered Memories: Transgressions in German and Israeli Film and Theater*, eds. Julia Köhne and Vera Apfelthaler, Vienna, 2007, 26-41.

David Lowenthal, *The Past Is a Foreign Country*, Cambridge, 1985, 8.³⁵

לבן על מנת להעצים את תחושת התיעוד ההיסטורי ומעלה שאלות אתיות בנוגע למגבלות הייצוג הקולנועי של זוועות השואה.



תמונה #4: הנטבחים באבי יאר. מגבלות הייצוג.

בנוסף לייצוג השואה באופן ישיר וגרפי, ניתן לציין גם קומדיות שחורות כתגובה קולנועית פרובוקטיבית להתמודדות עם העבר הנאצי וייצוג היהודים. קומדיות "שוברות-טאבואים" אלו דוחות את הניסיון לדמיין מחדש את העבר הגרמני תוך התבססות על סיפורים שהתרחשו במציאות ההיסטורית (כמו עלילת הסרט ברלין 36), לכן הן מציגות סיפורי פנטזיה בדיוניים שהתרחשו כביכול בעבר. שתי דוגמאות מרכזיות לכך יהיו סרטים המציגים את היטלר כתלוי באופן טוטאלי ביהודים. סרטו של הבמאי היהודי דני לוי, **הפיהרר שלי** (Mein Führer: Die wirklich wahrste Wahrheit über Adolf Hitler, 2007), נוצר כ"תשובה" לסרט הגרמני שובר הקופות **הנפילה** (Der Untergang, Oliver Hirschbeggel, 2004)³⁶. בעזרת **הפיהרר שלי** מבקש הבמאי להתמודד עם הזרם הבלתי פוסק של דימויי הפיהרר שמציף את תקשורת הגרמנית באותן שנים. דמותו של היטלר בסרטו לוי היא גרוטסקית בסגנון **הדיקטטור הגדול** (1940) של צ'פלין, הנמצאת תמידית על סף התמוטטות עצבים.

³⁶ **הנפילה** מציג את עשרת ימיו האחרונים של היטלר בבונקר ושואף להראות איך הפיהרר איבד שליטה על המלחמה ופנה נגד אנשיו של בשעה שביקש מהם להילחם עד המוות בזמן שהיה ברור שגרמניה כבר הובסה.

גאולתו היחידה של המנהיג, על פי העלילה הבדיונית, עשויה להגיע דווקא מאיש התיאטרון ומנחה השחקנים היהודי הידוע, פרופסור אדולף גרונבאום, שמובא ישירות ממחנה הריכוז זקסנהאוזן (Sachsenhausen) למשרדו על מנת לעזור להכין אותו לקראת נאומו לאומה. המפגש בין השניים הופך לאבסורדי ככל שתלותו של היטלר ביהודי מתחזקת עד שלבסוף נאלץ היהודי לדבר מגרונו של הפיהרר.



תמונה #5: סרטו של לוי "הפיהרר שלי" – שני האדולפים חולקים רגע סנטימנטלי.

הדוגמא השנייה לקומדיות "שוברות טבואים" בהן גורלו של היטלר נקשר באופן סרקסטי בדמויות יהודיות הוא הסרט **מיין קאמפף** (Mein Kampf) מ-2009 של הבמאי אורס אודרמט (Urs Odermatt), המבוסס על מחזה באותו שם של ג'ורג' טבורי (George Tabori)³⁷. זוהי יצירה גרוטסקית נוספת המתמקדת גם היא בהיטלר, אך כעת מדובר בתקופה בה הוא היה עדיין צעיר חסר האמצעים שהגיע לווינה כסטודנט להיסטוריה. היטלר מוצא את עצמו באחד הכפרים הנמצאים בפרווריה של וינה, שם הוא חולק חדר עם יהודי בשם שלמה הרצל (Schlomo Herzl), בגילומו של אחד השחקנים

³⁷ג'ורג' טבורי היה מחזאי הונגרי-יהודי שאביו נרצח באושוויץ. הוא נודע בשל סגנון כתיבתו הברכטיאני. ורבים ממחזותיו הגרוטסקיים עסקו במלחמת העולם השנייה והשוואה, בהם: **הקניבלים** (Die Kannibalen, 1969), **המסע של אמה טבורי** (Mutters Courage, 1979), ו-**מיין קאמפף** (Mein Kampf, 1987), כולם זכו להצלחה רבה בתיאטראות בגרמניה.

הבולטים ביותר בגרמניה, גטץ גאורגה [Götz George]. הרצל המשיחי, אשר משמש ביומיום כמוכר ספרי תנ"ך, רואה בהיטלר דמות בן למרות שזה שמתייחס אליו באופן מכפיר. הרצל הוא אף זה המנסה לשכנע את הבחור הצעיר לבחור בקרירה פוליטית לאחר שבית הספר הווינאי לאמנות דחה את מועמדותו. במהלך העלילה כותב שלמה הרצל את האוטוביוגרפיה שלו ונותן לספרו את השם "מיין קאמף", אך היטלר גונב ממנו את כותרת הספר, וההמשך כבר ידוע.

קול קולנועי ייחודי בסגנון אחר לגמרי והראוי לציון, הוא זה של הבמאי כריסטיאן פטצולד (Christian Petzold) שנחשב לקול משפיע וייחודי בקולנוע הגרמני העכשווי, כפי שמתבטא בסרטו **פניקס** (Phoenix) מ-2014. סרט זה הינו לדעתי אחד הטקסטים הקולנועיים העכשוויים החשובים ביותר העוסק ישירות בהתמודדות הנפשית הכושלת הנמשכת עד היום עם העבר הנאצי. פצולד מציג את דמות ניצולת השואה היהודייה, אשר חוזרת עם תום המלחמה ממחנה הריכוז "הביתה" - לגרמניה – כדמות טרגית ותיאטרלית, שהסביבה הלא-יהודית מבקשת לנצל עבור צרכיה. השחקנית נינה הוס (Nina Hoss), המגלמת את הפרוטגוניסטית היהודייה, מגלמת ברוב סרטיו של פצולד דמות של אישה גרמנייה שבנסיבות שונות נאלצת לעקור מביתה או מהחברה אליה היא שייכת.

בחזרה להווה: להיות יהודי בגרמניה במילניום החדש

"אני רוצה לחיות בגרמניה שבה אדם יכול להיות יהודי, ואנשים לא יחשבו אוטומטית שצריך להיות סובלני כלפי זה."³⁸

משנת 2000 הולכות ומתרבות הפקות קולנוע וטלוויזיה העוסקות בחיים היהודיים בגרמניה העכשווית, כשחלקן מתמקד ב"אבנורמליות" המאפיינת את החיים בגרמניה עבור יהודים הרדופים על ידי אירועי העבר. סרטו של אורס אגר (Urs Egger) **הלילה של אפשטיין** (Epsteins Nacht, 2002),

³⁸הציטוט (בתרגום שלי) נלקח מהמונולוג שנושאת דמותו של עמנואל גולדפרב בסרט **יהודי רגיל לגמרי** (Ein Ganz gewöhnlicher Jude, Oliver Hirschbiegel, 2005, שתסריטו נכתב על ידי היהודי-שוויצרי צ'ארלס לוינסקי (Charles Lewinsky).

לדוגמא, מתאר שלושה קשישים יהודיים (את אחד מהם מגלם ברוננו גאנץ [Bruno Ganz], שלוהק מאוחר יותר לתפקיד של היטלר בסרט הנפילה). לכאורה מנהלים שלושתם חיים רגילים בגרמניה, עד היום בו הם מלווים את בתה הקטנה של עוזרת הבית של אחד מהם לתפילה בכנסייה בערב חג המולד. לתדהמתם, הם מגלים במקום כי הכומר נושא התפילה הוא קצין ס"ס לשעבר שעינה אותם במחנה ריכוז, ואשר זכר פניו רדף אותם כל השנים. תקרית זו ממחישה כי מה שנתפס כ-"נורמליות" בחיי היומיום בגרמניה של יהודים בני הדור הראשון למלחמה - לרוב מדובר בקורבנות השואה - הינו מעטה שברירי מאד שעלול להיסדק בכל רגע בלתי-צפוי.

הסרט יהודי רגיל לגמרי (Ein ganz gewöhnlicher Jude, Oliver Hirschbiegel, 2005), מציג את מורכבותם הנפשית של יהודי גרמניה בני דור השני לשואה, ומבקרים רבים כתבו עליו בציניות שהוא טקסט המשמש כמס שפתיים ואינו ביקורתי באמת ביחס לחברה הגרמנית³⁹. הסרט מורכב ממנוולוג ארוך של עמנואל גולדפרב (Emanuel Goldfarb), אשר את דמותו מגלם השחקן הגרמני, בן בקר (Ben Becker)⁴⁰. גולדפרב הוא עיתונאי יהודי שחי בהמבורג ונאבק עם זהותו היהודית, בעוד הוא מוקף בעשרות ספרים העוסקים נושאים גרמניים-יהודיים. בין ספרים אלו ניצב על שולחן העבודה שלו דיוקנה של הפילוסופית היהודייה-הגרמנייה, חנה ארנדט, הנראית מישרה אליו מבטה כדורשת ממנו לערוך חשבון נפש. דימוי קולנועי זה של היהודי הגרמני כאינטלקטואל המתייסר בשל זהותו, גרר תגובות חריפות לסרט. אחד המגיבים, העיתונאי היהודי-פולני שחי בגרמניה, הנריק ברודר (Henryk M. Broder), כתב שהסרט מציג את היהודי "... כפי שפילוספים

³⁹ראו, לדוגמא:

Sonja M. Schultz, Ein ganz gewöhnlicher Jude, *Critic.de*, January 14, 2006.

(<http://www.critic.de/film/ein-ganz-gewoehnlicher-jude-410>).

⁴⁰ ליהוקו של השחקן בן בקר הוא דוגמא נוספת המאפיינת את הקולנוע הגרמני העכשווי, לכך שאותם שחקנים מצליחים מוזמנים לגלם לחילופין תפקידים של דמויות נאצים ודמויות יהודים. בקר גילם את הנאצי האנס ויק (Hans Wieck) ב-**שיר על אהבה ומוות** (Ein Lied von Liebe und Tod, Rolf Schübel, 1999), ואת היהודי הרגיש רוברט ביברטי (Robert Biberti) ב-**קומדיאן הרמוניסטס** (1997). דוגמאות נוספות לתופעה זאת הם השחקנים מריה שרדר {Maria Schrader}; **אימי ויגואר** (1999), **רוזנטראסה** (2003), **משוגע** (1998), יוליאנה קוהלר {Julianne Kohler}; **אימי ויגואר, אי שם באפריקה** (2001), ברוננו גנץ {Bruno Ganz}; **הנפילה** (2004), **הלילה של אפשטיין** (2002) ומוריץ בלייברטוי {Moritz Bleibtreu}; **היהודי זיס: סרט ללא מצפון** (2010), **האויב הכי טוב שלי** (2011)

אוהבים אותו: שבור מפנים, נמצא במאבק פנימי בעומק ליבו המדמם עם יהדותו, אך הינו טוב מזג וקואופרטיבי"⁴¹.



תמונה #6: בן בקר כעמנואל גולדפרב: יהודי רגיל לגמרי.

בקטגוריה זו העוסקת בייצוגי החיים היהודיים בתקופה העכשווית, ראויים במיוחד לציון סרטיו של הבמאי היהודי יליד שוויץ דני לוי (Dani Levy), שחי ויוצר בגרמניה, והוזכר כאן בפרק הקודם בהקשר לסרטו מ-2007, **הפיהרר שלי**. לוי הוא במאי קולנוע פורה, פרובוקטיבי ושנוי במחלוקת, ואחד מבעלי חברת ההפקות העצמאית המצליחה ביותר בגרמניה: *X Flime*. בסרטים שביים, כגון **משוגע** (Meschugge, 1998) ו-**הכל אודות צוקר** (Alles auf Zucker, 2004), בוחר לוי לעסוק בזהויות גרמניות-יהודיות שניתן להגדירן כ-"מתוסבכות". ב-**משוגע** מדובר באישה יהודייה צעירה שמגלה כי סבה האהוב היה למעשה קצין ס"ס בכיר שהסתיר את זהותו והתחתן עם יהודייה אמריקאית, מה שמוביל את הדמויות להסתבך במסכת של סודות ושקרים. כמו בסרט זה, גם **הכול אודות צוקר** מציג מערכת של זהויות המסתבכות בעקבות חלוקתה של גרמניה לאחר המלחמה,

⁴¹ Henryk M. Broder, Die ewige Gute, *Spiegel Online*, January 9, 2006 (<http://www.spiegel.de/kultur/kino/0,1518,396116,00.html>)

כשבמרכז העלילה עומדים שני אחים גרמנים-יהודים שנפגשים לראשונה לאחר נתק של שנים רבות. אחד מהם הוא גנגסטר מתבולל ממזרח גרמניה, בעוד השני הינו יהודי אורתודוכסי ממערב גרמניה. לוי עוסק לעתים קרובות בנושאים פרובוקטיביים של זוגות "מעורבים" מבחינה דתית ואתנית, גזענות בגרמניה העכשווית ועול זיכרון השואה שנושאים עימם הצעירים הגרמנים-יהודים. זהותו של לוי כיהודי מאפשרת לו למתוח את גבולות הייצוג הלגיטימי של יהודים בגרמניה, תוך שימוש לדוגמא בסטריאוטיפים אנטישמיים כאמצעי קומי⁴².

דוגמא נוספת לקומדיית זהויות העוסקת בנישואין בין-דתיים בגרמניה בין יהודים לנוצרים, היא הקומדיה הרומנטית שהופקה עבור הטלוויזיה הגרמנית: **איזה בלגן** (So ein Dirk Regal 2009), שרכבה על גל ההצלחה של הקומדיה הגרמנית-יהודית של לוי **הכול אודות צוקר**. תומס אלזסר (Elsaesser), שעסק במחקרו בין השאר בקומדיות תורכיות-גרמניות עכשוויות מצליחות, ניסח בעיה שעולה בחלקן באופן שיכול להתאים גם לבחינה של הקומדיות הגרמניות-יהודיות, כשהסרט **איזה בלגן** יכול לשמש דוגמא מצוינת. הוא כותב: "...המיזוג של הזהויות האתניות או הדתיות בסרטים כאלו נוטה לשלב לעג-עצמי, מטבח פיוז'ן ומוסיקת פיוז'ן, ומה שנותר הוא מערכים כאוטיים של מתחים בין-דוריים, דילמות מוסריות אוניברסליות, אמביוולנטיות רגשית ונאמנויות מופצלות"⁴³.

דומה שהטלוויזיה הגרמנית פתוחה יותר להצגת חיים יהודיים עכשוויים בגרמניה, בעיקר חייהם של מהגרים יהודיים מהגוש הסובייטי לשעבר, שכן מדובר באוכלוסייה שמודעת מאד לרקע היהודי שלה אך השכילה להשתלב היטב במערכות החברה הגרמנית הקפיטליסטית שלאחר נפילת החומה. דוגמא לכך היא סדרת המשטרה עטורת השבחים של דומיניק גרף (Dominik Graf), **בפני הפשע** (Im Angesicht des Verbrechens, 2010), המתמקדת בחבריה של משפחה יהודית שהיגרה לגרמניה מברית המועצות לשעבר. מארק גורסקי (Marek Gorski), הוא בן למהגרים לטביים-יהודים

⁴² בסרט **החיים ארוכים מדי** (Das Leben ist zu Lang, Dani Levy, 2010), שנכשל בקופות בגרמניה, לוי מציג את חייו של יהודי-גרמני חילוני לגמרי שסובל ממשבר אמצע החיים. הסרט הינו גרסה לא מוצלחת של לוי לסגנונו של וודי אלן ומשקף את השוני המהותי ב"להיות יהודי" בגרמניה ובארה"ב.

Thomas Elsaesser, Politics, Multiculturalism and the Ethical Turn: The Cinema of Fatih Akin, *Just Images: Ethics and the Cinematic*, eds. Boaz Hagin (et al.), Newcastle, 2011, 12-13. ⁴³

החיים בברלין, אשר אינו מסוגל להתגבר על אובדן אחיו הבכור שנורה בשוגג ברחוב על ידי מאפיונר. גורסקי מחליט להצטרף לשורות משטרת גרמניה במטרה להילחם במאפיה. יחד עם שותפו המזרח גרמני, נכנסים שני השוטרים לנבכי עולם המאפיה הרוסית של ברלין, אשר מתברר כי אחד ממנהיגיה נשוי לאחותו של מארק, סטלה (Stella). זהותו היהודית של מארק הצעיר ואחותו משמשת כמרכיב נוסף באווירת הרב-תרבותיות ("מולטי-קולטי") הכללית בברלין, וזו בתורה מוצגת כגרסה אירופאית של ניו יורק, כלומר בעלת מגוון רחב של מהגרים (ובכלל זאת מי שמכונים מהגרים "פסיביים", ממזרח גרמניה לשעבר) אשר מתמקדים בעיקר בעבר האישי המורכב שלהם ובהשרדות בהווה הברלינאית.

כתגובה גרמנית אקטואלית לגל ההגירה של הישראלים לברלין, יצר ערוץ הטלוויזיה הגרמני הציבורי, ARD, סדרת מתח הנקראת: **סיפורי הפשע של תל אביב** (Der Tel-Aviv Krimi, 2016). סדרה זו מבוססת על הסדרה הגרמנית הפופולרית הקיימת מאז שנות השבעים, **זירת הפשע** (Tatort), בה שוטרים מחטיבת החקירות של המשטרה המפוזרים בערים שונות בגרמניה מנסים לפתור מקרי רצח. נכון להיום הופקו ל-**סיפורי הפשע של תל אביב** שני פרקים, כשהראשון מתרחש בברלין והשני בתל אביב, ושחקנים גרמנים וישראלים מופיעים זה לצד זה. סדרת פשע זו אימצה היבטים רבים המאפיינים את סרטים ישראלים המוגדרים לרוב כסרטי "פסטיבלי קולנוע", כעיסוק בחיי יהודים-גרמנים בברלין ובישראל, ישראלים שנוסעים לברלין, סיפורי אהבה בין יהודים - חילוניים ודתיים ובין יהודים לפלסטינים, דמויות של מהגרים מרוסיה לישראל, כמו גם אלמנטים אחרים שלעיתים מבוססים על סטריאוטיפים נפוצים אך יש בהם מרכיב עכשווי-אופנתי בשיח הישראלי-גרמני.

סיכום – עבודה בהתהוות

מאמר זה דן בייצוגים קולנועיים של דמויות יהודיות בגרמניה מאז האיחוד, תוך התייחסות לאירוע היסטורי דרמטי זה, ולהציע פרשנות עבורם מתוך ההקשרים השונים בתוכם נוצרו. הדגמתי באמצעות הסרטים השונים את המשיכה של יוצרים גרמנים לשלב דמויות יהודיות בסרטיהם, ואיזה תפיסות דמויות אלו מייצגות כיום עבור גרמנים יהודים ולא יהודים (ובכלל זאת מיעוטים אחרים). ייצוגים אלו מבטאים את הצורך של החברה הגרמנית ביהודים מדומיינים בתקופה שלאחר האיחוד,

בין אם כ"סימביוזה שלילית" או "סימביוזה חיובית" בדיאלקטיקה פנימית המנסה לפרקים לייצר "נורמליות"⁴⁴. המקבץ הגדול של "סרטי המורשת" הגרמניים, המאופיינים בהיעדר תחושת אשמה ביחס לעבר הנאצי, משחזר את המכניזם שפון מולטקה תיאר בנתחו את סרט המורשת **איימי ויגואר**. הוא טוען כי תפקיד הדמות היהודית הוא להציע פיוס וגאולה לדמות הגרמנית המעונה (ובמקרים רבים הנרקיסיסטית), וזאת על ידי סיפוק תשוקתה של האחרונה להיות נאהבת⁴⁵. כפי שהדגמתי, רבים מסרטים אלו מציגים את הגרמני כקורבן האמתי של הנסיבות ההיסטוריות אשר זקוק ליהודי לצורך נחמה. אך עם זאת, ישנם גם קולות קולנועיים אחרים שמפקפקים בדרכי ייצוג אלו ומאתגרים את החזרה לנרטיב "חסר האשמה". מסקרן לראות אם הקולנוע הגרמני העכשווי יתמקד בעתיד הקרוב פחות בייצוגים סלקטיביים של העבר ויותר בייצוגים של דמויות בני מיעוטים החיים בגרמניה כיום. הם ברוב המקרים טרודים פחות בהיסטוריה של גרמניה אך מודאגים מבעיות האינטגרציה בהווה.

⁴⁴ ראו:

Sabine von Mering, Searching for Justice: Jews, Germans and the Nazi Past in Recent German Cinema, in: Christine Anton and Frank Pilipp (eds), *Beyond Political Correctness*, New York, 2010, 158-183.

⁴⁵ Von Moltke, *Heimat and History*, 101-103