

Julia Schumacher

Hamburg

Ein ‚Hamburger Kopf‘ mit jüdischem Subplot Biografische Texte über Gyula Trebitsch – eine methodische Anregung

Abstract: Der Produzent Gyula Trebitsch (1914–2005) ist eine bekannte Figur der Mediengeschichte der Bundesrepublik Deutschland. Entsprechend existiert bereits eine Reihe von Texten, die seinen Werdegang darstellen. Inspiriert von Hayden Whites Konzept des „Emplotments“, liefert dieser Beitrag einen Vorschlag zur Analyse von biografischen Texten. Es werden drei exemplarische Beispiele untersucht, um deren ‚Standarderzählung‘, die darin enthaltenen Motive und Auslassungen herauszuarbeiten. Im Falle Trebitschs zeigt sich dabei, dass die Kategorie des Jüdischen im Subplot den Aufbau und die Auslegung seiner Biografie bestimmt.

Julia Schumacher (Dr. phil), wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität Hamburg. 2020–2021 war sie im BMBF-Forschungsprojekt *Zwischen Erinnerungskultur und Antisemitismus. Selbstverständnis und Erfahrung jüdischer Filmschaffender in der BRD* an der Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF beschäftigt. Sie studierte Medienkultur und Philosophie an der Universität Hamburg und wurde dort 2015 promoviert. Im Schwerpunkt forscht sie zur Geschichte und Ästhetik von audiovisuellen Medien sowie zu Shoah und politischer Gewalt in Erinnerungskulturen.

1. Ausgangskonstellationen

Gyula Trebitsch, geboren am 3. November 1914 in Budapest, verstorben am 12. Dezember 2005 in Hamburg, ist eine bekannte Größe der deutschen Mediengeschichte. Wie ein Nachruf im Nachrichtenmagazin *Der Spiegel* exemplarisch verdeutlicht, beruht sein Ruf als „Produzenten-Legende“¹ auf zwei Stationen seiner professionellen Laufbahn: 1947 gründete Trebitsch zusammen mit Walter Koppel in Hamburg die Filmproduktionsgesellschaft Real-Film; 1959 trennte er sich von seinem Geschäftspartner und baute mit der Norddeutschen Werbefernsehen GmbH einen Atelierbetrieb für Fernsehproduktionen auf, aus dem 1961 Studio Hamburg hervorging. Der Name Trebitsch ist damit sowohl mit dem Wiederaufbau der westdeutschen Filmindustrie nach 1945 als auch mit der Etablierung des Fernsehens verknüpft, das ab den 1960er Jahren das Kino als zentrales Distributionsmedium für Film in der Bundesrepublik ablöste.² Das Stichwort „Studio Hamburg“ verweist zudem auf die historisch enge Verflechtung von kommerziell orientierter Produktion und öffentlichen-rechtlichem Rundfunk, die bis heute besteht.³

Wer danach sucht, findet in Trebitsch auch den für die Mediengeschichte der Bundesrepublik eher seltenen Fall eines prominenten jüdischen Akteurs. Bezeichnend für den Umgang mit der Kategorie des Jüdischen nach 1945, beschränkt sich das Wissen um seine *Jewishness* allerdings auf die nationalsozialistische Verfolgung,⁴ über die er selbst Auskunft gab.⁵ Bereits in der unmittelbaren Nachkriegszeit setzte er sich für das Gedenken ein. Er zählte zu den Initiator_innen des ersten Mahnmals, das 1946 in Itzehoe errichtet wurde.⁶ Ab Mitte der 1980er Jahre, als sich das mediale Interesse an Erfahrungsberichten von Augenzeug_innen der Shoah intensivierte,

¹ <https://www.spiegel.de/kultur/kino/produzenten-legende-gyula-trebitsch-ist-tot-a-389939.html> (25.08.2021).

² Vgl. Prümm 2004: 555 u. 558.

³ Die Norddeutsche Werbefernsehen GmbH war eine Tochtergesellschaft des Norddeutschen Rundfunk (NDR) und Radio Bremen (RB), die bei Gründung des Unternehmens zu 80% an Studio Hamburg beteiligt war. Vgl. Hickethier 1980: 48–49.

⁴ Vgl. Praetorius-Rhein/Wohl von Haselberg 2020a: 342.

⁵ Trebitsch wurde 1942 in den ‚jüdischen Arbeitsdienst‘ zu Einsätzen an der Ostfront eingezogen, anschließend zur Zwangsarbeit nach Bor in Serbien deportiert. Er konnte fliehen und kehrte in seine Heimatstadt Budapest zurück. 1944 wurde er in das KZ-Sachsenhausen deportiert, von dort nach Barth bei Rostock in ein Außenlager des KZ-Ravensbrück verlegt und, als die alliierten Truppen sich näherten, auf einen Todesmarsch nach Wöbbelin bei Ludwigslust, ein Außenlager des KZ-Neuengamme in Hamburg, getrieben. Am 2. Mai 1945 wurde das Lager durch US-amerikanische Truppen befreit, Trebitsch kam in ein Militärhospital in Itzehoe. Seine Brüder Zlotán und Ottó waren von den Nazis ermordet worden, seinen Eltern, Melania (geb. Rosenbaum) und Markush Trebich war die Migration nach Palästina gelungen. Vgl. http://www.neuengamme-ausstellungen.info/content/documents/bios/ha7_2_bio_2319.pdf (25.08.2021): 3–9; Töteberg 2017.

⁶ Vgl. Legband 1994 sowie den Dokumentarfilm *Das Mahnmal: Erbaut, verdrängt, wiederentdeckt* (DEU 1996, R: Peter K. Hertling). Ich danke Michael Legband für die zuvorkommende Bereitstellung des Films.

stand er verschiedentlich für Interviews zur Verfügung.⁷ Bekannt ist Trebitsch folglich als Überlebender und Augenzeuge der Shoah. Über sein Selbstverständnis als Jude und ob – beziehungsweise inwiefern – seine *Jewishness* seinen Aktionsradius in der Bundesrepublik prägten, ist kaum etwas publik. Dieser Befund stand am Anfang meiner Arbeit zu Trebitschs Biografie im Kontext des Forschungsprojekts *Zwischen Erinnerungskultur und Antisemitismus. Erfahrung und Selbstverständnis jüdischer Filmschaffender in der BRD*.⁸

Da Trebitsch zu den namenhaften Figuren der Mediengeschichte gehört, existiert bereits eine größere Anzahl an veröffentlichten Texten, die sich seiner Biografie widmen: Neben Kurzportraits und biografischen Einträgen⁹ zählt dazu nicht zuletzt eine von Michael Töteberg und Volker Reißmann verfasste Monografie,¹⁰ die zwar primär ein nicht-akademisches Publikum adressiert, aber bereits den Quellenbestand im Staatsarchiv Hamburg einbezieht. Für die Forschende generiert sich daraus eine ambivalente Situation: Auf der einen Seite ist der Umstand zu begrüßen, dass bezugsfähiges Material zu relevanten Daten und Eckpunkten von Trebitschs Karriere vorhanden ist, auf der anderen Seite stellt sich die jedoch Frage, was es Neues zu erkunden gibt.

Eine solche Ausgangskonstellation ist beileibe kein Einzelfall. In der historischen, respektive biografischen Forschung sind wir sogar häufig mit vorgängigen Arbeiten konfrontiert. Ein grundlegender methodischer Schritt besteht folglich auch in der kritischen Diskussion des Forschungsstands, um darüber die Lücke zu identifizieren, die die eigene Arbeit aufzufüllen anstrebt. Die naheliegende Spur im Hinblick auf Trebitschs Biografie liegt, wie oben skizziert, im Einbezug der Kategorie des Jüdischen, die anscheinend jenseits des – zweifelslos wichtigen – Aspekts der NS-Verfolgung für bisherige (Re-)Konstruktionen seines Werdegangs in der BRD unbeachtet blieb. Neben der Herausforderung, wie sich dieses Anliegen umsetzen ließe, ohne dabei essenzialisierend zu verfahren,¹¹ stellt sich zuvorderst jedoch eine andere Frage, nämlich: Ist die Annahme tatsächlich zutreffend, dass das Jüdische für die Erzählung seiner Biografie keine Rolle spielt?

Was wir als Historie verstehen, ist bekanntlich narrativ strukturiert. Veröffentlichte Texte zu Personen, die als Akteur_innen der Geschichte identifiziert wurden, erzählen bereits Geschichten über diese.¹² Anstatt sie nur als Sekundärquellen zu nutzen,

⁷ Vgl. http://www.neuengamme-ausstellungen.info/content/documents/bios/ha7_2_bio_2319.pdf (25.08.2021): 3–9; Töteberg 2017.

⁸ Vgl. <https://www.filmuniversitaet.de/en/article/detail/zwischen-erinnerungskultur-und-antisemitismus-selbstverstaendnis-und-erfahrung-juedischer-filmschaffe/> (25.08.2021). Die Leitung des BMBF-geförderten Projekts liegt bei Lea Wohl von Haselberg, deren Forschung die Arbeitsbiografien von Karl Fruchtmann und Imo Moszkowicz fokussiert. Zu unserer Zusammenarbeit vgl. Schumacher/Wohl von Haselberg 2022.

⁹ Vgl. Weniger 2001: 41–42; Töteberg 2003; Töteberg 2017: 387–389.

¹⁰ Töteberg/Reißman 2014.

¹¹ Näheres hierzu vgl. Schumacher/Wohl von Haselberg 2022.

¹² Vgl. Martínez/Scheffel 2012: 172–175; Saupe/Wiedemann 2015.

um Daten abzugleichen, plädiere ich dafür, sie zunächst anderweitig zu betrachten: als „literarische Artefakte“¹³, wie es der US-amerikanische Historiker Hayden White prominent vorgeschlagen hat, und mithin als Teil der Hinterlassenschaften,¹⁴ die Auskunft darüber geben, wie ein historisches Subjekt durch sprachliche Mittel vorgestellt wurde. Dieses Verfahren werde ich im Folgenden am Beispiel von Gyula Trebitsch verdeutlichen. Dafür skizziere ich im ersten Schritt Herausforderungen und Potenziale, die die Kategorie des Jüdischen für die deutsche Film- und Fernsehgeschichte bereits stellt. Vor diesem Hintergrund sowie theoretischen Überlegungen zur Narrativität in Geschichtsschreibung und Biografik,¹⁵ die im zweiten Schritt erfolgen, analysiere ich eine exemplarische Auswahl von drei biografischen Texten über Trebitsch. Den Abschluss bildet ein Resümee der Ergebnisse.

2. Die Kategorie des Jüdischen und die Filmgeschichte

In einem kürzlich in der Rubrik „Perspektiven“ publizierten Beitrag in der *MEDIENwissenschaft* plädieren Johannes Praetorius-Rhein und Lea Wohl von Haselberg für die Auseinandersetzung mit einer „jüdischen Film- und Fernsehgeschichte in Deutschland nach 1945“.¹⁶ Dahinter verbirgt sich kein identitätspolitisches Projekt, darauf beschränkt, den kulturellen Beitrag von Jüdinnen_Juden zu betonen, sondern die Skizze eines Forschungsprogramms, das verschiedene Interessenschwerpunkte bündelt: Der Arbeitsbegriff „Jüdischer Film“¹⁷ soll Forschungen zur deutschen Erinnerungskultur mit repräsentationstheoretisch informierten Ansätzen zu ‚geänderten Filmgenres‘¹⁸ und den Kontexten ihrer Produktion, Distribution und Rezeption verknüpfen. Wie die Autor_innen feststellen, ist dieses Anliegen jedoch mit einer Reihe von Herausforderungen konfrontiert.

Zunächst scheint die Kategorie des Jüdischen für die Film- und Medienwissenschaft nur bedeutsam, wenn wir davon ausgehen dürfen, dass sie sich in Artefakten – in jüdischen Themen, Sujets und Figuren – oder personell, über jüdische Akteur_innen, abbildet. Allerdings sind „Filmschaffende [...] mithin ähnlich schwer als jüdisch zu definieren wie Filme, und beide Zuschreibungen miteinander zu koppeln muss endgültig als identitätspolitische Verkürzung und problematische Essentialisierung gelten“.¹⁹

¹³ White 1978.

¹⁴ Vgl. Schumacher 2018: 29.

¹⁵ ‚Biografik‘ bezeichnet die Theorie und Praxis der Biografieschreibung; zur Forschungsrichtung vgl. Harders 2020.

¹⁶ Vgl. Praetorius-Rhein/Wohl von Haselberg 2020a.

¹⁷ Vgl. Dödtmann et al. 2022.

¹⁸ Mit ‚geänderten Filmgenres‘ sind Filmgruppen gemeint, die durch ihre Bezeichnung als Abweichung von der Norm markiert werden, d.h. neben ‚jüdischem Film‘ z.B. auch Queer Cinema, New Black Cinema, deutsch-türkischer Film usw. Vgl. Praetorius-Rhein/Wohl von Haselberg 2020a: 350 u. Fn. 10.

¹⁹ Ebd.: 342.

Der Ausdruck ‚jüdisch‘ bezeichnet sowohl eine religiöse Zugehörigkeit als auch eine säkular auslegbare Kulturtradition. Im Sinne der Halacha, dem jüdischen Recht, definiert sich die Zugehörigkeit zum Judentum genealogisch, sodass alle Nachkommen einer jüdischen Mutter als Jüdin_Jude gelten, während „Vaterjuden“ davon ausgeschlossen sind. In beide Richtungen kann dies im Widerspruch zur subjektiven Identitätsbestimmung stehen. Unbenommen von diesem primär innerjüdischen Dissenz,²⁰ sind Anrufungen und Zuschreibungen seitens nicht-jüdischer Majoritäten – sei es durch justiziable Faktoren,²¹ Exotisierung im Alltag oder antisemitische Anfeindung –, zu denen sich der_die Einzelne irgendwie verhalten muss. Diese Erfahrungsdimension, die sich als „jüdische Differenz“ fassen lässt, kann in derselben Weise das Selbstbild prägen, wie es für andere Kategorien entlang der Achse von ‚race‘, ‚class and gender‘ zu konstatieren ist.²² Mit der subjektiv definierten jüdischen Identität dringen wir jedoch in den Bereich privater Gedanken vor, für die es keine anderen Quellen als Selbstaussagen gibt. Es ist daher angeraten, auf den Begriff und die Zuweisung ‚jüdische Identität‘ zu verzichten – und das sowohl in Bezug auf einzelne Filme als auch auf einzelne Akteur_innen.

Die Antwort darauf, warum wir uns trotz der Schwierigkeiten dem Projekt einer jüdischen Film- und Fernsehgeschichte annehmen sollten, liegt darin, dass die Kategorie des Jüdischen in vielfacher Hinsicht eine bedeutsame Rolle in der deutschen Filmgeschichte einnimmt. Dies gilt nicht zuletzt, weil es Teil dieser Geschichte ist, dass als jüdisch markierte Filmschaffende mit Inkrafttreten der NS-Gesetzgebung 1933 von der Filmindustrie ausgeschlossen und anschließend vielfach ins Exil gedrängt oder ermordet wurden. Die Shoah ist somit auch für die Filmgeschichtsschreibung ein zentraler Bezugspunkt,²³ in Anbetracht dessen sich die Entwicklung als ein ‚Davor‘, (das Weimarer Kino), ‚Währenddessen‘ (NS-Film und Exilfilm) und ‚Danach‘ (Nachkriegskino usw.) darstellt. Um eine antisemitisch motivierte Praxis nicht zu wiederholen, wurde – so lässt sich mutmaßen – in der Geschichtsschreibung nach 1945 weitestgehend darauf verzichtet, Akteur_innen der Filmwirtschaft und des Rundfunks als jüdisch auszuweisen; für Darstellungen der Zeit des ‚Davor‘ etablierten sich Formeln wie ‚als Jude verfolgt‘, für das ‚Danach‘ nunmehr der Verzicht auf explizite Zuschreibungen.²⁴ Obgleich für dieses Vorgehen auch gute Gründe sprechen,²⁵ hat es zugleich eine Marginalisierung jüdischer Positionen zur Folge; es verstellt auch eine Fragerichtung, die uns in bislang wenig

²⁰ Vgl. etwa Leitlein/Schneider 2021.

²¹ Bspw. die nationalsozialistischen „Rassengesetze“, „Wiedergutmachungsverfahren“ in der BRD oder die Anwendung des „Kontingentflüchtlingengesetz“ für jüdische Migrant_innen aus der ehemaligen UdSSR 1991–2004.

²² Silverman 2009: 109; vgl. Praetorius-Rhein/Wohl von Haselberg 2020b: 3.

²³ Vgl. Praetorius-Rhein/Wohl von Haselberg 2020a: 342.

²⁴ Vgl. Schumacher/Wohl von Haselberg 2022.

²⁵ Dazu zählen filmtheoretische Grundannahmen zur Problematik von Autor_inenschaft und Intention im Allgemeinen sowie zu singulärer Autor_inenschaft vor dem Hintergrund arbeitsteiliger Produktionsprozesse, vgl. Schumacher 2018: 31–33; ausführlicher dies. 2022.

betrachtete Bereiche der Filmgeschichte vordringen lässt: inwiefern Jüdinnen_Juden das Medienangebot der BRD mitgeprägt haben und ob es z.B. Konflikte im Zuge ihrer Produktion, der Ausrichtung von Rundfunkprogrammen oder innerhalb von filmstilistischen ‚Schulen‘ gab, wie es etwa im Hinblick auf politische Ausrichtungen herausgearbeitet wurde. Die Auseinandersetzung mit ‚deutsch-jüdischer Filmgeschichte‘ ist deswegen als Beitrag zu einer kritischen Geschichte des deutschen Films zu verstehen.²⁶ Dafür ist es auch erforderlich, den Umgang mit der Kategorie des Jüdischen in der bisherigen Geschichtsschreibung genauer zu erkunden.

3. Der Sinn der Geschichte

Geschichtsschreibung besteht nicht allein in der Auswertung von Quellen, sondern auch im Verfassen von Geschichten. Die Ergebnisse der historischen Forschung werden in der Regel in einer narrativen Form der Darstellung präsentiert, die aus dem kontingenten Geschehen eines Zeitabschnitts – mit dem Anfang, Mitte und Ende gesetzt sind – Ereignisse extrahiert und sie derart anordnet und verknüpft, dass sich ein Sinnzusammenhang einstellt. Diesen Vorgang nennt Hayden White „Emplotment“²⁷. Aus dem Material, das dem_der Historiker_in zur Verfügung steht, wird ein Plot geformt, der sich im Zuge der Rezeption in eine Story übersetzt. Die Story wiederum ist es letztlich, die den Sinngehalt der Geschichte vermittelt. Daraus folgt, dass, wenn die Ereignisse anderweitig ausgewählt, angeordnet und gewichtet würden, die Geschichtserzählung einen anderen Plot und somit auch einen anderen Sinn erhielte.²⁸ Einen vor-narrativen Sinn hat die Geschichte nach diesem konstruktivistischen Ansatz nicht.²⁹

White geht davon aus, dass Geschichtserzählungen hinreichend ähnlich aufgebaut sind wie literarische Artefakte und sich daher auch mit Methoden der Textkritik untersuchen lassen. Mir geht es an dieser Stelle weniger um sein konkretes Vorgehen und die theoretischen Implikationen im Detail, denn um die grundlegende Idee, und wie sie sich für die Auswertung biografischer Texte nutzbar machen lässt.

Die Biografie ist eine Ausprägung der akteurszentrierten Geschichtsschreibung, in der das sinngebende Moment der Narration besonders prägnant hervortritt. In ihrer traditionellen Form besteht sie in der Lebensbeschreibung eines Menschen von der Geburt bis zum Tod; häufig verweist sie zudem auf ein ‚Vermächtnis‘ der_des Portraitierten. Auch folgt sie in der Regel einem linear-chronologischen Erzählmuster und zielt in ihrer traditionellen und populären Form auf eine lückenlose Darstellung – ein Anspruch, der letztlich nicht erfüllbar ist. Peter-André Alt zufolge

²⁶ Vgl. Dödtmann et al. 2022.

²⁷ White 1978: 83.

²⁸ White 1978: 94–95.

²⁹ Vgl. Saupe/Wiedemann 2015.

werden Mittel der Erzählung in der Biografie daher vielfach dazu funktionalisiert, die Lücken in der Dokumentation eines Lebens zu verschleiern.³⁰

Nach einem narrativ konstruktivistischen Ansatz kann ein biografischer Text weder tatsächlich ein Leben erfassen noch dessen Sinn. Er ist vielmehr eine Rekonstruktion aus diversen Hinterlassenschaften, wie amtliche Dokumente, Selbstzeugnisse und Korrespondenzen. Zu diesen originären Quellen kommen jedoch meistens Materialien hinzu, die bereits Deutungen in sich eingeschrieben tragen: Aussagen von Angehörigen oder Bekannten, im Falle von Filmschaffenden vielfach auch Rezensionen oder Portraits in Zeitungen, Zeitschriften und Online-Ressourcen, aber auch veröffentlichte Interviews in verschiedenen Medien, in denen ein biografisches Subjekt der Wahl zumindest teilweise kalkuliert agiert, d. h. sich mit Blick auf einen gewünschten Eindruck hin positioniert. Und zu bekannteren Akteur_innen finden sich häufig bereits wissenschaftlich ausgearbeitete Beiträge, die ebenfalls einem Plot folgen. Bevor ein_e Biograf_in also ein Emplotment entwerfen und verfolgen kann, ist er_sie mit einer Vielzahl an – auch miteinander verknüpften – Deutungsangeboten konfrontiert. Davon sind einige explizit genannt, andere finden sich jedoch nur implizit in den Subtext eingeschrieben. Diese Tendenz nenne ich den Subplot. Es handelt sich folglich um eine nicht ausgesprochene, den Text unterliegende Leitidee, die seinen Aufbau und die Formulierung von Inhalten bestimmt und sich somit durch eine Analyse der Rhetorik eines Textes herausstellen lässt.

4. Biografische Texte über Trebitsch

Die Analyse widmet sich drei exemplarischen Beispielen, die sowohl geeignet sind, die Besonderheit im Schreiben über Trebitsch herauszustellen als auch typische formale Merkmale aufzuzeigen, die solche Texte unabhängig vom eigentlichen Inhalt aufweisen. Sie wird von der Frage angeleitet, ob bzw. inwiefern die Kategorie des Jüdischen bisher eine – vielleicht auch nur implizit bleibende – Rolle für die Ausdeutung seiner Biografie spielte.

Der erste Fund ist ein kurzes Portrait von 2017 auf der Website des Norddeutschen Rundfunks (NDR): „Gyula Trebitsch: Der große Mann des Hamburger Films“.³¹ Es beginnt mit einem Teaser, der Trebitsch als Akteur vorstellt, der „die Medienlandschaft über Jahrzehnte [prägte]“.³² Die anschließende Darstellung des Werdegangs ist chronologisch aufgebaut und in fünf Abschnitte gegliedert:

1. Kindheit und Ausbildung bei der Ufa in Budapest („Ausbildung zum Kinovorführer“)

³⁰ Alt 2002: 32–33.

³¹ Siehe <https://www.ndr.de/geschichte/koepfe/Gyula-Trebitsch-Filmmogul-und-Wahlhamburger,trebitsch101.html> (25.08.2021).

³² Ebd.

2. NS-Verfolgung („Naziterror und Befreiung“)
3. Neuanfang in Westdeutschland („Leben muss man nach vorn“)
4. Beispiele für Erfolge in der Bundesrepublik („Mit Kinohits wie ‚Der Hauptmann von Köpenick‘ an die Spitze)
5. Ehrungen im Alter und die Weiterführung seines Erbes durch die Tochter Katherina Trebitsch („Es waren schöne Zeiten – trotz grausamer Jahre zwischendurch“)

Der Text ist in der Form stark komprimiert und bedient sich einer typischen Formel der Künstler_innen-Biografie, dem Motiv der Frühzeitigkeit: Filme zu produzieren wird eingangs als Trebitschs „Kindheitstraum“ beschrieben; „schon 1947 steigt er wieder ins Filmgeschäft ein“, heißt es im dritten Abschnitt und „schon früh erkennt er die Bedeutung des Fernsehens“³³ [Hervorhebungen von J. S.] im Folgenden. Bemerkenswert ist, dass das Fernsehen, obwohl es sich um die Website einer Rundfunkanstalt handelt, in der Darstellung von Trebitschs Biografie nur sehr wenig Raum einnimmt. Prominent platziert hingegen sind Hinweise auf Kinoproduktionen der Real-Film: *Des Teufels General* (DEU 1955) und *Der Hauptmann von Köpenick* (DEU 1956), beide nach bekannten Theaterstücken von Carl Zuckmayer, sowie die Komödie *Die Zürcher Verlobung* (DEU 1957). Diese Titel zählen zu den immer wieder genutzten Beispielen des westdeutschen Nachkriegsfilms, die auch filmhistorisch wenig versierten Leser_innen bekannt sein können. Zugleich erscheinen sie geeignet, dem Unternehmen Real-Film eine gesellschaftskritische Note zu verleihen: *Des Teufels General* stellt einen Wehrmachtsoffizier ins Zentrum, der der NS-Vernichtungspolitik ablehnend gegenübersteht; *Der Hauptmann von Köpenick* kritisiert preußische Obrigkeitshörigkeit und Militarismus und war zur NS-Zeit verboten; die *Die Zürcher Verlobung* hingegen parodiert die westdeutsche Filmindustrie. Alle Filme dieser Auswahl wurde zudem in der Regie von Helmut Käutner umgesetzt, der nicht als Befürworter des NS gilt.

Das Portfolio der Real-Film war jedoch keineswegs auf kritische Stoffe oder die Zusammenarbeit mit Filmschaffenden beschränkt, deren Karrieren als ‚unbelastet‘ vom NS-Regime bezeichnet werden können. Sie produzierte auch die damals populären Heimatfilme sowie aufwendig ausgestattete Revuen und Melodramen, mit denen frühere Größen der Ufa an ihre Erfolge aus der Zeit von 1933–1945 anzuknüpfen suchten. Hierzu zählt z.B. *Gabriela* (DEU 1950, R: Géza von Cziffra) mit Zarah Leander in der Hauptrolle und der Musik von Michael Jary, der unter anderem für den Durchhalteschlager *Ich weiß, es wird einmal ein Wunder geschehen* aus dem NS-

³³ <https://www.ndr.de/geschichte/koepfe/Gyula-Trebitsch-Filmmogul-und-Wahlhamburger,trebitsch101.html> (25.08.2021).

Propagandafilm *Die große Liebe* (DEU 1942, R: Rolf Hansen) verantwortlich zeichnete.³⁴ In diese Traditionslinie wollte der NDR sich offenbar nicht einordnen. Vollkommen verschwiegen wird sie dennoch nicht: Im dritten Abschnitt, platziert unter dem Titel „Leben muss man nach vorn“, findet sich eine Fotografie, die Trebitsch zusammen mit seinem Geschäftspartner Koppel und dem einstigen Ufa-Star zeigt (Abb. 1). Diese Zusammenstellung, die nur für kundige Leser_innen zu entschlüsseln ist, legt Trebitsch als proaktiven Geist aus, der sich von Erfahrungen der Vergangenheit nicht behindern lässt. Die Darstellung von Trebitschs Karriere auf der NDR-Website reagiert damit auf eine im Hintergrund schlummernde, aber nicht explizit aufgeworfene Frage: Wieso waren Trebitsch und Koppel als Verfolgte des NS bereit, sich mit Filmschaffenden zusammenzutun, die von diesem Regime profitiert hatten? Aus der gegenwärtigen Perspektive wird offenbar etwas von ihnen anderes erwartet. Dieses Moment zeigt sich auch im im zweiten Textbeispiel, das sich Trebitschs Biografie widmet.



Abb. 1: Screenshot des Portraits über Gyula Trebitsch (Ausschnitt) auf der NDR-Website

Der zweite Fund ist ein biografischer Eintrag auf der Website *Hamburger Persönlichkeiten*, ein Online-Lexikon, das „prägende Gestalten“³⁵ der Hansestadt vorstellt und inhaltlich in der Verantwortung der Stiftung Hamburger Museen

³⁴ In der Kürze kann auf die Biografien der Genannten und ihre Einstellung zum NS nicht eingegangen werden; es geht mir an dieser Stelle auch lediglich um populär etablierte assoziative Verknüpfungen zwischen den Namen und dem NS-Kino.

³⁵ <http://hamburgerpersoenlichkeiten.de/hamburgerpersoenlichkeiten/content/default.asp?contentid=85> (25.08.2021).

liegt.³⁶ In der Form orientiert sich der Beitrag an Kurzbiografien, die sich in Datenbanken wie *Neue Deutsche Biografie* finden lassen: eine chronologisch aufgebaute Wiedergabe des Lebenswegs, die um möglichst exakte Datierungen bemüht ist. Ungewöhnlich für diese Textform ist jedoch der vorangestellte Teaser, der Trebitschs Leistungen und Ehrungen zusammenfasst, also mithin seine ‚Biografiewürdigkeit‘ ausstellt. Auch der Sprachstil erscheint blumiger, als es den Konventionen entspricht.³⁷ Interessant ist in diesem Zusammenhang eine Formulierung, die auf die Produktionen der Real-Film eingeht:

Wie bereits der Firmenname zum Ausdruck brachte, verschrieben sich die beiden Filmkaufleute zunächst ganz einem neuen, naturalistischen Nachkriegsfilm. Die Trümmer der Nachkriegsjahre sollten Programm sein, das Kino nicht mehr Traumfabrik für Kitsch und Kommerz. [...] Doch gerade in den deprimierenden Notzeiten des Nachkriegs verlangten die Leute nach Ablenkung und Aufheiterung. Die Real-Film sah sich bald gezwungen, auch heitere Revuefilme zu produzieren, unter anderem mit bekannten Filmstars aus den 1930er Jahren wie beispielsweise Zarah Leander.³⁸

Dass Trebitsch oder Koppel sich zur Zusammenarbeit mit Filmschaffenden „gezwungen“ sahen, oder generell heiteren Filme ablehnend gegenüberstanden, ist so nicht dokumentiert. Im Vergleich zu anderen sogenannte Trümmerfilmen fällt ihre Produktion *Arche Nora* (DEU 1948, R: Werner Klingler) auch geradezu erbaulich aus. Für den die Verfasser_in scheint es jedoch erklärungsbedürftig, dass zwei jüdische Produzenten dazu beitragen, den „Kitsch und Kommerz“ der „Traumfabrik“ zu reproduzieren, die hier als Chiffre für die Ufa fungiert. Gleichwohl die Frage nach dem Warum nur implizit gestellt ist, setzt die Formulierung der Passage einen Widerspruch zwischen den biografischen Erfahrungen der Genannten und ihrem realisierten Werk voraus, der sogleich durch eine vage definierte Zwangslage aufgelöst wird. Dahinter steht eine Annahme, die, wie Praetorius-Rhein darlegt, „ein ganz bestimmtes Konzept jüdischen Filmschaffens“³⁹ impliziert:

Es erscheint heute [...] als selbstverständlich oder sogar zwingend, dass wer immer als Jüdin oder Jude in der deutschen Filmbranche der Nachkriegszeit tätig war, ein dringendes Interesse haben musste, sich dem Publikumsgeschmack entgegenzustemmen und an die Opfer des Holocaust zu erinnern.⁴⁰

Mit dem „Publikumsgeschmack“ spielt Praetorius-Rhein auf jene Genrefilme an, die sich im Unterschied zu Filmen, die in den Jahren 1946–1949 die Verbrechen des NS

³⁶ http://hamburgerpersoenlichkeiten.de/hamburgerpersoenlichkeiten/member_file_/helper.asp?id=1978 (25.08.2021); vgl. <http://hamburgerpersoenlichkeiten.de/hamburgerpersoenlichkeiten/content/default.asp?contentid=85> (25.08.2021).

³⁷ Vgl. Töteberg 2017.

³⁸ Ebd.: 1–2.

³⁹ Praetorius-Rhein 2022 [im Erscheinen].

⁴⁰ Ebd.

thematisierten,⁴¹ einer großen Beliebtheit beim Publikum erfreuten – anscheinend gerade weil sie einem eskapistischen Bedürfnis entgegenkamen. Für die nachträgliche Verwunderung darüber, dass auch jüdische Überlebende Filme im Sinne des „kollektiven Beschweigens“⁴² der Shoah in den 1950er Jahren produzierten, spielt jedoch nicht nur die Idee einer „Verpflichtung auf die filmische Gedächtnisarbit“⁴³ eine Rolle. Sie ist auch grundlegend von der Annahme geleitet, dass das Kino respektive der Film eine Verpflichtung zur Aufklärung und mithin zum Realismus habe. Doch auch wenn unter anderem Siegfried Kracauer und André Bazin, deren Beiträge auch die Filmgeschichtsschreibung der BRD stark beeinflussten,⁴⁴ diese Idee prominent vorgetragen haben, heißt dies nicht, dass sie auch die Praktiken der Industrie bestimmte; es war vielmehr das Gegenteil der Fall.⁴⁵

Der Plot für den biografischen Eintrag auf der Website *Hamburger Persönlichkeiten* ist in starkem Maße von einer nachträglichen und zugleich wertenden Perspektive geprägt. Für die frühen Jahre der Real-Film wird ein grundlegender Konflikt zwischen den Bedürfnissen des deutschen Mehrheitspublikums nach Unterhaltungsangeboten und den ‚eigentlichen‘ Interessen der Produzenten ausgemacht. Dieser angenommene Konflikt basiert zunächst auf der Abwertung des westdeutschen Nachkriegskinos, die sich im Anschluss an die Kritik im Oberhausener Manifests 1962 etablierte. Die Unterstellung aber, dass Trebitsch und Koppel – die auf Grund ihres Geschäftsmodells sowie der Ästhetik der realierten Filme zu „Papas Kino“ zählen – zu ihrem Beitrag „gezwungen“ werden mussten, wird erst durch den Einbezug ihrer Verfolgungserfahrung plausibel.

Das dritte Textbeispiel ist die von Töteberg und Reißmann verfasste Biografie *Gyula Trebitsch*, die 2014 in der Reihe „Hamburger Köpfe“ erschien. Diese wird von der ZEIT-Stiftung Ebelin und Gerd Bucerius herausgegeben. Wie sich anhand der Beschreibung auf der Website der Stiftung erkennen lässt, hat ein solches Buch den Anspruch zu erfüllen, eine „knappe[] anschaulich geschriebene[] Einzelbiografie[]“ zu liefern, die „zugleich auch Hamburger Stadtgeschichte wie deutsche Geschichte aus Hamburger Perspektive“⁴⁶ erzählt. Auch dieses Werk adressiert primär nicht-

⁴¹ Z.B. *Morituri* (DEU/FBZ 1947/48), *Ehe im Schatten* (DEU/SBZ 1947) oder *Lang ist der Weg* (DEU/ABZ 1947/48).

⁴² Mit dieser auf Hermann Lübke (1983) zurückgehenden Formel wird in der Zeitgeschichtsforschung – in Abgrenzung zur Idee der ‚Verdrängung‘ – der Zeitraum 1945–1958 charakterisiert, in dem öffentlich vorwiegend nicht oder nur stark kodiert von der Shoah gesprochen wurde.

⁴³ Ebd.

⁴⁴ Vgl. dazu etwa Gregor/Patalas 1962.

⁴⁵ Vgl. Praetorius-Rhein 2022 [im Erscheinen].

⁴⁶ <https://www.zeit-stiftung.de/mediathek/buecher/hamburgerkoepfe> (20.08.2021).

akademische Leser_innen.⁴⁷ Mit ihren 152 Seiten ist die Beschreibung allerdings detaillierter und liefert daher auch mehr interessante Aspekte, als an dieser Stelle behandelt werden können.

Das Buch gliedert sich in acht Kapitel zuzüglich Geleitwort, Nachwort und Anhang. Bereits ein Blick auf das Inhaltsverzeichnis zeigt, dass die Beschreibung derselben Struktur folgt, wie die zuvor betrachteten Texte (mutmaßlich diente ihnen das Buch auch als Vorlage).⁴⁸ Das erste Kapitel entspricht dem Teaser, der die Biografiewürdigkeit herausstellt, das zweite behandelt das Aufwachsen und die „frühe Karriere“ im Umfeld der Ufa in Budapest, wo Trebitsch ausgebildet wurde und seine erste eigene Produktionsfirma Objectiv-Film aufbaute, und zeichnet überdies die NS-Verfolgung nach. Der Schwerpunkt liegt indessen auf dem Werdegang in Westdeutschland, wobei auch für dieses Beispiel festzuhalten ist, dass dem Zeitraum 1945–1962 und Trebitschs Tätigkeit als Kinofilm-Produzent mehr Gewicht zuteilwird (Kapitel 4–6) als seiner Arbeit für das Fernsehen. Diese wird in den zwei letzten Kapiteln (7–8) beleuchtet, die jeweils große historische Zeiträume (1963–1980; 1980–2005) umfassen.

Insgesamt folgt diese Biografie dem traditionellen Anliegen der Gattung, Leben und Werk des biografischen Subjekts zu verknüpfen. Die gewählten Schwerpunkte spiegeln den Anspruch der Reihe „Hamburger Köpfe“, die Geschichte der Bundesrepublik aus Hamburger Perspektive zu erzählen, denn die Gründung der Real-Film 1947 und deren frühe Erfolge können quasi als Platzhalter für die etablierten Motive ‚Wiederaufbau‘ und ‚Wirtschaftswunder‘ stehen. In klassischer Manier widmet sich auch das letzte Kapitel („Im Unruhestand“) dem Spätwerk, Trebitschs Wirken nach dem Rücktritt von der Leitungsfunktion für Studio Hamburg, sowie Würdigungen im Alter. Eine bemerkenswerte Abweichung von der Form bildet indessen das siebte Kapitel („Der kreative Kaufmann“), weil es vor allem wirtschaftliche Aspekte des Aufbaus von Studio Hamburg mit seinen Tochterunternehmen fokussiert.⁴⁹ Für das Portrait des Lebens ergibt sich damit für den Zeitabschnitt 1963–1980 eine beachtenswerte Lücke. Diese könnte in einem Mangel an bezugsfähigen Quellen begründet liegen, auf deren Grundlage die Biografen einen anderweitigen Plot hätten entwerfen können. Es bieten sich jedoch auch weitere Ansätze zur Erklärung an.

Für den Zeitabschnitt 1963–1980 lässt sich offenbar kein sinnvoller Künstler-Werk-Zusammenhang behaupten, den die Biografie qua ihrer Form zumindest ansatzweise herstellt. „Studio Hamburg war vor allem eine Produktionsstätte für

⁴⁷ Dies ist u.a. daran erkennbar, dass die Quellen nicht nach historiografischen Standards ausgewiesen sind. Da es sich um das Werk versierter Historiker handelt, liegt die plausible Erklärung für diesen Umstand in der Konzeption der Buchreihe.

⁴⁸ Der Beitrag auf der Website des NDR enthält auch Hinweise auf das veröffentlichte Buch; der nicht gezeichnete Eintrag zu den „Hamburger Persönlichkeiten“ hingegen enthält zum Teil wörtliche Übereinstimmungen mit Töteberg 2017.

⁴⁹ Vgl. Töteberg/Reißmann 2014.

Fernsehfilm. Es entwickelte sich das System der Auftragsproduzenten [...] in Abhängigkeit von den [Sende-]Anstalten“, heißt es hierzu.⁵⁰ Als Trebitsch ab den 1980er Jahren als freier Produzent tätig wurde, sehen die Autoren anscheinend eine veränderte Ausgangslage eintreten. „Befreit von der Sorge, einen großen Atelierbetrieb kontinuierlich auszulasten, konnte er sich jetzt auf Projekte konzentrieren, die ihm wichtig waren“.⁵¹ Die Produktionen, die im Anschluss an diese Aussage etwas ausführlicher behandelt werden, sind *Ein Zug nach Manhattan* (1981) über einen jüdischen Kantor, der seinen Glauben verliert, und die Mehrteiler *Die Geschwister Oppermann* (1983) und *Die Bertinis* (1988), die auf unterschiedliche Weise die NS-Verfolgung von Jüdinnen/Juden thematisieren. So wird zwar nicht explizit behauptet, dass Trebitsch jüdische Sujets favorisierte oder sich letztlich doch der filmischen Gedächtnisarbeit angenommen habe, die Anordnung und Auswahl von Beispielen für „Projekte, [...] die ihm wichtig waren“ legt diese Deutung jedoch nahe.

5. Der jüdische Subplot

Die veröffentlichten Texte zur Biografie von Gyula Trebitsch weisen kaum explizit auf sein Jüdischsein hin; es ist ein Aspekt seiner Biografie, der nur im Hinblick auf die NS-Verfolgungserfahrung relevant zu sein scheint. Sein weiterer Lebensweg stellt sich nach der Standarderzählung als eine auffällig konfliktarme Erfolgsgeschichte dar. Hindernisse, die sich seiner Karriere entgegenstellten, scheint er jeweils durch umsichtige Entscheidungen umgangen zu haben: das Musterbeispiel ist der Wechsel zum Fernsehen in Anbetracht der Kinokrise am Ende der 1950er Jahre.

Sowohl Trebitschs Profession als auch seine Tätigkeit für das Fernsehen sind für die Biograf_innen offenbar nur schwer in einen schlüssigen Plot übersetzbar. Die Lücke in der Lebens- und Karrierebeschreibung, die sich hierzu in den veröffentlichten Texten auftut, markiert genau jenen Bereich, der in anderen Fällen durch die Binneerzählung einer Werkauslegung aufgefüllt würde. Da Trebitsch Produzent und nicht Autor oder Regisseur war, kann die populär angenommene Künstler-Werk-Beziehung in seinem Fall nur schwerlich behauptet werden. Für Töteberg und Reißmann ändert sich dies ab den 1980er Jahren, als Trebitsch als „freier Produzent“ – im Gegensatz zum „Auftragsproduzenten“ – tätig wurde. Jetzt kommt die Formel zur Anwendung, dass er sich auch persönlich artikuliert, indem er „Projekte“ realisierte, „die ihm wichtig waren“.⁵² Wie es der Rollenerwartung an einen jüdischen Überlebenden in der BRD entspricht, werden dazu Filme als Beispiele angeführt, die sich der filmischen Gedächtnisarbeit widmen. Womöglich ließe sich die Liste der Produktionen, für die er als Produzent verantwortlich zeichnet, auch anderweitig auswerten – z. B. als jener, der die *Sesamstraße* ins deutsche Fernsehen gebracht hat,

⁵⁰ Ebd.: 97.

⁵¹ Ebd.: 115.

⁵² Töteberg/Reißmann 2014: 115.

wo auch immer dieser Gedanke hinführen mag. Stattdessen zeigt sich, dass die Kategorie des Jüdischen – die sich aus historisch gewachsenen Gründen mit Hinweisen zur Shoah verknüpft – als impliziter Subplot die Auswahl und Anordnung von Elementen bestimmt, nach dem die Geschichte von Trebitschs Biografie bislang erzählt wird.

Die von Hayden Whites Konzept des Emplotments inspirierte Analyse von biografischen Texten ist ein vielversprechender methodischer Schritt, um die ihnen unterliegenden Deutungsangebote herauszustellen. Dies gilt in besonderem Maße für die Forschung zu jüdischen Filmschaffenden in Deutschland. Da hierzulande in Reaktion auf die gewaltvolle NS-Zuschreibungspraxis auf die Markierung von Jüdischsein bevorzugt verzichtet wird, findet sie sich auch häufig nicht explizit in (film)historischen Texten wieder, sondern stattdessen in den Subplot verschoben, wie es hier am Beispiel Gyula Trebitschs vorgeführt wurde.⁵³ Die Ermittlung des Subplots verspricht somit eine bessere Einsicht in frühere Kontextualisierungen von historischen Subjekten und die implizit bleibenden Gründe für die Auslegung ihres Werks. Darüber hinaus sensibilisiert das Verfahren für die eigenen Vorannahmen, die sich anderfalls unhinterfragt in die Forschungsarbeit einschreiben können.

⁵³ Für weitere Beispiele siehe Schumacher/Wohl von Haselberg 2022.

Literaturverzeichnis

- Alt, Peter-André (2002): „Mode ohne Methode? Überlegungen zu einer Theorie der literaturwissenschaftlichen Biografik“. In: Klein, Christian (Hrsg.): *Grundlagen der Biografik. Theorie und Praxis des biografischen Schreibens*. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 23–40.
- Dödtmann, Eik/Pizaña, Lucy/Seene, Tirza/Wohl von Haselberg, Lea (2022): „Jüdischer Film. Annäherungen an einen Gegenstand über Rezeption und Filmkultur. Die Forschungsperspektive der Junior Reaserch Group ‚Jüdischer Film – Was ist das?‘“. In: *FFK-Journal* 7, S. 125–151.
- Gregor, Ulrich/Patalas, Enno (1962): *Geschichte des deutschen Films*. Gütersloh: S. Mohn.
- Harders, Levke (31.10.2020): „Historische Biografieforschung“ (Webseite). Docupedia-Zeitgeschichte.
http://docupedia.de/zg/Harders_historische_Biografieforschung_v1_de_2020 (05.12.2021).
- Hickethier, Knut (1980): *Das Fernsehspiel in der Bundesrepublik*. Stuttgart: Metzler.
- Legband, Michael (1994): *Das Mahnmal: Erbaut, verdrängt, wiederentdeckt*. Itzehoe: Gerbers.
- Leitlein, Hannes/Schneider, Johannes (2021): „Wer ist Jude - und wer nicht?“ (Website). *Zeit Online*. <https://www.zeit.de/kultur/2021-09/judentum-vaterjuden-identitaet-josef-schuster-meron-mendel-streitgesprach> (21.09.2021).
- Lübbe, Hermann (1983): „Der Nationalsozialismus im deutschen Nachkriegsbewußtsein“. In: *Historische Zeitschrift* 236, S. 579–599.
- Martínez, Matías/Scheffel, Michael (2012): *Einführung in die Erzähltheorie*. München: C.H. Beck.
- Paschen, Joachim (2013): „Hollywood an der Elbe‘. Ein Rückblick auf 65 Jahre Studio Hamburg/Realfilm“. In: *Hamburger Flimmern* 19, S. 16–22, http://www.filmmuseum-hamburg.de/fileadmin/bilder/flimmern_pdf/flimmern_19.pdf (25.08.2021).
- Praetorius-Rhein, Johannes (2022 [im Erscheinen]): „Jüdisches Filmschaffen im bundesdeutschen Nachkriegskino? Artur. Brauner und andere.“ In: Zentralrat der Juden in Deutschland (Hrsg.): *Perspektiven Jüdischer Bildung. Diskurse – Erkenntnisse – Positionen*, Bd. II, Berlin: Hentrich und Hentrich.
- Praetorius-Rhein, Johannes/Wohl von Haselberg, Lea (2020a): „Jewish Film in Germany. Zur Möglichkeit einer jüdischen Film- und Fernsehgeschichte in Deutschland nach 1945.“ In: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen/Reviews* 37, 4, S. 339–356.
- Praetorius-Rhein, Johannes/Wohl von Haselberg, Lea (2020b): „Einblendungen. Eine deutsch-jüdische Filmgeschichte in fünf Teilen“. In: *Medaon – Magazin für jüdisches Leben in Forschung und Bildung* 14, 26, S. 1–6, <https://www.medaon.de/de/artikel/einblendungen-eine-deutsch-juedische-filmgeschichte-in-fuenf-teilen/> (25.08.2021).
- Prümm, Karl (2004): „Fernsehen und Film“. In: Jacobsen, Wolfgang/Kaes, Anton/Prinzler, Hans Helmut (Hrsg.): *Geschichte des deutschen Films*. 2. Aufl. Stuttgart: Metzler, S. 545–566.
- Saupe, Achim/Wiedemann, Felix (28.08.2015): „Narration und Narratologie. Erzähltheorien in der Geschichtswissenschaft“ (Website). *Docupedia-Zeitgeschichte*. http://docupedia.de/zg/saupe_wiedemann_narration_v1_de_2015 (25.08.2021).
- Schumacher, Julia (2018): *Realismus als Programm. Egon Monk – Modell einer Werkbiografie*. Marburg: Schüren.

- Schumacher, Julia (2022 [im Erscheinen]): „Der tiefe Graben: Filmtheoretische Grundannahmen vs. Forschung zu jüdischen Filmschaffenden“. In: Pizaña, Lucy/Wohl von Haselberg, Lea (Hrsg.): *Jüdischer Film – ein neues Forschungsfeld im deutschsprachigen Raum?* München: Edition Text+Kritik.
- Schumacher, Julia/Wohl von Haselberg, Lea (2022 [im Erscheinen]): *Zwischen Erinnerungskultur und Antisemitismus. Werkstattgespräche über jüdische Filmschaffende in der Bundesrepublik*. E-Book. Hamburg: Avinus.
- Silverman, Lisa (2009): „Reconsidering the Margins: Jewishness as an Analytical Framework“. In: *Journal of Modern Jewish Studies* 8, S. 103–120.
- Töteberg, Michael (2003): „Gyula Trebitsch: Ein Leben; Daten und Bilder“. In: Bock, Hans-Michael (Hrsg.): *Cinegraph – Lexikon zum deutschsprachigen Film*. München: Edition Text+Kritik.
- Töteberg, Michael (2017): „Trebitsch, Gyula“. In: *Neue Deutsche Biographie* 26, S. 387–389 [Online-Version], <https://www.deutsche-biographie.de/pnd131655175.html#ndbcontent> (25.08.2021).
- Töteberg, Michael/Reißman, Volker (2014): *Gyula Trebitsch*. Hamburg: Ellert & Richter.
- Weniger, Kay (2001): „Gyula Trebitsch“. In: *Das große Personenlexikon des Films. Die Schauspieler, Regisseure, Kameraleute, Produzenten, Komponisten, Drehbuchautoren, Filmarchitekten, Ausstatter, Kostümbildner, Cutter, Tontechniker, Maskenbildner und Special Effects Designer des 20. Jahrhunderts*. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf, S. 41–42.
- White, Hayden (1978): „The Historical Text as Literary Artifact“. In: Ders.: *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*. Baltimore/London: Johns Hopkins University Press, S. 81–100.

Medienverzeichnis

- Arche Nora*. DEU 1948, Werner Klingler, 82 Min.
- Das Mahnmal: Erbaut, verdrängt, wiederentdeckt*. DEU 1996, Peter K. Hertling, 45 Min.
- Des Teufels General*. DEU 1955, Helmut Käutner, 117 Min.
- Der Hauptmann von Köpenick*. DEU 1956, Helmut Käutner, 93 Min.
- Die Bertinis*. DEU 1988, Egon Monk, 5 Teile à 90 Min.
- Die Geschwister Oppermann*. DEU 1983, Egon Monk, 2 Teile à 110 Min.
- Die große Liebe*. DEU 1942, Rolf Hansen, 100 Min.
- Die Zürcher Verlobung*. DEU 1957, Helmut Käutner, 106 Min.
- Ehe im Schatten*. DEU/SBZ 1947, Kurt Maetzig, 104 Min.
- Ein Zug nach Manhattan*. DEU 1981, Rolf von Sydow, 60 Min.
- Gabriela*. DEU 1950, Géza von Cziffra, 95 Min.
- Morituri*. DEU/FBZ 1947/48, Eugen York, 85 Min.
- Lang ist der Weg*. DEU/ABZ 1947/48, Herbert B. Fredersdorf/Marek Goldstein, 78 Min.

Abbildungsverzeichnis

Abb.1: Screenshot (JS), Ausschnitt des Portraits von Gyula Trebitsch,
<https://www.ndr.de/geschichte/koepfe/Gyula-Trebitsch-Filmmogul-und-Wahlhamburger,trebitsch101.html> (25.08.2021).