

Lea Wohl von Haselberg; Eik Dödtmann; Lucy Alejandra Pizaña Pérez; Tirza Seene

„Jüdischer Film“. Annäherungen über Rezeption und Filmkultur. Die Forschungsprojekte der Junior Research Group Jüdischer Film – Was ist das?

2022

<https://doi.org/10.25969/mediarep/18241>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Wohl von Haselberg, Lea; Dödtmann, Eik; Pizaña Pérez, Lucy Alejandra; Seene, Tirza: „Jüdischer Film“. Annäherungen über Rezeption und Filmkultur. Die Forschungsprojekte der Junior Research Group Jüdischer Film – Was ist das?. In: *ffk Journal*, Jg. 6 (2022), Nr. 7, S. 125–150. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/18241>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Eik Dödtmann / Lucy Alejandra Pizaña Pérez / Tirza Seene / Lea Wohl
von Haselberg

Potsdam

„Jüdischer Film“. Annäherungen über Rezeption und Filmkultur

Die Forschungsprojekte der Junior Research Group
Jüdischer Film – Was ist das?

Abstract: ‚Jüdischer Film‘ ist zuallererst ein Begriff der Filmkultur. Er wurde durch jüdische Filmtage und Filmfestivals ab den späten 1970er Jahren popularisiert und bekam ab den späten 1990er und frühen 2000er Jahren durch Filmreihen und Ausstellungen eine (film)historische Perspektivierung. Eine systematische wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Gegenstand steht jedoch sowohl in den Film- und Medienwissenschaften als auch in den Jüdischen Studien noch aus. Die Junior Research Group setzt sich mit der kontroversen Frage „Jüdischer Film – Was ist das?“ auseinander und fokussiert dabei die praktische Filmarbeit, Filmkultur und Rezeption. Durch vier Einzelprojekte will die Nachwuchsforschungsgruppe dem Gegenstand Konturen verleihen und aufzeigen, was in spezifischen historischen und gesellschaftlichen Kontexten als ‚Jüdischer Film‘ verstanden und rezipiert wird. Der Artikel erlaubt einen Einblick in die ersten Überlegungen der Forschungsgruppe und der vier Einzelprojekte: Das Post-Doc Projekt Die Entstehung des ‚Jüdischen Films‘ setzt sich mit den unterschiedlichen Entwicklungen, Einzelereignissen und relevanten Akteur_innen auseinander, aus denen sich ab den 1970er Jahren die Idee eines ‚Jüdischen Films‘ herauszubilden begann, untersucht aber auch Vorläufer und Traditionslinien, die Film mit jüdischer agency verbanden. Das Dissertationsprojekt Jüdische Filmfestivals – Annäherung an ein Verständnis ‚Jüdischen Films‘ anhand der Kuration, untersucht die Geschichte jüdischer Filmfestivals und widmet sich der Entwicklung und Formung ‚Jüdischen Films‘ aus der Kuration, um so ein Gegenstands-Verständnis aus der Filmkultur heraus zu entwickeln. Das Dissertationsprojekt Antisemitismus und Film macht es sich zum zentralen Anliegen, eine Systematisierung der Zusammenhänge beider Gegenstände vorzuschlagen. Um diese herauszuarbeiten, müssen die Ebenen, auf denen Antisemitismus und Film eine Rolle spielen, ausdifferenziert werden. Dabei werden nicht die filmischen Texte, sondern vielmehr Diskurse über Film in den Mittelpunkt gerückt. Zuletzt untersucht das Post-Doc Projekt Jüdische Ultraorthodoxie im Film die Verbindungen zwischen ultraorthodoxer Filmproduktion und –rezeption als einen bislang kaum untersuchten Teil jüdischer Filmgeschichte. Hier stehen sowohl das charedisch-jüdische Kino, als auch die Darstellungen des ultraorthodoxen Judentums im Mainstream-Kino im Fokus.

Lea Wohl von Haselberg (Dr. phil.) ist Leiterin der Nachwuchsforschungsgruppe *Jüdischer Film – Was ist das?* an der Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF. Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft in Frankfurt am Main, Promotion an der Universität Hamburg und Universität Haifa mit einer Arbeit zur Darstellung jüdischer Figuren im (west)deutschen Film und Fernsehen. Forschungsschwerpunkte sind jüdische Filmgeschichte und audiovisuelle Erinnerungskulturen.

Eik Dödtmann (Dr. phil.) forscht seit 2020 als Post-Doc in der Nachwuchsforschungsgruppe *Jüdischer Film – Was ist das?* an der Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF zu jüdischer Ultraorthodoxie und Film. Er hat Jüdische Studien, Medien- und Filmwissenschaft und Neuere Geschichte an der Universität Potsdam und der Tel Aviv University studiert und zum Thema „Die Charedim in Israel im 21. Jahrhundert. Der Status Quo zwischen Staat und Ultraorthodoxie“ promoviert.

Lucy Alejandra Pizaña Pérez (M.A.) ist akademische Mitarbeiterin in der Nachwuchsforschungsgruppe *Jüdischer Film – Was ist das?* an der Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF und promoviert zu jüdischen Filmfestivals. Sie studierte im Master Filmkulturerbe an der Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF und im Bachelor Film- und Theaterwissenschaften an der Freien Universität Berlin. Sie arbeitete bei verschiedenen Filmfestivals, im Filmvertrieb und bei der DEFA-Stiftung.

Tirza Seene (M.A.) hat im Master in *Judaism in Historical Context: Modern Judaism and Holocaust Studies* an der Freien Universität Berlin und dem Touro College Berlin studiert. Seit Oktober 2020 promoviert sie als akademische Mitarbeiterin in der Nachwuchsforschungsgruppe *Jüdischer Film – Was ist das?* an der Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF zu dem Themenkomplex Antisemitismus und Film.

1. Was ist ‚Jüdischer Film‘?

Spätestens seit den ausgehenden 1970er Jahren gibt es Forschung an der Schnittstelle von Jüdischen Studien und Filmwissenschaften, die filmische Auseinandersetzungen mit jüdischer Geschichte und Erfahrung in den Blick nimmt.¹ Vielfach als Einzelstudien in unterschiedlichen Fächern angesiedelt, hat sich daraus lange kein zusammenhängendes Forschungsfeld formiert, obwohl sich entsprechende Themen nicht nur in der Forschung, sondern auch in der Lehre durchaus etablieren konnten (wenn auch im deutschsprachigen Raum immer noch als eher randständige Themen).² Zeitgleich beginnt auch in der Filmkultur – zunächst in Nordamerika – eine Entwicklung, die auf ein wachsendes Interesse an jüdischen Themen im Film hindeutet: Filmfestivals und Filmtage, Seminare und Retrospektiven sowie erste Sammlungsprojekte befassen sich mit dem thematischen Zusammenhang unter dem Begriff ‚Jüdischer Film‘, der dadurch eingeführt und verbreitet wird. Dabei sind die Unschärfen des Begriffs auch im Kontext von Filmkultur durchaus offenkundig. Sie werden wiederholt über die Frage „Was ist ‚Jüdischer Film‘?“ spielerisch oder auch ernsthaft thematisiert, so beispielsweise in der Jubiläumspublikation des Jüdischen Filmfestivals Berlin 2004.³ Die unterschiedlichen und mitunter widersprüchlichen Antworten können jedoch im Bereich der Kultur durchaus nebeneinander stehenbleiben. So antwortet der Schöpfer der israelischen Serie *Shtisel* (ISR 2013–2020, Yes-Oh, KAN 11), Yehonatan Indursky, auf diese Frage im Rahmen einer Podiumsveranstaltung des Jüdischen Filmfestivals Berlin Brandenburg (2021) schlicht, es gebe keinen ‚Jüdischen Film‘. Ein derart paradoxer Umgang, einen Begriff im Rahmen einer Veranstaltung zu verwerfen, die sich über eben diesen charakterisiert, zeigt, dass das Sprechen von ‚Jüdischem Film‘ auch in der Filmkultur Widersprüche erzeugt. Für die wissenschaftliche Verwendung stellen sie jedoch eine Schwierigkeit dar, die aufgelöst oder zumindest diskutiert werden muss. Während im Bereich von Filmfestivals, -reihen, -kritik und fan culture vor allem das assoziative und affektive Potential des Begriffs genutzt zu werden scheint, wird vielleicht gerade das im wissenschaftlichen Kontext mit Skepsis bäugt. Doch über die Vorbehalte, die dem ‚Jüdischen Film‘ aus wissenschaftlicher Perspektive entgegengebracht werden, können zentrale Fragen des Forschungsfeldes herausgearbeitet werden: Einerseits wird die Breite des Feldes und die Vielfalt der Themen, andererseits die Unterschiedlichkeit der Zugänge und (disziplinären) Perspektiven deutlich. Die Übertragung des aus der Filmkultur stammenden Begriffs auf einen wissenschaftlichen Diskurs ruft

¹ Samuels 1978; Friedman 1982; Erens 1984; Whitfield 1986; Pertsch 1992; Koch 1992; Rosenberg 1996.

² Deutlich wird die zunehmende Etablierung des Forschungsfeldes auch an Zeitschriftenpublikationen, bei denen ebenso Neugründungen wie *Slil – Online Journal for History, Film and Television* (2008–) oder *Jewish Film and New Media: An International Journal* (2013–), wie auch Schwerpunktausgaben zu nennen sind, z.B. von *Proof texts: A Journal of Jewish Literary History – Special Issue: The Cinema of Jewish Experience* 22 (1&2), 2002, *Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies – Special Issue: Jewish Film* 22 (1), 2003 sowie *AJS Perspectives: The Old/New Media Issue* (1), 2018.

³ Vgl. Galliner 2004.

gerade dann Vorbehalte hervor, wenn Filme nicht nur auf Grundlage ihrer Sujets, sondern auch auf Grund der Herkunft und religiöser wie kultureller Zugehörigkeit der Filmschaffenden als jüdisch beschrieben werden. Deutlich wird diese Position in der von Gertrud Koch für die Jüdischen Studien vorgeschlagenen Definition, Filme würden dann für die Disziplin interessant, „wenn sie Aspekte jüdischen Lebens, historischer Konstellationen, die für das Leben jüdischer Kollektive und Einzelner bestimmend waren, ins Zentrum rücken oder auf signifikante Weise zur Geltung bringen“⁴. Jüdische Filmschaffende hingegen seien explizit nicht relevant.⁵ Dieser, interessanterweise aus filmwissenschaftlicher Perspektive formulierte Vorbehalt gegenüber (vermeintlich) essentialisierenden Zuschreibungen ist nachvollziehbar: Die Frage, wer zu welchem Zeitpunkt aus welcher Position als jüdische_r Filmschaffende_r beschrieben werden kann, ist nicht unproblematisch. Das zeigt besonders ein Blick in die deutsche Filmgeschichte, genauer der filmhistorische Umgang mit den jüdischen Filmschaffenden der Weimarer Republik. Retrospektiv sind sie durch den antisemitischen Ausschluss nach 1933 als solche markiert, doch die problematische Zuschreibung der Nationalsozialisten kann weder wiederholt und damit bestätigt noch mit ihren weitreichenden, mitunter tödlichen Folgen ausgeblendet werden. Die auf diese Schwierigkeit reagierenden Ein- bzw. Ausblendungen⁶ des Jüdischseins der Filmschaffenden wurden nicht selten zu politischen Positionierungen und können (zeitgebunden) als solche gedeutet werden.⁷ Doch nicht nur die Frage, wer als jüdisch gelten kann, ist unmöglich eindeutig zu beantworten, sondern auch oder vor allem, welche Relevanz das für das jeweilige Filmschaffen hat. Eine jüngere, methodische Antwort auf diese Schwierigkeiten aus den Geschichtswissenschaften und den Jüdischen Studien versucht den Fokus auf jüdische Erfahrung, Sichtbarkeit und Performativität von *jewishness* sowie die filmischen Codierungen jüdischer Identitätsdiskurse in der Weimarer Republik zu legen, um darüber die Relevanz zu untersuchen, die das Jüdischsein damals hatte und nicht erst im Rückblick erhält.⁸ Ein anderer, medienwissenschaftlicher Versuch, formuliert, was eine jüdische Filmgeschichte eigentlich beinhalten könnte – jenseits von Filmen mit jüdischen Sujets und auch mit Blick auf die Zeit nach 1945.⁹ Denn tatsächlich ist der Zusammenhang ‚Judentum und Film‘ neben seiner gesellschaftspolitischen Bedeutung nicht nur für die Jüdischen Studien relevant: Für die deutsche Filmgeschichte ist zu konstatieren, dass das Jüdische sowohl auf

⁴ Koch 2018: 429.

⁵ Vgl. ebd.

⁶ Die Begriffspaare der Ein- und Ausblendung sowie der Ein- und Ausschreibung wurden in der Zusammenarbeit mit Johannes Praetorius-Rhein ausgearbeitet, taucht in der Publikationsreihe *Einblendungen. Eine deutsch-jüdische Filmgeschichte in fünf Teilen* in der Zeitschrift *MEDAON. Magazin für jüdisches Leben in Forschung und Bildung* auf und werden auch zentral für ein aktuell in der Umsetzung befindliches Ausstellungsprojekt sein.

⁷ Beispielsweise können Siegfried Kracauers und Lotte Eisners rückblickende Perspektiven auf die Weimarer Zeit, in denen sie bei allen Unterschieden beide nicht zwischen jüdischen und nicht-jüdischen Filmschaffenden unterschieden und sie damit unterschiedslos in die deutsche Filmgeschichte einschrieben, als politische Haltung und Reaktion auf die Erfahrung von Ausschluss, Verfolgung und Exil gedeutet werden. Vgl. Hales/Weinstein 2021: 2-3, Praetorius-Rhein/Wohl von Haselberg 2020: 347.

⁸ Vgl. Aschheim 2010; Ashkenazi 2012; Wallach 2017; Hales/Weinstein 2021.

⁹ Vgl. Praetorius-Rhein/Wohl von Haselberg 2020.

der Ebene der Filmschaffenden (vor allem vor 1933) als auch auf der des Sujets – sei es in der Erinnerungskultur oder in Verhandlungen deutscher Selbstbilder im Spiegel ‚des Anderen‘ – untrennbar mit ihr verbunden ist. So lässt sich die Auseinandersetzung mit ‚deutsch-jüdischer Filmgeschichte‘¹⁰ sowohl als Beitrag zu einer kritischen Geschichte des deutschen Films als auch als Konkretisierung des problematischen Konzepts des ‚Jüdischen Films‘ verstehen, wobei in beide Richtungen Uneindeutigkeiten und Spannungen sichtbar werden. Film und auch Fernsehen sind mit ihren Produktions- und Rezeptionskontexten Aushandlungsorte konfligierender Fremd- und Selbstbilder des Jüdischen in unterschiedlich konstituierten Mehrheitsgesellschaften (z.B. Frankreich, Deutschland, Israel, USA) und damit eben auch Seismographen sich verändernder jüdischer Lebenswelten – in der jüdischen Diaspora wie in Israel. Auch für Forschungen zur medialen Darstellung sowie zur visuellen Partizipation gesellschaftlicher Minoritäten bietet der ‚Jüdische Film‘ umfangreiches Material und stellt einen Einzelfall dar, aus dem sich nichtsdestotrotz Ergebnisse auch für die Repräsentation anderer gesellschaftlicher Minderheiten gewinnen lassen.¹¹

In der Nachwuchsforschungsgruppe *Jüdischer Film – Was ist das?* nutzen wir den Begriff, um Forschungsansätze und -perspektiven zu einem Forschungsfeld zu bündeln, das sich zumindest im deutschsprachigen Raum noch nicht als solches formiert hat, weshalb viele Arbeiten nebeneinander stehen, ohne aufeinander Bezug zu nehmen, und auch entsprechende Forschungszusammenhänge und -netzwerke im deutschsprachigen Raum weitgehend fehlen.¹² Entsprechend stehen die Beschreibung, Untersuchung und Diskussion seiner Potenziale, Grenzen und Binnendifferenzierungen sowohl für die Filmwissenschaft als auch die Jüdischen Studien vielfach noch aus.¹³

Die Nachwuchsforschungsgruppe *Jüdischer Film – Was ist das?* liefert eine methodische Antwort auf die skizzierten begrifflichen Schwierigkeiten. Die Forschungsprojekte folgen Moshe Zimermans pragmatischem Vorschlag, dasjenige als ‚Jüdischen Film‘ zu verstehen, was als solcher verhandelt wurde.¹⁴ Das heißt, sie nähern sich dem Gegenstand nicht primär über die filmischen Texte und deren Analyse an, um sich darauf basierend an einer Definition zu versuchen, sondern nehmen Distribution, Rezeption und filmpraktische Arbeit in Kinoprogrammen in den Blick.

¹⁰ Vgl. ebd.

¹¹ Vgl. Wohl von Haselberg 2016: 353. Außerdem gibt es bei allen Unterschieden natürlich auch Parallelen zu anderen Kategorien, wie dem „deutsch-türkischen Kino“, das als Kategorie in einer konkreten gesellschaftlichen Situation unter Beteiligung spezifischer Akteur_innen entstand oder „gemacht“ wurde. Vgl. Schindler 2021.

¹² Erste Initiativen sind das DFG-geförderte Netzwerk *Deutsch-jüdische Filmgeschichte der BRD*, das seit 2019 wechselnd in Potsdam an der Filmuniversität KONRAD WOLF und in Frankfurt an der Goethe Universität tagt, das 2020 einmalig stattfindende Blankenseecolloquium *Jüdischer Film?* sowie das im Januar 2022 als Kooperation zwischen Filmuniversität Babelsberg und Selma Stern Zentrum für Jüdische Studien Berlin-Brandenburg erstmalig stattfindende Post/Doktorand_innen-Colloquium *Jüdische Filmforschung*.

¹³ Diese Fragen wurden auch im Januar 2020 beim Blankenseekolloquium *Jüdischer Film? Ein neues Forschungsfeld im deutschsprachigen Raum* in Potsdam diskutiert, die begleitende Publikation erscheint 2022 bei Edition Text+Kritik.

¹⁴ Vgl. Zimerman 2004: 911–942.

Dem folgend werden jüdische Filmfestivals, die Rezeption von Filmen als jüdisch und deren Publika in spezifischen historischen Rezeptionssituationen untersucht. In dieser Perspektive werden die Gegenstandsbestimmungen der praktischen Filmarbeit/Filmkultur und Rezeption zum Ausgangspunkt gemacht, von dem aus der Begriff ‚Jüdischer Film‘ schärfer konturiert werden kann. Die Einzelprojekte der Forschungsgruppe versuchen die Frage ‚Was ist Jüdischer Film?‘ anhand unterschiedlicher Gegenstände aus der Praxis heraus zu beantworten und zu zeigen, was in spezifischen historischen und gesellschaftlichen Kontexten als ‚Jüdischer Film‘ verstanden und rezipiert wird.

2. Die Entstehung des ‚Jüdischen Films‘

Lea Wohl von Haselberg

Der Begriff ‚Jüdischer Film‘ ist kein wissenschaftlicher Terminus, sondern aus einer gesellschaftlichen Aneignung von und Bezugnahme auf Film entstanden sowie aus spezifischen Aufführungspraktiken – obwohl jüdische Filmfiguren und Themen schon seit den Anfangsjahren des Mediums eine Rolle spielten.¹⁵ Das Interesse daran ist als Wechselspiel zwischen sich verändernden filmischen Kodierungen jüdischer Themen, wissenschaftlichen Forschungsperspektiven, selbstbewusster werdenden öffentlichen Auftritten von Schauspieler_innen und anderen öffentlichen Personen, publizistischen Beiträgen, thematischen Filmreihen, Retrospektiven und nicht zuletzt Ausstellungen entstanden. Mein Forschungsprojekt *Die Entstehung des ‚Jüdischen Films‘* zeichnet diese Gemengelage von unterschiedlichen gesellschaftlichen wie filmkulturellen Entwicklungen, Einzelereignissen und relevanten Akteur_innen nach, aus der sich ab den 1970er Jahren die Idee eines ‚Jüdischen Films‘ herauszubilden beginnt. Neben diesen zentralen Entwicklungslinien wird auch nach Vorläufern gefragt,¹⁶ nach den unterschiedlichen Verständnissen des Gegenstands sowie den sich entwickelnden Narrationen seiner Geschichte.

¹⁵ Als frühester Film mit jüdischen Protagonisten gilt *A Gesture Fight in Hester Street* (1900), der bereits 1900 gedreht, aber erst 1903 aufgeführt wurde. Patricia Erens nennt aus diesem Jahr u.a. *Arabian Jewish Dance* (1903), *A Jewish Dance at Jerusalem* (1903) oder *Levi & Cohen, the Irish Comedians* (1903). Vgl. Erens 1984: 29–30.

¹⁶ Als Vorläufer verstehe ich Akteur_innen, Initiativen, Publikationen, die sich mit bestimmten Aspekten jüdischer Filmgeschichte befassen, formulieren, was als jüdischer Film (nicht) zu verstehen sei oder sich auch mit der Darstellung des Judentums im Film befassen und dies klar mit einer (jüdischen) *agency* verbinden. Beispielhaft kann hierfür Max Lippmann (1906–1966) stehen, der von 1959 bis 1966 Direktor des Deutschen Instituts für Filmkunde in Frankfurt war und einen Text mit dem Titel *Das Bild des Jüdischen Menschen im Film* publizierte. Er hielt auch Vorträge in Volkshochschulen und Universitäten zu dem Thema. Lippmann sah darin also wohl einen Bildungsauftrag im postnationalsozialistischen Deutschland. Es scheint, dass durch seinen frühen Tod 1966 diese Aktivitäten und Bestrebungen nicht fortgeführt wurden und in Vergessenheit gerieten. Klar ist damit ebenfalls, dass auch die antisemitische Propaganda gegen den vermeintlich jüdischen Film, wie sie im Nationalsozialismus, aber auch in anderer Form in Hollywood geäußert wurde, bedeutsam ist, nicht zuletzt, weil sie Jüdinnen und Juden als solche adressierte und Auseinandersetzungen mit der Darstellung des Jüdischen, aber auch der Rolle jüdischer Filmschaffender anstieß.

Ab den späten 1960er Jahren und im Laufe der 1970er Jahre kam es in Hollywood zu einem ‚jüdischen Coming-out‘ oder einer *Hollywood Jew Wave*,¹⁷ die eng mit Filmschaffenden wie Woody Allen, Sidney Lumet oder Barbra Streisand zusammenhing, aber auch mit den Veränderungen des Studiosystems und der neuen Generation Filmschaffender des New Hollywood. Im Zuge der unterschiedlichen Emanzipationsbewegungen, wie des Civil Rights Movements, aber auch Bürger_innen-Bewegungen, die sich für die Rechte von Indigenen, Frauen oder Homosexuellen einsetzten, war ein größeres Bewusstsein für und ein anderes Verhältnis zu ethnischer und kultureller Differenz in den USA entstanden. Zu der zuvor dominanten Idee von Assimilation kam die eines kulturellen Pluralismus der amerikanischen Gesellschaft.¹⁸ Im Zuge dieser Veränderungen wurde *Jewishness* im Film sichtbarer: Jüdische Filmfiguren wurden häufiger und zentraler, ihr Jüdischsein wurde selbstbewusster,¹⁹ nicht nur jüdische Erfahrung und ethnische Differenz, sondern auch die daraus resultierenden Konflikte und Ausschlüsse wurden nun in Filmen thematisiert. Jüdische Figuren wurden von jüdischen Schauspieler_innen gespielt, was die Bedeutung dieser Repräsentation über die Leinwand hinaustrug. Im weiteren Kontext dieser neuen jüdischen Sichtbarkeit können auch die Gründungen der ersten jüdischen Filmfestivals ab 1980 verstanden werden, die nun nicht mehr wie die jüdischen Filmclubs zuvor in einem geschlossenen innerjüdischen Raum Filme zeigten und diskutierten, sondern die Türen für ein interessiertes jüdisches wie nichtjüdisches Publikum öffneten. Aber auch die Wiederentdeckung des jiddischen Kinos²⁰ und des frühen (Stumm-)Films zu jüdischen Themen, die nicht zuletzt archivarisches Interesse weckten und zu Sammlungsschwerpunkten wie im National Center for Jewish Film führten, sind in diesem Zusammenhang zu verstehen. Mit dem neuen kulturellen Selbstbewusstsein war auch ein Interesse an der jüdischen Geschichte verbunden, das deren Vermittlung und Bewahrung einschloss. Dabei waren es nicht nur nachgeborene Generationen, die sich mit der (Film-)Geschichte auseinandersetzen und diese für sich entdeckten, sondern auch frühere Filmschaffende, wie der Filmkritiker Hans Feld, der mit seinem 1982 erschienenen Aufsatz *Jews in the Development of the German Film Industry. Notes from the Recollections of a German Film Critic* zur Erinnerung an die jüdischen Filmschaffenden der Weimarer Republik aufrief.

¹⁷ Der Filmkritiker, -historiker und Kurator Jim Hoberman prägte diesen Begriff im Zusammenhang mit der Ausstellung *Entertaining America* (New York 2003-04). 2011 kuratierte er für das Lincoln Center in New York eine Filmreihe mit 18 Filmen der 1960er und 70er Jahre mit dem Titel *Hollywood's Jew Wave*. <https://www.indiewire.com/2011/10/updated-fslc-announces-hollywoods-jew-wave-series-51401/> (14.01.2022).

¹⁸ Vgl. Erens 1984: 255-256.

¹⁹ Ebd.

²⁰ In den späten 1970er und frühen 1980er Jahren kam es zu einer Wiederentdeckung des jiddischsprachigen Kinos der Zwischenkriegszeit, das damals ein transnationales, jiddischsprechendes Publikum adressierte und von Hoberman als „national cinema without a nation- state“ bezeichnet wurde (Hoberman 1991: 5). 1981 fand bereits eine Retrospektive in Frankfurt am Main statt, zu der 1982 auch eine Publikation erschien, vgl. Loewy 1982. 1991–92 wurde die Ausstellung *Yiddish Film between Two Worlds* im MOMA in New York gezeigt, begleitet von einer Filmreihe und einem Katalog.

Zudem setzte mit der neuen Sichtbarkeit recht schnell eine Reflexion eben dieser ein, sodass ab den frühen 1980er Jahren auch Forschungsarbeiten zu Repräsentationen des Jüdischen im Film entstanden, die diese noch junge Entwicklung reflektierten, gleichzeitig aber auch auf Traditionslinien befragten und damit Filme mit jüdischen Sujets zu einem Gegenstand mit historischer Entwicklung zusammenfassten, die sich in Phasen einteilen und beschreiben ließ.²¹ In den 1980er und 90er Jahren ist eine Verdichtung des Interesses an jüdischen Themen im Film und an jüdischen Akteur_innen in der Filmbranche zu beobachten. Doch es waren vielfach noch ver- einzelte Perspektiven auf spezifische Aspekte, wie das bereits genannte jiddische Kino, oder einzelne Biographien, wie beispielsweise von Artur Brauner, dessen Jüdischsein zwar zentral für die Wahrnehmung seines Wirkens als Produzent war, der aber dennoch nicht in den größeren Zusammenhang einer jüdischen Filmge- schichte eingeordnet wurde. Es ist sicherlich kein Zufall, dass dieses wachsende Interesse zeitlich mit der breiteren gesellschaftlichen Erinnerung an die Shoah zu- sammenfiel, die auch für die Hinwendung zu jüdischen Themen im Film Impulse setzte: Die Wiederentdeckung des jiddischsprachigen Kinos in den 1980er Jahren ist in diesem Zusammenhang von Erinnerung nicht nur an die Verbrechen, sondern auch die verlorenen Lebenswelten zu verstehen. Die in der Zwischenkriegszeit vor allem in den USA und Polen gedrehten jiddischsprachigen Filme zeigen die Welt des osteuropäisch jüdischen Lebens vor der Zerstörung und lassen eine Sprache hör- bar werden, die zu diesem Zeitpunkt kaum noch gesprochen wurde. 1984 fand in Wien eine Veranstaltungsreihe mit dem sprechenden Titel *Versunkene Welt* statt, die sich mit dem vernichteten osteuropäischen Leben befasste und auch die Filmreihe und Ausstellung *Judentum und Film* beinhaltete.²²

Viele der Publikationen, Filmreihen, Ausstellungen und Projekte sind personell ver- bunden mit der Arbeit einzelner Filmhistoriker_innen wie z.B. Sharon Pucker Rivo, Ronny Loewy oder Jim Hoberman. Sie bereiteten damit das Feld, aus dem heraus die Idee eines ‚Jüdischen Films‘ entstand, die nicht mehr nur die filmischen Texte, sondern auch Produktions- und Rezeptionszusammenhänge umfasst. Schon 1996 verstand Joel Rosenberg die Forschungsansätze von Studien, die sich nur mit dem „image‘ of the Jew“²³ befassten, als Ausdruck einer unterkomplexen, überholten Forschungsperspektive. Stattdessen schlug er eine weitere Perspektive vor, die eine historische Dimension einbezieht: „Rather, the presence of the Jew in film needs to be rethought in the context of cinema history as a whole and set against the major crises and disasters of the 20th century, especially the Jewish catastrophe in Europe.“²⁴

Neben den jüdischen Filmfestivals, deren Anzahl in den letzten 40 Jahren exponen- tiell angestiegen ist und die den Begriff des ‚Jüdischen Films‘ maßgeblich popularisiert haben, sind es ab den 2000er Jahren Ausstellungen, die der Vorstellung des diversen Gegenstands ‚Jüdischer Film‘ eine geschichtliche Perspektive hinzu- fügten. Ausstellungen wie *Entertaining America. Jews, Movies and Broadcasting* (2003–

²¹ Vgl. Friedman 1982; Erens 1984; Whitfield 1986; Pertsch 1992; Koch 1992; Rosenberg 1996.

²² Vgl. Riedl 1984.

²³ Rosenberg 1996: 4.

²⁴ Ebd.

04, Jewish Museum, New York), *Pioniere in Celluloid. Juden in der frühen Filmwelt* (2004, Centrum Judaicum, Berlin), *Bigger than Life. 100 Jahre Hollywood – Eine jüdische Erfahrung* (2011/12, Jüdisches Museum, Wien) oder *Das war spitze! Jüdisches in der deutschen Fernsehunterhaltung* (2011, Jüdisches Museum, München) verbanden diese einzelnen Aspekte zu einem größeren Sinnzusammenhang, skizzierten damit die Erzählung einer jüdischen Filmgeschichte und setzten nicht zuletzt Impulse für weitere Forschungen. Das ist insofern nicht verwunderlich, als die Musealisierung von Gegenständen und das Exponieren von Themen und Diskursen zu deren Aufwertung oder zumindest breiteren gesellschaftlichen Wahrnehmung beiträgt. Sie werden kanonisiert, aus dem Bereich der Unterhaltung herausgehoben und als Bedeutsames oder zu Erinnerndem gerahmt. Somit sind Museen bzw. Ausstellungen einerseits wirkmächtige Deutungsinstanzen, die an Kanonisierung(en) mitarbeiten, andererseits haben sie auch das Potenzial, Gegenerzählungen zu diesem Kanon zu entwerfen. Die Kataloge der genannten Ausstellungen werden in wissenschaftlichen Arbeiten bis heute viel zitiert und personell ist die universitäre Filmforschung von der Filmkultur häufig nicht zu trennen, wie es die Ausstellung *Entertaining America* verdeutlicht, die von Jeffrey Shandler, Professor für Jüdische Studien, gemeinsam mit dem Filmkritiker Jim Hoberman kuratiert wurde.

Das Forschungsprojekt *Die Entstehung des ‚Jüdischen Films‘* räumt diesen Ausstellungen zentrale Bedeutung für die diskursive Entstehung des Konzepts des ‚Jüdischen Films‘ ein und fragt nicht nur danach, welche Erzählung von jüdischer Filmgeschichte sie entwerfen, sondern untersucht anhand formaler Gestaltungsaspekte auch, inwiefern sich die Ausstellung als Form anbietet, um mit dem Fragmentarischen, nicht immer linear und kausal Verbundenen einer jüdischen Filmgeschichte umzugehen.

Neben Ausstellungen, Retrospektiven, Sammlungen und Publikationen untersucht das Forschungsprojekt auch in den letzten Jahren entstandene Streaming-Plattformen wie ChaiFlicks mit Schwerpunkt auf Jewish Content, Produktionsfirmen und Filmverleihe mit entsprechenden Foki sowie auch Vernetzungsangebote wie Jfilmbox oder The Jewish Film Presenters Network. Diese Beispiele zeugen davon, dass es sich bei ‚Jüdischem Film‘ nicht nur um ein diskursives Phänomen handelt. Stattdessen hat das Konzept ‚Jüdischer Film‘ mit seinen zahlreichen Auführungskontexten, wie beispielsweise jüdischen Filmfestivals, auch praktische Auswirkungen auf die Filmindustrie und ihre Schaffung von Angeboten, die nicht zuletzt unter dem Label ‚Jüdischer Film‘ thematisch zusammengeführt werden.

3. Jüdische Filmfestivals – Annäherung an ein Verständnis ‚Jüdischen Films‘ anhand der Kuration

Lucy Alejandra Pizaña Pérez

Jüdische Filmfestivals sind zentral für die Auseinandersetzung mit ‚Jüdischem Film‘: Sie haben maßgeblich zur Durchsetzung des Begriffs aus der Filmkultur heraus beigetragen und sind Orte der Diskursivierung des Gegenstandes sowie der

Aushandlungen jüdischer Perspektiven und Lebenswelten. Außerdem haben sie einen *festival circuit* geschaffen, durch den sie nicht nur die Filmindustrie (Produktion und Distribution) beeinflussen, sondern auch die Filmgeschichte, da sie unter anderem, zur Bildung eines (jüdischen) Filmkanons beitragen können. Dabei können jüdische Filmfestivals durch ihre Filmauswahl sowohl das Verständnis von ‚Jüdischem Film‘ beeinflussen als auch Maßstäbe konstruieren, welche Filme als sehenswert gelten. Letzteres geschieht nicht nur durch das Schaffen eines diskursiven Raums, in dem sich wichtige Akteur_innen der Filmindustrie über die Filme austauschen – wie Filmkritiker_innen in Presseartikeln –, sondern auch durch die symbolische und kulturelle Wertsteigerung der Filme durch ihre Festivalauswertung innerhalb und außerhalb des jüdischen Filmfestival *circuit*.²⁵ Darüber hinaus können jüdische Filmfestivals Filmgeschichte schreiben, indem sie Retrospektiven kuratieren und historische Filme zeigen. Diese werden einem neuen Publikum in einem neuen Kontext präsentiert und damit als sehenswert, aber auch als erinnerenswert markiert. Die verschiedenen Strategien und ästhetischen Potenziale der jüdischen Filmfestivals in Bezug auf die jüdische Filmgeschichte und auf einen jüdischen Filmkanon werden auch Gegenstand meiner Dissertation sein, die ich hier in Grundzügen vorstelle.

Von der ersten Ausgabe des jüdischen Filmfestivals in San Francisco 1981 bis heute ist die Zahl auf fast 180 Filmfestivals angewachsen.²⁶ Das ist eine Entwicklung, der eine sichtbarere und selbstbewusstere jüdische Kultur seit den 1960er Jahren zugrunde liegt – wie Lea Wohl von Haselberg in ihrem Beitrag *Die Entstehung des ‚Jüdischen Films‘* hier skizziert.²⁷

Während in den vergangenen Jahrzehnten viele Publikationen zu einzelnen Filmfestivals, wie beispielsweise Jubiläumsbände, erschienen sind, hat sich die Filmfestivalforschung erst in den 2000er Jahren als interdisziplinäres Forschungsfeld etabliert. Nicht nur befassen sich Wissenschaftler_innen aus unterschiedlichen Disziplinen mit dem Gegenstand, sondern sie verwenden auch Methodologien aus diesen in ihrer Filmfestivalforschung, wie beispielsweise aus der Soziologie, Anthropologie, und Wirtschaft.²⁸ Wichtig für die Etablierung dieses jungen Forschungsfeldes war die Gründung des Netzwerks Film Festival Research Network (FFRN) im Jahr 2009 durch Skadi Loist und Marijke de Valck und die dort veröffentlichte und regelmäßig aktualisierte Bibliografie, die versucht, die vorhandene Literatur zur Filmfestivalforschung zu kartographieren und zu systematisieren.²⁹ Doch ein Blick in diese Bibliographie genügt, um festzustellen, dass Jüdische Filmfestivals noch ein Desiderat der Filmfestivalforschung darstellen. Eine der wenigen wissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit jüdischen Filmfestivals liefert Jérôme Segal. In seinem Text *Identities and Politics at the Vienna Jewish*

²⁵ Mehr zur Wertsteigerung von Filmen innerhalb des *festival circuit*, siehe De Valck 2007.

²⁶ Im Jahr 2019 zählte die Webseite Jewish Film Festivals (<https://jewishfilmfestivals.org>) 177 Festivals, die in diesem Jahr stattgefunden haben (sollen). Siehe: Pór 2019. Für eine aktuelle Darstellung jüdischer Filmfestivals weltweit siehe Dödttmann/Pizaña/Seene/Wohl von Haselberg 2021.

²⁷ Siehe dazu den vorangegangenen Beitrag *Die Entstehung des ‚Jüdischen Films‘*.

²⁸ Für einen kurzen Überblick dieser verschiedenen Ansätze siehe Loist 2018.

²⁹ Vgl. de Valck/Loist 2009; Loist 2018: 13.

Film Festival geht er der Frage nach, wie ein Filmfestival komplexe Identitätsfragen beleuchten kann und wie die Kuration politische Diskurse ermöglichen und gesellschaftliche Auswirkungen haben kann. Der Definition von Shlomo Sand folgend, versteht Segal *jewishness* als soziales und historisches Konstrukt, welches er anhand der Geschichte des jüdischen Filmfestivals in Wien untersucht.³⁰ Dabei vergleicht er das Filmfestival in Wien mit dem jüdischen Filmfestival in San Francisco und liefert mit diesem Ansatz eine fruchtbare Herangehensweise für die Analyse jüdischer Filmfestivals. Die jeweilige Gründungsgeschichte, die zeitgenössische Arbeit und Struktur dieser Festivals bilden die Basis seiner Komparation. Dabei gibt er einen ersten Einblick in die Genesen der Festivals. Insgesamt fehlt es jedoch nicht nur an weiterführender Forschung, wie etwa zur Entstehung und Charakterisierung jüdischer Filmfestivals als breites Phänomen, sondern auch an ganz grundlegenden Daten, wie eine genaue Anzahl der existierenden jüdischen Filmfestivals oder Daten zur Struktur und Organisation dieser. An beiden Punkten setzt mein Dissertationsprojekt an: Erstens soll eine systematische Katalogisierung der Filmfestivals als weltweites Phänomen³¹ vorgenommen werden. Zweitens soll diese Katalogisierung durch drei Fallstudien – San Francisco Jewish Film Festival (SFJFF), Jüdisches Filmfestival Berlin und Brandenburg (JFBB), Festival Internacional de Cine Judío en México (FICJM) – ergänzt werden, um eine Typologie jüdischer Filmfestivals zu entwickeln. Eine erste Visualisierung der breiten Datenerhebung ist bereits auf der Webseite der Forschungsgruppe (www.juedischefilmgeschichte.de) dargestellt. Weiter soll ein Verständnis ‚Jüdischen Films‘ aus der Analyse der Kuration abgeleitet werden.

Im Zentrum steht die Erforschung des Gegenstandes ‚Jüdischer Film‘ anhand der Programmierungsarbeit und der Selbstverständnisse jüdischer Filmfestivals, die in den oben genannten Fallstudien analysiert werden. Dabei umfasst die Programmierungsarbeit, unter anderem, die Auswahlprozesse der Filme, die Kuration und die Darstellung ‚Jüdischen Films‘ in den Festivalmaterialien, wie Programmheften, Plakaten, Trailern. Hier wird erstens untersucht, was jüdische Filmfestivals als ihren Gegenstand verstehen und wie sie diesen darstellen und vermitteln; zweitens welche Filme bei (mehreren) jüdischen Filmfestivals gezeigt werden und infolgedessen konsensuell als jüdische Filme betrachtet werden (eine solche Entwicklung bezeichne ich als ‚jüdische Vita‘ der Filme); drittens welche diskursiven Räume dabei entstehen und inwiefern spezifisch jüdische Themen in diesen Diskursen verhandelt werden; schließlich viertens inwiefern jüdische Filmfestivals sich durch ihre Aktivitäten am Schreiben einer jüdischen Filmgeschichte beteiligen – unter anderem auch in Retrospektiven.

³⁰ Vgl. Segal 2010: 199.

³¹ Bei der breiten Datenerhebung handelt es sich um ein erstelltes Spreadsheet zu allen jüdischen Filmfestivals weltweit. Dabei werden Daten gesammelt, wie Gründungsjahr, Name der Gründer_innen, Ort, und letzte Festivaledition. Siehe Dödttmann/Pizaña/Seene/Wohl von Haselberg 2021.

Die umfassende Datenerhebung untersucht die Entstehung jüdischer Filmfestivals als weltweites Phänomen und Netzwerk.³² Basierend auf der Annahme, dass jüdische Themen und Perspektiven durch Filmfestivalprogramme dargestellt und vermittelt werden können, werden die Programme aller Jahrgänge der exemplarisch ausgewählten Festivals erfasst und nach mehreren Kriterien ausgewertet. Beispielsweise werden die Beschreibungen der Filme sprachlich untersucht. Wie schreiben die Festivals über die Filme? Welche Begriffe und *key words* verwenden sie in den Synopsen? Welche regionalen und zeitlichen Bezüge werden hergestellt?³³

Die so entstehende Datenbank soll helfen, Gemeinsamkeiten und Unterschiede in der Programmierung und ihrer historischen Entwicklung aufzuzeigen: die Adressierung unterschiedlicher Publika, die Programmierung der Filme als Spiegel des soziopolitischen Kontexts des jeweiligen Landes, die (politische) Agenda der Festivals, und – nicht zuletzt – der Einfluss der Organisator_innen auf das Programm. Werden die Filme durch eine Verschlagwortung und Kategorisierung in dieser Datenbank erfasst, kann auch untersucht werden, welche und wie viele Filme zu welchen Themen in den Jahrgängen programmiert wurden. Möglicherweise können so auch Aussagen darüber getroffen werden, wie diese zu ihren jeweiligen historischen Kontexten stehen und welche Filme auf den Festivals zirkulieren.³⁴ Dies kann auch (politische) Positionen und das Selbstverständnis des Festivals verdeutlichen. Zum Beispiel könnte gefragt werden, ob in den Jahren um die Intifadas mehr (oder weniger) palästinensische Filme und israelische Filme (über den Konflikt) in den Festivalprogrammen gezeigt wurden und inwiefern sich die jeweiligen Festivals darin unterscheiden. Welche Institutionen sind über Kooperationen und Trägerschaften beteiligt, wenn das Festival nicht unabhängig ist? Welche Rückschlüsse erlaubt das auf das Selbstverständnis des Festivals?

Als ein Beispiel dafür kann die Kürzung der Förderungen des San Francisco Jewish Film Festivals 1988 seitens einer jüdischen Institution betrachtet werden:³⁵ Der „jüdische Mainstream“³⁶ verbot 1987 – mit dem Beginn der ersten palästinensischen Intifada – alle öffentlichen Kontakte zwischen seinen assoziierten Agenturen und palästinensischen Anführern. Die damalige Festivalleitung des San Francisco Jewish

³² Eine aktuelle Darstellung jüdischer Filmfestivals weltweit findet sich in Dödttmann/Pizaña/Seene/Wohl von Haselberg 2021.

³³ Für die sprachliche Untersuchung wird eine Codierungsstrategie bzw. -system entwickelt, welches an dieser Stelle noch nicht dargestellt werden kann, da es sich in der noch sehr jungen Entwicklungsphase befindet.

³⁴ Hier gilt es zu prüfen, welche Themen, Genres, Formate, etc. zu welcher Zeit liefen - laut den Programmheften oder Katalogen der Festivals.

³⁵ Das Beispiel stammt aus einem Interview zwischen der Autorin und der Festivalgründerin des SFJFF, Deborah Kaufman, am 07. Mai 2021 und soll deshalb mit der Vorsicht und Quellenkritik der Oral History gelesen werden.

³⁶ Als ‚jüdischer Mainstream‘ zählt Deborah Kaufman, Gründerin und ehemalige Festivalleiterin des San Francisco Jewish Film Festival, nicht nur konservativ-jüdische Personen, sondern auch Institutionen, wie die Jewish Federations, Jewish Community Relations Councils, The American Jewish Committee, the Anti-Defamation League, Jewish Community Centers, the Zionist Organization of America, und wie auch die meisten Synagogengemeinden. E-Mail-Korrespondenz zwischen der Autorin und Deborah Kaufman.

Film Festival, Deborah Kaufman und Janis Plotkin, programmierte 1988 den Dokumentarfilm *Talking To The Enemy* (GBR 1987, Mira Hamermesh) – über die Beziehung eines israelischen Herausgebers und einer palästinensischen Journalistin – und luden den palästinensischen Friedensaktivisten Mubarak Awad als Gast zur Diskussion nach der Filmprojektion ein, trotz Drohungen der Mittelkürzungen seitens der jüdischen Förderer. Diese Kürzungen folgten auch tatsächlich, doch „[o]pen-minded and dialogue oriented Bay Area Jews, mostly unaffiliated with the mainstream, gave even more financial support to the Festival, more than replacing funds that had been cut.“³⁷ Dieses Beispiel gibt Hinweise auf eine politische Ausrichtung des Festivals, die Haltung gegenüber jüdischen Institutionen, aber auch über den sozio-politischen Kontext, in dem es stattfand und indem es als (diskursiver) Raum kulturelle, politische (und diskursive) ‚Angebotslücken‘ füllte. An diesen Lücken-Füllen blieben offizielle jüdische Einrichtungen nicht nur unbeteiligt, es wurde sogar von diesen kritisiert und abgelehnt.

Bereits in der Anfangsphase des Projekts ist eine allgemeine Problematik in der Dokumentation (und Archivierung) der Filmfestivals festzustellen: Nicht nur verfügen sie selten über institutionalisierte Strategien der (Selbst-)Archivierung, sondern einige Materialien – wie zum Beispiel Verträge, Notizen der Kurator_innen, Korrespondenzen mit Filmemacher_innen, Verleiher_innen, Institutionen oder Sponsor_innen – kommen abhanden oder werden uneinheitlich archiviert. Erschwerend kommt hinzu, dass die verfügbaren ephemeren Dokumente und Materialien des Festivals – wie Programmhefte und Kataloge – nicht die Entscheidungskriterien der Programmierungsarbeit offenlegen, wodurch die kuratorischen Intentionen häufig intransparent bleiben. Eine weitere Problematik der Quellenlage lässt sich bei der Dokumentation zur Geschichte und Entstehung des jeweiligen Festivals feststellen: Diese ist – zumindest in der öffentlichen Selbstdarstellung – meistens auf ein paar Sätze in den eigenen Materialien wie Kataloge, Jubiläumspublikationen, Webseiten, oder in Presseartikeln begrenzt und nimmt keinen Bezug auf mögliche Vorgänger oder einen historischen Kontext. Aus dem Grund werden die Entstehung und Entwicklung der Festivals ergänzend mit Interviews, also Methoden der Oral History, erforscht sowie durch Archivmaterialien. In Interviews mit verschiedenen Akteur_innen – wie Festivalgründer_innen, Kurator_innen und Festivalleiter_innen – wird versucht, die Geschichte des jeweiligen Festivals zu rekonstruieren, die Struktur des Festivals zu verstehen, deren Agenda zu begreifen und die Entwicklungen der Festivals nachzuvollziehen. Die Informationen, die sich bei den Interviews ergeben, werden außerdem durch zeitgenössische Zeitungsartikel über das Festival ergänzt³⁸ und überprüft, ob zum Beispiel Q&As stattgefunden haben, ob das Festival erfolgreich war und warum, etc.

Somit werden in dem Forschungsprojekt-historische und kulturelle Unterschiede, die den jeweiligen Verständnissen von ‚Jüdischem Film‘ zugrunde liegen, in den Blick genommen. Der Gegenstand ‚Jüdischer Film‘ wird aus der filmpraktischen Arbeit heraus durch die Filmprogrammierung auf jüdischen Filmfestivals untersucht

³⁷ Kaufman/Plotkin 2007: 113.

³⁸ Die Untersuchung der Zeitungsartikel soll die Interviews (Oral History) als Quellen hinterfragen und reflektieren.

und beschrieben. Die Festivals werden als diskursive Orte verstanden, die für die Formung (jüdischer) Filmgeschichte und -kultur zentral sind.

4. Antisemitismus und Film

Tirza Seene

Wird der Gegenstand ‚Jüdischer Film‘ als Erfahrungsraum an der Schnittstelle von Judentum und Film definiert, so muss auch Antisemitismus in die Untersuchung einfließen. Denn Antisemitismus ist ein zentraler Aspekt jüdischer Erfahrung: „Jüdisches Leben, jüdische Existenz ist dazu gezwungen, sich mit Antisemitismus zu befassen, weil er jüdisches Leben auch bestimmt.“³⁹ Die Notwendigkeit, sich als Jude oder Jüdin mit Antisemitismus zu befassen, rührt dabei allerdings von einem *äußerlichen* Zwang her.⁴⁰ Es sind die Antisemiten und Antisemitinnen, die sich ihre Imagination ‚der Juden‘ konstruieren und sie zu den Objekten ihres Hasses machen. Filme spiegeln gesellschaftliche Imaginationen des Jüdischen. Daher mussten sich Jüdinnen und Juden immer wieder auch mit filmischem Antisemitismus auseinandersetzen. Das prägnanteste Beispiel hierfür ist der nationalsozialistische Propagandafilm: Ein Großteil der nationalsozialistischen Produktionen war von antisemitischen Vorstellungen geprägt. Tatsächlich können aber nur einige von ihnen, wie etwa *Die Rothschilds - Aktien auf Waterloo* (DEU 1940, Erich Waschneck) oder *Jud Süß* (DEU 1941, Veit Harlan) als explizit offen antisemitische Filme bezeichnet werden.⁴¹ Doch diese antisemitischen Propagandafilme haben eine besondere historische Bedeutung im Nationalsozialismus, der Film grundsätzlich für seine politischen Zwecke zu nutzen verstand und diese Filme in einen umfassenden, antijüdischen Propagandaapparat einband.⁴² Nicht selten waren die Lancierungen dieser Filme direkt mit judenfeindlichen Maßnahmen oder Ausschreitungen verbunden. Im Juli 1935 nutzen die Nationalsozialisten die Aufführung der schwedischen Komödie *Pettersson & Bendel* (SWE 1933, Per-Axel Branner) zur Legitimierung der sogenannten Kurfürstendamm-Krawalle und 1941 rahmte der Kinostart von *Jud Süß* ideologisch die Einführung des ‚Judensterns‘. Daher verwundert es nicht, dass diese Filme – als Negativbeispiele eines manifesten filmischen Antisemitismus – in der Forschung besonders viel Beachtung erfahren haben.⁴³

Doch auch aktuellere Debatten um Filme wie *The Passion of the Christ* (USA 2004, Mel Gibson) zeigen, dass als antisemitisch verstandene Filme immer wieder zu heftigen

³⁹ Vgl. Kupferberg 2020: 35.

⁴⁰ Vgl. Ebd. Der Umkehrschluss, dass Juden und Jüdinnen alleine für die Bekämpfung des Antisemitismus zuständig seien, kann daher nicht gelten.

⁴¹ Dass aber durchaus auch nicht explizit antisemitische Filme antijüdisch kodiert waren, zeigt Valerie Weinstein in ihrer Untersuchung nationalsozialistischer Film-komödien. In ihnen schrieben sich Bilder der sogenannten ‚Volksgemeinschaft‘ fort, die wiederum nur unter Ausschluss von Juden und Jüdinnen funktioniere. Vgl. Weinstein 2019.

⁴² Vgl. Seidl 2011: 21f.

⁴³ Zu einschlägigen Publikationen zählen beispielsweise: Hollstein 1971, Kugelmann/ Backhaus 1996, Rother 2019.

Auseinandersetzungen führen können.⁴⁴ Werden Beispiele wie diese als Ausgangspunkt genommen, so könnte man vorschnell darauf schließen, dass für die Untersuchung der Beziehungen von Antisemitismus *und* Film, tatsächlich die Analyse von Antisemitismus *im* Film wesentlich ist. Verstehen wir Antisemitismus aber nicht als statisch, sondern als gesellschaftlichen Aushandlungsprozess, so kann der Zusammenhang weiter gefasst werden:

Die interdisziplinäre Schnittstelle zwischen der Medienwissenschaft, den Jüdischen Studien und der Antisemitismusforschung bringt viele verschiedene Verständnisse davon hervor, wie der Zusammenhang von Film und Antisemitismus beschrieben werden kann. Dominierend sind jedoch Vorgehensweisen, die Antisemitismus auf historisch-bildgeschichtlicher Ebene untersuchen. Das Dissertationsprojekt *Antisemitismus und Film* macht es sich zum zentralen Anliegen, die komplexen und vielschichtigen Zusammenhänge und Interdependenzen zwischen den beiden Gegenständen herauszuarbeiten und die verschiedenen Ebenen, auf denen Antisemitismus und Film sich begegnen, auszudifferenzieren.

Wie lassen sich die Relationen zwischen Antisemitismus und Film wissenschaftlich beschreiben? Einige Ansätze definieren eine zentrale Kategorie des Antisemitismus und analysieren damit seine spezifischen Funktionsweisen im Film. So kann beispielsweise an der Kategorie des *Ausschlusses* die bewusste Abwesenheit von Juden und Jüdinnen auf der Bild- und Handlungsebene eines Films untersucht und deren Funktionalisierung aufgedeckt werden.⁴⁵ Doch diese Forschungsansätze sind disparat und müssen zunächst strukturiert werden. Daher wird im Dissertationsprojekt eine Typologie der Forschungsliteratur zu Antisemitismus und Film entwickelt, die die jeweiligen Ansätze einordnet und dabei ihre disziplinären Verortungen berücksichtigt. Dabei sind besonders die den Forschungen zugrundeliegenden Verständnisse von Antisemitismus zentral. In der Analyse der Forschungsliteratur können die verschiedenen Ebenen herausgearbeitet werden, auf denen Antisemitismus und Film als Zusammenhang untersucht werden kann. Diese sollen schließlich zu einem Modell verdichtet werden, in dem neben den Ebenen auch die Funktionalisierungen des Antisemitismus aufgezeigt werden können.

Ein erster Blick in die Forschungsliteratur zeigt, dass Antisemitismus im Bereich Film auf drei Ebenen thematisiert wird:⁴⁶ Erstens anhand des filmischen Textes, also wenn Antisemitismus auf der Bild- und/oder Handlungsebene reproduziert oder thematisiert wird. Zweitens auf der Diskussionsebene, wenn beispielsweise ein Film in Diskursbeiträgen wie Filmrezensionen als antisemitisch verstanden, diskutiert oder zum Auslöser öffentlicher Debatten wird. Drittens im Kino als Ort, wenn beispielsweise ein Kino zur Austragungsfläche von Protesten für oder gegen einen bestimmten Film wird, wie beispielsweise bei den Auseinandersetzungen zu *The Passion of the Christ*. Diese grobe Unterteilung bietet zwar erste Anhaltspunkte für

⁴⁴ Als Gibsons Film im Februar 2004 in den USA uraufgeführt wurde, zog er nicht nur eine publizistische Debatte nach sich, sondern führte auch zu massiven Protesten jüdischer Gruppierungen vor einigen New Yorker Kinos. Seitdem wird der Film auch in der Wissenschaft weiterhin kontrovers diskutiert. Vgl. Phillips 2008.

⁴⁵ Siehe dazu beispielsweise Silverman 2017: 227.

⁴⁶ Bzgl. dieser groben Einteilung vgl. auch: Schoß/Wohl von Haselberg 2015: 81–85.

die Untersuchung des Zusammenhangs, kann jedoch weiter ausdifferenziert werden. Mein Projekt wird nicht nur die diversen Themenfelder, in denen die Zusammenhänge von Antisemitismus und Film verhandelt werden zusammentragen, sondern auch eine Systematisierung anbieten. So werden Phänomene um Antisemitismus und Film anhand der ihnen zugrundeliegenden Antisemitismusverständnisse eingeordnet und die vielschichtigen Zusammenhänge, die sie charakterisieren, anhand von Beispielen verdeutlicht. Wird beispielsweise Antisemitismus wie oben, als bewusste Abwesenheit von Juden und Jüdinnen verstanden, so zeigt sich dieser Ausschluss auf der Ebene des filmischen Textes, auf der Ebene der Produktion, wenn jüdische Filmemacher_innen aus der Produktion ausgeschlossen werden, aber auch im Kino selbst, das Juden und Jüdinnen während des nationalsozialistischen Regimes ab 1938 nicht mehr besuchen durften. Werden diese Zusammenhänge aus den Forschungen abstrahiert, so kann beispielsweise aufgezeigt werden, welche Antisemitismusverständnisse in medienwissenschaftlichen Analysen besonders häufig zur Grundlage von Untersuchungen werden und anhand welcher Ebenen (filmischer Text, etc.) sich diese abarbeiten. Diese systematisierten Verhältnisse bieten schließlich eine Grundlage zur Analyse von Zusammenhängen zwischen Antisemitismus und Film.

Während sich die bisherige Forschungsliteratur im Bereich Antisemitismus und Film verstärkt (einzelnen) filmischen Texten gewidmet hat, macht das Dissertationsprojekt den Vorschlag, nicht die filmischen Texte, sondern vielmehr Diskurse *über* Film in den Fokus zu rücken. So können auch die „Wirkungen ihrer diskursiven Wandlungen“⁴⁷ analysiert werden. In dem vorliegenden Abschnitt soll skizziert werden, wie das Schreiben über Antisemitismus und Film für eine Analyse nutzbar gemacht wird, um die Bedeutungen von Antisemitismus im Kontext einer jüdischen Filmgeschichte zu konkretisieren. Wird das Sprechen beziehungsweise das Schreiben über Antisemitismus als Ausgangspunkt gesetzt, wird ein breiterer Blick auf gesellschaftliche Auseinandersetzungen mit Antisemitismus und Film ermöglicht, die über einzelne Filmbeispiele hinausgehen. Dadurch lassen sich die Zusammenhänge zwischen den zwei Gegenständen in ihrer Dynamik und Prozesshaftigkeit verstehen. So kommen letztlich auch weitere Ebenen in den Blick: Die der Produktion, der gesellschaftlichen Erwartungen an Filme oder Ängste um deren Wirkung.

Anhand öffentlicher Debatten kann außerdem untersucht werden, ob und wann ein Film als antisemitisch wahrgenommen wurde und mit welcher Begründung. In der Analyse der Argumentationsmuster kann unter Berücksichtigung der spezifischen historischen, politischen und soziokulturellen Kontexte sowie der jeweiligen Sprecher_innen-Positionen ein differenzierteres Bild eines als antisemitisch diskutierten Films gezeichnet werden. Werden die Argumentationsstrategien dieser öffentlichen Debatten anhand verschiedener filmischer Beispiele, die als antisemitisch diskutiert wurden, zusammengelesen, können Muster in ihren jeweiligen zeitlichen Kontexten sichtbar gemacht und Ähnlichkeiten bzw. Unterschiede aufgezeigt werden. Welche Bedeutung wird beispielsweise den Regisseur_innen und ihrem vermeintlichen Antisemitismus in den Diskussionen zugeschrieben? Und wie werden diese Positionen argumentativ untermauert? Welche Rolle spielt die Sorge

⁴⁷ Fischer 2008: 120.

vor der antisemitischen Beeinflussung des Publikums und die daraus resultierenden gesellschaftlichen Folgen für die Argumentation?

Ziel des Forschungsprojektes ist es dabei nicht, divergierende Positionen auf ihre Plausibilität hin zu prüfen, sondern vielmehr die Ebenen aufzuzeigen, an denen die Argumente ansetzen, und deren teilweise impliziten Prämissen über den Zusammenhang von Antisemitismus und Film herauszuarbeiten. Über solche und ähnliche Fragen wird eine differenzierte Beschreibung der gesellschaftlichen Auseinandersetzung mit Antisemitismus und Film möglich. Besondere Berücksichtigung finden dabei die (inner-)jüdischen Perspektiven. Durch ihre Einbeziehung kann eine Re-Lektüre von Diskursen vorgenommen werden, die Antisemitismus als *Prozess* denkt, der besonders auch aus der minorisierten Position verstanden werden kann. Unter Berücksichtigung dessen, dass Positionierungen ein fluides Konstrukt aus Fremd- und Selbstzuschreibungen sind, kann die Deutungsgeschichte von Antisemitismus und Film im Sinne einer jüdischen *agency* erweitert werden. Der Fokus auf (innerjüdische) Diskurse kann neues Wissen über die Dynamiken in den Diskussionen um potenziell antisemitische Filme generieren. Die Debatte um Paul Wegeners *Der Golem, wie er in die Welt kam* (DEU 1920, Paul Wegener), eine der Fallstudien in der Arbeit, ist ein interessantes Beispiel dafür, wie kontrovers Auseinandersetzungen um Antisemitismus und Film geführt werden. Das Beispiel verdeutlicht, wie viele verschiedene Ebenen in den Diskussionen aufscheinen und welche Erkenntnisperspektiven eine Analyse der Diskurse mit sich bringt.

Die Geschichte des Golems geht ursprünglich auf eine jüdische Legende zurück. Nach ihr erschuf der Rabbi Jehuda Löw aus Prag im 16. Jahrhundert einen Homunculus aus Lehm, den Golem, den er durch verschiedene Rituale der *Kabbala*, der jüdischen Mystik, zum Leben erweckte. Dieser Golem sollte nun als Beschützerfigur agieren, die die jüdische Gemeinde Prags vor Bedrängnissen bewahren sollte. Der Golem-Stoff ist in Deutschland besonders in der Romantik populär geworden und richtete sich dabei vor allem auch an ein nichtjüdisches Publikum.⁴⁸ Anfang des 20. Jahrhunderts häuften sich dann die Adaptionen in Literatur und Theater. Wegener hat die Legende gleich in drei Filmversionen bearbeitet: *Der Golem* von 1914/15, dann 1917 in *Der Golem und die Tänzerin* und schließlich drei Jahre später in *Der Golem, wie er in die Welt kam*, der als Prequel zu den vorherigen gedacht war. Als Wegeners letzter und heute einzig vollständig erhaltener Golem-Film 1920 in den deutschen Kinos anlief, sprachen sich die deutschen Zeitungen positiv über Wegeners Verfilmung aus. Besonders in den letzten Jahrzehnten ist er jedoch vermehrt von Wissenschaftler_innen aufgrund antisemitischer Darstellungen diskutiert worden.⁴⁹ Die filmische Interpretation des jüdischen Ghettos seien eine Allegorie auf ‚verschlossene‘ und ‚undurchsichtige‘ jüdische Lebenswelten. Noah Isenberg, aus den German Studies kommend, argumentiert 2009 in seinem Sammelband *Weimar Cinema*, dass die von Wegener verfilmte jüdische Legende in ihren Darstellungen der Jüdinnen und Juden, gerahmt von den schiefen Gebäuden des von Hans Poelzig gebauten Ghettos, antijüdische Klischees reproduziere. Auch die

⁴⁸ Vgl. Isenberg 2009: 35.

⁴⁹ Bzgl. der wissenschaftlichen Positionen vgl. auch: Stiasny 2021: 95–107.

Beschwörung des Geistes Astaroth durch den Rabbi Löw gleiche eher dunkler Magie als jüdischem Ritus.⁵⁰ Isenberg interpretiert den Film im Hinblick auf seinen historisch-politischen Kontext, der das Berlin der 1920er Jahre spiegele und auf die Diskussionen um die Migration osteuropäischer Juden und Jüdinnen nach Deutschland verweise.⁵¹ Siegbert Salomon Prawer plädiert 2007 hingegen für eine wohlwollendere Lesart des Films. Nach Prawer, zu der Zeit Professor für Deutsche Sprache und Literatur in Oxford, würden die Bilder eher Empathie für die jüdische Bevölkerung des Ghettos wecken. Allerdings führt Prawer neben den Bildern auch die angenehme Geisteshaltung der Regisseure Paul Wegener und Carl Boese an, um seine Position zu stützen. Er argumentiert, dass diese nicht antisemitisch gewesen seien und begründet das unter anderem damit, dass an der Produktion auch jüdische Filmschaffende beteiligt gewesen seien.⁵² Hier klingen bereits drei Argumentationsstränge an, die im Zusammenhang Antisemitismus und Film eine Rolle spielen: Erstens, die Vermutung, dass besonders den Regisseur_innen Bedeutung zukommt, wenn ein Film als antisemitisch kritisiert wird (sei es, um sie in der Mitverantwortung zu sehen, oder von dem Vorwurf zu entlasten). Zweitens, dass die Mitarbeit von Juden und Jüdinnen implizit eine Auswirkung auf den an ihn gerichteten Antisemitismusvorwurf hat. Und drittens, dass Antisemitismus im Film unter anderem bedeute, dass Juden und Jüdinnen sowie der jüdische Ritus nicht korrekt repräsentiert seien. Diese Repräsentationskritik wird auch in zeitgenössischen Rezensionen geäußert, wenn auch nur vereinzelt und ohne dem Film explizit antisemitische Tendenzen zu attestieren.

Fritz Engel beispielsweise lobt den Film im *Berliner Tageblatt* vom 31.10.1920 und befindet, dass die Darstellungen des Films Verständnis für „arme Juden, jahrhundertlang gequält“⁵³ hervorrufe. Auch Fritz Olimsky schreibt in der *Berliner Börsen-Zeitung*, dass das Ghetto und die „Gedrücktheit, in dem ihre Bewohner lebten“⁵⁴, den Rahmen für die Handlung biete und „wie selbstverständlich“⁵⁵ wirke. Anders urteilt die *Neue Jüdische Presse: Frankfurter Israelitisches Familienblatt*, eine der größeren jüdischen Wochenzeitungen im Deutschland der 1920er Jahre.⁵⁶ Die Rezension kritisiert die Beschwörung des Geistes Astaroth als „widerwärtig und nur an rohe Instinkte rührend“⁵⁷. Der Golem sei im Film eher ein „groteskes Zerrbild“ geworden, „während er doch uns Juden eine immer interessante und tieferlebte Gestalt der Volksdichtung bleibt“⁵⁸. Die Rezension gibt einen Eindruck davon, dass die Verfilmung im innerjüdischen Diskurs auch als Verzerrung der jüdischen Legende wahrgenommen wurde. Gleichzeitig stellt sich die Frage, ob Kritiken an Antisemitismus im Film, vorzugsweise in Zeitungen zum Ausdruck kamen, die sich, wie die

⁵⁰ Vgl. Isenberg 2009: 45–49.

⁵¹ Vgl. Ashkenazi 2010: 99.

⁵² Vgl. Prawer 2007: 35.

⁵³ Engel 1920.

⁵⁴ Olimsky 1920.

⁵⁵ Ebd.

⁵⁶ Die Zeitung vertrat keine spezifische religiöse Richtung innerhalb des Judentums und wurde allen Gemeindemitgliedern kostenlos zur Verfügung gestellt. Vgl. Beiss 2017: 15–16.

⁵⁷ H. W. 1920.

⁵⁸ Ebd.

Neue Jüdische Presse, den Antisemitismus zu einem ihrer Themenschwerpunkte gemacht hatten. Bei dem Verfasser, H.W., könnte es sich um den jüdischen Filmkritiker Hans Wollenberg handeln. Wollenberg schrieb öfter zu jüdischen Themen im Film sowie filmischem Antisemitismus. Im Jahr 1927 verfasste er den Aufsatz *Der Jude im Film*, in dem er stereotypisierte Darstellungsweisen von Juden und Jüdinnen harsch kritisierte.⁵⁹ Wollenbergs Golem-Rezension kritisiert zwar die Darstellungsweisen des Films als verzerrte Abbildung jüdischen Lebens, spricht aber ebenfalls nicht explizit von antisemitischen Darstellungen.

Die Artikel zeugen davon, dass der Golem-Film zwar als jüdischer Stoff, nicht jedoch als jüdischer Film wahrgenommen wurde. Wegener als Regisseur wird in den zeitgenössischen Rezensionen für sein Schauspiel und seine Regiearbeit gelobt und es finden sich keine Hinweise auf Vermutungen, dass Wegener selbst antisemitische Tendenzen verfolgt hätte. Tatsächlich scheint die Überlegung, Wegener selbst könnte antisemitisch geprägt gewesen sein, erst später in wissenschaftlichen Publikationen aufzutauchen. Solche diskursiven Veränderungen können Aufschluss über die Zusammenhänge zwischen Antisemitismus und Film geben. Sie zeigen die Faktoren auf, die die Wahrnehmung eines Films als antisemitisch in einer bestimmten Zeit beeinflussen, wie beispielsweise das Wissen um die Shoah. Wie die skizzierten Beispiele verdeutlichen, wird dabei auf sehr unterschiedlichen Ebenen und aus unterschiedlichen (markierten) Sprecher_innenpositionen heraus argumentiert. Dieser rezeptionsgeschichtlich orientierte Ansatz ist ein Vorschlag für eine Analyse des Zusammenhangs ‚Film und Antisemitismus‘, der ihn eben nicht nur als textimmanentes Merkmal, sondern in erster Linie diskursiv versteht.

5. Jüdische Ultraorthodoxie im Film

Eik Dödttmann

Während der ‚Jüdische Film‘ viele Fragen bezüglich seiner Definition aufwirft, gibt es auch Gegenstände, die unstrittig als solcher bezeichnet werden können. Neben dem jiddischsprachigen Film gehört dazu das charedische oder auch ultraorthodox-jüdische Kino. Seit Beginn des 21. Jahrhunderts ist charedisches Leben im fiktionalen und dokumentarischen Film in einer neuen Quantität und Qualität präsent. Dabei sind zwei Produktions- und Rezeptionsumgebungen zu unterscheiden: 1) Produktionen ultraorthodoxer Filmschaffender für ein ultraorthodoxes Filmpublikum, 2) Filme/Produktionen jüdischer und nichtjüdischer Filmemacher_innen über Ultraorthodoxe für den (internationalen) Mainstream.

Seit Entstehung des Mediums existiert ein vielschichtiges Spannungsfeld zwischen jüdischer Ultraorthodoxie und Film. Charedisch-rabbinische Autoritäten lehnten das bewegte Bild als ‚säkular‘, ‚unjüdisch‘ und ‚gefährlich‘ für die moralische Verfasstheit der eigenen Gesellschaft ab.⁶⁰ Kino und Theater galt und gilt in der strengreligiösen jüdischen Welt als ‚Lebensstil der Nichtjuden‘ und damit als mit

⁵⁹ Vgl. Wollenberg 1927.

⁶⁰ Vinig 2011.

den Geboten der Torah und der jüdischen Lebensweise unvereinbar. Die meisten Filme entsprechen daher nicht den religiös-fundamentalistischen Werten von ‚Reinheit‘ (d.h. Züchtigkeit, Geschlechtertrennung, Verbot von grober Sprache und übler Nachrede, Verbot von offener Kritik an der eigenen Gesellschaft). Doch im Zuge der Entwicklung neuer Technologien (Video, CD, DVD, PC, Smartphones) und der Verbreitung des Internets setzten sich Teile der ultraorthodoxen Gemeinschaften über das rabbinische Verbot, Filme zu schauen und Filme zu machen, hinweg. Ein Teil der – rein männlichen – orthodoxen rabbinischen Autoritäten toleriert seit Ende des 20. Jahrhunderts das Medium Film, wenn auch mit strikten Beschränkungen. So darf das Filmschauen einem strengreligiösen Juden oder einer strengreligiösen Jüdin nur dann erlaubt sein, wenn der Film keine ‚anstößigen‘ Bilder (Nacktheit, Gewalt), Themen oder Sprache verwendet, wenn die Geschlechtertrennung eingehalten wird, wenn der jüdisch-orthopraxe Lebensstil nicht in Frage gestellt wird und wenn der Film zur Stärkung der charedischen Lebensweise beiträgt. Aufgrund dieser Lockerungen entwickelte sich ab Ende der 1990er Jahre ein eigenes, charedisches Filmschaffen. Seitdem wächst in Israel und in den USA sowohl die Zahl des charedischen Publikums als auch der charedischen Filmemacher_innen stetig an.⁶¹

So entstand in den letzten zwei Jahrzehnten ein eigenes, konfessionelles, getrenntgeschlechtliches, charedisch-jüdisches Kino. Das Segment des charedischen ‚Männerkinos‘ wurde im Jahr 2010 von Rabbinern in Israel verboten und existiert deshalb heute nur noch in Nordamerika. Jedoch floriert nun das charedische ‚Frauenkino‘, bei dem Frauen Filme für Frauen machen und Männer (offiziell) weder Teil des Produktionsprozesses noch des Zielpublikums sind. Israelische Filmemacherinnen wie Dina Perlstein, Tali Avrahami, Zilah Schneider und Rama Burshtein suchen über das innerhalb der charedischen Gesellschaft populärste Genre des Melodramas hinweg Wege, das auf der Leinwand Zeig-, Sag- und Kritisierbare auszureizen. Charedische Frauenfilme, ein international einzigartiges Phänomen, können als Ausdruck eines „stillen Feminismus“⁶² in der repressiven charedischen Gesellschaft gedeutet werden.

Im Mainstreamkino wiederum sind seit Beginn der Filmgeschichte ultraorthodoxe Juden und Jüdinnen Gegenstand unterschiedlichster Darstellungen: von exotisierend-mystifizierend (*Der Golem*, DEU 1914/15 Paul Wegener), über folkloristisch-karikierend (*Yidl mitn Fidl [Jidl mit der Fiedel]*, USA/POL, 1936, Joseph Green & Jan Nowina-Przybylski) bis hin zu (christlich-)antijüdisch (*L'Appel du silence*, FRA 1936, Charles de Foucauld) und kommunistisch-antireligiös (*Graniza [Grenze]*, SUN 1935, Michail Dubson). Sowohl US-Produktionen der 1900er bis 1920er Jahre als auch europäische Produktionen wie *Dybuk (Der Dibuk)* (POL 1937, Michal Waszynski) und Filme, die auf Stoffen jiddischer Autor_innen des 19. Jahrhunderts beruhen, verwendeten häufig antiorthodoxe Stereotype. Strengreligiöse Juden und Jüdinnen erscheinen dabei oft als dünnköpfig, primitiv, habgierig oder intrigant und sind Projektionsfläche für zahllose antijüdische Vorurteile. Höhepunkt der negativen Darstellung ultraorthodoxer Juden und Jüdinnen war die antisemitische

⁶¹ Vinig 2021: 53.

⁶² Ebd.: 231.

Filmpropaganda im Nationalsozialismus, wie sie anhand des Films *Jud Süß* (DEU 1940, Veit Harlan) beobachtet werden kann.

Nach der Shoah, bei der die Strenghereligiösen die größte jüdische Opfergruppe ausmachten, wurden Ultraorthodoxe in populären Filmen des Westens folkloristisch romantisiert, wie etwa in *Fiddler on the Roof* (*Anatevka*) (USA 1971, Norman Jewison), *The Chosen* (*Die Erwählten*) (USA 1981, Jeremy Kagan) und *Yentl* (USA 1983, Barbra Streisand), oder humoresk karikiert wie in der israelischen *Kuni Lemel*-Reihe (ISR 1966-1983, Israel Becker, Joel Silberg), in der Verwechslungskomödie *Les Aventures de Rabbi Jacob* (*Die Abenteuer des Rabbi Jacob*) (FRA 1973, Gérard Oury) oder im Neo-Western *The Frisco Kid* (*Ein Rabbi im Wilden Westen*) (USA 1979, Robert Aldrich). Bis zu Beginn des 21. Jahrhunderts dominierten Tragikomödien (*Train de vie* [*Zug des Lebens*] FRA/BEL/ISR/NLD/ROU 1998, Radu Mihăileanu) oder Familiendramen (*Kadosh*, ISR/FRA 1999, Amos Gitai) das Bild ultraorthodoxer Juden und Jüdinnen. Eine interessante Ausnahme stellte *A Stranger Among Us* (*Sanfte Augen lügen nicht*, USA 1992, Sidney Lumet) als Kriminalfilm dar, dem jedoch auch mangelnde Authentizität in der Repräsentation der ultraorthodoxen Lebenswelt vorgeworfen wurde.⁶³

Säkulare Produktionen des 21. Jahrhunderts setzen sich zunehmend über die gängigen Klischees hinweg und erzählen Stoffe über ultraorthodoxe Juden und Jüdinnen in einer neuen Bandbreite von Genres und Themen: Coming-of-age-Komödien (*The Yankles*, USA 2009, David R. Brooks), Liebesdramen (*Félix et Meira*, CAN 2014, Maxime Giroux), Krimis und Thriller (*HaMaschgichim* ISR 2012, Meni Yaish), Horrorfilme (*The Vigil*, USA 2019, Keith Thomas), Fantasy (*The Secrets*, ISR 2007, Avi Neshet), Homosexualität (*Disobedance* [*Ungehorsam*] GBR/IRL/USA 2017, Sebastián Lelio), interreligiöser Dialog (*Arranged*, USA 2007, Diane Crespo & Stefan Schaefer).

Ein treibender Faktor für die wachsende Popularität von Filmstoffen mit Ultraorthodoxen sind israelische Fernsehserien. Der Durchbruch des Sujets gelang mit der Mini-Serie *Merchak Negiah* (ISR 2006/07, Arutz 2). *Shtisel* (ISR 2013–2020, Yes-Oh, KAN 11) erlangte durch die Ausstrahlung über Netflix internationale Aufmerksamkeit, ebenso wie die Mini-Serie *Unorthodox* (DEU/USA/ISR 2020). In Israel werden seit Mitte der 2010er Jahre kontinuierlich Serien über Ultraorthodoxe produziert.

Für den schnellen Anstieg des ultraorthodoxen Sujets auf der Leinwand gibt es mehrere mögliche Erklärungen: 1) Die häufige Programmierung religiöser Themen im Fernsehen in Folge von Zuschauer_innenerhebungen;⁶⁴ 2) Die *Commodification* religiöser Stoffe im weltweiten Fernsehmarkt;⁶⁵ 3) Die Teilfinanzierung von Filmprojekten durch religiöse Stiftungen wie die Avi Chai Foundation, die eine Verständigung zwischen orthodoxem und säkularem Judentum propagieren;⁶⁶ 4) Die breiteren Vermarktungschancen durch neue *Over-the-top-content*-Plattformen wie Netflix; 5) Die hohe Authentizität der Stoffe durch aus der Ultraorthodoxie stammende Filmemacher_innen.

⁶³ Bernstein 2021.

⁶⁴ Vgl. Cohen/Hetsroni 2020.

⁶⁵ Vgl. Smith 2001: 91–231.

⁶⁶ Vgl. Dardashti 2015: 77–103.

Das Projekt *Jüdische Ultraorthodoxie im Film* geht einerseits der Genese eines zunehmend populären Stoffes nach und fragt gleichzeitig nach den Verbindungen zwischen ultraorthodoxer Filmproduktion und -rezeption als einem bislang kaum untersuchten Teil jüdischer Filmgeschichte. Zwei Entwicklungen stehen dabei besonders im Fokus: Das vollkommen neuartige Phänomen des charedischen Films sowie die zunehmend ausdifferenzierte Darstellung des ultraorthodoxen Judentums im Mainstream-Kino. Erklärungsansätze für diese Entwicklungen bietet zum einen der postkoloniale Diskurs: Vor der Shoah und der Bildung des Staates Israel wurden ultraorthodoxe Juden und Jüdinnen im Film als kulturell ‚fremdartig‘, ‚anders‘, als Teil der ‚orientalischen‘ und nicht der ‚westlichen, weißen, liberalfortschrittlichen‘ Welt betrachtet. Im Zuge der Genese des Konzepts der ‚christlich-jüdischen Tradition‘ in Europa und Nordamerika im 20. Jahrhundert erfuhr diese Form des Judentums eine wachsende Akzeptanz und – speziell in Israel – eine strukturelle und kulturelle Unterstützung. Im Rahmen des Diskurses über Diversität und Multikulturalismus entstehen sowohl Filmproduktionen, die die strengreligiös-jüdische Gemeinschaft als ‚Teil von uns‘ darstellen, als auch Produktionen, die sich kritisch mit dieser Form des Judentums auseinandersetzen. Zum anderen führt das (Wieder-)Erstarken und neue Selbstbewusstsein der Religionen und ihrer Anhänger_innen zu einem neuen Zugang der fundamentalistischen Strömungen (im Islam, Christentum, Judentum, Hinduismus) zum Medium Film. Wie schon im Umgang mit anderen Medien (Zeitung, Radio, Internet), versuchen religiöse Autoritäten, die sich auch in ihren Gemeinschaften verbreitenden neuen Kommunikationsmittel zum Erhalt der eigenen Ideologie und Lebensform zu nutzen: durch Freigabe unter bestimmten Prämissen und durch Mittel der Zensur. Inwieweit Zensur und kulturelle Normen der Charedim sich auch in Produktionen des Mainstream-Kinos wiederfinden, wird ein Punkt der Untersuchung sein.

6. Fazit

Wie die hier dargestellten vier Einzelforschungsprojekte zeigen, nähert sich die Nachwuchsforschungsgruppe *Jüdischer Film – Was ist das?* dem Gegenstand über die Praxis beziehungsweise die filmpraktische Arbeit an. Dabei soll keine allgemeine, übergeordnete Antwort gegeben, sondern die diversen und auch widersprüchlichen Antworten in ihren gesellschaftlichen wie historischen Kontexten verstanden und darüber hinaus an Sprecher_innenpositionen und *agency* rückgebunden werden. ‚Jüdischer Film‘ wird dadurch zu einer flexiblen, in Veränderung befindlichen Kategorie in der Filmkultur, die von unterschiedlichen Akteur_innen unterschiedlich verwendet und neu ausgehandelt wird. ‚Jüdischer Film‘ kann dabei auch als kommunikatives Angebot verstanden werden, um jüdische Erfahrung(en) und Film zu verhandeln.

Während mit den Forschungsprojekten also einerseits die Entstehung, vielfältige Verwendung und historische Veränderung in der filmpraktischen Arbeit nachgezeichnet wird, wird andererseits ein Vorschlag gemacht, wie ‚Jüdischer Film‘ nicht als essentialistische, sondern als diskursiv ausgehandelte, bewegliche Kategorie

neue wissenschaftliche Perspektiven auf Film und Filmgeschichte ermöglichen kann.

Literatur- und Quellenverzeichnis

- Aschheim, Steven E. (2010): „Reflections on Theatricality, Identity, and the Modern Jewish Experience.“ In: Malkin, Jeanette R. (Hrsg.): *Jews and the Making of Modern German Theatre*. Iowa: University of Iowa Press, S. 21–38.
- Ashkenazi, Ofer (2010): „Review: Weimar Cinema: An Essential Guide to Classic Films of the Era by Noah Isenberg.“ In: *German Politics & Society* 28.4, S. 97–102.
- Ashkenazi, Ofer (2012): *Weimar Film and Modern Jewish Identity*. New York: Palgrave.
- Beiss, Magda (2017): *Das Frankfurter Israelitische Familienblatt als Spiegel der Zeit von 1902 bis 1919*. München: Herbert Utz Verlag.
- Berger, Miriam (2018): „The ultra-Orthodox are the hottest thing on Israeli TV“. In: *Global Post*, 25.10.2018. <https://theworld.org/stories/2018-10-25/ultra-orthodox-are-hottest-thing-israeli-tv> (5.1.2022).
- Bernstein, Joseph (2021): „Is Netflix Good for the Jews?“, In: *BuzzFeed News*, 29.09.2021. <https://www.buzzfeednews.com/article/josephbernstein/netflix-unorthodox-jewish-shows> (5.1.2022).
- Chyutin, Dan (2016): „‘The king’s daughter is all glorious within’: Female Modesty in Judaic-Themed Israeli Cinema“. In: *Journal of Jewish Identities* 9.1, S. 39–58.
- Cohen, Yoel/Hetsroni, Amir (2020): „Monotheism and television: a comparative content analysis of religion in prime-time programming in the USA, Israel, and Turkey“. In: *Atlantic: Journal of Communication* (e-journal) 29.5.2019. <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/15456870.2019.1613405> (5.1.2022).
- Dardashti, Galeet (2015): „Televised Agendas: How Global Funders make Israeli TV More Jewish“. In: *Jewish Film & New Media* 3.1, S. 77–103.
- De Valck, Marijke (2007): *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*, Amsterdam: Amsterdam University Press.
- De Valck, Marijke/ Loist, Skadi (2009): *Film Festival Research Network* (Webseite) <http://www.filmfestivalresearch.org/> (12.12.2020).
- Dödttmann, Eik/ Pizaña, Lucy/ Seene, Tirza/ Wohl von Haselberg, Lea (2021): *Jüdische Filmgeschichte* (Webseite) <https://juedischefilmgeschichte.de/> (23.12.2021).
- Engel, Fritz (1920): „Wege des Films“. In: *Berliner Tageblatt* (31.10.1920). Zit. nach <https://www.filmportal.de/node/8589/material/754190> (23.12.2021)
- Erens, Patricia (1984): *The Jew in American Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- Fischer, Torben (2008): „Judenbilder und ‚Literarischer Antisemitismus‘. Bemerkungen zur Forschungsgeschichte.“ In: Lorenz, Matthias N. (Hrsg.): *Juden.Bilder. TEXT+KRITIK* 180. München: ed. text + kritik im Richard-Boorberg-Verl., S. 115–124.
- Friedman, Lester D. (1982): *Hollywood’s Image of the Jew*. New York: Ungar.
- Galliner, Nicola (2004): *Jewish Film Festival Berlin: Filme, Bilder, Geschichten. Die ersten 10 Jahre*. Berlin: be.bra-Verlag.
- H.W. (1920): „Ein Golem-Film“. In: *Neue Jüdische Presse. Frankfurter Israelitisches Familienblatt* 44 (03.12.1920), S. 4.

- Hales, Barbara/ Weinstein, Valerie (2021): *Rethinking Jewishness in Weimar Cinema*. New York: Oxford Berghahn.
- Harlap, Itay (2014), „Drama in three parts (and Prologue): Historiography of the Israeli Drama in Television“. In: *Misgarot Media* 12, S. 29–52. (auf Hebräisch)
- Hollstein, Dorothea (1971): *Antisemitische Filmpropaganda: die Darstellung der Juden im nationalsozialistischen Spielfilm*. München-Pullach [u.a.]: Verl. Dokumentation.
- Isenberg, Noah (Hrsg.) (2009): *Weimar Cinema. An essential guide to classic films of the era*. New York: Columbia University Press.
- Kaufman, Deborah/ Plotkin, Janis (2007): „The Jewish Film Festival“. In: Buhle, Paul (Hrsg.): *Jews and American Popular Culture*, Westport (Conn.): Praeger, S. 109–122.
- Koch, Gertrud (1992): *Die Einstellung ist die Einstellung. Visuelle Konstruktionen des Judentums*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Koch, Gertrud (2018): „Film“, In: Brumlik, Micha/von Braun, Christina (Hrsg.): *Handbuch Jüdische Studien*, Köln/Wien/Weimar: Böhlau, S. 429–432.
- Kugelmann, Cilly/ Backhaus, Fritz (Hrsg.) (1996): *Jüdische Figuren in Film und Karikatur. Die Rothschilds und Joseph Süß Oppenheimer*. Frankfurt am Main: Thorbecke, S. 135–157.
- Kupferberg, Yael (2020): „Antisemitismus in Deutschland – Kontinuität oder Zeitenwende?“. In: Zentralrat der Juden in Deutschland K.d.ö.R. (Hrsg.): „Du Jude“. *Antisemitismus-Studien und ihre pädagogischen Konsequenzen*. Berlin, Leipzig: Hentrich&Hentrich, S. 35–46.
- Lippmann, Max (1967): *Film - Ein sozialpsychologisches Phänomen. Die Darstellung des jüdischen Menschen im Film (Ausgewählte Vorträge)*. Wiesbaden: Wangen.
- Loist, Skadi (2018): „Filmfestivals, theoretisch und methodisch – Zum Stand der Filmfestivalforschung“. In: *Maske und Kothurn* 64,3, S. 11–26.
- Olimsky, Fritz (1920): „Der Golem, wie er in die Welt kam“. In: *Berliner Börsen-Zeitung* (23.10.1920). Zit. nach <https://www.filmportal.de/node/8589/material/754184> (23.12.2021).
- Peleg, Yaron (2015): „On Shtisel (or the Haredi as Bourgeois)“. In: *Jewish Film & New Media* 3.1, S. 113–117.
- Phillips, Kendall R. (2008): *Controversial cinema: the films that outraged America*. Westport, Conn. [u.a.]: Praeger.
- Pór, Gabor (2019): „Festivals in 2019“(Webseite). *Jewish Film Festivals*. <https://jewishfilmfestivals.org/festivals/in-2019/> (13.01.2021).
- Praetorius-Rhein, Johannes/Wohl von Haselberg, Lea (2020): „Jewish Film in Germany. Zur Möglichkeit einer jüdischen Film- und Fernsehgeschichte in Deutschland nach 1945“. In: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews* 37.4, S. 339–356.
- Prawer, S. S. (2007): *Between two Worlds. The Jewish Presence in German and Austrian Film 1910–1933*. New York: Berghahn Books.
- Rivlin, Yuval (2009): *The Mouse that Roared: Jewish Identity in American and Israeli Cinema*. Jerusalem: Toby Press.
- Rosenberg, Joel (1996): „Jewish Experience on Film – An American Overview.“ In: *The American Jewish Year Book* 96, S. 3–50.
- Rother, Rainer (2019): *Zeitbilder: Filme des Nationalsozialismus*. Berlin: Bertz + Fischer.
- Schindler, Muriel (2021): *‘Deutsch-türkisches Kino’. Eine Kategorie wird gemacht*. Marburg: Schüren.

- Schoß, Lisa/Wohl von Haselberg, Lea (2015): „Antisemitismus im deutschen Spielfilm nach 1945.“ In: *Der Deutschunterricht. Beiträge zu seiner Praxis und wissenschaftlichen Grundlegung* 2, S. 81–85.
- Seidl, Ernst (2011): „Was ist ein ‚antisemitischer Film‘? Über eine umstrittene Kategorie.“ In: Haus der Geschichte Baden-Württemberg (Hrsg.): *Antisemitismus im Film*. Heidelberg: Winter, S. 19–32.
- Segal, Jérôme (2010): „Identities and Politics at the Vienna Jewish Film Festival“. In Iordanova, Dina/Cheung, Ruby (Hrsg.): *Film Festival Yearbook 2: Film Festivals and Imagined Communities*, St. Andrews: St. Andrews Film Studies, S. 198–217.
- Seigelshifer, Valeria/Hartman, Tova (2020): „The Emergence of Israeli Orthodox Women Filmmakers“. In: *Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies* 38.2, S. 125–161.
- Silverman, Lisa (2017): „Absent Jews and Invisible Antisemitism in Postwar Vienna: Der Prozeß (1948) and The Third Man (1949).“ In: *Journal of Contemporary History* 52 (2), London: Sage, S. 211–228, hier: S. 227.
- Smith, Jeffery A. (2001): „Hollywood Theology: The Commodification of Religion in Twentieth-Century Films“. In: *Religion and American Culture: A Journal of Interpretation* 11. 2, S. 91–231.
- Stiasny, Philipp (2021): „Lehmige Retter, bekehrte Feinde und schwefelige Teufelsfarben. Jüdische Themen im Kino der Weimarer Republik (Teil I)“. In: *Filmblatt* 26.75, S. 95–107.
- Vinig, Marlyn (2011), *The Haredi Cinema*, Tel Aviv: Resling. (auf Hebräisch)
- Vinig, Marlyn (2021): *Their Own Cinema: The New Female Wave of Ultra-Orthodox Cinema*. Tel Aviv: Resling. (auf Hebräisch)
- Wallach, Kerry (2017): *Passing Illusions. Jewish Visibility in Weimar Germany*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Weinstein, Valerie (2019): *Antisemitism in Film Comedy in Nazi Germany*. Bloomington: Indiana University Press.
- Whitfield, S. J. (1986). Our American Jewish Heritage: The Hollywood Version. *American Jewish History*, 75(3), 322–340.
- Wohl von Haselberg, Lea (2016): *Und nach dem Holocaust? Jüdische Spielfilmfiguren im (west)deutschen Film und Fernsehen nach 1945*. Berlin: Neofelis.
- Wollenberg, Hans (1927): „Der Jude im Film“. In: *C.V-Zeitung* (16.09.1927). Abgedruckt in: Aurich, Rolf/ Jacobsen, Wolfgang (Hrsg.): *Hans Wollenberg. Filmpublizist*. Film & Schrift 16, München: Edition Text + Kritik 2013, S.219–222.
- Zimerman, Moshe (2004): „Jewish and Israeli Film Studies“. In: Goodman, Martin (Hrsg.): *The Oxford Handbook of Jewish Studies*. Oxford: Oxford University Press, S.911–942.

Medienverzeichnis

- A Gesture Fight in Hester Street. USA 1900, 1 Min.
 Arranged. USA 2007, Diane Crespo, Stefan Schaefer, 92 Min.
 Der Golem. DEU 1914/15, Paul Wegener, 25 Min.
 Der Golem und die Tänzerin. DEU 1917, Paul Wegener.⁶⁷

⁶⁷ Der Film gilt heute als verschollen.

Der Golem, wie er in die Welt kam. DEU 1920, Paul Wegener, 87 Min.
Die Rothschilds - Aktien auf Waterloo. DEU 1940, Erich Waschneck, 99 Min.
Disobedience. GBR/IRL/USA 2017, Sebastián Lelio, 114 Min.
Dybuk. POL 1937, Michal Waszynski, 125 Min.
Félix et Meira. CAN 2014, Maxime Giroux, 105 Min.
Fiddler on the Roof. USA 1971, Norman Jewison, 179 Min.
Jud Süß. DEU 1940, Veit Harlan, 98 Min.
HaMaschgichim. ISR 2012, Meni Yaish, 102 Min.
Kaddosh. ISR/ FRA 1999, Amos Gitai, 116 Min.
Kuni Lemel beTel Aviv. ISR 1977, Joel Silberg, 94 Min.
Kuni Lemel beKahir. ISR 1983, Joel Silberg, 90 Min.
Les Aventures de Rabbi Jacob. FRA 1973, Gérard Oury, 95 Min.
Merchak Negiah. ISR 2006/07, Arutz 2.
Pettersson & Bendel. SWE 1933, Per-Axel Branner, 108 Min.
Shney Kuni Lemel. ISR 1966, Israel Becker, 120 Min.
Shtisel. ISR 2013-2020, Yes-Oh, KAN 11.
Talking To The Enemy. GBR 1987, Mira Hamermesh, 60 Min.
The Chosen. USA 1981, Jeremy Kagan, 108 Min.
The Frisco Kid. USA 1979, Robert Aldrich, 119 Min.
The Passion of the Christ. USA 2004, Mel Gibson, 127 Min.
The Secrets. ISR 2007, Avi Nesher, 120 Min.
The Vigil. USA 2019, Keith Thomas, 89 Min.
The Yankels. USA 2009, David R. Brooks, 115 Min.
Train de vie. FRA/ BEL/ ISR/ NLD/ ROU 1998, Radu Mihăileanu, 103 Min.
Unorthodox. DEU/ USA/ ISR 2020, Netflix.
Yentl. USA 1983, Barbra Streisand, 133 Min.