

Chantal Catherine Michel

Zingendik zum Ruhm: Das Jiddische Kino zwischen Identitätsbewahrung und Assimilation

2006

<https://doi.org/10.25969/mediarep/14437>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Michel, Chantal Catherine: Zingendik zum Ruhm: Das Jiddische Kino zwischen Identitätsbewahrung und Assimilation. In: Nicole Kallwies, Mariella Schütz (Hg.): *Mediale Ansichten*. Marburg: Schüren 2006 (Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium 18), S. 49–56. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/14437>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Chantal Catherine Michel

Zingendik zum Ruhm: Das Jiddische Kino zwischen Identitätsbewahrung und Assimilation

Zwischen 1870 und 1925 emigrierten über 1,5 Millionen Juden aus dem Zarenreich und der Sowjetunion in die USA, um Entbehrung mit Wohlstand zu vertauschen. Im Vergleich zu anderen Einwanderergruppen¹ waren sie aufgrund ihrer erhöhten Repräsentanz im Handwerk gegenüber den christlichen Landarbeitern im sich industrialisierenden Amerika zunächst im Vorteil, so dass sie deutlich schneller als diese sozialen Aufstieg erfuhren.² Wohlstand und Status gingen jedoch mit Amerikanisierung bzw. Assimilation einher³: Die (osteuropäisch-) jüdische Identität, die jiddische Sprache, kurz: *yidishkayt*, wurde so von Generation zu Generation in den Hintergrund gedrängt.⁴ Dies mündete häufig in massiven Konflikten zwischen den Eltern und Kindern.⁵

Neben Literatur⁶ und Theater⁷ ist das Jiddische Kino Zeuge dieser historischen und soziokulturellen Entwicklung der osteuropäisch-jüdischen Minderheit⁸, ein Nischenkino, das dies- und jenseits des Atlantiks von und für diese Bevölkerungsgruppe produziert wurde.⁹ Sein Hauptmerkmal ist die Filmsprache, aber auch seine Charaktere, Handlungen und Schauplätze. Es thematisiert Emigration, Immigrantenalltag, Amerikanisierung und Generationenkonflikte, inszeniert aber gleichzeitig gehäuft aschkenasische Traditionen und/oder stellt – den geographischen Ursprung – das *Shtetl* – dar. Solche Einstellungen und Sequenzen werden z. T. unabhängig von der Narration im Film platziert oder ihnen wird – im Vergleich zum narrativen Gesamtkonzept des jeweiligen Films – ein relativ großer Platz eingeräumt.¹⁰ Sie dienen der Stärkung und dem Erhalt der jüdischen Identität.¹¹ Im Jiddischen Kino steht zwar die Stimulation jüdischer Identität im Vordergrund, und Amerikanisierung und Assimilation werden oftmals in einem schlechten Licht dargestellt, ein Umstand, den Goldman sogar als Definitionskriterium heranzieht.¹² Eine Lektüre des filmischen Subtextes enthüllt jedoch oftmals auch kritische Blickwinkel auf die abgegrenzte Lebensweise des orthodoxen Judentums, bzw. solche, die der Assimilation auch positive Seiten abgewinnen können.

Diese paradoxe Dualität soll im Folgenden anhand der Gegenüberstellung zweier in den USA produzierter Filme, *Dem Khazns Zundl* (*The Cantor's Son*, 1937)

von Sydney M. Goldin und Ilya Motyleff und *Der Vilner Shtot Khazn (Ouvverture to Glory, 1940)* von Max Nossek, illustriert werden. Beide thematisieren den sozialen Aufstieg eines Kantors, werten dabei aber die Rolle der Assimilation sehr unterschiedlich, was insbesondere an den Inszenierungen der Identitäts- und Assimilationsmerkmale deutlich wird.¹³

Dem Khazns Zundl handelt von Shloyme Reichman aus dem *Schtetl* Belz. Er ist Sohn des Kantors und soll eines Tages selbst einer werden. Shloyme fühlt sich aber zur Schauspielerei hingezogen, was für seinen orthodoxen Vater absolut indiskutabel ist. Der Junge läuft kurzerhand von zu Hause weg, um sich einer Schauspieltruppe anzuschließen. Zusammen mit dieser gelingt ihm die Abreise nach Amerika. Es folgt ein Zeitsprung von 15 Jahren: Reichmann, inzwischen erwachsen, ist auf der verzweifelten Suche nach Arbeit. Vor einem rumänischen Lokal in der New Yorker Lower East Side kann er die Aufmerksamkeit der schönen Sängerin Helen auf sich ziehen; aus Mitleid verhilft sie ihm zu einem Putzjob. Zufällig entdeckt sie seine Stimmgewalt und arrangiert einen gemeinsamen Auftritt. Dabei wird W. H. Rosowitsch, ein wohlhabender Radioproduzent, auf ihn aufmerksam und engagiert ihn. Im Radio singt Reichman in Kantor-manier ein jüdisches Gebet. Eine Kettenreaktion setzt ein: Mitglieder einer jüdischen Gemeinde sind von seinem Gesang begeistert und nehmen ihn ihrerseits als Kantor unter Vertrag. Von einem Manager unterstützt, folgt eine erfolgreiche Tournee durch Amerika. Reich und berühmt, erhält Reichmann schließlich einen Brief von seinen Eltern, mit der Einladung zu ihrer goldenen Hochzeit. Zurück in Belz begegnet er seiner Jugendliebe und heiratet sie, ohne weitere Gedanken an seine einstige Gönnerin Helen zu verlieren.

Der Vilner Shtot Khazn erzählt die Legende vom berühmten Vilner Kantor Yoel-David Strashunsky, der im 19. Jahrhundert lebte (1816-1850). Hingerissen von seinem Talent wird Stanislaw Moniuszko, ein polnischer Komponist, zu dessen Lehrmeister westlicher Musik. Diese Horizonterweiterung lässt den Kantor die Enge seiner jüdisch-orthodoxen Welt gewahr werden. Obwohl sich der Rabbiner und sein Schwiegervater vehement gegen diesen nicht-jüdischen Kontakt stellen, folgt er, Frau und Kind zurücklassend, der Einladung Moniuszkos an die Warschauer Oper, wo er über Nacht zum Star avanciert. Dort verfällt ihm auch die schöne polnische Comtesse Wanda. Doch sein grandioser Erfolg macht Strashunsky nicht glücklich. Sich nach seiner Familie und seinen jüdischen Wurzeln sehnd, sucht er als Kantor für einen Abend seinen Seelenfrieden,

entscheidet sich aber, in Warschau zu bleiben. Als kurz darauf sein Sohn ver stirbt, erleidet der Star einen Nervenzusammenbruch, der seiner Karriere ein jähes Ende setzt. An *Jom Kippur* kehrt er nach Vilna zurück, wo er in der Synagoge das Klagegebet *Kol Nidre* singt und danach vor den Augen der Gemeinde tot zusammenbricht.

In beiden Filmen sind zahlreiche Identitätsmerkmale enthalten, wie bspw. Szenen in Synagogen. In *Dem Khazns Zundl* gibt es drei Sequenzen dieser Art, eine davon gleich zu Beginn des Films. Das Gebetshaus wird darin als Ort des Studiums und als Begegnungsstätte dargestellt¹⁴, womit eher der kulturelle und weniger der religiöse Aspekt des Hauses hervorgehoben wird.

Die zweite Synagogen-Sequenz besteht aus einer lediglich neun Sekunden langen Einstellung eines Synagogeneingangs, was einen bewussten Verzicht auf eine ausführliche Inszenierung der hohen Feiertage darstellt. Über der Tür steht in hebräischen Lettern das englische Wort *congregation*, statt das korrekte jiddische Wort *kongregatsie*, ein interessantes Detail, indem subtil auf die schlechende Sprachanpassung und die damit verbundene Assimilation der amerikanischen Juden hinwiesen wird.

Die dritte dieser Sequenzen ist im *Schtetl* Belz verortet, wo Reichman als Bräutigam die Ehre des Torah-Lesens zuteil wird.¹⁵ Die Sequenz hat eine Länge von acht Minuten 43 Sekunden. Im Gegensatz zur ersten Sequenz des Films wird hier klar der religiös-traditionelle Charakter der Örtlichkeit herausgestellt. Vergleicht man diesen Auftritt Reichmans mit seinen zwei New Yorker Auftritten, wird deutlich, dass erheblich mehr Filmzeit für diese Szene aufgewendet wird. Auch die Art und Weise der Kadrierung differiert. So enthält die Synagogensequenz vermehrt Großaufnahmen Reichmans. In dieser religiösen Szene wird so eine stärkere emotionale Verbindung zum Zuschauer aufgebaut.¹⁶

Der Vilner Shtot Khazn enthält ebenfalls drei Synagogen-Sequenzen. Wie der erste Film beginnt auch dieser mit einer solchen. Allerdings ist hier der religiöse Charakter um ein Vielfaches potenziert, da es sich um *Rosch ha-Schana*, das Neujahrsfest, handelt. Eröffnet wird die Sequenz mit einer amerikanischen Einstellung des *Schofar*-Bläusers (Widderhorn), welches traditionell an Rosch ha-Schana geblasen wird.¹⁷ Die Sequenz ist etwas mehr als siebeneinhalb Minuten lang. Anders als bei *Dem Khazns Zundl*, in dem auch humoristische Elemente in

der letzten Synagogensequenz enthalten sind, wird diese allein durch religiöse Feierlichkeit bestimmt.

Die zweite Sequenz dieser Art spielt in Warschau. Die Gesamtsequenz dauert knapp neun Minuten, worauf allein etwas mehr als sechseinhalb Minuten auf die Handlung in der Synagoge entfallen. Diese, sehr karg und dunkel, steht in hartem Kontrast zur hell und freundlich inszenierten nicht-jüdischen Welt. Die kulturelle Entfernung des Sängers von seinen jüdischen Wurzeln wird durch Frack und Zylinder symbolisiert, noch mehr hervorgehoben durch sein glattrasiertes Kinn.

Die dritte und letzte Synagogensequenz spielt, wie die erste, ebenfalls im Rahmen eines jüdischen Feiertags, *Jom Kippur*, der in diesem Kontext äußerst symbolträchtig ist, da an diesem höchsten Feiertag des jüdischen Kalenders bei Gott um Vergebung für die Fehlritte des Jahres gebeten wird. Die Sequenz hat die Länge von etwas mehr als sechs Minuten. Auch hier ist, wie in der Ersten, der Schwerpunkt auf die Religiosität gelegt, was sich in Kleidung und Ausstattung widerspiegelt. Mittlerweile ist Strashunskys Bart jedoch nachgewachsen und stellt somit eine optische Annäherung an die jüdische Tradition dar. Komplettiert wird diese Reintegration in die jüdische Gemeinschaft durch den ihm um die Schultern gelegten *Tallit* (Gebetsmantel). Anders als noch in der zweiten Synagogen-Sequenz grenzt ihn nun kein ‚westliches‘ Kleidungsstück mehr aus. Insgesamt belaufen sich die Synagogensequenzen in *Der Vilner Shtot Khazn* auf etwas mehr als 20 Minuten, was knapp ein Viertel der Filmgesamtlänge ausmacht. In *Dem Khazns Zundl* entfallen auf diese Sequenzen lediglich rund zehn Prozent des Films.

Weitere Identitätsmerkmale in *Der Vilner Shtot Khazn* sind bspw. Trauerrituale, die in Groß- und Nahaufnahmen dargestellt werden, wie der Einschnitt der Kleidung als Zeichen der Trauer¹⁸, das Verhängen von Spiegeln nach Eintritt des Todes¹⁹, oder das *yohrtsayt-likht*, welches im Angedenken an den Verstorbenen am Todestag entzündet wird.²⁰

In *Dem Khazns Zundl* ist neben der dritten Synagogensequenz das Goldene Hochzeitsfest das größte Identitätsmerkmal des Films. Die Sequenz umfasst insgesamt etwas mehr als sechs Minuten. In einer Vielzahl von Totalen bietet sich eine gute Sicht auf ausgelassene Tanzszenen. Innerhalb dieser getrennt tanzen den Männer- und Frauengruppen symbolisiert Reichmans Manager den fortge-

schrittenen Assimilationsgrad und damit ‚Sittenverfall‘ amerikanisierter Juden, indem er in direktem Körperkontakt mit Frauen tanzt.

Der Hochzeitsequenz vorangestellt ist die triumphale Ankunft Reichmans im *Shtetl*. Sein Äußeres kontrastiert scharf mit dem Pferdewagen und der ländlichen Umgebung: In elegantem hellen Anzug und weißem ‚Bogarthut‘, glattrasiert, singt er das sentimentale Heimatlied *Belz, mayn shtetle Belz*. Neben seinem Äußeren ist aber auch die Repräsentation des *Shtetls* hier idealisiertes Klischee: Hell und freundlich leuchten die Häuschen im Sonnenlicht, und eine angepflochte Ziege komplettiert die idyllische Szenerie. Diese Inszenierung entspricht dem nostalgisch-idealisierten *Shtetl*-Bild, welches sich in den Köpfen der jüdischen Immigranten (und Filmemacher) erhalten hat und von diesen weitergegeben wurde.²¹

Ganz anders ist das *Shtetl*-Bild vom *Vilner Shtot Khazn*. In allen Sequenzen, die auf den Straßen von Vilna spielen, herrscht tiefe, meist regnerische Nacht. Die Tageszeit ist narrativ legitimiert, die Wetterlage nicht. Diese verregnete Dunkelheit verleiht dem Leben im jüdischen Stadtteil einen erdrückenden, tristen Charakter, wodurch die ärmlich-düstere Atmosphäre in Strashunskys Heim noch verstärkt wird.

Neben jüdischen Identitätsmerkmalen sind in beiden Filmen auch Hinweise auf Assimilation enthalten. In *Der Vilner Shtot Khazn* sind die Räumlichkeiten der westlichen Welt, im harten Gegensatz zur *Shtetl*-Welt, stets angenehm ausgeleuchtet, sie strahlen Wohlstand und behagliche Wärme aus. Zentrale Bildelemente in den Gemächern des Komponisten sind Klavier, Notenblätter und Beethovenbüste, welche von Clifford treffend als „representative of Modernity“²² bezeichnet wird. Die Notenblätter werden sogar in einer Detailaufnahme kadriert. Sie symbolisieren hier die nichtjüdische Welt, da zu dem Zeitpunkt osteuropäische Kantoren noch nicht nach Noten gesungen haben.²³ Sobald Strashunsky, als erster Schritt der Assimilation, die Kunst des Notenlesens beherrscht, steht ihm das Tor zur westlichen Welt offen.

In Warschau wirkt der ehemalige Kantor durch seine traditionelle jüdische Kleidung erst wie ein Fremdkörper. Seine fortschreitende Assimilation wird aber schon in der nächsten Szene deutlich, in der er bei der Opernpremiere erstmals glattrasiert im Bild zu sehen ist. In den Folgesequenzen ist Strashunskys äußer-

liche Anpassung an die westliche Welt vollzogen, die vestimentäre Eleganz gleichzeitig als Kommunikator seines sozialen Aufstiegs fungierend.

Dem Khazns Zundl beschränkt sich in der Hauptsache auf die Darstellung typisierter Emigrationsbilder. So wird bspw. die Freude der Schauspieler über ihre bevorstehende Abreise nach Amerika inszeniert, ein Bild, das den Wunsch nach einem besseren Leben im ‚Land der unbegrenzten Möglichkeiten‘ symbolisiert. Es folgen eine Reihe von Totalen, welche ebenfalls Teil des (nicht nur jüdischen), Immigranten-Gedächtnisses sind: Überseedampfer, Freiheitsstatue und New Yorker Skyline. Komplettiert werden diese mit Ansichten der Lower East Side, Zwischenstation der jüdischen Einwanderer auf ihrem Weg nach Oben. Derartige Bilder sind Teil des kollektiven amerikanisch-jüdischen Gedächtnisses.²⁴

Weiteres Assimilationsmerkmal ist, wie in *Der Vilner Shtot Khazn*, die gänzlich westliche Kleidung des Protagonisten, sobald er sich als Erwachsener in der ‚Neuen Welt‘ behaupten will. Auch sein Kopf ist – entgegen des jüdischen Gesetzes – nicht dauerhaft bedeckt, sein Gesicht glattrasiert. Wie Reichman haben die amerikanischen Juden fast alles ‚jüdische‘ bereits verloren. Und auch die im Amerika-Teil des Films inszenierten Räumlichkeiten sind bar jeder spezifisch-jüdischen Elemente.

Im Assimilationskontext sehr interessante Figur ist der arrivierte Radioproduzent W. H. Rosowitsch, welcher großen Wert auf die amerikanische Aussprache seiner Initialen legt. *Yidishkayt* reduziert sich für ihn auf gewinnbringende Nostalgiepflege, losgelöst von Religion: Nur widerstrebend gibt er dem Wunsch Reichmans nach, *Av Ha-Rahamim*, ein Gebet, vorzutragen, da er sich einen größeren Erfolg von rührseligem jiddischem Liedgut verspricht. Bei der Anmoderation stellt er sich durch seine religiöse Ignoranz bloß, unfähig, den Namen des Gebetes auszusprechen.

Hinsichtlich ihrer divergierenden Inszenierung der Identitäts- und Assimilationsmerkmale positionieren sich die beiden Filme sehr unterschiedlich zu sozialem Aufstieg und der damit verbundenen Assimilation. *Dem Khazns Zundl* stellt zwar Amerika als Ort und Mittel zum Erfolg dar, ironisiert aber gleichzeitig die amerikanischen assimilierten Juden. Indes bleibt der Protagonist trotz seiner äußeren Anpassung seiner jüdischen Identität treu, womit er die positiven Seiten beider Welten in sich vereint. Der Film leugnet also weder die für sozialen Auf-

stieg notwendige Immigration nach Amerika, noch verurteilt er eine (äußerliche) Assimilation. Gleichzeitig propagiert er jedoch das Festhalten an der jüdischen Tradition.

Der Vilner Shtot Khazn hingegen lehnt auf narrativer Ebene jede Form von Assimilation strikt ab, mit einem deutlichen Fokus auf religiöse Identitätsmerkmale in seiner *Mise en Scène*. Strashunsky, welcher die *Chutzpe*, die Anmaßung, besitzt, sich gegen seine jüdische Identität und für eine westliche Karriere zu entscheiden, ist innerlich zerrissen. Eine schizophrene Gestalt zwischen zwei Welten, die ihren ‚Fehltritt‘, ein Leben als assimilierter Opernstar, teuer bezahlen muss. Entsprechend folgert Hoberman: „Jewish tradition has lost the battle, but won the war. Or was it vice versa?“²⁵ Denn gleichzeitig ist der Sänger Sympathieträger, ganz im Gegensatz zu seinem ultraorthodoxen Schwiegervater. Und auch die Inszenierung des jüdischen und nichtjüdischen Raums erfolgt alles andere als wertfrei. Trotz einer vordergründig eindeutigen moralischen Positionierung wird also auch in *Der Vilner Shtot Khazn* zwischen den Zeilen eine zaghafte Loslösung vom traditionellen jüdischen Leben kommuniziert.

-
- ¹ Bodnar, John: „Immigration, Kinship, and the Rise of Working Class Realism in Industrial America“, In: Pozzetta, George E. (Hg.): *American Immigration & Ethnicity - A 20-Volume Series of Distinguished Essays*, New York (NY), London: Garland Publishing 1991, Vol. 1, S. 47.
- ² Rischin, Moses: *The Promised City: New York City's Jews, 1870-1914*. Cambridge: Harvard University Press 1962, S. 59.
- ³ Spiro, Melford E.: „The Acculturation of American Ethnic Groups“, In: Pozzetta (Hg.): *American Immigration & Ethnicity*, Vol. 13, S. 269-271.
- ⁴ Rischin: *The Promised City*, S. 117.
- ⁵ Gordon, Milton Myron: *Human Nature, Class, and Ethnicity*. New York: Oxford University Press 1978, S. 284-285; Gans, Herbert J.: „Symbolic ethnicity: the future of ethnic groups and cultures in America“, In: Pozzetta (Hg.): *American Immigration & Ethnicity*, Vol. 16, S. 72.
- ⁶ Vgl. Guttman, Allen: *The Jewish Writer in America – Assimilation and the Crisis of Identity*. New York (NY): Oxford University Press 1971.
- ⁷ Sandrow, Nahma: *Vagabond Stars: A World History of Yiddish Theater*. New York (NY): Limelight 1986, S. 291-295.
- ⁸ Cohen, Joseph: „Yiddish Film and the American Immigrant Experience“, In: Paskin, Sylvia (Hg.): *When Joseph Met Molly - A Reader on Yiddish Film*. London: Five Leaves Publications, The European Jewish Publication Society 1999, S. 19.

-
- ⁹ Goldberg, Judith N.: *Laughter through Tears - The Yiddish Cinema*. Rutherford, N.J., u.a.: Associated University Presses 1983, S. 18-21.
- ¹⁰ Vgl. Hochzeit-Sequenz in *Yidl mitn Fidl* (*Jidl mit der Fiedel*, 1936) oder Vortrag über Judentum in *Kol Nidre* (*Kol Nidre*, 1939).
- ¹¹ Vgl. Michel, Chantal C.: *Le Cinéma Yiddish: Cinéma Identitaire ou miroir du regard d'autrui?* (unveröffentl. Mémoire de Maîtrise) Montpellier: Université Paul Valéry 1998.
- ¹² Goldman, Eric Arthur: *Visions, Images and Dreams. Yiddish films past and present*. Ann Arbor (Mich.): UMI Research Press 1988, S. XVIII.
- ¹³ Mit ‚Identitätsmerkmalen‘ bezeichne ich alle Elemente, welche die spezifischen Eigenschaften einer ethnischen Minorität indizieren (Religion, Kultur, Lebensweise und -Raum, Sprache, etc.) und mit ‚Assimilationsmerkmalen‘ all jene Elemente, die einen Hinweis auf die graduelle Anpassung derselben Minderheit an die Majorität geben.
- ¹⁴ Zborowski, Mark und Elisabeth Herzog: *Das Shtetl - Die untergegangene Welt der osteuropäischen Juden*. München: C. H. Beck 1992, S. 34.
- ¹⁵ Telushkin, Joseph: *Jewish Literacy - The Most Important Things to know about the Jewish Religion, Its People, and Its History*. New York (NY): William Morrow 2001, S. 676.
- ¹⁶ Martin, Marcel: *Le langage cinématographique*. Paris: Editions du Cerf 1994, S. 41-44.
- ¹⁷ Telushkin: *Jewish Literacy*, S. 622-623.
- ¹⁸ Ebd., S. 692.
- ¹⁹ Zborowski und Herzog: *Das Shtetl*, S. 299.
- ²⁰ Ebd., S. 302.
- ²¹ Cohen: „Yiddish Film“, S. 25-26.
- ²² Clifford, Dafna: „The Devil and Beethoven: Convergent Themes in Yiddish Film and Literature“, In: Paskin (Hg.): *When Joseph Met Molly*, S. 213.
- ²³ Wigoder, Geoffrey et al. (Hg.): *The New Encyclopedia of Judaism*. New York (NY): New York University Press 2002, S. 153-154.
- ²⁴ Diner, Hasia R.: *Lower East Side Memories – A Jewish Place in America*. Princeton (NJ), Oxford: Princeton University Press 2000, S. 19-20.
- ²⁵ Hoberman, Jim: *Bridge of Light - Yiddish Film Between Two Worlds*. Philadelphia (PA): Temple University Press 1995, S. 272.