

Johannes Praetorius-Rhein; Lea Wohl von Haselberg

Jewish Film in Germany. Zur Möglichkeit einer jüdischen Film und Fernsehgeschichte in Deutschland nach 1945

2020

<https://doi.org/10.25969/mediarep/15391>

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Praetorius-Rhein, Johannes; Wohl von Haselberg, Lea: Jewish Film in Germany. Zur Möglichkeit einer jüdischen Film und Fernsehgeschichte in Deutschland nach 1945. In: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews*, Jg. 37 (2020), Nr. 4, S. 339–356. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/15391>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung 3.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution 3.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>

Perspektiven

Johannes Praetorius-Rhein, Lea Wohl von Haselberg

Jewish Film in Germany. Zur Möglichkeit einer jüdischen Film- und Fernsehgeschichte in Deutschland nach 1945

I. Jewish Film zwischen Interdisziplinarität und Filmkultur

Fragen und Probleme jüdischer Geschichte, Identität und Lebenswelten werden zunehmend im Kontext audiovisueller Medien thematisiert: Neben einer steigenden Zahl von Spielfilmen, Serien und Dokumentationen mit jüdischen Sujets haben sich mit Archiven, Festivals und Streamingdiensten international verschiedene auf solche Produktionen spezialisierte Plattformen herausgebildet – und auch in der akademischen Forschung und Lehre ist ein dementsprechendes wissenschaftliches Feld entstanden. Zusätzlich zu fortlaufenden Neuererscheinungen machen Gründungen und Schwerpunkte von Zeitschriften¹ sowie Handbucheinträge (Zimmerman

2004, Freedman 2015, Koch 2018) und Kommentare zum Forschungsstand (Rosenberg 1996, Sokoloff 2014) nicht nur ein wachsendes Interesse deutlich, sondern auch, dass sich dabei übergreifende Fragen zur Systematisierung des Feldes stellen. Mitunter wird sogar von den *Jewish Film Studies* gesprochen (vgl. Abrams/Cohen 2013). Wie in anderen Fällen auch, zeigt das Label ‚*studies*‘ dabei nicht allein Ausgangspunkt und stärkere Verbreitung im englischen Sprachraum an, sondern auch eine disziplinär offene und eher thematisch verbundene als methodisch einheitliche Forschungsrichtung.

Wie Nathan Abrams und Nir Cohen in der Einleitung zur ersten Ausgabe der seit 2013 erscheinenden Zeitschrift *Jewish Film & New Media* festhalten, lassen sich dabei im Wesentlichen zwei Schwerpunkte bzw. Schlüsselthemen erkennen: Das ist erstens die Repräsentation des Holocausts mit samt ihrer Geschichte und Problematik sowie zweitens das ‚Bild‘ des Jüdischen oder gar ‚des Juden‘ (vgl. Abrams/Cohen 2013, S.1).

Wird das so umrissene Feld als *Jewish Film Studies* zusammengefasst, stellt sich die zentrale und bisher kaum

1 Als neugegründete Zeitschriften sind *Jewish Film and New Media: An International Journal* (2013–) und *Slil – Online Journal for History, Film and Television* (2008–) zu nennen. Schwerpunktausgaben sind zum Beispiel *Prooftexts: 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.

geklärte Frage, ob dabei eigentlich vom jüdischen Film als einem wie auch immer zu bestimmenden Gegenstand auszugehen ist, oder ob damit eher eine interdisziplinäre Schnittstelle von *Jewish Studies* und *Film Studies* bezeichnet wird.

An den genannten Publikationen lässt sich dabei ablesen, dass das Interesse eher aus den Jüdischen Studien als aus den Film- und Medienwissenschaften kommt. Disziplingeschichtlich steht dort die Beschäftigung mit audiovisuellen Medien in engem Zusammenhang mit der in den 1980er Jahren und vor allem in den USA eingeleiteten kulturwissenschaftlichen Wende und mit hin sogar Spaltung in die Judaistik als konzentrierte Beschäftigung mit dem religiösen und kulturellen Kernbestand jüdischer Tradition einerseits, und die Jüdischen Studien als programmatische Öffnung hin zu modernen und in ihrer jüdischen Identität komplizierten oder ambivalenten Gegenständen andererseits (vgl. Beller 2003). So mag Film aus Perspektive der klassischen Judaistik zwar als der „quintessential profane text“ (Rosenberg 1996, S.3) erscheinen, genau das macht ihn aber für die Jüdischen Studien interessant.

Dagegen ist das Verhältnis der Film- und Medienwissenschaft zu den oben genannten Schwerpunkten zweischneidig: Insofern sich die disziplinäre Identität darüber definiert, dass vorrangig das Repräsentationssystem und nicht Repräsentationen, das Medium und nicht seine Inhalte Gegenstand der wissenschaftlichen Analyse sind, müssen thematische Fragestellungen wie die nach Bildern des Jüdischen als

Spezialinteresse gelten. Gleichzeitig steht das Problem der Darstellbarkeit des Holocausts beziehungsweise der Shoah im Mittelpunkt einer der wichtigsten Debatten um ästhetische wie ethische Möglichkeiten und Grenzen von Bewegtbildern und wird auch in den Film- und Medienwissenschaften breit erforscht. Soweit elementare Fragen von Medialität betroffen sind, steht dabei der universale Charakter des Repräsentationssystems im Vordergrund – aber kaum zwingend Aspekte des Jüdischen.² Aus Perspektive der Film- und Medienwissenschaft besteht also weit weniger Anlass, den interdisziplinären Austausch mit den Jüdischen Studien zu suchen. Es gibt sogar eher Gründe, gegenüber der Ausweitung der Textkonzepte und Kanons anderer Disziplinen skeptisch zu sein, geht damit doch generell das Risiko einher, dass audiovisuelle Inhalte ohne Reflexion auf ihre Medialität und deren ästhetische, kulturelle, technische und ökonomische Voraussetzungen diskutiert werden.

Tatsächlich wird in den Jüdischen Studien Film nicht nur als vermeintlich niedrigschwelliges Lehrmittel eingesetzt, sondern es wird in Analogie zu jüdischer Literatur oft relativ unbekümmert vom *Jewish Film* gesprochen, ohne dass der Gegenstand explizit bestimmt oder gar problematisiert würde (vgl. z.B. Cooperman 1991; Gershenson 2016). Diese mitunter unbegründete

2 Eine der wenigen Publikationen, die beide Perspektiven zum Teil eng miteinander verbindet, ist der Sammelband *Le cinéma et la Shoah: un art à l'épreuve de la tragédie du 20e siècle* (Frodon 2007).

Setzung des Gegenstands muss im englischsprachigen Kontext auch vor dem Hintergrund der Diskussionen um *ethnic literature* beziehungsweise *ethnic cinema* gesehen werden, das heißt also von politischen und kulturellen Auseinandersetzungen um die (Wieder-)Aneignung von Fremd- und Selbstbildern (Friedman 1991). Filmische und televisuelle Bilder des Jüdischen sind immer auch auf ihre Lesbarkeit für ein jüdisches Publikum hin zu analysieren, welches nirgends so groß ist wie in den USA. Dabei wird das Konzept des *Jewish Film* seit Ende der 1970er Jahre auch selbstbewusst von verschiedenen filmkulturellen Akteur_innen geprägt, die zwar im Umfeld akademischer Institutionen agieren, vor allem aber entstanden sind, um Plattformen innerjüdischer Diskussion und Pluralisierung zu schaffen. Dazu gehören neben dem 1976 gegründeten National Center for Jewish Film in Boston und allgemein der Wiederentdeckung des jiddischen Kinos auch die ersten Jüdischen Filmfestivals (siehe dazu Goldman 1983, S.157-166; Kaufman/Plotkin 2007; Stein 2019). Die Kategorie des jüdischen Films ist deshalb – auch wenn es hier vielfach begründete Bedenken gibt – kaum nur eine Sache wissenschaftlicher Terminologie (vgl. u.a. Rosenberg 1996, S.3f; Baron 2003, S.1-4; Zimerman 2004, S.925ff.; Schneider-Quindeau 2018, S.433). Denn praktisch ist das Konzept des Jüdischen Films längst Teil der Filmkultur und heute durch weltweit stattfindende Jüdische Filmfestivals oder Sammlungen wie dem Steven Spielberg Jewish Film Archive in Jerusalem fest

etabliert, ohne dabei von akademischen Definitionen und Dekonstruktionen abhängig oder beeindruckt zu sein.

II. Jüdischer Film in Deutschland?

Lässt sich diese äußerst spezifische Konstellation akademischen, politischen und filmischen Wissens sinnvoll auf Europa und insbesondere Deutschland übertragen?

Hier gilt es auch zur Kenntnis zu nehmen, was schon filmkulturelle Realität ist. Denn Jüdische Filmfestivals, Filmtage und Filmclubs haben sich auch in zahlreichen deutschen Städten seit mehr als 20 Jahren etabliert. Freilich wird auch sofort der entscheidende Unterschied deutlich, denn im Gegensatz zu den USA adressieren diese Festivals primär nicht ein jüdisches Publikum, sondern suchen einem mehrheitlich nichtjüdischen Publikum Einblicke in jüdische Geschichte und Lebenswelten zu bieten.

Ähnliche Verschiebungen wiederholen sich auch in Bezug auf die beiden von Abrams und Cohen festgehaltenen Schwerpunkte. Weil Deutschland nach 1945 als „postnationalsozialistische Gesellschaft“ (Messerschmidt 2012, S.144)³ beschrieben werden muss, bleibt sowohl der filmische Umgang mit der NS-Vernichtungspolitik als auch die Repräsentation des Jüdischen stark an

3 Der Begriff des Postnationalsozialismus verweist auf etwas Vergangenes, das nicht abgeschlossen oder vorüber ist, sondern in der Gegenwart weiterwirkt, wobei er weniger als Epochenbegriff denn als Analysekategorie zu verstehen ist (Messerschmidt 2012, S.144).

Diskurse um deutsche Identität gekoppelt. Im Kontext der deutschen Produktionslandschaft hat dabei – anders als in den USA – ein jüdisches Publikum praktisch kein Gewicht, sodass die audiovisuelle Inszenierung von Jüdischkeit in der Regel nicht im Kontext einer Aushandlung jüdischer Selbstverständnisse gesehen werden kann. Vielmehr handelt es sich um mehr oder weniger reflektierte Konstruktionen von Fremdbildern und Stereotypen, die zumeist eng mit deutschen Selbstbildern verknüpft sind (Wohl von Haselberg 2016). Das gilt mindestens ebenso sehr für die audiovisuelle Repräsentation des Holocausts: Film ist zum „Leitmedium der Erinnerungskultur“ (Erl/ Wodianka 2008, S.1) avanciert, wobei der Auseinandersetzung mit den NS-Verbrechen zunehmend eine identitätsstiftende Funktion zukommt. Jüdische Figuren nehmen darin zwar als Opfer einen prominenten Platz ein, bleiben als das Andere der Volksgemeinschaft aber zumeist auf deutsche Figuren bezogen und haben die Funktion, ein als nicht-jüdisch adressiertes Publikum betroffen zu machen und zu belehren (Schmid 2019). Filme mit jüdischem Thema sind in Deutschland also in der Regel Filme, die zugleich besonders deutsch aufgeladen sind: „Die nationale deutsche Narration benötigt die jüdische Trope als zentrales Element zur Deutung der eigenen nationalen Identität“ (Bodemann 1996, S.45).

Aus Perspektive der *Jewish Film Studies* muss diese Situation paradox erscheinen: Einerseits kommt deren Schlüsselthemen in der deutschen Produktionslandschaft diskursiv,

symbolisch und auch ökonomisch ein besonderer Stellenwert zu, andererseits müssen solche Filme aber mindestens ebenso sehr als nicht-jüdische wie als jüdische Filme gelten. Das kann als ein Ausdruck der „negativen Symbiose“ verstanden werden, als die Dan Diner in Anlehnung an Gershom Scholem das deutsch-jüdische Verhältnis nach Auschwitz beschrieben hat: „für beide, für Deutsche wie für Juden, ist das Ergebnis der Massenvernichtung zum Ausgangspunkt ihres Selbstverständnisses geworden; eine Art gegensätzlicher Gemeinsamkeit – ob sie es wollen oder nicht“ (Diner 1987, S.185). Im Anschluss daran lässt sich der Strich in der Formulierung deutsch-jüdisch nicht als Ausdruck positiver Bindung oder gar Identität verstehen, sondern muss eher als Minuszeichen gelesen werden (s.a. Horch 2015, S.2).

Wichtig ist, zu betonen, dass auch eine Beschränkung auf Filme, die jüdischen Filmemacher_innen zugeschrieben werden, diese Paradoxie kaum lösen kann, wiederholen sich hier doch ähnliche Probleme, weil öffentliche Jüdischkeit in Deutschland kaum unbefangen hingenommen werden kann, sondern stets in ein Dickicht von Anrufungen und Schweigen, Projektionen und blinden Flecken, Selbstbehauptungen und Anpassung führt (s. Praetorius-Rhein/Wohl von Haselberg 2020), in dessen Zentrum die Geschichte nationalsozialistischer Vernichtungspolitik und die ihr vorausgehende wie nachhallende antisemitische Stigmatisierung steht. Filmschaffende sind mithin ähnlich schwer als jüdisch zu definieren wie Filme – und beide

Zuschreibungen miteinander zu koppeln muss endgültig als identitätspolitische Verkürzung und problematische Essentialisierung gelten. Jenseits von Fällen direkter Selbstthematizierung bleibt es deshalb prekär, Interpretationen von Werken auf die Jüdischkeit von Autor_innen zu beziehen. Erinnert sei an Ernst Gombrichs ebenso polemische wie instruktive Kritik an den Versuchen, den jüdischen Beitrag zur Wiener Moderne aufzuspüren, worin der Kunsthistoriker bestenfalls eine positiv gewendete antisemitische Konstruktion erkennen konnte (Gombrich 2011). Hinzu kommt im Kontext der Film- und Mediengeschichte, dass nicht nur die eindimensionale Zuschreibung jüdischer Identität, sondern auch die von Autorschaft problematisiert werden muss, wobei hier davon ausgegangen wird, dass hinter die Kritik an der Setzung des *Auteurs* nicht zurückgefallen werden kann.

Die Forschung in Deutschland schreckt deshalb von der Definition oder auch nur der bloßen Verwendung eines Konzeptes wie dem des jüdischen Films weitgehend zurück. Stattdessen konzentrieren sich die allermeisten vorliegenden Arbeiten auf im weiten Sinn ‚Jüdisches‘ auf der Leinwand und im Fernsehen und beschränken sich daher methodisch zum großen Teil auf die Ebene der Darstellung und vor allem auf die Analyse von Figurentypologien sowie narrativen Strukturen und Mustern⁴. Insofern gibt Gertrud

Koch durchaus einen Konsens wieder, wenn sie als Filmwissenschaftlerin im *Handbuch Jüdische Studien* klarstellt, deren Interesse müsse sich auf Filme beschränken, die „Aspekte jüdischen Lebens, historische Konstellationen, die für das Leben jüdischer Kollektive und Einzelner bestimmend waren, ins Zentrum rücken oder auf signifikante Weise zur Geltung bringen“ (Koch 2018, S.429). Zwar stellt Koch auch heraus, dass es Wege gibt, analytisch über den „reinen Inhalt und die [...] erzählte Geschichte“ (ebd., S.430) hinauszugehen,⁵ doch beschränkt sie den Gegenstand weiterhin auf den filmischen Text. Schon im zweiten Satz hält sie nämlich kategorisch fest, dass es keinerlei Rolle spiele, ob „die

Arnold, Heinz Ludwig/Lorenz, Matthias N. (Hrsg.): *Juden.Bilder*. München: Edition text + kritik 2008; Schieber, Elke: *Tangenten. Holocaust und jüdisches Leben im Spiegel audiovisueller Medien der SBZ und der DDR 1946 bis 1990. Eine Dokumentation*. Berlin: DEFA Stiftung 2016; Rauch, Raphael: „Visuelle Integration“? *Juden in westdeutschen Fernsehserien nach „Holocaust“*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2018; Dorchain, Claudia Simone/ Wonnenberg, Felice Naomi (Hrsg.): *Contemporary Jewish Reality in Germany and Its Reflection in Film*. Berlin: DeGruyter 2013; Heikau, Ulrike (Hrsg.): *Das war spitze! Jüdisches in der deutschen Fernsehunterhaltung*. Essen: Klartext 2011; Pertsch, Dietmar: *Jüdische Lebenswelten in Spielfilmen und Fernsehspielen*. Tübingen: Niemeyer 1992; Gregor, Erika/Gregor, Ulrich/Schleif, Helma (Hrsg.): *Jüdische Lebenswelten im Film*. Berlin: Freunde der Deutschen Kinemathek e.V. 1993.

4 Vgl. Wohl von Haselberg, Lea: *Und nach dem Holocaust? Jüdische Spielfilmfiguren im (west-) deutschen Film und Fernsehen nach 1945*. Berlin: Neofelis 2016;

5 Dabei geht es ihr erstens in Anlehnung an Marc Ferro um Mentalitätsgeschichte und zweitens um eine affektpoetische Wendung von Kants Begriff des Geschichtszeichens.

Regisseure, Drehbuchautoren, Schauspieler und sonstigen Mitarbeiter an der Produktion halachisch, kulturell oder ethnisch dem Judentum angehören, sich selbst als jüdisch verstehen oder von anderen dem Judentum zugerechnet werden“ (ebd., S.429). Als einzige Ausnahme dieser Regel gelten ihr nur solche Filme, die „sich als kulturelle Binnenerzählungen verstehen“ (ebd., S.430), das heißt, sich entweder dem jiddischen oder dem israelischen Kino zurechnen lassen. Eine so enge Bestimmung der interdisziplinären Schnittmenge ist vor dem skizzierten Hintergrund naheliegend, weicht der spezifischen Widersprüchlichkeit in Deutschland aber eher aus, als sie in den Blick zu bekommen.

III. Methodische Potentiale

Es überrascht, dass Gertrud Koch an dieser Stelle mit keiner Zeile auf die einleitend skizzierten *Jewish Film Studies* eingeht und überdies mit Hollywood und dem amerikanischen Fernsehen genau die Produktionskontexte ignoriert, auf die sich ein großer Teil jener Forschungsarbeiten bezieht.⁶ Das ist aufschlussreich, weil für dieses Feld gerade charakteristisch ist, dass keine der drei Bestimmungen Kochs wirklich erfüllt ist. Denn zwar sind die *Jewish Film Studies* vor allem thematisch ver-

bunden, so dass sie in der Regel Fragen der Darstellung einbeziehen, allerdings sind sie zugleich eben auch methodisch äußerst vielfältig und lassen sich kaum auf textanalytische Ansätze reduzieren. Der meist typologisch verfahrenende „images of... approach“ (Rosenberg 1996, S.6) ist zwar nach wie vor prägend, aber keinesfalls definierend für das Feld (Erens 1981; Friedman 1982; Bartov 2005; Abrams 2012; Hammerman 2018).

So gibt es, gerade aus Perspektive der Jüdischen Studien (vgl. Abrams/Cohen 2013, S.5) eine Reihe von Ansätzen, die jenseits von essentialistischen Zuschreibungen eben doch von der Relevanz des jüdischen Hintergrunds von Filmschaffenden ausgehen. Allerdings wird dabei nur in den wenigsten Fällen von klassischen Autorschaftskonzepten (Desser/Friedman 1993; Abrams 2018) ausgegangen, sondern es werden in stärker sozial- und kulturgeschichtlicher Akzentuierung Kino und Fernsehen samt ihrer Produktions- und Rezeptionskontexte als Sphären der Aushandlung jüdischer Identität untersucht. Als Zäsur in der Entwicklung einer solchen Perspektive kann die Studie *An Empire of Their Own* (Gabler 1988) gelten, in der Neal Gabler der Frage nachgeht, wie sich die spezifischen Konflikte der in erster oder zweiter Generation eingewanderten, meist jüdischen Gründungsfiguren der großen Studios in System und Ästhetik des klassischen Hollywood-Kinos ausdrückten. Historisch und methodisch schließt hier David Zurawik an, der in *The Jews of Prime Time* (Zurawik 2003) untersucht,

⁶ Einige Studien zum amerikanischen Kontext werden in dem Handbuch von Schneider-Quindeau vorgestellt, dessen Literaturüberblick dabei allerdings keinerlei Versuch unternimmt, eine filmwissenschaftlich profilierte Position zu formulieren (Schneider-Quindeau 2018).

welchen Einfluss jüdische Fernsehproduzenten seit den späten 1940ern auf die Darstellung jüdischer Figuren und Themen im amerikanischen Mainstreamfernsehen hatten. Sowohl bei Gabler als auch bei Zurawik steht dabei die Paradoxie im Mittelpunkt, dass der jüdische Hintergrund und die spezifischen Akkulturationskonflikte zentraler Akteur_innen gerade nicht zu einer vermehrten Repräsentation, sondern zur tendenziellen Verhüllung von Jüdischkeit führte. Ein vergleichbarer Ansatz liegt dem Sammelband mit dem bezeichnenden Titel *Hidden in Plain Sight* (Abrams 2018) zugrunde, der sich jüdischen Filmschaffenden in Großbritannien widmet. Auch wenn diese Arbeiten mitunter ebenso spekulativ wie anekdotisch wirken, können sie gleichwohl methodisch an das Konzept der Produktionskultur und die Diskussionen der *Production Studies* angeschlossen werden, weil sie den Blick auch auf Routinen des Produktionsalltags und deren Durchdringung mit Identitätsdiskursen richten (Mayer/Banks/Caldwell 2009; Vonderau 2013).

Ein besonderes Interesse kommt auch Stars wie Barbra Streisand zu, deren Identität eben nicht essentialistisch festgestellt, sondern nur als komplexes Verweissystem unterschiedlicher Performances in verschiedenen Medien beschrieben werden kann – wozu Filme ebenso zählen wie Musik oder Talkshows (Kaufman 2012; Gabler 2016). Wichtige Impulse, um das performative Verkörpern, Verbergen oder Überspielen von Jüdischkeit und dabei insbesondere auch die wiederkehrenden Interferenzen zwischen Rollen- und

Schauspieler_innen-Identitäten theoretisch fassen zu können, sind dabei aus den Theaterwissenschaften gekommen (Bial 2005; Mock 2007). Ein besonderes Gewicht kommt hierbei Ansätzen zu, die jüdische Performances und ihre inter- und extratextuellen Beziehungen auch im Horizont von *Race*, Gender und/oder *queerness* diskutieren (Rogin 1996; Stratton 2000; Garber 2003; Mock 2007).

Damit ist schon ausgesprochen, dass die Perspektive der *Jewish Film Studies* nicht ausschließlich eindeutige, explizite und mithin demonstrative Darstellungen jüdischer Figuren einschließt, sondern vielfach auch ambivalente, fluide oder implizite Formen von Jüdischkeit sowie auch deren Überspielen und Verbergen. Oft wird dabei auf Stuart Halls Konzept der Codierung zurückgegriffen (Hall 1973), wobei Henry Bial das Konzept zum „double coding“ erweitert hat, um Darstellungen fassen zu können, die für unterschiedliche Zuschauer_innen Unterschiedliches bedeuten können – doppelt kodierte Darstellungen „can communicate one message to Jewish audiences while simultaneously communicating another, often contradictory message to gentile audiences“ (Bial 2005, S.3). Dieses Modell geht auch auf Rezeptionserfahrungen jüdischer Zuschauer_innen zurück, die sich beispielsweise in amerikanischen Sitcoms durch „Jewish moments“ (Stratton 2000, S.270) auf eine spezifische Weise angesprochen fühlen und jüdische Lesarten entwickeln können. Damit ist nicht nur die Frage nach dem jüdischen Publikum gestellt, sondern

auch danach, auf welche Weise solche jüdischen Lektüren in der empirischen Rezeption wie auch als wissenschaftlicher Zugang die textuelle Identität audiovisueller Produktionen in Frage stellen oder neu konstituieren.⁷

Offenbar gewinnen die *Jewish Film Studies* im Kontext der amerikanischen Populärkultur also an Komplexität, wenn sie die sozial- und kulturhistorischen Kontexte jüdischer Medienproduktion und -rezeption einbeziehen sowie solche filmischen Texte analysieren, in denen jüdische Aspekte gerade nicht im Zentrum stehen. So verstanden wird mit dem Etikett *Jewish Film* weniger ein klar definiertes Korpus bezeichnet, dem in problematischer Eindeutigkeit eine kulturelle Identität zugewiesen wird, sondern eher eine Frage nach deren filmischen Spielräumen, Berührungsflächen und Übergängen. In dieser Perspektive erscheint es dann auch fragwürdig, das jiddische und das israelische Kino als „kulturelle Binnenerzählungen“ (Koch 2018, S.430) zu verstehen. Denn zwar hat sich das israelische Kino historisch als „national cinema‘ begriffen und konstituiert“ (ebd.), doch gerade in dieser bewussten Konstitution erscheint die vielfach kritisierte Kategorie des Nationalkinos als besonders prekär: Die Filmgeschichte des Zionismus beginnt mit der internationalen Verbreitung von Bildern

aus Palästina und die Geschichte des israelischen Kinos mit der Migration von Filmschaffenden (Tryster 1995; Feldestein 2012; Chyutin/Mazor 2020). Auch das jiddische Kino ist zwar als „national cinema without a nation-state“ (Hoberman 1991, S.5) bezeichnet, dabei aber – nicht zuletzt auch von Koch – zugleich als transnationales Kino beschrieben worden, das sowohl in den USA wie auch in Osteuropa von Erfahrungen der Migration, multiethnischen und -kulturellen Produktionskontexten und Modernisierungskonflikten geprägt war (Goldman 1983; Hoberman 1991; Koch 1992).

IV. Deutsche Filmgeschichte vor 1933

Es gibt allerdings im methodisch breit gefächerten Horizont der *Jewish Film Studies* durchaus auch Forschung zur deutschen Filmgeschichte: So sind seit der Jahrtausendwende Bücher zur prägenden Rolle von jüdischen Filmschaffenden (Stratenwerth/Simon 2004; Praver 2005), zur Performativität und (Un-)Sichtbarkeit jüdischer Akkulturation (Aschenheim 2010; Wallach 2017) sowie zur filmischen Codierung moderner jüdischer Identitätsdiskurse (Ashkenazi 2012) erschienen. Allerdings ist diese Forschungsliteratur vorrangig englischsprachig und bezieht sich ausschließlich auf das Kino der Kaiserzeit und der Weimarer Republik – weitgehend unberücksichtigt bleibt dagegen die Zeit nach 1945 (vgl. Baron 2011). Dafür vermuten wir vor allem zwei Gründe: Erstens gibt es in den ersten Jahrzehnten des zwanzigsten Jahrhunderts historische Ähnlichkeiten

7 Dabei ist nicht ausgeschlossen, im Rückgriff auf die jüdische Tradition auch spezifische Konzepte von Textualität wie von deren Auslegung zugrunde zu legen: So versteht Klaus Davidowicz Film als Midrasch (Davidowicz 2017) und Eric Goldman schreibt Filmgeschichte als Haggadah (Goldman 2013).

zur Situation in den USA, denn es gab in Deutschland einen signifikanten jüdischen Bevölkerungsanteil, für den die dynamische Filmindustrie vielfach Chancen zum gesellschaftlichen Aufstieg bot und in dem es zwischen liberalen, orthodoxen und zionistischen Positionen Raum für kontroverse Diskurse über das Jüdischsein gab. Zweitens schuf die sich vielfach als Enttarnung gerierende antisemitische Ausgrenzung im Nationalsozialismus, die die Filmindustrie durch die Gründung der Reichsfilmkammer schon 1933 mit erheblicher Wucht traf, eine bis heute anhaltende, aber hochgradig problematische Sichtbarkeit der jüdischen oder vielmehr als ‚nicht-arisches‘ stigmatisierten Filmschaffenden. Trotzdem und deshalb blieb ein 1982 vom früheren Kritiker Hans Feld mit einem gewissen Ton der Empörung verfasster Bericht, in dem er die Bedeutung der vielen jüdischen Filmschaffenden in der deutschen Filmgeschichte summarisch aufzählte, eine lange Zeit einsame Intervention.

Nachhaltig geprägt wurde die spätere Rezeption des Weimarer Kinos vielmehr durch Siegfried Kracauers *Von Caligari zu Hitler* (1947) und Lotte Eisners *Die dämonische Leinwand* (1952) – zwei jüdischen Perspektiven also, in denen aber jüdische Aspekte des Weimarer Kinos keineswegs hervorgehoben wurden. Vielmehr schrieben sie im New Yorker beziehungsweise Pariser Exil gerade auch jene Filmschaffenden entschlossen in die deutsche Filmgeschichte ein, deren jüdischer Herkunft sie sich nach Ende des Zweiten Weltkriegs bewusst gewesen sein müssen.

Deutlich wird dies etwa in Kracauers spöttischem Kommentar zu dem Antisemiten Robert Brasillach: „Ohne den österreichischen Juden Carl Mayer hätte der deutsche Film niemals zu sich selbst gefunden. Der Wiener Fritz Lang, auch kein reiner Arier, schuf Filme, die so deutsch waren, daß sogar Hitler sie bewunderte – und der verstand etwas davon“ (Kracauer 1979, S.146).

Kracauer und Eisner sowie ihr jeweiliger Zugriff auf das Erbe des Weimarer Kinos wurden zu einem maßgeblichen Einfluss für eine junge Filmkritik und das Selbstverständnis des Autorenfilms der frühen Bundesrepublik. So schrieb Werner Herzog im Vorwort zu Eisners Memoiren:

„Die Eisnerin, wer war das für den Neuen Deutschen Film? Wir sind eine Generation von Waisen, es gibt keine Väter, allenfalls Großväter, auf die wir uns beziehen können, also Murnau, Lang, Pabst, die Generation der zwanziger Jahre. [...] Deshalb hat uns Lotte Eisners Anteilnahme [...] eine Brücke in einen [...] kulturgeschichtlichen Zusammenhang geschlagen.“ (Herzog 1984, S.5)

Hier drängt sich uns die Frage auf, ob und wie eine solche Rezeption in paradoxer Dopplung durch den Aspekt des Jüdischen geprägt war – nämlich durch die Identifikation mit den ins Exil getriebenen Intellektuellen und zugleich durch die Übernahme von deren mitunter ostentativen Ignoranz gegenüber dem Jüdischen im Weimarer Kino. Hierbei fallen Ähnlichkeiten zum Konzept einer Gegenwärtigkeit als präsenter Abwesenheit auf, wie es Thomas Elsaesser mit Blick auf die Bedeutung

des Holocaust im Neuen Deutschen Film formuliert hat (Elsaesser 2007, S.113-151) – eine These, die sich auf das Jüdische im historisch Imaginären des Weimarer Kinos ausweiten ließe (Elsaesser 2000).

Damit wandert der Fokus von der Zeit vor 1933 auf die Zeit nach 1945. Die Frage nach den Kracauer, Eisner und anderen (wie Curt Riess, Hans Wollenberg oder Rudolph Joseph) zugeschriebenen oder verweigerten sowie von ihnen selbst eingenommenen oder zurückgewiesenen Rollen als jüdische Vermittler_innen eines anzutretenden filmkulturellen Erbes öffnet das deutsche Nachkriegskino für eine jüdische Filmgeschichte – sowohl jenseits von reiner Textanalyse als auch von eindimensionalen Zuschreibungen.

V. Jüdische Filmgeschichte nach 1945?

Genau dafür wollen wir hier plädieren: Die deutsche Nachkriegsgeschichte bis in die Gegenwart mit einer dem Feld der Jewish Film Studies vergleichbaren methodischen Breite zu rekonstruieren. Es wäre also nicht nur zu fragen, wie sich die „gegensätzliche Gemeinsamkeit“ (Diner 1987, S.185) des deutsch-jüdischen Verhältnisses in den spezifisch deutsch aufgeladenen Bildern des Jüdischen ausdrückt, sondern auch jenseits davon gezielt in den Blick zu nehmen, wie solche wechselseitigen Bezugnahmen in den engeren und weiteren Kontexten der Produktion und Rezeption audiovisueller Medien stattfinden – und dabei Spuren hinterlassen. Die historisch und sozial völlig

anderen Voraussetzungen erscheinen dabei weniger als Hindernis, denn als Grund: Gerade weil sie eine ebenso aufmerksame wie behutsame Übersetzung erfordern, eignen sich die Ansätze der *Jewish Film Studies* dazu, Jüdisches in der deutschen Filmgeschichte nicht nur anhand seiner Repräsentationen zu diskutieren, sondern auch auf deren Voraussetzungen hin zu befragen. Insofern wir damit eine methodische Öffnung des Feldes vorschlagen, lassen sich diese Übersetzungsleistungen hier nicht vorwegnehmen. Allerdings gibt es drei Punkte, die wir dabei für besonders relevant halten und die zusammengekommen umreißen, was eine jüdische Filmgeschichte in Deutschland nach 1945 alles umfassen könnte.

Erstens schlagen wir vor, konkrete Akteur_innen in den Blick zu nehmen, dabei aber nicht nur einzelne Œuvres zu untersuchen, sondern auch Perspektiven zu entwickeln, um wiederkehrende oder divergierende Muster und unterschiedliche Spielräume zu beleuchten. Mit Peter Lilienthal (Sandberg 2013a, 2013b), Erwin Leiser (Ebbrecht 2013), Karl Fruchtmann (Musial/Rittmeyer 2019), Artur Brauner (Rhein 2019a, 2019b) oder auch dem Entertainer Fritz Benscher (Meyer 2017) sind in den letzten Jahren immer wieder einzelne Film- und Medienschaffende unter besonderer Berücksichtigung ihres Jüdischseins in den Fokus von Forschungsprojekten⁸ getreten. Ver-

⁸ Neben den genannten Publikationen gibt es auch laufende Forschungsprojekte, wie Anne Giebels Dissertationsprojekt zu dem Entertainer Hans Rosenthal oder

gleichende Ansätze, die anhand dieser und anderer Regisseur_innen, Produzent_innen, Autor_innen und Schauspieler_innen untersuchen, wie in den diversen Kontexten der deutsch-deutschen Medienlandschaft mit dem Jüdischsein umgegangen wurde, stehen jedoch fast vollständig aus.⁹ Der von uns verwendete Ausdruck Akteur bezieht sich hier weniger auf ein bestimmtes Theoriemodell, sondern soll einen Akzent setzen, der zwei Arten von Zuschreibungen zunächst in Frage stellt, nämlich die von Autorschaft und von jüdischer Identität. Statt jüdische Identität aus einem Werk herauszulesen oder in einer individualbiographisch zu ergründenden Autoreninstanz zu verorten, schlagen wir vor, stärker die Aushandlung jüdischer Identitäten und Positionierungen zu untersuchen, die in unterschiedlichen filmischen Texten und Kontexten auf

unterschiedliche Weisen aktualisiert, negiert oder ignoriert werden können. Denn jenseits der darin freilich fest einbezogenen Konstruktion des *Auteurs* handeln eine Vielzahl von Akteur_innen, die dabei als jüdisch oder nichtjüdisch, als deutsch oder nichtdeutsch auf widersprüchliche Weise aufeinandertreffen können, miteinander aus, ob, wie und für wen Jüdisches auf Leinwänden und Mattscheiben, Flatscreens und Displays auftaucht. Neben den Selbstverständnissen, den Biographien und dem Werk von Film- und Medienschaffenden geraten damit auch Beschlüsse von Gremien und Redaktionen, Förderung oder Scheitern bestimmter Stoffideen, Besetzungsentscheidungen und Begegnungen im Produktionsalltag, Zirkulation, Programmierung und Diskursivierung bewegter Bilder sowie allgemein auch – fachwissenschaftliche wie journalistische – Diskurse um Filmkultur und -erbe in den Blick.

Zweitens wollen wir betonen, dass eine deutsch-jüdische Filmgeschichte, die nicht wieder in den oben beschriebenen Paradoxien enden will, über nationale Filmgeschichtsschreibung hinaus gehen muss. Die These der negativen Symbiose sollte nicht als Vehikel dienen, eine nachträglich geeinte Nachkriegsgeschichte zu stiften, sondern muss einerseits als Schlüsselmotiv der verschiedenen Selbstfindungsversuche eines sich mehr oder weniger explizit als Nationalkultur verstehenden ‚deutschen Films‘ beschrieben werden, wie zugleich immer wieder als „Schwierig-

das PostDoc-Projekt *Zwischen Erinnerungskultur und Antisemitismus. Selbstverständnisse und Erfahrung jüdischer Filmschaffender in der BRD*, in dessen Rahmen Lea Wohl von Haselberg zu den Regisseuren Imo Moszkowicz und Karl Fruchtmann arbeitet. Julia Schumacher beginnt im Sommer 2020 eine Studie zum Produzenten Gyula Trebitsch, Lisa Schoß widmet Konrad Wolf in ihrem Dissertationsprojekt *„Juden“ im Film der DDR. Untersuchung eines widersprüchlichen Zusammenhangs* ein ganzes Kapitel.

9 Als Ausnahme ist hier Robert Shandleys vergleichende Perspektive auf jüdische Filmschaffende im Nachkriegsdeutschland zu nennen, die aber bei der Zuschreibung sowohl jüdischer Identität als auch filmischer Autorschaft zentrale Probleme übergeht (Shandley 2001, S. 77-115; Shandley 1997).

keit, der Kategorie des Nationalkinos Geschlossenheit und Einheitlichkeit zu verleihen“ (Hake 2004, S.14) zur Sprache kommen. Vor diesem Hintergrund erscheint es uns bemerkenswert, dass zu den ganz wesentlichen, aber lange übersehenen Erfahrungen jüdischen Lebens im Nachkriegsdeutschland die Migration zählt: Beginnend mit weltweitem Exil und Remigration, den *Displaced Persons* aus Osteuropa, den Versprechen und Enttäuschungen der Aliyah, den sogenannten „Kontingentflüchtlingen“ aus den postsowjetischen Staaten bis hin zur aktuell viel diskutierten Faszination junger Israelis für Berlin. Damit einher gingen und gehen vielfältige transnationale Filmbeziehungen, die bislang kaum erschöpfend nachgezeichnet wurden (zu den israelisch-deutschen Filmbeziehungen vgl. Ebbrecht-Hartmann 2014; Lavie 2015; Stern 2017). Um solche Fragestellungen weiter zu schärfen, bietet sich auch ein Vergleich mit dem sogenannten deutsch-türkischen Kino an. Mit diesem sind – neben den auf der Hand liegenden Unterschieden – verschiedene konkrete Berührungspunkte vorhanden, sei es die Besetzung jüdischer Rollen mit türkischstämmigen Schauspielern_innen, die symbolische Nähe von jüdischen und als nichtdeutsch ‚geanderten‘¹⁰ Figuren oder ein viel-

fach an Jüdinnen und Juden delegiertes Sprechen für andere Minderheiten und nicht zuletzt auch eine wechselseitige Anerkennung und Solidarisierung, die etwa die Filme von so unterschiedlichen Regisseurinnen wie Liliane Targownik (vgl. Baron 2003, S.4) oder Jeanine Meerapfel durchzieht.

Drittens halten wir es für entscheidend, auch Fragen jüdischer Rezeptionen einzubeziehen, auch wenn das jüdische Publikum zahlenmäßig zu klein ist, um – wie etwa von Hörfunk und Presse – auch durch die klassischen audiovisuellen Medien adressiert zu werden. Doch Aufführung und Ausstrahlung konkreter Film- und Bühnenwerke, von David Lean's *Oliver Twist* (1948) über die sogenannte Fassbinderkontroverse bis zu *Schindler's List* (1993) oder jüngst *Unorthodox* (2020), waren und sind immer wieder Anlass für das Lautwerden dezidiert jüdischer Stimmen. Dabei reicht das Spektrum von Protestaktionen über Debattenbeiträge jüdischer Intellektueller bis hin zu Stellungnahmen des Zentralrats der Juden in Deutschland. Solche Artikulationen gilt es zur Kenntnis zu nehmen und mit Blick auf ihre diskursiven Wirkungen und Funktionen zu untersuchen, ohne deshalb aber auf eine jüdische Einstimmigkeit zu schließen, ihnen also repräsentativen Wert zuzuschreiben. Hinzu kommt die Frage nach konkreten Räumen und Medien marginaler Publika. So ist zum Beispiel zu beobachten, dass

10 Das ist eine von mehreren Möglichkeiten zur Übersetzung des aktuell vor allem in postkolonialen und rassismuskritischen Theorien entwickelten Konzepts des „Otherings“; ähnlich wie im Falle von „Jüdischkeit“/„Jewishness“ greifen wir hier absichtsvoll auf das als Übersetzung auffällige ‚Andern‘ zurück, um damit auf einen bestimmten englischsprachigen Debat-

tenkontext hinzuweisen und zugleich zu betonen, dass es bestimmte Übersetzungsleistungen erfordert daran anzuknüpfen.

auf Jüdischen Filmfestivals nicht nur zunehmend junge Filmemacher_innen vertreten sind, die durch die Immigration seit den frühen 1990ern geprägt sind, sondern durch die Immigration auch ein neues, jüdisches Publikum entstanden ist. Zudem stellt sich angesichts der international erfolgreichen Distribution von israelischen Serien die Frage, ob und wie Streamingdienste es erlauben, zuvor nur schwer erreichbare jüdische und nichtjüdische Nischenpublika zu erreichen und wie dabei sowohl die einfache Kodierung jüdischer Differenz wie auch die doppelte von *jewish moments* – etwa durch eine Vielfalt von Sprachversionen – neu konfiguriert werden. Lohnend scheint auch zu fragen, ob und wie jüdische Nischenpublika zuvor schon abseits der nationalen Vertriebswege durch den Homevideo-Markt oder sogar Schmalfilme angesprochen wurden. So ist zum Beispiel festzuhalten, dass die Öffnung der Jüdischen Studien für das Bewegtbild mit der Verbreitung von Videosystemen eine bestimmte medienhistorische Voraussetzung hatte, weil erst so Kopien zugänglich und analytisch ‚lesbar‘ wurden (vgl. Cooperman 1991).

Eine jüdische Filmgeschichte in Deutschland ist – wie jede historiographische Unternehmung – nur als

offenes Projekt zu betreiben. Ob sich der „more colloquial term ‚Jewish Film‘“ (Rosenberg 1996, S.3) dabei durch den eher Beklemmung auslösenden Ausdruck des „jüdischen Films“ übersetzen, die Ansätze der *Jewish Film Studies* auf die deutsche Film- und Fernsehgeschichte übertragen lassen, steht dabei zur Diskussion. Wir möchten abschließend lediglich auf zwei konkrete Kontexte für mögliche Anschlusskommunikation hinweisen: Seit 2019 trifft sich in Babelsberg und Frankfurt am Main das DFG-geförderte Netzwerk *Deutsch-Jüdische Filmgeschichte der BRD*, um Forschung zu jüdischen Filmschaffenden in Westdeutschland zu vernetzen. Dem Ziel, übergreifende Fragestellungen zu entwickeln, nähern wir uns dabei unter anderem durch das kollaborative Schreiben an einem filmhistoriographischen Mosaik (Praetorius-Rhein/Wohl von Haselberg 2020). Zudem untersucht seit Mai 2020 an der Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF in Kooperation mit den Jüdischen Studien der Universität Potsdam eine Nachwuchsforschungsgruppe den Jüdischen Film als filmkulturelles Konzept und richtet dabei den Blick insbesondere auf Programmarbeit, Filmkritik und Rezeption.

Literaturverzeichnis:

- Abrams, Nathan/Cohen, Nir: „Introduction.“ In: *Jewish Film & New Media* 1 (1), 2013, S. 1-19.
- Abrams, Nathan: *The New Jew in Film: Exploring Jewishness and Judaism in Contemporary Cinema*. New Brunswick: Rutgers UP, 2012.
- Abrams, Nathan (Hg.): *Hidden in Plain Sight: Jews and Jewishness in British Film, Television, and Popular Culture*. Evanston: Northwestern UP, 2016.
- Abrams, Nathan: *Stanley Kubrick. New York Jewish Intellectual*. New Brunswick: Rutgers UP, 2018.
- Arnold, Heinz Ludwig/Lorenz, Matthias N. (Hg.): *Juden.Bilder*. München: edition text + kritik, 2008.
- Aschheim, Steven E.: „Reflections on Theatricality, Identity, and the Modern Jewish Experience.“ In: Malkin, Jeanette R. (Hg.): *Jews and the Making of Modern German Theatre*. Iowa: University of Iowa Press, 2010, S. 21-38.
- Ashkenazi, Ofer: *Weimar Film and the Modern Jewish Identity*. New York: Palgrave Macmillan, 2012.
- Baron, Lawrence: „Editor’s Introduction.“ In: Shofar, Special Issue: *Jewish Film*, 22,1 (2003), S. 1-4.
- Baron, Lawrence (Hg.): *The Modern Jewish Experience in World Cinema*. Waltham, Mass: Brandeis UP, 2011.
- Bartov, Omer: *The „Jew“ in Cinema : From The Golem to Don’t Touch My Holocaust*. Bloomington: Indiana UP, 2005.
- Beller, Steven: „Knowing your Elephant. Why Jewish Studies Is Not The Same as Judaistik, and Why That Is A Good Thing.“ In: Hödl, Klaus (Hg.): *Jüdische Studien. Reflexionen zu Theorie und Praxis eines wissenschaftlichen Feldes*. Innsbruck u.a.: StudienVerlag, 2003, S. 13-23.
- Berlin, Charles (Hg.): *Jewish Film and Jewish Studies: Proceedings Of A Conference Held At Harvard University on November 13-14, 1989 On the Role of Jewish fFlm In Teaching and Research in Jewish Studies*. Cambridge: Harvard University Library, 1991, S. 51-68.
- Bial, Henry: *Acting Jewish. Negotiating Ethnicity on the American Stage & Screen*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2005.
- Bodemann, Y. Michal: „Öffentliche Körperschaft‘ und Authentizität. Zur jüdischen Ikonographie in Deutschland.“ In: *Mittelweg* 36 5,5 (1996), S. 45-56.
- Chyutin, Dan/Mazor, Yael: „Israeli Cinema Studies: Mapping Out a Field.“ In: *Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies*, 38 (1), Spring 2020, S.167-217.
- Cooperman, Bernard Dov: „The Uses of Jewish Film in Teaching and Research.“ In: Berlin, Charles (Hg.): *Jewish Film and Jewish Studies: Proceedings Of A Conference Held At Harvard University on November 13-14, 1989 On the Role of Jewish fFlm In Teaching and Research in Jewish Studies*. Cambridge: Harvard University Library, 1991, S. 51-68.

- Diner, Dan: „Negative Symbiose. Deutsche und Juden nach Auschwitz.“ In: Ders. (Hg.): *Ist der Nationalsozialismus Geschichte? Zu Historisierung und Historikerstreit*. Frankfurt a. M.: Fischer, 1987, S. 185-197.
- Davidowicz, Klaus S.: *Film als Midrasch. Der Golem, Dybbuks und andere kabbalistische Elemente im populären Kino*. Wien: Vienna UP, 2017.
- Desser, David/Friedman, Lester D.: *American Jewish Filmmakers. Trends and Traditions*. Urbana: Univ. of Illinois Press, 1993.
- Dorchain, Claudia Simone/ Wonnenberg, Felice Naomi (Hg.): *Contemporary Jewish Reality in Germany and Its Reflection in Film*. Berlin: DeGruyter 2013.
- Ebbrecht, Tobias: *Dokumentarfilm als Gerichtsverfahren. Erwin Leisers Eichmann und das Dritte Reich (1961)*. *Filmblatt* 51 (2013), S. 47-57.
- Ebbrecht-Hartmann, Tobias: *Übergänge. Passagen durch eine deutsch-israelische Filmgeschichte*. Berlin: Neofelis, 2014.
- Elsaesser, Thomas: *Weimar Cinema and After. Germany's Historical Imaginary*. London and New York: Routledge, 2000.
- Elsaesser, Thomas: *Terror und Trauma. Zur Gewalt des Vergangenen in der BRD*. Berlin: Kadmos, 2007.
- Erens, Patricia: *The Jew in American Cinema*. Bloomington: Indiana UP, 1984.
- Erl, Astrid/Wodianka, Stephanie: „Einleitung: Phänomenologie und Methodologie des ‚Erinnerungsfilms‘.“ In: Dies. (Hg.): *Film und kulturelle Erinnerungen. Plurimediale Konstellationen*. Berlin, New York: De Gruyter 2008, S. 1-20.
- Feld, Hans: „Jews in the Development of the German Film Industry. Notes from the Recollections of a Berlin Film Critic.“ In: *Leo Baeck Institute Yearbook* 27 (1982), S. 337-368.
- Feldestein, Ariel L.: *Cinema and Zionism: The Development of a Nation through Film*. London u.a.: Vallentine Mitchell, 2012.
- Freedman, Jonathan: „Jews and Film“. In: Wirth-Nesher, Hana (Hg.): *The Cambridge History of Jewish American Literature*. Cambridge: Cambridge UP 2016, S. 258-277.
- Friedman, Lester D.: *Hollywood's Image of the Jew*. New York: Ungar, 1982.
- Friedman, Lester D. (Hg.): *Unspeakable Images. Ethnicity and the American Cinema*, Urbana: University of Illinois Press, 1991.
- Frodon, Michel (Hg.): *Le cinéma et la Shoah: un art à l'épreuve de la tragédie du 20e siècle*. Paris: Éditions Cahiers du Cinéma, 2007.
- Gabler, Neal: *An Empire of Their Own: How the Jews Invented Hollywood*. New York: Crown Publ., 1988.
- Gabler, Neal: *Barbra Streisand: Redefining Beauty, Femininity, and Power*. New Haven: Yale UP, 2016.
- Garber, Marjorie: „Category Crises: The Way of the Cross and the Jewish Star.“ In: Boyarin, Daniel/Itzkovitz, Daniel/Pellegrini, Ann (Hg.): *Queer Theory and the Jewish Question*. New York: Columbia UP, 2003, S. 19-40.

Gershenson, Olga: „The Best in Jewish Films and How to Teach Them“ (2016), URL: <https://www.associationforjewishstudies.org/publications-research/ajs-news/the-best-in-jewish-films-and-how-to-teach-them> [03.04.2020].

Goldman, Eric A.: *Visions, Images and Dreams. Yiddish Film Past and Present*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1983.

Gombrich, Ernst H.: *Jüdische Identität und jüdisches Schicksal. Eine Diskussionsbemerkung*. Wien: Passagen, 2011.

Gregor, Erika/Gregor, Ulrich/Schleif, Helma (Hg.): *Jüdische Lebenswelten im Film*. Berlin: Freunde der Deutschen Kinemathek e.V., 1993.

Hake, Sabine: *Film in Deutschland. Geschichte und Geschichten seit 1895*. Reinbek: Rowohlt, 2004.

Hall, Stuart: *Encoding and Decoding in the Television Discourse*. Birmingham: Center for Contemporary Cultural Studies, 1973.

Hammerman, Shaina: *Silver Screen, Hasidic Jews: the Story of an Image*. Bloomington: Indiana UP, 2018.

Heikau, Ulrike (Hg.): *Das war spitze! Jüdisches in der deutschen Fernsehunterhaltung*. Essen: Klartext, 2011.

Herzog, Werner: „Vorwort.“ In: Eisner, Lotte H.: *Ich hatte einst ein schönes Vaterland. Memoiren*. Heidelberg: Das Wunderhorn, 1984, S. 5-6.

Hoberman, J.: *Bridge of Light. Yiddish Film Between Two Worlds*. New York: The Museum of Modern Art, 1991.

Horch, Hans Otto: „Einleitung.“ In: Ders. (Hg.): *Handbuch der deutsch-jüdischen Literatur*. Berlin: DeGruyter, 2015, S. 1-6.

Kaufman, David E.: *Jewhoobing the Sixties. American Celebrity and Jewish Identity*. Waltham: Brandeis University, 2012.

Kaufman, Deborah/Plotkin, Janis: „The Jewish Film Festival.“ In: Buhle, Paul (Hg.): *Jews and American Popular Culture. 1. Movies, radio, and television*. Westport: Praeger, 2007, S. 109- 121.

Klages, Imme: *I Do Not Get Rid of the Ghosts: Zur Exilerfahrung in den Filmen Fred Zinnemanns. The Search (1948), The Nun's Story (1959) und Julia (1977)*. Marburg: Schüren, 2018.

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

Koch, Gertrud: „Film.“ In: von Braun, Christina/Brumlik, Micha (Hg.): *Handbuch Jüdische Studien*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 2018, S. 429-432.

Kracauer, Siegfried: *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. Schriften Bd. 2, hg. von Karsten Witte. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1979.

Lavie, Hilla: „An Ambivalent Relationship. Representations of Germany and Germans in Israeli Cinema, 1950–1990.“ In: Diner, Dan (Hrsg.): *Jahrbuch des Simon-Dubnow-Instituts 14 (2015)*. Göttingen: Vanderhoek & Ruprecht, 2015, S. 219-242.

- Mayer, Vicki/Banks, Miranda J./Caldwell, John T.: „Introduction: Production Studies. Roots and Routes.“ In: Dies. (Hg.): *Production Studies. Cultural Studies of Media Industries*. New York: Routledge, 2009, S. 1-12.
- Messerschmidt, Astrid: *Weltbilder und Selbstbilder. Bildungsprozesse im Umgang mit Globalisierung, Migration und Zeitgeschichte*. Frankfurt a.M.: Brandes & Apel, 2012.
- Mock, Roberta: *Jewish Women on Stage, Film, and Television*. New York: Palgrave Macmillan, 2007.
- Musial, Torsten/ Rittmeyer, Nicky (Hg.): *Karl Fruchtmann. Ein jüdischer Erzähler*. München: edition text + kritik, 2019.
- Pertsch, Dietmar: *Jüdische Lebenswelten in Spielfilmen und Fernsehspielen*, Tübingen: Niemeyer, 1992.
- Praetorius-Rhein, Johannes/Wohl von Haselberg, Lea: „Einblendungen. Eine deutsch-jüdische Filmgeschichte in fünf Teilen.“ In: *Medaon – Magazin für jüdisches Leben in Forschung und Bildung* 14 (26), 2020, S. 1-6 (im Erscheinen).
- Prawer, S.S.: *Between Two Worlds. The Jewish Presence in German and Austrian Film, 1910–1933*. New York, Oxford: Berghahn Books, 2005.
- Rauch, Raphael: „Visuelle Integration“? *Juden in westdeutschen Fernsehserien nach „Holocaust“*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2018.
- Rhein, Johannes: „Ein letzter Pionier des Kinos – Der Filmproduzent Artur Brauner“. In: Jüdisches Kulturinstitut in Deutschland e.V. (Hg.): *Celebration! 25 Jahre Jüdisches Filmfestival Berlin Brandenburg*. Berlin: Neofelis, 2019, S. 244-259.
- Rhein, Johannes: „Jüdische Filmschaffende im bundesdeutschen Nachkriegskino? Artur Brauner und andere“. In: Zentralrat der Juden in Deutschland (Hg.): *Perspektiven Jüdischer Bildung. Diskurse – Erkenntnisse – Positionen*, Bd. II, Berlin: Hentrich und Hentrich, 2019, S. 534-552.
- Rogin, Michael: *Blackface, White Noise: Jewish Immigrants In the Hollywood Melting Pot*. Berkeley: Univ. of California Press, 1996.
- Rosenberg, Joel: „Jewish Experience on Film – An American Overview.“ In: *The American Jewish Year Book* 96, 1996, S. 3-50.
- Sandberg, Claudia: „Heimatlosigkeit als Überlebensstrategie. Peter Lilienthals DAVID (1979).“ In: *Filmblatt* 18 (51), 2013, S. 37-46.
- Sandberg, Claudia: „Zwischen Revolutionsromantik und mangelnder Leidenschaft für den Sozialismus. Die Rezeption von Peter Lilienthals *Es herrscht Ruhe im Land* in Ost- und Westdeutschland.“ In: Wedel, Michael/ Byg, Barton/ Räder, Andy/ Arndt-Briggs, Skyler/ Torner, Evan (Hrsg.): *DEFA international. Grenzüberschreitende Filmbeziehungen vor und nach dem Mauerbau*. Wiesbaden: Springer, 2013, S. 183-200.
- Schieber, Elke: *Tangenten. Holocaust und jüdisches Leben im Spiegel audiovisueller Medien der SBZ und der DDR 1946 bis 1990*. Eine Dokumentation. Berlin: DEFA Stiftung, 2016.

Schmid, Antonia: *Ikonomie der „Volksgemeinschaft“*. ‚Deutsche‘ und das ‚Jüdische‘ im Film der Berliner Republik, Göttingen: Wallstein, 2019.

Schneider-Quindeau, Werner: „Jüdisches Leben im Film.“ In: von Braun, Christina/ Brumlik, Micha (Hg.): *Handbuch Jüdische Studien*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 2018, S. 433-441.

Shandley, Robert: „1979 – Peter Lilienthal Makes David, the first ‚postShoah German-Jewish Film.‘“ In: Gilman, Sander L. (Hg.): *Yale companion to Jewish writing and thought in German culture, 1096 – 1996*. New Haven, Conn.: Yale UP, 1997, S. 790-795.

Shandley, Robert: *Rubble Films. German Cinema In the Shadow of the Third Reich*. Philadelphia: Temple UP, 2001.

Sokoloff, Naomi: „Cinema Studies/Jewish Studies.“ In: *AJS Review* 38 (1), 2014, S. 143-160.

Stein, Peter: „Warum befindet sich das am längsten bestehende und größte jüdische Filmfestival der Welt in San Francisco?“ In: Jüdisches Kulturinstitut in Deutschland e.V. (Hg.): *Celebration! 25 Jahre Jüdisches Filmfestival Berlin & Brandenburg*. Berlin: Neofelis, 2019, S. 124-133.

Stern, Frank: *Filmische Visionen. Deutsch-österreichisch-jüdische Metamorphosen im israelischen Kino*. Graz: CLIO, 2017.

Stratenwerth, Irene/Simon, Hermann (Hg.): *Pioniere in Celluloid. Juden in der frühen Filmwelt*. Berlin: Henschel, 2004.

Stratton, Jon: *Coming Out Jewish: Constructing Ambivalent Identities*. London: Taylor and Francis, 2003.

Tryster, Hillel: *Israel Before Israel: Silent Cinema in the Holy Land*. Jerusalem: Steven Spielberg Jewish Film Archive, 1995.

Vonderau, Patrick: „Theorien zur Produktion: Ein Überblick.“ In: *Montage AV* 22 (1), 2013, S. 9-32.

Wallach, Kerry: *Passing Illusions: Jewish Visibility in Weimar Germany*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2017.

Wohl von Haselberg, Lea: *Und nach dem Holocaust? Jüdische Spielfilmfiguren im (west-)deutschen Film und Fernsehen nach 1945*. Berlin: Neofelis, 2016.

Zimerman, Moshe: „Jewish and Israeli Film Studies.“ In: Goodman, Martin (Hg.): *The Oxford Handbook of Jewish Studies*. Oxford: Oxford UP, 2004, S. 911-942.

Zurawik, David: *The Jews of Prime Time*. Hanover u.a.: Univ. Press of New England, 2003.