



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Vergleich der Darstellung der Frau in den jüdischen
Stummfilmen OST & WEST und DIE STADT OHNE JUDEN“

Verfasserin

Alexandra Lichtenberger

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil)

Wien, 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin / Betreuer:

Prof. Dr. Michael Gissenwehler

„Die jüdische Religionsgemeinschaft wird nicht überleben können, wenn wir weiterhin aus pseudoreligiösen Gründen Frauen die ihnen gebührenden Rechte absprechen.“ (Yeshayahu Leobowitz)¹

¹ Zitiert nach Kohlbauer-Fritz, Gabriele: Beste aller Frauen. S. 17

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	1
Danksagung	4
1. Historischer Kontext	5
1.1. Osteuropäische Juden und ihre Emigration.....	5
1.2. Assimilierte Juden der österreichischen Hauptstadt Wien	9
1.3. Die jüdische Frau Wiens der Jahrhundertwende des 19./20. Jahrhundert.....	15
1.4. Maly Picon – Eine jüdisch-amerikanische Theater- und Filmschauspielerin	22
1.5. Jüdische Hochzeit und ihre Tradition.....	25
1.6. Exkurs jüdisches Theater in Wien.....	28
1.7. Exkurs jüdischer Film von 1911 bis 1945.....	31
2. Die Filme OST & WEST und DIE STADT OHNE JUDEN	37
2.1. Hintergrundinformation zu OST & WEST	37
2.2. Ost und West – So gleich und doch so verschieden.....	40
2.3. Hintergrundinformation zu DIE STADT OHNE JUDEN.....	44
2.4. Änderungen im Film gegenüber der Romanvorlage	50
3. Analysetheorie der Frau in OST & WEST im Vergleich mit DIE STADT OHNE JUDEN	53
3.1. Figurenanalyse	54
3.2. Kleidungsanalyse	56
3.3. Mimik / Gestik / Haltung eine Analyse.....	57
3.3.1. Mimik.....	57
3.3.2. Gestik	60
3.3.3. Haltung.....	61
4. Analyse der Frauen in OST & WEST im Vergleich mit DIE STADT OHNE JUDEN	63
4.1.1. Figurenanalyse der Molly Brown.....	63
4.1.2. Figurenanalyse der Frauen in OST & WEST	64
4.1.3. Figurenanalyse der Frauen in DIE STADT OHNE JUDEN	65
4.1.4. Kleidungsanalyse der Molly Brown.....	67
4.1.5. Kleidungsanalyse der Frauen in OST & WEST	69
4.1.6. Kleidungsanalyse der Frauen in DIE STADT OHNE JUDEN	71

4.1.7.	Konklusion	73
4.1.8.	Analyse der Mimik / Gestik / Haltung der Molly Brown	73
4.1.9.	Analyse der Mimik / Gestik / Haltung der Frauen in OST & WEST	83
4.1.10.	Analyse der Mimik / Gestik / Haltung der Frauen in DIE STADT OHNE JUDEN	88
4.1.11.	Konklusion	93
Anhang		96
Abstract		96
Begriffserklärung		99
Auszug aus Maly Picon's Filmen & TV-Serien:		102
Inhaltsangabe OST & WEST		103
Besetzungsliste OST & WEST		106
Inhaltsangabe DIE STADT OHNE JUDEN.....		107
Besetzungsliste DIE STADT OHNE JUDEN		110
Bibliographie		112

Einleitung

Die vorliegende Arbeit analysiert die Darstellung der Frau in den jüdischen Stummfilmen OST & WEST und DIE STADT OHNE JUDEN, wobei sich die Analyse auf den Film OST & WEST konzentriert und DIE STADT OHNE JUDEN hauptsächlich zu Vergleichszwecken herangezogen wird.

Beide Filme entstanden im Europa der Zwischenkriegszeit, einer im speziellen für die jüdische Bevölkerung äußerst bewegten Zeit aufgrund des immer stärker werdenden Nationalsozialismus. Daher ist es für das Verständnis der Filme unabdingbar, die Lebenssituation der Juden zu dieser Zeit zu beschreiben, auch wenn dies im Rahmen dieser Arbeit nur sehr exemplarisch geschehen kann. Da beide Filme auch den Konflikt zwischen ost- und westeuropäischem Judentum thematisieren, soll auch eine kurze Erläuterung dieser beiden gegeben werden. Wie bereits erwähnt konzentriert sich diese Arbeit ausschließlich auf die Betrachtung der weiblichen Figuren, daher soll auch die Situation der jüdischen Frauen zu Beginn des letzten Jahrhunderts – ihre Rolle in Gesellschaft und Kultur, ihre Bildungssituation, etc. – skizziert werden, um die Darstellung der weiblichen Rollen besser einordnen zu können. Da die weibliche Hauptrolle in OST & WEST mit Maly Picon, eine der bedeutendsten jiddischen Schauspielerinnen, besetzt ist, wird auch kurz auf ihr Leben und ihren Beitrag zur jüdischen (Film-)Kultur eingegangen. Des Weiteren wird ein kurzer Abriss über die Entwicklung der jüdischen Dramatik bis in die Stummfilmzeit im Allgemeinen und in Wien im Speziellen gegeben.

Vor der eigentlichen Analyse der Frauen in den beiden Filmen OST & WEST und DIE STADT OHNE JUDEN wird auch auf die Hintergründe der Filme, sowie im Fall von DIE STADT OHNE JUDEN auf Grund der Bekanntheit der Romanvorlage auch auf Abweichungen zu dieser eingegangen. Analysiert und verglichen werden die weiblichen Figuren in beiden Filmen auf Basis der Figurenanalyse, ihrer Kleidung, ihrer mimische und gestische Darstellung und ihrer Haltung.

Auf Grund der geringen Verbreitung des Films OST & WEST wurde im Anhang eine Inhaltsangabe dieses Films zum besseren Verständnis inkludiert. Zur Gewährung der Vergleichbarkeit wurde selbiges auch für DIE STADT OHNE JUDEN vorgenommen.

Eine Analyse der Darstellung der Frau in Stummfilmen im Allgemeinen ist ein eher unerforschtes Gebiet der Filmwissenschaft. Während sich die meiste Forschungsliteratur der Filmgeschichte auf die Filmgeschichte im Allgemeinen konzentriert, ist die Darstellung der Frau kaum präsent. Angefangen von Siegfried Kracauer's „Von Caligari bis Hitler“ aus dem Jahre 1958 – Theorie der deutschen Filmgeschichte von ihren Anfängen im Jahre 1895 bis hin zu Beginn der Machtübergreifung der Nationalsozialisten im Jahre 1933 - über Elisabeth Büttner's „Das tägliche Brennen. Eine Geschichte des österreichischen Films von den Anfängen bis 1945“ aus dem Jahre 2002 bis hin zu Andrea B. Braidt's „Film-Genus. Gender und Genre in der Filmwahrnehmung“ aus dem Jahre 2008. Obwohl letzteres auch schon tiefer in die Filmanalyse eindringt. In den letzten Jahren begann der Umschwung, wie man schon an Andrea B. Braidt erkennen kann. Sie befasst sich zum einen mit der Theorie von Gender und Genre in der Filmwissenschaft und zum anderen der Analyse von „Musiknummern“. Während schon Claudia Preschl in den 80er Jahren, unter dem Titel „Frauen und Film und Video“, hauptsächlich Daten, Texte und Bilder von Frauen stammenden Filmen und Videos erforschte, ist es erst Beate Hochholding-Reiter mit „Blickpunkte. Vom Erschaffen der Kinderfrau. Elisabeth Bergner – ein Image“ aus dem Jahr 1999 die Einblicke in die Darstellung der weiblichen Figur gibt. Hier geht es aber nicht wie in meiner Arbeit um die Analyse der Figuren anhand der Mimik und Gestik, sondern um die Erschaffung einer Filmfigur, um den Aufbau eines Images durch Elisabeth Bergner.

Literatur für DIE STADT OHNE JUDEN wurde als Basis die Literatur von Fritz Walter mit dem Titel „Die Stadt ohne Juden. Materialien zum Film“ verwendet. Ebenso konnte für diesen Film ausreichend Literatur im deutschsprachigen Raum herangezogen werden, während bei die OST & WEST das Hauptaugenmerk auf Wissenschaftler des englischsprachigen Raumes unter anderem Joseph Cohen und Jeffrey Shandler gelegt wird. OST & WEST ist bis heute im deutschsprachigen Raum kaum erforscht.

Als Literatur zur Filmanalyse wurde zum einen Thomas Kuchenbuch herangezogen, da dieser aber für die gewählte weitere Figurenanalyse keinen Untersuchungsansatz anbot, wurde an dieser Stelle Werner Faulstich, dessen Arbeiten auch von Thomas Kuchenbuch erwähnt werden, verwendet, der die wichtigsten Punkte einer Figurenanalyse detailliert ausarbeitet. Die Kleidungsanalyse, die zur Unterstützung der Figurenanalyse und Mimik/Gestik/Haltung dient, wurde zum einen an Hand von Frank Kesslers und zum anderen durch Hans-Joachim Hoffmanns Ansätze analysiert. Aufgrund wenig verbreiteter Literatur im Bereich der Analyse

der Darstellung – Mimik/Gestik/Haltung - im Film werden Psychologen herangezogen mit Hauptaugenmerk auf Rudolf Spieth, mit Ausnahme von Peter Lauster der kurz auf die Schauspielkunst eingeht, und anhand persönlicher Erfahrungen auf Grund eines Studiums des Schauspiels, konnte erkannt werden, dass diese Literatur für die Analyse der Mimik/Gestik/Haltung in den beiden Stummfilmen stimmig ist und verwendet werden kann.

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich mich bei meinem Betreuer Hr. Prof. Dr. Michael Gissenwehner für seine Betreuung und Unterstützung bei der Vollendung meiner Diplomarbeit herzlichst bedanken.

Weiters möchte ich mich besonders bei meiner Mutter, Karin Lehner, bedanken, dass sie mich während meines ganzen Studiums unterstützt und an mich geglaubt hat.

Auch wenn meine Schwester, Mag. Michaela E. Lehner, am Abschluss meiner Diplomarbeit nicht mehr teilhaben kann, möchte ich an dieser Stelle an sie denken und mich für ihre Unterstützung und Hilfestellung während meines gesamten Studiums bedanken.

Danken möchte ich an dieser Stelle auch meinem Sohn Jonas Josef, der durch seine Geburt mich ermunterte kontinuierlich und konzentriert an meiner Diplomarbeit zu arbeiten.

Auch bei meinem Kater Kolja möchte ich mich bedanken, dass er sich regelmäßig auf meinen Büchern und meinen Laptop breit gemacht und versucht hat mich dadurch am Schreiben zu hindern.

Ein weiterer Dank gehört auch an Fr. Dr. Angela Heide, die mir fachlich und freundschaftlich zur Seite stand.

Ganz besonderer Dank gilt meinem Mann Robert. Durch seine Liebe und Unterstützung wurde es überhaupt möglich diese Diplomarbeit zu schreiben, und vor allem nach der Geburt unseres Sohnes, fertig zu stellen.

Ich möchte diese Arbeit einem ganz besonderen Menschen widmen der mir in meinem Leben immer ein Vorbild war

Meinem Vater
Josef Lehner

1. Historischer Kontext

1.1. Osteuropäische Juden und ihre Emigration

Als osteuropäische Juden wurden primär Juden die, wie der Begriff schon sagt, aus osteuropäischen Ländern und Regionen, wie etwa Galizien und Russland, stammten, bezeichnet. Sie lebten stark nach jüdischen Traditionen und bildeten abgeschlossene Gemeinschaften. Ebenso passten sie sich weniger der Restbevölkerung an, was sich auch im äußeren Erscheinungsbild, wie im Tragen der Bejkeles und Bärte, und auch in ihrer Sprache – Jiddisch - widerspiegelte. Damit waren sie für alle Menschen als Juden zu erkennen. Auf Grund dessen wurden osteuropäische Juden schon um die Jahrhundertwende und während des Nationalsozialismus, stärker als assimilierte Juden, bevorzugte Opfer antisemitischer Übergriffe.²

Um die Jahrhundertwende - 1900 auf 2000 - flohen rund 2 Millionen Juden aus dem Osten (Russland, Galizien, etc.) nach Westeuropa und Österreich – hier bevorzugt in die Metropole Wien – und viele auch nach Amerika.³ In den Jahren 1914/1915, mit Ausbruch des ersten Weltkrieges, flohen erneut Zehntausende galizische Juden nach Wien.⁴ 1910 stammten ca. 20% aller in Wien lebenden Juden aus Galizien.⁵

Zufluchtsort der meisten Juden aus dem Osten waren in Wien der 2. Bezirk, die Leopoldstadt, und der 20. Bezirk.⁶ Der 20. Gemeindebezirk Wiens, Brigittenau, beherbergte den größten und vor allem ärmsten Teil der Juden aus Galizien.⁷ In den Jahren 1867 – 1914 wurden insgesamt 175.000 Juden in Wien gezählt.⁸ In der Leopoldstadt lebten 1914/1918 etwa 77 000 osteuropäische Juden, fast alle unter gleichermaßen schlechten Bedingungen.⁹ Der enorme Zustrom von Flüchtlingen führte bei einem Teil der Wiener Bevölkerung zu wachsendem Unmut und sie verlangten die Flüchtlinge wieder abzuschieben, worauf viele wieder in ihre

² Vgl: Kohlbauer-Fritz, Gabriele: Zwischen Ost und West. S. 85

³ Vgl: Hödl, Klaus. Als Bettler in die Leopoldstadt. S. 11 - 13

⁴ Vgl: Meyer, Almut: ...der Osten Europas schüttet sie aus.... S. 28 – 29

⁵ Vgl: Kohlbauer-Fritz, Gabriele: Jiddische Subkultur in Wien. S. 93

⁶ Vgl: Kohlbauer-Fritz, Gabriele: Jiddische Subkultur in Wien. S. 93

⁷ Vgl: Oxaal, Ivar: Die Juden im Wien des jungen Hitler: Historische und soziologische Aspekte. S. 47 - 51

⁸ Vgl: Pruckner, Hildegard: Schmelztiegel Wien. S. 123

⁹ Vgl: Heimann-Jelinek, Felicitas: ...eine prächtige Synagoge.... S. 53 - 54

Heimat zurück geschickt wurden.¹⁰ Nach Kriegsende war die Zahl der galizisch-jüdischen Flüchtlinge stark gesunken und bis Ende 1921 sogar noch weiter.¹¹

Grund für die Emigration war zum einen die Ermordung des Zaren am 1. Mai 1881 und die dadurch ausgelösten Pogrome gegen die jüdische Bevölkerung. Dies löste eine Welle der Emigration in Russland aus, welche auch Galizien erfasste. Neben der Ermordung des Zaren war ein viel wesentlicherer Grund für die Flucht aus dem Osten in den Westen die im Osten herrschende Armut.¹² Auch Joseph Roth schreibt in seiner Geschichte JUDEN AUF WANDERSCHAFT von dieser Problematik.

(...) Andere wandern aus, weil sie Beruf und Arbeit verloren haben oder nicht finden. (...) Andere sind vor dem Krieg und der Revolution geflohen. Es sind „Flüchtlinge“, meist Kleinbürger und Bürger, konservativ, wie es kein bodenständiger Landadeliger sein könnte. Viele wandern aus Trieb und ohne recht zu wissen warum.¹³

Die angesprochene Armut betraf vor allem jene rund 300.000 Juden, welche in kleineren Orten Galiziens lebten, und dort um zu Überleben um Brot stritten, jede erdenkliche Arbeit annahmen oder schließlich emigrieren mussten. Die Emigration war eine Auswirkung auf die dortige Notlage, und viele Juden dort waren dieser ausgesetzt.¹⁴

Es gab aber nicht nur den ewigen Kampf mit der Armut sondern es herrschten auch religiöse Kämpfe zwischen Chassidim, den Orthodoxen und der Aufklärungsbewegung, der Haskala. Die Haskala fand hauptsächlich in der Mittel- und Oberschicht Verbreitung, während der Chassidismus in Galizien in der breiten Masse Einfluss fand.¹⁵ Yoram Kaniuk beschreibt es wie folgend: „(...) das jüdische Galizien. Kleine Städte, elende Dörfer, bittere Armut, heiße Glaubenskämpfe, gelehrte und zornige Rabbiner im Streit mit Geschichten erzählenden Chassidim.“¹⁶

Auch war Yoram Kaniuk davon überzeugt, dass ein wesentlicher Teil der Juden, die nach Wien kamen, so werden wollten wie ihre nichtjuden-jüdischen Mitmenschen und aber

¹⁰ Vgl: Kohlbauer-Fritz, Gabriele: Jiddische Subkultur in Wien. S. 93

¹¹ Vgl: Kohlbauer-Fritz, Gabriele: Jiddische Subkultur in Wien. S. 93

¹² Vgl: Hödl, Klaus. Als Bettler in die Leopoldstadt. S. 11 - 13

¹³ Roth, Joseph: Juden auf Wanderschaft. S. 19 - 20

¹⁴ Vgl: Hödl, Klaus. Als Bettler in die Leopoldstadt. S. 36 - 37

¹⁵ Vgl: Kohlbauer-Fritz, Gabriele: Zwischen Ost und West. S. 83

¹⁶ Kaniuk, Yoram: Galizien in Wien. S. 8

gleichzeitig wussten, dass dies nie eintreten würde. Sie hörten nicht auf, „heiß über ihr Dasein zu diskutieren“ und sich mit der Trauer ihres Judendaseins auseinander zu setzen.¹⁷ Für viele Ostjuden, die nach Wien kamen, bedeutete Wien „das Tor zur Welt“. Hier sollte alles was sie sich wünschten und erhofften in Erfüllung gehen, aber primär stand Wien für Brot und Arbeit, als Metropole für Bildung und Kultur und für Liberalität und Fortschritt. Ebenso erhofften sie sich durch die Anonymität der Großstadt losgelöst von der orthodox-jüdischen Gemeinschaft leben zu können.¹⁸ Schon Joseph Roth schrieb in seiner Geschichte JUDEN AUF WANDERSCHAFT: „Dem Ostjuden bedeutet der Westen Freiheit, die Möglichkeit, zu arbeiten und seine Talente zu entfalten, Gerechtigkeit und autonome Herrschaft des Geistes.“¹⁹

Osteuropäische Juden verdienten sich als Tagelöhner, Arbeiter, kleine Händler und Hausierer ihren Lebensunterhalt.²⁰ Es stellt sich nun die Frage, in wie weit sich Ostjuden in Wien integrieren konnten. Die früheren Wien-Migranten fügten sich schnell in die bestehende Gemeinschaft ein, akkulturierten und assimilierten sich leichter, während die galizischen Juden mit ihren Bräuchen und religiösen Traditionen eher unter sich blieben.²¹

Sie sprachen jiddisch [sic!], richteten ihre eigenen Synagogen und Betstuben mit polnisch-jüdischem Ritus ein, gründeten landsmannschaftliche Vereinigungen zur gegenseitigen Unterstützung und wählten Ehepartner nur aus dem eigenen Kreis. Mit ihrem Gruppenpartikularismus und ihrer ausgesprochenen galizisch-jüdischen Identität waren sie einer raschen Anpassung nicht zugänglich und standen in einem starken kulturellen Gegensatz zur assimilierten Mehrheit der Wiener Juden.²²

Sie errichteten viele eigene Bethäuser, da ihnen der Ritus der Wiener Kultusgemeinde nicht zusagte,²³ unter anderem 1862 die Hauptsynagoge in der Leopoldstadt, wo sich auch das Palais der Rothschilds befand.²⁴ 1882 gründeten sie schließlich den israelitischen

¹⁷ Vgl: Kaniuk, Yoram: Galizien in Wien. S. 12 - 14

¹⁸ Vgl: Meyer, Almut: ...der Osten Europas schüttet sie aus.... S. 27

¹⁹ Roth, Joseph: Juden auf Wanderschaft. S. 16

²⁰ Vgl: Kohlbauer-Fritz, Gabriele: Jiddische Subkultur in Wien. S. 93

²¹ Vgl: Meyer, Almut: ...der Osten Europas schüttet sie aus.... S. 28

²² Meyer, Almut: ...der Osten Europas schüttet sie aus.... S. 28

²³ Vgl: Adunka, Evelyn: Der ostjüdische Einfluss auf Wien. S. 78

²⁴ Vgl: Oxaal, Ivar: Die Juden im Wien des jungen Hitler: Historische und soziologische Aspekte. S. 47

Bethausverein BETH ISRAEL und im Jahre 1886 wurde die ÖSTERREICH-ISRAELITISCHE UNION von dem Rabbiner Josef Samuel Bloch gegründet. Diese Union hatte zum einen den Zweck des Schutzes der Juden vor antisemitischen Übergriffen, und zum anderen wurden durch diese Union jüdische Vorträge in Wien organisiert.²⁵ Viele Ostjuden wurden auf Grund ihrer Kleidung und ihre Armut von assimilierten Wiener Juden verspottet und sie wurden von Antisemiten für jeglichen Konflikt verantwortlich gemacht. Trotz allem trugen sie sehr zur Belebung der Leopoldstadt bei.²⁶

Schließlich gab es hier sechs Synagogen, vierunddreißig Bethäuser, vierzehn hebräische Sprach- und Bibelschulen, ebenso viele jüdische Lehranstalten, fünfundzwanzig Humanitätsanstalten oder humanitäre Vereine, fünf Frauenvereine, neun Jugendverbände, sechs landsmannschaftliche Vereine, neun Ausspeisungen, vier Redaktionen und mehrere einschlägige Theater.²⁷

Generell waren auf Grund ihrer Andersartigkeit - die jiddische Sprache, Kleidung, Haartracht - fast ausschließlich Ostjuden Ziel antisemitischer Attacken. Dies war auch der Grund, warum viele assimilierten Juden eine Ausweitung der Ressentiments auf sich befürchteten. Ein weiterer Grund für antisemitische Übergriffe auf Ostjuden war die akute Wohnungsnot, welche den Immigranten angelastet wurde, ebenso wie die Lebensmittelknappheit und auch weitere soziale Missstände der Nachkriegszeit.²⁸

Ab 1918 fanden in der Leopoldstadt vermehrt Überfälle auf Juden und antisemitische Kundgebungen statt. Der niederösterreichische Sozialdemokrat Albert Sever ging sogar soweit, dass er alle jüdischen Flüchtlinge, die von ihm „volkswirtschaftliche Schädlinge“ genannt wurden, durch einen Erlass abschieben lassen wollte, was sich aber als undurchführbar erwies.²⁹ 1919 wurde schließlich der Antisemitenbund gegründet, der gegen ostjüdische Flüchtlinge demonstrierte, um ihre Ausweisung zu erwirken. Die Regierung gab dem Druck nach, und einige Erlässe wurden herausgegeben um die galizischen Flüchtlinge so schnell wie möglich wieder loszuwerden. Die Flüchtlinge, die in Wien bleiben wollten, waren

²⁵ Vgl: Adunka, Evelyn: Der ostjüdische Einfluss auf Wien. S. 78

²⁶ Vgl: Heimann-Jelinek, Felicitas: ...eine prächtige Synagoge.... S. 54

²⁷ Heimann-Jelinek, Felicitas: ...eine prächtige Synagoge.... S. 54

²⁸ Vgl: Kohlbauer-Fritz, Gabriele: Zwischen Ost und West. S. 85 - 86

²⁹ Vgl: Adunka, Evelyn: Der ostjüdische Einfluss auf Wien. S. 82

der Willkür der heimischen Beamten ausgesetzt, ob sie bleiben konnten oder nicht. Juden die in Wien leben wollten, mussten um das Recht in Österreich bleiben zu dürfen, ansuchen. Hierfür hatten sie einen so genannten Optionsantrag zu stellen, in dem unter anderem nachzuweisen war, dass Deutsch ihre Muttersprache ist.³⁰

Als Kriterium für die positive Behandlung des Optionsantrags galt die Zugehörigkeit zur „deutsch-österreichischen Nation“, ein Begriff, der rassistisch ausgelegt wurde; ab dem 1. Juli 1921 wurden alle Optionen der Juden für das österreichische Heimatrecht abgewiesen. Die Anweisungen des Innenministeriums wurden erbarmungslos durchgeführt, und ein Großteil der galizischen Kriegsflüchtlinge wurde (...) ausgewiesen, selbst wenn sie den Nachweis der deutschen Muttersprache erbringen konnten und sich schon längst ökonomisch in Wien etabliert hatten.³¹

1.2. Assimilierte Juden der österreichischen Hauptstadt Wien

„So gut wie alle jüdischen Einwohner der österreichischen Hauptstadt waren Einwanderer oder doch Kinder von Einwanderern, (...).“³² Vor der Revolution 1848 war es nur wenigen, vor allem reichen Juden, gestattet in Wien zu leben. Nach dieser und der damit einhergehenden Aufhebung der Ansiedlungsbeschränkungen wuchs die jüdische Gemeinde in der Hauptstadt aber rasch an. Lebten 1857 noch rund 1% (ca. 6.217) aller Juden Österreichs in Wien, so waren es 1900 schon 13% und zu Beginn des Ersten Weltkrieges bereits 200.000 Juden.³³ Im Durchschnitt waren zwischen 1870 und 1910 aber nur 18% der jüdischen Väter und 20% der Männer im heiratsfähigen Alter der in Wien lebenden Juden auch in Wien geboren.³⁴ Im Großteil aller Fälle zogen komplette jüdische Familien nach Wien, was unter der nichtjüdischen Bevölkerung keinesfalls selbstverständlich war. Ein Viertel der ersten Juden, die nach Wien kamen, hatten böhmische oder mährische Wurzeln, während sich die zweite Zuwanderungswelle Großteils aus ungarischen und nur zu 2% aus galizischen Juden

³⁰ Vgl: Kohlbauer-Fritz, Gabriele: Jiddische Subkultur in Wien. S. 93 - 94

³¹ Kohlbauer-Fritz, Gabriele: Jiddische Subkultur in Wien. S. 94

³² Rozenblit, Marsha L.: Die Juden Wiens. S. 20

³³ Vgl: Rozenblit, Marsha L.: Die Juden Wiens. S. 24 - 30

³⁴ Vgl: Rozenblit, Marsha L.: Die Juden Wiens. S. 46

zusammensetzte. Erst die dritte Zuwanderungswelle brachte die meisten Juden aus Galizien.³⁵ Bei den ersten Juden in Wien handelte es sich zum einen um „alteingesessene“ Juden oder auch hier geborene Wiener Juden³⁶, aber auch um aus dem Osten immigrierte Juden, welche für sich aber nicht die Isolation und Werte der osteuropäischen Juden wählten, sondern sich den westlichen Werten anpassten, womit ein verringertes Festhalten an den jüdischen Traditionen und der Sprache einherging.³⁷ Juden aus der frühen Zuwanderungswelle waren meist eher wohlhabend und wollten durch den Heimatwechsel ihre Chancen auf weiteren Wohlstand und Ansehen verbessern. Die reichsten dieser Juden kamen aus Böhmen, während die aus Ungarn stammenden Juden der frühen Zuwanderungswelle die am wenigsten Betuchten waren. Die reichsten Wiener Juden waren aber trotz allem diejenigen die hier geboren wurden.³⁸

Schon vor der Jahrhundertwende war der 2. Bezirk, Leopoldstadt, für die jüdische Bevölkerung der wichtigste Wohnbezirk, sogar noch vor dem 1. und dem 9. Bezirk, denn mehr als ein Drittel aller Wiener Juden lebten in diesem Bezirk. In der Leopoldstadt siedelten sich vermehrt Handwerker und kleinere Gewerbetreibende an, während der 9. Bezirk eine starke Anziehungskraft auf das jüdische Bürgertum und auch auf Freiberufler ausübte. Ab dem späten 19. Jahrhundert gab es keinen anderen Bezirk in Wien, in dem Armut und Wohlstand so nahe beieinander lagen wie im 2. Bezirk, denn der Großteil der Leopoldstadt setzte sich aus der sozial schwächeren, armen Bevölkerung zusammen, wobei der Bezirk aber keineswegs ein heruntergekommenen war, denn es gab auch viele Teile, die sehr wohl bürgerlich, gepflegt und wohlhabend waren. Dieser Kontrast spiegelt sich auch in der Struktur wieder, denn neben großen Kaffeehäusern³⁹, in den von besser situierten Juden bewohnten Prachtstraßen fand man in den von ärmern Juden bewohnten Seiten- und Nebenstraßen und engen Gassen eine Vielzahl von kleinen Läden.⁴⁰ Die Ärmsten unter den Juden lebten im 20. Bezirk, Brigittenau, welcher bis 1900 ein Teil der Leopoldstadt war.⁴¹ „Wiener Juden lebten während des halben Jahrhunderts der Binnenwanderung vor 1914 sicherlich unter anderen Juden, aber es gab auch wenige die in enger Nähe zu Nichtjuden lebten.“⁴² Die etablierten

³⁵ Vgl: Rozenblit, Marsha L.: Die Juden Wiens. S. 24 - 30

³⁶ Vgl: Meyer, Almut: ...der Osten Europas schüttet sie aus.... S. 28

³⁷ Vgl: Volkov, Shulamit: Antisemitismus als kultureller Code. S. 187 - 188

³⁸ Vgl: Rozenblit, Marsha L.: Die Juden Wiens. S. 43 - 46

³⁹ Vgl: Obermayr, Bernhard: Zweierlei Wirtschaften. S. 65

⁴⁰ Vgl: Rozenblit, Marsha L.: Die Juden Wiens. S. 83

⁴¹ Vgl: Rozenblit, Marsha L.: Die Juden Wiens. S. 89

⁴² Oxaal, Ivar: Die Juden im Wien des jungen Hitler: Historische und soziologische Aspekte. S. 46 - 47

Wiener Juden, Juden die schon in Wien geboren worden waren, siedelten sich immer mehr auch in den Bezirken Döbling, Mariahilf, Neubau und Josefstadt an.⁴³

Auch der jüdische Autor Arthur Schnitzler, der aus einer Familie der Oberschicht stammte, kam am 15. Mai 1862 in der Praterstraße zur Welt.⁴⁴ Ab 1896 lebte Arthur Schnitzler auf dem Alsergrund, in der Frankgasse 1, bis er schließlich 1906 nach Währing in die Spöttelgasse 7 übersiedelte.⁴⁵

Die Juden Wiens fand man zu einem großen Teil in Kommerzberufen, z.B.: als Kaufleute, hier hatten sie auch die Möglichkeit als Industrielle, Freiberufler (Ärzte, Künstler, etc.), Angestellte, Beamte und auch Manager zu arbeiten. Viele wandten sich aber von den Kommerzberufen ab und arbeiteten vermehrt in freien Berufen, in der Medizin oder als Juristen, oder sie wählten einen Angestelltenberuf, z.B. als Verkäufer. Zwischen 1870 und 1910 waren zwei Fünftel der Juden Wiens als Kaufleute tätig, ein Fünftel als Handelsangestellte, 11% als Freiberufler – z.B. Ärzte, Juristen, Künstler, etc. – 4% als Industrielle und 3% waren im Staatsdienst, z.B. im Finanzministerium oder im Ministerium für Bahn und Post, tätig, obwohl ihnen dies prinzipiell untersagt war. Welche Ränge sie dort inne hatten ist allerdings nicht nachvollziehbar.⁴⁶ Auch im öffentlichen Dienst – z.B. beim Militär – waren Juden weniger stark vertreten als Nichtjuden. So wurden zwischen 1900 und 1910 64% der Wiener in diesen Berufen verzeichnet, jedoch nur 12% der jüdischen Bevölkerung. Durch die Verbesserung bzw. Veränderung ihrer Berufsauswahl und den Erfolg in ihren Berufen konnten sich die Juden besser akkulturieren.⁴⁷ Dafür mussten sie gut deutsch sprechen und Deutsch in Wort und Schrift perfekt beherrschen und sich auch wie ihre nichtjüdischen Kollegen kleiden. Auch die Tatsache, dass viele Firmen am Samstag geöffnet hatten und Juden daher auch an diesem Tag arbeiten mussten, obwohl ihnen das durch ihre Religion untersagt war, führte zu einer verstärkten Akkulturation der Juden. Doch nicht alle Juden konnten sich durch Berufsveränderung bzw. die Nichtbeachtung ihrer orthodoxen Gebzw. Verbote assimilieren. Es war weithin verbreitet, dass Juden hauptsächlich mit anderen Juden zusammenarbeiteten und den beruflichen Kontakt zu Nichtjuden so weit als möglich mieden.⁴⁸

⁴³ Vgl: Oxaal, Ivar: Die Juden im Wien des jungen Hitler: Historische und soziologische Aspekte. S. 51

⁴⁴ Vgl: Heimann-Jelinek, Felicitas: ...eine prächtige Synagoge.... S. 46 - 48

⁴⁵ Vgl: Rozenblit, Marsha L.: Die Juden Wiens. S. 100

⁴⁶ Vgl: Rozenblit, Marsha L.: Die Juden Wiens. S. 55 - 58

⁴⁷ Vgl: Rozenblit, Marsha L.: Die Juden Wiens. S. 75 - 78

⁴⁸ Vgl: Rozenblit, Marsha L.: Die Juden Wiens. S. 56 - 57

Es gab Juden, die sich durch interkonfessionelle Eheschließungen vollständig assimilieren wollten. Um in Österreich eine interkonfessionelle Ehe eingehen zu können, musste jedoch einer der Brautleute seine Religion aufgeben oder in die Religion des anderen Partners übertreten. Meistens waren es die Juden, die ihre Religion aufgaben und zum Christentum übertraten. Neben dem Wunsch nach Assimilierung gab es verschiedene Gründe für das Schließen interkonfessionelle Ehen. Ein häufiger Grund war die Hoffnung auf sozialen Aufstieg einhergehend mit einer gewissen Gleichgültigkeit gegenüber dem Judentum, aber die meisten Eheschließungen mit einer/einem Nichtjüdin/Nichtjuden waren Liebeshochzeiten. Der Großteil der jüdischen Männer, die eine interkonfessionelle Ehe schlossen, kam aus dem Mittelstand. Viele Juden konvertierten aber auch ohne Heirat aus ähnlichen Motiven – sozialer Aufstieg, Assimilation, etc. – zum Christentum. Die Übertritte brachten jedoch oft nicht den gewünschten Erfolg und viele konvertierten nach einiger Zeit wieder zurück zum Judentum, wenn sie merkten, dass sie trotz Konvertierung Antisemitismus ausgesetzt waren oder sie den Stolz auf ihre jüdische Herkunft wiederentdeckten. Speziell unter Studenten waren Übertritte aber wenig verbreitet und sie versuchten vehement das Judentum zu verteidigen.⁴⁹

Traditionelle religiöse Juden legten sehr großen Wert auf Bildung, was sich in der Tatsache widerspiegelt, dass seit dem Jahre 1880 ca. ein Drittel der Wiener Gymnasiasten Juden waren, wobei die meisten jüdischen Abgänger der Wiener Gymnasien aus Böhmen, Mähren und Schlesien kamen, unter ihnen auch Victor Adler, Karl Kraus, Gustav Mahler und Sigmund Freud.⁵⁰ Die meisten der jüdischen Gymnasiasten kamen aus Bürgerfamilien und die Schulbildung verhalf ihnen zu Akkulturation und Assimilation und war ein Sprungbrett für den Aufstieg in den Mittelstand. Der Religionsunterricht war in den Gymnasien nicht sonderlich ausgeprägt, und die jüdischen Schüler wussten mehr über Literatur als über den Talmud und ihre Religion bescheid. Unterrichtet wurden sie in Latein, Griechisch, Deutsch, Literatur, Geschichte, Geographie, Mathematik und auch Physik.⁵¹ Sie erreichten um das 19. Jahrhundert ein ähnliches durchschnittliches schulisches Bildungsniveau wie Nichtjuden und wurde im Zusammenhang damit zunehmend wohlhabender.⁵² Die drei von Juden am meisten besuchten Gymnasien waren das Franz-Josephs-Gymnasium im 1. Bezirk, das Erzherzog-

⁴⁹ Vgl: Rozenblit, Marsha L.: Die Juden Wiens. S. 133 - 149

⁵⁰ Vgl: Beller, Steven: Soziale Schicht, Kultur und die Wiener Juden um die Jahrhundertwende. S. 73 - 77

⁵¹ Vgl: Rozenblit, Marsha L.: Die Juden Wiens. S. 106 - 109

⁵² Vgl: Volkov, Shulamit: Antisemitismus als kultureller Code. S. 170 - 177

Rainer-Gymnasium im 2. Bezirk und das Maximilian-Gymnasium im 9. Bezirk. Jüdische Schüler⁵³ besuchten nicht nur Gymnasien sondern auch Realschulen, jedoch war der Anteil an Realschülern weitaus geringer als der an Gymnasiasten, trotz der Tatsache dass der Lehrplan dieser Realschulen modern war. Es wurden Mathematik und moderne Fremdsprachen, allerdings weder Latein noch Griechisch angeboten. Nach dem Abschluss einer Realschule war man zur Inskription an Technischen Hochschulen berechtigt und konnten den Grad eines Diplomingenieurs erreichen.⁵⁴

Juden schufen diverse jüdische Organisationen, um ein gesellschaftliches Leben unter Ihresgleichen führen zu können. Reiche, Mittelständische, Arme oder vor kurzem Eingewanderte, sie alle gründeten eigene Institutionen, die ihnen halfen, ihre eigene jüdische Identität zu wahren. Eine der wichtigsten Organisationen war die ISRAELITISCHE KULTUSGEMEINDE, kurz IKG, welche für die religiösen Angelegenheiten der Wiener jüdischen Gemeinde zuständig war.⁵⁵ Seit dem 21. März 1890 wurde die Kultusgemeinde als halböffentliche Körperschaft angesehen, die zum einen die Aufgabe hatte, die Wiener Juden zu repräsentieren und zum anderen mit allen Aufgaben betreut war, die mit ihren religiösen Bedürfnissen im Zusammenhang standen. Die Kultusgemeinde hatte auch das Recht zugesprochen bekommen, Gelder, Steuern und Gebühren von den Mitgliedern einzufordern. Trotz der halböffentlichen Körperschaft war die Israelitische Kultusgemeinde dem Staat Rechenschaft schuldig und für diesen im Bereich der Verwaltung tätig, was bedeutete, dass sie die Geburten-, Heirats- und Sterbeverzeichnisse der jüdischen Bevölkerung Wiens führte. Für den Staat war die IKG eine Verwaltungseinrichtung, für die jüdische Gemeinde war sie eine Hilfseinrichtung, die zur Befriedigung der religiösen und auch wohltätigen Bedürfnisse aller jüdischen Mitglieder zuständig war. Mitglied war man sobald man dem jüdischen Glauben angehörte, unabhängig davon, ob man das Judentum praktizierte oder nicht.

Als stumme Mitglieder der IKG wurden jene Juden bezeichnet, welche auf Grund der Tatsache, dass sie keine Steuerleistung erbrachten, nicht wahlberechtigt waren, da das Entrichten von Steuern über mindestens drei Jahre Voraussetzung für den Status als ordnungsgemäßer Wähler war. Bis 1910 jedoch waren weibliche Steuerzahler nicht wahlberechtigt. Diese stummen Mitglieder waren zum größten Teil Juden aus dem Osten, da diese meist zu arm waren, um Steuern zu zahlen, und ihnen wurde auch wenig Sympathie von der IKG-Führung entgegengebracht.

⁵³ Vgl: Rozenblit, Marsha L.: Die Juden Wiens. S. 110

⁵⁴ Vgl: Rozenblit, Marsha L.: Die Juden Wiens. S. 114 - 115

⁵⁵ Vgl: Rozenblit, Marsha L.: Die Juden Wiens. S. 152 - 153

Nur die Hälfte der IKG-Ausgaben konnte aus den Steuereinnahmen bestritten werden, die restlichen Aufwendungen wurden aus Einkünften wie Begräbnis-, Heirats- und Taufgebühren oder auch durch Vermietung von Sitzplätzen in den Tempeln, aus Stiftungen und weiteren wohltätigen Zuwendungen beglichen. Die IKG hatte durch die im Rahmen der Immigration aus dem Osten stetig steigenden Mitgliederzahlen immer mehr Ausgaben, da sie den armen Juden finanzielle Unterstützung gewährte. Da die Unterstützung der Stadt Wien nur sehr gering war, waren die bedürftigen Juden auf die Großzügigkeit ihrer Glaubensbrüder angewiesen, von denen ganz besonders die abhängig waren, die noch kein Heimatrecht erlangt hatten, denn das Heimatrecht war Voraussetzung für eine generelle Armenunterstützung.⁵⁶ „Im Judentum gab es selbstverständlich eine starke traditionelle Verpflichtung, für die eigenen Armen zu sorgen.“⁵⁷

Wie bereits früher erwähnt, wurde 1886 schließlich auch die ÖSTERREICHISCH-ISRAELITISCHE UNION, kurz ÖIU gegründet. Der Gründer Joseph Bloch, welcher 1883 in den Reichsrat entsandt wurde, war ein Verfechter jüdischer Interessen und bekämpfte vehement antisemitische Attacken und forderte die Juden auf, sich auch gegen Antisemitismus zu wehren. Dadurch war er allerdings nicht allzu beliebt innerhalb der IKG-Führung, er setzte sich für eine gesamtösterreichische jüdische Organisation als gemeinsame Vertretung aller Juden ein, und aus diesen Plänen entstand eben die ÖIU. Die ÖIU machte es sich zur Aufgabe, jüdische Erziehung, jüdisches Geschichtsbewusstsein und auch die jüdische Kultur zu pflegen, was, so empfand es zumindest die ÖIU, von der IKG stark vernachlässigt wurde, aber die einzige legitime Stimme hatte weiterhin die IKG.⁵⁸ Die ÖIU setzte sich aber auch für die persönlichen Rechte der Juden und für die jüdische nationale Gleichberechtigung ein. Neben der IKG und der ÖIU gab es noch weitere Organisationen, wie die ISRAELITISCHE ALLIANZ und die B'NAI B'RITH, welche Organisationen unterstützte, die sich den ärmeren Teil der jüdischen Bevölkerung annahmen, insbesondere der Opfer russischer Pogrome.⁵⁹ Weiters gab es noch von jüdischen Studenten gegründete Organisationen: JÜDISCH-AKADEMISCHE JURISTENVEREIN, AKADEMISCHER VEREIN JÜDISCHER MEDIZINER und als wichtigste Organisation die JÜDISCH-AKADEMISCHE LESE-HALLE. An dieser Stelle ist auch der zu dieser Zeit immer stärker werdende politische Zionismus erwähnenswert, eine von jungen Juden gegründete Bewegung, welche im Land Israel einen jüdischen Staat gründen wollte.⁶⁰ Auf

⁵⁶ Vgl: Weitzmann, Walter R.: Die Politik der jüdischen Gemeinde Wiens zwischen 1890 und 1914. S. 181 - 213

⁵⁷ Weitzmann, Walter R.: Die Politik der jüdischen Gemeinde Wiens zwischen 1890 und 1914. S. 195

⁵⁸ Vgl: Weitzmann, Walter R.: Die Politik der jüdischen Gemeinde Wiens zwischen 1890 und 1914. S. 184 - 192

⁵⁹ Vgl: Rozenblit, Marsha L.: Die Juden Wiens. S. 154

⁶⁰ Vgl: Rozenblit, Marsha L.: Die Juden Wiens. S. 164

diese Institutionen wird in Angelika Hausenbichls Diplomarbeit „Nathan Birnbaum. Seine Bemühungen um das jüdische Theater und die jüdische Kultur“ näher eingegangen.

1.3. Die jüdische Frau Wiens der Jahrhundertwende des 19./20. Jahrhundert

Wie bereits erwähnt, immigrierten meist komplette jüdische Familien, was dazu führte, dass auch zahlreiche jüdische Frauen mit ihren Männern ihre Heimat Galizien, Böhmen, Mähren oder Ungarn verließen, um in Wien ein neues Leben zu beginnen. Dies steht im Kontrast zu nichtjüdischen Frauen, welche ihre Heimat fast ausschließlich zur Heirat oder um als Dienstmädchen oder Köchin zu arbeiten, verließen. Trotz allem gab es aber weiterhin einen leichten Überhang an männlichen Immigranten, da nicht alle Frauen ihre Heimat so bereitwillig verließen wie die Männer, wobei die Frauen den Männern nur wenig in ihren Wanderbewegungen nachstanden.⁶¹ „So etwa kamen um 1900 in Wien auf je 1.000 Juden nur 996 Jüdinnen, wobei aber in diesem Jahr in der Gesamtbevölkerung auf 1.000 Männer 1.059 Frauen kamen.“⁶²

Von den in Wien geborenen jüdischen Frauen heirateten 12,5 % jüdische Männer aus Galizien. Aus Galizien stammende, in Wien lebende, Jüdinnen heirateten 1880 zu etwa 51,7 % Juden aus ihrer Heimat und im Jahre 1910 zu 79,6 %.⁶³ Auch interkonfessionelle Ehen zwischen jüdischen Frauen und Nichtjuden kamen vor, vor allem bei Frauen aus der unteren Mittelschicht oder Arbeiterklasse. Mit der interkonfessionellen Eheschließung gaben sie meist dem Wunsch nach einer Ehe mit einem Berufskollegen und einer Liebeshochzeit nach, als das sie sich dadurch sozialen Aufstieg erhofften. Unter Jüdinnen aus reicheren Verhältnissen waren interkonfessionelle Ehen unüblich.⁶⁴

Die meisten jüdischen Frauen im Wien des 19./20. Jahrhunderts gehörten der sozialen Unterschichte an und waren in Handwerksberufen wie Näherinnen oder Schneiderinnen und als Dienstboten beschäftigt. Ebenso fand man Frauen, die als Gouvernanten oder Schauspielerinnen tätig waren.⁶⁵ Allerdings waren einige jüdische Frauen um das 19./20.

⁶¹ Vgl: Rozenblit, Marsha L.: Die Juden Wiens. S. 31 - 33

⁶² Rozenblit, Marsha L.: Die Juden Wiens. S. 33

⁶³ Vgl: Rozenblit, Marsha L.: Die Juden Wiens. S. 53

⁶⁴ Vgl: Rozenblit, Marsha L.: Die Juden Wiens. S. 136 - 141

⁶⁵ Vgl: Rozenblit, Marsha L.: Die Juden Wiens. S. 145

Jahrhundert bereits als Schriftstellerinnen, z.B. als Kinder- und Jugendbuchautorinnen oder auch als Autorinnen religiöser Bücher, tätig.⁶⁶

Die österreichische Kinder- und Jugendliteratur (...) wurde und wird bis heute vor allem von Frauen bestimmt. (...) Für Frauen früherer Jahrhunderte war das Schreiben und ganz besonders das Verfassen von Büchern für junge Leserinnen und Leser eine der wenigen Möglichkeiten, an die Öffentlichkeit zu treten, ohne gesellschaftliche Tabus brechen zu müssen.⁶⁷

Biografien dieser Frauen sind aber nicht leicht nachzuvollziehen, denn sie waren zum Teil gezwungen abseits der Öffentlichkeit zu arbeiten und ihre Spuren verwischen sich oft durch Namenwechsel, Verwendung von Pseudonymen und bei Autorinnen jüdischer Herkunft zusätzlich oft auch durch Emigration oder Deportation.⁶⁸ Trotz allem sind einige jüdische Schriftstellerinnen in der Wissenschaft bekannt.

Fanny Neuda geb. Schmiedel (1819 geb. Loschitz - 1894 gest. Meran) schrieb Erzählungen aus dem jüdischen Familienleben und auch Gebetbücher. Eine weitere Autorin jüdischer Herkunft, die religiöse Bücher, vor allem für Kinder, schrieb war Ilse Weber (1903 Wittkowitz – 1944 KZ Auschwitz). Sie schrieb auch Lieder und Gedichte während ihres Aufenthaltes im KZ Auschwitz bis zu dem Zeitpunkt ihrer Ermordung. Zwei weitere bekannte Kinder- und Jugendbuchautorinnen waren Rosa Barach, geb. Gottlob (1841 Neu-Rausnitz – 1913 Wien) und Hermine Camille Proschko (1854 Linz – 1923 Wien), welche beide unter Pseudonymen schrieben. Rosa Barach alias Dr. Maria Lavera war die erste Frau, die in Wien öffentliche Vorlesungen hielt und 1882 mit ihren Gedichten nach Deutschland auf Tournee ging. Einige ihrer Gedichte wurden sogar vertont. Hermine Camilla Proschko alias C. Wittendorf trat in die Fußstapfen ihres Vaters, der ebenfalls Jugendschriftsteller war, arbeitete auch an mehreren Zeitschriften mit und gab die Zeitschriften JUGENDHEIMAT und JUGENDLAUBE heraus.⁶⁹ Aber nicht nur als Schriftstellerinnen oder Autorinnen waren jüdische Frauen künstlerisch tätig. Nicht vergessen darf man die jüdischen Schauspielerinnen dieser

⁶⁶ Vgl: Blumesberger, Susanne: Kinder- und Jugendbuchautorinnen jüdischer Herkunft und ihr Beitrag zur österreichischen Literatur. S. 121 - 122

⁶⁷ Blumesberger, Susanne: Kinder- und Jugendbuchautorinnen jüdischer Herkunft und ihr Beitrag zur österreichischen Literatur. S. 122

⁶⁸ Vgl: Blumesberger, Susanne: Kinder- und Jugendbuchautorinnen jüdischer Herkunft und ihr Beitrag zur österreichischen Literatur. S. 121 - 122

⁶⁹ Vgl: Blumesberger, Susanne: Kinder- und Jugendbuchautorinnen jüdischer Herkunft und ihr Beitrag zur österreichischen Literatur. S. 123 - 127

Zeit, die in Wien auf der Bühne zu sehen waren. Mina Deutsch, geboren in Lemberg, (1887 – unbekannt) trat ab 1910 in der JÜDISCHEN BÜHNE auf und von 1920 bis 1923 mit der FREIEN JÜDISCHEN VOLKSBÜHNE. Eine weitere wichtige Schauspielerin dieser Zeit ist unter anderem Paula Dreiblatt, geboren in Galizien und gestorben in Wien (um 1895 – 1938). Sie ist auch in dem Film OST & WEST in der Rolle der Köchin Machle zu sehen. Sie trat ab 1916 in Wien an der JÜDISCHEN BÜHNE und an der FREIEN JÜDISCHEN VOLKSBÜHNE auf. Neben Paula Dreiblatt spielte auch noch Laura Glücksmann, geboren in Lemberg, (1885 – gestorben in einem Konzentrationslager) ab 1914 bei der JÜDISCHEN BÜHNE in Wien Theater und ab 1920 auch bei der FREIEN JÜDISCHEN VOLKSBÜHNE. Auch sie ist in OST & WEST als Großmutter zu sehen. An dieser Stelle ist auch Maly Picon zu erwähnen, auf die aber in einem späteren Kapitel näher eingegangen wird.⁷⁰

Die schulische Ausbildung für Mädchen erlangte innerhalb der orthodoxen jüdischen Gemeinde erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts große Bedeutung. Davor wurde das Hauptaugenmerk auf die Bildung der Knaben gelenkt, daher besuchten Mädchen auch öfters öffentliche nichtjüdische Gymnasien.⁷¹

Die Orthodoxie des Westens kam in bezug [sic!] auf die Mädchenbildung, insbesondere in Auseinandersetzung mit der Reformbewegung, ebenfalls zur Erkenntnis, daß sich die Mädchen bei einer mangelnden Pflege jüdischer Bildung vom Judentum entfernten. Dies wurde insbesondere aufgrund der Erziehungsaufgabe der Frau als gefährliche Entwicklung betrachtet, der man mit der Erteilung von Religionsunterricht und der Gründung von Mädchenschulen entgegenwirken wollte.⁷²

Auf Grund der Sorge um den Bestand des Judentums wurde der schulischen Ausbildung der Mädchen immer mehr Beachtung geschenkt. Die Anzahl der Mädchen mit einer höheren Schulbildung war zwar weiterhin niedrig, der Anteil jüdischer Mädchen unter diesen war jedoch hoch. Bis zum Ersten Weltkrieg besuchten fast ausschließlich Töchter der reichsten und etabliertesten Juden Schulen, denn Bildung in Englisch und Französisch zeigte einen

⁷⁰ Vgl: Dalinger, Brigitte: Quellenedition zur Geschichte des jüdischen Theaters. S. 156 - 157

⁷¹ Vgl: Hecht, Dieter: Gesegnet seist du, die Wohltätigkeit und Gerechtigkeit liebt. S. 72

⁷² Malleier, Elisabeth: Jüdische Frauen in Wien. S. 144 Anm.: Text in alter Rechtschreibregel verfasst.

hohen Grad an Akkulturation. Im Gegenteil dazu war in nichtjüdischen Haushalten Schulbildung der Mädchen äußerst unüblich.⁷³

Trotz der zunehmenden Tendenz, Mädchen auf Schulen zu schicken, wurden vom Staat vor dem Ersten Weltkrieg keine Schulen, außer Volksschulen, für Mädchen errichtet und sie wurden auch nicht an humanistischen Gymnasien oder Realschulen zugelassen. Einzige Ausbildungsstätten waren so genannte Mädchenlyzeen, die eine sechsjährige Ausbildung ermöglichten, welche ab 1901 auf sieben Jahre und ab 1910 auf acht Jahre erweitert wurde. Diese Ausbildung kam der Realschulbildung für Knaben gleich, unterrichtet wurden moderne Sprachen, Aufsatz schreiben, Literatur und Freifächer wie z.B. Nähen, Stenographie, oder Maschinenschreiben. Latein und Griechisch wurden nicht gelehrt. Diese Lyzeen waren für Schulbeginnerinnen im Alter von 10 bis 16 Jahren gedacht. Die Anzahl der jüdischen Schülerinnen lag 1895/96 bei 57 % und 1910 bei 46 %. Es gab in Wien drei Mädchenlyzeen, wobei das Lyzeum von Dr. Amalie Sobel / Dr. Olga Ehrenhaft-Steindler fast ausschließlich von Jüdinnen und das Lyzeum von Eugenie Schwarzwald etwa zu zwei Drittel von jüdischen Mädchen – meist aus der Oberschicht stammend und gebürtige Wienerinnen – besucht wurde. Am dritten, christlich geführten Lyzeum wurden keine Jüdinnen aufgenommen.

Ab den 1880/1890er Jahren wurden private Mädchenlyzeen gegründet, wobei ein Abschluss mit Matura für Mädchen erst ab 1900 möglich war. Die Ausbildung dauerte ebenfalls sechs Jahre und konzentrierte sich hauptsächlich auf Englisch, Französisch, Literatur und Geschichte, jedoch nicht auf Latein, Griechisch oder naturwissenschaftliche Fächer.⁷⁴ Die älteste private Mädchenschule Wiens wurde bereits im Jahre 1861 von Marie Hanke gegründet.⁷⁵

Trotz Bemühungen um die Zulassung von Frauen an Universitäten seit 1888 berechnete ein Abschluss an einem Lyzeum jedoch nicht zum Studium an einer Hochschule, allerdings war es Frauen ab 1905 erlaubt an der philosophischen Fakultät als außerordentliche Hörerinnen oder Pharmazie zu studieren.⁷⁶ Der Anteil der Jüdinnen unter den ersten weiblichen Studentinnen war sehr hoch und im Jahre 1919, als Frauen das erste Mal an der juristischen Fakultät zugelassen wurden, waren mehr als die Hälfte der weiblichen Studenten jüdischer Herkunft (51,7 %).⁷⁷

⁷³ Vgl: Hecht, Dieter: Gesegnet seist du, die Wohltätigkeit und Gerechtigkeit liebt. S. 72

⁷⁴ Vgl: Torggler, Elisabeth: Ein Stück österreichischer Bildungsgeschichte: Der Beitrag jüdischer Frauen. S. 88

⁷⁵ Vgl: Malleier, Elisabeth: Jüdische Frauen in Wien. S. 118 - 119

⁷⁶ Vgl: Rozenblit, Marsha L.: Die Juden Wiens. S. 127

⁷⁷ Vgl: Göllner, Renate: Abschied vom Judentum? S. 152 - 153

Eine jener jüdischen Frauen, die erfolgreich ein Hochschulstudium absolvierten, war Käthe Leichter (1895 Wien – 1942 Bernburg), deren Vater ihr und ihrer Schwester bereits im Alter von drei oder vier Jahren abends Balladen von Goethe, Schiller und Uhland vorlas. Im Alter von zehn Jahren befasste sie sich schon mit französischen, russischen und deutschen Autoren wie Victor Hugo, Tolstoj, Dickens, Balzac, Maupassant und Kleist. Käthe Leichter besuchte die Schule der Beamtentöchter, absolvierte ihre Matura und das anschließende Studium war für sie eine Selbstverständlichkeit.⁷⁸ Helene Adolf (1895 – 1998) besuchte ebenfalls nach ihrem ersten Privatunterricht die Schule des Beamtentöchtervereins, legte im Jahre 1913 die Matura im Staats-Realgymnasium in Wien im 8. Bezirk ab und brachte bereits 1908 ihre ersten Gedichte heraus. 1915 begann sie an der Kunstschule für Frauen und Mädchen und an der Kunstgewerbeschule zu studieren und im Jahre 1920 inskribierte sie das Studium der Germanistik und Romanistik, das sie 1923 abschloss.⁷⁹ Elise Richter war die erste Frau, die an einer österreichischen Universität ihr Doktorat in Physik abschloss (1901) und sich auch habilitierte (1904)⁸⁰, doch die Venia docendi wurde ihr erst 1907 verliehen. Sie war auch die erste Frau Österreichs und Deutschlands, die an einer Universität lehrte, 1921 wurde sie die erste außerordentliche Professorin. Die erste Frau Österreichs, die den Doktor der Rechte erhielt, war 1921 Marianne Beth. Zu erwähnen ist an dieser Stelle auch noch Dr. Bianca Bienefeld, denn sie war die erste österreichische Gynäkologin.⁸¹

Große Bedeutung für die Sozialisierung der jüdischen Frauen erlangten zahlreiche, im frühen 20. Jahrhundert gegründete, Frauenorganisationen.⁸² Im Jahre 1909 wurden in Wien erste Frauengruppen organisiert⁸³ und bis in das Jahr 1914 gab es in Wien bereits über 30 jüdische Frauenorganisationen, von denen die meisten traditionelle Frauenwohltätigkeitsvereine waren, und die Gründung weiterer Vereine setzte sich auch während und nach dem Ersten Weltkrieg fort.⁸⁴ Die weibliche Fürsorge in der Sozialarbeit im Rahmen dieser Vereine wurde von der Israelitischen Kultusgemeinde nicht nur organisatorisch, sondern auch finanziell unterstützt und die Einbindung war ein großer Erfolg für die jüdischen Frauen, da sie bedeutete, dass Frauen zum ersten Mal in die Kultusgemeinde vordringen konnten. Gleichzeitig wurde ihre Arbeit aber an die Gemeinde gebunden, was zur Folge hatte, dass die Frauenorganisationen sich nicht selbstständig weiterentwickeln konnten.

⁷⁸ Vgl: Göllner Renate: Abschied vom Judentum? S. 146 - 147

⁷⁹ Vgl: Heuer, Renate. Für den einzelnen ist jetzt das Beste: Wegblicken und Weitergehen. S. 99 - 102

⁸⁰ Vgl: Hecht, Dieter: Gesegnet seist du, die Wohltätigkeit und Gerechtigkeit liebt. S. 73

⁸¹ Vgl: Malleier, Elisabeth: Jüdische Frauen in Wien. S. 158 - 160

⁸² Vgl: Hecht, Dieter J.: Bürgerlich-jüdische Frauen in Wien während des Ersten Weltkrieges. 316

⁸³ Vgl: Weitzmann, Walter R.: Die Politik der jüdischen Gemeinde Wiens zwischen 1890 und 1914. S. 210

⁸⁴ Vgl: Hecht, Dieter J.: Bürgerlich-jüdische Frauen in Wien während des Ersten Weltkrieges. S. 317

Neben den jüdischen Frauenorganisationen gab es auch zahlreiche weitere inter- bzw. antikonfessionelle, von denen der ALLGEMEINE ÖSTERREICHISCHE FRAUENVEREIN, kurz AÖF, eine der wichtigsten war. Viele dieser Frauenorganisationen akzeptierten auch jüdische Frauen, diese durften innerhalb des Vereins jedoch ihre Religion nicht ausüben. Dies galt auch für den AÖF, in dem jüdische Frauen bis in die Führungsebenen tätig waren.⁸⁵

Sehr viele jüdische Frauen betätigten sich in diesen verschiedenen Fürsorgeorganisationen bzw. generell wohltätig, wie es vor allem für Töchter aus dem jüdischen Großbürgertum üblich war. Als Beispiel soll die Schriftstellerin Helene Adolf erwähnt werden, welche während des Ersten Weltkriegs zum Beispiel als Hilfsschwester im Rudolfsspital arbeitete.⁸⁶

Anitta Müller-Cohen (1890 – 1962), in Wien geboren,⁸⁷ war eine der bedeutendsten Persönlichkeiten in der Geschichte des jüdischen Fürsorgewesens. Sie stand schon als 24-jährige an der Spitze des Hilfskomitees der Kultusgemeinde, war in zahlreichen Frauenorganisationen tätig, unter anderem auch als Mitglied des AÖF und wurde später als erste Frau in den Wiener Stadtrat gewählt. Sie organisierte zahlreiche wohltätige Einrichtungen, darunter ein Mütterheim, einen Kinderhort, eine Säuglingsfürsorge, Suppen- und Teeausgabestellen, eine Arbeitsschule für Mädchen und Frauen, die aus Galizien kamen, eine Kinderheilstätte und auch ein Knabenheim, die alle mittels Spenden finanziert wurden. Sie gründete auch selbst die HILFSORGANISATION SOZIALE HILFSGEMEINSCHAFT ANITTA MÜLLER, bei der während des Ersten Weltkrieges zahlreiche Frauen Hilfe fanden, und die nach dem Krieg zur wahrscheinlich größten Hilfsorganisation Wiens wurde.⁸⁸ Ebenso organisiert Müller-Cohen nach dem Krieg einen Erholungsaufenthaltort im Ausland für 12.000 unterernährte Kinder. Anschließend baute sie im Jahre 1926 in Palästina ein Hilfswerk für Einwanderer auf.⁸⁹

Auch Bertha Pappenheim (1859-1936) war durch ihre Arbeit in der Frauenbewegung ein großes Vorbild,⁹⁰ vor allem auf Grund ihres Kampfes gegen Prostitution und Mädchenhandel, welche ein großes und weit verbreitetes Problem darstellten. Sie gründete für ledige Mütter

⁸⁵ Vgl: Hecht, Dieter J.: Bürgerlich-jüdische Frauen in Wien während des Ersten Weltkrieges. S. 321 - 325

⁸⁶ Vgl: Heuer, Renate: Für den einzelnen ist jetzt das Beste: Wegblicken und Weitergehen. S. 101

⁸⁷ Vgl: <http://www.gedenkdienst.at/index.php?id=439>

⁸⁸ Vgl: Hecht, Dieter J.: Bürgerlich-jüdische Frauen in Wien während des Ersten Weltkrieges. S. 315 - 321

⁸⁹ Vgl: Adunka, Evelyn: Der ostjüdische Einfluss auf Wien. S. 80

⁹⁰ Vgl: Hecht, Dieter: Gesegnet seist du, die Wohltätigkeit und Gerechtigkeit liebt. S. 79

und so genannte gefallene Frauen das Heim des Jüdischen Frauenbundes in Neu-Isenburg, wo diese Frauen Zuflucht fanden und auch eine Ausbildung machen konnten.⁹¹

Die wirtschaftliche Situation im Osten trieb viele Mädchen und junge Frauen in die Hände der Mädchenhändler und es kam auch vor, dass Kinder von ihren Vätern, aus Verzweiflung über die Armut in der diese lebten, verkauft wurden um damit für ihre Familie die notwendigsten Nahrungsmittel zu beschaffen. Häufig wurden Frauen, die von ihren Männern verlassen wurden, ohne sich von ihnen scheiden zu lassen, oder deren Männer für tot erklärt wurden, Opfer der Prostitution bzw. des Mädchenhandels. Viele Frauen konnten sich nicht selbst aus dieser Lage befreien, da sie durch ihre religiöse Überzeugung oft der Meinung waren, mit den Zuhälter rechtmäßig verheiratet zu sein und sie daher nicht verlassen zu können.⁹²

Bordelle gab es in Galizien in den Garnisonsstädten, z.B. Trembowla, die alle Teil eines verbindenden Netzwerks waren, welches es ermöglichte, auf so genannte „Nachfrageschwankungen“ bei den Damen rasch zu reagieren. Dies kann man so verstehen, dass, wenn ein Freier einen speziellen Typ Frau verlangte und dieser in dem besuchten Bordell gerade nicht anzutreffen war, wurde durch das Netzwerk dieser Typ gesucht und in kürzester Zeit zum gewünschten Bordell gebracht.⁹³

Die Tatsache einer jüdischen Prostitution und eines Mädchenhandels wurde jüdischerseits lange Zeit offiziell bestritten und zu leugnen versucht. Die dabei mitspielende Angst, durch eine Bestätigung der Tatsache eines jüdischen Mädchenhandels den Antisemiten Argumente für ihre Verleumdung zu liefern, mag dafür teilweise verantwortlich gewesen sein.⁹⁴

Aus dieser Angst heraus kümmerten sich vor allem Wiener jüdische Organisationen um die Lage der jüdischen Mädchen in Galizien und versuchten, ihnen alternative Berufsaussichten zu bieten, indem sie ihnen Beschäftigungen in Galizien verschafften oder auch Arbeitsangebote aus dem Ausland überprüften.⁹⁵

⁹¹ Vgl: Kohlbauer-Fritz, Gabriele: Beste aller Frauen. S. 12 - 13

⁹² Vgl: Hödl, Klaus: Als Bettler in die Leopoldstadt. S. 68 - 69

⁹³ Vgl: Hödl, Klaus: Als Bettler in die Leopoldstadt. S. 73

⁹⁴ Hödl, Klaus: Als Bettler in die Leopoldstadt. S. 73

⁹⁵ Vgl: Hödl, Klaus: Als Bettler in die Leopoldstadt. S. 73 - 74

Neben diesen vielfältigen Wohltätigkeits- und Fürsorgeorganisationen gab es auch weitere jüdische Frauenvereine. In der zionistischen Bewegung gründeten aktive Frauen entsprechende Organisationen, wie den ERSTEN ZIONISTISCHEN FRAUENVEREIN IN WIEN, den ZIONISTISCHEN FRAUENVEREIN IN FÜNFHAUS und den VEREIN JÜDISCHER MÄDCHEN. Auch der VEREIN JÜDISCHER DAMEN: MIRIAM, setzte Besiedelung Palästinas ein. Ein weiteres Beispiel für eine jüdische Frauenorganisation war der LITERARISCHE GESELLIGKEITSVEREIN JÜDISCHER MÄDCHEN: MORIA, welcher sich mit jüdischer Literatur, Geschichte und der Rolle der Frau in der jüdischen Vergangenheit beschäftigte. Er bezweckte die⁹⁶ „Wiedererweckung des gesunkenen jüdischen Stammesbewusstseins“⁹⁷ und versuchte ein gutes Fundament für die jüdische nationale Bewegung zu schaffen. Politische Aktivitäten wurde weithin den Männern, Brüdern und Vettern überlassen.⁹⁸

1.4. Maly Picon – Eine jüdisch-amerikanische Theater- und Filmschauspielerin

Maly Picon (1898 – 1992), auch bekannt als Molly Picon, wurde in New York, Amerika, unter dem Namen Margaret Pyekoon geboren.⁹⁹ Ihre Mutter Clara Ostrovsky kam aus Kiev, Russland, 1890 nach Amerika (Philadelphia), wo sie Malys Vater, Louis Pyekoon, einen Rabbiner-Studenten aus Warschau, kennen lernte und heiratete.¹⁰⁰ 1903 begann für die damalige fünf jährige Jüdin Margaret nach einem Casting am Bijou Theater ihre Karriere¹⁰¹, und sie dem Schauspiel an ihr Lebensende treu.¹⁰²

Ihren frühen Karrierestart erklärt Maly Picon in ihrer Autobiografie damit, dass in ihrem Haushalt alle Familienmitglieder ins Geldverdienen involviert waren, so auch sie selber. Wo auch immer Molly auftreten konnte, um Geld zu verdienen, tat sie dies daher auch, was pro Abend zu Beginn 50 Cent einbrachte und sie auch gerne machte, denn sie liebte es zu singen und zu tanzen.¹⁰³ Zweimal die Woche erhielt sie schließlich auch Klavierunterricht, und da das Geld knapp war, brachte Maly ihrer Schwester alles bei, was sie im Unterricht gelernt hatte, da diese keinen eigenen Unterricht erhalten konnte.¹⁰⁴

⁹⁶ Vgl: Rozenblit, Marsha L.: Die Juden Wiens. S. 167 - 168

⁹⁷ Rozenblit, Marsha L.: Die Juden Wiens. S. 167

⁹⁸ Vgl: Rozenblit, Marsha L.: Die Juden Wiens. S. 167 - 168

⁹⁹ Vgl: Green, Joann: Picon, Molly (1898-1992). S. 1

¹⁰⁰ Vgl: Picon, Molly: So laugh a little. S. 16 - 17

¹⁰¹ Vgl: Green, Joann: Picon, Molly (1898-1992). S. 2

¹⁰² Vgl: Picon, Molly: So laugh a little. S. 22

¹⁰³ Vgl: Picon, Molly: So laugh a little. S. 22, 30

¹⁰⁴ Vgl: Picon, Molly: So laugh a little. S. 37

Ihre erste Hauptrolle spielte Picon in der Broadway-Produktion MORNINGSTAR unter der Regie von Sylvia Regan.¹⁰⁵ Die Lieder, die sie sang, schrieb sie zum Teil selber oder sie wurden von drei Liedschreibern des jiddischen Theaters komponiert, Joseph Rumshinsky, Sholom Secunda und Abraham Ellstein.¹⁰⁶

Nachdem 1919 in Boston das Theater, an dem sie zu dieser Zeit spielte, schloss, wurde sie durch ein Casting von Jakob Kalich an das jiddische Theater Boston Grand Opera geholt. Im Juni desselben Jahres heirateten Maly Picon und Jakob Kalich, und im August 1920 kam ihre gemeinsame Tochter tot zur Welt.¹⁰⁷ Bereits im Jahre 1919, zu Beginn ihrer Karriere, kam sie mit ihrem Ehemann Jacob Kalich nach Europa, um hier europäisches Jiddisch zu lernen. Unter anderem kam sie dabei auch nach Wien, wo sie später auch bei den Filmen YANKELE, HÜTET EURE TÖCHTER und OST & WEST mitwirkte.¹⁰⁸ Ihr erster Film, der in Österreich gedreht wurde, war DAS JUDENMÄDL (1921).¹⁰⁹ Während ihres Wien Aufenthaltes 1921 konnte Eugen Hoeflich (1891 – 1965) Maly Picon für einen Auftritt bei der HARUACH, VEREINIGUNG JÜDISCHER FORSCHER, SCHRIFTSTELLER UND KÜNSTLER gewinnen. Diese erste Veranstaltung bei dieser Vereinigung war ein Gesangsabend im Carl Theater. Es wurden Chederlieder und jiddische Volkslieder interpretiert, unter anderem eben auch von Maly Picon und ihrem Ehemann Jacob Kalich, die als Künstlerehepaar ihre erste gemeinsame Europatournee hatten. Der erste Teil ihres Gastspieles in Wien fand bereits im Juni desselben Jahres statt, dabei spielten sie in den jiddischen Komödien JANKALE und DAS STIEFKIND DER WELT. Im September folgten ein weiterer Auftritt in Karlsbad und der zweite Teil ihres Gastspieles in Wien, wobei Maly Picon ihren Schwank A MOJD MIT SEJCHEL aufführte. Das Wiener jüdische Publikum war von Malys Auftritten begeistert, und sie wirkte noch bei zwei weiteren Veranstaltungen der HARUACH mit. Bei der Matinee Jüdischer Humor traten Picon und ihr Mann Kalich im Duett JOSCHKE FÜHRT AWEK auf und sie trug des Weiteren auch kabarettistische Lieder vor.¹¹⁰ Bei ihrer Rückkehr nach Amerika brachten Maly Picon und ihr Mann Jacob Kalich den Film YANKELE nach New York an die Second Avenue, wo dieser als die große Sensation Europas angekündigt wurde. Maly Picon war zwei Jahre später schon

¹⁰⁵ Vgl: Sumption, Christine / Nihei, Judith: Theater in the United States. S. 2

¹⁰⁶ Vgl: Fried Block, Adrienne: Jewish Women and Jewish Music in America. S. 3

¹⁰⁷ Vgl: Green, Joann: Picon, Molly (1898-1992). S. 2

¹⁰⁸ Vgl: Dalinger, Brigitte: Quellenedition zur Geschichte des jüdischen Theaters in Wien. S. 160 - 161

¹⁰⁹ Vgl: Green, Joann: Picon, Molly (1898-1992). S. 3

¹¹⁰ Vgl: Wallas, Armin A.: Eugen Hoeflich (M.Y. Ben Gavriël) und die jiddische Kultur in Wien. S. 72 - 79

eine berühmte Schauspielerin des jiddischen Theaters, hatte ihr eigenes Theater und war auch die bestbezahlteste jiddische Schauspielerin weltweit.¹¹¹

In den frühen 30er Jahren wankte Picons Karriere, als sie anfang, während des Sommers 1932 für das englische Varieté zu spielen, und schon gegen Ende desselben Jahres versuchten sie und ihr Mann vergeblich, sie wieder in die Kinos zurück zu bringen. 1933, nach einer weiteren Tournee durch Europa und Südamerika, spielte sie in der englischsprachigen Komödie *BIRDIE*, welche jedoch nicht den gewünschten Erfolg brachte. Daraufhin ging sie zurück zum jiddischen Theater, und ihr Mann Jacob Kalich kümmerte sich weiter um Kinorollen für Maly. Für ihre nächste Filmrolle bei Joseph Green im Film *YIDL MITN FIDL* wäre sie ursprünglich für die Rolle der Braut vorgesehen gewesen. Da ihr Typ jedoch nicht dem für diese Rolle benötigten entsprach, wurde für sie extra eine weibliche musikalische Figur geschaffen, welche sich als Junge verkleidet um mit ihrem Vater reisen zu können. Abraham Ellstein schrieb die Musik für diesen Film, und gedreht wurde der Film in Kazimierz bzw. Warschau in Polen, wobei in ersterem die Außen- und in zweiterem die Studioaufnahmen durchgeführt wurden.¹¹² Der Film wurde in jiddischer Sprache gedreht und war der erste wirkliche Hit des polnischen jüdischen Films.¹¹³

Später, als das Fernsehen aufkam, war dies auch für jüdische Schauspielerinnen ein interessantes Medium, wobei diejenigen, die den Umstieg ins Fernsehgeschäft schafften, oft im komödiantischen Fach zu finden waren. Auch Maly Picon interessierte sich für das Fernsehen und im Jahr 1949 erhielt sie von ABC ihrer eigenen Varietéshow und somit ihren ersten Fernsehauftritt. Darauf folgten zahlreiche weitere Fernsehauftritte in Komödien, Spielfilmen und Serien.¹¹⁴ Obgleich sie erfolgreich im Fernsehen auftrat, sah man sie jedoch auch noch weiter im jiddischen Theater.¹¹⁵ „Picon ended her career back on the English-language stage, playing in American musical comedies.”¹¹⁶

Außergewöhnlich war ihre Darstellungsweise, wie man es auch bei *OST & WEST* bewundern kann. „Wherever she performed, as well as in her own home, she gave solace through awareness, fun, and compassion. To her audiences, she brought both laughter and tears; (...).”¹¹⁷

¹¹¹ Vgl: Hoberman, Jim: *Bridge of light*. S. 69

¹¹² Vgl: Hoberman, Jim: *Bridge of light*. S. 237 - 242

¹¹³ Vgl: Goldberg, Judith N.: *Laughter through tears*. S. 104 - 114

¹¹⁴ Vgl: Shandler, Jeffrey: *Television in the United States*. S. 2 - 3

¹¹⁵ Vgl: Green, Joann: *Picon, Molly (1898-1992)*. S. 5 - 6

¹¹⁶ Sandrow, Nahma: *Yiddish Theater in the United States*. S. 5

¹¹⁷ Green, Joann: *Picon, Molly (1898-1992)*. S. 1

Sie war jedoch nicht nur als Schauspielerin an jiddischen Theatern oder in Stummfilmen und im Fernsehen tätig, sondern hatte später auch eine Radioshow. Ihre Reisen führten neben Europa auch noch durch Südafrika, wo sie spirituelle Lieder sang, sie trat während des Zweiten Weltkrieges in Flüchtlingslagern in Kanada auf, sang in Israel, wo sie und ihr Mann die Tochter von Malys verstorbenen Stiefbruder adoptierten, bis sie am 6. April 1992 in Pennsylvania starb.¹¹⁸

1.5. Jüdische Hochzeit und ihre Tradition

Osteuropäische Juden in Wien heirateten oft untereinander, um so ihre eigene Identität bewahren zu können.¹¹⁹ Im 19. Jahrhunderts lag das durchschnittliche Heiratsalter in Wien bei jüdischen Frauen zwischen 20 und 29 Jahren. Um 1846 benötigten Menschen aus ärmeren Verhältnissen zusätzlich eine Heiratserlaubnis, z.B. eine so genannte vom Magistrat erteilte Ehe-Lizenz. Die Ansuchenden wurden überprüft und benötigten zahlreiche Dokumente, unter Anderem eine Erlaubnis des Dienstherrn, einen Nachweis über die Dauer des Dienstverhältnisses und die Höhe des Lohnes sowie ein „Wohnungs-Zeugnis“. Eine nach traditionell jüdischem Ritus geschlossene Ehe wurde des Weiteren gesetzlich nicht anerkannt und die Eheleute wurden weiter zu den Ledigen gezählt, was zur Folge hatte, dass in den Statistiken ein hoher Prozentsatz an ledigen Müttern zu finden ist.¹²⁰ Im Jahre 1910 heirateten in Wien die meisten jüdischen Männer aus Galizien jüdische Frauen, die ebenfalls aus Galizien stammten, jeder fünfte aber eine gebürtige Wienerin, jeder siebte fand eine Frau aus Böhmen und Mähren. Auch waren interkonfessionelle Ehen in Wien keine Seltenheit mehr, denn laut Eheregister aus dem Jahre 1910 heirateten 64 von 946 jüdischen Bräuten nichtjüdische Männer und 91 von 972 jüdischen Männern heirateten konfessionslose Frauen. Dies kam meist unter den in Wien geborenen Juden vor und stellte für die jüdische Gemeinde keine Bedrohung dar.¹²¹

In Galizien und Bukowina wurde die traditionell jüdisch geschlossene Ehe wie in Wien gesetzlich nicht anerkannt, was zur Folge hatte, dass in den Jahren von 1895 bis 1900 somit drei Viertel aller Kinder als unehelich registriert waren.¹²² Interkonfessionelle Ehen waren für galizisch-jüdische Frauen oftmals die einzige Möglichkeit aus dem sie einschränkenden und

¹¹⁸ Vgl: Green, Joann: Picon, Molly (1898-1992). S. 3 - 6

¹¹⁹ Vgl: Adunka, Evelyn: Der ostjüdische Einfluss in Wien. S. 77 - 78

¹²⁰ Vgl: Malleier, Elisabeth: Jüdische Frauen in Wien. S. 13 - 15

¹²¹ Vgl: Oxaal, Ivar: Die Juden im Wien des jungen Hitler: Historische und soziologische Aspekte. S. 52 - 54

¹²² Vgl: Malleier, Elisabeth: Jüdische Frauen in Wien. S. 14

an ihrer Selbstständigkeit hindernden Judentum auszutreten, was aber mit einem vollständigen Ausscheiden aus der jüdischen Gemeinschaft einherging und noch kein Garant für eine Verbesserung der allgemeinen Lebensbedingungen war. Dies brachte gleichzeitig Schmach und Schande mit sich und bedeutete das Ausscheiden aus der jüdischen Gemeinschaft. Was soviel bedeutete, dass jeglicher Kontakt abbrach. Dies trug somit nicht immer zu einer Verbesserung der Situation der Frau bei.¹²³

Die Ehe ist im Judentum ein heiliger Akt und steht im engen Verhältnis zu Gott.¹²⁴ Einfach gesagt, ist die Ehe im traditionellen Judentum ein Vertrag, wobei eine jüdische Hochzeit auf drei verschiedene Arten vollzogen werden kann. 1. kann sie durch Übergabe einer Wertsache stattfinden, 2. durch Übergabe einer Urkunde und 3. durch Kohabitation mit Eheabsichten – diese letzte Variante wird im Talmud aber als obszön attackiert.¹²⁵ Vor der Hochzeit, die nicht am Shabbat stattfinden darf, wird von den zwei Trauzeugen, Männern, die nicht mit dem Brautpaar verwandt sind, der Ehevertrag der Brautleute unterschrieben. Diesem Ehevertrag, Ketubba, stimmt der Bräutigam mittels einer symbolischen Geste zu.¹²⁶

Im Folgenden soll nun kurz der Ablauf einer traditionell jüdischen Hochzeit in einer orthodoxen Gemeinde beschrieben werden, wobei diese Beschreibung ohne zeitliche oder regionale Grenzen als generell üblich und gültig angesehen werden kann.¹²⁷

Das junge Ehepaar fastet am Tag seiner Hochzeit, um sich zum einen ganz auf die Hochzeit konzentrieren zu können, und zum anderen um zu verinnerlichen, dass es an der Zeit ist, die Jugend hinter sich zu lassen und die Ehe als ein neuer Mensch zu beginnen. Eine traditionelle Hochzeit findet unter der Chuppa (Baldachin oder auch Trauhimmel genannt; soll das Heim der Eheleute darstellen) statt, welche in Richtung Jerusalem ausgerichtet wird und den Tempel, welcher das Haus Israel symbolisiert, darstellt. Des Öfteren wird die Chuppa auch im Freien platziert, was symbolisch für die Verheißung Gottes an Abraham, Isaak und Jakob steht, um so viele Nachkommen wie Sterne am Himmel zu bekommen.¹²⁸ Die Chuppa symbolisiert aber auch das Heim des Paares.

Die traditionelle jüdische Hochzeit besteht aus drei Teilen:

- Erusin – die Angelobung

¹²³ Vgl: Hödl, Klaus: Als Bettler in die Leopoldstadt. S. 56

¹²⁴ Vgl: Voolen, van Edward: Jüdische Kunst und Kultur. S. 18.

¹²⁵ Vgl: Herweg, Rachel Monika: Die Jüdische Mutter. S. 53-54.

¹²⁶ Vgl: Stemberger, Günter: Jüdische Religion. S. 90- 92.

¹²⁷ Vgl: Stemberger, Günter: Jüdische Religion. S. 89.

¹²⁸ Vgl: Herweg, Rachel Monika: Die Jüdische Mutter. S. 56 – 57.

- Nissuin – die Eheschließung
- Jichud – die Vereinigung

Im ersten Teil, Erusin, wird durch einen Rabbiner oder Kantor der Segen über einem Becher Wein, aus dem das Brautpaar trinkt, gesprochen. Anschließend folgt der eigentliche Akt der Eheschließung, die Übergabe des Ringes durch den Bräutigam, während der er folgende Worte spricht¹²⁹ „Du bist mir angetraut/*angeheiligt* durch diesen Ring nach der Art von Mose und Israel“¹³⁰ Anschließend wird die Ketubba gelesen und es werden Psalme, entweder vom Kantor oder einem Chor, gesungen. Danach findet der zweite Teil der Trauung, Nissuin, statt. Wie schon bei der Erusin wird hier ebenso ein Becher Wein gefüllt und über diesem werden sechs Segenssprüche ausgesprochen. Das Glas, das im Anschluss vom Bräutigam zerbrochen wird, steht für das Glück des Ehepaares.¹³¹ Im letzten Teil der Hochzeit, Jichud, wird das Brautpaar in einem Nebenraum kurz alleine gelassen, was symbolisch für die eheliche Vereinigung steht und somit ist die Trauung vollendet.¹³²

Zum Abschluss der Hochzeitsfeier findet ein Festmahl statt, welches eine Gemeindefeier darstellt. Eine anschließende Hochzeitsreise gibt es im Judentum nicht, hier ist es üblich im Kreise der Familie zu bleiben.¹³³

¹²⁹ Vgl: Stemberger, Günter: Jüdische Religion. S. 92 – 93.

¹³⁰ Herweg, Rachel Monika: Die Jüdische Mutter. S. 54. [Hervorhebung im Original]

¹³¹ Anm.: Das zerbrechen des Glases ist ursprünglich kein jüdischer Ritus. „Dient dem Herrn in Furcht, freut euch in Zittern“. Was bedeutet wo die Freude ist, soll auch das Zittern sein und deshalb kein Übermut entstehen. Der Talmud schreibt von zwei Rabbinern die bei der Hochzeit ihrer Söhne Gläser zerbrechen als die Stimmung zu ausgelassen wurde, was die Stimmung wieder dämpfte und alle wieder ernst wurden. Vgl: Stemberger, Günter: Jüdische Religion. S. 92 – 93.

¹³² Vgl: Stemberger, Günter: Jüdische Religion. S. 92 – 93.

¹³³ Vgl: Herweg, Rachel Monika: Die Jüdische Mutter. S. 59 – 62.

1.6. Exkurs jüdisches Theater in Wien

Bevor es im 18. und 19. Jahrhundert erste dramatische jiddische Texte gab, traten jüdische Spielleute und Schauspieler mit dem Purimspiel, welches seit dem 16. Jahrhundert in jiddischer Sprache existierte, auf. Grundlage dazu und Ausgangspunkt für zahlreiche dramatische Bearbeitungen, z.B. das geistliche ACHASCHVEROSCH-SPIEL (1708) oder auch das Drama AKTA ESTHER MIT ACHASCHVEROSCH (1720 in Prag gedruckt), ist die Purimserzählung aus dem Buch Esther. Später wurde dieser Stoff auch verfilmt und fand Eingang in die Musik. Die Grundkonstellation des Purimsspiels ist in Dramen und Theatertexten des 19. und 20. Jahrhunderts wieder zu finden.

Die jiddische Sprache wurde bis ins 19. Jahrhundert den Frauen und den Ungebildeten zugesprochen.¹³⁴

„(...) diese Zuordnung machte sie zu einem idealen Vehikel für die jüdischen Aufklärer, die Maskilim, die im Jiddischen die Sprache sahen, in der sie ihr Anliegen – Aufklärung, Säkularisierung, Anfechtung gegen Wunderglauben, (...), etc. – dem Volk vermitteln konnten“¹³⁵

Sowohl die jiddische Sprache als auch der Stil der Dramen – die Komödie – wurden gezielt für aufklärerische Zwecke der Haskala eingesetzt. Die im 18. / 19. Jahrhundert verfassten jiddischen Texte handeln im jüdischen Milieu, wobei die Form und auch teilweise der Stoff der nichtjüdischen Welt entnommen wurden. Jiddisch wird in diesen Komödien bewusst für Personen eingesetzt, die dem Wunderglauben verfallen sind oder lächerlich dargestellt werden. Im Gegensatz dazu sprachen die positiv dargestellten Personen bewusst Deutsch um den Sinn der Komödien – zu Erziehen und das Ablegen des Jiddischen voranzutreiben – zu unterstützen.¹³⁶

Das dominierende Thema in der jüdischen Dramatik ist die Familie.¹³⁷ Die meisten deutschsprachigen jüdischen Jargonschwänke handeln im kleinbürgerlichen Milieu. Die darin vorkommenden jüdischen Personen stammen ursprünglich aus Böhmen und Mähren und sind nach Wien zugewandert und haben sich dort weitgehend akkulturiert. Sie benützen zwar noch jiddische Wörter, tragen aber keine Bärte und Kaftane mehr. Ihre Kinder sprechen

¹³⁴ Vgl: Dalinger, Brigitte: Trauerspiel mit Gesang und Tanz. S. 21 - 23

¹³⁵ Dalinger, Brigitte: Trauerspiel mit Gesang und Tanz. S. 23

¹³⁶ Vgl: Dalinger, Brigitte: Trauerspiel mit Gesang und Tanz. S. 23 - 26

¹³⁷ Vgl: Dalinger, Brigitte: Trauerspiel mit Gesang und Tanz. S. 38

Hochdeutsch und streben einen sozialen Aufstieg an.¹³⁸ „Die Komik der jüdischen Personen resultiert aus ihrer Sprache. Diese Sprache der „Einwanderergeneration“, (...), setzt sich aus Hochdeutsch, Wiener Dialekt, westjiddischen und ostjiddischen Wörtern zusammen, wobei die Satzstellung fallweise dem Ostjiddischen folgt.“¹³⁹

Zentren des jiddischen Theaters waren Wilna, Warschau und in New York, in den auch ein großer Teil der jiddischen Dramen geschrieben wurde. Abraham Goldfaden (1840 - 1908), der heute auch als Begründer des professionellen jiddischen Theaters gilt, begann 1876 zuerst Szenen für Broder Singer zu schreiben und vier Jahre später schrieb er Dramen, die bis heute gespielt werden. Seine ersten Stücke, z.B. SCHMENDRIK und DIE BEIDEN KUNI-LEMEL, enthielten Musiknummern und Lieder und richteten sich gegen die Tradition, junge Mädchen gegen ihren eigenen Willen zu verheiraten. Anschließend wandte er sich in seinen Stücken der Auseinandersetzung mit der jüngeren Generation zu, die schon aufgeklärt erzogen wurde und die traditionellen Werte des Judentums schon nicht mehr anerkannte. Den Grundstock des jiddischen Theaters bildeten allerdings weiterhin Singspiele, biblische Operetten, Komödien und Dramen. Geprägt wird die jiddische Dramatik aber auch durch die Auseinandersetzung mit Glauben und Aberglauben, mit der Orthodoxie und der Legende.¹⁴⁰

Die Anfänge des jiddischen Theaters in Wien liegen in den späten 80er Jahren des 19. Jahrhunderts. Allerdings lassen sie sich nur schwer lokalisieren, denn der erste fixe Spielort war im Jahre 1901 das Leopoldstädter Volksorpheum, welches sich in der Rotensterngasse befand.¹⁴¹ Zwischen den Jahren 1918 und 1938 gab es in Wien eine Reihe von Theater-Ensembles jüdischer Herkunft. Die JÜDISCHE BÜHNE brachte Operetten, Singspiele, Komödien und auch Melodrame von Abraham Goldfaden, Moshe Hurwitz und Jacob Gordin auf die Bühne, die FREIE JÜDISCHE VOLKSBÜHNE, die in Jiddisch spielte, legte auf einen anspruchsvollen Spielplan großen Wert und präsentierte Stücke von Schalom Asch, David Pinski und Leon Kobrin.¹⁴² Diese Bühne, sie bestand Großteils aus älteren Schauspielern und Schauspielerinnen und einigen talentierten Anfängern, wurde von Melech Rawitsch in seiner Kritik aus dem Jahre 1920 als „reiner Winkel für die jiddische Kunst“ und als eine große gute Bühne bezeichnet,¹⁴³ während Dorfsohn in der JÜDISCHEN MORGENPOST 1923 schrieb, dass die Volksbühne ein mittelmäßiges Volkstheater ist, welches nicht die jüdischen

¹³⁸ Vgl: Dalinger, Brigitte: Trauerspiel mit Gesang und Tanz. S. 53

¹³⁹ Dalinger, Brigitte: Trauerspiel mit Gesang und Tanz. S. 53

¹⁴⁰ Vgl: Dalinger, Brigitte: Jiddische Dramen aus Wien. S. 57 - 61

¹⁴¹ Vgl: Hanak, Werner: Kasperl Nestroy Werbezirk. S. 132

¹⁴² Vgl: Vgl: Dalinger, Brigitte: Jiddische Dramen aus Wien. S. 57

¹⁴³ Vgl: Rawitsch, Melech: Freie Jüdische Volksbühne. S. 22 - 23

Intellektuellen anspricht, sondern den Erwartungen des Mannes aus dem Volke entspricht.¹⁴⁴ Des weiteren gab es das JÜDISCHE KÜNSTLERKABARETT, welches sich nur wenig von der JÜDISCHEN BÜHNE unterschied und ebenso Stücke von Abraham Goldfaden, Moshe Hurwitz und Jacob Gordin zeigte, und auch noch die JÜDISCHEN KÜNSTLERSPIELE, welche sich auf Operetten, Revuen und Dramen spezialisierten und alle eben genannten Autoren aufführte.¹⁴⁵ Ein Theater von besonderer Bedeutung war der Nestroyhof, der im Jahre 1898 in der Praterstraße 34 erbaut wurde. In diesem spielte ab dem Jahre 1905 der Verein INTIMES THEATER Stücke wie Strindbergs DER STÄRKERE oder Maeterlincks DER UNGEBETENE GAST. In den Jahren 1927 – 1938 spielten im Nestroyhof hauptsächlich die JÜDISCHEN KÜNSTLERSPIELE. Ein weiterer wichtiger Spielort war in der Praterstraße 60. In diesem trat ab dem Jahre 1921 die JÜDISCHE BÜHNE als Gastensemble auf und ab 1915 wurden hier auch Volkssängerproduktionen abgehalten. Ebenso konnte man dort ab 1925 das JÜDISCHE KÜNSTLERKABARETT spielen sehen und schließlich ab 1931 die JÜDISCHE BÜHNE, die hierher zurück kehrte und bis 1938 ohne Unterbrechungen blieb. Das letzte Theater, das in der Leopoldstadt gebaut wurde, war die Rolandbühne im Fürstenhof in der Praterstraße 25. Es wurde von 1914 bis 1950 mit einigen Unterbrechungen bespielt.¹⁴⁶ Das jüdische Theaterleben in Wien fand im Jahre 1938 mit der Schließung der JÜDISCHEN KÜNSTLERSPIELE und des JÜDISCHPOLITISCHEN KABARETS durch die Nationalsozialisten sein Ende.¹⁴⁷ Im Jahre 1999 wurde das JÜDISCHE THEATER AUSTRIA gegründet und besteht bis heute.¹⁴⁸ Es hat sich zur Aufgabe gemacht, ihren nichtjüdischen Mitmenschen die jüdische Kultur näher zu bringen „und sie als Teil der österreichischen Kultur wieder in Erinnerung zu bringen“.¹⁴⁹

Die jiddische Kultur in Wien konnte sich eigentlich nie richtig etablieren, denn es gab zum einen nur ein begrenztes Publikum, schlechtes soziales Prestige des Jiddischen und auch die Nähe zur deutschen Sprache. Die alteingesessenen Juden Wiens konnten zumeist kein Jiddisch und waren daher von vornherein ausgeschlossen.¹⁵⁰ Trotz allem wurde Wien als das Zentrum der jiddischen Literatur ausgewählt. Dies hatte unter Anderem auch ökonomische Gründe, denn durch die starke Inflation der österreichischen Währung erhoffte man sich in

¹⁴⁴ Vgl: Dorfsohn, Sch. J.: Das jüdische Theaterproblem in Europa. S. 35

¹⁴⁵ Dalinger, Brigitte: Jiddische Dramen aus Wien. S. 57 - 61

¹⁴⁶ Vgl: Hanak, Werner: Kasperl Nestroy Werbezirk. S. 134

¹⁴⁷ Vgl: Hanak, Werner: Kasperl Nestroy Werbezirk. S. 138

¹⁴⁸ Vgl: http://www.jta.at/new_hp/index.php?action=show&do=section&idx=2

¹⁴⁹ Vgl: http://www.jta.at/new_hp/index.php?action=show&do=section&idx=3

¹⁵⁰ Vgl: Kohlbauer-Fritz, Gabriele: Jiddische Subkultur in Wien. S. 98 - 99

Galizien jiddische Bücher in Österreich billig erzeugen zu können und auch ohne Devisen besonders am amerikanischen Markt verkaufen zu können.¹⁵¹

Ein ambivalentes, von Träumen und Enttäuschungen geprägtes Bild von Wien ist auch charakteristisch für die moderne jiddische Literatur, die fast ausschließlich von aus Osteuropa stammenden Autoren geschaffen wurde.¹⁵²

1.7. Exkurs jüdischer Film von 1911 bis 1945

Eine präzise Definition eines jüdischen Films ist schwierig. Amerikanische Zeitungen zum Beispiel ordneten jüdische Filme, unabhängig von ihrem Herkunftsland, in die Kategorie „Foreign“ ein, während sie andere Zeitungen mit allen nichtenglischsprachigen Filme unter der Rubrik „Reviews of the Films; Foreign.“ in einen Topf warfen und wieder andere sie einfach als „jüdisch“ oder „hebräisch“ bezeichneten. Eric Goldman hingegen definiert jüdischen Film zum einen als einen Film für jüdisches Publikum und zum anderen durch die Thematisierung jüdischer Identität und Symbolik.¹⁵³ Ein großer Teil der jiddischen Filme setzt sich auch mit religiösen Themen auseinander, aber es gab auch einige Filme, die nicht von der Religion und den damit verbundenen Schwierigkeiten handelten,¹⁵⁴ wobei zu Beginn des jüdischen Stummfilms auch jüdische Immigration eines der zentralen Themen war.¹⁵⁵

Als Beginn des jüdischen Films kann das Jahr 1911 betrachtet werden, in dem A. M. Smolensky A BRIVELE DER MAMEN erstmals in Minsk aufführte.¹⁵⁶ Das jüdische Theater war Ausgangspunkt und Voraussetzung für den jüdischen Film und viele Filme basierten auf Theaterstücken bzw. wurden z. T. einfach Bühnenaufführungen gefilmt.¹⁵⁷ Einen weiteren Zusammenhang stellt die Tatsache dar, dass die im jüdischen Theater wichtigen Aspekte der Musik, des Gesangs und des Tanzes auch im jüdischen Film wieder zu finden sind.¹⁵⁸ Auch Inhalte, wie die jüdische Vergangenheit und Hochzeiten finden sich sowohl in jüdischen Theaterstücken als auch in jüdischen Filmen.¹⁵⁹ Ebenso spielte der Chassidismus in beiden

¹⁵¹ Vgl: Kohlbauer-Fritz, Gabriele: Jiddische Subkultur in Wien. S. 96

¹⁵² Kohlbauer-Fritz, Gabriele: Das Bild Wiens in der jiddischen Literatur. S. 156

¹⁵³ Vgl: Cohen, Joseph: Yiddish Film and the American Immigrant Experience. S. 21 - 31

¹⁵⁴ Vgl: Koch, Gertrud: Die Einstellung ist die Einstellung. S. 213

¹⁵⁵ Vgl: Cohen, Joseph: Yiddish Film and the American Immigrant Experience. S. 15

¹⁵⁶ Vgl: Hoberman, Jim: Bridge of light. S. 3 - 4

¹⁵⁷ Vgl: Koch, Gertrud: Die Einstellung ist die Einstellung. S. 211

¹⁵⁸ Vgl: Koch, Gertrud: Die Einstellung ist die Einstellung. S. 226 - 229

¹⁵⁹ Vgl: Marmorek, W. J.: Ein jüdisches Theater in Wien. S. 9 - 10

eine wichtige Rolle, denn der Film, wie auch das Theater, schöpfte aus kultureller Tradition und beide standen der jüdischen Literatur sehr nahe.¹⁶⁰ Andererseits wurden in Theaterstücken auch Filmausschnitte als Stilmittel verwendet.¹⁶¹

Polen, und im speziellen Warschau, war damals das Zentrum des europäischen Films und frühe Filmproduktionsfirmen wie Sila, gegründet 1908 von Pawel Goldman, Mojzesz Morak Tobwin und Samuel Ginsberg, und Kosmofilm, später ebenfalls von Samuel Ginsberg mit Henryk Finkelstein gegründet, produzierten auch vermehrt Filme für ein jiddisches Publikum. Polnische Filme haben die älteste Tradition in Europa und der erste dieser Filme war ANTHONY IN THE CAPITAL von Georges Meyer. Allerdings erreichten polnisch-jüdische Filme in Osteuropa nur in seltenen Fällen weitere Verbreitung. Gründe dafür waren mit Sicherheit, dass Sila und Kosmofilm nur kleine Firmen waren, die nicht genug Filme produzierten. Außerdem waren Filme in abendfüllender Länge verboten und von Beginn an gab es Proteste der Theaterbesitzer und selbständigen Firmen gegen die zugelassenen Produzenten, mit denen sie in Konkurrenz standen.¹⁶²

Nachdem der Ausbruch des Ersten Weltkrieges die russische Filmindustrie zum Erliegen brachte, 1915 wurden alle jüdischen Filme verboten¹⁶³, boomte die ungarische umso stärker. Wobei einige jüdische Filme in Ungarn produziert wurden, die auf jüdischer Literatur basierten, unter anderem SIMON JUDITH (1915), LYON LEA (1915) und SZULAMIT (1916).¹⁶⁴ Die polnische Filmindustrie schaffte es erst nach 1920 wieder zu ihrer Leistung aus der Vorkriegszeit zurück zu finden.¹⁶⁵ Nach dem Bürgerkrieg war das Kino in der Sowjetunion „the most important art“ wie Lenin es ausdrückte. Allerdings schaffte es die staatliche Filmagentur Sovkino es nicht, sich bis zum Jahre 1924 zu etablieren.¹⁶⁶ Auch in der Ukraine wurden einige jüdische Filme produziert, ebenfalls unter staatlicher Aufsicht durch die ukrainischer Nationalstudios. Auf Grund der zahlreichen jüdischen Bevölkerung in der Ukraine, war die Produktion jüdischer Filme hauptsächlich durch wirtschaftliche Überlegungen getrieben.¹⁶⁷ Bis 1930 nahmen in der Ukraine produzierte jüdische Filme

¹⁶⁰ Vgl: Koch, Gertrud: Die Einstellung ist die Einstellung. S. 226

¹⁶¹ Vgl: Hanak, Werner: Kasperl Nestroy Werbezirk. S. 137

¹⁶² Vgl: Goldberg, Judith N.: Laughter through tears. S. 31 - 34

¹⁶³ Vgl: Hoberman, Jim: Bridge of Light. S. 42

¹⁶⁴ Vgl: <http://www.yivoinsitute.org/downloads/Cinema.pdf>. S. 2

¹⁶⁵ Vgl: Hoberman, Jim: Bridge of Light. S. 74

¹⁶⁶ Vgl: Hoberman, Jim: Bridge of Light. S. 92

¹⁶⁷ Vgl: Hoberman, Jim: Bridge of Light. S. 124

zunehmend politisch propagandistisch Züge an. In der Sowjetunion wurden auch einige Filme im Zuge einer Kampagne gegen Antisemitismus produziert.¹⁶⁸

Jüdische Tonfilme wurden in den USA ab 1929 produziert. Obwohl diese auch in Polen aufgeführt wurden, wurde erst 1935 der erste Tonfilm, *AL KHET*, in Polen selbst produziert.¹⁶⁹ Im Jahre 1936 ging Joseph Green, einer der großen Regisseure seiner Zeit, nach Polen zurück um dort Filme, darunter einige jüdische, zu drehen, wo seit der Stummfilm-Ära keine Filme mehr produziert wurden. Einer der erfolgreichsten dieser Filme war *YIDDLE WITH HIS FIDDLE*, den Green mit Maly Picon drehte und der in jiddischer Sprache spielte. Der Film wurde zu einem großen Erfolg und wurde nach seiner Premiere in Polen auch in Wien, London, Paris, Belgien, Holland, Australien, Amerika und auch in Palästina aufgeführt, wobei er in letzterem auf hebräisch gezeigt wurde.¹⁷⁰ Im Jahre 1937 wurden die Steuern auf den Eintritt für polnische Filme gesenkt und für ausländische Filme erhöht, was zu einer Steigerung der Produktivität der heimischen Filmindustrie führte. 1937 waren 4 von 23 polnischen Filmen jüdisch – *DER PURIMSHPILER*, *FREYLEKHE KABTSONIM*, *TKIES KAF* und *DER DIBEK* - und im Jahre 1938 wurden drei weitere jüdische Filme produziert – *MAMELE*, ebenfalls von Joseph Green und mit Maly Picon, *A BRIVELE DER MAMEN* und *ON A HEYM*.¹⁷¹ Wichtige Regisseure dieser Zeit waren neben dem bereits erwähnten Joseph Green Maurice Schwartz, der 1939 den Klassiker *TEVYE* drehte, Edgar G. Ulmer, welcher Filme nach traditionellen jiddischen Theaterstücken drehte, und Joseph Seiden, einer der ersten und arbeitsamsten Regisseure, der mit wenig Budget und technischen Mittel filmte.¹⁷² Im September 1939, nach dem Einmarsch Hitlers in Polen, wurden die Filmstudios in Warschau geschlossen.¹⁷³

Nach dem Zweiten Weltkrieg war die jüdische Bevölkerung Europas dramatisch dezimiert; trotzdem produzierte Shaul Goskind kurz nach Kriegsende in Polen bereits einige Dokumentationen und Filme über Schicksale der polnischen Juden.¹⁷⁴ In der Sowjetunion wurden durch die antisemitische Politik kaum mehr jüdische Filme gedreht¹⁷⁵.

¹⁶⁸ Vgl: Hoberman, Jim: *Bridge of Light*. S. 138 - 139

¹⁶⁹ Vgl: Hoberman, Jim: *Bridge of Light*. S. 223

¹⁷⁰ Vgl: Goldberg, Judith N.: *Laughter through tears*. S. 104 - 114

¹⁷¹ Vgl: Hoberman, Jim: *Bridge of Light*. S. 276 - 277

¹⁷² Vgl: Koch, Gertrud: *Die Einstellung ist die Einstellung*. S. 211 - 223

¹⁷³ Vgl: Goldberg, Judith N.: *Laughter through tears*. S. 104 - 114

¹⁷⁴ Vgl: Hoberman, Jim: *Bridge of Light*. S. 327 - 328

¹⁷⁵ Vgl: Hoberman, Jim: *Bridge of Light*. S. 334

Jüdische Kultur war in Amerika sehr wichtig, dennoch konnten die frühen, vor dem Ersten Weltkrieg produzierten, jüdischen Filme nicht bestehen. Der erste Film, der dies schaffte, war *OST & WEST*, 1923 produziert von Sidney M. Goldin, der auch Regie führte, mit Maly Picon und ihrem Ehemann und Manager Jakob Kalich in den Hauptrollen.¹⁷⁶ In Amerika war die Blütezeit der jüdischen Filmproduktion in der Mitte der 30er Jahre.¹⁷⁷ „In America, the period between the *Anschluss* and the Nazi-Soviet invasion of Poland represented the high-water mark of the Yiddish cinema.“¹⁷⁸ Grund für das Wachstum der amerikanisch-jüdischen Filmentwicklung war sicherlich die Machtübernahme der Nationalsozialisten und der verstärkte Antisemitismus in Europa, wodurch viele Juden zur Emigration nach Amerika gezwungen wurden, was gleichzeitig den Niedergang der europäischen Filmindustrie beschleunigte. Die Blütezeit des jüdischen Films dauerte in Amerika länger an als in Europa.¹⁷⁹ Es entstanden zahlreiche regelrechte Anti-Nazi Filme und Filme, die von der Erniedrigung der Juden handelten, wie *PROFESSOR MAMLOCK*.¹⁸⁰ Mit der Zeit wurden auch die Produktionstechniken immer mehr perfektioniert und schon in der klassischen Stummfilmzeit bildete sich der Trend zum historischen Ausstattungsfilm heraus.¹⁸¹ Neben Stummfilmen wurden nun auch schon Tonfilme produziert, von denen *A BRIVLE DER MAMEN* der Erste und *AMERICAN MATCHMAKER* einer der Letzten produzierten war. Juden spielten in der Filmindustrie wie bereits angedeutet eine wichtige Rolle, da neben den jüdischen Schauspielern auch viele jüdische Unternehmer in der Filmbranche sehr erfolgreich waren.¹⁸² Weiters ist interessant, dass die Stars der amerikanisch-jiddischen Filme fast ausschließlich Frauen waren z.B. Maly Picon, Berta Gersten, Celia Adler, Lili Liliana und viele mehr. Einige der Schauspielerinnen wollten auch in der nicht-jüdischen amerikanischen Filmszene Fuß fassen, blieben aber außerhalb des jiddischen Filmes unbekannt, mit der Ausnahme von Maly Picon.¹⁸³

Wie bereits erwähnt, lebten, Anfang des 20. Jahrhunderts, zahlreiche Juden in Österreich, unter ihnen auch Tausende zu Beginn des Ersten Weltkrieges nach Österreich geflüchtete, darunter auch Künstler. Bis zum Jahre 1917 wurden in Österreich aber erst 38 Filme produziert. Erst in den Jahren von 1918 bis 1922 boomte die Filmindustrie in Österreich,

¹⁷⁶ Vgl: Pucker Rivo, Sharon: Yiddish Film in the United States. S. 1

¹⁷⁷ Vgl: Goldberg, Judith N.: Laughter through tears. S. S. 74

¹⁷⁸ Hoberman, Jim: Bridge of Light. S. 299 [Hervorhebung im Original]

¹⁷⁹ Vgl: Cohen, Joseph: Yiddish Film and the American Immigrant Experience. S. 16 - 19

¹⁸⁰ Vgl: Hoberman, Jim: Bridge of Light. S. 299

¹⁸¹ Vgl: Pertsch, Dietmar: Jüdische Lebenswelten in Spielfilmen und Fernsehspielen. S. 20

¹⁸² Vgl: Cohen, Joseph: Yiddish Film and the American Immigrant Experience. S. 15 - 16

¹⁸³ Vgl: Pucker Rivo, Sharon: Yiddish Film in the United States. S. 2

hauptsächlich 1920, in diesem Jahr wurden alleine 142 Filme gedreht, darunter auch zahlreiche jüdische Filme.¹⁸⁴

In the aftermath of the war, the German and Austrian movie industries produced a small flurry of films with Jewish characters and themes. (...) The first European movies made by Jews for Jews, from a distinctively Jewish perspective, were produced in postwar Vienna – where political tensions were such that Jews were compelled to shift from passive stereotype to active self-representation.¹⁸⁵

Die Filmindustrie Österreichs in den frühen 20er Jahren bot nicht nur Flüchtlingen aus dem Osten Arbeit, sondern auch Hollywood-Regisseure drehten hier ihre Filme. Unter anderem drehte auch Sidney Goldin einige seiner Filme in Österreich/Wien, IHRE VERGANGENHEIT, FÜHRE UNS NICHT IN VERSUCHUNG und seine beiden Filme mit Maly Picon HÜTET EURE TÖCHTER und OST & WEST. Weitere jüdische Filme, die in Österreich gedreht wurden waren z.B.: DIE JÜDIN, DIE JÜDIN VON TOLEDO, THEODOR HERZL, DER BANNERTRÄGER DES JÜDISCHEN VOLKES, DAS JUDENMÄDL und YANKELE (mit Maly Picon).¹⁸⁶

Not just a forecast of Nazi rhetoric and racial laws, the movie also proved of the Austrian film industry, although the steep decline in production after 1923 undoubtedly helped account for the disappearance of Jewish theme films.¹⁸⁷

Generell kann man sagen, dass die finanzielle Situation für Filmproduktionen in Österreich ab 1923 immer schlechter wurde. Bis 1922 war viel Geld, auf Grund der Inflation der Nachkriegsjahre, in Österreich vorhanden, dass aber schnell umgesetzt werden musste, und mit den Filmen wurde in Ländern mit guten Währungen Geld eingespielt. Nach der Unterzeichnung der Genfer Protokolle im Oktober 1922 änderte sich die Situation jedoch und ebenso nahm der Wert der Währungen wichtiger Handelspartner Österreichs deutlich ab und

¹⁸⁴ Vgl: Hoberman, Jim: Bridge of Light. S. 64 - 66

¹⁸⁵ Hoberman, Jim: Bridge of Light. S. 60 - 62

¹⁸⁶ Vgl: Hoberman, Jim: Bridge of Light. S. 64 - 66

¹⁸⁷ Hoberman, Jim: Bridge of light. S. 70

1924/1925 brach die Filmherstellung in Österreich fast vollständig zusammen¹⁸⁸, gefolgt von der Schließung zahlreicher Kinos 1926 auf Grund der hohen Besteuerung.¹⁸⁹

¹⁸⁸ Vgl: Geser, Guntram: Hans Karl Breslauer's „H.K.B Filmgesellschaft“. S. 57

¹⁸⁹ Vgl: Hoberman, Jim: Bridge of light. S. 70 - 71

2. Die Filme OST & WEST und DIE STADT OHNE JUDEN

2.1. Hintergrundinformation zu OST & WEST

Der Film OST & WEST wurde vom amerikanischen Regisseur Sidney Goldin im Jahr 1923 gedreht.¹⁹⁰ Er wurde in Österreich, in Wien, produziert, da in Europa die Produktionskosten geringer waren als in Amerika, wobei die meisten Mitarbeiter der Filmproduktion allerdings Amerikaner waren.¹⁹¹ Am Mt. Morris Theater in New York war der Film OST & WEST auch unter den Titeln MAZEL TOV oder MIZREKH UN MAYREV bekannt, wie die 3. Ausgabe des VARIETY berichtete. Dort wurde er in einem so genannten „ten-day run“, d.h. einem zehntägigen Programmlauf, auch mit jiddischen Untertiteln gezeigt.¹⁹²

Titelgebend für den Film war eine deutsche jüdische Zeitung, die es sich zur Aufgabe machte, die Welt der Juden aus dem Osten zu zeigen und begreifbar zu machen.¹⁹³ Der Titel dieses Filmes beinhaltet schon den Konflikt zwischen Juden aus dem Osten mit ihren Traditionen und ihrer Religiosität, und den Juden aus Amerika, ihrer Emanzipation, Freiheit und ihren kulturellen Möglichkeiten.¹⁹⁴

Der Film spielt mit allen Klischees über Juden aus dem Osten und Westen, genauer aus Galizien, Wien und Amerika. Galizien wird als rückständig und als sehr religiös - traditionell jüdisch - dargestellt. Amerika wird durch den Millionär Brown und seiner verwöhnten Tochter Molly repräsentiert und zeigt die Verkommenheit und Dekadenz des Westens, in dem die religiösen Traditionen gefährdet sind. Die gelungene Symbiose zwischen Galizien und Amerika findet in Wien statt, wo aus einem jungen, unbeholfenen Talmudstudenten ein selbstbewusster und auch aufgeklärter Jude wird, und auch die verwöhnte Tochter reift zu einer jüdischen Ehefrau heran.¹⁹⁵

The director, Sidney Goldin, wanted to create a counter-mythology to anti-Semitic rallies (...) and organisations of the 20s.¹⁹⁶

¹⁹⁰ Vgl: Kohlbauer-Fritz, Gabriele: Zwischen Ost und West. S. 86

¹⁹¹ Vgl: Cohen, Joseph: Yiddish Film and the American Immigrant Experience. S. 23

¹⁹² Vgl: Hoberman, Jim: Bridge of light. S. 105

¹⁹³ Vgl: Hoberman, Jim: Bridge of light. S. 66

¹⁹⁴ Vgl: Cohen, Joseph: Yiddish Film and the American Immigrant Experience. S. 24

¹⁹⁵ Vgl: Kohlbauer-Fritz, Gabriele: Zwischen Ost und West. S. 86 - 87

¹⁹⁶ Cohen, Joseph: Yiddish Film and the American Immigrant Experience. S. 24

OST & WEST ist ein frühes Filmbeispiel einer „going home“ Geschichte, welche das Zusammentreffen zwischen den jüdisch-amerikanischen Immigranten, die in ihre Heimat zurückreisen, und den polnischen Juden zeigt und die neue und die alte jüdische Welt nebeneinander stellt.¹⁹⁷ In diesem Zusammentreffen der assimilierten mit der traditionellen jüdischen Welt, wobei die dargestellte ostjüdische Welt von jüdischen DarstellerInnen präsentiert wird, wie Laura Glücksmann, Salomon Zucker und Paula Dreiblatt,¹⁹⁸ wird ein Jude gezeigt, der „unter seinem Bart Europäer ist und darauf wartet, befreit zu werden“. Goldin zeigt damit ein negatives Klischee, mit dem auch der Antisemitismus in Wien arbeitet, und zwar den dogmatischen, abergläubischen und traditionellen Juden.¹⁹⁹

Der Film wird als ein antinostalgisches und satirisches Portrait der jüdischen Kultur angesehen, ganz besonders der provinziellen polnischen Kultur und verletzt die alte jüdische Welt.²⁰⁰ Er parodiert einerseits die Juden aus dem Westen, die so genannten „allrightniks“, das ist eine „Yinglish“ Form für amerikanische Immigranten, die von Armut zu Wohlstand gelangen, aber nie wirklich amerikanisch werden und andererseits die osteuropäischen Juden.²⁰¹ Die polnischen Juden werden als rückständig, provinziell und, wie im Fall von Ruben, dem Talmudstudenten, als sexuell unterdrückt dargestellt.²⁰²

Thus, the satire of *Ost und West* focuses on the social behaviour and sensibilities of Yiddish-speaking Jews in both the Old and New Worlds who are, at a certain level, similarly primitive, despite being separated by an ocean of cultural as well as geographic distance. Indeed, the disparity between their respective physical environments is virtually absent from *Ost und West*.²⁰³

Der Film wurde aber nicht nur als antinostalgisch, sondern, aufgrund der Neuschaffung und gleichzeitigen Zerstörung traditioneller Kultur, auch als antifolkloristisch bezeichnet. Die erste Hälfte des Filmes zeigt jüdische Traditionen und komische Episoden Mollys, welche diese Traditionen angreifen, die aber nach ihrer Hochzeit mit dem Talmudstudenten ein Ende

¹⁹⁷ Vgl: Shandler, Jeffrey: *Ost und West, old world and new*. S. 70, 75

¹⁹⁸ Vgl: Dalinger, Brigitte / Stastny, Silvia: ... und 68 weitere Darsteller. S. 226 - 228

¹⁹⁹ Vgl: Gregor, Erika: *Jüdische Lebenswelten im Film*. Filmprogramm 16. S. 2

²⁰⁰ Vgl: Shandler, Jeffrey: *Ost und West, old world and new*. S. 70

²⁰¹ Vgl: Cohen, Joseph: *Yiddish Film and the American Immigrant Experience*. S. 25

²⁰² Vgl: Shandler, Jeffrey: *Ost und West, old world and new*. S. 76

²⁰³ Shandler, Jeffrey: *Ost und West, old world and new*. S. 77 [Hervorhebung im Original]

finden. Hier wechselt der Film von der antifolkloristischen Darstellung der traditionellen Kultur zu einem neuen Motiv, der Bildungsreise Rubens nach Wien. Im Film werden zwei unabhängige Kulturreisen gezeigt, zu Beginn von Amerika nach Polen und anschließend von Polen nach Wien, wobei im Speziellen die Reise von Polen nach Wien den Kontrast zwischen osteuropäischen Juden und Juden aus dem Westen aufzeigt. Die bereits angesprochene Einordnung der Films als antinostalgisch erfolgte auch, weil er als ästhetisch problematisch und widersprüchlich angesehen wurde. Hierfür gibt es diverse Gründe, z.B. die unterschiedlichen Ziele der Künstler: Picon und Kalich wollten ein Vorzeigeprojekt schaffen, um damit nach Amerika zurückkehren zu können, während Goldin sich Hoffnung auf eine Zukunft als Filmemacher in Österreich machte. Es werden auch verschiedene satirische Themen vermischt, und der Plot wandelt sich während des Films von einer „going home story“ zur Schilderung einer Bildungsreise. Schließlich wurde das widersprüchliche Bild auch durch die unterschiedlichen Titel, in deutsch OST & WEST und in englisch/jiddisch MAZEL TOV, verstärkt.²⁰⁴

Der Film OST & WEST war in Europa sehr erfolgreich,²⁰⁵ obwohl die Inflation zur Zeit der Veröffentlichung den Preis der Kinokarten in die Höhe trieb.²⁰⁶

In Amerika wurde OST & WEST zensiert, und drei ganze Szenen und zwei Zwischentitel mussten herausgeschnitten werden. Bis dies aber geschah, waren schon einige Wochen vergangen und der Film bereits oft in der Originalversion gezeigt worden.²⁰⁷ Die Stadt New York ordnete an, die Szenen mit Molly in der Synagoge, die als frevlerisch bezeichnet wurden, zu entfernen.²⁰⁸

Auch andere Szenen wurden als gotteslästerlich und unanständig empfunden, etwa die Verspottung der Hochzeitszeremonie, das Tanzen Mollys auf dem Tisch und die Tatsache, dass sie sich in Unterwäsche präsentierte. Auch wurden Zwischentitel scharf kritisiert, im speziellen jener, in dem zu lesen ist, dass „der Sitz der Religion eher im Kopf und im Gehirn ist als in seinem Herzen“. Trotz der scharfen Kritik wurde der Film mit großem Erfolg in Manhattan und Brighton Beach gezeigt. Dies lag auch daran, dass viele Emigranten aus Osteuropa an dieser Komödie lebhaft teilhaben konnten, da ihre eigenen Aufstiegs- und Assimilationswünsche angesprochen wurden.²⁰⁹

²⁰⁴ Vgl: Shandler, Jeffrey: Ost und West, old world and new. S. 81 - 85

²⁰⁵ Vgl: Koch, Gertrud: Die Einstellung ist die Einstellung. S. 214

²⁰⁶ Vgl: Gregor, Erika: Jüdische Lebenswelten im Film. Filmprogramm 16. S. 1

²⁰⁷ Vgl: Koch, Gertrud: Die Einstellung ist die Einstellung. S. 214

²⁰⁸ Vgl: Hoberman, Jim: Bridge of light. S. 105

²⁰⁹ Vgl: Koch, Gertrud: Die Einstellung ist die Einstellung. S. 214 - 217

An indication of popular interest is that the Yiddish silent film *Mizrekhn un Mayrev* (East and West) outplayed Charlie Chaplin's *The Kid* by months, even though they were released nearly simultaneously.²¹⁰

Der Film wurde von Filmverleihern als „Judischer Tenderaschanspeil [sic!]“, womit eine „jüdische Botschaft“ gemeint ist, bezeichnet und sie behaupteten, dass der Film für jüdisches Publikum gemacht wurde, vermutlich da dieser Film der erste war, in dem jüdische Bräuche gezeigt wurden.²¹¹ In der Zeitung *SHOW BUSINESS BIBLE* wurde er als Reiz des Neuen beschrieben und sogar besser als in österreichischen Zeitungen oder in der New York State Motion Picture Commission kommentiert. Bereits zwei Monate später wurde allerdings nur mehr geschrieben, dass *MAZEL TOV* in New York gespielt wurde.²¹² Molly Picon selbst äußerte sich über den Film *OST & WEST*: “It was a very well-made film because they did good work in Vienna in the silent film.”²¹³

Sidney M. Goldin (1880 - 1937), Regisseur des Films *OST & WEST*, begann seine Karriere mit Gangsterfilmen und arbeitete ab 1913 für die Universal Film Company, wo er beginnend mit *THE SORROW OF ISRAEL* bis zu seinem letztem Film für Universal, der Dokumentation *HOW THE JEWS CARE FOR THEIR POOR*, zahlreiche Filme drehte. Anschließend arbeitete Goldin für verschiedene andere eigenständige Filmfirmen. Sein bevorzugtes Filmthema war ein junger Nichtjude, der sich in ein hübsches jüdisches Mädchen verliebt, was den Eltern missfällt.²¹⁴ 1924 veröffentlichte er mit *JISKER* auch den einzigen österreichisch jüdischen Film, der von der Zeit vor der rechtlichen Gleichstellung der Juden in Mitteleuropa 1871 handelt. Er spielt im Milieu des Ostjudentums und zeigt die Konflikte der Juden unter einer nichtjüdischen Obrigkeit aus dem Blickwinkel der Juden.²¹⁵

2.2. Ost und West – So gleich und doch so verschieden

In *OST & WEST* wird das Aufeinandertreffen dreier jüdischer Lebenswelten gezeigt: Zum einen die Amerikaner, die weltoffen, aber teilweise auch vulgär und geschmacklos und vom

²¹⁰ Cohen, Joseph: *Yiddish Film and the American Immigrant Experience*. S. 17 [Hervorhebung im Original]

²¹¹ Vgl: Gregor, Erika: *Jüdische Lebenswelten im Film*. Filmprogramm 16. S. 1

²¹² Vgl: Hoberman, Jim: *Bridge of light*. S. 105

²¹³ Goldberg, Judith N.: *Laughter through tears*. S. 54

²¹⁴ Vgl: Goldberg, Judith N.: *Laughter through tears*. S. 35 - 40

²¹⁵ Vgl: Pertsch, Dietmar: *Jüdische Lebenswelten in Spielfilmen und Fernsehspielen*. S. 117 - 118

Glauben weit entfernt sind, zweitens die gläubigen und traditionellen Juden aus Galizien und zum dritten die dezent kultiviert lebenden Wiener Juden. Die ersten zwei jüdischen Identitäten treffen in Galizien aufeinander und die dritte wird anschließend in Wien eingeführt. Dabei wird der Jude aus Wien als optimales Mittelmaß zwischen den streng gläubigen osteuropäischen Juden und den vulgären Amerikanern dargestellt. Im Folgenden sollen anhand einiger Beispiele einige Unterschiede zwischen diesen drei Kulturformen gezeigt werden.²¹⁶

Der erste offensichtliche Unterschied zwischen Molly Brown und ihren Verwandten aus Polen ist ihr jeweiliges Heimatland, da Molly in Amerika und nicht wie ihre Verwandten in Osteuropa lebt. Des Weiteren stellt sich gleich im ersten Akt heraus, dass Molly Brown die Tochter eines wohlhabenden Kleiderfabrikanten ist, das heißt aus reichem Hause stammt, während ihre Verwandten in Polen Holzhändler sind, welche aber ebenfalls in gewissem Wohlstand leben, was man an der Tatsache, dass sie sich Bedienstete leisten können, erkennbar ist, und die Kulisse deutet ebenfalls einen gehobenen Lebensstandard an.²¹⁷

Von zentraler Bedeutung ist jedoch vor allem die unterschiedliche Ausübung ihrer Religion. Während in Polen viel Wert auf die traditionelle Lebensweise gelegt wird, sind diese Traditionen für die Amerikanerin Molly weniger wichtig und sie langweilt sich des Öfteren, da sie viele Bräuche nicht versteht und vermutlich auch gar nicht kennt, wie schon im ersten Akt bei den Vorbereitungen zum Jom Kipur (Versöhnungstag) sichtbar wird. Nicht nur, dass deutlich gemacht wird, dass in Polen der Versöhnungstag anders begangen wird als in Amerika - „Sieh nur, Bruder, wie man bei uns den Versöhnungstag, an dem die Juden der Welt an ihren Gott denken, einweiht.“²¹⁸ - sondern man sieht auch, wie alle Frauen außer Molly am Tisch versammelt sind und beten, während diese mit eingestützten Armen neben den Frauen steht und ihnen gespannt zusieht.

Am Jom Kipur selbst sitzen alle in der Synagoge und beten. Auch Molly befindet sich unter den Frauen und hält ein Gebetbuch in der Hand, wobei sie auch mit dieser Tradition nicht viel anfangen kann und sich langweilt, was daran erkennbar ist, dass sie heimlich ein Buch - der Titel ist leider nicht gut erkennbar - aus der Jacke zieht, in ihr Gebetbuch legt und heimlich darin liest, bis sie der Hunger plagt, da der Jom Kipur auch ein Fasttag ist. „Oj, der Hunger! –

²¹⁶ Vgl: Dalinger, Brigitte: Galizianer in Wien. S. 38 – 40

²¹⁷ Vgl: Goldin, Sidney: OST & WEST. Min. 00:02:32 – 00:05:19

²¹⁸ Goldin, Sidney: OST & WEST. Min. 00:09:26 – 00:11:32

lieber 10 mal boxen, als einmal fasten.“²¹⁹ Worauf sie sich aus der Synagoge in die Küche ihres Onkels schleicht, um zu essen, und anschließend wieder zurück, was eine weitere Missachtung jüdischer Traditionen darstellt.²²⁰

Im 2. Akt bricht Molly Brown am Schabbesabend vor der Hochzeit, dem Polterabend, eine weitere Tradition bzw. übergeht aus vermutlicher Unwissenheit und Leichtsinn ein Verbot. Sie zieht Männerkleidung, einen Tallit, an und geht als Mann verkleidet auf den Polterabend und gesellt sich mitten unter die Männer.²²¹

Im 3. Akt werden die unterschiedlichen Auffassungen der religiösen Traditionen zwischen Juden aus Amerika und osteuropäischen Juden am deutlichsten bewusst, als Molly am Tag vor Seldas Hochzeit selbst eine Hochzeit nachspielen will, ohne den Ablauf und die Tradition einer der jüdischen Hochzeit und deren Folgen zu kennen. „Ah, ich habe eine Idee. Ich wollte schon immer einmal eine Braut sein... Spielen wir Hochzeit“²²² Obwohl dies von fast allen als Spiel angesehen wird, ist einigen der Ernst der Lage doch bewusst und sie machen Molly auch darauf aufmerksam, dass der Scherz zu weit geht. Trotzdem besteht Molly auf Beendigung des Spiels mit dem Anstecken des Ringes, ohne wie gesagt die Folgen zu kennen, denn laut jüdischem Gesetz gilt diese Hochzeit als rechtlich anerkannt, wenn der Ring vom Mann an den Finger der Frau gesteckt wird, und kann nur durch Zustimmung des Ehemannes und der Ehefrau wieder gelöst werden, was in diesem Fall nicht passiert.²²³

Ein letzter wichtiger Unterschied zwischen den Juden aus Galizien und Juden aus Amerika ist die hebräische Sprache. Während diese im Osten als wichtig erachtet, zur Tradition gehörend betrachtet und auch gesprochen wird, ist dies im Westen nicht der Fall und weder Molly noch ihr Vater können diese Sprache lesen. „Ei, ei – auch mir ein Jud – aus dem Westen – kein hebräisches Wort kann er lesen!“²²⁴

Die Werte und Eigenheiten der Wiener Juden werden vor allem anhand der Wandlung, die der Talmudstudent Ruben durchlebt, dargestellt. In Galizien ist er ein braver Talmudstudent, der sich in die Amerikanerin Molly verliebt, und es kaum wagt, ihr in die Augen zu sehen. Nach

²¹⁹ Goldin, Sidney: OST & WEST. Min. 00:11:57 – 00:13:17

²²⁰ Vgl: Goldin, Sidney: OST & WEST. Min. 00:13:17 – 00:15:15

²²¹ Vgl: Goldin, Sidney: OST & WEST. Min. 00:29:16 – 00:31:27

²²² Vgl: Goldin, Sidney: OST & WEST. Min. 00:34:31 – 00:34:37

²²³ Vgl: Goldin, Sidney: OST & WEST. Min. 00:34:37 – 00:43:04

²²⁴ Goldin, Sidney: OST & WEST. Min. 00:48:40 – 00:49:14

der „versehentlichen“ Hochzeit kommt er schließlich nach Wien zu seinem Onkel und seiner Tante, die ihn herzlich in ihrem Haus aufnehmen und er passt sich langsam der neuen Umgebung an. Die Unterschiede zwischen dem osteuropäischen Juden Ruben und seinen jüdischen Verwandten in Wien zeigen sich unter anderem in der Weigerung sich von seiner Tante berühren zu lassen und zum anderen in der Haltung des Onkels zu seiner jüdischen Identität. Er meint, indem er auf den Davidstern, der an seinem Haus angebracht ist, deutet „Eines Mannes Religion wohnt in seinem Herzen, mein Junge, nicht in seinen Peikeles. Dieses Zeichen dort oben soll immer an meinem Haus sowie in meiner Seele bestehen bleiben“²²⁵. Durch die langsame Anpassung an die neue Umgebung gewöhnt sich Ruben schließlich an die Berührungen seiner Tante, lässt die liebevolle Fürsorge seiner Verwandten immer mehr zu und schlussendlich überreden sie ihn auch, sich seinen Bart und seine Bejkeles zu schneiden, was aber für ihn der „schwerste Gang“ ist, was durch den gleichnamigen Zwischentitel unterstrichen wird. Man sieht Ruben sich auf dem Weg zum Friseurladen an eine Hauswand zu drücken, bleich im Gesicht und voller Angst, bis er ihn schließlich doch betritt. Heraus kommt ein glattrasierter, erleichterter Ruben und es hat den Anschein, als wäre er durch die Rasur seines Bartes und den Bejkeles von einer schweren Last befreit worden und die Wandlung zu einem weltoffenen Juden vollzogen.²²⁶

²²⁵ Goldin, Sidney: OST & WEST. Min. 00:57:35 – 00:57:46

²²⁶ Vgl: Dalinger, Brigitte: Galizianer in Wien. S. 38 - 40

2.3. Hintergrundinformation zu DIE STADT OHNE JUDEN

Der Film DIE STADT OHNE JUDEN, basierend auf dem gleichnamigen Roman von Hugo Bettauer²²⁷, wurde im Jahre 1924 unter der Regie von Hans Karl Breslauer in Wien gedreht.²²⁸

Er wurde hauptsächlich in den Schönbrunner Ateliers aufgenommen, wobei einige Szenen aus produktionstechnischen und auch aus wirtschaftlichen Gründen in den Straßen Wiens gedreht wurden. Es wurde jedoch nicht an den Originalschauplätzen, an denen die Handlung laut Roman stattfand, aufgezeichnet. Dies wurde vom Regisseur vermutlich absichtlich bedacht, damit man die Handlungen nicht an Wahrzeichen von Wien konkretisieren konnte. Die meisten der Drehorte sind deshalb unbekannt, bis auf eine Szene, die nachweislich hinter dem Burgtheater gedreht wurde.²²⁹

Produziert wurde der Film unter anderem von Hans Karl Breslauer-Film (H.K.B.-Film) Wien und Walterskirchen & Bittner, Wien, wobei beide Firmen aber nicht im Wiener Handelsregister verzeichnet waren.²³⁰ Alleine der rechtliche Status des H.K.B.-Film war unklar, denn sie wurde weder als Filmproduktionsgesellschaft noch als Mitglied des Bundes der Filmindustriellen geführt, woraus sich schließen lässt, dass es kein offizielles Unternehmen war. Walterskirchen & Bittner war vermutlich ein privater Investor.²³¹

Der Film DIE STADT OHNE JUDEN verschwand nach dem Jahr 1933, wo er noch in Amsterdam gezeigt wurde²³², während des Nationalsozialismus und wurde erst im Jahr 1990 im Nederlands Film Museum in Amsterdam wiederentdeckt. Nach der Anfertigung einer Notkopie im Bundesarchiv Koblenz, die auf Grund fortschreitender Zersetzungserscheinungen und auch Ausbleichungen des Materials notwendig war, konnte der Film 1991 schließlich in einer Zusammenarbeit des österreichischen Filmarchivs mit dem Kulturamt der Stadt Wien und dem Thomas Sessler Verlag restauriert, ergänzt und umgeklebt werden. Mit ins Deutsche übersetzten Titeln wurde der Film schließlich 65 Jahre nach seiner Uraufführung bei der Viennale als Farbkopie erneut gezeigt.²³³

²²⁷ Vgl: Bettauer, Hugo: Die Stadt ohne Juden

²²⁸ Vgl: Dalinger, Brigitte: Galizianer in Wien. S. 40

²²⁹ Vgl: Vana, Gerhard: nieW-Wien. S. 242 - 250

²³⁰ Vgl: Schuchnig, Josef: Die Stadt ohne Juden – Geschichte einer Filmrettung. S. 150

²³¹ Vgl: Geser, Guntram: Produktion. S. 55 - 59

²³² Vgl: Geser, Guntram: Amsterdam 1933 / 1991. S. 23

²³³ Vgl: Gregor, Erika: Jüdische Lebenswelten im Film. Filmprogramm 2. S. 1

Vor seinem Start im Jahre 1924, wurde der Film intensiv beworben, unter anderem mit Filmplakaten, der Veröffentlichung von Berichten über die Arbeit am Film, einen Vorspannfilm, der einige Tage vor der Filmpremiere erschien, diversen Ankündigungen und auch einem zweiseitigen Bericht im FILMBOTEN und im KINO-JOURNAL. Besonders gute Werbung waren auch die bekannten Schauspieler/innen, z.B. Gisela Werbezirk, und die vorhandenen bildlichen Darstellungen, die es zu diesem Film gab.²³⁴ DIE STADT OHNE JUDEN wurde in folgenden Wiener Kinos gezeigt: dem Haydn-Kino im 6. Bezirk, dem Opern-Kino im 1. Bezirk, dem Zirkus-Busch-Kino im 2. Bezirk, dem Hindenburg-Kino im 14. Bezirk und dem Kino Handl im 15. Bezirk.²³⁵

DIE STADT OHNE JUDEN hatte am 25. April 1924 in Wien Premiere, welche aber sehr überstürzt angesetzt wurde, was hauptsächlich durch einem Zerwürfnis zwischen dem Autor Bettauer und dem Regisseur Breslauer verursacht wurde. Obwohl die meisten Vorstellungen ausverkauft waren, konnte der Film auf Grund seines kontroversiellen Inhalts nicht ohne Proteste und Krawalle aus dem Publikum gezeigt werden. Daher bekam der Film ab der zweiten Vorstellung einen neuen Vorspanntext:²³⁶ „Es handelt sich bei dem heute gezeigten Spielfilm um kein Tendenzstück, die Direktion bittet daher, Beifall oder Mißfall nicht laut zu äußern.“²³⁷

Die unterschiedlichen jüdischen Lebenswelten, wie sie in OST & WEST dargestellt werden, begegnen sich in DIE STADT OHNE JUDEN nicht direkt, werden aber trotzdem nebeneinander gezeigt. Die jüdischen Figuren werden klischeehaft dargestellt, was aber absichtlich so gewählt und auch gezielt eingesetzt wurde. Der Hauptteil des Filmes spielt in der städtischen, bürgerlichen Mittelschicht bzw. Oberschicht. In einigen wenigen Szenen werden auch aus ärmlichen Verhältnissen stammende Juden im Kreise ihrer Familien gezeigt und nach Proklamation des Ausweisungsgesetzes werden sie als leidend und duldend dargestellt. Auch das traditionelle östliche Judentum wird gezeigt, allerdings als außerhalb und neben der bürgerlichen Welt existierend. Interessant ist, dass die Darsteller der assimilierten Juden Leo Strakosch - Johannes Riemann - und Alois Caroni - Hans Effenberg - absolut keinen Bezug zum jüdischen Theater hatten, während die Darsteller der Köchin - Gisela Werbezirk - und

²³⁴ Vgl: Geser, Guntram: Werbung für den Film. S. 89 - 94

²³⁵ Vgl: Geser, Guntram: Start in sechs Wiener Kinos. S. 95

²³⁶ Vgl: Gregor, Erika: Jüdische Lebenswelten im Film. Filmprogramm 2. S. 2

²³⁷ Gregor, Erika: Jüdische Lebenswelten im Film. Filmprogramm 2. S. 2

des Kommissar Isidor - Armin Berg - aus Theaterensembles und Theater stammten, die des Öfteren Stücke und Komödien aus dem jüdischen Milieu aufführten. Die gezeigten osteuropäischen-jüdischen Figuren wurden zum Teil von osteuropäischen Juden gespielt, um eine möglichst natürliche Darstellung zu erreichen, wobei es sich auch um professionelle Schauspieler wie zum Beispiel Laura Glücksmann und Abisch Meisels handelte,²³⁸ wobei Laura Glücksmann nicht nur in DIE STADT OHNE JUDEN mitwirkte, sondern auch schon in OST & WEST zu sehen war. Da in der jiddischen Sekundärliteratur nur wenig Hinweise auf Schauspielertätigkeiten der beiden zu finden sind, konnten Laura Glücksmann und Abisch Meisels auch nur anhand von Porträtfotos identifiziert werden.²³⁹

Den osteuropäischen Juden im Film DIE STADT OHNE JUDEN wurde die klagende Dulderrolle zugewiesen, sie leiden und erdulden, ohne sich zu wehren, was als Teil des Traums des Antisemiten Rat Volbert interpretiert werden kann.²⁴⁰ Sie werden des Weiteren als traditionsbewusst und gläubig dargestellt.²⁴¹ Die Juden aus dem Osten werden in einem Artikel des FILMBOTEN als gesichtslos beschrieben, wobei sie – wie bereits oben erwähnt – in Wirklichkeit von Juden aus dem Osten dargestellt wurden, die sich während den Arbeiten ausgezeichnet bewährten und den Figuren Natürlichkeit verliehen. Die osteuropäischen Juden haben jedoch keine zentrale Rolle innerhalb des Films und daher auch keine eigene Geschichte, unterliegen keiner Entwicklung und werden immer von außen betrachtet dargestellt, in Form eines Blickes in eine fremde Welt. Einzig im 2. Akt werden die Lebenssituationen der osteuropäischen Juden nach dem Beschluss des Ausweisungsgesetzes exemplarisch näher beleuchtet: Man sieht einen schwerkranken alten Mann, eine jüngere Frau, die ein weinendes Kind tröstet, einen jüngeren Mann, der eine Mesusa küsst, eine Gruppe von diskutierenden Juden aus dem Osten und noch einige mehr. Im 3. Akt ist noch eine weitere Szene zu sehen, in der ein junger osteuropäischer Jude die Hand gegen einen groben Polizisten erhebt, als dieser ihn aber grob ansieht, diese und auch seinen Kopf wieder sinken lässt. Während der Auszug der assimilierten Juden per Bahn vom Bahnhof aus stattfindet, sieht man die osteuropäischen Juden zu Fuß durch die winterliche Landschaft ziehen. Mit der Vertreibung aller Juden bis zum Weihnachtsabend verschwinden die osteuropäischen Juden auch aus dem Film. Einzig in einem Traum von Bernart erscheinen sie nochmals, singend und tanzend um sein Bett.²⁴² Die Darstellung der Ausweisung der Juden in

²³⁸ Vgl: Dalinger, Brigitte: Galizianer in Wien. S. 40 - 42

²³⁹ Vgl: Dalinger, Brigitte / Stastny, Silvia: ... und 68 weitere Darsteller. S. 223 - 225

²⁴⁰ Vgl: Dalinger, Brigitte: Galizianer in Wien. S. 46

²⁴¹ Vgl: Dalinger, Brigitte / Stastny, Silvia: ... und 68 weitere Darsteller. S. 234

²⁴² Vgl: Kitzberger, Michael: Bild-Störung. S. 434 - 439

Bettauers Roman beschreibt sehr gut den Wunsch einiger gesellschaftlicher Kreise zur damaligen Zeit. Der Schluss des Filmes überrascht den Zuseher, denn die gesamte Handlung des Filmes wird als Traum des Antisemiten Bernart enthüllt. Dieser Schluss ignoriert den kritischen Sinn von Bettauers Roman und ebenso auch alle angesprochenen antisemitischen Vorwürfe.²⁴³

Bettauer arbeitet in seinem Roman sehr stark mit Klischees und Stereotypen, etwa mit der Darstellung der osteuropäischen Juden als Bettler und Spekulanten oder dem Aufzeigen der weltweiten wirtschaftlichen Einflüsse der Juden. Dies wurde zum Teil auch negativ aufgenommen, zum Beispiel warfen ihm die Kritiker vor, antisemitische Vorwürfe dadurch zu bestätigen anstatt sie zu widerlegen.²⁴⁴

Die musikalische Begleitung ist allgemein ein weiterer wichtiger Bestandteil des Stummfilms. Im Zusammenhang mit *DIE STADT OHNE JUDEN* ist man in diesem Bereich allerdings auf Spekulation angewiesen, da jegliche Angaben zur Begleitmusik fehlen. Man muss davon ausgehen, dass daher also jene Musik gespielt, die das jeweilige Orchester vor Ort zusammengestellt hatte. Allerdings gibt es keine Hinweise darauf, was die Orchester in Wien gespielt hatten. Es muss davon ausgegangen werden, dass die Musik den allgemeinen Mustern der Stummfilmbegleitungen folgte. So wurde bei Liebesszenen gerne *Sindings FRÜHLINGSRAUSCHEN*, Liszts *LIEBESTRÄUME* oder aus Tschaikowskis *Ouvertüre zu ROMEO UND JULIA* gespielt, und Chopins *PRÉLUDE* wurde oft für Sterbeszenen verwendet. Die Musik ist von großer Bedeutung für den Gesamteindruck des Films, den sie diente vornehmlich der Stimmungsmalerei und ein Stummfilm ohne Musik wirkte flach und wurde als kalt bezeichnet.²⁴⁵

Besonderes Augenmerk soll auch auf die Inserttexte des Stummfilms gelegt werden, denn ohne diese würde man das Aussageziel des Films nicht verstehen.²⁴⁶ Die Titel, die in der heutigen Fassung zu sehen sind, entsprechen allerdings nicht mehr den Originaltiteln. Nachdem es keine Zwischentitelliste und auch kein Zensurheft mehr gibt, mussten die Zwischentitel bei der Rekonstruktion aus dem Niederländischen ins Deutsche übersetzt werden. Wenn nötig, wurden auch Zwischentitel aus dem Roman verwendet. Originalgetreu

²⁴³ Vgl: Caneppele, Paolo / Krenn, Günter: „Pfiffige Kinojuden“. S. 406

²⁴⁴ Vgl: Budischowsky, Jens: Politische Strömungen im Judentum der Ersten Republik. S. 347 - 348

²⁴⁵ Vgl: Geser, Guntram: Zeitfilm versus Großfilm. S. 293 - 297

²⁴⁶ Vgl: Mörrh, Otto: Die Filmadaption des Romans *Die Stadt ohne Juden*. S. 86

scheint aber noch die Anzahl der Titel zu sein. Die Zwischentitel wurden für die Benennung von Handlungsorten (acht Zwischentitel), Einführung von Personen (sechs Zwischentitel), zeitliche Orientierung (drei Zwischentitel), Mittelungen, die man sonst nicht wahrnehmen konnte (zwanzig Zwischentitel) und als Überleitung zwischen verschiedenen Blöcken verwendet. Weitere 110 Zwischentitel wurden als Ersatz für das Gesprochene verwendet, was mehr als drei Viertel aller Zwischentitel sind.²⁴⁷ Durch die Zensur - laut Behörde, wurde protokolliert, dass der Film im Jahr 1924 eine Länge von 2.400 m hatte und das rekonstruierte Material nur mehr 1.635 m - gingen insgesamt zwölf Zwischentitel verloren, das heißt ursprünglich hatte der Film 159 Zwischentitel und nicht nur 147.²⁴⁸

Die Kritiken zu dem Film DIE STADT OHNE JUDEN fielen zumeist eher schlecht aus. Die NEUE FREIE PRESSE war zwar im Prinzip sehr angetan, allerdings entging dem Kritiker jedoch nicht, dass die Fotografie und die Kopien schlecht waren. Die ARBEITER-ZEITUNG veröffentlichte eine sehr negative Kritik und schrieb, dass der Film fehlerhaft, die Handlung durchgehend unlogisch und die Regie regelrecht „schlampig“ sei. Die Kritik aus DER FILMBOTE hingegen sagt, dass der Film einen einzigartigen Erfolg geliefert hatte, da viele Vorstellungen einige Stunden vorher schon ausverkauft waren, wobei die möglicherweise aber nur Werbezwecken diene. Fest zu halten bleibt aber auf jeden Fall, dass Zeitschriften, die vorher viel über den Film berichteten, nach der Veröffentlichung kein Wort mehr über diesen verloren.²⁴⁹ Die Romanvorlage von Hugo Bettauer war ganz im Gegensatz zum Film ein großer Erfolg.²⁵⁰

In New York setzte man den Film aufgrund der Krawalle in Europa ab, da man meinte, dass der Film die Empfindlichkeit der verschiedenen Kulturen herausfordert.²⁵¹ Nach zehn Tagen wurde das Aufführungsverbot aber wieder aufgehoben, bei den Kritikern fiel der Film jedoch gänzlich durch.²⁵²

Der jüdische Autor Hugo Bettauer wurde 1872 in Baden bei Wien geboren. 1890 trat Bettauer aber aus dem Judentum aus und zum evangelischen Glauben über. Nachdem er nach fünf Monaten Militärdienst als Einjährig-Freiwilliger bei den „Kaiser Jägern“ desertierte, wurde er von seiner Mutter nach Zürich gebracht, wo er das erste Mal in Kontakt mit Journalismus

²⁴⁷ Vgl: Geser, Guntram: Zeitfilm versus Großfilm. S. 288 - 291

²⁴⁸ Vgl: Schuchnig, Josef: DIE STADT OHNE JUDEN – Geschichte einer Filmrettung. S. 149

²⁴⁹ Vgl: Hall, Murray G.: ... alles arische Empfinden verhöhnt, verspottet und in den Kot gezerrt.... S. 120 - 122

²⁵⁰ Vgl: Dalinger, Brigitte: Galizianer in Wien. S. 40

²⁵¹ Vgl: Gregor, Erika: Jüdische Lebenswelten im Film. Filmprogramm 2. S. 2

²⁵² Vgl: Hall, Murray G.: ... alles arische Empfinden verhöhnt, verspottet und in den Kot gezerrt.... S. 141 - 143

kam. Nach dem Tod seiner Mutter ging er nach Amerika und blieb dort bis ins Jahre 1899, in dem er als amerikanischer Staatsbürger nach Berlin ging, um sich dort als Journalist bei der BERLINER MORGENPOST zu betätigen. Da seine Aufenthaltsgenehmigung auslief, musste er wieder nach Amerika zurück und 1908 kehrte er schließlich in seine Heimat Österreich zurück. Ab 1910 war er für verschiedene Zeitungen tätig, darunter DIE ZEIT, NEUE FREIE PRESSE, DER MORGEN und DER TAG. Er arbeitete aber nicht nur für Zeitungen, sondern brachte auch selbst einige heraus, z.B. ER UND SIE. WOCHENSCHRIFT FÜR LEBENSKULTUR, an deren Erscheinungstag das Pressebüro der Polizeidirektion Wien Vorkehrungen für ein Verbot traf, oder BETTAUERS WOCHENSCHRIFT. PROBLEME DES LEBENS, die bis 1927 existierte. Im Jahr 1920 erschienen seine ersten beiden Romane FAUSTRECHT und HEMMUNGSLOS, die beide ein Jahr später verfilmt wurden. Bis zu seinem Tod 1925 schrieb er ca. zwanzig Romane, von denen neun verfilmt wurden. Mit dem Roman DIE STADT OHNE JUDEN (1922), der den Untertitel EIN ROMAN VON ÜBERMORGEN trägt, wurde er auf einen Schlag berühmt. Allerdings brachte ihm das Buch nicht nur Ruhm, sondern auch Feinde ein, die ihm unterstellten mit diesem Roman die Öffentlichkeit zu verhöhnen. Nicht nur Christen und Deutschnationale sondern auch Zionisten fühlten sich angegriffen, denn er greift nicht nur das Thema des wirtschaftlichen Antisemitismus auf, sondern auch den Antisemitismus unter den Wiener Juden selbst: ein assimilierte Jude möchte nicht mit den osteuropäischen Juden, die Wien überflutet haben, gleich behandelt und identifiziert werden, und er zeigte hauptsächlich Juden, die sich nicht mit dem Zionismus identifizieren. DIE STADT OHNE JUDEN war trotz aller Kritik sein meistverkauftes Buch und wurde 1922 von Hanns Saßmann dramatisiert. Im Mai 1925, wenige Monate nachdem der Film DIE STADT OHNE JUDEN fertig gedreht war, wurde Bettauer von dem Nazi Otto Rohstock in seinem Büro fünfmal angeschossen und starb 16 Tage später an den Folgen dieser Verletzungen. Rohstock wurde wegen Meuchelmordes angeklagt, aber freigesprochen und musste lediglich 20 Monate in der Nervenheilanstalt Steinhof verbringen und fünf in der Nervenheilanstalt Wagner-Jauregg. Die Tat begründete Rohstock damit, dass Bettauer alles verhöhnt habe, was „Deutsch sei“ und er ein „Schädling“ sei. Sein Drang, heikle Themen– nicht nur im Bereich des Antisemitismus – anzusprechen und sein Bestreben, kritische Fragenstellung zu Themen wie Kindesmissbrauch, Abtreibung, Homosexualität, Prostitution, Armut, Gleichberechtigung und Emanzipation, Drogenmissbrauch oder Alkoholismus an die Öffentlichkeit zu tragen wurden ihm somit schließlich zum Verhängnis.²⁵³

²⁵³ Vgl: Hall, Murray G.: Der Fall Bettauer. S. 2 - 17

2.4. Änderungen im Film gegenüber der Romanvorlage

In diesem Kapitel sollen die wichtigsten Abweichungen zwischen Film und Romanvorlage angesprochen werden. Wobei dies nur auf die wichtigsten Punkte beschränkt wird.

Wir haben es hier nicht mit einer 1:1 Übertragung (...) sondern mit einer freien Deutung der literarischen Vorlage zu tun. Der Regisseur löst sich nicht nur von den einzelnen Details des Romans, er verändert ihn, stellt Szenen um, läßt sie an unvermutet anderen Stellen wieder auftauchen, fügt Neues hinzu.²⁵⁴

Erster und augenfälligster Unterschied ist der jeweilige Ort der Handlung: Während die Handlung des Romans im realen Wien angesiedelt ist, spielt der Film in Utopia, einer fiktiven Stadt.²⁵⁵

Weitere Abweichungen finden sich in den Szenen der Judenvertreibung, welche im Roman im Kapitel „Ein Schuß [sic!]“, wesentlich dramatischer beschrieben werden als dies im Film der Fall ist. So wird z.B. ein Künstler erwähnt, der Selbstmord begeht, was im Film nicht einmal ansatzweise angedeutet wird. Im Roman beschreibt Bettauer die Juden trotzdem im Allgemeinen als weitaus weniger niedergeschlagen als sie Breslauer filmisch darstellt.²⁵⁶

Im Roman finden sich auch wiederholt Bilder von Massenszenen, die in Breslauer Verfilmung nicht eingelöst bzw. nicht einmal angestrebt wurden. So ist zu lesen, dass immer größere Massen gegen das Parlament demonstrieren und Neuwahlen und eine Absetzung der Regierung verlangen, als die Verzweiflung der Bevölkerung auf Grund der wirtschaftlichen Situation nach der Judenvertreibung immer größer wird. Diese Massenszenen werden von Bettauer detailreich beschrieben, von Breslauer allerdings großteils übergangen. Es werden zwar Szenen von demonstrierenden Menschen gezeigt, allerdings sind diese „nicht mit der organisierten, zielgerechten Wucht des Aufmarsches in Bettauers Roman zu vergleichen“,²⁵⁷ und es lässt sich ebenso nicht erkennen, von wem die Demonstrationen ausgehen. Der Film

²⁵⁴ Mörth, Otto: Die Filmadaption des Romans *Die Stadt ohne Juden*. S. 83. Anm.: alte Rechtschreibung

²⁵⁵ Vgl: Breslauer, Hans Karl: DIE STADT OHNE JUDEN. Min. 00:03:30 – 00:02:35 Vgl: Bettauer, Hugo: Die Stadt ohne Juden. S. 7

²⁵⁶ Vgl: Mörth, Otto: Die Filmadaption des Romans *Die Stadt ohne Juden*. S. 89

²⁵⁷ Geser, Guntram: Zeitfilm versus historischer Großfilm. S 284

DIE STADT OHNE JUDEN enthält nur einige kurze Einstellungen, in denen größere Menschenansammlungen dargestellt werden, welche über den gesamten Film verteilt auftauchen und keinen richtigen Ersatz für die Massenszenarien des Romans darstellen.²⁵⁸

Die Figur des Rats Bernart wird im Film analog zum Roman als Antisemit und Alkoholiker beschrieben, darüber hinaus lassen die im Roman beschriebenen Züge seines sexuellen Verhaltens, die Figur fragwürdig erscheinen, wie etwa die Tatsache, dass er Wirtschaftserinnen bei sich aufnahm, die knapp über 14 Jahre alt sind. Im Film werden diese sexuellen Aspekte weggelassen. Auch werden im Film die unterschiedlichen politischen Fraktionen nicht so klar definiert wie im Roman, werden nur schwach gezeichnet oder nicht eingebaut. Die politische Orientierung der Räte Bernart, Antisemit, und Linder, Führer der Liberalen, wird ausschließlich durch die Zwischentitel erklärt und nur durch diese wird klar, dass das Großdeutsche Lager gegen die Juden ist. Im Roman sind es aber die Christlichsozialen bzw. das politische Lager des Bundeskanzlers, die sich gegen die Juden aussprechen. Im Film sind die Christlichsozialen aber ebenso wie auch die Sozialisten nicht einmal vorhanden. Die Kommunisten und Nationalsozialisten kommen im Film ebenfalls nicht vor, allerdings sind diese Fraktionen auch im Roman nur wenig vertreten. Überhaupt ausgelassen wurde auch die Partei von Leo Strakosch, die PARTEI DER TÄTIGEN BÜRGER ÖSTERREICHS. Bei dem Verein BUND DER WAHRHAFTIGEN CHRISTEN, deren Name auf den Plakaten im Film gedruckt wird, handelt es sich um ein Fantasiegebilde.²⁵⁹

Einige weitere kleinere Veränderungen sind zum Beispiel, dass Bettauer in seinem Roman vom Bundeskanzler, der im Auto fährt, schreibt, während Breslauer ihn zum Spaziergänger umfunktioniert. Ebenso werden die im Roman erwähnten lachenden Mädchen, den Bundeskanzler küssen, zu kleinen Mädchen, die ihm Blumen überreichen. Des Weiteren werden in der Parlamentsszenerie weitere Unterschiede deutlich, welche im Roman sehr detailliert geschildert wird, etwa die Charaktere und Eigenheiten der Personen in der „Journalistenloge“ und es wird auch von einer räumlichen Abtrennung dieser Loge geschrieben, während im Film lediglich gezeigt wird, dass die Personen in zwei unterschiedlichen Kojen sitzen.²⁶⁰

²⁵⁸ Vgl: Geser, Guntram: Zeitfilm versus historischer Großfilm. S. 283 - 285

²⁵⁹ Vgl: Geser, Guntram: Zur filmischen Adaptierung des Romans. S. 76 - 79

²⁶⁰ Vgl: Mörrth, Otto: Die Filmadaption des Romans *Die Stadt ohne Juden*. S. 85

Am Schluss des Filmes wird als eine der wichtigsten Abänderungen das gesamte gezeigte Geschehen als Traum des Antisemiten Bernart dargestellt, anders als im Roman, in dem die Geschehnisse nicht durch eine Rahmenhandlung relativiert werden.²⁶¹ Diese Abänderung, zusammen mit der Verlagerung des Spielorts an einen fiktiven Ort und dem Fehlen konkreter politischer Parteien als weitere zentrale Veränderungen, lassen deutlich erkennen, dass die Thematik des Romans aufgrund ihrer Brisanz und der kritischen Zeit im Film stark abgeschwächt wiedergegeben wurde.

Der markanteste Unterschied zwischen Roman und Film ist der Spielort. Während der Spielort im Roman Wien ist, ist er im Film ein fiktiver Ort der den Namen Utopia trägt. Als nächster wichtiger Punkt ist anzumerken, dass die Handlung im Film sehr stark relativiert wurde. Dies wird z.B. anhand der Szene „Der Schuß [sic!]“ verdeutlicht, oder auch anhand der Figur des Rat Bernart. Es gibt aber eine Vielzahl weiterer Relativierungen, die hier gar nicht angeführt werden konnten, da sie sonst den Rahmen der Arbeit sprengen würden. Weiters ist hier zu vermerken, dass die politischen Parteien im Film ausgelassen wurden bzw. es keine konkreten Parteien gibt, während diese im Roman sehr wohl vorhanden sind. Zum Schluss ist noch interessant zu beobachten, dass die Aussage des Films abgeschwächt wurde, indem er als Traum dargestellt wurde, was ebenso nicht mit dem Roman konform geht.

²⁶¹ Vgl: Geser, Guntram: Zur filmischen Adaptierung des Romans. S. 62

3. Analysetheorie der Frau in OST & WEST im Vergleich mit DIE STADT OHNE JUDEN

Ein Film kann auf unterschiedlichster Weise analysiert werden, etwa die Gestaltung vor der Kamera, die Aufbereitung des optischen Materials (Beleuchtung), das akustische Material usw. In dieser Arbeit werden die Figurenanalyse, Kostüme, Mimik und Gestik im Mittelpunkt stehen.²⁶² Die eben genannte Aufzählung dieser verschiedenen Mittel sagt allerdings wenig über ihre jeweilige Funktion aus. „Die filmischen Darstellungsmittel modifizieren also Wirklichkeitsaspekte, die schon vorher durch den allgemeingesellschaftlichen Gebrauch „codifiziert“ waren.“²⁶³ Das heißt, in diesem Zusammenhang muss die Verknüpfung zwischen dem jeweiligen Zeichen und seiner Bedeutung, dem so genannten Code, betrachtet werden. Codes charakterisieren auch Kommunikationsakte, wie zum Beispiel Mimik und Gestik, und ermöglichen erst ein umfassendes Verständnis eines Films.

Innerhalb der Figurenanalyse kann man unterschiedliche Codes unterscheiden, welche sich in vier verschiedene Kategorien einordnen lassen:

- Singuläre aktuelle Zeichen: Augen, Hand, Mund, etc.
- Allgemeine kulturelle Codes: Sprache, Gebärden, etc.
- Spezielle kulturelle Codes: Gestus, Rolle, Charakterfach, etc.
- Filmspezifische Codes und Zeichen: Star-Typus z.B. die „blonde Frau“ bei Hitchcock, etc.²⁶⁴

Wie schon angesprochen, wird in dieser Arbeit ausschließlich auf das Schauspiel, genauer auf das Spiel der weiblichen Darstellerinnen, eingegangen. Dies integriert einige der gerade angesprochenen Punkte, wie den menschlichen Typus, Kostüme, Mimik und Gestik. Die Betrachtung der Schauspieler im Rahmen der Figurenanalyse ist ein wesentlicher Bestandteil der Filmanalyse, da die Darsteller neben der Dramaturgie und Technik das wichtigste Fundament des Filmes sind.²⁶⁵

Bevor auf die Darstellung der Frauen in den Filmen OST & WEST und DIE STADT OHNE JUDEN näher eingegangen wird, ist anzumerken, dass obwohl es sich bei beiden Filmen um jüdische Stummfilme handelt, nur in OST & WEST Frauen jüdischer Herkunft zentrale Rollen einnehmen, während in DIE STADT OHNE JUDEN keine der weiblichen Hauptfiguren eine Jüdin

²⁶² Vgl: Kuchenbuch, Thomas: Filmanalyse. S. 91 - 92

²⁶³ Kuchenbuch, Thomas: Filmanalyse. S. 93

²⁶⁴ Vgl: Kuchenbuch, Thomas: Filmanalyse. S. 93 - 95

²⁶⁵ Vgl: Kuchenbuch, Thomas: Filmanalyse. S. 108

ist. Jüdinnen kommen in diesem Film einzig und allein vereinzelt in den Massenszenen während der Ausweisung der Juden vor,²⁶⁶ wobei diese im Kapitel Mimik und Gestik punktuell herangezogen werden können.

3.1. Figurenanalyse²⁶⁷

Um Figuren richtig analysieren zu können, muss zuerst eine Einordnung in Haupt- und Nebencharaktere erfolgen. Ein Protagonist eines Films ist dessen Schlüsselfigur, muss aber nicht auch zugleich der Held des Films sein. Neben der positiven und strahlenden Darstellungsweise kann er also auch als unscheinbare, nicht bewundernswerte Person, über die auch gelacht wird, oder auch als Anti-Held dargestellt werden. Ein Protagonist ist auch oft als Vertreter des Publikums zu sehen, indem er die Fragen stellt, die eigentlich das Publikum stellen würde und bindet so das Publikum mit ein. Häufig kann sich das Publikum zugleich mit dem Protagonisten identifizieren. Es stellt sich nun aber die Frage, woran man einen Protagonisten erkennen kann, denn eine Identifikation ist vor allem zu Beginn des Films nicht immer leicht möglich. In den meisten Fällen ergibt sich der Protagonist aus seiner Dominanz im Film, d. h. er ist häufig oder gar am häufigsten von allen Personen zu sehen. Ein weiteres wichtiges Merkmal ist die Frage, ob seine Rolle aus dem Film gestrichen werden könnte, ohne dass die Handlung des Films unmöglich gemacht würde. Ist dies der Fall, handelt es sich um eine Nebenfigur, denn die Rolle von Protagonisten ist unabdingbar für das Funktionieren der Handlung. Nicht außer Acht lassen darf man auch, dass Protagonisten oft wiederkehrende Figurentypen darstellen und stark ausgeprägte Rollen vermitteln. Hier gibt es zum einen die klassischen, oft genrespezifischen, Rollen, z.B. Cowboy, Sheriff, Arzt, etc. oder aber die Rollen spielen bestimmte Gesellschaftssituationen wieder, etwa durch die Darstellung spezifischer Berufe und gleichzeitig klassische Figurentypen, so genannten Startypologien, wie etwa den Superhelden, den Jungen von nebenan, den einsamen Rächer, die Gefährtin, die Göttin und noch viele andere. Während diese Typen und Rollen bei Nebenfiguren meist rein funktional eingesetzt werden, ist es bei Hauptfiguren jedoch auch möglich, durch gezielte Darstellungsweisen diese Typen und Rollen bewusst ins Lächerliche zu ziehen.

Interessant für die Form der Charakterisierung eines Protagonisten ist unter anderem sein erster Auftritt.

²⁶⁶ Vgl: Kitzberger, Michael: Bild-Störung. S. 432

²⁶⁷ Vgl: Faulstich, Werner: Grundkurs Filmanalyse. S. 95 - 101

Man kann – und das gilt für alle Haupt- und auch Nebenfiguren – grundsätzlich drei verschiedene Arten der Charakterisierung unterscheiden:

(...) *Selbstcharakterisierung* (...) *Fremdcharakterisierung* (...)

Erzählcharakterisierung (...) ²⁶⁸

- Selbstcharakterisierung bedeutet, dass sich jede durch ihr Reden, ihr Handeln, ihre Mimik, Gestik, Stimme, Sprache, Kleidung, etc. selbst vorstellt, wie es jeder Mensch auch im normalen Leben tun würde.
- Fremdcharakterisierung bedeutet, dass die Figur durch eine zweite Figur vorgestellt und auch beurteilt wird, oft direkt positiv oder auch im Kontrast zu einer weiteren Figur, die negativ beurteilt wird.
- Erzählcharakterisierung geschieht durch verschiedene Bauformen des Erzählens, zum Beispiel durch die Einstellungsgröße oder -perspektive oder durch Musik, Beleuchtung und anderer Stilmittel.

Durch die Figurenanalyse soll eine Figur so beschrieben werden können, wie man einen Freund oder einen Bekannten jemandem Dritten beschreibt, den dieser vorher noch nie gesehen hat. Das beinhaltet neben äußerlichen Merkmalen wie dem Aussehen und der Kleidung auch das Verhalten und weitere Persönlichkeitsmerkmale. Ein weiterer wichtiger Punkt innerhalb der Figurenanalyse ist auch die Dimensionalität und Komplexität der Figuren. Eindimensionale Figuren sind meist Nebenfiguren, da sie nur eine sekundäre Bedeutung haben, während mehrdimensionale Figuren ausschließlich Protagonisten sein können. Mehrdimensionalität ist durch Komplexität oder durch Persönlichkeitsveränderung der Person gekennzeichnet. Komplexität bedeutet, dass eine Figur eine Vielzahl von Eigenschaften und Merkmalen besitzt, vielfältig ist und Gegensätze und Widersprüche aufweist, was die Figur „lebendig“ macht. Eine Persönlichkeitsveränderung bedeutet eine Wandlung des Protagonisten im Laufe des Filmes, so dass er am Ende des Films nicht mehr der Mensch ist, der er am Anfang des Films war. Bekannte Motive sind z.B. der Junge, der ein Mann oder das Mädchen, das eine Frau wird, die Schüchterne, die am Ende mutig ist, etc.

Ein weiterer Aspekt der Figurenanalyse ist auch die Besetzung einer Figur mit einem Schauspieler bzw. einer Schauspielerin. Wesentlich ist bei der Besetzung, ob ein/e

²⁶⁸ Faulstich, Werner: Grundkurs Filmanalyse. S. 97 – 99 [Hervorhebung im Original]

bekannte/er oder unbekannt/er Schauspieler/in die Rolle übernimmt. Sollte es sich um eine bekannte/n Schauspieler/in handeln, werden manchmal bewusst Bezüge zu früheren Filmen des Schauspielers/der Schauspielerin hergestellt. Abgesehen davon sind natürlich die schauspielerischen Fähigkeiten bzw. die gestalterische Interpretation des/der Schauspielers/in von zentraler Bedeutung.

Abschließend darf in der Figurenanalyse das Setting nicht vergessen werden. Damit ist die Situierung der Figur in einer Gesellschaft gemeint, z.B. nach geschlechtsspezifischen, altersspezifischen, berufsspezifischen oder ortsspezifischen Aspekten. Es ist einleuchtend, dass es einen großen Unterschied macht, ob es sich bei einer Figur um eine Frau oder einen Mann handelt, sie alt oder jung, reich oder arm ist, aus welcher Berufsgruppe und woher sie stammt, um nur einige wenige Beispiele zu nennen. In einigen Filmen wird mit Gegensätzlichkeiten, z.B. etwa die Einbettung in unterschiedlichen Handlungsort, agiert, wie auch zum Teil im Film *OST & WEST*.

3.2. Kleidungsanalyse

Die Kostüme der einzelnen Figuren können über eine eigene „Sprache“ zahlreiche Informationen über diese vermittelt werden, etwa ob es sich um eine arme oder reiche Person handelt.²⁶⁹ Jede Figur wird bei ihrem ersten Auftritt vom Publikum sofort eingeschätzt und kategorisiert, wobei die Einordnung nicht nur durch körperliche Eigenschaften sondern auch wesentlich durch ihre Kleidung beeinflusst wird, denn die Kleidung einer Figur lässt Rückschlüsse auf deren Charakter zu.²⁷⁰ Charakterzüge und Merkmale die über die Kleidung vermittelt werden können sind Männlichkeit, Weiblichkeit, Kindlichkeit, Dominanz, soziale Macht, Hingabe und noch viele mehr, wobei die hier aufgezählten Kategorien für die Analyse im Rahmen dieser Arbeit ausreichend sind. Im Folgenden sollen kurz einige Beispiele aufgelistet werden, welche Eigenschaften durch welche Art von Kleidungsstücken vermittelt wird:

- Männlichkeit: Hosen, Krawatte, Hemd, Anzug, etc. Weiblichkeit: Kleid, Rock, Bluse, Brosche, etc.
- Kindlichkeit: verspielte Formen wie z.B. Söckchen, kurze Hosen, kleine Muster, etc.

²⁶⁹ Vgl: Blom, Ivo: Das gestische Repertoire. S. 79

²⁷⁰ Vgl: Kessler, Frank: Lesbare Körper. S. 16

- Dominanz: Stiefel, hohe Absätze der Schuhe, steife und hochgeschlossene Kleidung, Zylinder, etc.
- Soziale Macht: teure Materialien der Kleidung, Konsum von Kleidung, etc.
- Hingabe: weiche Materialien, zierlicher Schmuck, Spitzen, Rüschen, wehende Kleidung, etc.²⁷¹

Anhand dieser Erkenntnisse werden nun die weiblichen Figuren in OST & WEST und DIE STADT OHNE JUDEN analysiert.

3.3. Mimik / Gestik / Haltung eine Analyse

„Körpersprache ist der Ausdruck unseres inneren Wünschens, unseres Befindens sowie unserer Gefühle, unseres Wollens und Handelns.“²⁷² Mittels Mimik und Gestik werden Botschaften gesandt, wobei dies bei Mimik ausschließlich im Bereich des Gesichtes geschieht und Gestik die Hände und den gesamten Körper umfasst.²⁷³ Sinn bekommt es meistens aber nur dann, wenn man den Zusammenhang zwischen Mimik, Gestik und Haltung sieht.²⁷⁴

3.3.1. Mimik

Mimik bezeichnet alle Bewegungen, die wir im Gesicht beobachten und deuten können.²⁷⁵ Sie beinhaltet aber auch Bewegungen des gesamten Kopfes, zum Beispiel ein Nicken, das Zustimmung signalisieren kann.²⁷⁶

Am meisten achten wir bei anderen Menschen auf den Ausdruck des Gesichts, denn dieser wird auch als „der Spiegel der Seele“ bezeichnet,²⁷⁷ und man kann in diesem oft mehr über die inneren Vorgänge und Gefühle eines Menschen erkennen als in anderen Bereichen. Primäre signalisiert ein Gesicht, ob ein Mensch heiter oder traurig ist, denn diese Gefühlszustände drücken sich in erster Linie durch Mimik aus.²⁷⁸ Es informiert uns über schnell wechselnde Emotionen und kann uns auch über Persönlichkeitsmerkmale und Wesenszüge Aufschluss geben. Weiters kann man in einem Gesicht auch Gefühle wie Glück, Angst, Zorn, Ekel, Trauer und Besorgtheit erkennen. Die entsprechenden Gesichtszüge sind

²⁷¹ Vgl: Hoffmann, Hans-Joachim: Kleidersprache. S. 174

²⁷² Molcho, Samy: ABC der Körpersprache. S. 11

²⁷³ Vgl: Lauster, Paul: Menschenkenntnis. S. 42

²⁷⁴ Vgl: Spieth, Rudolf: Menschenkenntnis im Alltag. S. 195

²⁷⁵ Vgl: Birkenbihl, Vera F.: Signale des Körpers. S. 44

²⁷⁶ Vgl: Birkenbihl, Vera F.: Signale des Körpers. S. 89

²⁷⁷ Vgl: Spieth, Rudolf: Menschenkenntnis im Alltag. S. 169

²⁷⁸ Vgl: Spieth, Rudolf: Menschenkenntnis im Alltag. S. 177

bei allen Menschen gleich, unabhängig von ihrem Alter oder ihrer kulturellen und religiösen Abstammung.²⁷⁹

Das Gesicht kann in drei Bereiche geteilt werden indem man es erläutern kann.

1. Stirnbereich (inkl. Augenbrauen)
2. Mittelgesicht (Augen, Nase, Wangen)
3. Mund und Kinn²⁸⁰

Der Stirnbereich mit den Augenbrauen gibt Aufschluss über den Denkprozess. Es kann dabei zwischen waagrechte und senkrechte Stirnfalten unterschieden werden. Waagrechte Stirnfalten stehen mit gehobenen Augenbrauen in Verbindung und können Schreck, Angst, Staunen, Verwunderung oder Überraschung ausdrücken. An diesem Beispiel kann man auch gleich sehen, dass einzelne Signale in Verbindung mit anderen gesehen werden müssen, denn waagrechte Stirnfalten mit gehobenen Augenbrauen sind ohne andere Muskelbewegungen, z.B.: offene Augen, nicht möglich. Senkrechte Stirnfalten, wobei die Augenbrauen nach unten geschoben werden, lassen darauf schließen, dass die Aufmerksamkeit durch starke Konzentration auf jemanden oder etwas gerichtet ist.²⁸¹

Die Augen spielen eine zentrale Rolle, denn über sie wird eine Vielzahl von Emotionen vermittelt und sie werden auch als „Fenster zur Welt“ oder „Fenster zur Seele“ bezeichnet.²⁸² Sie lassen unter anderem Rückschlüsse über die Aufmerksamkeit und das Interesse eines Gesprächspartners zu. Aufmerksam an einem Gespräch beteiligt zu sein wird durch offene Augen und einem Blick ins Gesicht seines Gesprächspartners signalisiert, während Desinteresse durch Abwenden der Augen angezeigt wird.²⁸³

Hat eine Person ein schlechtes Gewissen, so wird sie versuchen, dem Blick des Gegenübers auszuweichen, indem sie den Blick abwendet oder gar die Augen verschließt. Weit aufgerissenen Augen signalisieren Freude oder Angst, wobei meistens auch der Mund weit geöffnet wird. Halbgeschlossene Augen hingegen lassen sich schwieriger deuten, denn man kann sie verschieden deuten, wobei die einfachste Erklärung Müdigkeit, Langeweile oder auch Gleichgültigkeit ist. Es gibt aber auch das so genannte abgedeckte Auge, wobei durch

²⁷⁹ Vgl: Kosch, Daniela: Mimik – Gestik – Körpersprache. S. 50 - 51

²⁸⁰ Vgl: Birkenbihl, Vera F.: Signale des Körpers. S. 92

²⁸¹ Vgl: Birkenbihl, Vera F.: Signale des Körpers. S. 92 - 97

²⁸² Vgl: Birkenbihl, Vera F.: Signale des Körpers. S. 94

²⁸³ Vgl: Molcho, Samy: ABC der Körpersprache. S. 18 - 20

Anheben des Unterlids und Herabdrücken des Oberlids das Auge teilweise verdeckt wird. Dieser Ausdruck tritt etwa dann auf, wenn etwas genau beobachtet oder fixiert und große Konzentration herrscht. Ebenso kann er aber auch Misstrauen, Vorsicht und Zurückhaltung bedeuten, wobei in diesem Zusammenhang auch die Blickrichtung beachtet werden muss.

Hier kann neben dem einfachen Blick nach oben bzw. unten noch zwischen dem schrägen, ausweichenden, geraden, herabwürdigenden und unterwürfigen Blick unterschieden werden. Der schräge Blick kann Misstrauen, Schüchternheit oder auch Angst ausdrücken, wobei wie - der Name schon andeutet - schräg auf die Person oder das Objekt des Interesses geblickt wird. Beim ausweichenden Blick wendet sich der Blick von der betrachteten Person ab. „Vielfach wird der ausweichende Blick auch durch ein Schuldgefühl verursacht; man wagt es nicht, den Blick des anderen aufzunehmen und ihm standzuhalten (...).“²⁸⁴ Der gerade Blick hingegen bedeutet Aufrichtigkeit und Festigkeit, man hat man nichts zu verbergen und kann dem Blick seines Gegenübers standhalten. Der herabwürdigende Blick kommt durch Vorschieben des Kinns und Zurücknahme der Stirn zustande, wodurch Überheblichkeit, Stolz oder Blasiertheit signalisiert wird. Im Gegensatz zum diesem steht der unterwürfige Blick, bei dem das Haupt gesenkt wird und mit dem geringes Selbstbewusstsein, Minderwertigkeits- oder Schuldgefühl in Verbindung gebracht wird. Der Blick nach oben in Verbindung mit leicht erhobenem Haupt, steht für Dankbarkeit, während der Blick von unten nach oben für Unterwürfigkeit steht.²⁸⁵ „Der Sinn all dieser Varianten ergibt sich, wie bei allen Ausdrucksbedeutungen, erst aus der mimischen Gesamtsituation heraus.“²⁸⁶

„Der Mund ist ein sehr ausdrucksvoller Teil des Körpers. Er vermag Wesentliches über Verstand, Gefühl, Liebe, Persönlichkeit und Gesundheit auszusagen.“²⁸⁷

Anhand der Stellung des Mundwinkels kann man erkennen, ob ein Mensch Freude oder Leid, Lust oder Unlust empfindet. Werden die Mundwinkel nach oben gezogen so signalisiert dies Freude, wobei eine Person, die nur teilweise erfreut ist oder nur Freude zeigen will, ohne tatsächlich fröhlich zu sein, nur einen Mundwinkel nach oben zieht. Analog drückt man durch herunterziehen nur eines Mundwinkels Missmut oder Verachtung aus.²⁸⁸ Durch Herausstrecken der Züge, dem sprichwörtlichen „Zunge zeigen“, wird Abweisung signalisiert

²⁸⁴ Spieth, Rudolf: Menschenkenntnis im Alltag. S. 194

²⁸⁵ Vgl: Spieth, Rudolf: Menschenkenntnis im Alltag. S. 192 - 195

²⁸⁶ Spieth, Rudolf: Menschenkenntnis im Alltag. S. 195

²⁸⁷ Kosch, Daniela: Mimik – Gestik – Körpersprache. S. 58

²⁸⁸ Vgl: Spieth, Rudolf: Menschenkenntnis im Alltag. S. 189

bzw. steht eine beleidigende Absicht hinter diesem mimischen Ausdruck. Zusammengekniffene Lippen wiederum signalisieren Wut bzw. Zorn.²⁸⁹

Ein offener Mund kann Überraschung, Staunen, aber auch Schrecken zur Bedeutung haben.²⁹⁰ Dabei öffnet sich der Mund und der Unterkiefer fällt herunter, während sich gleichzeitig auch die Augen weit öffnen.²⁹¹

Das Lachen bzw. Lächeln ist auch ein Teil der Gestik des Mundes. Es gibt eine Vielzahl verschiedener Arten zu Lachen, etwa ein schadenfrohes, spöttisches, künstliches oder schmutziges Lachen. Des Weiteren gibt es auch noch das Kichern als Form des Lachens, welches eine Art der versteckten, heimlichen Freude ausdrückt, und auch noch das Grinsen, ein lautloses Lachen oder auch das Schmunzeln - ein Lachen mit betont verschlossenem Mund - und das Lächeln.²⁹²

Das Lächeln ist ein Zusammenspiel zwischen der Augen- und der Mundmuskulatur²⁹³ und ist eine Ausdrucksform der Freude. Die Mundwinkel werden nach oben zurückgezogen und die Augen verkleinern sich, wobei anhand der Augen auch festgestellt werden kann, ob sich um ein ehrliches oder falsches Lächeln handelt.²⁹⁴ Darüber hinaus gibt es auch Unterformen des Lächelns, etwa das schüchterne Lächeln, bei dem sich die Gesichtsmuskulatur zurück zieht die Augen den Anschein des Fragens haben und das unfertig wirkt, das traurige Lächeln und das unaufrichtige Lächeln, bei dem die Augen nicht mitlächeln sondern kalt oder streng bleiben.²⁹⁵

3.3.2. Gestik

Wie bereits erwähnt umfasst die Gestik den Ausdruck von Körper und im speziellen auch der Hände und wird daher auch „die Sprache der Hände“ genannt.²⁹⁶ Mit Gestik wird auch die Urform der Bewegung, die so genannten Urgesten, bezeichnet.

Gesten nach Oben werden immer mit Freude in Verbindung gebracht, im Gegensatz zu nach unten gerichteten Gesten. Durch das Öffnen und Ausbreiten der Arme wird Offenheit ausgedrückt, eine Geste der Sympathie, die auch zum Ausdruck des Willkommenheißens eingesetzt wird. Im Gegensatz dazu entspricht ein energisch zur Seite gestreckter Arm der

²⁸⁹ Vgl: Kosch, Daniela: Mimik – Gestik – Körpersprache. S. 58 - 61

²⁹⁰ Vgl: Spieth, Rudolf: Menschenkenntnis im Alltag. S. 195 - 196

²⁹¹ Vgl: Molcho, Samy: ABC der Körpersprache. S. 75 - 76

²⁹² Vgl: Spieth, Rudolf: Menschenkenntnis im Alltag. S. 198 - 201

²⁹³ Vgl: Molcho, Samy: ABC der Körpersprache. S. 74 - 75

²⁹⁴ Vgl: Kosch, Daniela: Mimik – Gestik – Körpersprache. S. 74

²⁹⁵ Vgl: Vgl: Molcho, Samy: ABC der Körpersprache. S. 74 - 75

²⁹⁶ Vgl: Birkenbihl, Vera F.: Signale des Körpers. S. 44

Geste des Hinwegs, eine Geste der Antipathie. Werden die Arme abgewinkelt vor die Brust gehalten und die Handflächen zeigen nach außen entspricht dies wiederum dem Gefühl einer starken Bedrohung.²⁹⁷ Weitere verbreitete Gesten, sind das Kopfnicken bzw. Kopfschütteln für Ja oder Nein oder aber auch das Schulterzucken, mit dem Mann Unwissenheit ausdrücken möchte.²⁹⁸ Anhand der Heftigkeit und Größe von Gesten kann auch die stärker die Gefühle eines Menschen abgelesen werden.²⁹⁹

Eine zur Faust geballte Hand signalisiert Drohen, Wut oder Kampfbereitschaft.³⁰⁰ Nervosität oder Ungeduld werden durch auf einen Tisch trommelnde Finger vermittelt.³⁰¹ Ungeduld kann aber auch durch ein Abstützen des Kopfes auf den Fingern ausgedrückt werden, während sich mit den Fingern über das Kinn zu streichen das Abschätzen einer Situation und das Reiben des Nackens einen schmerzhaften Gedanken andeutet. Hinter dem Kopf zusammengefaltete Hände in Verbindung mit einer zurückgelehnten Haltung bringen zum Ausdruck, dass man für ein Problem eine Lösung hat.³⁰² Einer zentralen Bedeutung, im Zusammenhang mit der Gestik der Hand, kommt der Gruß zu. Oft wird die Hand in verschiedenen Formen zum Gruß gehoben, oder in unsrem Kulturkreis ist es üblich, dass Männer zum Gruß ihren Hut heben, falls sie eine tragen.³⁰³

Ein spezieller Aspekt der Gestik und auch der Mimik, ist, die so genannte Sprache der Liebenden, in der Blickkontakt eine zentrale Bedeutung einnimmt und für flirtende Personen typisch ist. Anschließend folgt die schnelle Abwendung des Blickes entweder durch Liedschluss, Wegsehen oder Kopfsenken, worauf ein paar Sekunden später der Blickkontakt wieder aufgenommen wird und derselbe Ablauf von vorne beginnt. Gesichtszüge und Körperhaltung sind meist angespannt bzw. verkrampft oder es kommt zu einem Erröten des Gesichts bei Blickkontakt, einem Weiterem typische Signale des Flirtens.³⁰⁴

3.3.3. Haltung

Körperhaltung kann ebenso Signale vermitteln wie Mimik oder Gestik, wobei Haltung sowohl im Stehen als auch im Sitzen eingenommen werden kann. Allerdings sind zum richtigen

²⁹⁷ Vgl: Spieth, Rudolf: Menschenkenntnis im Alltag. S. 208 - 209

²⁹⁸ Vgl: Kosch, Daniela: Mimik – Gestik – Körpersprache. S. 12

²⁹⁹ Vgl: Birkenbihl, Vera F.: Signale des Körpers. S. 122

³⁰⁰ Vgl: Molcho, Samy: ABC der Körpersprache. S. 37, 70

³⁰¹ Vgl: Spieth, Rudolf: Menschenkenntnis im Alltag. S. 207

³⁰² Vgl: Kosch, Daniela: Mimik – Gestik – Körpersprache. S.13

³⁰³ Vgl: Spieth, Rudolf: Menschenkenntnis im Alltag. S. 210 - 211

³⁰⁴ Vgl: Kosch, Daniela: Mimik – Gestik – Körpersprache. S. 24 - 25

deuten dieser Signale oft weitere Signale von Nöten. Diese werden durch den Hals und den Brustraum verstärkt oder auch durch die Art und Weise, wie man jemanden ansieht. So deutet eine aufrechte Haltung auf einen offenen Menschen hin, während bei gebückter Haltung von einer verschlossenen Person ausgegangen wird. Dabei kann die offene Haltung aber auch überheblich wirken, wenn der Blick von oben herab auf das Gegenüber geworfen wird. Bei der geschlossenen Haltung spricht man auch von der „Demuts-Haltung“, wobei der Kopf gesenkt ist und der Blick von unten aus auf seine Gegenüber übergeht oder der Augenkontakt gänzlich fehlt.³⁰⁵

Der Kopf ist ein wichtiger Bestandteil bei der Deutung der Haltung, wobei der Hals mit eingeschlossen wird. Während das Einziehen des Halses für „sich kleiner machen“ steht, erweckt ein erhobener Kopf den Eindruck der Entschlossenheit. Das Senken des Kopfes bringt wie bereits erwähnt Demut zum Ausdruck, kann aber auch Schüchternheit vermitteln, das energische Abwenden des Kopfes und des Blickes drückt Abneigung aus und pendelt man mit dem Kopf hin und her will man seine Unentschlossenheit kundtun.³⁰⁶

Die meisten Ausdrücke der Mimik, Gestik und Haltung werden beinahe übertrieben groß dargestellt. Dies ist für Stummfilme zum einen typisch, da alle Emotionen ohne Sprache und rein über diese Mittel ausgedrückt werden müssen. Andererseits soll damit aber auch der Wichtigkeit der Aussage Nachdruck verliehen werden.

³⁰⁵ Vgl: Birkenbihl, Vera F.: Signale des Körpers. S. 75 - 77

³⁰⁶ ,Vgl: Spieth, Rudolf: Menschenkenntnis im Alltag. S. 212 - 215

4. Analyse der Frauen in OST & WEST im Vergleich mit DIE STADT OHNE JUDEN

4.1.1. Figurenanalyse der Molly Brown³⁰⁷

Molly Brown ist einer der zwei Protagonisten im Film OST & WEST, was bereits an ihrer Einführung gleich zu Beginn des Films und ihrer dominierenden Präsenz im Film erkennbar ist. Neben Molly gibt es mit Ruben einen weiteren Protagonisten, d.h. es liegt eine sogenannte Figurenpaarung vor. Da in dieser Arbeit aber ausschließlich die Rolle der Frau behandelt wird, wird im Weiteren vor allem auf die Figur der Molly Brown eingegangen.

Da es sich um einen Stummfilm handelt, kann Molly sich nicht durch Sprache selbst vorstellen, sondern wird durch den Text "Molly (Maly Picon, New York)"³⁰⁸ eingeführt und anschließend in Großaufnahme gezeigt. Sie wird durch eine Kombination aus Erzählcharakterisierung und auch Selbstcharakterisierung vorgestellt. Ein Element der Selbstcharakterisierung stellen die Boxhandschuhe dar, mit denen sie gleich zu Beginn boxend gezeigt wird und die auch im Verlauf des Films immer wiederkehren. Sie sind einer jener Aspekte, die Molly nicht als klassischen Typ Held, sondern als Rebellin darstellen. Dieser Charakter wird durch weitere Merkmale verstärkt, wie die Tatsache, dass sie sich nicht wie ein typisches Mädchen kleidet - dies wird im Kapitel Kleidung näher besprochen - und sie eher dem rebellischen Mädchen entspricht, immer nur Unfug im Kopf hat und diesen auch auslebt. Durch die Hochzeit mit dem Talmudstudenten Ruben und deren Folgen verändert sich Molly. Sie wandelt sich von dem rebellischen Mädchen, das gerne Hosen trägt und boxt, zu einer ruhigeren Frau, die sich auch als solche kleidet. Dies stellt eine Persönlichkeitsveränderung dar, welcher die Mehrdimensionalität der Figur und ihren Status als Protagonistin weiter verstärkt.

Mollys Setting zeigt sie als junge Frau, die aus gutem, reichem Hause kommt und aus New York stammt. Da dieser Film im Jahre 1923 gedreht wurde und spielt, kann man auf Grund ihrer Herkunft darauf schließen, dass sie keinem Beruf nachgeht und damit keiner Berufsgruppe angehört, sondern nur Herrn Browns Tochter ist. Wie am Anfang dieses Kapitels schon erläutert wurde, ist neben Molly mit Ruben, dem armen Talmudstudenten, ein weiterer Protagonist vorhanden. In dieser Konstellation wird mit dem Spannungsfeld zwischen den Milieus arm/reich und assimiliert/orthodox gespielt. Zum anderen wird vor allem ab dem 4./5. Akt mit variierenden Handlungsorten gespielt, einerseits mit Ruben in

³⁰⁷ Vgl: Goldin, Sidney: OST & WEST

³⁰⁸ Vgl: Goldin, Sidney: OST & WEST. Min. 00:03:03 – 00:03:06

Wien und der in Europa herumreisenden Molly, nachdem sich der erste Teil der Geschichte in Galizien abgespielt hat.

Besetzt wurde die Rolle der Molly mit der amerikanisch jiddischen Schauspielerin Molly Picon.³⁰⁹ Diese Rolle ist auf Molly Picons Talent zugeschnitten. Dies war nicht der einzige Grund, weshalb Picon auf diese Rolle besetzt wurde. Ein weiterer Grund dafür war, dass Regisseur Goldin überzeugt war, dass der Film durch sie und Jakob Kalich auch in Amerika erfolgreich sein würde.³¹⁰

4.1.2. Figurenanalyse der Frauen in OST & WEST³¹¹

Selda, Seldas Mutter, die Großmutter, die Köchin und Rubens Tante, als weitere weibliche Rollen, sind alle Nebendarstellerinnen und werden wie Molly durch Texteinblendungen eingeführt, d. h. durch Erzählcharakterisierung, außer Seldas Mutter und Rubens Tante, welche mittels Selbstcharakterisierung eingeführt werden. Bei allen eben genannten Charakteren handelt es sich eindimensionale Figuren, welche daher nur eine sekundäre Bedeutung haben und auch keine Veränderung ihrer Persönlichkeit durchleben. Allerdings tragen sie in einigen Szenen sehr wohl auch zur Entwicklung des Films bei, wodurch sie eine gewisse handlungstragende Bedeutung bekommen.

Selda ist die schüchterne Figur, eine junge Frau, die aus einer gut situierten Holzhändlerfamilie kommt und wie Molly keinem Beruf nachgeht. Obwohl Selda eher zurückhaltend auftritt und zum Teil unscheinbar wirkt, trägt sie zur Entwicklung des Films bei, denn erst durch die bevorstehende Hochzeit von Selda und deren Schleier kommt Molly auf die Idee des Hochzeitsspiels, bei dem sie auch von Selda unterstützt wird.

Frau Brauner, Seldas Mutter und Ehefrau des Holzhändlers, ist eine Frau mittleren Alters und hat nur wenige Auftritte im Film OST & WEST. Sie hält stark an den orthodoxen Traditionen des Judentums fest und hat daher nur wenig Verständnis für Molly, welche diese Traditionen regelmäßig missachtet. Ansonsten trägt sie nur sehr unwesentlich zur Entwicklung des Filmes bei.

Die Großmutter von Selda und Molly, eine gütige ältere Frau, geht wie ihre Tochter und ihre Enkeltochter keinem Beruf nach und lebt streng nach den jüdischen Traditionen.

³⁰⁹ Vgl: Gregor, Erika: Jüdische Lebenswelten im Film. Berlin. Filmprogramm 16. S. 1

³¹⁰ Vgl: Gregor, Erika: Jüdische Lebenswelten im Film. Berlin. Filmprogramm 16. S. 1 - 2

³¹¹ Vgl: Goldin, Sidney: OST & WEST.

Die Köchin, eine etwas ältere Frau, ist die einzige weibliche Figur in diesem Film die einen Beruf ausübt, woraus zu schließen ist, dass sie nicht aus reichem Hause stammt. Im Rahmen des Hochzeitsspiels trägt sie in derselben Weise wie Selda zur Entwicklung des Filmes bei.

Rubens Tante, von „Beruf“ Ehefrau, ist eine moderne Frau, die allerdings nur sehr begrenzt vorgestellt und charakterisiert wird, was auch darin begründet liegt, dass sie erst ab Ende des 3. Aktes auftritt und auch danach nur wenige Auftritte hat.

Selda, Frau Brauner, die Großmutter und die Köchin leben alle in Polen, wobei nicht bekannt gegeben wird in welcher Stadt oder in welchem Dorf, während Rubens Tante in der Großstadt Wien, in Österreich, lebt.

4.1.3. Figurenanalyse der Frauen in DIE STADT OHNE JUDEN³¹²

Im Bereich der Figurenanalyse sind einige Ähnlichkeiten zwischen den Filmen DIE STADT OHNE JUDEN und OST & WEST zu finden. DIE STADT OHNE JUDEN handelt zwar nicht von jüdischen Traditionen und Konflikten zwischen assimilierten und orthodoxen Juden, sondern es geht um Vertreibung von Juden und die sich daraus ergebenden gesellschaftlichen Konsequenzen, aber auch in diesem Film steht eine Liebesgeschichte zwischen den Protagonisten Lotte Linder und Leo Strakosch im Vordergrund, d.h. es handelt sich ebenfalls um eine Figurenpaarung. Ebenso wird auch hier mit wechselnden Handlungsorten zwischen Utopia, London, Zion und Paris gespielt. Allerdings wird das Spannungsfeld zwischen arm und reich bzw. assimiliert und orthodox innerhalb des Judentums zu einem Konflikt zwischen Nichtjüdin (Lotte) und Juden (Leo) verlagert.

Lotte Linder ist eine der zwei Protagonisten und wird gleichzeitig mit ihrem Verlobten eingeführt, wobei sie nicht namentlich erwähnt wird. Sie wird in einer Halbtotale mit ihrem Verlobten Leo Strakosch im Gasthaus sitzend gezeigt und vorgestellt:³¹³ „Leo Strakosch und seine Verlobte.“³¹⁴

Sie wird erst relativ spät, ca. in der Mitte des 1. Aktes, eingeführt und nicht als Heldin, sondern als eher unscheinbare Figur dargestellt, die aber eine Identifikationsfigur für das

³¹² Vgl: Breslauer, Hans Karl: DIE STADT OHNE JUDEN.

³¹³ Vgl: Kitzberger, Michael: Bild-Störung. S. 431

³¹⁴ Fritz, Walter: Die Stadt ohne Juden. S. 20

Publikum darstellt. Ebenso stellt sie Fragen und spricht Gedanken aus, die auch den Zuschauern durch den Kopf gehen, wie man an folgenden Beispielen erkennen kann.

„Was auch geschieht, Leo, wir bleiben einander treu“³¹⁵ „Vater, muß [sic!] Leo dann auch weg, wenn dieses Gesetz...“³¹⁶ „Ich überlebe es nicht, wenn Leo weg muß [sic!]“³¹⁷ „Also Du bist der ‚wahrhaftige Christ‘?“³¹⁸ „Papa, mein Verlobter Henri Dufresne...“³¹⁹ „...recte Leo Strakosch“³²⁰

Als Tochter des Führers der liberalen Partei ist sie eine aus gutem, reichem Hause stammende Nichtjüdin, die keinem Beruf nachgeht und mit ihrem Vater in Utopia lebt. Sie durchlebt im Verlauf der Handlung keine persönliche Veränderung und ist trotz ihrer Stellung als Protagonistin eine eindimensionale Figur.

Die Besetzung der Lotte Linder mit der Schauspielerin Anny Miletty, beruht vermutlich auf der Tatsache, das sie die damals zukünftige Ehefrau des Regisseurs Hans Karl Breslauer war und auch schon zuvor in vielen anderen Filmen von Breslauer die Hauptrolle spielte.³²¹

Frau Volbert, Frau Caroni und Kathi, die Köchin, sind weibliche Nebenrollen und werden alle durch Erzählcharakterisierung eingeführt. Es handelt sich bei allen um eindimensionale Figuren, die keine Entwicklung durchleben. Frau Volbert, eine Frau mittleren Alters und Frau Caroni, eine junge Frau, die mit einem Juden verheiratet ist, sind Personen, die nur am Rande des Filmes vorkommen. Sie kommen beide aus reichem Hause, leben in Utopia und üben wie Lotte keinen Beruf aus. Kathi, die Köchin, eine Frau mittleren Alters, ist die einzige weibliche Rolle, die nicht aus reichem Hause stammt und daher einen Beruf ausüben muss. Alle drei Personen haben nur sehr wenige Auftritte im Film und tragen nur wenig zur Entwicklung des Filmes bei.

Die Rolle der Frau Volbert ist mit der Schauspielerin Mizzi Griebel besetzt, wobei die Gründe für diese Wahl nicht bekannt sind. Während auch die Besetzung der Rolle der Frau Caroni nicht bekannt ist, handelt es sich bei der Darstellerin der Köchin Kathi mit Gisela Werbezirk um eine zu diesem Zeitpunkt bereits bekannte Schauspielerin, welche in der Literatur zum

³¹⁵ Fritz, Walter: Die Stadt ohne Juden. S. 20

³¹⁶ Fritz, Walter: Die Stadt ohne Juden. S. 21

³¹⁷ Fritz, Walter: Die Stadt ohne Juden. S. 24

³¹⁸ Fritz, Walter: Die Stadt ohne Juden. S. 31

³¹⁹ Fritz, Walter: Die Stadt ohne Juden. S. 33

³²⁰ Fritz, Walter: Die Stadt ohne Juden. S. 33

³²¹ Vgl: Geser, Guntram: Die Stadt ohne Juden. S. 170

Film auch immer namentlich erwähnt wird.³²² Alle Darstellerinnen erbringen eine ansprechende darstellerische Leistung, vermitteln ihre Rollen sehr gut und zeigen klar erkennbare Unterschiede.

4.1.4. Kleidungsanalyse der Molly Brown

Mollys Kleidung zu Beginn des Filmes vermittelt eine Mischung aus männlicher (Mütze), kindlicher (kurze Hose) und auch dominanter (Pullover mit Rollkragen) Charakterzüge, die Molly, obwohl es sich um eine weibliche Rolle handelt, einen burschikosen Charakter verleihen. Der von ihr getragene Pullover und die Wollmütze strahlen Männlichkeit aus, während die kurzen Hosen Kindlichkeit und die Stiefel Dominanz vermitteln. Die Boxhandschuhe und die kurz getragenen Haare verstärken diese Burschikosität, vor allem im Kontrast zu den weiteren weiblichen Rollen.³²³

Bei ihrer Ankunft in Polen trägt Molly schließlich einen Mantel und eine Kopfbedeckung, die zum einen, durch die Form eines Käppchens, Kindlichkeit und zum anderen durch ein langes Tuch, das nach hinten fällt, ähnlich einem Damenhut, Weiblichkeit ausdrückt. Am Sabbathabend sowie am Tag der Einweihung des Jom Kipur trägt Molly ein Kleid mit einer Schleife am Rücken, welche wieder Kindlichkeit verleiht. Am Jom Kipur selbst trägt Molly in der Synagoge ein Weiblichkeit, Verspieltheit und Hingabe vermittelndes Kleid, welches aus weichem Stoff gefertigt und mit einer Brosche verziert ist. An ihren Füßen trägt sie Sandalen, die noch etwas von Kindlichkeit ausstrahlen, da sie Riemen und eine kleine blumenförmige Verzierung besitzen.³²⁴

Die nächste Veränderung ist im 2. Akt zu beobachten, in dem zu Beginn die Kleidung zwar noch die Gleiche wie am Jom Kipur Tag ist, sich Molly allerdings eine Mütze aufsetzt, durch die wieder burschikose Kindlichkeit angedeutet wird und dieser Eindruck wird schließlich durch die Boxhandschuhe, die sie anzieht, verstärkt. Dieser Ausdruck der Kindlichkeit währt jedoch nicht lange, weil nach dem nächsten Kleiderwechsel sie wieder nur ein Kleid, wobei ihre Sandalen die Gleichen bleiben, trägt. Bei Seldas Hochzeitsvorbereitungen trägt sie zu einem Kleid eine spielerisch verzierte Ganzkörperschürze. Am anschließenden Polterabend kommt es zu weiteren Veränderungen, zuerst trägt sie Männerkleidung, bestehend aus Hose,

³²² Vgl: Fritz, Walter: Die Stadt ohne Juden S. 8

³²³ Vgl: Goldin, Sidney: OST & WEST. Min. 00:03:06 – 00:04:04

³²⁴ Vgl: Goldin, Sidney: OST & WEST. Min. 00:05:37 – 00:15:47

Kappe und Tallit, und anschließend einzig und allein ihre Unterwäsche, sogar die Schuhe fehlen.³²⁵

Zu Beginn des 3. Akts deutet Mollys Kleidung wieder Männlichkeit an, denn sie trägt eine Hose zu ihrem Oberteil, wozu sie aber den Schleier ihrer Cousine aufsetzt, was wiederum weibliche Attribute vermittelt. Anschließend sieht man ihren Oberkörper, der durch einen weichen Stoff, entweder durch eine Bluse oder ein Kleid, bedeckt ist und in ihren Gedanken sieht man sie verhüllt in ein Kleid mit Kopftuch, das heißt wieder in typisch weiblicher – eigentlich schon religiöser - Kleidung. An Seldas Hochzeit trägt sie ein Kleid mit kleinen Verzierungen, das wieder Weiblichkeit und Kindlichkeit vereint. Nach der Hochzeit hat Molly jedoch wieder ihren Mantel an und eine Mütze auf und wenig später trägt sie aber wieder ein Kleid mit einem kleinen Kragen und Verzierungen, ihre Schuhe sind nun aber schon einfachere Sandalen. Hier erkennt man wieder den stetigen Wechsel und Widerspruch zwischen weiblichen und männlichen Eigenschaften, der für Molly charakteristisch ist.³²⁶

Der 4. Akt zeigt Molly nur mit Mütze, Bluse und Rock.³²⁷ Zu Beginn des 5. Aktes sieht man an Molly einen Hut, eine Bluse und einen Rock, aber bereits in der darauf folgenden Szene kann man Molly mit einem Hut, einem schlichten Kleid, Schuhen mit einem kleinen Absätzen und sogar einem kleinen Handbeutel erkennen, einer Kleidung, die immer mehr Weiblichkeit vermittelt. Die Wandlung zum Weiblichen ist ab diesem Zeitpunkt vollzogen, denn ab hier ist Mollys Kleidung bis zum Ende des Filmes auf Kleider mit Rüschen und Maschen und einen Hut beschränkt. Einzig und allein ihre Reitkleidung lässt noch ein bisschen auf ihre früheren Kleider schließen, denn sie trägt hier neben der Bluse, der Jacke, dem Hut und den Handschuhen eine Hose. Ihr letzter Kleiderwechsel ist auf ein Kleid mit Hut, was wiederum die Weiblichkeit symbolisiert.³²⁸

Im Verlauf des Films symbolisiert Mollys Kleidungsstil ihren Wandel von einem rebellischen Mädchen zu einer jungen Dame. Diese rebellischen Züge, die durch das Tragen der Boxhandschuhe und verbotener Männerkleidung unterstützt werden, verblassen mit ihrem stilistischen Wandel. Die zahlreichen Kleiderwechsel vermitteln des Weiteren auch die Herkunft Mollys aus reichem Hause.

³²⁵ Vgl: Goldin, Sidney: OST & WEST. Min. 00:17:10 – 00:33:15

³²⁶ Vgl: Goldin, Sidney: OST & WEST. Min. 00:33:46 – 00:50:02

³²⁷ Vgl: Goldin, Sidney: OST & WEST. Min. 00:58:08 – 00:58:42

³²⁸ Vgl: Goldin, Sidney: OST & WEST. Min. 01:04:20 – 01:19:27

4.1.5. Kleidungsanalyse der Frauen in OST & WEST

Die Frauen in Nebenrollen sind alle durchwegs weiblich gekleidet und tragen zu Beginn des Filmes alle einen Rock, eine Bluse und eine Schürzen, das heißt Hausarbeitskleidung. Bei der Ankunft von Molly und ihrem Vater kommt es zu einem ersten Kleiderwechsel der Frauen.³²⁹

Bei der Ankunft ihres Schwagers und seiner Tochter trägt Frau Brauner unter ihrer Schürze vermutlich ein Kleid.³³⁰ Am Sabbathabend trägt sie ein schönes Kleid, das am Saum mit Spitzen verziert ist. Dies drückt nicht nur Weiblichkeit, sondern auch Hingabe, da der Stoff weich wirkt und dies für Hingabe steht, aus. In der nächsten Szene trägt sie ein schlichteres Kleid, was daran zu erkennen ist, dass die Spitzen am Saum kleiner sind, als bei ihrem am Sabbathabend.³³¹ Am Polterabend ihrer Tochter trägt sie ein Kleid und zierlichen Schmuck, was ebenso wieder die Weiblichkeit und Hingabe symbolisiert.³³²

Bei der Ankunft ihres Onkels aus Amerika und ihrer Cousine Molly trägt sie wie ihre Mutter ein einfaches Kleid.³³³ Am Sabbathabend hat Selda schöne Festtagskleidung an, ein Kleid mit Kragen, was nicht nur Weiblichkeit sondern auch Hingabe symbolisieren soll.³³⁴ Bei ihren Hochzeitsvorbereitungen trägt Selda wieder das Kleid von Mollys Ankunft, allerdings diesmal mit einer Schürze darüber.³³⁵ Das Kleid an ihrem Polterabend steht ebenso für diese, denn es ist ein Kleid aus feinem Stoff.³³⁶ Im 3. Akt präsentiert sich Selda vor Molly in ihrem mit Rüschen verziertem Hochzeitskleid mit Schleier.³³⁷

Eine Besonderheit der Kleidung der Großmutter, ist, dass sie den gesamten Film hindurch ein Kopftuch trägt. Am Tag der Einweihung des Jom Kipur hat sie nur ein einfaches Kleid an und ein schlichteres Kopftuch auf.³³⁸ Am Polterabend trägt sie neben ihrem feinen Kleid auch Schmuck von zierlicher Art. Dies steht für das Feminine und die Hingabe.³³⁹

³²⁹ Vgl: Goldin, Sidney: OST & WEST. Min. 00:05:22 – 00:06:06

³³⁰ Vgl: Goldin, Sidney: OST & WEST. Min. 00:05:22 – 00:06:06

³³¹ Vgl: Goldin, Sidney: OST & WEST. Min. 00:09:32 – 00:10:21

³³² Vgl: Goldin, Sidney: OST & WEST. Min. 00:29:24 – 00:31:52

³³³ Vgl: Goldin, Sidney: OST & WEST. Min. 00:05:22 – 00:06:06

³³⁴ Vgl: Goldin, Sidney: OST & WEST. Min. 00:09:32 – 00:10:21

³³⁵ Vgl: Goldin, Sidney: OST & WEST. Min. 00:26:53 – 00:27:17

³³⁶ Vgl: Goldin, Sidney: OST & WEST. Min. 00:29:24 – 00:31:52

³³⁷ Vgl: Goldin, Sidney: OST & WEST. Min. 00:33:53 – 00:34:47

³³⁸ Vgl: Goldin, Sidney: OST & WEST. Min. 00:13:02 – 00:13:23

³³⁹ Vgl: Goldin, Sidney: OST & WEST. Min. 00:29:24 – 00:31:52

Die Köchin wird zu Beginn in einem Kleid präsentiert, einer Schürze und einem Kopftuch, wobei ihre Kleidung im Gegensatz zu den anderen weiblichen Figuren eher einfach aussieht und ihren sozialen Status repräsentiert.³⁴⁰ Die Kleidung der Köchin verändert sich ab diesem Zeitpunkt nur mehr durch Variation der Bluse oder das Tragen eines Kleides unter der Schürze. Durch diesen geringen Kleiderwechsel der Köchin lässt sich auch erkennen, dass sie nicht sehr vermögend ist. Zur Einweihung des Jom Kipur trägt auch die Köchin hier nur einfachere Kleidung - eine Bluse, einen Rock und ein Kopftuch.³⁴¹ In den darauf folgenden Szenen trägt sie aber wieder ihre schlichte Kleidung, eine Bluse, einen einfachen Rock, ein Kopftuch und ihre Schürze.³⁴²

Im 3. Akt tritt auch Rubens Tante erstmals auf, wobei sie ein aus schönem Stoff gefertigtes Kleid trägt, welches zwar nicht pompös ist, aber doch ihren gehobenen sozialen Status repräsentiert.³⁴³ Im 4. und im 5. Akt sieht man von den weiblichen Nebenrollen nur mehr Rubens Tante, die hier im 4. Akt ein dunkles Kleid mit weißen Rüschen an der Brust, zierliche Ohrstecker und schlichte Schuhe trägt.³⁴⁴ Auch bei Rubens Tante wechselt die Kleidung schließlich nur noch von einem Kleid zu einem anderen.

Alle Figuren tragen ihre Haare länger als Molly, wobei sie über ihre verschiedenen Frisuren jedoch, ebenso wie bei der Kleidung, verschiedene Eigenschaften ausdrücken. Frau Brauner, trägt ihre Haare zu einem Knoten, der Strenge vermittelt, während im Gegensatz dazu Seldas Haare zu zwei Zöpfen geflochten sind, die Kindlichkeit andeuten. Bei der Großmutter sind die Haare den ganzen Film über durch ein Kopftuch verdeckt, ebenso wie bei der Köchin Machle, bei der man an der Form ihres Kopftuches aber erkennt, dass sie ihre Haare zu einem Knoten hochgesteckt hat. Rubens Tante trägt ihre Haare auch zu einem Knoten aufgesteckt, allerdings bei weitem nicht so streng wie Frau Brauner, was bedeuten könnte, dass sie vom Typ her akkulturiert ist.

Trotz des Reichtums ihrer Familie wirken die Kleider von Selda, ihrer Mutter und der Großmutter generell schlicht und wenig pompös. Dieser Eindruck wird durch das häufige Tragen von Schürzen noch verstärkt. Im Vergleich zu Molly wird nur sehr wenig mit verschiedenen Ausdrücken und Spannungen zwischen Weiblichkeit, Männlichkeit,

³⁴⁰ Vgl: Goldin, Sidney: OST & WEST. Min. 00:07:21 – 00:07:58

³⁴¹ Vgl: Goldin, Sidney: OST & WEST. Min. 00:16:16 – 00:16:56

³⁴² Vgl: Goldin, Sidney: OST & WEST. Min. 00:18:09 – 00:26:43

³⁴³ Vgl: Goldin, Sidney: OST & WEST. Min. 00:47:45 – 00:47:57

³⁴⁴ Vgl: Goldin, Sidney: OST & WEST. Min. 00:53:39 – 00:56:58

Kindlichkeit, Dominanz und Hingabe gespielt, was mit der Eindimensionalität dieser Figuren einhergeht.

4.1.6. Kleidungsanalyse der Frauen in DIE STADT OHNE JUDEN

Im Vergleich zu OST & WEST sind die Frauen in DIE STADT OHNE JUDEN alle durchwegs weiblich gekleidet, haben aber auch weniger Auftritte und damit auch weniger Kleiderwechsel als die weiblichen Rollen in OST & WEST.

Lotte trägt zu Beginn des Filmes einen Hut, ein schlichtes Kleid mit Kragen und eine Handtasche³⁴⁵ und wechselt in der nächsten Szene auf ein weiteres, etwas dunkleres Kleid, diesmal ohne Kragen.³⁴⁶

Im 2. Akt sieht man Lotte mit einem Hut und einem Mantel im Parlament sitzen³⁴⁷ und später trägt sie wieder ihr dunkles Kleid.³⁴⁸ Am Weihnachtsabend hat Lotte wieder ein dunkles Kleid und dunkle Schuhe an, wobei auffällt, dass sie wieder keinen Schmuck trägt.³⁴⁹

Im 4. Akt verabschiedet sich Lotte von ihrem Verlobten in einem Pelzmantel, Hut, Handtasche, Handschuhen und hält in der Hand ein weißes Spitzentaschentuch.³⁵⁰ Später trägt sie wieder ein schwarzes, hochgeschlossenes Kleid oder eine Bluse, was leider nicht genau erkennbar ist.³⁵¹ Am Ende dieses Aktes präsentiert Lotte wieder jenes Kleid, das sie bereits zu Beginn des Films getragen hat.³⁵²

Der 5. Akt präsentiert Lotte zuerst in einer eleganten, ledern glänzenden Jacke zu einem Rock und Stöckelschuhen.³⁵³ Bei ihrem nächsten Auftritt trägt sie wieder das dunkle Kleid und den Hut, die Ähnlichkeiten mit dem Gewand aus der Parlamentsszene im 2. Akt hat.³⁵⁴

Im 6. Akt zeigt sich Lotte an ihrem Geburtstag erstmals in einem hellen Kleid mit hellen Stöckelschuhen, was für sie eher untypisch ist, da sie sonst immer dunkle Kleider und dunkle Schuhe trägt,³⁵⁵ wie auch ihre Kleidung in ihrem letzten Auftritt dunkel ist. In diesem trägt sie

³⁴⁵ Vgl: Breslauer, Hans Karl: DIE STADT OHNE JUDEN. Min. 00:08:03 – 00:08:16

³⁴⁶ Vgl: Breslauer, Hans Karl: DIE STADT OHNE JUDEN. Min. 00:12:03 – 00:12:49

³⁴⁷ Vgl: Breslauer, Hans Karl: DIE STADT OHNE JUDEN. Min. 00:19:26 – 00:19:32

³⁴⁸ Vgl: Breslauer, Hans Karl: DIE STADT OHNE JUDEN. Min. 00:23:51 – 00:24:18

³⁴⁹ Vgl: Breslauer, Hans Karl: DIE STADT OHNE JUDEN. Min. 00:35:22 – 00:35:56

³⁵⁰ Vgl: Breslauer, Hans Karl: DIE STADT OHNE JUDEN. Min. 00:36:07 – 00:36:40

³⁵¹ Vgl: Breslauer, Hans Karl: DIE STADT OHNE JUDEN. Min. 00:44:09 – 00:44:39

³⁵² Vgl: Breslauer, Hans Karl: DIE STADT OHNE JUDEN. Min. 00:47:22 – 00:47:30

³⁵³ Vgl: Breslauer, Hans Karl: DIE STADT OHNE JUDEN. Min. 00:53:01 – 00:53:52

³⁵⁴ Vgl: Breslauer, Hans Karl: DIE STADT OHNE JUDEN. Min. 00:57:24 – 00:58:55

³⁵⁵ Vgl: Breslauer, Hans Karl: DIE STADT OHNE JUDEN. Min. 00:59:07 – 01:00:00

zuerst nur ein Kleid und einen Hut³⁵⁶, am Schluss aber dazu noch einen Mantel mit einer auffälligen Schnalle.³⁵⁷

Frau Volbert in ihrem einzigen Auftritt trägt ebenso ein dunkles, am Bauch und am Rücken in der Lendengegend schön gemustertes Kleid mit hinten einem hellen Kragen aus Spitzen, und einem ebenso hellen Ausschnitt, und dunkle Ohrringe verzieren ihre Ohren.³⁵⁸

Frau Caroni trägt zu Beginn ein dunkles schlichtes Kleid, dazu Schuhe mit kleinem Absatz und große Ohrringe.³⁵⁹ Frau Caroni sitzt bei ihrem Auftritt im Seidenschlafrock mit Haube am Tisch.³⁶⁰ Im 3. Akt trägt Frau Caroni bei der Verabschiedung ihres Mannes einen Pelzmantel und einen Hut.³⁶¹ In ihrer letzten Szene ist Frau Caroni wieder in ihrem ersten Kostüm zu sehen.³⁶²

Die Köchin Kathi unterscheidet sich von der Köchin Machle aus OST & WEST, denn sie trägt eine Ganzkörperschürze, und unter dieser Rock und Bluse. Diese Bluse hat Puffärmel und ihre Kopfbedeckung ist kein Kopftuch, sondern erinnert an ein Dienstmädchen-Häubchen. Des Weiteren trägt im Gegensatz zur Köchin aus OST & WEST auch kleine, fast unauffällige Ohrringe und eine Brosche, was alles zusammen einen weniger schlichten und sachdienlichen Eindruck als den der Köchin Machle erweckt.³⁶³ Im 3. Akt ist die Köchin, bei der Verabschiedung von Isidor, neben ihrem Kleid, einer Handtasche, einem hellen, schlichten Hut, einer dunklen Jacke und einem Schultertuch ausgestattet.³⁶⁴

Lotte trägt im Gegensatz zu Molly aus OST & WEST keine burschikose Kurzhaarfrisur, sondern eine weiblich anmutende, lockere Steckfrisur am untern Haaransatz, ebenso wie Frau Caroni. Auch die Köchin Kathi hat längere Haare, das zu einem großen Knoten zusammengebunden ist, während Frau Volberts Haare nach hinten hochgesteckt sind und sehr vornehm wirken.

³⁵⁶ Vgl: Breslauer, Hans Karl: DIE STADT OHNE JUDEN. Min. 01:01:51 – 01:02:25

³⁵⁷ Vgl: Breslauer, Hans Karl: DIE STADT OHNE JUDEN. Min. 01:11:56 – 01:12:43

³⁵⁸ Vgl: Breslauer, Hans Karl: DIE STADT OHNE JUDEN. Min. 00:26:07 – 00:27:16

³⁵⁹ Vgl: Breslauer, Hans Karl: DIE STADT OHNE JUDEN. Min. 00:13:50 – 00:14:05

³⁶⁰ Vgl: Breslauer, Hans Karl: DIE STADT OHNE JUDEN. Min. 00:26:06 – 00:26:11

³⁶¹ Vgl: Breslauer, Hans Karl: DIE STADT OHNE JUDEN. Min. 00:31:28 – 00:31:58

³⁶² Vgl: Breslauer, Hans Karl: DIE STADT OHNE JUDEN. Min. 00:42:09 – 00:42:31

³⁶³ Vgl: Breslauer, Hans Karl: DIE STADT OHNE JUDEN. Min. 00:13:07 – 00:13:26

³⁶⁴ Vgl: Breslauer, Hans Karl: DIE STADT OHNE JUDEN. Min. 00:31:59 – 00:03:14

In diesem Film sind noch zahlreiche andere Frauenrollen in kurzen Auftritten zu sehen, die zum Teil prunkvolle Kleider, Hüte, Pelze und Schmuck tragen, wodurch ihre reiche Herkunft ausgedrückt wird. Andere Frauenrollen, hauptsächlich Frauen jüdischer Herkunft, sind mit schlichter, ärmlich wirkender Kleidung ausgestattet, wodurch wiederum ihre Zugehörigkeit zur ärmeren Bevölkerungsschicht vermittelt wird, was bedeutet, dass bei diesen Kleinstrollen die Kleidung der Zuordnung und Charakterisierung der Personen dient.

Bei den weiblichen Rollen in *DIE STADT OHNE JUDEN* wird in keinsten Weise mit anderen Attributen wie Männlichkeit oder Kindlichkeit gespielt, wie es bei der Figur der Molly Brown in *OST & WEST* der Fall ist, was wiederum die geringere Komplexität und Eindimensionalität der Figuren widerspiegelt.

4.1.7. Konklusion

Die Kleidung der weiblichen Figuren in *OST & WEST* erweckt einen vornehmen Eindruck, mit Ausnahme jener der Köchin Machle, wobei die Kleidung in *DIE STADT OHNE JUDEN* noch vornehmer bzw. modischer wirkt. Die Kleidung der Frauen – im Speziellen jener osteuropäischer Herkunft – drückt Traditionsbewusstsein aus, während die Kleidung der zentralen Rollen in *DIE STADT OHNE JUDEN* hauptsächlich modischen Ansprüchen genügt und nur für die jüdischen Rollen – mit einer Ausnahme – zur Charakterisierung ihrer Armut und ihrer Opferrolle eingesetzt wird. Die beiden verwandten Rollen der Köchinnen unterscheiden sich in ihrer Kleidung dadurch, dass die Köchin Kathi aus *DIE STADT OHNE JUDEN* deutlich gehobener – z.B. mit Spitzenverzierungen – gekleidet ist. Neben der Kleidung wird auch Schmuck in *DIE STADT OHNE JUDEN* Ausdruck des sozialen Status eingesetzt; so tragen einzig die Nichtjüdinnen Schmuck während in *OST & WEST* kaum Schmuck präsentiert wird.

4.1.8. Analyse der Mimik / Gestik / Haltung der Molly Brown

Gleich zu Beginn des Films wird Molly in einer für Frauen sehr untypischen Situation gezeigt, nämlich mit Boxhandschuhen bekleidet und in einen Boxkampf mit einem Verehrer verwickelt.³⁶⁵ Sie triumphiert über ihren, am Boden liegenden, Gegner³⁶⁶ und lässt sich von zwei weiteren Verehrern zu ihrem Vater tragen was zur Bedeutung hat, dass sie als Siegerin

³⁶⁵ Vgl: Goldin, Sidney: *OST & WEST*. Min. 00:03:06 – 00:03:08

³⁶⁶ Vgl: Goldin, Sidney: *OST & WEST*. Min. 00:03:18 – 00:03:21

aus dem Kampf hervor geht.³⁶⁷ Dieser Auftakt führt Molly als selbstbewusste, begehrte Frau ein. Als ihr Vater sie über die Reise nach Polen informiert, freut sie sich darüber in einer Art und Weise – sie hüpfte vor Freude herum und fällt ihrem Vater um den Hals – die ihre Kindlichkeit zeigt.³⁶⁸ In Polen angekommen wirkt sie zunächst zwar neugierig, aber auch schüchtern, was sich dadurch ausdrückt, dass sie sich hinter ihrem Vater versteckt, die Hände hinter ihrem Rücken verschränkt, aber stets über seine Schulter hinweg beobachtet.³⁶⁹ Auch bei der Begrüßung ihrer Großmutter drückt ihre Haltung und ihr gesenkter Blick Zurückhaltung aus, aber ihrer Cousine schüttelt sie mit großer Geste, die Bestimmtheit und Selbstbewusstsein vermittelt, die Hand.³⁷⁰

In der nächsten Szene beim Essen am Tisch, zeigt sich wieder ihre Kindlichkeit und Verspieltheit, indem sie die Nudeln aus der Suppe aufsaugt. Ruben Grimassen schneidet und die lange Nase zeigt und lacht.³⁷¹ Als bei der Einweihung des Jom Kipur Selda, Frau Brauner und die Großmutter an einem Tisch stehend langsam mit den Händen um eine Kerze kreisen und sich anschließend küssen, steht Molly auf Grund ihrer Unkenntnis des Brauches in gelangweilter Haltung, mit in den Hüften eingestützten Händen, daneben.³⁷²

Auch in der Szene „Jom Kipur“, in der Molly in der Synagoge sitzt und aus Langweile einen Roman in ihre Gebetbuch legt, zeigt sich wieder ihr kindliches Verhalten. Sie tut dies heimlich, wobei sie mit großen Augen und angespannten Gesichtszügen nach links und rechts blickt.³⁷³ Als sie anschließend neben ihrer Cousine sitzt erkennt man wieder deutlich ihre Langeweile an ihrem zur Seite geneigten Kopf und nach oben gerichtetem Blick. Durch einen Griff zu ihrem Bauch signalisiert sie ihr Hungergefühl und schleicht sich mit verstohlenem Blick davon. Die Darstellung des heimlichen Davonschleichens wird hier in dieser Szene sehr schön durch die langsamen Auf- und Abbewegungen ihres Körpers und ihre großen, vorsichtigen Schritte auf Zehenspitzen gezeigt.³⁷⁴ Dieses Schleichen setzt sich beim Betreten der Küche in der nächsten Szene fort, wobei sie zuerst den Kopf durch die Türe steckt und mit großen, wachsamen Augen die Lage sondiert, bevor sie ihren Körper vorsichtig und langsam durch die Tür schiebt. Danach zeigt sich durch ein starkes Einatmen Erleichterung, was auch an dem veränderten Gang zu erkennen ist, der hier wieder normal fortgesetzt wird, um darauf schnell zu essen, wobei sie keinerlei weibliche Manieren zeigt und mit den Händen isst und

³⁶⁷ Vgl: Goldin, Sidney: OST & WEST. Min. 00:03:26 – 00:03:35

³⁶⁸ Vgl: Goldin, Sidney: OST & WEST. Min. 00:03:49 – 00:03:52

³⁶⁹ Vgl: Goldin, Sidney: OST & WEST. Min. 00:05:37 – 00:05:39

³⁷⁰ Vgl: Goldin, Sidney: OST & WEST. Min. 00:05:42 – 00:06:07

³⁷¹ Vgl: Goldin, Sidney: OST & WEST. Min. 00:08:25 – 00:09:26

³⁷² Vgl: Goldin, Sidney: OST & WEST. Min. 00:09:31 – 00:10:22

³⁷³ Vgl: Goldin, Sidney: OST & WEST. Min. 00:12:18 – 00:12:34

³⁷⁴ Vgl: Goldin, Sidney: OST & WEST. Min. 00:13:02 – 00:13:33

das Brot und Hähnchen mit breiten Armen auseinander bricht, was wieder einen sehr kindlichen Eindruck vermittelt, verstärkt durch die Serviette, die sie sich in den Kragen steckt.³⁷⁵ Auch hat sie nach dem Essen noch Essensreste um den Mund und schleckt sich ihre Finger ab. Sie versucht ihre Tat zu vertuschen, in dem sie die Essensreste unter den Tisch stellt, also sprichwörtlich „unter den Tisch kehrt“. Das Zurückschleichen in die Synagoge erfolgt gleichermaßen verstohlen wie das Davonschleichen um nachher Unschuld mimend wieder betend neben ihrer Cousine Platz zu nehmen.³⁷⁶

Beim folgenden Schwächeanfall Seldas täuscht auch Molly einen ebensolchen vor, wobei sie Seldas Bewegungen übertrieben nachahmt und abschließend heimlich in ihr Gebetbuch lacht, wobei dieses Lächeln hauptsächlich mit ihren Augen und Wangen vermittelt wird. Dieses Verhalten verdeutlicht Mollys Bedürfnis nach Aufmerksamkeit und ihren Wunsch, stets im Mittelpunkt zu stehen.³⁷⁷

Die nächste Szene, nach der Jom Kipur Feier, zeigt sehr gut das Unverständnis Mollys für die jüdischen Traditionen und Riten. Molly beobachtet dabei verwundert, wie alle anderen mit ihrer Hand die Mesusa an der Tür berühren und anschließend mit derselben Hand den Mund berühren. Die Verwunderung und das Unverständnis zeigen sich an ihren zusammengekniffenen Augen und der Nachahmung des Ritus, um danach jedoch an ihren Fingern zu lecken, was wieder ihre kindliche Naivität unterstreicht. Ihr wiederholtes Lecken und Schulterzucken dauern an, bis sie ihren Vater nach dem Grund des ihrer Meinung nach unverständlichen Verhaltens fragt, wobei sie ihm ins Ohr flüstert und in Richtung der Tür deutet.³⁷⁸

Nachdem anschließend Mollys Tat, das gesamte Essen verzehrt zu haben, durch Machle die Köchin aufgedeckt und ihr dies bewusst wird, erschrickt sie, was durch das Verdecken des offenen Mundes mit einer Hand ausgedrückt wird, und versucht ihre Unschuld zu vermitteln, in dem sie mit fragendem Blick auf sich selbst deutet um ein nonverbales „Ich?!“ darzustellen. Als sie merkt, dass ihre Ablenkungsversuche nicht fruchten, wird sie nervös – sie wringt das Tuch in ihren Händen vor Anspannung – und wendet sich an ihren Vater um unterwürfig – mit gesenktem Kopf und Blick nach oben – bei ihm Schutz zu suchen. Dabei drückt sie ihre kindliche Abhängigkeit und auch Verspieltheit aus, denn sie spielt auch mit der Krawatte ihres Vaters, um ihn sozusagen zu bezirzen. Ihr Versuch schlägt jedoch fehl, und die Bestrafung mit einem Schlag auf die Hand, und dass sie an ihrem Ohr gezogen und auf ihr

³⁷⁵ Vgl: Goldin, Sidney: OST & WEST. Min. 00:13:38 – 00:14:15

³⁷⁶ Vgl: Goldin, Sidney: OST & WEST. Min. 00:14:30 – 00:15:15

³⁷⁷ Vgl: Goldin, Sidney: OST & WEST. Min. 00:15:32 – 00:15:47

³⁷⁸ Vgl: Goldin, Sidney: OST & WEST. Min. 00:17:02 – 00:17:58

Zimmer geschickt wird, zeigen, dass auch ihre Umwelt sie als Kind nimmt und dementsprechend behandelt. Auch durch ihre Verhalten wird dieses kindliche Schema zum wiederholten Mal vermittelt, denn sie schmolzt mit heruntergezogenem Mundwinkel und traurigen Augen und auf ihrem Zimmer lässt sie sich in einen Sessel fallen und stampft trotzig mit dem Fuß auf. Nach kurzem Überlegen bricht jedoch die Wut über die ihrer Meinung nicht gerechtfertigte Behandlung durch, ihre Augen weiten sich, sie schlägt mit ihrer zur Faust geballten Hand den Punchingball und stößt mit dem Fuß einen Sessel um. Das anschließende erneute Drohen mit der Faust, das Anziehen der Boxhandschuhe und ihre Boxbewegungen symbolisieren Kampfeslust und den Willen, sich zu rächen. Sie schleicht, mit hinter dem Rücken versteckten Armen, vorsichtig in die Küche, wobei sie durch das Glas der Tür lugt und diese nur so wenig als nötig öffnet. In der Küche droht sie zunächst noch unbemerkt hinter dem Rücken der Köchin – die für sie die Verräterin ist – mit der erhobenen Faust, mimt dann jedoch, als die Köchin sich ihr zuwendet, kurz die Unschuldige mit hin und her wanderndem Blick und wieder versteckten Boxhandschuhen. Gleich darauf schlüpft sie in eine dominierende, drohende Haltung, mit in den Hüften eingestützten Armen, hervorgestreckter Brust, gehobenen Kopf und Blick von oben herab um dann angriffslustig und kampfbereit vor ihr zu tänzeln. Sie schlägt die Köchin mehrmals, auch als diese bereits ohnmächtig ist und am Boden liegt, um dann in der klassischen Siegerpose, mit einem Fuß auf der Verliererin und mit der einen Hand die andere Hand in die Höhe haltend, zu triumphieren.³⁷⁹

Beim folgenden Versuch, die Köchin wieder wach zu bekommen, präsentiert sich Molly wieder kindisch, in dem sie ihr Wasser ins Gesicht prustet und sie dabei leicht schüttelt, anschließend Wasser direkt aus einer Flasche ins Gesicht schüttelt, nur um ihr anschließend einfach mit einem Taschentuch Luft zuzufächern.³⁸⁰

Auch in der nächsten Szene, in der Molly von ihrem Vater für ihr Verhalten geschimpft wird, zeigt sich wieder die kindliche Darstellung Molly, einerseits durch ihre kindlich-unschuldige Haltung mit treuherzigem Blick und hinter dem Rücken verschränkten Armen, und andererseits durch die Bestrafung mittels zweier Ohrfeigen und auch durch ihren Protest dagegen, indem sie mit einem Fuß aufstampft, die Augen zusammenkneift und mit weit aufgerissenem Mund signalisiert zu schreien. Daraufhin wird sie noch „übers Knie gelegt“, worauf sie sich bei ihrer Großmutter ausweint, was durch ihre Mimik mit heruntergezogenen Mundwinkeln und zusammengekniffenen Augen und durch das Bedecken des Gesichts mit den Händen, bevor sie sich an die Schulter der Großmutter legt, ausgedrückt wird.

³⁷⁹ Vgl: Goldin, Sidney: OST & WEST. Min. 00:18:57 – 00:21:06

³⁸⁰ Vgl: Goldin, Sidney: OST & WEST. Min. 00:21:22 – 00:21:36

Abschließend stampft sie in einer letzten kindlich-troztigen Geste nochmals mit dem Fuß auf.³⁸¹

Ihr kindliches Verhalten setzt sich auch bei der Begrüßung der Männer des Chores fort, die sie mit einem leichten Neigen des Oberkörpers nach vorne begrüßt, bis sie beim fülligsten Mann anlangt und diesen genau mustert, was durch ihre Augen passiert. Anschließend misst sie seinen Bauch mit einem Band von ihrem Kleid, um es auch ihrem Vater zum Vergleich um den Bauch zu legen. Sie deutet mit dem Kopf in Richtung des Mannes und zeigt mit ihren Armen und aufgeblähten Backen wie korpulent der Mann ist, um danach schüchtern zu kichern und ihr Gesicht im Bauch ihres Vaters zu vergraben.³⁸²

In der darauf folgenden Szene versucht sie ihren Vater zu bezirzen, um den Raum nicht verlassen zu müssen, wobei wieder sehr klar Mollys kindlicher Umgang mit ihrem Vater gezeigt wird. Sie versucht ihren Vater durch gespielte Unschuld, durch Spielen mit seinem Hemd und der bekannten Haltung mit hinter dem Rücken verschränkten Armen zu überreden und hat – wie in den meisten Fällen – Erfolg. Sie bejaht seine Anweisungen mit einem Kopfnicken und begibt sich zu den Männern, die sie sofort in einem Halbkreis umringen und sie somit sofort in den Mittelpunkt stellen. Dort fühlt sie sich auch wohl und beginnt, den Tanzstil der Männer nach kritischer Begutachtung – sie kneift die Augen zusammen und schüttelt den Kopf – zu ändern, in dem sie selbst in anderer Art, mit schnelleren Bewegungen, vortanz. Die Freude darüber, dass die Männer ihren Stil annehmen, äußert sie wieder in der für sie typischen kindlich-übermütigen Art durch Herumhüpfen im Kreis und Klatschen und anschließend sogar durch Tanzen auf dem Tisch,³⁸³ wird dann aber von ihrem Vater ertappt und am Ohr vom Tisch und aus dem Raum gezogen.³⁸⁴

Bei der Vorbereitung zu Seldas Hochzeit, während deren Maße genommen werden, langweilt sich Molly wieder und lümmelt auf einem Tisch herum, wobei sie ihren Kopf in eine Hand gestützt hat, ihr Oberkörper über den Tisch hängt und sie diesen hin und her bewegt. Als sie von Frau Brauner mit einer Armbewegung weggescheucht wird, da sie auf Seldas Kleid liegt, verspottet sie diese hinter ihrem Rücken mit einem abfällig zu wertenden Knicks. Dieses Verhalten wiederholt sie bei einer der Näherinnen. Aus der Langeweile heraus beginnt sie in die Luft zu boxen und sich im Spiegel zu betrachten. Anschließend freut sie sich jedoch, in der für sie typischen Art und Weise mit Klatschen und Herumhüpfen, über Menasches Ankündigung einer Überraschung und zeigt durch ihren offenen Mund und ihre weiten Augen

³⁸¹ Vgl: Goldin, Sidney: OST & WEST. Min. 00:21:53 – 00:22:11

³⁸² Vgl: Goldin, Sidney: OST & WEST. Min. 00:22:42 – 00:23:27

³⁸³ Vgl: Goldin, Sidney: OST & WEST. Min. 00:23:52 – 00:25:48

³⁸⁴ Vgl: Goldin, Sidney: OST & WEST. Min. 00:26:33 – 00:26:38

auch Überraschung. Danach schleicht sie sich mit dem Zeigfinger auf den Lippen und auf Zehenspitzen aus dem Zimmer. Auch auf die Überraschung, die Männerkleidung, reagiert sie mit Hüpfen und Klatschen, nach dem Anlegen dieser umarmt sie Menasche auch mit großer Freude und kitzelt ihn am Kinn und boxt ihn spielerisch in den Bauch, um so ihre Freude und Dankbarkeit auszudrücken. Nach dem sie ihn mit einer kurzen Handbewegung zum Verlassen des Raumes aufgefordert hat, zieht sie sich hüpfend ihre Schürze aus, was wiederum ihre Freude ausdrückt.³⁸⁵

Am Polterabend ahmt sie die Männer nach, in dem sie sie zuerst beobachtet und dann etwa das Schnipsen mit den Fingern einer Hand oder auch den Gesichtsausdruck kopiert. Sie versucht auch hier wieder ihre Ideen durchzusetzen – sie will ein Mann überzeugen anders zu schnipsen – scheitert aber diesmal und resigniert seufzend und ahmt die anderen weiter nach. Das Nachahmen wird dadurch geäußert, indem sie die Person ansieht und jede Bewegung derer anschließend gleich tut. Als ihr Vater auftaucht dreht sie sich um, um nicht entdeckt zu werden, blickt aber weiter ihn seine Richtung, um ihn beobachten zu können. Als sie entdeckt, dass sie verraten wurde, reagiert sie wieder trotzig und stemmt ihre Arme in die Hüften und vermittelt durch ihren Gesichtsausdruck Verärgerung. Wieder wird sie am Ohr gezogen, was ihrem Gesichtsausdruck nach – der Mund ist zu einem O geformt – äußert unangenehm ist. Ihre Wut äußert sich in Fußtritten gegen den Verräter und das Ballen der Fäuste. Beim Anblick ihres Vaters reagiert sie zunächst überrascht, um anschließend durch das Schließen der Augen zu signalisieren, dass sie realisiert, erwischt worden zu sein. Sie wird wieder übers Knie gelegt und anschließend aus dem Zimmer geschubst. Weinend begibt sie sich auf ihr Zimmer, gezeigt durch das Reiben ihrer Augen und die kurze, schnelle Atmung. Sie versucht sich zu setzen, fährt aber augenblicklich wieder hoch, um nach Inspektion des Sessels festzustellen, dass ihr Po durch die Schläge schmerzt, was sie durch das Reiben ausdrückt.³⁸⁶

Während alle Frauen Seldas Polterabend feiern, sieht man Molly traurig in ihrem Zimmer, ihren Kopf wieder in eine Hand gestützt, ihre Augen und ihr Mund leicht nach unten gezogen und mit gedrücktem Gang durchs Zimmer gehend. Ein Bein dreht sie auf der Zehenspitze hin und her, was Langweile ausdrückt. Nach einem kindisch-trotzigen Aufstampfen verlässt sie entschlossen das Zimmer und begibt sich wieder zu den Männern, um sich vor diesen in Unterwäsche zu präsentieren, wobei sie in die Mitte stellt, die Arme in die Hüften stützt und sich hin und her dreht. Dies drückt wieder ihr Bedürfnis, im Mittelpunkt zu stehen, und ihren rebellischen Geist aus. Die anschließende Erschrockenheit über die Ohnmacht des Vaters

³⁸⁵ Vgl: Goldin, Sidney: OST & WEST. Min. 00:26:52 – 00:28:28

³⁸⁶ Vgl: Goldin, Sidney: OST & WEST. Min. 00:29:33 – 00:31:28

wird durch ihre weit aufgerissenen Augen und ihr Mund ausgedrückt, ebenso wie durch das Führen der Hand zum Mund. Anschließend erkennt man ihre Angst vor der Bestrafung, indem sie versucht, sich dagegen zu wehren auf das Knie ihres Vaters gezogen zu werden.³⁸⁷

Als nächstes wird Molly trainierend dargestellt, wobei sie mit Hanteln in den Händen ihre Arme abwechselnd nach vorne und nach oben bewegt, bis ihre Aufmerksamkeit auf Selda, die ihr Hochzeitskleid trägt und mit anderen Frauen den Raum betritt, unterbrochen wird. Sie unterbricht ihre Übungen und dreht ihren Kopf in Richtung der Frauen. Ihr Entzücken über das Kleid wird durch ihren sich öffnenden Mund und das Bedecken von diesem mit der Hand sowie durch den Kuss für Selda ausgedrückt. Durch das Deuten auf ihre Haare gibt sie zu verstehen, dass sie den Schleier probieren möchte, wodurch sie wieder in den Mittelpunkt gelangt und sich in stolzer Pose, mit erhobenem Kopf und in die Hüften gestützten Armen hin und her blickend, von den anderen Frauen umringt, beobachten lässt. Ihre darauf folgende Idee zum Hochzeitsspiel signalisiert sie, in dem sie alle Frauen heranwinkt und ihnen etwas mitteilt, wobei ihr Lächeln zeigt, dass sie Freude an ihrer Idee hat³⁸⁸

Beim Hochzeitsspiel hakt sich Molly zuerst bei Menasche, dem sie sogar auf den Kopf schlägt, und anschließend bei Machle ein, da sie denkt, einer der Beiden spiele ihren Bräutigam. Als ihr Ruben vorgeschlagen wird, zeigen ihr Gesichtsausdruck und ihre hin und her wandernden Augen, dass sie sich an Ruben zu erinnern versucht. Sie treibt die anderen beiden mit einem Schubs und einem Fußtritt, um Ruben zu holen, und wartet tanzend vor der Chuppa, was wieder ihre Verspieltheit unterstreicht. Als Ruben kommt, hakt sie sich bei ihm ein und deutet ihm mit einer Kopfbewegung, zur Chuppa zu gehen. Ihr Lachen und Hüpfen signalisieren das Einverständnis Rubens und im weiteren Verlauf des Spiels streckt sie Ruben den Finger entgegen, damit dieser ihr den Ring anstecken kann. Als dieser zögert, tippt sie ihn an und ermutigt ihn mit einem Nicken erneut, ihr den Ring an den Finger zu stecken. Als sie den Ring am Finger hat, hält sie diesen in die Höhe, betrachtet ihn, hüpfte, tanzt und lächelt erneut in ihrer kindlichen Freude darüber. Als sie in ihrer Freude den Ring jedoch ihrem Vater zeigt, wird diese jäh unterbrochen und so muss sie seinen Arm festhalten um zu verhindern, dass er Ruben schlägt, und versucht ihn mit einem flehentlichen Blick von unten mit leicht zur Seite gelegten Kopf zu beruhigen. Anschließend beginnt sie zu weinen, legt den Kopf an die Brust ihres Vaters, bedeckt ihr Gesicht mit einer Hand und ihre Schultern zucken. Im Anschluss sieht man Molly nachdenklich, sie stellt sich die Zukunft mit Ruben vor und rollt

³⁸⁷ Vgl: Goldin, Sidney: OST & WEST. Min. 00:32:02 – 00:33:15

³⁸⁸ Vgl: Goldin, Sidney: OST & WEST. Min. 00:33:46 – 00:34:47

gelangweilt die Augen. Sie verfällt in Traurigkeit und vergräbt ihr Gesicht und ihre Schultern beginnen erneut durch das Weinen zu zucken.³⁸⁹

Später wandelt sich ihre Trauer – sie weint und wischt sich die Tränen aus dem Gesicht – langsam in Freude und sie tanzt aus ihrem Zimmer.³⁹⁰ Als nächstes wird Molly wieder traurig, dann angespannt und nervös mit einem Taschentuch spielend gezeigt, wegen Ruben, da sie nicht weiß, ob er sich wieder scheiden lässt. Nachdem sie kurz innehält, dreht sie sich zur Seite und stützt den Kopf auf eine Hand, was ihre Enttäuschung ausdrückt, da er gegen eine Scheidung ist.³⁹¹

In der nächsten Szene ist sie wieder fröhlich, weil sie versucht, es locker zu nehmen, was man wieder an ihrem kindlich-verspielten Verhalten, indem sie die Bewegungen ihres Vaters nachahmt und ihm auch in den Finger beißen will, erkennen kann. Danach ist sie jedoch wieder verärgert über das Ultimatum, legt die Stirn in Falten und stemmt die Arme in die Hüften. Gleich darauf glättet sich ihre Stirn aber wieder, ihre Augen werden groß, sie hält ihren Vater am Arm zurück und dann drückt ihr Gesicht mit noch weiter geöffneten Augen und Mund Fassungslosigkeit aus. Daraufhin entspannt sich ihr Körper aber wieder, sie senkt den Kopf und verfällt in Trauer, wobei sie wie schon vorher beschrieben wieder den Kopf in den Armen vergräbt und die Schultern zu zucken beginnen.³⁹² Diese Traurigkeit setzt sich mit der bekannten Haltung, des in die Hand gestützten Kopfes, fort und sie zählt an den Fingern die vergangenen Tage ab. Zum Schluss legt sie zum wiederholten Mal den Kopf an die Schulter ihres Vaters, was wieder ihr sehr kindliches Verhalten ihm gegenüber oder auch einfach Erschöpfung ausdrückt.³⁹³

Nach dem die Handlung nach Wien verlagert wurde, sieht man Molly mit ihrem Vater das Hotel verlassen und losspazieren, wieder in einer kindlichen Art und Weise, wobei sie die Stiege hinunterhüpft und beim Gehen ihre Handtasche schwingt. Danach sieht man sie wieder mit traurigen Augen auf ihrem Bett liegen und mit leicht offenem Mund tief einatmen, durch das stärkere Heben des Brustkorbes sichtbar, und seufzen. Auch legt sie wieder den Kopf auf die Seite und in ihre Hand um ihn zu stützen, was ihrer typischen Haltung für Trauer, Erschöpfung und Enttäuschung entspricht. In dieser Stimmung lehnt sie auch die Einladung mit einem kurzen Kopfschütteln ab, um sich kurz darauf aber wieder lächelnd an ihren Vater zu schmiegen, was wiederum ihre Zuneigung zu ihm ausdrückt und auch eine wichtige

³⁸⁹ Vgl: Goldin, Sidney: OST & WEST. Min. 00:35:24 – 00:40:38

³⁹⁰ Vgl: Goldin, Sidney: OST & WEST. Min. 00:41:40 – 00:41:55

³⁹¹ Vgl: Goldin, Sidney: OST & WEST. Min. 00:43:12 – 00:43:47

³⁹² Vgl: Goldin, Sidney: OST & WEST. Min. 00:48:02 – 00:50:02

³⁹³ Vgl: Goldin, Sidney: OST & WEST. Min. 00:58:10 – 00:58:42

Bezugsperson für sie verdeutlicht, und lässt sich von ihm die Hand küssen.³⁹⁴ Auch in der nächsten Szene tritt Molly mit ihrem Vater auf, diesmal jedoch verwirrt bzw. nachdenklich, mit in Falten gelegter Stirn, aber auch zornig bzw. wütend, erkennbar an ihren zusammengebißenen Zähnen und den offenen Augen, die sie, nachdem sie am Arm ihres Vaters gerüttelt auf Ruben gedeutet hat, zusammenkneift und auch den Kopf zur Seite legt,³⁹⁵ was sie noch einmal wiederholt.³⁹⁶

In der nächsten Szene – erneut mit ihrem Vater – wird sie gelangweilt und auch eifersüchtig dargestellt, als sie an den Fingern die vielen Frauen, die mit Ruben tanzen möchten, abzählt und sie verspottet, in dem sie mit aufgeplusterten Backen und den Händen vor dem Bauch andeutet, dass sie dick seien.³⁹⁷ Beim Zusammentreffen mit Rubens Onkel begrüßt sie diesen mit einem Händedruck, verhält sich dann aber sehr damenhaft, hängt sich ein, lässt sich zu Ruben führen, von diesem mit einem Handkuss begrüßen und hängt sich anschließend bei ihm ein, wobei sie sich mit einem Lächeln bei dessen Onkel bedankt. Dies wird aber von einer anderen Frau gelöst die sich von hinten zwischen Molly und Ruben drängt, sehr zu Mollys Verärgerung, erkennbar an ihren kleinen Augen und der in Falten gelegten Stirn. Ihr dominantes Auftreten danach, spiegelt ihren störrischen Charakter wieder, als sie bei Ruben und dessen Onkel eingehängt abgeht, wobei ihr Mustern einer anderen Frau wiederum Eifersucht ausdrückt. Ihr Blick Ruben gegenüber kommt hingegen von unten, wird immer wieder abgewandt und von einem Lächeln begleitet, was Schüchternheit und auch Zuneigung ausdrückt.³⁹⁸

In der nächsten Szene, in der sie mit geschlossenen Augen im Bett liegend gezeigt wird, träumt sie von Ruben, was dadurch, dass sie den Polster in den Arm nimmt und fest drückt, gezeigt wird. Daraufhin wird sie wach, reibt sich die Augen, sieht ihren Polster verwundert an und boxt darauf, was Verlegenheit ausdrückt. Sie dreht sich zur Seite und schließt erneut die Augen, um daraufhin erneut zu erwachen, diesmal jedoch ängstlich, mit großen Augen und einer Hand am Schlüsselbein. Sie schlüpft auch unter die Decke und schmiegt sich dann an ihren Vater, der das Zimmer betreten hat, wodurch wieder der kindliche Charakter Mollys hervortritt. In der nächsten Szene sieht man sie mit Ruben auf einer Wiese, zunächst ein Pferd streichelnd und anschließend zupft sie dann, in einem klassischen Spiel der Verliebtheit, einer Blume die Blütenblätter einzeln aus. Sie steckt Ruben eine Blume in die Jackentasche – ein Zeichen der Zuneigung – und beim darauf folgenden Handkuss blickt sie seufzend zur Seite,

³⁹⁴ Vgl: Goldin, Sidney: OST & WEST. Min. 01:04:50 – 01:06:25

³⁹⁵ Vgl: Goldin, Sidney: OST & WEST. Min. 01:07:24 – 01:07:43

³⁹⁶ Vgl: Goldin, Sidney: OST & WEST. Min. 01:08:01 – 01:08:09

³⁹⁷ Vgl: Goldin, Sidney: OST & WEST. Min. 01:09:30 – 01:10:04

³⁹⁸ Vgl: Goldin, Sidney: OST & WEST. Min. 01:10:29 – 01:11:50

was Schüchternheit und auch Traurigkeit vermittelt. Sie zuckt aber auch zusammen – wie auch bei einem weiteren Handkuss – was Erregung vermittelt, unterbricht aber den sich anbahnenden Kuss und sieht traurig zur Seite. Das Entspannen des Körpers kann in diesem Zusammenhang als Mutlosigkeit, Kraftlosigkeit bzw. Verzweiflung gedeutet werden, da sie auch zu weinen beginnt, wieder in der schon bekannten Form – im Arm vergrabener Kopf und zuckende Schultern – dargestellt.³⁹⁹

Nach der Ankunft im Haus von Rubens Onkel, sitzt Molly zwischen ihrem Vater und Rubens Onkel im Garten, was wieder ihrer Position im Mittelpunkt entspricht. Bei der Begrüßung von Rubens Tante langweilt sie sich und verdreht die Augen, da sie auf Ruben wartet.⁴⁰⁰ In der nächsten Einstellung sieht man Molly mit entsetztem Gesicht auf ihren Stuhl springen und sich mit weit geöffnetem Mund und Augen zurücklehnen, wobei sie sich an die Brust fasst und den Kopf schüttelt. Als sie aber von Ruben eine Schriftrolle annimmt, lächelt sie, was ihre Freude über dieses Schriftstück ausdrückt. Nach dem Entrollen mit demselben Gesichtsausdruck blickt sie jedoch überrascht zu Ruben. Sie öffnet den Mund und bekommt große Augen, schließt diese dann und reibt sie sich ungläubig. Mit einem Kopfschütteln verneint sie die Frage, ob sie sich noch scheiden lassen will, und der anschließende Blick drückt ihre Scham aus. Mit einer Handbewegung deutet sie den anderen, das sie sich umdrehen sollen, wobei sie ihrem Vater mit einem Fingerzeig zu verstehen gibt, dass dies auch für ihn gilt. Sie schaut nochmals verlegen nach links und rechts und küsst schließlich Ruben, wobei sie ihren Unterschenkel anwinkelt, die besondere Romantik und Verliebtheit darstellen soll.⁴⁰¹

Molly wird zu Beginn des Filmes kindlich, spitzbübisch und frech dargestellt. Sie liebt es, im Mittelpunkt zu stehen und bricht dabei gerne mit den Erwartungen an einem Mädchen ihrer Herkunft, etwa durch ihre Boxkämpfe oder ihr Auftreten vor den Männern in Unterwäsche. Auch ihr Brechen mit und Ignorieren der jüdischen Traditionen zeigt ihre Unbedarftheit und Leichtfertigkeit, wobei bei allen ihren Streichen nie böswillige Absicht im Spiel ist, was auch ihre trotzigsten Reaktionen auf die Konsequenzen für ihre Taten erklärt. Sie ist auch sehr starrköpfig und lässt sich von ihren Plänen nicht abbringen. Dies alles, und auch ihr Umgang mit ihrem Vater, prägen das Bild der kindlichen, unreifen und rebellischen Molly, die sich der Konsequenzen ihres Handelns nicht bewusst ist bzw. diese nicht wahrhaben will, was

³⁹⁹ Vgl: Goldin, Sidney: OST & WEST. Min. 01:11:52 – 01:14:39

⁴⁰⁰ Vgl: Goldin, Sidney: OST & WEST. Min. 01:16:13 – 01:16:33

⁴⁰¹ Vgl: Goldin, Sidney: OST & WEST. Min. 01:17:14 – 01:19:28

besonders im Hochzeitsspiel verdeutlicht wird, indem sie unwissend die rechtmäßige Frau von Ruben wird.

Im Laufe des Films ist jedoch ein deutlicher Reifungsprozess zu erkennen, ihre Streiche werden weniger und sie verliert etwas von ihrer kindlichen Euphorie. Speziell ab dem Zeitpunkt, als sie erkennt, dass die Konsequenzen ihres Hochzeitsspiels nicht rückgängig gemacht werden können, wird ihre kindliche Leichtigkeit durch Trauer überdeckt. Dies lässt sie weiter reifen, bis sie in Wien dann als, zumindest teilweise, erwachsene Frau auftritt. Besonders gegen Ende des Filmes, wo sie sich in Ruben verliebt hat, tritt sie auch zurückhaltender und reifer auf. Sie behält aber auch einige ihrer Wesenszüge, wie ihr Selbstbewusstsein, etwa in der Szene, als sie Ruben alle Tanzkarten abnimmt, aber auch Teile ihrer Kindlichkeit, zum Beispiel das sie weiterhin schmollt, wenn etwas nicht nach ihrem Willen geschieht oder auch ihr nach wie vor kindlich-zärtlicher Umgang mit ihrem Vater.

4.1.9. Analyse der Mimik / Gestik / Haltung der Frauen in OST & WEST

Frau Brauner hat nur relativ wenige Auftritte, wobei sie in ihrer ersten Szene lächelnd über den Brief ihres Schwagers gebeugt ist, womit die Freude über den kommenden Besuch ausgedrückt wird.⁴⁰² Später sieht man sie mit ihrer Tochter und ihrer Schwiegermutter warten, wobei sie nebeneinander stehen und die vorbeigehenden Menschen beobachten.⁴⁰³ Bei der Begrüßungssequenz sieht man sie wieder lächelnd und Hände schüttelnd, wobei auffällt, dass sie die Einzige ist, die auf keinen der Ankommenden zugeht und Molly nicht die Hand gibt.⁴⁰⁴ Frau Brauner tritt nur sehr wenig in Erscheinung, wird aber fast immer freundlich lächelnd dargestellt.

Wie ihre Mutter wird auch Selda in ihrer ersten Szene lächelnd dargestellt,⁴⁰⁵ wie auch bei der Begrüßung ihres Onkels und ihrer Cousine wobei sie sich sogar von ihrem Onkel über den Kopf streicheln lässt. Sie zeigt Offenheit gegenüber Molly, indem sie einen Schritt auf sie zugeht.⁴⁰⁶ Während des Jom Kipur wirkt Selda sehr brav, sitzt mit gefalteten Händen neben ihrer Großmutter und blickt in ihr Gebetbuch und sieht nur kurz auf, um Mollys Gebetbuch zu übernehmen.⁴⁰⁷ Nachdem sie Molly ihr Gebetbuch wieder zurückgegeben hat greift sie plötzlich auf die Hand ihrer Großmutter und lässt sich gleichzeitig zurück sinken, wobei die

⁴⁰² Vgl: Goldin, Sidney: OST & WEST. Min. 00:05:17 – 00:05:19

⁴⁰³ Vgl: Goldin, Sidney: OST & WEST. Min. 00:05:23 – 00:05:40

⁴⁰⁴ Vgl: Goldin, Sidney: OST & WEST. Min. 00:05:59 – 00:06:07

⁴⁰⁵ Vgl: Goldin, Sidney: OST & WEST. Min. 00:05:17 – 00:05:19

⁴⁰⁶ Vgl: Goldin, Sidney: OST & WEST. Min. 00:06:00 – 00:06:04

⁴⁰⁷ Vgl: Goldin, Sidney: OST & WEST. Min. 00:13:02 – 00:13:33

Augen leicht zusammen gekniffen sind und der Mund leicht geöffnet ist, wodurch ihr Schwächeanfall dargestellt wird. Durch das Riechen an einer kleinen Flasche kommt sie wieder zu Bewusstsein, wobei man sie mehrmals deutlich einatmen sieht.⁴⁰⁸ Als Selda anschließend in einem Stuhl sitzt und von ihrer Mutter etwas zu trinken bekommt und über den Kopf gestreichelt wird, erhält sie die Nachricht über den Kampf zwischen Molly und der Köchin. Ihr Kopfschütteln als Reaktion drückt erstmals ihre Ablehnung gegenüber Mollys Verhalten aus.⁴⁰⁹ Beim Hochzeitspiel sieht man Selda nur am Rande stehen und nicht aktiv teilnehmen, aber fröhlich lachend.⁴¹⁰ Bei ihrer eigenen Hochzeit sitzt Selda mit ihrem Bräutigam essend am Tisch und schaut ihren Bräutigam immer wieder verliebt lächelnd in die Augen.⁴¹¹

Selda wird brav, zurückhaltend und wie ihre Mutter meist fröhlich lächelnd dargestellt. Ihr Auftreten ist unscheinbar und durch ihre Haltung wirkt sie verschlossen.

Auch Mollys und Seldas Großmutter wird in ihrer ersten Szene glücklich dargestellt, als man sie darüber unterrichtet, dass ihr Sohn anreisen würde, wobei sie noch stärkere Freude als ihre Schwiegertochter und Enkelin ausdrückt, in dem sie über das ganze Gesicht strahlt, wobei ihre Mundwinkel weit nach oben gezogen und ihre Zähne sichtbar sind. Ihre Hände sind in einer Geste der Freude und Dankbarkeit wie zum Beten vor der Brust ineinander gelegt.⁴¹² Auch bei der Ankunft ist die Freude groß und sie empfängt ihren Sohn mit offenen Armen, sinkt in die seinen und lässt sich auf die Stirn küssen.⁴¹³ Analog reagiert sie auf die erste Begegnung mit Molly, mit dem Unterschied, dass hier sie Molly küsst, eine Geste der Zuneigung und des Behütens.⁴¹⁴ Während des Jom Kipur sieht man sie mit gesenktem Kopf über ihrem Gebetbuch beten, wobei sie ihren Körper rhythmisch vor und zurück wiegt und hin und wieder an ihrem Tuch riecht.⁴¹⁵ Nach der Jom Kipur Feier sieht man, wie sie von Frau Brauner gestützt wird, womit ihr hohes Alter verdeutlicht wird. Die Unwissenheit Mollys über den Brauch der Mesusa verursacht Heiterkeit und Lachen bei ihr, wie auch bei Selda, wobei man erkennen kann, dass sie Molly diese Unwissenheit nicht vorhält.⁴¹⁶ Als Molly als Übeltäterin entlarvt wird, versucht sie Molly zu beschützen und zu trösten, indem

⁴⁰⁸ Vgl: Goldin, Sidney: OST & WEST. Min. 00:15:18 – 00:15:47

⁴⁰⁹ Vgl: Goldin, Sidney: OST & WEST. Min. 00:21:06 – 00:21:22

⁴¹⁰ Vgl: Goldin, Sidney: OST & WEST. Min. 00:35:24 – 00:38:14

⁴¹¹ Vgl: Goldin, Sidney: OST & WEST. Min. 00:42:09 – 00:42:42

⁴¹² Vgl: Goldin, Sidney: OST & WEST. Min. 00:05:16 – 00:05:19

⁴¹³ Vgl: Goldin, Sidney: OST & WEST. Min. 00:05:40 – 00:05:49

⁴¹⁴ Vgl: Goldin, Sidney: OST & WEST. Min. 00:05:54 – 00:05:59

⁴¹⁵ Vgl: Goldin, Sidney: OST & WEST. Min. 00:13:02 – 00:13:33

⁴¹⁶ Vgl: Goldin, Sidney: OST & WEST. Min. 00:16:58 – 00:17:58

sie mit einer Hand über Mollys Kopf streicht, was wieder ihre tiefe Zuneigung zu Molly ausdrückt.⁴¹⁷ Am Polterabend sieht man die Großmutter noch wie sie sich mit den anderen Frauen im Takt bewegt und klatscht, wobei hier ihr fortgeschrittenes Alter nicht vermittelt wird.⁴¹⁸ Bei Seldas Hochzeit schließlich sperrt sie ihre Enkelin und deren Bräutigam mit einem Lächeln heimlich im Zimmer ein, wodurch sie wieder als „Verbündete“ der Enkeltöchter und sehr aufgeschlossene und fröhliche Person dargestellt wird.⁴¹⁹

Die Großmutter wird als liebenswerte und großherzige Frau dargestellt, die ihre Enkelinnen über alles liebt. Sie tritt als Beschützerin Mollys auf, schützt sie vor dem Zorn ihres Vaters und tröstet sie, wenn sie weint.

In ihrer ersten Szene sieht man Machle, die Köchin, in der Küche über einen Eimer gebückt Wäsche waschen, bis sie schließlich von Menasche und Ruben unterbrochen wird. Sie ist nicht erfreut über diese Unterbrechung, was durch ihren wirrsen Umgang mit Ruben deutlich wird. Sie packt ihn mit beiden Händen an den Armen und setzt ihn mit Nachdruck auf einen Sessel, wobei sie ihn mit ihrem eigenen Körper in den Sessel drückt. Ebenso energisch und mit großen Bewegungen gibt sie ihm Brot, Messer und Salz, um sich danach wieder der Wäsche zuzuwenden. In dieser ersten Sequenz wird bereits der energische und arbeitsame Charakter Machles ausgedrückt.⁴²⁰

Nach der Jom Kipur Feier in der Synagoge sieht man Machle den Tisch vorbereiten und eine Kleinigkeit essen.⁴²¹ Während sie das Essen holt, sieht man an ihrer Haltung und der Hand auf dem Bauch, dass sie hungrig ist. Ihr Entsetzen über das fehlende Essen wird durch das Aufreißen von Augen und Mund, wobei sie sich auf die Wange schlägt, und anschließend ihre Hände auf der Brust faltet, ausgedrückt. Als sie das Essen am Boden entdeckt, erschrickt sie erneut, wieder mit geöffnetem Mund, weit geöffneten Augen und einer Hand auf der Wange. Darauf fächert sie sich mit der Hand Luft ins Gesicht und lehnt sich erschöpft an den Schrank, was ihren Schock verdeutlicht. Anschließend verscheucht sie die Tiere mit einem Besen und lässt sich danach in den Sessel fallen und stützt den Kopf in die Hände, was wiederum Erschöpfung und Resignation ausdrückt. Als sie den Roman entdeckt, richtet sie den Körper auf und greift nach ihm. Die Erkenntnis, wer dahinter steckt und die Wut darüber, wird durch einen drohenden, hin und her schwingenden Zeigefinger, dargestellt, einer sehr typischen

⁴¹⁷ Vgl: Goldin, Sidney: OST & WEST. Min. 00:19:28 – 00:19:30

⁴¹⁸ Vgl: Goldin, Sidney: OST & WEST. Min. 00:31:50 – 00:31:51

⁴¹⁹ Vgl: Goldin, Sidney: OST & WEST. Min. 00:42:23 – 00:42:35

⁴²⁰ Vgl: Goldin, Sidney: OST & WEST. Min. 00:07:10 – 00:08:00

⁴²¹ Vgl: Goldin, Sidney: OST & WEST. Min. 00:16:37 – 00:16:58

Drohgeste. Nach dem Bericht über ihre Entdeckung und der Übergabe des Romans deutet sie auf Molly, um sie als Übeltäterin zu identifizieren.⁴²²

Bei Mollys tanzendem Anblick lächelt Machle und schüttelt abschätzig, aber auch amüsiert den Kopf, wobei sie zusätzlich in ihre Richtung deutet. Als sie dann doch die Lust zu tanzen überkommt, fordert sie Menasche zum Tanz auf, in dem sie ihn leicht anschubst und anlächelt.⁴²³ Nachdem man Machle nach Abschluss der Hochzeitsvorbereitungen nochmals kochend in der Küche stehen sieht⁴²⁴, weigert sie sich in der nächsten Szene zunächst mit zu spielen, ausgedrückt dadurch, dass sie gehen will und ihren verärgerten Gesichtsausdruck mit zusammengekniffenen Augen und in Falten gelegter Stirn. Schließlich finden sie jedoch Gefallen daran, was man daran erkennt, dass sie, nachdem sie die anderen eingeweiht hat, lacht.⁴²⁵

Beim Hochzeitsspiel zeigt sich Machle zunächst lustig, indem sie lacht und in die Hände klatscht. Als Molly sich aber bei ihr einhakt, sträubt sie sich dagegen, indem sie sich aus Mollys Arm befreit, und sie wird nach Ruben geschickt. Sie tippt ihm auf die Schulter und symbolisiert ihm, dass er mitkommen soll, indem sie mit dem Daumen über die Schulter in Richtung Tür deutet und dabei auf ihn einspricht. Als dies nicht fruchtet, packt sie ihn energisch am Arm und versucht ihn hochzuziehen, was ihr aber nur mit Hilfe anderer gelingt, mit denen sie ihn dann durch die Tür schiebt. Ihre anschließend gezeigten Tränen, die sie sich mit der Schürze aus dem Gesicht wischt, sind unecht, was man an der übertriebenen Darstellung der Geste erkennen kann. Daraufhin zieht sie sich einen Ring vom Finger, wofür sie viel Kraft aufwenden muss, was man an ihrem angestrengt verzogenen Gesicht mit kleinen Augen, in Falten gelegter Stirn und zusammengebissenen Zähnen erkennen kann.⁴²⁶

Machle, die Köchin, ist die einzige Frau in diesem Film, die man arbeiten sieht. Sie wird ruppig und rau dargestellt, etwa als Ruben vor dem Hochzeitsspiel am Arm packt und in den Sessel drückt. Sie wird aber auch als fröhlich und für jeden Spaß zu habend dargestellt, etwa als sie beim Hochzeitsspiel mitmacht oder bei einer Gelegenheit mittantzt. Sie wird sehr offen und direkt dargestellt, vor allem als sie ganz offen ihre Wurt auf Molly zeigt. Sie ist neben Molly die emotionalste Frau im Film.

⁴²² Vgl: Goldin, Sidney: OST & WEST. Min. 00:18:08 – 00:19:22

⁴²³ Vgl: Goldin, Sidney: OST & WEST. Min. 00:25:48 – 00:26:13

⁴²⁴ Vgl: Goldin, Sidney: OST & WEST. Min. 00:33:38 – 00:33:45

⁴²⁵ Vgl: Goldin, Sidney: OST & WEST. Min. 00:34:48 – 00:35:21

⁴²⁶ Vgl: Goldin, Sidney: OST & WEST. Min. 00:35:24 – 00:38:14

In ihrer ersten Szene sieht man wie Rubens Tante den Raum betritt, zu ihrem Mann geht und sich über ihn beugt, was signalisiert, dass er sie gerufen hat und sie den Brief, den er in Händen hält, lesen möchte. Ihr Lächeln und Kopfnicken drücken die Freude über die bevorstehende Ankunft ihres Neffen Ruben aus.⁴²⁷

In der nächsten Szene sieht man sie vor Überraschung aus ihrem Stuhl hochfahren, als sie hört, dass ein junger Jude vor dem Haus stand und weggeschickt wurde, anschließend aber lächelnd und zustimmend nicken, dass er zurückgeholt wird.⁴²⁸ Die Freude über die Ankunft ihres Neffen wird durch ein Lächeln mit leicht nach oben gezogenen Mundwinkeln und leicht geöffneten Mund, so dass die Zähne sichtbar sind, ausgedrückt. Sie streckt ihm die Hand zur Begrüßung hin und legt ihm dann die Hand auf die Schulter, um ihm zu signalisieren, sich zu setzen, nimmt diese aber wieder weg, in der Erkenntnis, dass dies nicht ihre Aufgabe ist. Während die Männer sich unterhalten, bleibt sie hinter Ruben stehen und lächelt weiter, was ihre Zurückhaltung ausdrückt.⁴²⁹ Als sie später einen Handkuss von Ruben bekommt, dreht sie den Kopf zur Seite und presst die Lippen zusammen, was Überraschung und Freude widerspiegelt, ebenso wie ihr Lächeln mit offenem Mund.⁴³⁰

Auch in der nächsten Szene sieht man sie freundlich lächelnd hinter Ruben stehen und beugt sie über einen Brief Rubens, was Interesse signalisiert, und lässt sich anschließend von Ruben umarmen, wodurch Zuneigung ausgedrückt wird.⁴³¹ Während sie später mit ihrem Mann durch den Garten geht, lächelt sie und breitet die Arme aus, als Ruben kommt und legt ihren Arm auf seine Schulter, wodurch Freude über seine Anwesenheit und Zuneigung ausgedrückt wird.⁴³²

In der weiteren Szene steht sie mit ihrem Neffen lächelnd hinter einem Busch und schaut hervor, als Molly mit ihrem Vater und Rubens Onkel vorbei geht, und gehen langsam hinter dem Busch hervor, den Blick immer in Richtung Molly gewendet, was ihre Neugier ausdrückt.⁴³³ Anschließend begrüßt sie Molly und ihren Vater lächelnd, was wiederum ihre Freundlichkeit und Offenheit vermittelt.⁴³⁴

In der nächsten Szene schaut sie in Richtung Molly und gibt ihrem Mann, als dieser lacht, einen Stoß, um ihm zu signalisieren, dass er sein Lachen unterdrücken soll, wobei sie aber

⁴²⁷ Vgl: Goldin, Sidney: OST & WEST. Min. 00:47:45 – 00:47:57

⁴²⁸ Vgl: Goldin, Sidney: OST & WEST. Min. 00:54:06 – 00:54:58

⁴²⁹ Vgl: Goldin, Sidney: OST & WEST. Min. 00:55:41 – 00:57:00

⁴³⁰ Vgl: Goldin, Sidney: OST & WEST. Min. 01:00:14 – 01:00:55

⁴³¹ Vgl: Goldin, Sidney: OST & WEST. Min. 01:04:42 – 01:04:48

⁴³² Vgl: Goldin, Sidney: OST & WEST. Min. 01:06:26 – 01:06:58

⁴³³ Vgl: Goldin, Sidney: OST & WEST. Min. 01:15:53 – 01:16:07

⁴³⁴ Vgl: Goldin, Sidney: OST & WEST. Min. 01:16:19 – 01:16:33

lächelt, was bedeutet, dass sie dies nicht böse meint.⁴³⁵ Nachdem Molly signalisiert, dass sie sich umdrehen soll, legt sie sich eine Hand an die Schläfe um zu zeigen, dass sie nichts sieht.⁴³⁶

Rubens Tante wird als liebenswürdige, offene und hilfsbereite Person dargestellt, die meist lächelt, ihren Neffen und Molly mit offenen Armen empfängt und Ruben bei der Eroberung Mollys unterstützt.

4.1.10. Analyse der Mimik / Gestik / Haltung der Frauen in DIE STADT OHNE JUDEN

Zu Beginn des Films wird Lotte als fröhliche und verliebte Frau dargestellt, ausgedrückt durch ein strahlendes Lächeln und einen verliebten Blick, den sie ihrem Verlobten zuwirft. Durch ihre Körperhaltung wird zugleich aber ihre Schüchternheit gezeigt, da sie ihre Arme vor dem Körper ausgestreckt übereinander gekreuzt hält und der Rücken etwas gekrümmt ist.⁴³⁷

Nach dem ausgesprochenen Judengesetz kann man den Wandel Lottes zu einer traurigen, verzweifelten Person beobachten. Dies zeigt sich etwa, als Lotte bei ihrem nächsten Auftritt in einem Sessel sitzt und ihren Kopf stützt und dabei die Mimik mit den heruntergezogenen Mundwinkeln Trauer vermittelt. Auch in der nächsten Szene kann man trotz der Tatsache, dass Lotte hauptsächlich von hinten zu sehen ist, wieder ihre Trauer erkennen, da sie mit herabgesunkenem Haupt und gekrümmten Rücken ihren Vater umarmt. Die darauf folgenden Szenen zeigen sie zunächst erschrocken – mit weit aufgerissenen Augen –, dann zunehmend verzweifelt und weiter traurig. Man sieht sie weinen, den Kopf in den Händen vergraben, mit zuckenden Schultern und herabgezogenen Mundwinkeln.⁴³⁸

Trotz eines kurzen Lächelns wird Lotte auch am Weihnachtsabend von Traurigkeit dominiert, die durch zunehmende Kraftlosigkeit begleitet wird, welche durch ihr Sinken in den Sessel und das Betten ihres Kopfes auf ihre Arme ausgedrückt wird.⁴³⁹

Auch im 4. Akt setzt sich der Ausdruck der Traurigkeit in der Figur Lottes fort, wobei die selben mimischen und gestischen Mittel wie zuvor – der gesenkte Blick, die herabgezogenen Mundwinkel, die gebeugte Haltung, das Abstützen des Kopfs auf der Schulter ihres Vaters oder ihres Verlobten oder in ihren Händen – weiter eingesetzt werden. In der Abschiedsszene in

⁴³⁵ Vgl: Goldin, Sidney: OST & WEST. Min. 01:17:22 – 01:17:26

⁴³⁶ Vgl: Goldin, Sidney: OST & WEST. Min. 01:19:05 – 01:19:10

⁴³⁷ Vgl: Breslauer, Hans Karl: DIE STADT OHNE JUDEN. Min. 00:08:03 – 00:08:16

⁴³⁸ Vgl: Breslauer, Hans Karl: DIE STADT OHNE JUDEN. Min. 00:09:32 – 00:24:18

⁴³⁹ Vgl: Breslauer, Hans Karl: DIE STADT OHNE JUDEN. Min. 00:35:22 – 00:35:56

diesem Akt wird auch eine klassische Geste des Abschiedsgrußes, nämlich das Winken mit einem Taschentuch, gezeigt.⁴⁴⁰

Im 5. Akt wird Lotte zunächst erschrocken über das Eindringen Henry Dufrense gezeigt, aufspringend, mit weit geöffnetem Mund und Augen, gefolgt von Emotionen der Angst und Verzweiflung, als sie sich aus dem Griff des Mannes zu befreien versucht, und mit zusammengekniffenen Augen und offenem Mund den Kopf in den Nacken wirft, um zu schreien. Gleich darauf lässt sich anhand der Mimik sehr gut ablesen, dass sie den Fremden als ihren Verlobten erkennt, als sich die Augen langsam verkleinern, sich ihre Mundwinkel nach oben ziehen und sie damit ein Lächeln signalisiert, ihre Arme zum Empfang öffnet und ihren Zukünftigen umarmt.⁴⁴¹

Ab diesem Zeitpunkt wird Lotte wieder glücklich dargestellt, lächelnd und andere Personen umarmend. Ihre Freude nimmt dabei kindliche Züge an, als sie ausgelassen und im Kreis umher hüpfet, den Kopf beim Lachen in den Nacken wirft und sich in den Sessel fallen und ihre Füße baumeln lässt. Auch drückt sich wieder die Liebe zu ihrem Verlobten aus, mit dem sie sich tanzend im Kreis dreht und den sie anlächelt und küsst.⁴⁴²

Im 6. und letzten Akt setzt sich Lottes fröhliche Darstellung fort, als sie an ihrem Geburtstag wieder freudig hüpfend und lächelnd gezeigt wird.⁴⁴³ Auf Grund der Probleme bei der Abschaffung des Judengesetzes wird Lotte in der darauf folgenden Szene nur mehr gedämpft freudig dargestellt, ihr Haltung, als sie neben ihrem Verlobten sitzt, ihn dann umarmt und zu ihm hochsieht, vermittelt aber weiter starke Zuneigung zu ihm. Im Folgenden zeigt Lottes Mimik durch leicht geöffneten Mund, weit geöffnete Augen und in Falten gelegte Stirn Ängstlichkeit, verstärkt durch ihr schnelles Atmen. Darauf folgt wieder Trauer und Resignation, als sich mit hängendem Kopf den Hut auf einen Tisch wirft und sich kraftlos in einen Stuhl fallen lässt.⁴⁴⁴

Als sie in ihrer letzten Szene wieder von ihrem Verlobten geküsst wird, zeigt sich wieder ihr kindliches Gemüt, indem sie sich hinter einem Vorhang versteckt und hervorlacht und damit eine beobachtende Position einnimmt und über die Schultern blickend ihrem Vater und Verlobten bei deren Umarmung zusieht.⁴⁴⁵

⁴⁴⁰ Vgl: Breslauer, Hans Karl: DIE STADT OHNE JUDEN. Min. 00:36:07 – 00:36:40

⁴⁴¹ Vgl: Breslauer, Hans Karl: DIE STADT OHNE JUDEN. Min. 00:48:10 – 00:49:30

⁴⁴² Vgl: Breslauer, Hans Karl: DIE STADT OHNE JUDEN. Min. 00:49:34 – 00:50:12

⁴⁴³ Vgl: Breslauer, Hans Karl: DIE STADT OHNE JUDEN. Min. 00:59:08 – 01:00:00

⁴⁴⁴ Vgl: Breslauer, Hans Karl: DIE STADT OHNE JUDEN. Min. 01:00:51 – 01:02:25

⁴⁴⁵ Vgl: Breslauer, Hans Karl: DIE STADT OHNE JUDEN. Min. 01:11:56 – 00:12:43

Die Protagonistin Lotte wird im Gegensatz zu Molly in OST & WEST von Beginn an als brave, schüchterne und anständige junge Frau dargestellt. An ihrer Figur kann die Entwicklung der Handlung klar verfolgt werden, als sich durch das Ausweisungsgesetz Trauer und Angst verbreitet, die auch sie sehr stark ausdrückt. Bereits hier lassen sich kindliche Züge erkennen da sie immer wieder die Nähe und Stärke ihres Vaters sucht. Gegen Ende des Films wird sie aber richtiggehend kindlich übermütig und verspielt dargestellt.

Frau Volbert tritt nur in zwei Szenen auf und in beiden wird sie verärgert und wütend dargestellt. In der ersten Szene wird sie mit zusammengepressten Mund, weit geöffneten Armen und vor der Brust verschränkten Armen in einem Zimmer auf und ablaufend gezeigt. Sie schlägt auch ihren Mann und ballt ihre Hände zu Fäusten, wobei alle Emotionen sehr stark, durch große und heftige Gesten, dargestellt werden. In der zweiten Szene sieht man sie nur noch wütend abgehen.⁴⁴⁶

Wie bei Lotte ist bei Frau Carroni der Wandel von einer fröhlichen zu einer traurigen Figur. Dies wird am deutlichsten in der Szene in der sie ihren Mund mit einem Taschentuch bedeckt und ihr Kind umarmt. Dabei wird auch deutlich ihre Sorge ausgedrückt.⁴⁴⁷ Die Entwicklung geht weiter zur Trauer, als sie sich mit einer Umarmung von ihrem Mann verabschiedet und eine Seite ihres Gesichts mit der Hand bedeckt. Die Traurigkeit wird durch ihre Mimik auch in den weiteren Szenen transportiert, bis sie in ihrer letzten Szene dann verzweifelt gezeigt wird, als sie den Brief aus ihrer Hand fallen lässt, die Beine übereinander schlägt und sie ihr Gesicht in ihren Händen vergräbt. Ihr Körper krümmt sich immer weiter bis ihr Oberkörper nach vorne fällt und sie zu weinen beginnt, was hier durch das Zucken ihrer Schultern und ihres Oberkörpers dargestellt wird.⁴⁴⁸

Trotz der nur wenigen Auftritte kann man bei Frau Carroni sehr gut die Steigerung der Verzweiflung, Angst und Trauer im Laufe der Geschehnisse beobachten.

Die Köchin Kathi wird in ihrer ersten Szene als offene, lustige Person dargestellt, die ein ehrliches Lachen mit leicht geöffnetem Mund und etwas geschlossenen Augen zeigt und ihren Geliebten mit offenen Armen empfängt. Sie neckt ihn, indem sie ihn leicht in die Wangen kneift und anschließend einen Kuss gibt. Dies und die Tatsache, dass auch der kleine Schlag

⁴⁴⁶ Vgl: Breslauer, Hans Karl: DIE STADT OHNE JUDEN. Min. 00:26:07 – 00:27:16

⁴⁴⁷ Vgl: Breslauer, Hans Karl: DIE STADT OHNE JUDEN. Min. 00:27:19 – 00:27:24

⁴⁴⁸ Vgl: Breslauer, Hans Karl: DIE STADT OHNE JUDEN. Min. 00:42:09 – 00:42:31

auf ihr Hinterteil, durch ihren Geliebten, sie ihre Haltung nicht verändern lässt, zeigen ihr Selbstbewusstsein und können als Spiel zwischen zwei Verliebten gedeutet werden.⁴⁴⁹

Aber auch bei Kathi kann man die Wandlung zur Trauer und Verzweiflung auf Grund der Ereignisse erkennen, wieder an Hand der Mimik mit heruntergezogenen Mundwinkeln und traurigen Augen und auch dadurch, dass sie andeutet, sich ein Messer in die Brust rammen zu wollen. Dies wird so übertrieben dargestellt, dass es in die Komik kippt.⁴⁵⁰

Sie wird aber im Gegensatz zu Lotte vor dem Abschied stärker dargestellt, wirkt fröhlich und tätschelt ihrem Geliebten liebevoll die Wange und küsst ihn, wodurch sie eine positive Einstellung zu vermitteln versucht.⁴⁵¹

In der nächsten Szene sieht man aber wieder ihr trauerndes Gesicht und ihre Verzweiflung, wobei sie ihre Hände zunächst in der Bittstellung vor der Brust hält und anschließend in ihre Schürze weint, angedeutet durch ihre zuckenden Schultern. Auch drückt ihr leicht gesenkter Kopf beim Verlassen des Raumes Resignation aus.⁴⁵² Am Bahnhof verabschiedet sie sich schließlich von ihrem Geliebten mit einem Kuss und in dem sie ihm die Hand auf die Wange legt und ihm etwas zu essen gibt, was Zuneigung und Fürsorglichkeit ausdrückt.⁴⁵³

Kathi, die Köchin, ist im Vergleich zu den anderen Frauen in DIE STADT OHNE JUDEN wesentlich lebhafter dargestellt und stets zu Späßen aufgelegt, wobei auch eine gewisse Ähnlichkeit zu Machle, der Köchin aus OST & WEST, bemerkbar ist. Sie wird sehr selbstbewusst gezeigt, neigt aber auch zur Übertreibung und Dramatisierung, mit sehr starken Emotionen und großen Gesten.

Die jüdischen Frauen werden durchwegs traurig dargestellt. So wird zum Beispiel im 2. Akt eine Mutter mit ihrem Kind gezeigt, die dieses nach der Proklamation des Ausweisungsgesetzes traurig umarmt.⁴⁵⁴ Unter diesen Frauen machen sich aber auch Angst und Verzweiflung breit, gezeigt etwa im 3. Akt in der Szene „Die Abfahrt“, in der eine Frau eine bittende Stellung mit nach hinten gebeugten Körper und Kopf und weit geöffneten und nach oben gestreckten Armen einnimmt und verzweifelt in Richtung Himmel fleht.

⁴⁴⁹ Vgl: Breslauer, Hans Karl: DIE STADT OHNE JUDEN. Min. 00:13:07 – 00:13:49

⁴⁵⁰ Vgl: Breslauer, Hans Karl: DIE STADT OHNE JUDEN. Min. 00:26:50 – 00:27:12

⁴⁵¹ Vgl: Breslauer, Hans Karl: DIE STADT OHNE JUDEN. Min. 00:27:25 – 00:27:37

⁴⁵² Vgl: Breslauer, Hans Karl: DIE STADT OHNE JUDEN. Min. 00:27:39 – 00:27:59

⁴⁵³ Vgl: Breslauer, Hans Karl: DIE STADT OHNE JUDEN. Min. 00:31:59 – 00:32:14

⁴⁵⁴ Vgl: Breslauer, Hans Karl: DIE STADT OHNE JUDEN. Min. 00:23:34 – 00:23:37

Anschließend bedeckt sie ihr Gesicht mit ihren Händen und fällt ohnmächtig zu Boden, was den Ausdruck der Verzweiflung und Machtlosigkeit weiter verstärkt.⁴⁵⁵

Auch in einer weiteren Szene, „Ausgewiesen“, werden die Trauer und Verzweiflung an Hand einer Familie dargestellt. In einem jüdischen Haushalt sitzen zwei trauernde Kinder mit hängenden Köpfen auf dem Bett und die Mutter hält sich an einem Mann fest, bevor sie zu einer Bank geht und sich seitlich hinlegt, den Kopf auf die Arme gestützt. Dadurch werden auch Macht- und Mutlosigkeit ausgedrückt. Als sie plötzlich von dem im Raum anwesenden Polizisten hoch gezogen wird, zeigt ihr Gesichtsausdruck mit weit aufgerissenen Augen Angst und Schrecken, um sich anschließend aber ihrem Schicksal zu fügen und resignierend das Haus zu verlassen.⁴⁵⁶ Am Weihnachtsabend sieht man weitere Frauen ihre Häuser und die Stadt verlassen, allesamt verzweifelt die Arme in die Höhe haltend und mit nach hinten gebeugten Körper und Kopf Gott anflehend.⁴⁵⁷

Im Unterschied dazu wird eine Abschiedsszene einer wohlhabenden jüdischen Frau gezeigt, welche keinesfalls traurig wirkt. Ihre Mundwinkel sind zu einem Lächeln nach oben gezogen und ihre gesamte Körperhaltung ist aufrecht und offen, was durch ihre offene Arme signalisiert wird.⁴⁵⁸

Bis auf die Ausnahme dieser reichen Jüdin dienen diese weiteren jüdischen Frauenrollen ausschließlich dazu, die Verzweiflung über und Not durch das Ausweisungsgesetz darzustellen und zu verstärken. Ihre Gesten sind durchgehend sehr groß und als theatralisch zu bezeichnen.

⁴⁵⁵ Vgl: Breslauer, Hans Karl: DIE STADT OHNE JUDEN. Min. 00:28:29 – 00:28:35

⁴⁵⁶ Vgl: Breslauer, Hans Karl: DIE STADT OHNE JUDEN. Min. 00:28:51 – 00:29:25

⁴⁵⁷ Vgl: Breslauer, Hans Karl: DIE STADT OHNE JUDEN. Min. 00:34:26 – 00:35:22

⁴⁵⁸ Vgl: Breslauer, Hans Karl: DIE STADT OHNE JUDEN. Min. 00:31:07 – 00:31:21

4.1.11. Konklusion

In beiden Filmen werden, in der für Stummfilme typischen Manier, über mimischen und gestischen Ausdruck zahlreiche Emotionen vermittelt, Personen charakterisiert und Botschaften übermittelt.

In OST & WEST stellt dabei Molly die wichtigste Person dar, und ihr rebellisches und kindliches Gemüt wird zu Beginn des Films durch große, zum Teil beinahe übertrieben wirkende Gesten, ausgedrückt. Im Laufe des Filmes werden mit ihrem Reifungsprozess die Gesten zunehmend kleiner und zurückgenommener, wobei einige typische Gesten – z.B. das trotzig-wütende Aufstampfen oder das kindlich-fröhliche Hüpfen – durch den gesamten Film wiederkehren. Ihre Beziehung zu ihrem Vater wird den gesamten Film hindurch als sehr innig dargestellt. Man sieht immer wieder, wie sie sich an die Schulter ihres Vater lehnt oder sich an ihn kuschelt wenn sie traurig ist, ihn neckt, nachahmt und ihn, sprichwörtlich, um den Finger wickelt. Diese Beziehung kommt vielleicht auch aus dem Grund stärker hervor, da Molly in dem Film keine Mutter hat. Man erfährt nie, was mit ihrer Mutter ist, was mit ihr passiert ist oder wo sie ist. Auch erfährt man nicht, wie die Beziehung zu ihr ist oder war.

Neben Molly wird nur Machle, die Köchin, mit größerer Gestik gezeigt, was ihre emotionale Persönlichkeit vermittelt, während sich etwa bei Selda, Mollys Cousine, ihr ruhiges Gemüt in der Präsentation widerspiegelt.

Selda wird als freundliches und zurückhaltendes Mädchen dargestellt, mit zu zwei Zöpfen geflochtenem Haar, wie es bei jüngeren Mädchen üblich ist. Obwohl sie anfangs sehr zurückhaltend ist, ist sie eine wichtige Person für den Verlauf des Filmes, denn sie gibt Molly schließlich den Schleier und damit die Idee für das Hochzeitsspiel. Sie nimmt zwar teil an Mollys Unfug und findet auch Gefallen daran, jedoch färbt das Verhalten Mollys nicht auf Selda ab.

Die Großmutter kann man als die Beschützerin Mollys sehen. Sie tröstet sie, wenn sie von ihrem Vater gescholten wird und nimmt sie als einzige in Schutz. Sie ist eine liebeswürdige, freundliche und auch gläubige Frau.

Frau Brauner, Seldas Mutter und Mollys Tante, ist eine freundliche aber auch bestimmte Frau, die wenig übrig hat für Mollys Unfug. Interessant zu beobachten ist, dass sie bei Mollys Ankunft ihr weder die Hand schüttelt wie Selda, noch sie in den Arm nimmt wie die Großmutter. Auch trägt sie nicht zur der Entwicklung des Films bei.

Rubens Tante kann man als die gelungene Symbiose zwischen Molly – die aus dem Westen stammende Jüdin, die keine Ahnung von jüdischen Traditionen hat und diese auch nicht ernst

nimmt – und ihren Verwandten –fromme orthodoxe Juden aus Galizien – sehen. Sie ist eine akulturierte Frau, die liebenswürdig und freundlich ist. Sie nimmt ihren Neffen herzlich in ihrem Haus auf, unterstützt und liebt ihn.

Lotte, die weibliche Hauptfigur aus DIE STADT OHNE JUDEN, ist wesentlich ruhiger und zurückhaltender als Molly, was sich auch in ihren eher zurücknehmenden Gesten ausdrückt. Sie wirkt zu Beginn sogar eher schüchtern und zurückhaltend, besonders wenn man sie mit ihrem Verhalten am Ende des Filmes vergleicht. Sie ist eine liebe, freundliche junge Frau und nicht der rebellische Typ wie Molly. Sie entwickelt sich auch wesentlich weniger im Laufe der Handlung, wobei sie gegen Ende etwas kindliche Züge annimmt, die in ihrer Darstellung Molly ähneln. Auch bei Lotte ist die Beziehung zu ihrem Vater sehr stark und innig. Auch hier sieht man wie liebevoll sie von ihrem Vater in den Arm genommen wird, getröstet wird, sie sich an ihn legt. Zu sehen ist auch wie sie ihn neckt, allerdings nicht so stark bzw. oft wie bei Molly in OST & WEST. Eine Parallele ist ebenso, dass Lottes Mutter den gesamten Film über weder zu sehen ist, noch man etwas über sie erfährt. Auch hier weiß man nicht was mit ihr passiert ist oder wo bzw. ob sie lebt, und auch nichts über die Beziehung zwischen Lotte und ihrer Mutter.

Kathi die Köchin wird ebenso wie Machle mit übertriebener Gestik gezeigt, etwa als sie andeutet sich ein Messer in die Brust zu stechen oder ihr heftiges Weinen. Dies alles ist so übertrieben dargestellt, dass es ins Komische kippt und Kathi somit eine komödiantische Figur wird.

Mimik und Gestik der anderen weiblichen Rollen vermitteln in DIE STADT OHNE JUDEN über weite Strecken starke Emotionen, Wut bei Frau Volbert, Trauer bei Frau Caroni und auch bei den jüdischen Frauen, wobei diese größer, beinahe theatralisch dargestellt werden. Auch fällt hier auf, dass diese beiden Frauen nur wenige Auftritte haben, besonders Frau Volbert. Obwohl Frau Caroni nur sehr wenige Auftritte hat, sieht man an ihrer Figur eine ganz besonders starke Emotion, als sie in ihrer letzten Szene in einem Sessel sitzt und einen Brief liest. Die Entwicklung der Trauer in Verzweiflung, indem sie weint, den Brief fallen lässt und anschließend der Oberkörper nach vorne auf ihre Beine sinkt, sieht man sonst bei keiner Hauptfigur.

Einzig bei den jüdischen Frauen kann man diese Entwicklung erkennen. Interessant zu beobachten ist auch, dass alle jüdischen Figuren, bis auf eine einzige Ausnahme, aus ärmeren Verhältnissen kommen und verzweifelt über die Ausweisung sind.

Obwohl die beiden Filme sehr unterschiedliche Themen aufarbeiten und auch sonst wenig miteinander zu tun haben, gibt es sehr wohl Parallelen. Die Unterschiede sind etwa die unterschiedlichen Regisseure, Sidney Goldin bei OST & WEST stammt aus Amerika und Hans Karl Breslauer bei DIE STADT OHNE JUDEN stammt aus Österreich, dass OST & WEST ein österreichisch-amerikanischer Stummfilm und DIE STADT OHNE JUDEN ein österreichischer Stummfilm ist, OST & WEST von Mollys Unwissenheit über jüdische Traditionen und deren Folgen handelt während die Thematik in DIE STADT OHNE JUDEN die Ausweisung der Juden ist und deren Folgen und als letzter wichtiger Punkt die Hauptfiguren. Während diese in OST & WEST jüdischer Herkunft sind, sind die Hauptfiguren in DIE STADT OHNE JUDEN nicht-jüdischer Herkunft, bis auf eine männliche Ausnahme. Hier sind jüdische Figuren ausschließlich in Nebenrollen zu finden. Parallelen zwischen den beiden Filmen zeigen sich einerseits in der Darstellung der Hauptfiguren, die beide keine Mutter und zum anderen ein sehr starkes und inniges Verhältnis zu ihrem Vater haben. Auch sind beide Hauptdarstellerinnen in eine Liebesgeschichte verwickelt.

Anhang

Abstract

Die Zeit der Jahrhundertwende zwischen 19. und 20. Jahrhundert war eine für die europäisch-jüdische äußerst turbulente. Durch die Wanderungsbewegung der osteuropäischen Juden in Richtung Westen und ihre Ansiedlung in westlichen Metropolen wie etwa Wien, kam es zu verstärkten Konflikten zwischen der ansässigen Bevölkerung und den Migranten. Doch nicht nur die nichtjüdische Bevölkerung attackierte in dieser Zeit des wachsenden Antisemitismus, zunehmend die osteuropäischen Juden, auch innerhalb der akkulturierten Wiener Juden wuchs der Widerstand und Unmut gegen die Neuankömmlinge. Zeitgleich fand auch ein Umbruch der Rolle der Frau im Allgemeinen und im Judentum statt. Die Veränderungen und Fortschritte im Bereich der Bildung und des sozialen Engagements waren enorm und bewirkten eine Neupositionierung der Frau in der Gesellschaft. Als dritte, zeitgleich stattfindende und auch wechselwirkende Veränderung, ist, der starke Aufschwung der jüdischen Kultur und verbunden damit die Entwicklung des jüdischen Films.

Anhand der beiden Filme *OST & WEST* und *DIE STADT OHNE JUDEN* lässt sich die filmische Umsetzung jüdischer Themen in den 1920er Jahren gut darstellen und verfolgen. Trotz der Tatsache, dass es sich bei beiden um jüdische Stummfilme aus derselben Zeit und Region handelt, lassen sich doch wesentliche Unterschiede erkennen. Neben der Thematisierung unterschiedlicher Konflikte – zwischen ost- und westeuropäischen Juden in *OST & WEST* und Juden und Nichtjuden in *DIE STADT OHNE JUDEN* – ist auch interessant, dass ein Großteil der in *DIE STADT OHNE JUDEN* agierenden Personen Nichtjuden sind, im speziellen ist keine tragende jüdische Frauenrolle anzutreffen, während in *OST & WEST* praktisch ausschließlich Juden zur Handlung beitragen.

Trotz dieser Unterschiede können in beiden Filmen die weiblichen Rollen anhand von Methoden der Figurenanalyse gleichermaßen untersucht werden. Dabei zeigt sich, dass in den beiden Filmen die weiblichen Hauptrollen völlig unterschiedlichen Typen entsprechen, dem rebellischen, mit der Handlung reifende Mädchen Molly in *OST & WEST* einerseits und der braven, bürgerlichen jungen Dame Lotte in *DIE STADT OHNE JUDEN* andererseits. Daraus resultiert unmittelbar, dass in eine wesentlich stärkere Entwicklung der weiblichen Hauptfigur zu beobachten ist.

Trotz dieser wesentlichen Unterschiede gibt es jedoch auch Gemeinsamkeiten, wie etwa das Spiel mit der klischeehaften Darstellung der osteuropäisch-jüdischen Charaktere. Während dies in OST & WEST auch eine zentrale Rolle spielt, werden sie in DIE STADT OHNE JUDEN ausschließlich als Symbol der leidenden jüdischen Bevölkerung eingesetzt. Auch einige Rollen weisen Parallelen auf, etwa jene der Köchinnen Machle aus OST & WEST und Kathi aus DIE STADT OHNE JUDEN die beide komödiantische Elemente einbringen, wobei Machle wiederum deutlich mehr zur Handlungsentwicklung beiträgt.

Die Kleidung der Figuren repräsentiert den sozialen Status des Trägers und stellt ein wesentliches Mittel zur Charakterisierung und Einordnung der einzelnen Rollen dar. Auch in diesen Bereich lassen sich Rückschlüsse auf die Darstellung der Frauen in den beiden Filmen ziehen.

Abstract

The turn from the 19th to the 20th century was extremely difficult for the European Jews. Their migratory movement from Eastern Europe into the west and their settlement in Vienna caused conflicts between the resident population and the immigrants. Not only the natives opposed to the immigrating Jews in a time when anti-Semitism grew, also inside the Viennese Jewish community opposition and irritation about the newcomers could be found. At the same time the role of women changed completely, both in general and in the Jewish education. The change and the advance in culture and social development were huge and became widespread. The third, simultaneous and interactive changing is the great revival of Jewish culture associated with the development of Jewish film.

By means of the two films *OST & WEST* and *DIE STADT OHNE JUDEN* the cinematic transfer on the Jewish themes in the 1920s can be exemplary described. Despite the fact that both of these Jewish silent films are from the same time and region there are essential differences observable. Beside the different conflicts illustrated – between east- and west European Jews in *OST & WEST* and Jews and Non-Jews in *DIE STADT OHNE JUDEN* – is also interesting, that the majority of acting people in *DIE STADT OHNE JUDEN* is non-Jewish – especially there is no main role for a Jewish woman – while in *OST & WEST* only Jewish actors are contribute to the plot.

Despite these differences the Jewish women in both Films can be similarly studied by methods of figure analysis. Thereby it can be seen, that both leading female parts refer to completely different types of characters, on the one hand the rebellious, within the plot maturing Molly in *OST & WEST* and on the other hand the well-behaving, bourgeois young Lady Lotte in *DIE STADT OHNE JUDEN*. Thereof it results that in *OST & WEST* a considerably more distinct development of the female leading part can be observed.

Despite these essential differences there are also similarities, like the stereotype presentation of the eastern European Jewish characters. Whereas these play an important part in *OST & WEST*, in *DIE STADT OHNE JUDEN* they are exclusive used as a symbol for the suffering Jewish population. Also some characters bear analogies, like those of the cook Machle in *OST & WEST* and Kathi in *DIE STADT OHNE JUDEN*, witch both introduce comedic elements, whereas Machle again clearly contributes to the development of the plot.

The costumes of the characters represent their social status and acts as important tool for the characterization and classification of the individual parts. Also in this area conclusions on the presentation of the women in both films can be drawn.

Begriffserklärung

Um ein besseres Verständnis für den Film OST & WEST zu bekommen, sollen hier die verschiedenen jüdischen Traditionen und Begriffe, die in diesem Film behandelt werden, erklärt werden.

Mazel Tov (מזל-טוב):

Mazel Tov ist ein hebräischer Ausdruck und bedeutet „Viel Glück“, im Sinne eines Glückwunsches. Dieser Ausdruck wird sowohl im hebräischen als auch im jüdischen Sprachgebrauch verwendet. Der Ausruf wird oft, wie ein Segen, mehrmals hintereinander wiederholt und wird auch bei Hochzeiten und bei Bar Mitzwas bzw. Bat Mitzwas mehrmals gerufen.⁴⁵⁹

Shabbat (שבת):

Der Shabbat ist ein wöchentlicher Festtag⁴⁶⁰, bzw. ein wöchentlicher Ruhetag⁴⁶¹, der übersetzt Ruhe bedeutet und findet am siebten Tag der Woche statt.⁴⁶² Er beginnt am Freitagabend mit einem Synagogenbesuch und einem Shabbatessen im eigenen Hause⁴⁶³ und endet am Samstag bei Sonnenuntergang. Er ist eine Feier zur Erinnerung der Welt und es wird dabei in der Synagoge bzw. bei der Familienfeier die Königin Schabbat empfangen und geheiligt. Dabei wird sich gegenseitig „Schabbat Schalom“ oder auch „Gut Schabbes“ gewünscht. In der Regel ist es so, dass bei der Familienfeier am Freitagabend die Frau des Hauses den Segen über das Schabbat Licht spricht. Sie breitet ihre Hände um das Licht im ganzen Raum zu verteilen. Dieses Licht, welches symbolisch im ganzen Raum verteilt werden soll, dabei steht für Frieden und Liebe, die Konzentration auf Gott und auch auf die Herrschaft des Geistes über die Materie. Bei der häuslichen Feier wird der Wein gesegnet, anschließend findet die Zeremonie des Händewaschens statt und darauf folgt die Segnung des Brotes (Challa, welches eigens dafür angefertigt wird), indem es von dem Familienoberhaupt in die Höhe gehalten wird und an die Personen, die an der Feier teilnehmen, verteilt wird. An die Familienfeier anschließend wird in der Synagoge gefeiert, hier wird die Königin Schabbat

⁴⁵⁹ Vgl: Voolen, van Edward: Jüdische Kunst und Kultur. S. 18

⁴⁶⁰ Vgl: Wallas, Armin A.: Kleine Einführung in das Judentum. S. 27

⁴⁶¹ Vgl: Diederichs, Ulf: Dein aschenes Haar Sulamith. S. 383

⁴⁶² Vgl: Wallas, Armin A.: Kleine Einführung in das Judentum. S. 27

⁴⁶³ Vgl: Diederichs, Ulf: Dein aschenes Haar Sulamith. S. 383

begrüßt und es wird in der Synagoge ein Abschnitt aus der Tora vorgelesen. Am Tag des Shabbats gilt ein striktes Arbeitsverbot, denn dieser Tag ist für die Familie und das Studium der heiligen Schrift vorgesehen. Am Ende des Shabbats wird wieder gebetet, gesegnet und man atmet wohlriechende Gewürze ein und mit Wein wird der Shabbat verabschiedet. Diese Verabschiedungszeremonie wird auch Hawdala genannt.⁴⁶⁴

Das Licht einer Kerze erinnert noch einmal an die im Schabbat
verwirklichte Befreiung des Menschen von der Materie.⁴⁶⁵

Jom Kipur (יום כיפור oder יום כפור):

Jom-Kipur bedeutet Tag der Versöhnung bzw. Versöhnungstag⁴⁶⁶ oder auch Tag der Sühnung.⁴⁶⁷

Der >>Tag der Sühne<< ist der höchste Feiertag des jüdischen
Jahres. Er beendet die Bußzeit der >>Zehn Ernsten Tage<<.⁴⁶⁸

Das Gebet Kol Nidre, welches am ersten Abend gebetet wird bedeutet „Alle Gelübde“ und gibt diesem Abend seinen Namen. Jom-Kipur ist ein strenger Fasttag⁴⁶⁹ welcher von den Juden in der Synagoge begangen wird⁴⁷⁰. Es ist der höchste Feiertag im Judentum, der das Ziel hat, durch 24stündiges Fasten und Beten, die Menschen mit Gott wieder zu versöhnen.⁴⁷¹ An diesem Tag werden die Sterbekleider als Symbol der Demut vor Gott und der eigenen Vergänglichkeit getragen⁴⁷² und dabei sollen die Menschen vor Gott Rechenschaft über ihre Sünden ablegen. Man bittet an diesem Tag um das Öffnen der himmlischen Tore. Neben dem Fasten soll auch die körperliche Hygiene an diesem Tag auf ein Minimum reduziert werden. Dies soll dazu führen, dass der Geist von der Materie befreit werden kann und man sich nur auf Gott konzentrieren kann. Es ist aber nicht nur Brauch an diesem Tag zu beten, sondern es

⁴⁶⁴ Vgl: Wallas, Armin A.: Kleine Einführung in das Judentum. S. 27 - 28

⁴⁶⁵ Wallas, Armin A.: Kleine Einführung in das Judentum. S. 28

⁴⁶⁶ Vgl. Wallas, Armin A.: Kleine Einführung in das Judentum. S. 30

⁴⁶⁷ Vgl: Diederichs Ulf: Dein aschenes Haar Sulamith. S. 381

⁴⁶⁸ Nachama, Andreas (Hrsg): Jüdische Lebenswelten. S. 92

⁴⁶⁹ Vgl. Wallas, Armin A.: Kleine Einführung in das Judentum. S. 30

⁴⁷⁰ Vgl: Nachama, Andreas (Hrsg): Jüdische Lebenswelten. S. 92

⁴⁷¹ Vgl: Diederichs Ulf: Dein aschenes Haar Sulamith. S. 381

⁴⁷² Vgl: Herweg, Rachel Monika: Die Jüdische Mutter. S. 57

kommt auch häufig vor, dass am Jom Kipur Tag die Gräber der Verstorbenen besucht werden.⁴⁷³

Kantor (חזן):

Der Kantor ist ein Vorsänger in der Synagoge.⁴⁷⁴

Rabbi (רבֿי):

Rabbi, Rabbiner oder auch Raw bedeutet Herr oder Meister und ist ein Lehrer und Richter in einer jüdischen Gemeinde.⁴⁷⁵ Rabbi, Rabbiner bedeutet „der Große“ und im traditionellen Judentum ist der Rabbi derjenige der das Gesetz verbindlich auslegt. Erst seit dem frühen 19. Jahrhundert ist der Rabbi der Prediger bei Gottesdiensten. Im Chassidismus ist „Rebbe“ der Begriff für einen Wunderrabbi.⁴⁷⁶

Mesusa (מזוזה):

Ist eine Kapsel die am rechten Türpfosten befestigt ist. Sie kann aus Holz oder Metall sein. In dieser Kapsel befindet sich ein Pergamentstreifen auf dem ein Gebet aus der Bibel (5. Buch Moses = Deuteronomium D6, 4-9; 11, 13-21) steht. Diese wird beim Ein- oder Austreten eines Raumes berührt und anschließend geküsst.⁴⁷⁷

⁴⁷³ Vgl: Wallas, Armin A.: Kleine Einführung in das Judentum. S. 31

⁴⁷⁴ Vgl: Wallas, Armin: Kleine Einführung in das Judentum. S. 63

⁴⁷⁵ Vgl. Wallas, Armin: Kleine Einführung in das Judentum. S. 69

⁴⁷⁶ Vgl: Diederichs, Ulf: Dein aschenes Haar Sulamith. S. 383

⁴⁷⁷ Vgl: Gorion, bin Emanuel: Philo-Lexikon. S. 473

Auszug aus Maly Picon's Filmen & TV-Serien:⁴⁷⁸

Judenmädl (1921)

Hütet eure Töchter (1922)

Ost & West (1923)

A Little Girl with Big Ideas (1929)

Yidl Mitn Fidl (1936)

Mamele (1938)

The Naked City (1948)

Startime (1959) TV-Serie

Car 54, Where Are You? (1961 – 1963) TV-Serie

Come Blow Your Horn (1963)

Dr. Kildare (1963) TV-Serie

Gomer Pyle U.S.M.C. (1968) TV Serie

My Friend Tony (1969) TV-Serie

Fiddler on the Roof (1971)

For Pete's Sake (1974)

Murder on Flight 502 (1975)

Somerset (1970) TV-Serie

Vega\$ (1978) TV-Serie

Trapper John M.D. (1980) TV-Serie

The Cannonball Run (1981)

Young People's Specials (1984) TV-Serie

The Facts of Life (1981 – 1984) TV-Serie

Cannonball Run II (1984)

⁴⁷⁸ Vgl: <http://www.imdb.com/name/nm0682000/>

Inhaltsangabe OST & WEST

Ein österreichisch-amerikanischer Stummfilm aus dem Jahre 1923.

1. Akt

Der Film beginnt mit der Sicht auf Galizien und auf Amerika. In Galizien erzählt Ruben, ein Talmudstudent, seinen Schülern von der großen weiten Welt und in Amerika sieht man Molly, umringt von vielen Verehrern, mit einem davon gerade in einen Boxkampf verwickelt, und ihren Vater. Er ruft sie zu sich, um ihr von einem Brief seines Bruders zu erzählen, indem steht, dass Mollys Cousine Selda heiratet und sie eingeladen werden, an der Hochzeit teilzunehmen. Bei der Ankunft der Amerikaner in Polen ist besonders bei Herrn Brown, seiner Mutter und seines Bruders die Freude groß und endlich lernt seine Familie sein einziges Kind, Molly, kennen. Beim Sabbathessen treffen Molly und Ruben, der während der Hochzeit bei der Familie als Kostgänger bleiben darf, das erste Mal aufeinander. Die Reaktionen der beiden fallen sehr unterschiedlich aus. Während Ruben fasziniert von Molly ist, zeigt sie ihm eine lange Nase. Bevor Seldas Hochzeit stattfindet, wird Jom-Kipur gefeiert und es werden entsprechende Vorbereitungen getroffen. Während der Jom-Kipur Feierlichkeiten langweilt sie Molly zusehends und hält sich auch nicht an die Fastzeit, die der Jom-Kipur mit sich bringt. Sie schleicht sich während des Gottesdienstes aus der Synagoge und während der Rabbi das Volk segnet, sitzt Molly essend in der Küche der Familie ihres Onkels und verschlingt deren Essen. Anstatt das Essen aber wieder an den richtigen Platz zurück zu stellen, stellt sie es unter den Tisch, wo es die Hunde und Katzen finden, und schleicht sich zurück in die Synagoge.

2. Akt

Nach dem Gottesdienst zu Hause angekommen soll nun das Essen aufgetragen werden, dass aber gerade von den Hunden und Katzen gefressen wird. Nachdem sich die Köchin von ihrem ersten Schock erholt hat, findet sie das Buch von Molly in der Küche und man weiß nun, wer der Übeltäter ist. Die Empörung ist groß und Molly wird hinausgeschickt. Wütend verlässt sie das Zimmer und schwört Rache an der Köchin. In ihrem Zimmer angekommen zieht sie sich nach kurzem Überlegen ihre Boxhandschuhe über, geht in die Küche und schlägt die Köchin „K.O.“ Dies bleibt weder ihrer Familie verborgen noch ungestraft. Während Ruben an Molly

denken muss, lernt diese den Chor, der für den Hochzeitsgesang zuständig ist, kennen und tanzt ausgelassen mit den Chorsängern, unter anderem sogar auf dem Tisch. Während Seldas Hochzeitsvorbereitungen weiter gehen erhält Molly eine Überraschung von Schabse, des Onkels Diener: Männerkleidung. Diese zieht sie zum Polterabend an, wird aber von ihrem Vater erwischt und übers Knie gelegt. Nachdem sie die Männerkleidung ausziehen muss, geht sie aus Trotz in Unterwäsche zur Feier und ihr Vater ist entsetzt.

3. Akt

Nachdem die Hochzeitsvorbereitungen abgeschlossen sind, präsentiert sich Selda vor Molly in ihrem Hochzeitskleid und Molly darf Seldas Schleier probieren, wobei ihr die Idee kommt, Hochzeit zu spielen. Da alle dies für einen Spaß halten, machen alle mit und Ruben wird überredet den Bräutigam zu spielen. Als der Scherz zu weit zu gehen droht, wird Ruben gewarnt, Molly nicht den Ring an den Finger zu stecken, doch er missachtet dies unter dem Drängen von Molly. Nach dem Gesetz ist Molly nun Rubens Frau. Die ausgelassene Stimmung der Frauen wird von Mollys Vater unterbrochen und nun erfahren sie das Ausmaß ihrer Tat. Mollys Vater gibt Ruben die Schuld, doch Molly verteidigt ihn und kann ihren Vater beruhigen. Am nächsten Tag wird Seldas Hochzeit gefeiert und während alle ausgelassen feiern, denkt Molly über ihre Zukunft mit Ruben nach und im Hause des Rabbi wird auf Ruben eingeredet, dass er seinen Fehler einsehen soll und Molly die Freiheit schenken soll. Obwohl ihm auch Geld geboten wird, denkt Ruben nicht daran, seine Molly aufzugeben, denn sie ist seine Frau. Menasche, ein alter Freund, ist der einzige, der Ruben versteht, da Ruben ihm gesteht, dass er Molly liebt, und nimmt ihn in seinem Haus auf. Ruben beschließt seinem reichen Onkel in Wien einen Brief zu schreiben, in dem er ihm mitteilt, dass er ihn besuchen kommt. Ruben hat auch an Mollys Vater einen Brief geschrieben in dem er ihn um fünf Jahre Zeit bittet und falls Molly sich dann noch immer scheiden lassen wolle, würde er sie frei geben. Nachdem sich Ruben von Menasche und seiner Frau verabschiedet hat, fährt er nach Wien zu seinem Onkel.

4. Akt

Ruben ist bei seinem Onkel in Wien angekommen, wo er herzlich aufgenommen wird. Währenddessen versucht Hr. Brown seine Tochter aufzuheitern. Es sind erst 71 Tage vergangen und Ruben nützt die Zeit. Er lässt sich seine Haare und seine Bejkeles abschneiden

- ein schwerer Gang für ihn - und schreibt ein Buch mit dem Titel „Ost und West“ unter dem Pseudonym Ben-Ami. Dieses Buch erregt nicht nur in seiner Heimat Polen sondern auf der ganzen Welt Aufsehen.

5.Akt

Während der fünf Jahre halten sich Molly und ihr Vater in Europa auf und fahren zum Schluss nach Wien. Dies erfährt Ruben durch seinen Freund Menasche und er fasst einen Plan. Er lässt ihnen eine Einladung zur Autorenlesung seines Buches „Mazel Tov“ zukommen, auf der sie auch erscheinen. Als Ruben die Bühne betritt, kommt er Molly bereits sehr bekannt vor. Ruben wird an diesem Abend zum Ehrenmitglied der orientalischen Akademie ernannt und dieser widmet Ruben den Ertrag seines Werkes als Stipendienfond. Beim anschließenden Tanz gefällt es Molly nicht, dass Ruben von vielen Mädchen umgeben ist und durch seinen Onkel werden Molly und ihr Vater Ruben vorgestellt. Als dieser sich aber weiter mit anderen Frauen beschäftigt, geht Molly dazwischen und sie gehen gemeinsam in den Garten. Die fünf Jahre sind nun vergangen, doch Molly hat sich in Ben-Ami, alias Ruben verliebt. Rubens Plan scheint aufzugehen und sein Onkel lädt Molly und ihren Vater zu sich nach Hause ein. Der Plan ist nun in seinen letzten Zügen. Ruben verkleidet sich als Talmudstudent und überreicht Molly eine Schriftrolle unter dem Vorwand dies sei der Scheidungsakt. Auf dem Papier steht aber, dass Ruben und Ben-Ami ein und dieselbe Person sind und dass er sie liebt. Nachdem alles aufgeklärt ist, möchte Molly sich nicht mehr scheiden lassen und die beiden küssen sich.

Besetzungsliste OST & WEST⁴⁷⁹

Ost & West (Mazel Tov)

Ein österreichisch-amerikanischer Stummfilm
aus dem Jahre 1923

Produktion	Listo-Film, Wien Picon-Film, New York
Regie	Sidney M. Goldin
Drehbuch ⁴⁸⁰	Sidney M. Goldin Eugen Preiß

Darsteller:

Mottl Brauner	Simon Nathan
Seine Frau	Jda Astori
Selda, beider Tochter	Nelly Spodek
Die Großmutter	Laura Glücksmann
Schabse, der Meschores (Diener)	Salomon Zucker
Machle, die Köchin	Paula Dreiblatt
Ruben, ein Talmud-Bocher	Jakob Kalich
Menasche, sein alter Freund	Eugen Preiss
Rubens Onkel	Eugen Neufeld
Dessen Frau	Emmy Flemmich
Robert Brown	Sidney M. Goldin
Molly, seine Tochter	Maly Picon
Chasen (Kantor)	Adolf Bell
Der Gärtner	Karl Hauser
Ein Diener	K. Scholz-Eckert

⁴⁷⁹ Vgl: Goldin, Sidney. OST & WEST. Min. 00:00:25 – 00:01:31

⁴⁸⁰ Vgl: Hoberman, Jim: Bridge of light. S. 66

Inhaltsangabe DIE STADT OHNE JUDEN

Ein österreichischer Stummfilm auf dem Jahre 1924

1. Akt

Der Film beginnt in der Stadt Utopia, auf deren Straßen Mensch demonstrieren und nach Arbeit verlangen. Durch den Anstieg des Dollars ist das Geld, das sich das Volk erarbeitet hat, wertlos und alles wird teurer, das Volk muss hungern und die großen Schieber feiern berauschende Feste. Im Parlament wird heftig diskutiert um einen Ausweg zu finden, während das Volk draußen nach Geld, Arbeit und Brot verlangt. Überall hört man von der Kampfparole der Großdeutschen: „Hinaus mit den Juden!“. Rat Volbert und Rat Bernart, beide Abgeordnete der Großdeutschen Partei, behaupten, dass die Juden an der Misere Schuld sind. Es gibt aber auch Stimmen, die die Ebenbürtigkeit aller Bürger eines Staates einmahnen und der Bundeskanzler wird am nächsten Morgen gewarnt, sein Vorhaben die Juden auszuweisen nicht auszuführen, aber das Volk verlangt die Ausweisung der Juden und dies scheint auch für ihn die einzige Lösung zu sein. So wird die Ausweisung der Juden beschlossen. Auch Leo Strakosch, den Verlobten von Lotte Linder, der Tochter von Rat Linder, Führer der Liberalen, wird dieses Urteil treffen.

2. Akt

Die Menschen demonstrieren weiter auf den Straßen und im Parlament spricht der Bundeskanzler davon, dass er ein Freund und auch ein Bewunderer der Juden sei, doch er schlägt die Ausweisung aller Juden vor, auch aller getauften Juden und Kinder aus Mischehen. Die getauften Kinder in zweiter Generation sind davon ausgenommen und würden zu Ariern erklärt werden. Es wird den Juden sogar erlaubt, ihr Vermögen mit ins Exil zu nehmen. Großer Applaus bricht im Parlament aus. Sollte dieses Gesetz durchgesetzt werden, erhält das Land ein Darlehen von über 100 Millionen Dollar vom Antisemiten Mr. Jonathan Huxtable. Der Beschluss steht fest und bis zum 25. Dezember müssen alle Juden das Land verlassen haben. Dieser Beschluss stürzt viele Menschen in die Verzweiflung, vor allem jüdische Familien sind am Boden zerstört. Aber auch in der Familie Volbert herrscht Verzweiflung und Unmut, da Rat Volberts Schwiegersohn Jude ist und auch der Geliebte der Köchin Kathi, Isidor, ist Jude, woraufhin sie Rat Volbert die Schuld an der Situation gibt.

3. Akt

Der große Aufbruch steht nun bevor. Verzweifelte Juden stehen am Bahnhof, andere wollen ihr Haus nicht verlassen und werden von der Polizei hinausgebracht. Die Verzweiflung und Trauer ist groß. Familien werden auseinander gerissen und alle Juden, egal welcher Schicht sie angehören, verlassen das Land. Der Schwiegersohn Volberts verabschiedet sich von seiner Tochter und Ehefrau und Isidor von seiner Kathi. Währenddessen ist man im Parlament sehr zufrieden, denn die Währung, die Krone, steigt immer weiter. Merkwürdig an der Geschichte ist allerdings, dass die Währung des Landes weiterhin nichts wert ist. Der Weihnachtsabend und somit der vorletzte Tag der Abreise ist nun da.

4. Akt

Der letzte Zug mit Juden verlässt Utopia und die Stadt feiert ausgiebig die Ausweisung aller Juden mit Feuerwerk und einer Rede des Bundeskanzlers. In London werden einstweilen die Kronen sprichwörtlich zum Fenster hinaus geworfen. Isidor ist nach Zion gegangen, während Leo Strakosch nach Paris reiste. In Utopia werden von den Damen keine neuen Kleider gekauft, da man keinen Grund sieht sich heraus putzen zu müssen, was schließlich dazu führt, dass die Geschäfte schlecht laufen. Man hat das Gefühl, dass das elegante Leben mit den Juden die Stadt verlassen hat. Im Parlament ist man auch nur zum Teil zufrieden, da es auf der einen Seite zwar freie Wohnungen gibt und die Lebensmittel wieder billig sind, aber andererseits aus dem Ausland nichts mehr eingekauft wird und keine neuen Kredite mehr bewilligt werden, was dazu führt, dass einige Geschäfte schließen müssen. Alle Mühen scheinen vergehen, bis ein Fremder aus Paris in die Stadt kommt: Henry Dufrense.

5. Akt

Henry Dufrense mietet sich nach einiger Zeit in eine kleine Wohnung ein, nicht weit von Lottes Hause entfernt und schleicht sich zu Lotte ins Zimmer. Dort offenbart er ihr, dass er Leo ist, aber alles noch geheim bleiben muss und auch ihr Vater noch nichts wissen darf. Die Wiedersehensfreude ist groß. Unterdessen bekommt Lottes Vater einen Brief von Leo, in dem er ihm berichtet, dass er auf seinen Wunsch die Korrespondenz mit Lotte abbricht. Im Parlament herrscht währenddessen große Aufregung, da neue Steuern eingeführt werden sollen. Während der Bundeskanzler seine Entscheidung zur Vertreibung der Juden längst

bereut, demonstrieren die Menschen wieder. An den Wänden tauchen Aufschriften auf, auf denen behauptet wird, dass mit dem Rauswurf der Juden auch der Wohlstand verbannt wurde. Hinter diesen steckt niemand anderer als Leo selbst. Lotte täuscht ihrem Vater vor, dass sie einen interessanten Franzosen kennen gelernt hat und diesen heiraten will, sehr zum Unmut ihres Vaters, der möchte dass sie Leo heiratet. Nachdem Lotte herausfindet, dass Leo hinter den Aufschriften steckt, wünschen sich beide nichts mehr als das alles wieder normal wird.

6. Akt

An Lottes Geburtstag soll als Überraschung Leo kommen. Sie freut sich sehr darüber, und als ihr Vater sie fragt, was mit dem anderen werden soll, meint sie, dass sie den auch heiraten will. Ihr Vater ist entsetzt und hält seine Tochter für völlig verrückt. Der Bundeskanzler erhält einstweilen ein Telegramm von Mr. Huxtable, indem dessen Verlobung bekannt gegeben wird und er ausdrücklich verlangt, dass das Ausweisungsgesetz zurück genommen werden soll. Das Gesetz soll aber erst fallen, wenn eine 2/3 Mehrheit Zustande kommt. Leo macht sich Sorgen, denn obwohl er die Liberalen schon auf seiner Seite hat, fehlt noch eine einzige Stimme auf die 2/3 Mehrheit. Am Tag der Entscheidung schleicht sich Leo in die Wohnung von Rat Bernart, verstellt seine Uhr und bringt Wein mit, den dieser unbedingt kosten muss. Er lässt den betrunkenen Bernart ins Grüne fahren, während einstweilen das Parlament tagt, aber ohne Bernart. Das Judengesetz fällt, die Krone steigt und die ersten Juden kommen zurück. Nun wird auch Lottes Vater aufgeklärt, und Rat Bernart kommt in eine Nervenheilanstalt und bildet sich ein, Zionist zu sein. Leo Strakosch kehrt als erster Jude zurück nach Utopia und wird als dieser herzlich begrüßt.

Besetzungsliste DIE STADT OHNE JUDEN⁴⁸¹

Die Stadt ohne Juden
Österreichischer Stummfilm
aus dem Jahre 1924

Nach dem bekannten Roman von
Hugo Bettauer
Für den Film bearbeitet von
Ida Jenbach
und
H. K. Breslauer

Produktion	H. K. B. Film, Wien Walterskirchen & Bittner, Wien
Bauten	Julius von Borsody
Photographie	Hugo Eywo
Regie	Hans Karl Breslauer

Darsteller:

Leo Strakosch	Johannes Riemann
Rat Linder, Führer der Liberalen	Karl Thema
Lotte, seine Tochter	Anny Milety
Der Bundeskanzler	Eugen Neufeld
Rat Volbert	Ferdinand Maierhofer
Seine Frau	Mizzi Griebel
Alois Caroni, Volberts Schwiegersohn	Hans Effenberger
Kathi, Köchin bei Volbert	Gisela Werbezirk
Isidor, ein Kommis	Armin Berg
Rat Bernart	Hans Moser

⁴⁸¹ Vgl: Breslauer, Hans Karl. DIE STADT OHNE JUDEN. Min. 00:00:17 – 00:02:10

Weitere Darsteller:

Armin Seydelmann

Sigi Hofer

Und 68 weiter Darsteller

Bibliographie

Primärmaterial:

OST & WEST, Regie: Sidney M. Goldin, Österreich/Amerika 1923

DIE STADT OHNE JUDEN, Regie: Hans Karl Breslauer, Österreich 1924

Bettauer, Hugo: Die Stadt ohne Juden. Hamburg/Bremen: Achilla Presse. 1996

Picon, Molly: So laugh a little. New York: Julian Messner Inc. 1962. S. 175

Sekundärliteratur:

Adunka, Evelyn: Der ostjüdische Einfluss auf Wien. in: Bettelheim, Peter (Hrsg.): Ist jetzt hier die „wahre“ Heimat? Ostjüdische Einwanderung nach Wien. Wien: Picus Verlag. 1993. S. 77 - 88

Beller, Steven: Soziale Schicht, Kultur und die Wiener Juden um die Jahrhundertwende. in: Botz, Gerhard (Hrsg.): Eine zerstörte Kultur. Jüdisches Leben und Antisemitismus in Wien seit dem 19. Jahrhundert. Buchloe: Obermayer Verlag. S. 61 – 82

Birkenbihl – Vera F.: Signale des Körpers. Körpersprache verstehen und Körpersprache einsetzen. Augsburg: Weltbildverlag. 1994. S. 264

Blom, Ivo: Das gestische Repertoire. Zur Körpersprache von Lydia Borelli. in: Kessler, Frank (Hrsg.): Stummes Spiel, sprechende Gesten. Frankfurt/Main: Stroemfeld Verlag, 1998. S. 69 - 83

Blumesberger, Susanne: Kinder- und Jugendbuchautorinnen jüdischer Herkunft und ihr Beitrag zur österreichischen Literatur. Ein biografischer Überblick. in: Lauritsch, Anna M. (Hrsg.): Zions Töchter. Jüdische Frauen in Literatur, Kunst und Politik. Wien: Lit Verlag. S. 121 - 138

Budischowsky, Jens: Politische Strömungen im Judentum der Ersten Republik. in: Geser, Guntram (Hrsg.): Die Stadt ohne Juden. Film Edition 3. Wien: Filmarchiv Austria. 2000. S. 347 - 383

Caneppele, Paolo / Krenn, Günter: „Pfiffige Kinojuden“: Antisemitismus im Spiegel der kinematografischen Berichterstattung. in: Geser, Guntram (Hrsg.): Die Stadt ohne Juden. Film Edition 3. Wien: Filmarchiv Austria. 2000. S. 385 - 413

Cohen, Joseph: Yiddish Film and the American Immigrant Experience. in: Paskin, Sylvia (Hrsg.): When Joseph Met Molly. A Reader on Yiddish Film. Great Britain: Antony Rowe Design. 1999. S. 11 - 37

Dalinger, Brigitte: Jiddische Dramen aus Wien. in: Eidherr, Armin (Hrsg.): Zwischenwelt. Jiddische Kultur und Literatur aus Österreich. Klagenfurt: Theodor Kramer Gesellschaft und Darva Verlag. 2003. S. 57 - 71

Dalinger, Brigitte: Quellenedition zur Geschichte des jüdischen Theaters in Wien. Tübingen: Max Niemeyer Verlag. 2003. S. 280

Dalinger, Brigitte: Jiddische Dramen aus Wien. in: Eidherr, Armin (Hrsg.): Zwischenwelt. Jiddische Kultur und Literatur aus Österreich. Klagenfurt: Theodor Kramer Gesellschaft und Drava Verlag. Zwischenwelt 8. 2003. S. 57 - 71

Dalinger, Brigitte: „Galizianer“ in Wien. Zur Darstellung „östlicher Juden“ im jiddischen Theater und Film. in: Wallas, Armin A. (Hrsg.): Jüdische Identitäten in Mitteleuropa. Literarische Modelle der Identitätskonstruktion. Tübingen: Max Niemeyer Verlag. 2002. S. 35 - 46

Dalinger, Brigitte / Stastny, Silvia: „... und 68 weitere Darsteller“. Verbindungen zwischen jüdischen Filmen und jüdischem Theater im Wien der 20er Jahre. in: Geser, Guntram (Hrsg.): Die Stadt ohne Juden. Film Edition 3. Wien: Filmarchiv Austria. 2000. S. 213 - 239

Diederichs, Ulf (Hrsg.): Dien aschenes Haar Sulamith. Ostjüdische Geschichte. Frankfurt: Fischer Taschenbuch Verlag. 2. Auflage. 1997. S. 383

Dorfsohn, Sch. J.: Das jüdische Theaterproblem in Europa. (Betrachtungen). in: Dalinger, Brigitte: Quellenedition zur Geschichte des jüdischen Theaters in Wien. Tübingen: Max Niemeyer Verlag. 2003. S. 33 - 36

Faulstich, Werner. Grundkurs Filmanalyse. München: Wilhelm Fink Verlag. 2002. S. 222

Fried Block, Adrienne: Jewish Women and Jewish Music in America. in: Jewish Women. A Comprehensive Historical Encyclopedia. Jerusalem: Shalvi Publishing Ltd. 2006. 14 Seiten

Fritz, Walter (Hrsg.): Die Stadt ohne Juden. Materialien zum Film. Wien: Filmarchiv Austria. Folge 28. 1992. S. 34

Geser, Guntram: Amsterdam 1933 / 1991. in: Geser, Guntram (Hrsg.): Die Stadt ohne Juden. Film Edition 3. Wien: Filmarchiv Austria. 2000. S. 23 - 26

Geser, Guntram: Produktion: Hans Karl Breslauer's „H.K.B Filmgesellschaft“. in: Geser, Guntram (Hrsg.): Die Stadt ohne Juden. Film Edition 3. Wien: Filmarchiv Austria. 2000. S. 55 – 60

Geser, Guntram: Zur filmischen Adaptierung des Romans. in: Geser, Guntram (Hrsg.): Die Stadt ohne Juden. Film Edition 3. Wien: Filmarchiv Austria. 2000. S. 61 - 82

Geser, Guntram: Werbung für den Film. in: Geser, Guntram (Hrsg.): Die Stadt ohne Juden. Film Edition 3. Wien: Filmarchiv Austria. 2000. S. 89 – 94

Geser, Guntram: Start in sechs Wiener Kinos. in: Geser, Guntram (Hrsg.): Die Stadt ohne Juden. Film Edition 3. Wien: Filmarchiv Austria. 2000. S. 95 – 104

Geser, Guntram: „Zeitfilm“ versus historischer Großfilm: „Die Massen“ in Die Stadt ohne Juden. in: Geser, Guntram (Hrsg.): Die Stadt ohne Juden. Film Edition 3. Wien: Filmarchiv Austria. 2000. S. 273 - 303

Goldberg, Judith N.: *Laughter through tears*. Rutherford: Fairleigh Dickinson Univ.-Press. 1983. S. 171

Göllner, Renate: Abschied vom Judentum? Bemerkungen zur Emanzipationsgeschichte jüdischer Frauen. in: Hödl, Sabine (Hrsg.): *Die jüdische Familie in Geschichte und Gegenwart*. Berlin/Bodenheim bei Mainz: Philo Verlagsgesellschaft mbH. 1999. S. 141 - 159

Gorion, bin Emanuel (Hrsg.): *Philo-Lexikon. Handbuch des jüdischen Wissens*. Berlin: 1936

Green, Joann: Picon, Molly (1898-1992). in: *Jewish Women. A Comprehensive Historical Encyclopedia*. Jerusalem: Shalvi Publishing Ltd. 2006. 6 Seiten

Gregor, Erika (Hrsg.): *Jüdische Lebenswelten im Film*. Berlin : Freunde der Dt. Kinemathek. 1993. S. 378

Hall, Murray G.: Der Fall Bettauer. Ein literatursoziologisches Kapitel der Zwischenkriegszeit. in: *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft*, 3. Folge, 13. Band. Wien: Bergland Verlag. 1980

Hall, Murray G.: „... alles arische Empfinden verhöhnt, verspottet und in den Kot gezerzt...“ Zur Rezeption von *Die Stadt ohne Juden*. in: Geser, Guntram (Hrsg.): *Die Stadt ohne Juden. Film Edition 3*. Wien: Filmarchiv Austria. 2000. S. 105 - 146

Hanak, Werner: Kasperl Nestroy Werbezirk. Kleine Archäologie einer Theaterlandschaft. in: Hanak, Werner (Hrsg.): *Wien II. Leopoldstadt. Die andere Heimatkunde*. Wien / München: Christian Brandstätter Verlag. 1999. S 123 - 141

Hecht, Dieter J.: Bürgerlich-jüdische Frauen in Wien während des Ersten Weltkrieges. In Lauritsch, Anna M. (Hrsg.): *Zions Töchter. Jüdische Frauen in Literatur, Kunst und Politik*. Wien: Lit Verlag. S. 315 - 329

Hecht, Dieter: Gesegnet seist du, die Wohltätigkeit und Gerechtigkeit liebt. Jüdische Frauen zwischen sozialem und politischem Engagement. in: Kohlbauer-Fritz, Gabriele (Hrsg.): *Beste aller Frauen. Weibliche Dimensionen im Judentum*. Wien: Jüdisches Museum. 2007. S. 65 - 83

Heimann-Jelinek, Felicitas: „... eine prächtige Synagoge...“ Streiflichter auf die jiddische Geschichte der Leopoldstadt. in: Hanak, Werner (Hrsg.): *Wien II. Leopoldstadt. Die andere Heimatkunde*. Wien / München: Christian Brandstätter Verlag. 1999. S 43 – 55

Herweg, Rachel Monika: *Die Jüdische Mutter. Das verborgene Matriarchat*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 1994. S. 252

Heuer, Renate: „Für den einzelnen ist jetzt das Beste: Wegblicken und Weitergehen“. Helene Adolf (1895 Wien – 1998 Penn-State/USA). in: Lauritsch, Anna M. (Hrsg.): *Zions Töchter. Jüdische Frauen in Literatur, Kunst und Politik*. Wien: Lit Verlag. S. 99 - 105

Hoberman, Jim: *Bridge of Light. Yiddish Film between two Worlds*. New York: Museum of Modern Art. 1991. S. 401

Hoffmann, Hans-Joachim: Kleidersprache. Eine Psychologie der Illusionen in Kleidung, Mode und Maskerade. Frankfurt/Berlin/Wien: Ullstein Verlag, 1985. S. 287

Hödl, Klaus: Als Bettler in die Leopoldstadt. Galizische Juden auf dem Weg nach Wien. Böhlau/Köln/Wien: Böhlau Verlag. 2. Auflage. 1994. S. 331

Kaniuk, Yoram: Galizien in Wien. in: Kohlbauer-Fritz, Gabriele (Hrsg.): Zwischen Ost und West. Galizische Juden und Wien. Wien: Jüdisches Museum der Stadt Wien. 2000. S. 8 – 21

Kessler, Frank: Lesbare Körper. in: Kessler, Frank (Hrsg.): Stummes Spiel, sprechende Gesten. Frankfurt/Main: Stroemfeld Verlag, 1998. S. 15 - 28

Kitzberger, Michael: Bild-Störung. Repräsentation des Jüdischen in DIE STADT OHNE JUDEN. in: Geser, Guntram (Hrsg.): Die Stadt ohne Juden. Film Edition 3. Wien: Filmarchiv Austria. 2000. S. 415 - 444

Koch, Gertrud: Die Einstellung ist die Einstellung. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag. 1. Auflage. 1992. S. 258

Kohlbauer-Fritz, Gabriele: Zwischen Ost und West. Spaziergang durch eine Ausstellung. in: Kohlbauer-Fritz, Gabriele (Hrsg.): Zwischen Ost und West. Galizische Juden und Wien. Wien: Jüdisches Museum der Stadt Wien. 2000. S. 81 – 88

Kohlbauer-Fritz, Gabriele: Das Bild Wiens in der jiddischen Literatur. in: Eidherr, Armin (Hrsg.): Zwischenwelt. Jiddische Kultur und Literatur aus Österreich. Klagenfurt: Theodor Kramer Gesellschaft und Drava Verlag. Zwischenwelt 8. 2003. S. 154 - 166

Kohlbauer-Fritz, Gabriele: Jiddische Subkultur in Wien. in: Bettelheim, Peter (Hrsg.): Ist jetzt hier die „wahre“ Heimat? Ostjüdische Einwanderung nach Wien. Wien: Picus Verlag. 1993. S. 89 – 115

Kohlbauer-Fritz, Gabriele: Beste aller Frauen. in: Kohlbauer-Fritz, Gabriele (Hrsg.): Beste aller Frauen. Weibliche Dimensionen im Judentum. Wien: Jüdisches Museum. 2007. S. 11 - 15

Kosch, Daniela: Mimik – Gestik – Körpersprache. Das Geheimnis des Ausdrucks. Klagenfurt: Dipl. Arbeit. 2006. S. 107

Kuchenbuch, Thomas: Filmanalyse. Theorie. Methoden. Kritik. Wien/Köln/Weimar: Böhlau Verlag. 2. Auflage. 2005. S. 472

Lauster, Paul: Menschenkenntnis. Körpersprache, Mimik und Verhalten. Düsseldorf / Wien: ECON Verlag 8. Auflage. 1994. S. 126

Malleier, Elisabeth: Jüdische Frauen in Wien (1816 – 1938). Wohlfahrt – Mädchenbildung – Frauenarbeit. Wien: Dissertation. 2000. S. 308

Marmorek, W. J.: Ein jüdisches Theater in Wien. in: Dalinger, Brigitte: Quellenedition zur Geschichte des jüdischen Theaters in Wien. Tübingen: Max Niemeyer Verlag. 2003. S. 9 - 12

Meyer, Almut: „... der Osten Europas schüttet sie aus...“. Zur Migration osteuropäischer Juden bis zum Beginn des Ersten Weltkriegs. in: Kohlbauer-Fritz, Gabriele (Hrsg.): Zwischen Ost und West. Galizische Juden und Wien. Wien: Jüdisches Museum der Stadt Wien. 2000. S. 21 – 32

Molcho, Samy: ABC der Körpersprache. München: Heinrich Hugendubel Verlag. 2006. S. 111

Mörth, Otto: Die Filmadaption des Romans *Die Stadt ohne Juden* (1924). in: Gruber, Klemens / Köppl, Rainer M. / Meister, Monika (Hrsg.): Maske und Kothurn. 43. Jahrgang. Heft 1-3. Wien/Köln/Weimar: Böhlau Verlag. 1999. S. 73 - 92

Nachama, Andreas (Hrsg.): Jüdische Lebenswelten. Jüdisches Denken und Glauben, Leben und Arbeiten in den Kulturen der Welt. Wegweiser durch die Ausstellung der Berliner Festspiele GmbH im Martin-Gropius-Bau Berlin vom 12. Januar bis 26. April 1992. Berlin: Argon Verlag. 1992. S. 96

Obermayr, Bernhard: Zweierlei Wirtschaften. Zur ökonomischen Entwicklung einer Insel. in: Hanak, Werner (Hrsg.): Wien II. Leopoldstadt. Die andere Heimatkunde. Wien / München: Christian Brandstätter Verlag. 1999. S 57 - 69

Oxaal, Ivar: Die Juden im Wien des jungen Hitler: Historische und soziologische Aspekte. in: Botz, Gerhard (Hrsg.): Eine zerstörte Kultur. Jüdisches Leben und Antisemitismus in Wien seit dem 19. Jahrhundert. Buchloe: Obermayer Verlag. S. 29 – 60

Pertsch, Dietmar: Jüdische Lebenswelten in Spielfilmen und Fernsehspielen. Filme zur Geschichte der Juden von ihren Anfängen bis zur Emanzipation 1871. Tübingen: Max Niemeyer Verlag. 1992. S. 272

Pruckner, Hildegard (Hrsg.): Schmelztiegel Wien – einst und jetzt. Wien / Köln: Böhlau Verlag. 1990. S. 129

Pucker Rivo, Sharon: Yiddish Film in the United States. in: Jewish Women. A Comprehensive Historical Encyclopedia. Jerusalem: Shalvi Publishing Ltd. 2006. 4 Seiten

Rawitsch, Melech: Freie Jüdische Volksbühne. Das erste jüdische Kunsttheater in Wien. in: Dalinger, Brigitte: Quellenedition zur Geschichte des jüdischen Theaters in Wien. Tübingen: Max Niemeyer Verlag. 2003. S. 22 - 23

Roth, Joseph: Juden auf Wanderschaft. in: Diederichs, Ulf (Hrsg.): Dein aschenes Haar Sulamith. Ostjüdische Geschichte. Frankfurt: Fischer Taschenbuch Verlag. 1997. S. 13 – 54

Rozenblit, Marsha L.: Die Juden Wiens 1867 – 1914. Wien / Köln / Graz: Böhlau Verlag. 1988. S. 254

Sandrow, Nahma: Yiddish Theater in the United States. in: Jewish Women. A Comprehensive Historical Encyclopedia. Jerusalem: Shalvi Publishing Ltd. 2006. 8 Seiten

Schuchnig, Josef: DIE STADT OHNE JUDEN – Geschichte einer Filmrettung. in: Geser, Guntram (Hrsg.): Die Stadt ohne Juden. Film Edition 3. Wien: Filmarchiv Austria. 2000. S. 147 - 154

Shandler, Jeffrey: Television in the United States. in: Jewish Women. A Comprehensive Historical Encyclopedia. Jerusalem: Shalvi Publishing Ltd. 2006. 8 Seiten

Shandler, Jeffrey: Ost und West, Old World and New: Nostalgia and Antinostalgia on the Silver Screen. in: Paskin, Sylvia (Hrsg.): When Joseph Met Molly. A Reader on Yiddish Film. Great Britain: Antony Rowe Design. 1999. S. 69 – 101

Spieth, Rudolf: Menschenkenntnis im Alltag. Körpersprache, Charakterdeutung, Testverfahren. München: Orbis Verlag. S. 414

Stemberger, Günter: Jüdische Religion. München: C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung. 1995. S. 114

Sumption, Christine / Nihei, Judith: Theater in the United States. in: Jewish Women. A Comprehensive Historical Encyclopedia. Jerusalem: Shalvi Publishing Ltd. 2006. 13 Seiten

Torggler, Elisabeth: Ein „Stück“ österreichischer Bildungsgeschichte: Der Beitrag jüdischer Frauen. in: Kohlbauer-Fritz, Gabriele (Hrsg.): Beste aller Frauen. Weibliche Dimensionen im Judentum. Wien: Jüdisches Museum. 2007. S. 85 - 93

Vana, Gerhard: nieW-Wien: Anmerkungen zur Ausstattung von DIE STADT OHNE JUDEN. in: Geser, Guntram (Hrsg.): Die Stadt ohne Juden. Film Edition 3. Wien: Filmarchiv Austria. 2000. S. 241 - 272

Volkov, Shulamit: Antisemitismus als kultureller Code. München: C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung. 2. Auflage. 2000. S. 238

Voolen, van Edward: Jüdische Kunst und Kultur. München: Prestel Verlag. 2006. S. 191

Wallas, Armin A.: Kleine Einführung in das Judentum. Innsbruck: StudienVerlag Ges.m.b.H. 2001. S. 88

Wallas, Armin A.: Eugen Hoeflich (M.Y. Ben-Gavriël) und die jiddische Kultur in Wien. in: Eidherr, Armin (Hrsg.): Zwischenwelt. Jiddische Kultur und Literatur aus Österreich. Klagenfurt: Theodor Kramer Gesellschaft und Drava Verlag. Zwischenwelt 8. 2003. S. 72 - 102

Weitzmann, Walter R.: Die Politik der jüdischen Gemeinde Wiens zwischen 1890 und 1914. in: Botz, Gerhard (Hrsg.): Eine zerstörte Kultur. Jüdisches Leben und Antisemitismus in Wien seit dem 19. Jahrhundert. Buchloe: Obermayer Verlag. S. 181 - 219

Tertiärliteratur:

<http://www.gedenkdienst.at/index.php?id=439> Stand 02.01.2008

http://www.jta.at/new_hp/index.php?action=show&do=section&idx=2 Stand 17.11.2008

http://www.jta.at/new_hp/index.php?action=show&do=section&idx=3 Stand 17.11.2008

<http://www.yivoinstitute.org/downloads/Cinema.pdf> Stand 05.12.2008

<http://www.imdb.com/name/nm0682000/> Stand 06.07.2008

Lebenslauf

Name: Alexandra Lichtenberger, geb. Lehner
Eltern: Mag. Josef Lehner,
Karin Lehner, geb. Hoffmann
Geburtstag: 19. Juni 1980
Geburtsort: Linz / Oberösterreich
Kinder: Jonas Josef (geb. 17. Mai 2008)

Studium:

2003 – 2009 Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft
2004 Schauspieldiplom durch Paritätische Kommission
2001 – 2003 Schauspielstudium am Franz Schubert Konservatorium

Ausbildung:

2001 Matura
1998 – 2001 HBLA Landwiedstraße (Aufbaulehrgang)
1995 – 1998 HBLA Landwiedstraße (3jährige Fachschule)
1992 – 1995 Hauptschule Leonding
1990 – 1992 BRG Landwiedstraße
1986 – 1990 Musikvolksschule Leonding