

Edgar G. Ulmer in seiner jiddischen Zeit: Die Dissonanz zwischen der jiddischen Kultur und dem filmischen Text in *Grine Felder* (1937)

Katsunao Hirai
Kindai-Universität

"Jiddisch ... Bewegung der nomadischen Entterritorialisierung" (Deleuze, Guattari 46).

Einführung

Edgar Ulmers Sicht versteht sich durch S. Grissemanns erste Monographie, welche im Jahr 2003 veröffentlicht wurde.¹ Ulmer ist seit langem als „the king of the Bs“ bekannt, aber seine verschiedenen filmischen Reisen, die nur bruchstückhaft bekannt waren, werden nun in Verbindung mit seiner Perspektive beschrieben. Mit anderen Worten, Menschen, die keine Cineasten sind, wissen jetzt, dass Ulmer Minderheitsfilme, einschließlich jiddischer Filme, sowie B-Movies produzierte.

Die Aufmerksamkeit für jiddische Filme kann, trotz kleiner Abweichungen, zurück in die Vergangenheit datiert werden. Es wurden einige wichtige Nachforschungen angestellt. Im Jahr 1976 schrieb P. Ellens im amerikanischen Magazin *Film Comment* einen Artikel über den jiddischen Film. Dieser Artikel wurde zum Teil durch ein Interview mit Ulmer, welches von P. Bogdanovich für *Film Cultur* geführt wurde, angeregt. In diesem Interview sprach Ulmer über seine eigenen jiddischen Filme. Darüber hinaus konzentrierten sich einige Artikel auf jiddische Filme, die in den Jahren 1936 bis 1939 in den Vereinigten Staaten produziert wurden. Das aufwändige Buch, *Visions, images and dreams: Yiddish film past and present*, wurde im Jahr 1979 veröffentlicht. In diesem Buch werden die jiddischen Filme, die in den Jahren 1910 bis in die 50er Jahre produziert wurden, chronologisch aufgeführt und mit Interviews engagierter Menschen in der Produktion versetzt. Allerdings gibt es hier keine ästhetische und kritische Betrachtung des Stils dieser Werke. Auch ein geschickt gegliedertes Buch von J. Hoberman, *Bridge of light: Yiddish film between two worlds*, wurde im Jahr 1991 veröffentlicht. Dieses Buch ist ebenfalls chronologisch aufgebaut, jedoch ist es detaillierter in Reaktion auf Goldman und andere. Obwohl es allerdings einige ästhetische und kritische Betrachtungen der Werke gibt, wird das größte Gewicht auf Interviews, Kommentare zu aktuellen Filmen und den Prozess des Filmemachens gelegt. Gewiss sind beide Bücher wichtig, aber sie enthalten harmonische Diskussionen, ohne das Bewusstsein für die Unterschiede zwischen den kulturellen Aspekten des Films und den filmischen Textaspekten zu offenbaren.

In diesem Artikel konzentrieren wir uns auf diese Aspekte, die noch nicht untersucht wurden. Insbesondere untersucht dieser Artikel den Film *Grine Felder* (*Green Fields*, 1937), welcher von Ulmer im jiddischen Zeitraum produziert wurde, aus der Perspektive der Dissonanz zwischen der jiddischen Kultur und dem filmischen Text. Dieser Film ist nicht nur ein Versuch, die Kulturgemeinschaft der ethnischen Minderheiten zu verstärken; er sollte als Meilenstein für Ulmer, mit einer ganzen Reihe von filmischen Erinnerungen dahinter, gesehen werden. Zunächst untersuchen wir den jiddischen Film, E. G. Ulmer, und seine eigene jiddische Zeit, um seine Filme in der jiddischen Zeit zu analysieren. Zweitens wird der Prozess des Filmemachens für *Grine Felder* in Ulmers jiddischen Zeit untersucht. Drittens richten wir unser Augenmerk auf die letzte Szene dieses Films. Schließlich analysieren wir den filmischen Text genau.

I . Jiddisch, Ulmer, Ulmer im jiddischen Zeitraum

1. Zunächst wollen wir das Wort „Jiddisch“ und die Person Ulmer nach Bedarf untersuchen. Jiddisch ist insbesondere die Sprache osteuropäischer und russischer Juden. Sowohl Hebräisch, als auch lokale Sprachen waren die Schriftsprachen der Juden, die dort lebten. Jedoch wurde jiddisch, eine Sprache, die das alte Deutsch mit Hebräisch mischte, als die gesprochene Sprache verwendet.²

Ende des 19. Jahrhunderts (um etwa 1895) begann es, dass Filme produziert wurden, und nach 1911 wurden auch Filme auf Jiddisch produziert. Weil Jiddisch die Sprache war, die unter den Juden gesprochen wurde, die in Osteuropa und Russland lebten, wurde das jiddische Kino auch in Osteuropa und Russland produziert. Jedoch wurden in den Vereinigten Staaten auch jiddische Filme produziert, denn die Juden, die in Osteuropa und Russland lebten, kamen als Einwanderer in die USA. Die Hauptursache für die Einwanderung waren die Pogrome, ein grassierender Antisemitismus, der in Russland und Nazi-Deutschland auftrat. Gewiss war Ulmer kein Emigranter, der direkt einen solchen Grund hatte, aber er war ein Jude aus Osteuropa, der in die Vereinigten Staaten gekommen war.³

2. Im Allgemeinen war Ulmer als „the king of der Bs“ bekannt. Er wurde 1904 im ehemaligen österreichisch-ungarischen Kaiserreich, in Olmouz in der heutigen Tschechischen Republik geboren. Zunächst ging er nach Wien und zog dann nach Berlin, wo er Assistent des Regisseurs, F. W. Murnau wurde. Wenn Murnau in den Fox Studios in Hollywood Filme drehte, begleitet Ulmer ihn, immer hin und her pendelnd zwischen Berlin und den USA. Später produzierte Ulmer in einem großen Produktionsstudio in Hollywood Filme. Allerdings konnte er aufgrund von unvorhergesehenen Umständen (Krohn 61) nicht in der Filmproduktion tätig werden, und zog von der Westküste an die Ostküste, wobei er seine Haupttätigkeiten in der Filmproduktion nach New York verlegte. Ab Mitte der 1930er Jahre

war Ulmer damit beschäftigt, die Minderheitsfilme zu machen, die wir hier genauer betrachten.

Ulmer produzierte vier jiddische Filme: *Grine Felder* (*Green Fields*, 1937), *Yankl der Schmid* (*The Singing Blacksmith*, 1938), *Fishke der Krumer* (*The Light Ahead*, 1939) und *Amerikaner Shadkhn* (*American Matchmaker*, 1940). Allerdings hat er diese jiddischen Filme nicht als der große Meisterregisseur gemacht, der so viel Zeit wie nötig in Anspruch nahm, und ein detailliertes Design ausarbeitete und vorbereitete, um die Filme zu produzieren. Er produzierte diese jiddischen Filme und führte in den Zwischenzeit auch andere Aktivitäten aus. Wie Ulmers Filmografie andeutet, machte er auch andere Minderheitenfilme, wie z.B. ukrainische Filme und afroamerikanische Filme.⁴ Außerdem war er nicht nur bei der Produktion solcher Filme engagiert, sondern auch bei der Produktion eines kurzen Lehrfilms zur Prävention von Tuberkulose für the National Tuberculosis Association.⁵

In den 1940er Jahren, machte Ulmer sogenannte B-Filme. Diese Filme wurden nicht in den großen Studios in Hollywood produziert, sondern durch Producers Releasing Corporation, einer von unzähligen kleinen und schwachen Produktionsfirmen in Hollywood an der Westküste; diese Firma beinhalteten auch Monogram und Republic. Darüber hinaus wurde er in diesem Zeitraum nicht „the king of the Bs“ genannt. In den 1960er und 1970er Jahren bekam er von Menschen in den Vereinigten Staaten, die an B-Filmen interessiert waren, den Spitznamen: „The king of the Bs“. ⁶ Obwohl ihm in diesem Zeitraum nur wenig Aufmerksamkeit zuteilwurde, schenkten ihm ein paar Leute große Aufmerksamkeit. Dies waren die Französischen Nouvelle Vague.⁷ Obwohl es über den Rahmen dieses Artikels hinausgeht, Ulmers Film aus der Perspektive der Französischen Nouvelle Vague zu untersuchen, ist ein Aspekt, der besondere Aufmerksamkeit bekommen hat, die improvisierte Aufnahme. Diese improvisierte Aufnahme ist jedoch nicht plötzlich in der B-Filmproduktion in den 1940er Jahren entstanden; sie wurde schon früher vorbereitet.⁸ Improvisierte Aufnahmen wurden seit Mitte der 1930er Jahre bei einer Reihe von kleineren Filmen für Minderheiten, einschließlich jiddischer Filme, verwendet.⁹

3. Wir wollten aber Ulmer in seiner Jiddischen Zeit untersuchen. Ulmer machte diese Filme in der vierten Produktionszeit von jiddischen Filmen. Die Produktion von jiddischen Filmen kann in fünf Perioden unterteilt werden. Die vierte Periode ging von 1935 bis 1939. In der vierten Periode, wurde die Filmindustrie in Polen wieder aufgebaut und der erste jiddische Tonfilm in Polen regte amerikanische Produktionsfirmen und einen Dialog zwischen Warschau und New York an.¹⁰ Dieser Dialog dauerte an, bis die Beziehung mit dem jiddischen Markt im Zweiten Weltkrieg verloren ging. Das war der Zeitraum, in dem die wesentlichsten Filme im jiddischen Zeitraum produziert wurden. Drei repräsentative Filme sind *Yidl Mitn Fidl*, welcher im Jahr 1937 in Polen produziert wurde,¹¹ *Dybuk*, auch im Jahr

1937 in Polen produziert, ¹² und *Grine Felder*, der in den USA produziert wurde und auch aus dem Jahr 1937 stammte. Ulmers *Grine Felder* wurde auch von vielen New Yorkern gesehen, die keine Juden waren, und erhielt Beifall.

Was ist der Film, *Grine Felder* von Ulmer, der unterstützt den wesentlichsten jiddischen Filmzeitraum? Da dies jiddische Filme sind, können wir (a) die Natur der Lebensbedingungen der Juden in Osteuropa und (b) die Synagoge, in der religiöse Veranstaltungen der jüdischen Gemeinde durchgeführt wurden, sehen. Darüber hinaus basieren die Geschichten in den Filmen auf den religiösen Vorschriften des Judentums; sowohl die visuelle Atmosphäre als auch die



Abb.1

Atmosphäre der Geschichte reflektieren das Judentum stark. Hier möchten wir zwei Szenen aus *Grine Felder* erwähnen. Die eine ist eine Beschreibung der Natur in der jüdischen Landdorfgemeinschaft Osteuropas (1:16 / 1:08:50, Abb. 1). Die andere ist eine Szene, in der der Hauptdarsteller, der Schüler, eine Tür öffnet und die Synagoge verlässt (6:25, Abb. 2). Wo wurden diese Szenen gedreht? Sie wurden jedenfalls nicht in Osteuropa gedreht. Die Szene mit der Beschreibung der reichen Natur, basiert auf Außenaufnahmen in New Jersey oder Manhattan in New York. Die Synagoge in der zweiten Szene, stammt vom Set des Producers Service Studios in Ridge Field, New Jersey. Diese Szenen stellten alle Osteuropa dar und wurden von Ulmer und anderen Mitwirkenden in den Vereinigten Staaten geschaffen. Wir sagen „geschaffen“, weil diese Szenen nicht nur dadurch entstanden, dass man eine Kamera auf das Motiv richtet. Wir werden darauf in Kapitel IV näher eingehen.



Abb.2

II. Der Produktionsprozess für *Grine Felder*

1. Im Jahr 1936 drehte Ulmer den ukrainischen Film *Natalka Poltavka*. Das war das Jahr vor der Produktion von *Grine Felder*. Ausgelöst durch den Erfolg dieses Films, gründete Ulmer die Produktionsfirma Collective Film Producer mit Distributoren von

16-Millimeter-Filmen (Ludwig Landy und Roman Re Bush in Am Kino) und begann jiddische Filme zu produzieren.¹³ Er zog Mitte der 1930er Jahre von New York nach Hollywood. Tatsächlich wusste er jedoch nichts über das jiddische Drama, geschweige denn über den jiddischen Film. Aus diesem Grund war Ulmer von der Begeisterung, die er erhielt, als er das jiddische Kunsttheater in New York besuchte, überrascht; die Idee, dass er Material aus solchen reichen, jiddischen Dramen für seinen Film übernehmen konnte, regte ihn an.

Andererseits hatte R. Rebush, ein Produzent bei Collective Film Producers, einen ähnlichen Traum wie Ulmer. Sein Traum war es, überlegene jüdische Filme zu produzieren, die sowohl die christlichen als auch die jüdischen Gläubigen ins Kino zog. Daher dachte Rebush, dass die Produktion ein viel größeres Budget als bei den jüdischen Volksfilmen erfordern würde. Er wählte ein Drama, *Grine Felder*, von Perez Hirschbein als Drehbuch, weil dies schon früher erfolgreich dramatisiert worden war, und ein Klassiker des jiddischen Dramas geworden war. Rebush dachte, dass *Grine Felder* denselben Rang im jiddischen Film erreichen würde, und genauso ein jiddischer Filmklassiker würde, wie einst das Theaterstück.¹⁴

2. Obwohl man dachte, dass *Grine Felder* reibungslos in Zusammenarbeit der Produzenten Rebush und Ulmer produziert wurde, gab es Probleme. Eines davon war, dass P. Hirschbein, der das Drehbuch liefern sollte, vorschlug, dass sein Freund Jacob Ben Ami, die Hauptrolle im Film bekommen sollte. Hirschbein erinnerte sich, dass Ben Ami vor 15 Jahren gute Schauspielkünste auf der Bühne gezeigt hatte; er und Maurice Schwartz waren diejenigen, die das jüdische Kunsttheater in New York vertraten.

Ben Ami war jedoch bereits 45 Jahre alt, und er war zu alt, um die Hauptrolle eines Schülers in dem Film zu spielen. Darüber hinaus wollte er gar nicht die Hauptrolle spielen. Daher führte Ben Ami in Zusammenarbeit mit Ulmer Regie, besetzte die Rollen und gab Anweisungen zu den Darbietungen. Er wählte Schauspieler, die im Einklang mit Hirschbeins Geist waren, aus dem jiddischen Theater in New York. Die meisten der ausgewählten Schauspieler hatten zuvor schon mit Ben Ami gearbeitet, und einige hatten sogar mit ihm an dem Drama *Grine Felder* gearbeitet. Ulmer arbeitete wiederum mit den Ingenieuren und wählte die Einstellungen und Drehorte. Aber da die Schauspieler nur Theaterstücke aufgeführt hatten, hatten sie wenig Erfahrung vor einer Kamera. Ulmer zeigte ihnen, wie sie agieren und spielen sollten, aber in Wirklichkeit kannte sich Ulmer selbst kaum mit Jiddisch aus (wir denken, dass das ein großer Faktor ist, um den Abstand von Ulmer zu den Juden zu messen). Daher war in einem gewissen Sinne die Entscheidung Ben Amis, sich als Co-Regisseur zu beteiligen, rein zufällig. Außerdem, wenn auch im Nachhinein beurteilt, war ein System, in dem man zwei Regisseure für einen Film hatte, etwas seltsam. Allerdings hatte Ulmer bereits in der deutschen Filmproduktionsfirma UFA, bei der Ulmer zuvor

gearbeitet hatte, mit einem solchen System Erfahrungen gemacht. In der Stummfilm-Ära gab es zwei Regisseure im UFA Studio; einer kümmerte sich um die Schauspieler und die Darbietungen und der andere bestimmte den Look des Films, das heißt, die Aufnahmewinkel und Kamerabewegungen (Bogdanovich 563). Daher war das System als Co-Direktor für Ulmer nicht schwer.

Allerdings kam Ulmer zu diesem Zeitpunkt nicht gut mit Ben Ami aus. Als sie einander vorgestellt wurden, war es offensichtlich, dass die beiden sich nicht leiden konnten. Sie hatten nicht nur beide einen starken Willen, sondern auch keine Lust, sich die Arbeit des anderen anzusehen. Ulmers erste Priorität war, sicherzustellen, dass er dem Film einen Ton gab und dass die Schauspieler gut genug agierten, damit der Film gut wurde. Ben Amis Absicht war es jedoch, einen Film zu machen, der im Einklang mit den Absichten von Hirschbein war. Das bedeutete mit anderen Worten, dass Hirschbein den Film im Wesentlichen nach dem ursprünglichen Drama produzierte. Daher denken wir, dass es der starke Wunsch von Ben Ami war, statt der Absicht von Ulmer, dass die letzte Szene von *Grine Felder*, die wir in Kapitel III detailliert analysieren, die Gemeinschaft des jüdischen Dorfs bestätigt.¹⁵

3. Wir haben auf diese Weise in Kapitel II-1, 2 den Film, *Grine Felder*, und das Drama, *Grine Felder* betrachtet. Weiterhin müssen wir über den Unterschied der sozialen Lage in New York in den frühen 1900er Jahren, als das Drama, *Grine Felder*, inszeniert wurde, und in New York Mitte der 1930er Jahre, als der Film, *Grine Felder*, aufgeführt wurde, nachdenken.¹⁶ Wir haben bereits die Einteilung in Perioden beim jiddischen Film erwähnt. In der Tat war es ein Kampf zwischen dem Film und dem jiddischen Stück (Theater), im New York nach den 1900er Jahren, dem Anbeginn vor der ersten Periode, Zuschauer für sich zu gewinnen.¹⁷ Wie bereits oben erwähnt, gab es in den frühen 1900er Jahren die Grundlage, dass das Drama, *Grine Felder*, das dafür sorgte, dass die Menschen die jüdische Gemeinschaft stark fühlten, gut aufgenommen wurde. Mit anderen Worten fungierte das jiddische Drama, bzw. der jiddische Film in den frühen 1900er Jahren als Instrument, mit dem die jüdischen Emigranten aus Europa und Russland in den Vereinigten Staaten die Sehnsucht nach ihren Mutterländern im fremden Land (USA) genießen und für einen Moment in Nostalgie schwelgen konnten.¹⁸ Hätte es einen Versuch gegeben, von einer solchen Funktion abzuweichen, wäre das jiddische Theater oder der jiddische Film nicht gut aufgenommen worden. Darüber hinaus waren die meisten der Zuschauer dieses Films Menschen (Stadtbewohner), die einst zu einer jüdischen Dorfgemeinschaft gehört hatten, bevor sie als Emigranten in die große Stadt New York kamen. Aus diesem Grund fungierte das jiddische Theater bzw. der jiddische Film auf eine Weise, die die jüdische Dorfgemeinschaft durch imaginäre Nostalgie wiederherstellte.

Als sich jedoch die Zeiten Mitte der 1930er Jahre änderten, veränderte sich auch die

soziale Lage. In II-2, dachten wir, dass Ulmer nicht an der Produktion des jiddischen Films an sich interessiert war, sondern daran, den Film selbst gut zu produzieren. Ulmers Interesse vereinbarte sich mit solchen Transformationen der sozialen Lage. Mit anderen Worten, als der Wechsel der Generationen bei den Menschen, die als Emigranten in die USA gingen, stattfand, dünnte sich der Grad des Wunsches, zu einer Befriedung der kulturellen Nostalgie beizutragen, allmählich aus.¹⁹ Daher versuchte Ulmer offiziell den Film treu dem Drama, *Grine Felder*, was ja auch die Absicht von Co-Regisseur Ben Ami war, zu produzieren. Andererseits versuchte Ulmer von Ben Amis Absicht abzuweichen.²⁰ In der letzten Szene des Films können wir seinen Versuch sehen.

III. Die letzte Szene von *Grine Felder*

Wie ich in I-3 bereits erwähnte, ist Ulmers *Grine Felder* ähnlich der jiddischen Filme, die im gleichen Zeitraum produziert wurden. Gewiss sind zwei andere Filme (*Yidl mitn Fidl* (1937), *Dybuk* (1937)) auch gut; sie wurden tatsächlich sogar als besser bezeichnet (Koch 13-34). Jedoch erachten wir diese als Filme, die den Zuschauern bestimmte Aspekte der jüdischen Gemeinde bestätigt lassen. Ulmers Film scheint zu diesen Filmen zu gehören. Zum Beispiel ist die letzte Szene von *Grine Felder* folgende: Ein junger Mann, die Hauptfigur des Films, verweilt inmitten seiner Reise im jüdischen Bauerndorf.²¹ Er möchte nur eine kurze Zeit bleiben. Doch während er die Kinder des Dorfes lehrt, wird er von den Menschen des Dorfes begrüßt und schafft es nicht, zu gehen. Allmählich ist er tief beeindruckt vom einfachen Leben der Dorfbewohner, und er erkennt, dass Gott Land und Gesetz (Thora) einfordert. Desweiteren ist dieser junge Mann in eine Liebesbeziehung mit einer Tochter eines Mannes im Dorf involviert und beschließt, dass er bleibt. Die letzte Szene berührt den Zuschauer. Dieser junge Mann und die Tochter gehen Hand in Hand, und die landwirtschaftlichen Maschinen (Pflug) sind im Vordergrund zu sehen. Bei 1:37:44 wird „Ende“ („The End“) eingeblendet (Abb. 3).



Abb.3

Wie ist diese Szene zu interpretieren? Die normale Auslegung ist, dass diese Szene die jüdische Gemeinschaft bestätigt, die durch das Gesetz (Thora) des Judentums unterstützt wird. Eigentlich präsentiert S. Grissemann eine solche Interpretation. Dieser Film vermittelt „die zionistische Nostalgie für Ha' aretz, das Heilige Land, indem die chassidische Spiritualität, die Gemeinschaftsarbeit, das Familienleben gepriesen wird“ (Grissemann

115).²² Wie wir jedoch in Hinsicht auf den Prozess des Filmemachens in Kapitel II besprochen, bestätigt die letzte Szene des Films, *Grine Felder* die Gemeinschaft des jüdischen Bauerndorfs, nicht weil Ulmer die Absicht dazu hatte, sondern weil Co-Regisseur Ben Ami dies nachdrücklich forderte. Trotzdem spiegelt dieser Film die jüdische Gemeinschaft nicht immer so stark wieder. In der Praxis des filmischen Texts, hat man eher das Gefühl, dass dieser Film starke Verbindungen zu anderen Filmen aufweist, anstatt die jüdische Gemeinschaft zu bestätigen. Wir sehen dies in der Praxis des filmischen Texts im folgenden Kapitel.

IV. Die Beschreibung der Natur, das billige Set, und die lange Einstellung

1. Wie bereits in I-3 erwähnt, sehen wir in *Grine Felder* zum Beispiel (a) die Beschreibung der Natur, in der die jüdische Dorfgemeinschaft Osteuropas zu sehen ist, und (b) den Schüler, die Hauptfigur, die eine Tür öffnet und die Synagoge verlässt, in der die religiösen Veranstaltungen der jüdischen Gemeinde durchgeführt werden. Bei diesen Szenen denkt man nicht, dass sie etwas sind, das durch Drehen der Kamera zur äußeren Natur oder zum Set und einfach nur draufzuhalten und zu filmen, entsteht, sondern etwas, das sorgfältig unter eingeschränkten Bedingungen ausgearbeitet wurde. Die Beschreibung der Natur (Abb. 1) in *Grine Felder* und in drei weiteren Filmen in Ulmers jiddischer Periode, wurde wie in I-3 erwähnt durch Aufnahmen am Drehort in New Jersey und auf der Insel Manhattan in New York, gegeben. Am Drehort zu filmen gibt dem Film einen gewissen Charme und zeigt seine dokumentarische Textur. Allerdings ist es nicht der Charme der Aufnahmen am Drehort, nicht der dokumentarische Strich, und nicht das, was den Film als etwas Geschichten-Ähnliches zähmet. Der Film erinnert an andere Beschreibungen der Natur, so wie das Licht und der Wind in *Propos de Nice* (1930) und *L'Atalante* (1934) von Jean Vigo.²³ J. Hoberman sagte zum Beispiel: „Sonnenbeschienen und das luftig...der Film erinnert an...Vigo“ (Hoberman 252).²⁴

2. Darüber hinaus ist ein billiges Set, wie die Szene, die ein Haus imitiert, bemerkenswerterweise eher im dritten jiddischen Film, *Fishke der Krumer* von Ulmer zu sehen, anstatt in *Grine Felder* (59:06, Abb. 4). Der Mann und die Frau agieren als die Hauptfiguren vor diesem Set. Das Haus in der jüdischen Gemeinde in Osteuropa war nicht sehr reich, so dass sich der Winkel des Daches neigte und der Rahmen des Fensters



Abb.4

diagonal verlief. Daher macht es nicht viel Unterschied, ob ein richtiges Haus nachgeahmt wurde oder nicht. Das Set, das scheinbar beliebig gemacht wurde, war nicht grundlos. Gemäß der Filmgeschichte, können wir hier deutlich eine Stimulation des deutschen Expressionismus finden. Ulmer nahm die Anregung des deutschen Expressionismus und bildete in seinem jiddischen Film auf seine eigene Weise einen ähnlichen Stil. Dieser Stil wird „Chasidic gothic“ (Hoberman 300) ²⁵ oder „poetischer Expressionismus“ (Grissemann 134) genannt.

3. Darüber hinaus fällt die sehr lange Aufnahme der wirklich wenigen Aufstellungen am Set

unter die Filme in seiner jiddischen Zeit. Zum Beispiel ist die Szene (a), in der der junge Mann, die Hauptfigur des Films, Gespräche mit den Bauernfamilien und den Nachbarn vor dem Bauernhaus führt, in *Grine Felder* zu sehen (Abb. 5). Aber auch in anderen Szenen ist die Ansammlung von Einstellung-Gegeneinstellung zu sehen (zum Beispiel in der Szene, in der der junge Mann, die Hauptfigur, und das Kind in einem Haus darüber reden, Rabbiner zu werden (38: 18-42: 49)); die Szene (a) wird absichtlich



Abb.5

durch endlos lange Aufnahmen mit einer festen Kamera auf sehr wenige Aufstellungen am Set zusammengesetzt (29: 54-32: 12). Obwohl die Tailleneinstellung des Mannes einmal in der Mitte der Szene eingesetzt wird, wird durch Einfügung dieser kurzen Einstellung tatsächlich ein Akzent auf die lange Einstellung davor und danach gesetzt. Dies ist heterogen mit der häufigen Ansammlung von Einstellung-Gegeneinstellung, die für Filme in Hollywood im gleichen Zeitraum charakteristisch waren.

Darüber hinaus sehen wir die Szene (b), in der die Frau den jungen Mann, nämlich die Hauptfigur, anfleht im Dorf zu bleiben (42: 50-48: 23, Abb. 6). In dieser Szene befindet sich der junge Mann in einem Zimmer des Hauses und läuft durch den Raum, dabei sieht er aus dem Fenster zum Himmel. Die Kamera ist fixiert; sie schwenkt nach rechts und links, ohne ihm



Abb.6

wirklich zu folgen und den Himmel, den er aus dem Fenster sieht, zu beschreiben. Die Frau, die ihm gut gesinnt ist, betritt das Zimmer. Allerdings ändert sich die Position der Kamera ohne sich zu bewegen und ihr zu folgen; während sie fixiert ist, fährt die Kamera fort, die Frau und den Mann zu beschreiben. In der Einstellung befindet sich ein Tisch in der Tiefe des Raums, an dem der junge Mann an der rechten Seite des Bildschirms sitzt, während die Frau neben dem Brennofen vorne im Bild beschäftigt ist. In diesem Moment wird das Gespräch, das die beiden führen, nicht durch eine Ansammlung von Einstellung-Gegeneinstellung dargestellt, sondern durch die lange Aufnahme mit der festen Kamera. Dann beginnt die Kamera in ihrem festen Zustand, sich langsam zu bewegen (45: 02-, tatsächlich, aus kinematografischen Erinnerungen zu urteilen, werden die Zuschauer von dieser Szene beeindruckt sein, wie in den folgenden Abschnitten dargestellt). Mit anderen Worten, folgt die Kamera der Frau von hinten, als sie langsam auf den Tisch zukommt, an dem der Mann sitzt; sie befindet sich ihm schräg gegenüber und sie werden in der Einstellung festgehalten. In dieser Szene, fleht die Frau, die ihm gut gesinnt ist, ihn an, im Dorf zu bleiben. In dieser Reihe von Szenen, stimmt die Aufwallung ihrer Gefühle, die sie erlebt, während sie sich ihm, dem sie gut gesinnt ist, nähert, mit der sich langsam nähernden Bewegung der Kamera in exquisitem Timing überein.

Generell kann die lange Aufnahme, die in dieser Szene zu sehen ist, sicherlich monoton sein. Obwohl die lange Aufnahme in diesen Szenen keimhaft sein kann, ist dies in einer ähnlichen und raffinierten Weise in der Anfangsszene im vierten Film, *Amerikaner Schadchen*, aus Ulmers jiddischen Zeit zu sehen (2: 42-10: 18, Abb. 7).²⁶ Allgemein gesprochen, kann diese lange Aufnahme tatsächlich monoton sein. Hoberman kämpft auch mit dieser Schwierigkeit, wenn er die lange Aufnahme in Richtung Affirmation einsetzt. Mit anderen Worten beurteilt er negativ und sagt, dass diese Kamera „schläfrig“ ist (Hoberman 317), obwohl er die sorgfältige Ausarbeitung Ulmers in anderen Szenen beobachtet. Obwohl Hobermans Bewertung im Allgemeinen gut ist, ist es notwendig, ein wenig weiter zu denken. Mit anderen Worten, es ist notwendig, eine solch lange Aufnahme, von der man denkt, dass sie schwach ist, in Richtung Affirmation umzudrehen. Das heißt, die lange Aufnahme, die man diesem Film, *Grine Felder*; sieht, stimmt mit der langen Aufnahme überein, die man in einigen Filmen von F. W. Murnau



Abb.7

findet. Ulmer hatte einst bei Fox in Hollywood und bei der UFA in Deutschland mit F. W. Murnau zusammengearbeitet. Tatsächlich ist der Regisseur Murnau in der Filmgeschichte bekannt für die „bewegliche Kamera“ in *Der letzte Mann* (1924).²⁷ Das heißt, Murnaus „bewegliche Kamera“ wurde von S. Kracauer übernommen, und L. Eisner folgte ihm und Jean-Luc Godard, der ihr Tribut zollte, beerbte sie.²⁸ Tatsächlich stellte Murnau die lange Aufnahme mit der festen Kamera mit so einer Kraft dar, über die die „bewegliche Kamera“ verfügt. Dies kann man zum Beispiel in der Szene in *Der letzte Mann* sehen, in der einem alten Portier eine berufliche Umstrukturierung befohlen wird (18: 49-29: 49). In der Szene werden der Manager des Hotels und der alte Portier durch die Einstellung mit einer festen Kamera, die außerhalb eines Fensters platziert ist, gesetzt (Abb. 8). Bei dieser Gelegenheit wird der Austausch nicht durch Einstellung-Gegeneinstellung gezeigt, sondern durch die Fortsetzung der langen Aufnahme über 1 Minute und 13 Sekunden. Nach der langen Aufnahme, beginnt die Kamera sich dem alten Portier langsam von außerhalb des Fensters bis ins Innere des Gebäudes zu nähern, als ob die Kamera mit der Emotion des Betrachters übereinstimmt. Auf diese Weise erlangt Murnaus lange Aufnahme eine neue Tragweite als Bestandteil des Raumes, der durch die „bewegliche Kamera“ geöffnet wird.²⁹ Ulmer entdeckte Murnau auf diese Weise, nahm die Anregung von Murnau auf und stilisierte sie auf seine eigene Weise.



Abb.8

Somit ist die Beschreibung der Natur von Jean Vigo in der Beschreibung der Natur in den Filmen seiner jiddischen Periode zu finden (IV-1). Darüber hinaus kann man die Anregung des deutschen Expressionismus am Set erkennen, das auf den ersten Blick als beliebig erscheint (IV-2). Zusätzlich kann man Murnaus Technik, die die Intensität beibehält, in Ulmers Szenen entdecken, die zusammengesetzt aus wenigen Aufstellungen und einer langen Aufnahme aufgebaut ist, und dem Zuschauer auf den ersten Blick ein Gefühl von Langeweile gibt (IV-3). Mit anderen Worten, es ist möglich, die kinematographische Technik affirmativ rückzudeuten, die auf den ersten Blick als Schwäche erachtet wird, und eine alternative Linie zu ziehen.

Schluss

Zum Schluss wollen wir noch einmal zur letzten Szene in *Grine Felder* zurückkehren. Gewiß kann die Szene, die den Betrachter anrührt, die Gemeinschaft des jüdischen

Bauerndorfs bestätigen, wenn wir nur dort suchen. Allerdings, weckt dieser Film, wie wir gesehen haben, das kinematographische Gedächtnis transversal auf der Ebene des materiellen Ausdrucks und zeigt die Bewegung, die sich eher von einer solchen jüdischen Gemeinschaft abweicht, als diese zu bestätigen. Desweiteren gilt, wenn die Möglichkeit besteht, dass das Jiddische in der „Sprache des Volksschauspiels“ und in der „Bewegung der nomadischen Entterritorialisierung“, statt in „der Sprache der religiösen Gemeinschaft“ existiert, verstärkt Jiddisch nicht die jüdische kulturelle Gemeinschaft, sondern deutet alternativ die Möglichkeit an, über den kulturell abgesperrten Bereich hinauszugehen.³⁰ Auch wenn Ulmers Judentum diskutiert wird, ist die Möglichkeit des Diskurses nicht, die allgemeine jüdische Gemeinschaft zu bestätigen, sondern darüber hinaus zu gehen.³¹ In diesem Artikel haben wir versucht, die Möglichkeiten der Filme Ulmers in seiner jiddischen Zeit zu sehen. Wir konzentrierten uns auf seinen jiddischen Film, *Grine Felder*, aus einer Reihe von kleineren Filmen für Minderheiten, die Mitte der 1930er Jahre produziert wurden. Was das Wort „klein“ in einem „kleinen Film“ betrifft, so meint das „klein“ nicht nur den kleinen jiddischen Film, der Minderheiten präsentiert, sondern auch das sehr seltene Experiment, dieses von Minderheiten produzierten Films, die in der Produktion Objekte und Gruppen sind, während die Dissonanz zwischen dem Inhalt der Geschichte und dem filmischen Text, über die wir diskutiert haben, in diesem Film gezeigt wird.

Dieser Artikel ist eine überarbeitete Version des Originals, das in der japanischen Sprache in der Fachzeitschrift *Human and Environmental Studies* Nr. 20, 2011 veröffentlicht wurde (Graduate School of Human and Environmental Studies, Universität Kyoto).

Notizen

1. Grissemann 2003.
2. Jiddisch ist der Dialekt der Juden in Mittel- und Osteuropa. Wie Englisch, ist es „eine verschmolzene Sprache und eine Mischung des Mittelhochdeutsch, Hebräisch, Aramäisch und verschiedenen, slawischen Sprachen.“ Es ist „eine von zwei der europäischen, jüdischen Sprachen, die sich während des Mittelalters entwickelt haben“ (Hoberman 11).
3. Folgende Personen waren Juden aus dem ehemaligen Kaiserreich Österreich-Ungarn, die in die USA kamen: Siodmak Brüder aus Dresden, Deutschland (Robert Siodmak 1900-1973, Curt (Kurt) Siodmak 1902-2000), Billy Wilder aus Sucha Beskidzka, Polen (Samuel Wilder 1906-2002) und Fred Zinnemann aus Wien, Österreich (Friedrich Zimmerman 1907-1997). Sie waren alle an der Produktion von *Menschen am Sonntag* (1929) in Berlin beteiligt.
4. Belton 173-80, Grissemann 371-81. u.s.w.
5. Frau Roosevelt, die eine Tuberkulose-Präventions-Kampagne durchführen wollte, setzte die Regierung unter Druck und so wurde einem Budget für einen Anteil zur National Tuberculosis Association zugestimmt. Das Ergebnis war die Produktion von Kurzlehrfilmen für die National Tuberculosis Association zur Prävention von Tuberkulose. Eines Tages, nach der Produktion von *Grine Felder*, kam eine Regierungsperson mit dem Vorschlag für die Produktion eines Lehrfilms auf Ulmer zu. Die Beziehung zwischen diesen kurzen Lehrfilmen und Ulmers jiddischen Filmen im gleichen Zeitraum, sowie New Deal und andere Filme, die sehr enge Verbindungen zu New Deal hatten, müssen in einem anderen Artikel diskutiert werden. In der Beziehung mit dem Partisanen Dokumentarfilm, *The Spanish*

- Earth* (1937), im gleichen Zeitraum von J. Ivens produziert, hatte *Grine Felder* eine sehr starke Verbindung mit der Kultur der Volksfront. *Grine Felder* wurde am 12. Oktober 1937 acht Wochen lang in einem Kino im Westen des Times Square veröffentlicht. Zuvor ist im selben Kino, *The Spanish Earth* von J. Ivens veröffentlicht worden. Desweiteren wurde *Grine Felder* im Rahmen des Programms einer Dokumentation der Volksfront, *China Strikes Back*, von Frontier Films veröffentlicht. Darüber hinaus unterstützte das jüdische Volk in den USA die Volksfront im Bürgerkrieg, der im Sommer 1936 in Spanien ausbrach. Außerdem betonte eine politische Tendenz der Produktionsgruppe von *Grine Felder*, die Collective Film Producers, ihre Haltung zum Antifaschismus. Darüber hinaus wurde die Transformation der Volksfront, dass eine Auseinandersetzung mit der Thora und der Vereinheitlichung der Arbeit in das Drehbuch dieses Films aufgenommen werden sollten, hinzugefügt (Hoberman 249-52).
6. Weitere Informationen über der Auswertung von Ulmer als „the King of Bs“, siehe Charles Flynn und Todd McCarthy 1975.
 7. Zum Beispiel Francois Truffaut, Edgar Ulmer, *The Naked Dawn* in *The films in my life*, übersetzt [aus dem Französischen] von Leonard Mayhew. London: Allen Lane, 1980, S.155. Hier wird gesagt, dass *The Naked Dawn* (1954) von Ulmer die Art und Weise anregte, in der Truffaut *Jules et Jim* (1961) machte. Jean-Luc Godard widmet seine Hommage im Abspann von *Détective* (1985) drei Cineasten. Einer der drei Cineasten ist Ulmer. Weitere Informationen, siehe Anmerkung 31.
 8. Minderheitsfilme, einschließlich jiddischer Filme, verfügen über die gleichen schlechten Bedingungen, wie z.B. kurze Lebenszeiten und ein geringes Budget bei unabhängigen Produktionsfirmen, wie Poverty Row, bei denen Ulmer später in Hollywood mitwirkte. Darüber hinaus wurden in einem solchen Minderheitenfilm oft die minimalsten Einrichtungen und Ausrüstungen, sowie veraltete Studios oder private Häuser an der Ostküste, genutzt (Taves 342).
 9. Eine Reihe der kleineren Filme für Minderheiten von Mitte der 1930er Jahre sind die folgenden, mit Ausnahme der vier oben erwähnten jiddischen Filme: Ukrainische Filme *Natalka Poltavka* (1936) und *Cossacks in Exile* (1938) und der Afrikanisch-Amerikanische Film *Moon over Harlem* (1938). Die bisherigen beiden ukrainischen Filme wurden nicht in der Ukraine produziert, sondern in Kanada und den USA, und zwar für die ukrainischen Minderheiten, die über die Grenzen in Nordamerika kamen. Auch die kurzen Lehrfilme für die National Tuberculosis Association zur Prävention von Tuberkulose, wurden für Minderheiten in den USA produziert. Es wurden zum Beispiel im Film *Let My People Live* (1938) Afro-Amerikaner in Alabama beschrieben, in *Cloud in the Sky* (1939) wurden Hispanoamerikaner in San Antonio beschrieben und der indischen Navaho-Stamm im Norden der USA wurde in *Another to Conquer* (1940) beschrieben.
 10. Die erste Periode ging von 1911 bis 1917. Die zweite Periode begann mit dem Sturz des Zaren im Jahr 1917 und hielt sich ein Dutzend Jahre. Die dritte Periode war in der frühen Ton-Periode und war fast ausschließlich amerikanisch. Die fünfte Periode war in der unmittelbaren Zeit nach WW (1945-1950) (Hoberman 5-8).
 11. Weitere Informationen zu diesem Film, siehe Hoberman 238-43 und Guenter 67-70.
 12. Weitere Informationen zu diesem Film, siehe Hoberman 279-84.
 13. Die Form der unabhängigen Produktionsfirma wurde in diesem jiddischen Film, wie auch im vorherigen ukrainischen Film, *Natalka Poltavka* (1936), übernommen. Natürlich war die jiddische Filmproduktionsfirma im Allgemeinen eine unabhängige Produktionsfirma, die finanziell instabil war und den wenigen begrenzten Minderheitengruppen entsprach, im Gegensatz zu großen Filmproduktionsfirmen in Hollywood im gleichen Zeitraum (Erens 48).
 14. Peretz Hirschbein (1880-1948) war ein jiddischer Drehbuchautor aus Melnik von Grodno im ehemaligen Zarenrussland, dem heutigen Weißrussland. Er gründete im Jahr 1908 Hirschbeins Theatergesellschaft in Odessa, Ukraine und machte eine Tour durch das Zarenrussland. Er besuchte allein im Jahr 1911 Wien, Paris, London und New York, und zog 1914 nach New York. Er beeinflusste das jiddische Kunsttheater in New York stark, und gründete in der zweiten Periode, die bald nach dem Ersten Weltkrieg begann, das jiddische Theater. Das Drehbuch von *Grine Felder*, geschrieben im Jahr 1916, wurde im Jahr 1918 von der Theatergesellschaft Fraye Yidische Folksbine (Free Yiddish People's Stage), die aus vielen jüdischen Emigranten zusammengesetzt war, öffentlich aufgeführt. Diese Premiere beschrieb die Geburt des jiddischen Kunsttheaters (Liptzin 82ff. Nachschon 611-17).
 15. Jacob Ben Ami hatte als Schauspieler eine starke Beziehung zu dem Drehbuchautor, Hirschbein, weil

Hirschbeins Theatergesellschaft im Jahr 1908 in Odessa, der Ukraine, geführt wurde. Folgende Geschichte demonstriert diese starke Beziehung. Ben Ami überzeugte M. Schwarz, Hirschbeins Stück *Farvorfn Vinkl (A Selected Nook)* im jiddischen Kunsttheater in New York in der Saison 1918-1919 zu inszenieren. Ben Amis Priorität war die Aufführung von *Grine Felder* in der Saison 1919-1920 und so verließ er M. Schwarz. Hirschbeins *Grine Felder* gehörte zu einer Reihe von lyrischen Pastoralen, die das jüdische Leben unter freiem Himmel zum Ausdruck brachten. Das lyrische Pastoral erinnerte den Betrachter nicht an den Kummer und den Schmerz in einer Fabrik oder einem Ghetto, sondern an das Land von Hirschbein, eine Erinnerung an seine frühe Kindheit in Litauen wurde dargestellt. Darüber hinaus beabsichtigte Ulmer, das Filmemachen in seinem eigenen Stil zu meistern, im Gegensatz zu M. Schwarz, der nicht nur das jiddische Kunsttheater anwies, sondern auch jiddische Filme machte. Mit anderen Worten sagte Ulmer, dass er erwartete, „seinen eigenen Stil zu haben“ und dass er dies „würdig und nicht schmutzig“ tun würde. Das war „die gleiche Entscheidung, die ... Chagall traf“ (Bogdanovich 578f.).

16. Etwa 2 Millionen Juden immigrierten zwischen 1880 und 1914 in der Hoffnung auf ein besseres Leben aus Osteuropa in die Vereinigten Staaten. Im Jahr 1910 lebten 12 Millionen Juden unterschiedlicher Herkunft in New York und machten ungefähr ein Viertel der Bevölkerung von New York aus. Juden aus Osteuropa bildeten „eine dynamische, jiddischsprachige Gemeinschaft, die eine große Auswahl an Freizeittätten unterstützten“, wie „Saloons, Tanzhallen, Nickelodeons, das jiddische Variététheater und legitime Theater“ auf der Lower East Side von Manhattan und ins „Theater zu gehen, spielte eine herausragende Rolle im sozialen und kulturellen Leben vieler jüdischer Einwanderer“. Wir kennen „die Popularität der jiddischen Bühne und seine berühmten Schauspieler aus der jüdisch-amerikanischen Memoirenliteratur“. Doch „Memoiren jüdischer Einwanderer, die in New York lebten“, erwähnten selten das Nickelodeon. Mit anderen Worten, „Kino erscheint ausschließlich im Zusammenhang mit der amerikanischen Kultur vorhanden gewesen zu sein und ist daher ignoriert worden“. Andererseits, „wurde das legitime jiddische Theater der Inbegriff des alten Welt-Geschmacks der Einwandererkultur der Jahrhundertwende und das Objekt von nostalgischer Reminiszenz“ (Thissen (1999) 15-28, Merritt 80-84).
17. Thissen (2003) 29.
18. Es ist sinnvoll für Hoberman zu sagen, dass „Jiddisch nicht nur eine Sprache und eine Volkskultur war, sondern eine ganze jüdische Welt, ein „Jiddischland““ (Hoberman 5).
19. Das Publikum des jiddischen Theaters und Films war die erste Generation, die in die USA immigrierte, bevor der Tonfilm eingeführt wurde (Desser 41).
20. Nach Lipsitz glaubte Ulmer, dass der Film als Medium eine Verantwortung für Bildung und Kommunikation hatte, und dass der Film den Menschen gehörte, die nationale Identität verdeutlichten, genauso wie den Menschen, die von dem Film zu profitieren versuchten (Lipsitz 198). Während wir die Bedeutung dieser Meinung erkennen, ist es notwendig, hier ein diagonales Auge drauf zu werfen.
21. Die Wanderprediger, die um die jüdischen Gemeinden in Russland und Polen reisten, existierten in der jüdischen Kultursphäre in Osteuropa und Russland. Diese Prediger waren abhängig von der Großzügigkeit der verschiedenen Teilnehmer, die ihre Lehren hörten (Spalding 84). Darüber hinaus finden Sie weitere Informationen über die Geschichte dieses Films hier: Hoberman 245-53, Goldman 112-16 und Kiichiro Yanashita *Kogyoshitachi no Eigashi* (Seidosha, 2003) Kapitel 7.
22. Sowohl der junge Mann, der Schüler, (die Hauptfigur des Films) und seine Reise, die Wahrheit zu erforschen und die Erforschung der Wahrheit, die eine Verwicklung mit dem religiösen Glauben im Bauerndorf schürt, sind wichtige Motive dieses Films.
23. Dies bedarf weiterer Prüfung im filmischen Text. Bei dieser Gelegenheit ist Folgendes nicht gegenstandslos. Es war Boris Kaufman, der in diesem oben erwähnten Film zu den Augen von Jean Vigo wurde. Boris Kaufman arbeitete mit Ziga Vertov, der als Regisseur und älterer Bruder fungierte, und Michael Kaufman als Kameramann und älterer Bruder. Sie machten *Tscheloweck s kinoapparatom* (1929). Die frühere Verfilmung, *Menschen am Sonntag*, von Ulmer und anderen Mitwirkenden, wurde nach der Anregung von *Tscheloweck s kinoapparatom* produziert.
24. Hoberman beschrieb kurz, aber machte keinen konkreten Hinweis auf den Film von J. Vigo. Wir können uns jedoch an die folgende Szene von *L'Atalante* erinnern, der die Beschaffenheit des Filmdramas sowie *Grine Felder* annimmt, so wie die Szene, in der der Wind weht. Die Szene beginnt mit einer

- beeindruckenden Totalen, die Dita Parlo präsentiert, die Braut, die ihr Leben als frisch verheiratete Frau auf dem Schiff beginnt, langsam an Bord geht, und ein schneeweißes Brautkleid trägt (9: 10-). In dieser Szene können wir den Wind der Natur durch den Rauch, den ein Dampfschiff ausstößt, schneeweiße Kleidung, die im Wind weht, und ihr Haar sehen.
25. Chassidismus ist die Bewegung im von Israel Baal Shem-Tov vorgeschlagenem Judentum im Polen des 18. Jahrhunderts. Es ist voll von geheimnisvollen Tendenzen. Chasidic Gothic wurde im jiddischen Film, *Dybuk* (1937, Polen) durch den Dramatiker M. Schwarz stilisiert. Doch es war nicht sonderlich der Mainstream der modernen jiddischen Literatur. Obwohl die jüdische Mystik betont wird, ist *Dybuk* letztlich weniger spirituell, sondern eher stammeszugehörig (Hoberman 280).
 26. Diese Szene dauert nach der ersten einführenden Einstellung 7 Minuten und 36 Sekunden, und umfasst nur neun Einstellungen.
 27. Außerdem erschuf Ulmer zusammen mit R. Gliese und anderen den Kamerawagen, um diesen Film zu produzieren (Bogdanovich 569).
 28. Kracauer 136-38, Eisner 210-12, *Histoire (s) du cinéma* (Jean = Luc Godard, 1988-1998): 3B (Une Vague nouvelle).
 29. Zum Beispiel die Umwandlung von etwas Dramatischem. Die lange Einstellung in Murnaus Film gewinnt eine neue Bedeutung als Element der Zusammensetzung des geöffneten Raumes durch die Einführung der „beweglichen Kamera“. Es ist notwendig, F. W. Murnau auf diesem Gesichtspunkt zu diskutieren.
 30. Gilles Deleuze, Felix Guattari 46.
 31. Außerdem führt dies zu der Möglichkeit von Ulmers Filmen in anderen Perioden. J. Rivette sagte z.B., dass „es ohne Zweifel zwei Hollywoods gibt, das Hollywood der Majorität und das Hollywood der Individuen“ (Jacques Rivette 17). Und Jean-Luc Godard zitierte eine Reihe von Szenen aus Ulmers früherer Verfilmung, *Menschen am Sonntag* (1929), in dem unbekannte Menschen zitiert wurden, mit der Narration, dass „ich den Menschen die Geschichte zurückgeben möchte, die keine Geschichte haben“ (*Histoire (s) du cinéma* (1988-1998), *Allemagne 90 neuf zero* (1991)). Darüber hinaus, werden die Französischen Nouvelle Vagues wie Rivette und Godard sich mit Ulmer decken und etwas davon empfinden. Und sie schreiben weiter am Rand der bestehenden Filmgeschichte.

Referenzen

- Belton, John, *Howard Hawks ; Frank Borzage ; Edgar G. Ulmer*, London : Tantivy Press New York : Barnes, 1974.
- Bogdanovich, Peter , Edgar G. Ulmer: An Interview, *Film Culture*, No. 58-60, 1974; deutsch : *Filmhefte*, Nr. 1, Sommer 1975 (u. a. über Murnau). in *Who the devil made it*: [interviewed by] Peter Bogdanovich. Alfred A. Knopf, 1997.
- Deleuze, Gilles, Felix Guattari, *Kafka : pour une littérature mineure* , Paris : Editions de Minuit, 1975.
- Desser, David, Review of *Bridge of Light: Yiddish Film between Two Worlds*, by J. Hoberman, *Film Quarterly* 47, no.1, Autumn 1993.
- Eisner, Lotte H., *Die dämonische Leinwand*: überarb., erw. und autoris. Neuaufl., 3. Tsd. Frankfurt am Main : Kommunales Kino, 1976.
- Erens, Patricia, Mentschekhkayt Conquers All, *Film Comment*, Vol. 12, No. 1, January/February 1976.
- Flynn, Charles and Todd McCarthy, *Kings of the Bs : working within the Hollywood system : an anthology of film history and criticism*, 1st ed. New York : E. P. Dutton, 1975.
- Goldman, Eric A., *Visions, images, and dreams : Yiddish film past and present*, Ann Arbor, Mich. : UMI Research Press, 1983.
- Grissemann, Stefan, *Mann im Schatten. Der Filmemacher Edgar E. Ulmer*, Zsolnay-Verlag, 2003.
- Guenter, Winfried, Misrach un marew. Zu den jiddischen Filmen Edgar G. Ulmers und Joseph Greens, *Das jiddische Kino*, Ronny Loewy (Red.), Frankfurt: Deutsches Filmmuseum, 1982.
- Herzogenrath, Bernd, Introduction: The Return of Edgar G. Ulmer, in: *Edgar G. Ulmer : Essays on the King of the Bs*, ed. Bernd Herzogenrath, McFarland & Company, Inc., Publishers, 2009.
- Hoberman, J, *Bridge of light : Yiddish film between two worlds*, Philadelphia : Temple University Press, 1995.

- Koch, Gertrud, Auf halbem Weg zum Engel des Vergessens, *Das jiddische Kino*, Ronny Loewy (Red.), Frankfurt: Deutsches Filmmuseum, 1982.
- Kracauer, Siegfried, *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*, Princeton: University Press, 1947; dt.: *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*(*Schriften. Band 2*), Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979.
- Krohn, Bill, King of the B's, *Film Comment*, July/August 1983.
- Lipsitz, Georges, *Time Passages: Collective Memory and American Popular Culture*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990.
- Liptzin, Sol, *A history of Yiddish literature*, Middle Village, N.Y. : Jonathan David, c1985.
- Merritt, Greg, *Celluloid Marvericks: A History of American Independent Film*, New York: Thunder's Mouth Press, 2000.
- Moeller, Olaf, Borderline: Arkham, Arkadien, *Filmdienst*, Nr. 12, 7.6.1994.
- Moulet, Luc et Bertrand Tavernier, Entretien avec Edgar G. Ulmer, *Cahiers du Cinema*, No. 122, Aout 1961.
- Nahshon, Edna, "Theater, Yiddish" in *Jewish-American history and culture : an encyclopedia*, edited by Jack Fischel and Sanford Pinsker, New York, Garland, 1992.
- Spalding, Henry D., *Encyclopedia of Jewish humor: from Biblical times to the modern age*, compiled and edited by Henry D. Spalding; with a glossary by Dorothy H. Rochmis, Middle Village, NY: J. David, 2001.
- Taves, Brian, The B Film: Hollywood's Other Half, in *Grand Design: Hollywood as A Modern Business Enterprise 1930-1939*, ed. Tino Balio, Berkeley: University of California Press, 1995.
- Thissen, Judith, Jewish Immigrant Audiences in New York City, 1905-14, in: M.Stokes / R.Maltby (Eds.): *American Movie Audiences*, London, 1999.
- , Charlie Steiner's Houston Hippodrome: Moviegoing on New York's Lower East Side, 1909-1913, in Gregg Bachman and Tom Slater (eds.), *American Silent Film: Discovering Marginalized Voices*, Carbondale: Southern Illinois University Press, 2002.
- , Movies vs. Yiddish theater: 'the grand scandal', in: J. Hoberman and Jeffrey Shandler, with contributions by Maurice Berge [et. Al], *Entertaining America: Jews, Movies, and Broadcasting*, Jewish Museum, New York, 2003.
- Green Fields (Grine Felder)*, USA, 1937, 97 minutes B&W, Yiddish with new English subtitles, Directed by Edgar G. Ulmer, Jacob Ben-Ami, The National Center for Jewish Film (NCJF), 1989.
- The Singing Blacksmith (Yankl Der Schmid)*, USA, 1938, 105 minutes B&W, Yiddish with new English subtitles, Directed by Edgar G. Ulmer, NCJF, 1989.
- The Light Ahead (Fishke der Krumer)*, USA, 1939, 94 minutes B&W, Yiddish with English subtitles, Directed by Edgar G. Ulmer, NCJF, 1989.
- American Matchmaker (Amerikaner Shadkhn)*, USA, 1940, 87 minutes B&W, Yiddish with English subtitles, Directed by Edgar G. Ulmer, NCJF, 1989.
- Yid'l with the fiddle*, Poland, 1936, 86 minutes B&W, Yiddish with English subtitles, Directed by Joseph Green, Sphinx Films Corp., N.Y. : Yiddish Film Collection, 1994.
- Le Dibbouk*, Poland, 1937, 100 minutes B&W, Yiddish with English subtitles, Directed by Michel Waszynski, Brooklyn Video, 1999.