

22. internationales forum des jungen films berlin 1992

4

42. internationale
filmfestspiele berlin

GREEN FIELDS / GRINE FELDER

Grüne Felder

Land	USA 1937
Produktion	Collective Film Producers, Inc.
Regie	Edgar G. Ulmer
Co-Regie	Jacob Ben-Ami
Buch	George Moskov Peretz Hirschbein
nach dem gleichnamigen Bühnenstück von Peretz Hirschbein	
Kamera	J. Burgi-Contner, William Miller
Musik	Vladimir Heifetz
Klarinette	S. Bellison
Ausstattung	Steve Goulding
Ton	Edwin Schabbehar, Edward Fenton
Schnitt	Jack Kemp
Regieassistent	Louis Brandt, Sol Chodrow
Produzent	Roman Rebusch
Produktionsleitung	Ludwig Landy
Darsteller	
Levy Yitzchok	Michael Goldstein
Tzineh	Helen Beverly
David-Noich	Isidore Cashier
Rochel	Anna Appel
Alkuneh	Max Vodnoy
Gittel	Lea Noemi
Stera	Dena Drute
Hersh-Ber	Saul Levine
Avram-Yankow	Herschel Bernardi
Jeschiwa-Schüler	B. Arnon
Uraufführung	11. Oktober 1937, New York
Format	35 mm, Schwarzweiß
Länge	95 Minuten
Weltvertrieb	The National Center for Jewish Film Lown Building 102, Brandeis University Waltham, MA (USA), 02254-9110 T - (001) 617-899-7044 Fax - (001) 617-736-2070

Inhalt

Der von Sonnenlicht durchflutete Film ist eine unbeschwerte Volkslegende um einen jungen Talmud-Studenten, in dem der Sinn für die Schönheiten des Lebens und der Natur erwacht. Der Held Levy Yitzchok lernt, daß die 'Stadt der frommen Juden' überall sein kann, auch auf einem Bauernhof in Rußland, die Bauern dagegen entdecken die spirituelle Schönheit der jüdischen Gelehrsamkeit und des Rituals. Das jiddische Kino hat - so wenig wie irgendein anderes - selten Juden so frei, gesund und glücklich, offen für das Leben gezeigt. (...)

Patricia Erens: Mentschlekhkayt bezwingt alles. Das jiddische Kino in Amerika, in: Film 2/80, München 1980

Vom Theater zum Film

Seit dem späten Mittelalter bis in unsere Zeit lebte der größte Teil der jüdischen Weltbevölkerung in jenem großen Gebiet, das Teile von Polen, Litauen, Weißrußland und der Ukraine umfaßte. Einige von ihnen lebten in Städten, doch die meisten Juden hatten ihre Heimat in den unzähligen kleinen, überwiegend jüdischen Dörfern, die in der Landschaft verstreut waren. Meist waren sie Handwerker, Arbeiter, Krämer und Händler. Manchmal, wenn ihnen erlaubt wurde, Land zu pachten, wurden sie Bauern. Ihre Sprache, Jiddisch, und ihre Kultur, eine stark dörfliche, alles einschließende religiöse Orthodoxie, die auf der Tora und ihren Vorschriften beruhte, verband sie untereinander und unterschied sie deutlich von ihren slawischen Nachbarn. Erst mit den spät eintreffenden Errungenschaften des modernen Lebens gegen Ende des 19. Jahrhunderts begannen die eng verwobenen Strukturen, die dieser Lebensweise zugrundelagen, und die nach außen gezogenen Grenzen sich aufzulösen.

An diesem Wendepunkt hatte die säkulare jiddische Literatur und das ihr nahe verwandte jiddische Theater ihre erste Blütezeit, und es überrascht nicht, daß sich beide von Anfang an in erster Linie mit dem Prozeß des Wandels selbst befaßten, den sie gleichzeitig beklagten und unterstützten. Peretz Hirschbein (1880-1948), einer der wichtigsten Vertreter der modernen jiddischen Literatur, ist dafür ein gutes Beispiel. Er wurde in einem jüdischen Dorf im Osten Polens geboren und erhielt eine traditionelle Erziehung, um dann eine weltliche Laufbahn als Dichter, Romancier und Dramatiker sowie als Weltreisender einzuschlagen. Unter dem Einfluß und der Anleitung von Größen wie Y. L. Peretz und Chajm Nachman Bialik war er nicht nur ein Autor für die erste bedeutende jiddische Theatertruppe (die 'Hirschbein-Truppe'), sondern wurde auch 1908 in Odessa ihr Leiter und Organisator. Später schloß er sich mit den bedeutenden Schriftstellern Leivick und Pinski zusammen, um die 'Jiddische Theater-Gesellschaft' in New York zu gründen. Seine bekanntesten und charakteristischsten Werke sind jedoch eine Reihe von Volksstücken, die die Schönheit des ländlichen jüdischen Lebens und die Schrecken des modernen Stadtlebens, von dem so viele Juden angezogen wurden, schildern. Am populärsten ist wohl die romantische Pastorale 'Grine Felder' (1923).

(...) Dieses Stück - das erste einer Trilogie um die Figur des Levy Yitzchok - wurde häufig aufgeführt, wo immer es ein Publikum für jiddischsprachiges Theater gab, selbst, wie berichtet wurde, unter den schrecklichen Bedingungen im Wilnaer Ghetto Anfang der vierziger Jahre.

1937 befand Edgar G. Ulmer, ein österreichisch-jüdischer Immigrant, der sich in den USA bereits einen Namen als produktiver, kommerzieller und unabhängig denkender Filmemacher gemacht hatte, daß der Markt reif sei für professionell hergestellte Filme in jiddischer Sprache, die er selbst nicht beherrschte. Er interessierte sich für das Stück 'Grine Felder', das ein Erfolg auf den Bühnen der Second Avenue gewesen war und trat an Hirschbein wegen der Filmrechte heran. Hirschbein willigte ein, allerdings unter der Bedingung, daß sein alter Freund Jacob Ben-Ami, einer der führenden Schauspieler und Regisseure des jiddischen Theaters, dabei mitarbeiten und die Werkzeuge gegenüber dem Geist des Vorlage überwachen sollte.

Jacob Ben-Ami (1890-1977), auf einem Bauernhof in der Nähe

von Minsk aufgewachsen, hatte zu den ursprünglichen Mitgliedern von Hirschbeins Truppe gehört und war dann als Regisseur zu einem noch berühmteren Theater, der Wilnaer Truppe, gegangen, bevor er schließlich emigrierte. Dort arbeitete er mit dem 'Yiddish Art Theater', gründete einige weitere jiddische Gruppen und spielte und inszenierte am Broadway. Er hatte selber die Hauptrolle in 'Grine Felder' gespielt, mit seiner Frau, Berta Gersten, als seiner Partnerin in der Rolle der Tzineh. Obwohl Ulmer später erklärte, Ben-Amis Funktion sei die eines reinen Dialogregisseurs gewesen, war in Wirklichkeit Ben-Ami derjenige, der den Film besetzte und ihm die authentische Atmosphäre verlieh.

(...) Die Besetzung von GREEN FIELDS war absolut professionell und bestand aus erfahrenen Schauspielern des jiddischen Theaters. Michael Goldstein (später: Gorin), der Hauptdarsteller, hatte seine Karriere bei ARTEF, der linksgerichteten New Yorker jiddischen Theatertruppe dieser Zeit begonnen, zu der auch Jules Dassin und David Opatoshu gehörten. Leah Noemi hatte Gittel (ihre Rolle im Film) bereits auf der Bühne der 'Wilnaer Truppe' Anfang der zwanziger Jahre gespielt, und sie hatte auch eine Hauptrolle in der berühmten 'Dibbuk'-Aufführung dieser Truppe gehabt. Wie Ben-Ami hatte sie ihre Karriere bei Hirschbeins Pioniertruppe in Odessa begonnen. Herschel Bernardi, im Film ein vierzehnjähriger Junge, spielte später auch in Ulmers *Jankl der Schmid/The Singing Blacksmith* und im jiddischen Theater. In den letzten Jahren war er in dramatischen Rollen im Fernsehen zu sehen, sowie als Tevje in der Broadway-Produktion von 'The Fiddler on the Roof' (Anatevka) und in dem Spielfilm *The Front* (1977, Regie: Martin Ritt, mit Woody Allen), der zum Teil auf seinen eigenen Erfahrungen als Opfer der Schwarzen Listen der McCarthy-Ära beruht.

Aus dem Informationsmaterial des National Center for Jewish Film, Brandeis University, Waltham (Mass.), USA

Aus einem Interview mit Edgar G. Ulmer

Peter Bogdanovich: ... Dann inszenierten Sie ein paar jiddische Filme, nicht wahr?

Edgar Ulmer: Ja.

P. B.: Wie kam es dazu?

E. U.: Nun, das war eine sehr seltsame Sache. Das erste Mal, daß ich in meiner Jugend von zu Hause wegging, war mit Rudolf Schildkraut und Pepi (Rufnahme von Joseph Schildkraut, A.d.R.). Pepi war für mich der Anfang im Theater. Er war natürlich ein phantastischer Schauspieler, und er verstand Kinder. Als ich also das erste Mal von zu Hause ausriß, landete ich schließlich bei den Schildkrauts. Ich wußte nichts vom jiddischen Theater. Denn ob Sie es glauben oder nicht, ich wußte nicht einmal, daß ich ein Jude bin, bis ich ins Gymnasium gehen mußte. Da hörte ich dann vom 'Numerus clausus' - nur vier Prozent aller Schüler durften Juden sein. Ich hatte von nichts eine Ahnung; niemand nahm mich je in eine Synagoge mit oder so. Durch Schildkraut, der in einem rumänischen Ghetto auf die Welt gekommen war, entdeckte ich eine umfangreiche Literatur. Ich nahm sie nicht sehr ernst, wie ich heute gestehen muß. Es waren in Rußland entstandene Theaterstücke - die Sprache klang wie ein Dialekt, und sie wurde in den Kreisen, in denen ich mich bewegte, nie gesprochen. Das war mir vollkommen fremd, ich war nie zuvor russisch-polnischen Juden begegnet. Als ich zum ersten Mal nach New York kam, wurde Schildkraut, der für Max Reinhardt in Europa gearbeitet hatte, von diesem engagiert, um im 'Mirakel' zu spielen. Man nahm mich mit zur Second Avenue, wo ich mit einem Schlag das 'Yiddish Art Theater' kennenlernte, an dem einige ganz außergewöhnliche Schauspieler arbeiteten - Muni Weisenfreund zum Beispiel (d.i. Paul Muni, A.d.R.) oder Maurice Schwartz - es war wirklich etwas, was es sonst in New York nicht gab. Die Stücke, die sie - ins Jiddische übersetzt - aufführten, waren unglaublich.

Maurice Schwartz hatte eine feste Schauspieltruppe von 80 Leuten. Es war ein zweiter Broadway. Ich sah vier oder fünf seiner Produktionen. Natürlich unterschieden sie sich völlig von allem, was am Broadway gespielt wurde. Ich meine, so eine Drehbühne wie die des 'Yiddish Art Theaters' an der 12th Avenue gab es nirgendwo sonst. Und natürlich hatten sie ein riesengroßes Publikum, das es jetzt nicht mehr gibt.

P.B.: Haben Sie auch Jacob Adler auf der Bühne gesehen?

E.U.: Ja, aber man kann von Adler nur als einem sehr beliebten Schauspieler sprechen. Schwartz war der Ernste, wie Stanislawski, wie Reinhardt. Und Schwartz war, obwohl ein unmöglicher Mensch, ein Energiebündel. Er spielte die Hauptrollen und inszenierte alles. Und er erreichte den Gipfels seines Ruhms zu Beginn der Weltwirtschaftskrise. Das war, als Brooks Atkinson (ein New Yorker Theaterkritiker, A.d.R.) das 'Yiddish Art Theater' entdeckte, und dieses plötzlich absolut 'in' wurde. Als ich also nach New York kam, um eine Tonfilmaufnahme von Toscanini zu machen, traf ich auf eine Gruppe junger Leute, von denen einer einen Film mitgebracht hatte, der mit Molly Picon in Warschau gedreht worden war. Dieser Film spielte in New York ein Vermögen ein. Unglaublich. Hier in Hollywood gab es für mich keine Arbeit; man hatte mich wieder nach New York kommen lassen, um einen Film in ukrainischer Sprache zu inszenieren, obwohl ich die Sprache nicht konnte. Ich hatte ein großes Lieblingsprojekt, ein Stück, das Hirschbein geschrieben hatte, namens 'Grine Felder'. Ich suchte also Hirschbein auf, der niemandem das Stück zur Verfilmung überlassen wollte. Die jiddische Welt in New York umfaßte zu jener Zeit ungefähr drei Millionen Menschen. Es gab für sie drei Zeitungen: den 'Forverts', welches die große Zeitung war mit einer Auflage von ungefähr zwei Millionen, das Pendant zur 'New York Times'. Es war ein würdevolles Blatt, geleitet von einem Mann namens Abe Cahan. Dann gab es die Zeitung der Bourgeoisie, mit einem sehr guten sozialistischen Hintergrund, im Stil des 'Figaro' in Paris, genannt 'Der Tog'. Und dann gab es im linken Spektrum die 'Morgn Frayhayt'. Sie wurde herausgegeben vom Vater des heute erfolgreichen Journalisten Art Buchwald, und sie war absolut linksgerichtet. Als ich mit meinen Vorbereitungen begann, brach unter den drei Zeitungen ein Streit aus, welche mich unterstützen dürfte. Das ist für Sie vielleicht schwer nachzuvollziehen, aber gewisse Zeitungen übernehmen die Schirmherrschaft über gewisse Regisseure, Autoren, Dirigenten. Es war unmöglich - ich konnte nicht die Leserschaft zweier Zeitungen vor den Kopf stoßen, das würde die Einnahmen ruinieren. Ich saß zwischen den Stühlen. (...) Ich konnte mich nicht entscheiden, obwohl sie ihre Leute zu mir schickten, unter denen bedeutende Journalisten waren - Opatoshus Vater zum Beispiel war beim 'Tog', dem bürgerlichen Blatt. Sofort, als ich mit dem Film begann, gab ich eine 'Kriegserklärung' ab: Ich werde nicht dasselbe machen, was Schwartz macht, ich werde nicht die billigen Sachen machen, die Molly Picon macht, ich werde meinen eigenen Stil finden und werde es so machen, wie ich es sehe - mit Würde, keinen Schund - nicht mit diesen Bärten, mit denen sie wie Verrückte aussehen. Die gleiche Entscheidung also, die Scholem Asch traf, die Chagall traf. (...)

P.B.: Warum war Jacob Ben-Ami ihr Co-Regisseur?

E.U.: Ich konnte kein Jiddisch. Außerdem hatte Ben-Ami fast fünfzehn Jahre vorher die Hauptrolle in 'Grine Felder' gespielt. Hirschbein bestand darauf, daß ich den Film nicht machen konnte, wenn Ben-Ami nicht die Hauptrolle spielte. Am Abend, bevor ich zu drehen begann, gelang es mir, Ben-Ami loszuwerden, indem ich ihm zusagte, im Vorspann als Co-Regisseur genannt zu werden.

P.B.: Wer spielte die Hauptrolle?

E.U.: Die Hauptrollen wurden von Helen Beverly und Michael Goldstein, einem ausgezeichneten Schauspieler des 'Art Theaters', gespielt.

P.B.: Ob Sie es glauben oder nicht, ich habe den Film gesehen, und er ist ganz gut.

E.U.: Er ist sehr gut! Es war eine der nettesten Komödien, die ich je machte, aber mit einem sehr starken philosophischen Hintergrund. In Paris 1938 bekam er die Auszeichnung als Bester Ausländischer Film. (...)

Sie müssen wissen, daß diese Filme praktisch ohne Geldmittel gemacht wurden. GREEN FIELDS wurde in fünf Drehtagen für 8.000 Dollar in bar hergestellt.

P.B.: Wirklich?

E.U.: Aber wir hatten vorher sechs Wochen Proben. Der Assistent und ich mußten im selben Bett in einem heruntergekommenen Hotel in Newark schlafen. Sie haben keine Vorstellung, wie arm wir waren. Wir hatten nichts als Ambitionen. Für GREEN FIELDS hatte ich 15.000 Fuß (4570 m) Negativmaterial, um den Film zu drehen. Es war ein Zweistundenfilm. Das Drehverhältnis war ein-einviertel zu eins. Aber ich konnte die erste BNC (Blimped News Camera, die erste bewegliche tonisolierte Kamera, 1933 von Mitchell entwickelt, A.d.R.) benutzen. In Hollywood stand sie noch nicht zur Verfügung - ich bekam sie.

P.B.: Mit anderen Worten, als Sie anfangen, für PRC Filme zu machen, waren das luxuriöse Verhältnisse für Sie?

E.U.: Oh mein Gott, das waren üppige Zeiten. Aber Sie können sich die Unterstützung, die man uns bei GREEN FIELDS gewährte, nicht vorstellen. Wie ich Ihnen sagte, hatten wir die 8.000 Dollar in bar, die wir von Household Finance bekamen. Jeder von uns Produzenten verpfändete das Mobiliar seiner Wohnung.

P.B.: Aber die Filme spielten eine Menge Geld ein, nicht wahr?

E.U.: Hinterher, sicher.

P.B.: Ich meine, GREEN FIELDS war recht erfolgreich, nicht?

E.U.: Er brach alle Rekorde in New York. (...) Er brach den Garbo-Rekord oben in Bronxville. Es war wie ein Feuer...

Peter Bogdanovich, Interview mit Edgar G. Ulmer; in: Culture, Nr. 58-60, New York 1974

(...) Nach Beendigung der Dreharbeiten schloß Ulmer einen Handel mit dem Kopierwerk ab. Sie gaben ihm für neunzig Tage Kredit auf eine 3.000-Dollar-Rechnung. Falls Ulmer seine Schulden gegenüber dem Kopierwerk dann nicht begleichen konnte, würde das Kopierwerk das Negativ einbehalten. Innerhalb dieser Frist mußte Ulmer den Film schneiden, den Ton ein zweites Mal aufnehmen und eine Filmmusik auftreiben. Am neunzigsten Tag saß er beim Negativschnitt. Illya Lopert, der Inhaber des Tonstudios und Kopierwerks, eröffnete ihm, daß, sollte er am nächsten Morgen um acht Uhr nicht die 3.000 Dollar bezahlen, sie den Film beschlagnahmen würden. In seiner Verzweiflung wandte er sich an Abe Cahan vom 'Forverts'. Cahan wiederum sprach David Dubinsky von der 'Internationalen Gewerkschaft für Damenoberbekleidung' an, dem Ulmer seine Geschichte erzählte. Dubinsky antwortete: "Wieso sind Sie denn so aufgeregt? Kann ich den Film heute abend sehen?" Der Film war noch im Rohschnittstadium. "Wenn es ein guter Film ist, kaufen wir 75.000 Karten für die New Yorker Vorstellungen... Ich werde Ihnen 20.000 Dollar geben - davon 5.000 Dollar morgen - , wenn mir der Film gefällt... Für eine Eintrittskarte bezahle ich Ihnen 40 Cents. Ich kann sie für irgendeinen Preis an meine Gewerkschaftsmitglieder weiter verkaufen - Sie können dann montags, dienstags, mittwochs, donnerstags und freitags keine weiteren Karten verkaufen."

Den Gewerkschaftsvertretern gefiel der Film. Am nächsten Morgen um halb acht bekam Ulmer sein Geld, um das Kopierwerk zu bezahlen. Er traf darüberhinaus eine weitere Verabredung, die besagte, daß das Kartenkontingent für die Freitagabende geteilt werden sollte - eine Hälfte für die Gewerkschaft, die andere für den freien Verkauf, "weil wir doch noch ein Negativ bezahlen mußten". Ulmer zahlte das Kopierwerk aus, brachte die Kopie in ein anderes Kopierwerk auf der gegenüberliegenden Straßenseite

und hatte noch 2.000 Dollar zur Verfügung für Werbung, Kinomiete, um ein Kinoorchester zu engagieren und um nebenbei den Film fertigzustellen. Mit Hilfe des Rechtsanwalts Fidelity Meyer engagierte Ulmer 24 Musiker, und da er kein weiteres Geld mehr hatte, garantierte er ihnen einen Anteil an den Kinoeinnahmen. Sie konnten sich ihre Gage an der Kinokasse abholen.

Jean Pica, der Filme für die Loew-Kinokette ankauft, bat darum, den Film sehen zu können. Das Jahr zuvor hatte er einen Erfolg mit Joseph Greens *Jidl mitn Fidl/Yiddle with His Fiddle* gelandet, und daher bot er 25.000 Dollar für den Film, die er sofort bezahlen würde. In dem sicheren Bewußtsein, einen Kassenschlager gedreht zu haben, lehnte Ulmer ab. (...)

Judith N. Goldberg: *Laughter through Tears. The Yiddish Cinema, East Brunswick (New Jersey) 1983*

Edgar Ulmer: (...) Ich sagte: "Nein, kommt nicht in Frage." Auf dem Heimweg zur Bronx mußte ich die U-Bahn an der 8th Avenue nehmen. Dort sah ich Burschen an einem heruntergekommenen Kino arbeiten. Sie installierten eine neue Markise, auf der 'Squire Theater' stand. Ich ging hinüber und fragte den Mann von der Bauaufsicht, wer der Eigentümer des Kinos sei. Es war ein Mann namens Boronino, ein Italiener, der in der Bronx wohnte. An diesem Abend begab ich mich zu Herrn Boroninos Wohnung. Er sagte, er wolle mit *Mayerling* eröffnen, aber ich überredete ihn, uns das Kino für die Eröffnung zur Verfügung zu stellen, und versprach ihm dafür 20 Prozent der Einnahmen (außer von den Gewerkschaftskarten). Er sagte: "Gehen Sie hinunter und sprechen Sie mit meinem Geschäftsführer." Das war Maxie Fellerman. (...) Maxie sagte: "Was ist ein jüdischer Film? Nie von so was gehört." Aber seinem Boss, dem Italiener, gefiel die Idee, obwohl er den Film nie gesehen hatte. So bekamen wir das Kino für zehn Wochen Laufzeit und konnten Loew absagen. Und nun kommt der traurige Teil der Geschichte. Wir eröffneten, und es wurde ein gigantischer Erfolg. Frank Nugent, der zweite Kritiker der 'New York Times', schrieb eine antisemitische Kritik. Er nannte den Hauptcharakter einen 'schlemiel' (jiddisch für Pechvogel, A.d.R.). Sulzberger, der Herausgeber der Zeitung, las diese Kritik und warf Nugent raus. Am ersten Wochenende waren unsere Vorstellungen ausverkauft. Aber niemand konnte mehr in das Kino gelangen. Die Juden kamen morgens ins Kino und wollten nicht hinausgehen! Wir mußten das Licht andrehen und sie bitten, das Theater bitte zu verlassen, so daß auch andere Leute den Film sehen könnten! Unmöglich. Wir mußten die Vorführung abbrechen und das Haus mit der Polizei räumen. (...)

Peter Bogdanovich, a.a.O.

Prestigeträchtiges Kulturgut

(...) Wenn auch die Darstellungen über seine Beteiligung an dem Film differieren, war Ben-Ami kein Freund dieses Mediums. (...) Obwohl er als Co-Regisseur im Vorspann ausgewiesen ist, wäre es doch zutreffender, ihn als Dramaturgen zu bezeichnen. Ulmer inszenierte das Spiel der Schauspieler vor der Kamera und kümmerte sich um die technischen Aspekte - Einstellungen einrichten, die Dekors entwerfen, den Schauplatz auswählen. In diesem Sinn entspricht Ulmers Arbeit bei GRINE FELDER wie auch bei *The Girl from Potavka* der Arbeitsweise des deutschen Stummfilms; als er Bogdanovich seine Funktion als 'Bildregisseur' erläuterte, betonte Ulmer, daß bis zum Aufkommen des Tonfilms an jedem Film zwei Regisseure beteiligt gewesen waren: ein Regisseur für die dramatische Handlung und für die Schauspieler, und dann der Regisseur für das Bild, der Kamerawinkel, Kamerabewegungen usw. festlegte.

Das Arbeitsverhältnis zwischen Ulmer und Ben-Ami - die, wie Goldstein berichtet, bei den Dreharbeiten niemals miteinander sprachen - war dem von Joseph Green und Jan Nowina-Przybylski

(den Regisseuren von *Jidl mitn Fidl*, A.d.R.) genau entgegengesetzt. (...) GRINE FELDER war das prestigeträchtigste Kulturgut, das es in den USA zu verfilmen gab. Wie Ulmer erzählte, bemühten sich drei jiddische Tageszeitungen - 'Forverts', 'Der Tog' und 'Morgn Frayhayt' - darum, den Film unterstützen zu können. Obwohl es der Produktion an Geld mangelte, wies Ulmer alle drei ab, um es sich nicht mit den Lesern der anderen beiden Zeitungen zu verschern. Stattdessen "verpfändete jeder von uns Produzenten das Mobiliar seiner Wohnung", außerdem liehen sie sich 8.000 Dollar von 'Household Finance'. Diese unvorstellbar niedrige Summe ist wohl Ulmers Vorliebe für das Dramatische zuzuschreiben, während das angegebene Budget von \$ 30.000 zu hoch scheint, um glaubhaft zu wirken. In jedem Fall wurde GRINE FELDER von zahlreichen interessierten Leuten durch Dienstleistungen unterstützt; andere Geldgeber waren Paul Muni und Helen Beverly Vater.

Der Film wurde auf derselben abgelegenen Farm in New Jersey gedreht, die Ulmer für *The Girl from Poltavka* genutzt hatte. GRINE FELDER besteht fast ausschließlich aus Außenaufnahmen. (...) Obwohl Ulmer wohl zu Übertreibungen neigt, wenn er die Schicksalsschläge bei allen seinen Projekten beschreibt (...), waren die Bedingungen, unter denen GRINE FELDER entstand, so primitiv, daß seine späteren Filme in Hollywoods B-Picture-Abteilung im Vergleich dazu DeMillesche Dimensionen gehabt haben müssen. (...)

Jim Hoberman, *Bridge of Light. Yiddish Film Between Two Worlds*, New York 1991

Die Tradition des Chassidismus

Ohne den Bezug zum osteuropäischen Chassidismus lassen viele der Filme sich kaum verstehen. Das jiddische Publikum und die jiddischen Regisseure, Produzenten und Darsteller des Films stammen, wenn auch oft nur noch über die Generationsfolge vermittelt, zum großen Teil aus dem Milieu des osteuropäischen Chassidismus. Der polnische und ukrainische Chassidismus entstand um die Mitte des 18. Jahrhunderts als quertreibende Unterströmung zur Aufklärung. Innerhalb der jüdischen Tradition gehört der Chassidismus zur mystischen Strömung, die sich in mehreren Etappen der jüdischen Geschichte in verschiedenen Ausprägungen gegen den formalistischen Bestand der rabbinischen Schriftgelehrten und ihrer Tradition der Tora-Auslegungen aufbaute. Im polnischen Chassidismus "gab die Mystik den Anspruch, ihre Botschaft an das Volk zu bringen, nicht auf und zog sich nicht auf ganz kleine Kreise tiefgelehrter Mystiker zurück, denen alle Gebiete der Tora gleichermaßen vertraut waren. Im Gegenteil, der Chassidismus, der aus den Kreisen der rabbinisch Ungelehrten als eine typische 'Erweckungsbewegung' entstanden ist, hatte von vornherein das Ziel breiter Wirkung vor Augen." (Gershom Scholem, *Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen*, Frankfurt/M. 1967, S.360f) Die mystische Bewegung des Chassidismus wurde so zu einem sozialen Phänomen, zur Lebensform des jiddischen *schtetls*, jener kleinen osteuropäischen Flecken, in denen der größte Teil der Juden lebte. Mit der Entstehung der jiddischen Literatur wurden auch die Legenden des Chassidismus wieder entdeckt und neu ediert. Etliche der jiddischen Schriftsteller haben sich von einem sozialkritischen Realismus im Dienste der Aufklärung, die sich gegen den Chassidismus und sein System von mächtigen Dorf-Zaddiken wandte, in späteren Werken den populistischen Zügen des Chassidismus zugewandt. Die Kraft des Chassidismus als 'Erweckungsbewegung' hat sich nicht zuletzt dort noch einmal gezeigt. Den Konflikt, den der Chassidismus mit der formalistischen Tradition austrug, inszenierte Edgar G. Ulmer in GRINE FELDER nach dem Theaterstück von Peretz Hirschbein.

Vom Tora-Studium in der Synagoge, die Ulmer in extremer, asketischer Stilisierung mit strenger Perspektive auf die Tora-

Schüler, die wie dadaistische Puppen hinter hohen Stehpulten verborgen sind, so daß nur ihre Köpfe und Teile des Körpers rausgucken, bricht ein junger Mann auf, um seinen Traum vom wahren Chassid, vom frommen Juden, auf dem Lande zu finden statt bei den Gelehrten in der städtischen Synagoge. Aus den engen städtischen Kulissen der Aufbruch in die Natur: blühende Bäume, ein Mädchen, das ihm vom Baum vor die Füße fällt, Äpfel am Boden signalisieren Fülle. Der verträumte junge Mann, schüchtern und wortkarg, wird, noch bevor er so recht weiterkommt, von den schlauen Bauern zum Lehrer gemacht, denn sie verehren in ihm eben den rabbinischen Gelehrten, der er nicht sein möchte. Der Unterricht der Bauernkinder greift den Konflikt zwischen der 'Tora im Herzen' und der 'geschriebenen Tora' immer wieder auf: vom Buch weg läuft der Junge nach draußen, nicht die Schrift ist hier das Fenster zur Welt, sondern das Fenster enger Rahmen wirklicher, lichter Weite. Wenn der fromme junge Mann ins Innere des Hauses sich verkriechen möchte, zum Talmud-Lernen, dann ist es die Tochter des Hauses, die den Verschämten doch immer wieder mit allerlei Aktionen ins Freie verlockt, ihn zu praktischen Arbeiten verleitet, - Schreiben lernt sie aus Liebe zu ihm, nicht aus Pflicht. Die Suche nach dem Chassid wird so zur chassidischen *éducation sentimentale*, an deren Ende die unvermeidliche Doppelhochzeit und Veröhnung aller steht: auf der Suche nach dem Chassid wird der Junge so selbst zum chassidischen Bauern. Die ironischen Brechungen in einen pantheistisch erweiterten Chassidismus hinein lehnen sich ästhetisch an die Naturmystik des Stummfilms an. Ein Baum, ein Zaun, weite Felder, über die die Füße nur so fliegen: Ulmer benutzt wenige signifikante Zeichen für die Fülle, das pantheistische Erfülltsein des ländlichen Raums. Die pantheistisch-naturmystischen Züge vieler jiddischer Filme verdanken dies in dieser Stärke ganz sicher den erweiterten Möglichkeiten, die der Film im Gegensatz zu den theatralischen Möglichkeiten der literarischen Vorlagen zu bieten hat. Die einfachen, mit schlichten Mitteln gedrehten Filme nutzen aufs schönste gerade den weiten Raum bei Außenaufnahmen. Die extreme Form des vollständig personalisierenden Chassidismus (...) wird freilich kräftig kritisiert am unterwürfigen Verhalten der konkurrierenden Familien, die den jungen Gelehrten mit ihrer Wertschätzung verfolgen und sich um seine Gunst streiten. An dergleichen ironisch-komödiantischen Brechungen wird der Abstand von der Tradition deutlich noch da, wo sie zum Thema wird, - gerettet wird sie als lebensphilosophisch unterfütterte Menschlichkeit. (...)

Gertrud Koch: *Auf halbem Weg zum Engel des Vergessens*, in: *Das jiddische Kino*, Deutsches Filmmuseum Frankfurt/M. 1982

Biofilmographie

Edgar G. Ulmer, geb. 1904 in Wien, gest. 1972. Mitarbeiter von Max Reinhardt, arbeitete als Ausstatter bei verschiedenen Filmen F.W. Murnaus, darunter *Sunrise* (1927). 1929 war er Robert Siodmaks Co-Regisseur bei *Menschen am Sonntag*, an dem auch Billy Wilder und Fred Zinnemann beteiligt waren. In den dreißiger und vierziger Jahren drehte er neben B-Pictures in Hollywood mehrere jiddischsprachige Filme, darunter GRINE FELDER (1937), *Jankl der Schmid* (1938), *Di Kljatsche* (auch: *Fischke der Krumer*, 1939), *Amerikaner Schadchen* (1940). Weitere Filme (Auswahl): *Mr. Broadway* (1932), *The Black Cat* (1934), *Natalka Poltavka* (*The Girl from Poltavka*, 1936), *Saporoschts Sa Dunayem* (*Cossacks in Exile*, 1938), *Isle of Forgotten Sins* (1943), *Bluebeard* (1944), *Ruthless* (1948), *The Naked Dawn* (1955), *Der Meineidbauer* (1956), *The Daughter of Dr. Jekyll* (1957), *Neunzig Nächte und ein Tag* (1964).

Herausgeber: Internationales Forum des Jungen Films / Freunde der Deutschen Kinemathek, Berlin 30 (Kino Arsenal). Druck: graficpress