

OPPORTUNES (ZU)HÖREN: DIE SÄNGERINNEN DALIAH LAVI UND BELINA

JÜDISCHE STIMMEN IN DER POSTNAZISTISCHEN GESELLSCHAFT

— Die als Lea-Nina Rodzynek geborene Belina und Daliah Lavi waren beide erfolgreiche Sängerinnen im Westdeutschland der 1960er und 70er Jahre. Zwischen den Höhepunkten ihrer Musikkarrieren lagen keine zehn Jahre, ihre Lebenserfahrungen waren jedoch sehr unterschiedlich. Während die eine durch waghalsige Fluchten die Shoah in Polen und Deutschland überlebte, wurde die andere in eine deutsch-russische jüdische Familie in Palästina geboren. Während Belina vom Goethe-Institut auf Tournee geschickt wurde, um Deutschland im Ausland zu vertreten, stellte sich Daliah Lavi der Aufgabe, kulturelle Botschafterin Israels in Deutschland zu werden. Stimmbildung und Stimmumfang beider Sängerinnen waren sehr unterschiedlich. Beide sprachen und sangen in mehreren Sprachen und hatten im Deutschen einen bemerkbaren Akzent. Ihr Timbre, also das, was einer Stimme ihre Identität verleiht (vgl. Eidsheim 2019: 6), wurde interessanterweise recht ähnlich beschrieben: dunkel, rau und rauchig. Die Körper, die diese Stimmen hervorbrachten, wurden jedoch sehr unterschiedlich inszeniert und bewertet. Nach Sander Gilman (vgl. 1991: 11) hören sich Jüdinnen*Juden anders an, weil sie als anders repräsentiert werden. Im Laufe dieses Textes werde ich anhand von Untersuchungen audiovisueller Inszenierungen der beiden Sängerinnen nachvollziehen, ob seine These zutrifft.

SOUNDS JEWISH? ZUR RASSIFIZIERUNG VON STIMME UND KLANG

— In westlichen Gesellschaften werden Wissen, Erkenntnis und Wahrheit in erster Linie mit dem Sehsinn in Verbindung gebracht. Auch das moderne rassistische Wissen beruht angeblich vor allem auf der konstruierten visuellen Differenz rassifizierter Körper. Der vornehmliche Fokus auf optische Wahrnehmung hat eine Leerstelle innerhalb der Rassismusforschung geschaffen, die von Wissenschaftler*innen wie Jennifer Stoeber (2016) und Nina Sun Eidsheim (2019) allmählich geschlossen wird, indem sie darlegen, wie Gehörtes kategorisiert, klassifiziert und demnach auch rassifiziert wird.

— Die Behauptung, dass Jüdinnen*Juden die ansonsten harmonisch klingende christliche Welt mit Lärm verunreinigten, hat ihre Wurzeln bereits im frühen Christentum (vgl. HaCohen 2011). Ein näher definiertes Konzept der rassifizierten „jüdischen Stimme“

taucht nach Sander Gilman (vgl. 1991: 19) erst im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert in antisemitischen Diskursen auf, die sich nach wie vor auf christliche Ideen stützen. Jüdische Menschen werden dargestellt als besäßen sie entweder keine eigene oder alle Sprachen gleichzeitig. Sie seien entweder nicht in der Lage, die jeweilige Landessprache zu beherrschen, oder werden mit einer eigenen heimlichen Sprache assoziiert. In Europa sind damit meist, je nach Region und jüdischer Gemeinde, Variationen des Jiddischen bzw. des Ladino gemeint. Im deutschsprachigen Raum wird die jüdische Stimme oft mit dem Begriff des *Mauscheln* in Verbindung gebracht. Abgeleitet von dem Spottnamen für Juden *Mauschel* (nach *Mosche* – Moses), bezeichnet das *Mauscheln* die Versuche der sogenannten *Ostjuden* Deutsch zu sprechen (vgl. ebd.: 21). Später bekam der Begriff eine weitere, bis heute noch gebräuchliche Bedeutung, nämlich heimliche, betrügerische Geschäfte zu betreiben. Nach Gilman (ebd.: 2) sei das *Mauscheln* ein jiddischer Akzent, der an- oder abgelegt werden könne und unterschieden werden müsse vom *Jüdeln*, der den Jüdinnen*Juden angeblich angeborenen Sprache.

— Die Vorstellung einer jüdischen Stimme beruht, so Gilman, auf der Vorstellung von körperlicher jüdischer Differenz (vgl. ebd.: 25). Die Stimme als Phänomen ist jedoch sowohl ein Ausdruck von Körperlichkeit als auch ein soziokulturelles Konstrukt, das die Körperlichkeit transzendiert. Stimme und Körper konstituieren sich gegenseitig und können nicht unabhängig voneinander untersucht werden. Nina Eidsheim (vgl. 2019: 5) verweist darauf, dass jeder Klang, und so auch die Stimme, erst im Prozess des Zuhörens entsteht, und lenkt damit unsere Aufmerksamkeit von den Vokalisierenden auf die (Zu)Hörenden. Eine Stimme wird niemals neutral wahrgenommen. Im (Zu)hören werden immer auch soziale Kategorien von Gender, Sexualität und Klasse sowie Prozesse der Rasifizierung bemüht und oft durch die Wahrnehmenden verstärkt. Das bedeutet, dass die Positionalitäten der jeweiligen (Zu)hörenden ebenso wichtig sind wie die der Vokalisierenden.

DIE PROTAGONISTINNEN: BELINA UND DALIAH LAVI — Belina wurde am 6. Februar 1925 als Lea-Nina Rodzynek im polnischen Sterdyn, einer kleinen Stadt bei Warschau, geboren. Während fast ihre gesamte Familie in der Shoah getötet wurde, gelang Rodzynek immer wieder die Flucht. Nach 1945 lebte sie in Frankreich und der Schweiz. Als Sängerin und Schauspielerin trat sie auf Festen jüdischer Gemeinden und im jüdischen Theater auf. Sie spielte und sang vor allem auf Jiddisch. 1958 nahm sie eine erste Platte

auf – *Chants du Ghetto* (Lieder des Ghettos) –, auf der sie Lieder, die in den Ghettos und Konzentrationslagern entstanden und gesungen wurden, interpretierte. Sie fasste es als großes Privileg auf, diese Lieder singen und aufnehmen zu dürfen, und setzte es sich zur Aufgabe, jiddische Kultur in Form von Liedern nicht nur zu bewahren, sondern auch zu popularisieren (vgl. Boettcher 2021). 1960 wurde sie als „Neuentdeckung für den deutschen Schlagermarkt“ (ebd.) nach Westdeutschland geholt. Obwohl sie zunächst einige Aufnahmen machte, hatte Rodzynek keinerlei Interesse daran ein Schlagerstar zu werden. Ihr gefielen die „Schnulzen“ (ebd.) nicht.

—— Während der Dreharbeiten für die Fernsehproduktion des Saarländischen Rundfunks *Belina – Portrait einer Sängerin* des Regisseurs Truck Branss lernte sie 1962 den Gitarristen und Komponisten Siegfried Behrend kennen. Begleitet von Behrend feierte Belina ihre größten kommerziellen Erfolge. Sie sang folkloristische Lieder auf Polnisch, Jiddisch und etwa zwanzig weiteren Sprachen. Das Duo trat in deutschen Fernsehshows auf und ging 1964 gemeinsam als „Botschafter deutscher Kultur“ auf eine vom Goethe-Institut finanzierte Welttournee (Mertes 2006: 1). Gegen Ende der 1960er Jahre nahm ihr Erfolg ab und Belina verschwand zusehends aus der Öffentlichkeit. Anfang der 1990er Jahre gab Lea-Nina Rodzynek ihr Abschiedskonzert in Hamburg, wo sie 2006 verstarb (ebd.: 2). Sie ist heute kaum noch bekannt.

—— Daliah Lavi wurde am 12. Oktober 1942 als Daliah Lewinbuk in Haifa im britischen Mandatsgebiet Palästina geboren und wächst in Schavei Zion, einer von deutschen Jüdinnen*Juden gegründeten Siedlung, auf. Ihre Familie mütterlicherseits stammte aus Breslau und Lavi wuchs zweisprachig, mit Hebräisch und Deutsch, auf.

—— Zunächst arbeitete sie als Model, wurde aber bald darauf als Schauspielerin entdeckt, zog nach Frankreich und startete eine erfolgreiche Karriere in internationalen Filmproduktionen. Gegen Ende der 1960er Jahre wurde sie von dem Hamburger Erfolgsproduzenten Jimmy Bowien bei Polydor unter Vertrag genommen und begann ihre Gesangskarriere. Auch Lavi nahm Platten in verschiedenen Sprachen auf. In Westdeutschland hatte sie mit deutschen Versionen internationaler Hits ihren größten kommerziellen Erfolg als Sängerin. Auch deutsche Versionen neuer hebräischer Lieder sang sie. Mit ihrem als *exotisch* wahrgenommenen Erscheinungsbild und ihrem Akzent passte sie perfekt in die Schlagerbewegung dieser Jahre. Sie trat regelmäßig in deutschen Fernsehshows auf und wurde 1970 in einer Umfrage der Fachzeitschrift *Schallplatte* zur beliebtesten Sängerin Westdeutschlands gewählt. Ab Mitte der 1980er Jahre zog sich Lavi immer mehr zurück. Sie spielte noch

gelegentlich in deutschen Fernsehproduktionen mit und nahm auch ein paar Tonträger auf. 2009 verabschiedete sie sich auf einer Deutschlandtournee von ihren Fans. Sie starb 2017 in Asheville, USA. Daliah Lavis Bekanntheitsgrad in Deutschland ist nach wie vor hoch (vgl. Munzinger Personen 2025).

— Während Belina gegen Ende der 1960er Jahre langsam aus der deutschen Öffentlichkeit verschwand, wurde Lavi immer erfolgreicher. Obwohl beide der Unterhaltungsmusik zuzuordnen sind und es im Chanson eine Schnittmenge zwischen ihren Repertoires gibt, waren sie sehr unterschiedliche Sängerinnen, die unterschiedliche musikalische Genres bedienten.

BELINA: DIE WESTDEUTSCHE FOLK-SZENE UND DIE WIEDERGEURT JIDDISCHER MUSIK

— Der Erfolg von Belina und Behrend und ihrem diversen folkloristischen Repertoire muss im Kontext der westdeutschen Folk-Szene der 1960er Jahre verortet werden, die oft auch fälschlicherweise für die *Renaissance* jiddischer Folklore verantwortlich gemacht wird.¹⁾ Inspiriert von einer internationalen Kulturbewegung, die sich für Chanson und Folklore interessierte, befasste sich seit 1960 auch in Westdeutschland eine neue Generation junger Menschen mit den eigenen Musiktraditionen. Vor allem junge linke Intellektuelle experimentierten mit Liedern als Vehikel für Protest und politischen Dissens. Anders als in den USA fiel in Deutschland der Bezug auf das eigene Liedgut schwer, denn das deutsche Volkslied diente den Nationalsozialist*innen kurz zuvor noch als ideales Terrain für die Kultivierung völkischer, *arischer* und nationaler Inhalte (vgl. Schreiner 2022: 381). Die junge Folk-Bewegung versuchte eine deutsche demokratische Volksliedtradition zu erneuern, die sich explizit von dem mit der faschistischen Zeit verbundenen kollektiven Singen unterscheiden sollte (vgl. Milewski 2014: 148). Deshalb ließ sich die Bewegung von anderen Volksliedtraditionen und vor allem der Musik derjenigen inspirieren, die von den Nationalsozialist*innen verfolgt und ermordet worden waren. Das bezog sich nicht ausschließlich, aber vor allem auf jüdische Musiker*innen.²⁾ In diesem Zusammenhang sind Heinrich Hai Frankl und Lin Jaldati zu nennen. Während Frankl die Flucht nach Schweden gelang, überlebte Jaldati die Internierung in verschiedenen Konzentrationslagern. Frankl trat mit seiner schwedischen Partnerin Gunnel Wahlström als Duo *Hai & Topsy* auf, dessen Repertoire aus jiddischer, schwedischer und internationaler Folklore bestand. Lin Jaldati, die mit ihrem Ehemann, dem Pianisten Eberhard Rebling, in der DDR lebte, interpretierte vor allem jiddische Lieder, die sie von Überlebenden in Displaced Persons- Lagern

1)

Der Begriff *Renaissance* im Sinne von *Wiedergeburt* ist missverständlich, da es vor dem Nationalsozialismus kaum Berührungspunkte zwischen der deutschen Dominanzgesellschaft und der jiddischen Kultur der sog. *Ostjuden* gab. Auch deutsche Jüdinnen*Juden suchten sich oft von den *Ostjuden* zu distanzieren und hörten kaum jiddische Musik. Die Auseinandersetzung mit jiddischer Musik, die in den 1960ern begann, konstituiert also keine Fortsetzung einer Vorkriegstradition (vgl. Ottens/Rubin 2002: 17).

2)

Unter anderem treten auch die afrodeutsche Liedermacherin Fasia Jansen sowie der Sinto Franz *Schnuckenack* Reinhardt auf dem Waldeck Festival auf, das als Kristallisationspunkt der Szene angesehen werden kann (vgl. Schickler 2025).

gesammelt hatten (vgl. Schickler 2025). Obwohl Lea-Nina Rodzynek eine der wenigen, wenn nicht sogar die einzige Interpretin jiddischer Musik im Nachkriegsdeutschland war, die Jiddisch noch im Elternhaus gelernt hat, wird sie in der Fachliteratur zu jiddischer Musik nicht erwähnt.³⁾ Vielleicht war sie kommerziell zu erfolgreich, um als diesem Genre zugehörig wahrgenommen zu werden, denn Belinas und Behrends erste Alben mit Folklore und jiddischen Liedern verkauften sich so gut wie es sonst nur Pop-Produktionen taten. Die beiden tourten viel und traten im deutschen Fernsehen auf. Doch als in der Folk-Szene der selbstgeschriebene deutschsprachige Inhalt der Lieder immer mehr in den Vordergrund rückte, schwand der Erfolg des Duos (vgl. Schreiner 2022: 388).

Unter den nicht-jüdischen deutschen Musiker*innen, die sich zunehmend mit jiddischer Musik beschäftigten, ist der Sänger Peter Rohland zu nennen, ein Protagonist der deutschen Folk-Szene, der mit seinem Liederprogramm *Der Rebbe zingt – Jiddische Volkslieder und Chansons* (1964) große Erfolge feierte (vgl. ebd.: 395). In Folge der Ausstrahlung der NBC Fernsehproduktion *Holocaust* im deutschen Fernsehen 1979 setzten sich zum ersten Mal größere Teile der deutschen Dominanzgesellschaft mit dem Nationalsozialismus, aber auch mit jüdischer Kultur auseinander. Im selben Jahr erschien auch das Album *Jiddische Lieder: 'ch hob gehert sogn* der nicht-jüdischen deutschen Folk-Gruppe *Zupfgeigenhansl*, das nicht nur zum Verkaufshit wurde, sondern auch großen Einfluss auf die spätere deutsche Klezmer-Szene⁴⁾ haben sollte (vgl. Birnbaum 2009: 303). Diese Szene formierte sich im Zuge der neuen Erinnerungspolitik der BRD, die wiederum oft als Resultat unter anderem des Historikerstreits⁵⁾ von 1986 und dem Beitritt der DDR zur BRD 1990 gesehen wird (vgl. Ottens/Rubin 2002: 3). Neben dem jüdischen Witz wurde Klezmer, nach Ottens und Rubin (2003: 299), in Deutschland „zum exponiertesten Genre der jiddischen Kultur“, wenn nicht sogar „zum Synonym für jüdische Kultur und jüdisches Leben insgesamt“ – allerdings ohne den religiös-kulturellen Nährboden, aus dem sich die Musik vor dem Nationalsozialismus immer speiste. Belina war also gewissermaßen ihrer Zeit voraus. An dem Klezmer Boom der 1990er Jahre hatte sie keinen Anteil.

DALIAH LAVI UND DER *EXOTISCHE* SCHLAGER DER 1960ER UND 1970ER JAHRE

Nach Mezger (1975: 112) stellt der „für den Massengeschmack“ in hoher Auflage produzierte Erfolgsschlager ein historisches Dokument dar, indem sich Zeitströmungen niederschlagen, „die später anderweitig kaum noch greifbar sind.“ Wie in der deutschen Folk-Szene fand sich auch im Nachkriegsschlager

3)

Birnbaum (2009: 302) schreibt z. B.: „There were no native Yiddish speakers on the East or West German music scene in the 1960s and 1970s. It was not only Germans who had to teach themselves the language and the culture; it was Jews, too.“

4)

Klezmer ist ein jiddisches Wort hebräischen Ursprungs und bedeutet Musiker. Für mehrere Jahrhunderte waren mit *klezmerim* die Musiker*innen gemeint, die in Osteuropa auf jüdischen Hochzeiten und anderen Festen spielten. Seit den 1920er Jahren wird der Begriff für den Stil und das Repertoire dieser Musiker*innen und ihrer Nachkommen verwendet. Seit den 1970ern wird der Begriff *Klezmer* immer populärer und subsumiert von nun an sehr unterschiedliche Genres jüdischer osteuropäischer Musik (vgl. Ottens/Rubin 2002: 3). Belinas jiddisches Repertoire wird retrospektiv auch als *Klezmer* bezeichnet.

5)

Unter Historikerstreit wird zunächst der Disput zwischen dem Philosophen Jürgen Habermas und dem Historiker Ernst Nolte verstanden. Nolte behauptete, dass der Holocaust die deutsche Reaktion auf die Verbrechen der Sowjetunion gewesen sei, woraufhin Habermas ihm Geschichtsrevisionismus und Holocaust-Relativierung vorwarf. In der Folge etablierte sich ein Diskurs über die Unvergleichbarkeit des Holocausts, der bis heute nachwirkt und sich seit dem sog. Historikerstreit 2.0 auf das Verhältnis zwischen Holocaust und Kolonialismus bezieht (vgl. Rothberg 2022).

ein Echo des Nationalsozialismus. Auch der Beginn des Massentourismus und der Arbeitsmigration nach Deutschland ab Mitte der 1950er Jahre hatte prägenden Einfluss auf das Genre. Nach Mezger (ebd.) war es vor allem das Thema „Sehnsucht“, das sich sowohl in Liedern über die Heimat als auch über die Fremde artikulierte. In beiden Fällen wurde ein Bedürfnis nach Weltflucht aus dem grauen westdeutschen Alltag und der unmittelbaren Vergangenheit von Krieg, Vertreibung und Massenmord erfüllt. Die in den Schlagern evozierten Orte blieben meist abstrakt, künstlich und unerreichbar. Das bezog sich sowohl auf ferne Südseelandschaften mit exotisierten bastrocktragenden Hula-Tänzerinnen als auch auf die „alpenländisch anmutende[n] artifizielle[n] pandeutsche[n] Erlebniswelt“, die als Surrogat für den durch den NS verunglimpften Vaterlandsbegriff stehen mussten (Forell 2023: 83–84). Durch „abgenutzte Bilder, bekannte stilistisch-musikalische Elemente und oft gehörte Textbausteine“ reproduziert der *Fernweh-Schlager* Klischees über das jeweilige Andere (Ebd.: 79). Im Gegensatz zu den oft außer-europäischen Sujets der Texte, stammten die Interpret*innen des *Fernweh-Schlagers* jedoch fast ausschließlich aus den europäischen Nachbarländern. Sie sangen oft deutsche Adaptionen internationaler Hits, die sie mit ihren jeweiligen ausländischen Akzenten versahen. Akzente werden meist als Abweichung der sprachlichen Norm begriffen und markieren ihre Träger*innen häufig als Andere. Die Bewertung der Sprachäußerung mit Akzent liegt jedoch wiederum bei den (Zu)Hörenden. Im *Fernweh-Schlager* entfalteten die Akzente eine xenophile Wirkung, denn für ein Publikum, das nach wie vor ausschließlich deutschsprachige Musik hörte, riefen diese ausländischen Akzente das Gefühl hervor, gleichzeitig zu Hause und auch anderswo zu sein. Auch deutsche Interpret*innen verliehen sich nicht-deutsche Namen, sowie einen künstlichen Akzent, wie z. B. der Straßberger Gerhard Höllerich aka *Roy Black* oder die aus Berlin stammende Doris Inge Wegner, die als spanisch-anmutende *Manuela* erfolgreich wurde.

— Nach Strauß (2004: 221) machten sich die Kontinuitäten der NS-Musikpolitik vor allem durch dieses Prinzip der „Nahexotik“ bemerkbar, indem das „Fernfremde“ weiterhin „durch das vertraut Nahfremde“ repräsentiert wurde. Gleichzeitig zeichnete sich bezüglich der (realen oder fiktiven) Herkunft der Schlagerstars auch bereits der ab den 1980er Jahren erstarkende Integrationsdiskurs ab, der eine Hierarchie zwischen „kulturnahen“ und „kulturfernen“ Ausländer*innen etablierte (Shooman 2014: 48). Das „Kulturnahe“ rekurriert dabei in erster Linie auf eine europäisch-christliche Prägung und weniger auf *Weißsein*, was jedoch keinesfalls bedeuten

soll, dass Schlagerstars of Color keinen Rassismus in der Industrie erlebten.⁶⁾ Durch viele Schlagertexte werden rassistische und sexistische Bilder und Fremdbezeichnungen kontinuierlich normalisiert. Besonders im Rassismus gegen Rom*nja und Sinti*zze gibt es in Form von exotistischen Projektionen klare Kontinuitäten, die sich vom Schlager der Weimarer Republik bis weit in die Nachkriegszeit ziehen. So ist es nicht verwunderlich, dass Marianne Rosenberg, eine der erfolgreichsten deutschen Schlagerstars überhaupt, lange ihre Herkunft als Sintizza verschwieg (vgl. *dROMa-Red 2020*).

—— Auch in Schlagern über den sogenannten Orient (z. B. *Heißer Sand* von Mina, 1962, *Café Oriental* von Vico Torriani, 1961) werden viele althergebrachte orientalistische Bilder reproduziert. Interpret*innen aus Regionen mit mehrheitlich muslimischer Bevölkerung gab es meines Wissens nach nicht. In *Istanbul ist weit* (1980) führt Freddy Quinn einen fiktiven Dialog mit einem türkischen Arbeitsmigranten. Quinn nimmt dabei auch die Rolle des heimwehkranken Arbeitsmigranten ein und rezitiert sogar einen Teil des Textes auf Türkisch. Es ist einer der wenigen Schlager, der sich überhaupt mit dem Thema Arbeitsmigration auseinandersetzt.⁷⁾ In europäisch orientalistischer Tradition (vgl. Said 1978) zentriert das Lied europäisches Begehren und kommt ganz ohne *Orientalen* aus. Der Erfolg einiger israelischer Schlagersängerinnen⁸⁾ kann in diesem Zusammenhang als Fortführung, sowohl der orientalistischen Lesart von europäischen Jüdinnen*Juden als den „inneren Orientalen“ (vgl. Aschheim 2017: 13, meine Hervorhebung) repräsentierend als auch des oben beschriebenen Prinzips der „Nah-exotik“ (Strauß 2004: 221), betrachtet werden. Ihr Einbezug passt auch zum Selbstbild des Staates Israel, der sich trotz ethnischer Diversität und geographischer Lage in Asien immer als westlich wahrnimmt (vgl. Shohat 1989: 2). In Deutschland wiederum weist die Inklusion der israelischen Sängerinnen möglicherweise bereits auf die Entwicklung des geschichtsrevisionistischen Diskurses um eine „christlich-jüdisch-abendländische Kultur“ hin, der vor allem von rechts-konservativen Kräften benutzt wird, um Distanz zur „muslimischen Kultur“ herzustellen (Shooman 2014: 36).

BELINA UND DALIAH LAVI IN TEXT UND (BEWEGT)BILD — Eine Schwierigkeit, die sich hinsichtlich der Inszenierungen beider Sängerinnen ergibt, ist die Frage nach deren eigener Handlungsmacht. Es kann zu diesem Zeitpunkt nur angenommen werden, dass zwei nicht-deutsche, weibliche, jüdische Künstlerinnen in den 1960er und 1970er Jahren kaum Mitspracherecht hatten.

6)

Siehe hierzu die Arbeit von Joana Tischkau (2024) *Ich nehm dir alles weg – ein Schlagerballett*, die die Geschichte von Schwarzen Schlagerinterpret*innen künstlerisch aufarbeitet.

7)

Ein anderes Beispiel wäre *Griechischer Wein* (1974) von Udo Jürgens.

8)

Neben Daliah Lavi sind v. a. Carmela Corren und Elisa Gabbai zu nennen, deren Erfolge jedoch nicht an den von Lavis heranreichten. Esther Ofarim, deren Familie aus Syrien kam, nenne ich in diesem Zusammenhang bewusst nicht, da sie meines Erachtens nicht dem Schlager zuzurechnen ist.

BELINA, DIE VERKÖRPERUNG DES „UNTERGANG[S] DES JÜDISCHEN VOLKES IM OSTEN“ — Auf der Platte *Brennpunkte* (Belina/Behrend 1968) findet sich folgende Beschreibung: „Belina, Sängerin aus Polen, Jüdin, Künstlerin mit französischem Pass, wohnhaft in Deutschland.“ In den Liner Notes der LP *Es brennt. Jiddish Songs* (Belina/Behrend 1965) schreibt Heinz Ohff ausführlicher:

Belina, zierlich, fast klein, die Haarmähne züngelnd wie schwarzes Feuer. Sie könnte einem Bild von Chagall, einer Novelle Sholem Aleichems, einem Gedicht der Lasker-Schüler entsprungen sein. Ebenso auch einer Darstellung vom Untergang des jüdischen Volkes im Osten, etwa Herseys ‚The Wall‘. Mit ihrer rauh-dunkel [sic] timbrierten Stimme ist Belina eine der letzten authentischen Interpreten jener Muttersprache, die auf Jiddisch – ein verhalten zärtlicher Wortklang von unsentimentaler Stallwärme – ‚Mame-Loschen‘ heißt.

— Die Cover dieser LPs sind in schwarz-weiß gehalten. Belina ist entweder allein oder gemeinsam mit Siegfried Behrend abgebildet, der jedoch entweder unscharf oder im Hintergrund zu sehen ist. Beide Künstler*innen scheinen in einer schwarz-weißen Leere zu hängen. Ähnlich verhält es sich mit dem von Truck Branss (1962) gedrehten Porträt, das einer Aneinanderreihung früher Musikvideos gleicht. Wir sehen Belina in einem leeren Raum, dessen Wände mit hebräischen Schriftzeichen bedeckt sind, dem Text des Liedes, das sie singt: *A Jiddische Momme* (1961) [Abb. 1]. Für den Song *Sag mir, wo die Blumen sind* (1962) ist sie in einer post-apokalyptischen Wüstenlandschaft neben umgestoßenen Militärjeeps zu sehen. Immer ist sie allein, einsam, klagend, in abstrakten Nicht-Räumen, der Vergangenheit von Krieg und Verlust zugewandt.

— Ganz anders sieht die Platte *Wenn die Jidden lachen* von Belina und Jens Brenke (1960) aus [Abb. 2], auf der eine Illustration von zwei älteren religiösen Juden zu sehen ist – erkennbar an der Kombination Hut, Bart, Schläfenlocken –, die sich konspirativ hinter einem Flyer verstecken, auf dem der Titel der LP steht. Vor 1945 hätte dieses Bild entweder das bereits genannte *Mauscheln* bzw. jüdisches Intrigieren illustriert. 1960 wird dieses antisemitische Bild jedoch positiv umgedeutet und damit in philosemitischen Projektionen über sich Witze erzählende Jüdinnen*Juden beibehalten, denn „Hand auf’s Herz: wo steht geschrieben, daß wir immer nur ernst auf die Tischplatte starren sollen, wenn von Juden die Rede ist?“,



// Abbildung 1

Belina in einer Filmaufnahme des Truck Branss Films *Belina Portrait einer Sängerin*, 1963, Saarländischer Rundfunk.

so Walter Haas in den Liner Notes der LP. Auf dem Cover manifestiert sich das postnazistische antisemitische Stereotyp diasporischer Jüdinnen*Juden als Opfergemeinschaft, die sich trotz ihres Schicksals Witze erzählen und musizieren – „Heiterkeit in Moll“ (Haas 1960).

— Auf der Platte selbst, einer Live-Aufnahme vor Publikum in Brenkes Bar in Hannover, ist der wahrscheinlich nicht-jüdische Gastgeber der Einzige, der vor einem sicherlich hauptsächlich nicht-jüdischen Publikum die jüdischen Witze mit jiddisch anmutendem Akzent erzählt. In diesem Fall wird der Akzent zu einem Werkzeug für die performative Inszenierung von Jüdischsein, die ich, als jüdische ZuhörerIn, als *vocal Jewfacing* (vgl. Nissen 2023) wahrnehme. Unter den Witzen sind auch solche, die sich während und nach der NS-Zeit zutragen und die wahrscheinlich ursprünglich nicht für ein deutsches Publikum gedacht waren. Belina selbst singt auf der Platte nur zwei Lieder und ihre Hörbarkeit scheint vor allem die Aneignung jiddischer Kultur durch Brenke zu legitimieren.

— Hinsichtlich der Rezeption Belinas durch ein deutsches Publikum ist auch die Diskrepanz zwischen den Beschreibungen von Belina und ihrem Partner Siegfried Behrend auffällig. Während Behrend als universell geltender „Wunderknabe“ und Virtuose beschrieben wird (Eggers 1965: 8), bleibt Belina partikular, eine von der Geschichte gezeichnete Überlebende: „zerbrechlich wie Porzellan, immer wieder von erschrockener Hilflosigkeit, wenn das Rätselwesen Mensch sie unversehens verletzt“ (ebd.: 10). Sie sei „zur Sängerin des jüdischen Leides geworden“, aber, und das ist das Wichtige, „sie klagt nicht an, sie resümiert“ (ebd.: 9).

— Es sind vor allem diese Projektionen, die Belina für das postnazistische Deutschland attraktiv machten und ihr, als Shoah-Überlebende, eine Funktion gaben. Als „musikalische Diplomaten“ (vgl. Boettcher 2021) wurden sie und Behrend vom Goethe-Institut auf Welttournee geschickt, um kulturelle Werbung für Deutschland im Ausland zu machen. Durch Musik, so die Hoffnung, sollten sie insbesondere mit den Ländern, die Deutschland weniger zugeneigt waren, ins Gespräch kommen (ebd.). Als singende Shoah-Überlebende wurde Belina zum Symbol für den positiven politischen Wandel und den vorgeblichen Bruch mit der antisemitischen Vergangenheit, der sich in der postnazistischen Bundesrepublik angeblich vollzogen hatte (vgl. Schickler 2025). Wir wissen nicht, wie Lea-Nina Rodzynek selbst über die Intention hinter dieser Tournee dachte. Aus einigen Interviews geht hervor, dass sie sich vor allem als Vermittlerin der jiddischen Kultur sah, die für sie



// Abbildung 2

Cover der LP Belina und Jens Brenke
Wenn die Jidden lachen, 1960, EMI Electrola,
Deutschland.

trotz der Shoah nach wie vor lebendig war und deren Vielfalt sie einem jungen deutschen Publikum näherbringen wollte. Obwohl sie selten öffentlich über ihre Gefühle gegenüber der deutschen Dominanzgesellschaft sprach, sagte sie einmal, sie sei froh, dass ihr Publikum fast ausschließlich aus jungen Menschen bestehe (vgl. Boettcher 2021).

DALIAH LAVI, „DIE BILDSCHÖNE SABRA AUS ISRAEL“ — Lavis Erfolg in Deutschland folgte zeitlich auf den Sechstagekrieg 1967, während dem Israel Gaza, das Westjordanland, die Sinai-Halbinsel, die Golanhöhen und Ostjerusalem unter seine Kontrolle brachte, was weltweit zu viel Kritik und Verurteilungen des Staates führte. Israel hatte sich in den Augen vieler von David zu Goliath gewandelt, weshalb der Staat seine Öffentlichkeitskampagnen international ausweitete (vgl. Elmaliach 2023: 168). Das ist deswegen relevant, weil sich Lavi während ihrer vielen Auftritte im deutschen Fernsehen immer wieder als Botschafterin des jüdischen Staates inszenieren ließ. In einem Interview von 2008 (Feddersen/Frank) beschreibt sie ihre Karriere in Deutschland als „Mission“: „Ein junges Mädchen, in Israel geboren, das nach Deutschland kommt, um stolz und selbstbewusst auf einer Bühne zu stehen“. Lavi legte sehr viel Wert darauf, eine in Israel geborene *Sabra* zu sein, und ließ sich auch immer wieder so beschreiben, wie z. B. 1970 von Dietmar Schönherr in der Fernsehshow *Wünsch dir was*, der sie als „bildschöne *Sabra* aus Israel“ ankündigte. *Sabra* oder *Tzabbar* ist ein aus dem Arabischen entlehntes Wort und bedeutet Kaktusfeige. Seit den 1930er Jahren werden damit Jüdinnen*Juden beschrieben, die im Land Israel geboren werden. Nach Ella Shohat (vgl. 1989: 37) ist *Sabra* sowohl eine gegenderte als auch rassifizierte Kategorie. Mit *Sabra* sind vor allem europäische Jüdinnen*Juden gemeint, die im frühen zionistischen Diskurs oft als blond und blauäugig beschrieben werden. Dort bildet der Idealtyp des *Sabra*, des neuen Juden, außerdem den männlichen Gegenpol zum antisemitischen Bild des vorgeblich verweiblichten Diaspora-Juden. Der *Sabra* ist gesund und braungebrannt, er hat sich von den diasporischen Minderwertigkeitskomplexen gereinigt und wird selbstbewusst, stolz und mutig dargestellt. Im Gegensatz zu den diasporischen Jüdinnen*Juden weigert er sich, sich wie ein „Schaf zur Schlachtbank führen zu lassen“ (ebd.). Nach Gilman (vgl. 1991: 3) schlug sich der verinnerlichte Antisemitismus der frühen zionistischen Bewegung sogar in der soziolinguistischen Entwicklung von Neuhebräisch nieder. Um sich von der den diasporischen Jüdinnen*Juden zugeschriebenen Sprache abzugrenzen, sei modernes Hebräisch bewusst direkt, geradlinig und aggressiv.

Die LP *I'm Israeli, I'm a Sabra* (1974), auf der Lavi ausschließlich hebräische Lieder singt, widmete sie ihren Eltern, sowie „den Jungen und Männern, die ihre Leben für Israel gegeben haben“. Die meisten ihrer anderen Platten kommen ohne Beschreibungen aus. Im Gegensatz zu der Leere auf Belinas Covern wird Lavi häufig in konkrete Landschaften eingebettet wie z. B. oberhalb ihrer Geburtsstadt Haifa sitzend (Lavi 1971) [Abb. 3] oder gegen eine Wand aus Jerusalem-Stein lehnend (Lavi 1972). Entsprechend der Mode der 1960er und 1970er Jahre, sowie den hippiesken Musikarrangements ihrer Lieder, tritt Lavi häufig in orientalisch anmutenden Kaftanen und Schmuck auf, was den Eindruck ihrer *exotischen* Schönheit noch verstärkt. Auch in Musikvideos⁹⁾ wird sie oft orientalisiert und sexualisiert dargestellt. In *Willst Du mit mir geh'n* (1971) wandelt sie im Kaftan entlang eines Wüstenkraters. In *Jerusalem* (1971) steht sie direkt vor dem Felsendom auf dem Tempelberg in Ost-Jerusalem, dem politisch wohl heikelsten Ort der Region. Hinsichtlich der kürzlich vollzogenen Besatzung und der damals bevorstehenden Annektierung kann Lavis unmittelbare Präsenz, die vor 1967 unmöglich gewesen wäre, als imperialistische Geste gelesen werden. Durch den Text des Liedes, in dem Lavi jahrhundertealte Konflikte um die Stadt beklagt und Hoffnung auf Frieden artikuliert, wirkt ihre Anwesenheit für ein unwissendes Publikum wahrscheinlich jedoch alles andere als aggressiv. Der Eindruck von Lavi als Friedensbotin wird in *Dieses Jahr* (1971) noch verstärkt: vor der Kulisse einer osmanisch geprägten Altstadt singt sie von der Hoffnung auf Frieden, umringt von einer Gruppe nicht-weißer Kinder, die ich aufgrund ihrer Kleidung und der Szenerie palästinensisch lese.

1972 moderierte Lavi die ZDF-Fernsehsendung *Israel – Land zwischen Meer und Wüste*, bei dem derselbe Truck Branss Regie führte, der bereits für Belinas Fernsehportrait verantwortlich war. In der scheinbar nicht geskripteten Sendung stellt Lavi Kultur und Geschichte des Landes vor. Sie wiederholt unter anderem das zionistische Narrativ, dass das Land vor der Staatsgründung Israels „fast nur ein [sic] Wüste“ gewesen sei, „ohne Bäume, ohne Agrikultur, nur Tabak und Olivebäume [sic], die schon da waren von Zeit [sic] von der Bibel“ (Branss 1972). Diese Aussage steht im direkten Widerspruch zu dem eingespielten Bild- und Videomaterial, das fast ausschließlich osmanische Architektur in z. B. Jerusalem und Jaffa

9)

Musikvideos waren in den 1970ern zwar noch nicht als feste Form etabliert, dennoch wurden bereits in den 1960ern Kurzfilme für die Bewerbung von Musikstücken produziert (vgl. Keazor/Wübbena 2011: 18). Es muss betont werden, dass der genaue Ursprung dieser Videos unklar ist. Sie wurden ohne detaillierte Angaben auf die Plattform Youtube hochgeladen.



// Abbildung 3

Cover der LP Daliah Lavi *Willst Du mit mir geh'n*, 1971, Polydor, Deutschland.

zeigt. Obwohl sie von einem deutschen Sender produziert wurde, gleicht die Sendung einer Imagekampagne für den Staat Israel.

—— Lavi übte das aus, was Nye (1990) *Soft Power* nennt: durch ihr positives feminines Auftreten, durch die universellen Themen ihrer Lieder, wie Liebe, Hoffnung und Frieden, hielt sie das Bild von Israel als rechtschaffenen Staat aufrecht, der alles tut, um Frieden in der Region zu schaffen.

OPPORTUNES (ZU)HÖREN: INSTRUMENTALISIERUNG UND ENT-LASTUNG

—— In den Inszenierungen und Beschreibungen von Belina manifestiert sich ein postnazistischer Antisemitismus, der diasporische Jüdinnen*Juden entgegen jeglichem Selbstverständnis auf das Dasein einer Opfergemeinschaft reduziert. Als offizielle Repräsentantin Deutschlands im Ausland, wurde die Shoah-Überlebende außerdem instrumentalisiert, um den angeblichen Bruch der BRD mit ihrer antisemitischen Vergangenheit zu verkündigen. Daliah Lavi verkörperte den früh-zionistischen Idealtyp der *Sabra*, der „neuen Jüdin“. Die Gegenüberstellung der Inszenierungen der beiden Sängerinnen verstärkt die Wirkung des zionistisch-antisemitischen Narrativs, das die Diaspora als Krankheit und das Land Israel als Heilmittel begreift.

—— Mit Belina und Daliah Lavi entstehen im postnazistischen (Zu)Hören zwei jüdische Stimmen, die jeweils zwei unterschiedliche Formen der Entlastung für die deutsche Dominanzgesellschaft darstellen. Ich betitele dieses (Zu)Hören ein opportunes (Zu)Hören, weil es für die postnazistische Gesellschaft von Vorteil war, indem es dazu beitrug, eine lineare deutsche Geschichtsschreibung zu ermöglichen, in der das Grauen des Holocausts zu der Etablierung vermeintlich demokratischer gerechter Nationalstaaten führt, der BRD und des Staates Israel.

// Literaturverzeichnis

- Aschheim, S. E. (2017):** The Modern Jewish Experience and the Entangled Web of Orientalism. In Brunotte, U. et al. (eds.). *Internal Outsiders—Imagined Orientals? Antisemitism, Colonialism and Modern Constructions of Jewish Identity*. Würzburg: Ergon Verlag, S. 11–34.
- Birnbaum, Michael (2009):** Jewish Music, German Musicians: Cultural Appropriation and the Representation of a Minority in the German Klezmer Scene. In: *Leo Baeck Institute Year Book* 54, No. 1, S. 297–320.
- Eggers, Heino (1965):** Belina – Siegfried Behrend. Mit der Gitarre um die Welt. Berlin: arani Verlags-GmbH.
- Eidsheim, Nina Sun (2019):** The Race of Sound. Listening, Timbre and Vocality in African American Music. Durham and London: Duke University Press.
- Elmaliach, Tal (2023):** Hasbara Revisited: Israel, the New Left, and Diaspora Jewry. In: 1967–1973 in *Modern Judaism – A Journal of Jewish Ideas and Experience*, 43: 2, S. 164–186.
- Forell, Marina (2023):** Rote Rosen, rote Lippen, roter Wein revisited. In: *Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken* Band 103, S. 78–93.
- Gilman, Sander (1991):** The Jew's Body. New York and London: Routledge.
- HaCohen, Ruth (2011):** The Music Libel Against the Jews. New Haven: Yale University Press.

- Keazor, Henry / Wübbena, Thorsten (2011):** Image(u)ilder im Wandel: Zur Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft des Musikvideos. In Keazor, Henry / Mania, Thomas / Wu?bbena, Thorsten (Hrsgg.): Image(u)ilder: Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft des Videoclips; [Katalogbuch zur gleichnamigen Ausstellung im Rock'n'Popmuseum, 23.01.2011–03.07.2011, Gronau], Münster 2011, S. 16–31
- Mezger, Werner (1975):** Schlager. Versuch einer Gesamtdarstellung unter besonderer Berücksichtigung des Musikmarktes der Bundesrepublik Deutschland. Tübinger Vereinigung für Volkskunde e. V.
- Milewski, Barbara (2014):** Remembering the Concentration Camps. Aleksander Kulisiewicz and His Concerts of Prisoners' Songs in the Federal Republic of Germany. In: Tina Frühauf, Lily E. Hirsch (Hg.), Dislocated Memories. Jews, Music and Postwar German Culture. Oxford University Press 2014. S. 141–160.
- Nissen, James (2023):** Do Jews Count in Klezmer? The Problem of 'Jewface' in the British World Music Industry. in In: Jewish Culture and History, 24:3, S. 313–331.
- Nye, Joseph S. (1990):** Soft Power. in In: Foreign Policy, 80:3, S. 153–171.
- Ottens, Rita / Rubin, Joel E. (2002):** The Sounds of the Vanishing World: The German Klezmer Movement as Racial Discourse. Max Kade Institute for German-American Studies, University of Wisconsin-Madison.
- Ottens, Rita / Rubin, Joel (2003):** Klezmer-Musik. München dtV.
- Rothberg, Michael (2022):** Lived Multidirectionality: „Historikerstreit 2.0“ and the Politics of Holocaust Memory. In: Memory Studies, 15:6, S. 1316–1329.
- Said, Edward (1978):** Orientalism. New York: Pantheon Books.
- Schreiner, Claus (2022):** Schöner Fremder Klang – Wie exotische Musik nach Deutschland kam. Band 2: Samba, Mambo, Bossa & Co. Springer-Verlag GmbH Deutschland.
- Shohat, Ella (1989):** Israeli Cinema. East/West and the Politics of Representation, London & New York: I.B. Tauris.
- Shooman, Yasemin (2014):** „...weil ihre Kultur so ist“ Narrative des antimuslimischen Rassismus. Bielefeld: transcript.
- Stoeber, Jennifer Lynne (2016):** The Sonic Color Line. Race & the Cultural Politics of Listening. New York: New York University Press.
- Strauß, Frithjof (2004):** Bossakolonialismus? Westdeutscher Schlagerexotismus und schwedische Brasilpop-Adaptionen. In: TijdSchrift voor Skandinavistiek, 25:2, S. 217–255.

// Webseiten

- dROMa-Red. (2020):** Sie gehört zu uns: Marianne Rosenberg.
<http://www.roma-service.at/dromablog/?p=52807> (Letzter Zugriff: 30.08.2025)
- Feddersen, Jan / Frank, Arno (2008):** „Los, sag es mir!“. taz
<https://taz.de/Daliah-Lavi-ueber-US-Wahl-und-mehr/!5173271/> (Letzter Zugriff: 28.08.2025)
- Mertes, Edwin (2006)** Belina (06.02.1925–12.12.2006) Einzigartige Altstimme für immer verstummt. Ein Nachruf von Edwin Mertes.
<https://www.szo-online.de/szo/wp-content/downloads/Belina.pdf> (Letzter Zugriff: 20.07.2025)
- Munzinger Online Personen,** Eintrag „Daliah Lavi“. aus
<https://online.munzinger.de/document/00000010922> (Letzter Zugriff: 27.08.2025)
- Schickler, Miriam (2025):** Belina – Shooting Star der jiddischen Musik im postnazistischen Deutschland.
<https://diversity-arts-culture.berlin/belina-shooting-star-der-jiddischen-musik-im-postnazistischen-deutschland> (Letzter Zugriff: 28.08.2025).
- Tischkau, Joana (2024):** Ich nehm dir alles weg – ein Schlagerballett.
<https://joanatischkau.com/de/projects/schlagerballett> (Letzter Zugriff: 10.03.2026)

// Liner Notes

- Haas, Walter – Wenn die Jidden lachen. Mit Belina, Jens Brenke und W. Keller auf Belina und Brenke, Jens (1960):** Wenn die Jidden lachen. EMI Electrola, Deutschland.
- Ohff, Heinz – Es brennt. Jiddish Songs. Belina und Siegfried Behrend (Gitarre) auf Belina und Behrend, Siegfried (1965):** Jiddish Songs „Es brennt“. Columbia, Deutschland.

// Film und Fernsehsendungen

- Belina – Music for Peace (Deutschland 2021)** Regie: Boettcher, Marc
- Belina – Portrait einer Sängerin (Deutschland 1962)** Regie: Branss, Truck
- Holocaust (Holocaust – Die Geschichte der Familie Weiss USA 1978)** NBC
- Israel – Land zwischen Meer und Wüste (Deutschland 1972)** Regie: Branss, Truck auf
<https://www.youtube.com/watch?v=Hbuk5jLq0yl> (Letzter Zugriff: 11.03.2026)
- Wünsch dir was (Deutschland 1969)** ZDF

// Musikvideos

- Dieses Jahr (1971)** Daliah Lavi auf <https://www.youtube.com/watch?v=AhQOV4gyZy0>
(Letzter Zugriff: 11.03.2026)

Jerusalem (1971) Daliah Lavi auf <https://www.youtube.com/watch?v=JqiFmIJSWal> (Letzter Zugriff: 11.03.2026)
Willst du mit mir gehen (1971) Daliah Lavi auf <https://www.youtube.com/watch?v=PyVer5KREvY> (Letzter Zugriff: 11.03.2026)

// Tonträger

Belina (1958): Chants du Ghetto. Président, Frankreich.
Belina und Brenke, Jens (1960): Wenn die Jidden lachen. EMI Electrola, Deutschland.
Belina und Behrend, Siegfried (1965): Jiddish Songs „Es brennt“. Columbia, Deutschland.
Belina und Behrend (1968) Brennpunkte. Polydor, Deutschland.
Daliah Lavi (1971): Willst Du mit mir geh'n. Polydor, Deutschland.
Daliah Lavi (1972): Ich bin Dein Freund. Polydor, Deutschland.
Daliah Lavi (1974): I'm Israeli, I'm a Sabra. Polydor, Deutschland.
Freddy Quinn (1980): Istanbul ist weit. Polydor, Deutschland.
Mina (1962): Heißer Sand. Polydor, Deutschland.
Peter Rohland (1964): Der Rebbe zingt – Jiddische Volkslieder und Chansons. Thorophon, Deutschland.
Udo Jürgens (1974): Griechischer Wein. Ariola, Deutschland.
Vico Torriani (1961): Café Oriental. Decca, Deutschland.
Zupfgeigenhansel (1979): Jiddische Lieder ('ch hob gehert sogn). pläne, Deutschland.

// Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Belina in einer Filmaufnahme des Truck Branss Films *Belina Portrait einer Sängerin*, 1963, Saarländischer Rundfunk, Foto: pr.
Abbildung 2: Cover der LP Belina und Jens Brenke *Wenn die Jidden lachen*, 1960, EMI Electrola, Deutschland.
Abbildung 3: Cover der LP Daliah Lavi *Willst Du mit mir geh'n*, 1971, Polydor, Deutschland.

// Angaben zur Autorin

Miriam Schickler arbeitet an der Schnittstelle von Klang, Recherche und Vermittlung. Sie beschäftigt sich mit auditiver Kultur, Fragen der Wissensproduktion durch Klang und Zu/hören und deren Verwicklungen in Macht und Herrschaftsverhältnissen. Miriam hat Variationen von Anthropologie in München, London und Berlin studiert. Sie hat die *foundationClass der weißensee kunsthochschule berlin mitentwickelt und arbeitet seit 2021 als künstlerische Mitarbeiterin in der Theorie und Praxis der Visuellen Kommunikation an der Kunsthochschule Kassel. Miriam promoviert am Institut für Film-, Theater-, Medien- und Kulturwissenschaft der Johannes Gutenberg Universität Mainz.

Schickler, Miriam (2025) Jeder Moment zählt, in *Missy Magazin* 05/25, S. 44–45.

Schickler, Miriam (2025) Belina – Shooting Star der jiddischen Musik im postnazistischen Deutschland, <https://diversity-arts-culture.berlin/belina-shooting-star-der-jiddischen-musik-im-postnazistischen-deutschland>.

Monterescu, Daniel und Schickler, Miriam (2015) Creative Marginality: Jews, Palestinians and the Alternative Cultural Scene in Tel Aviv-Jaffa, in *Ethnologie française* (2:45), S. 293–308.

// FKW wird gefördert durch das Mariann Steegmann Institut und Cultural Critique / Kulturanalyse in den Künsten ZHdK

Sigrid Adorf / Kerstin Brandes / Edith Futscher / Kathrin Heinz / Marietta Kesting / Franziska Rauh / Mona Schieren / Rosanna Umbach / Kea Wienand / Elena Zanichelli / Anja Zimmermann
// www.fkw-journal.de

// Lizenz

Der Text ist lizenziert unter der CC BY-NC-ND Lizenz 4.0 International. Der Lizenzvertrag ist abrufbar unter <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>

