24 Bamberger Studien zu Literatur, Kultur und Medien

Jiddische Filme verstehen

Religiöse Symbolik und kultureller Kontext

Elisa Kriza

University of Bamberg Press

24 Bamberger Studien zu Literatur, Kultur und Medien

Bamberger Studien zu Literatur,
Kultur und Medien

hg. von Andrea Bartl, Hans-Peter Ecker, Jörn Glasenapp,
Iris Hermann, Christoph Houswitschka, Friedhelm Marx

Band 24

University
of Bamberg
Press
2018

Jiddische Filme verstehen

Religiöse Symbolik und kultureller Kontext

Elisa Kriza

University
of Bamberg
Press
2018

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Informationen sind im Internet über http://dnb.d-nb.de/ abrufbar.

Dieses Werk ist als freie Onlineversion über den Hochschulschriften-Server (OPUS; http://www.opus-bayern.de/uni-bamberg/) der Universitätsbibliothek Bamberg erreichbar. Kopien und Ausdrucke dürfen nur zum privaten und sonstigen eigenen Gebrauch angefertigt werden.

Herstellung und Druck: Digital Print Group, Nürnberg
Umschlaggestaltung: University of Bamberg Press, Larissa Günther
Umschlagbild: © Elisa Kriza

© University of Bamberg Press Bamberg, 2018
http://www.uni-bamberg.de/ubp/

ISSN: 2192-7901
ISBN: 978-3-86309-583-3 (Druckausgabe)
eISBN: 978-3-86309-584-0 (Online-Ausgabe)
URN: urn:nbn:de:bvb:473-opus4-519552
DOI: http://dx.doi.org/10.20378/irbo-51955

Über dieses Buch

Es gibt nicht viele Filme auf Jiddisch, die einst meistgesprochene Sprache der osteuropäischen Juden. Die meisten dieser Filme sind historische Zeugnisse einer Kultur, die in der Gegenwart nur in sehr kleinen Gemeinden in Israel, den USA und wenigen anderen Ländern weiterlebt. Jiddischsprachige Filme sind aber nicht nur aufgrund ihrer Seltenheit interessant. Die vier Filme, die in diesem Buch untersucht werden, sind spannende Werke, die eine komplexe Beziehung zu anderen Aspekten der jüdischen Kultur Osteuropas besitzen: Sie beziehen sich häufig auf wichtige Werke der jiddischsprachigen Literatur und verwenden zahlreiche jüdische Symbole, die dem heutigen Zuschauer häufig fremd sind. Mit diesem Buch bekommt ein interessiertes Publikum einen Einblick in die religiöse Symbolik und in den kulturellen Kontext von vier jiddischsprachigen Filmen aus den 1930er Jahren. Aufgrund der Ermordung von mindestens sechs Millionen Juden in Europa durch die Nationalsozialisten und deren Kollaborateure wurden nach 1945 nur noch wenige Filme auf Jiddisch gedreht. So fand die „goldene Ära" des jiddischen Kinos in den 1930er Jahren statt. Aus diesem Grund behandelt dieses Buch Filme aus dieser Zeit.

Das Verhältnis zwischen Wirklichkeit und Fantasie im jiddischen Kino ist genauso wie in allen anderen Filmen: Diese Spielfilme stellen keine Dokumentation von Fakten über das damalige Leben der Juden Osteuropas dar. Nichtsdestotrotz verwendeten damalige Filmemacher – so wie heute – mitunter Motive aus dem Alltagsleben des damaligen Publikums, um den Eindruck der Vertrautheit zu erwecken. Religiöse Symbole in diesen Filmen sind zum Teil sehr traditionsnah dargestellt, aber manchmal sind diese Symbole stark entstellt. Dieses Buch soll Zuschauerinnen und Zuschauern sowie Neugierigen helfen, diese Symbole zu begreifen und ihren Bezug zum Judentum, zum Christentum und zu dem damaligen gesellschaftlichen Kontext zu verstehen.

Über die Autorin

Dr. Elisa Kriza ist Komparatistin und Kulturhistorikerin. Sie hat Osteuropastudien, Osteuropäische Geschichte und Semitistik an der Freien Universität Berlin studiert. Anschließend hat sie im Fach Vergleichende Literaturwissenschaft mit einem Stipendium an der Universität Aarhus promoviert. Ihre Artikel über osteuropäische und über jüdische Themen sind in Zeitschriften wie *German Life and Letters, Jahrbuch für Antisemitismusforschung, Jüdische Allgemeine, European Review of History* und *Dekoder.org* erschienen. Ihr erstes Buch, „Alexander Solzhenitsyn: Cold War Icon, Gulag Author, Russian Nationalist?“, wurde 2014 veröffentlicht. Zurzeit habilitiert sie mit einem Stipendium an der Fakultät für Geistes- und Kulturwissenschaften an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg.

Stimme zum Buch

„Generell ist Elisa Kriza ein beeindruckendes Sach- und Kontextwissen zu bescheinigen. Sie gibt einen sehr konzentrierten und informativen Einblick in die Geschichte des jiddischen Films im Kontext einer globalisierten Kinokultur, sie referiert die Archivierungs-, Restaurierungs- und Rezeptionsgeschichte des jiddischen Films (mit der „Rutenberg and Everett Yiddish Film Library“ im Zentrum), und sie weiß bezüglich der o.g. Referenzrahmen offenbar sehr gut, wovon sie spricht. Sehr hilfreich ist diesbezüglich auch die Beifügung eines Glossars mit der Erklärung zentraler kultur- und religionsrelevanter jiddischer Begriffe.

Die gewählten theoretischen Grundlagen helfen der Verfasserin, immer wieder die konstitutive Differenz zwischen Fiktionalisierung des jüdischen Lebens in *Schtetl* und *Galut* einerseits und Ethnographie andererseits einzuhalten, gerade angesichts eines oftmals pseudoethnographischen Erwartungsanspruchs in der historischen Rezeption der Filme.

Es kann kein Zweifel daran bestehen, dass Elisa Kriza mit dieser Studie eine sehr wichtige Pionierarbeit in der Erforschung eines marginalisierten Bereichs der Filmgeschichte geleistet hat.“

Professor Dr. Georg Witte, Osteuropa-Institut, Freie Universität Berlin

Inhaltsverzeichnis

Über dieses Buch 5
Über die Autorin 6
Stimme zum Buch 7
Inhaltsverzeichnis 9
Abbildungsverzeichnis 11
Danksagung....13
Anmerkungen 17
I. Die Analyse von religiösen Motiven im jiddischsprachigen Film 19
1.1 Ziel dieses Buches 19
1.2 Einführung in das Forschungsgebiet....21
II. Religion im jüdischen Schtetl 38
2. *The Dybbuk*....40
2.1 Einführung 40
2.2 Religiöse Topoi und kulturhistorischer Kontext....43
2.3. Die Vorlagen: S. An-skys *„Dybbukim"*....74
2.4 Rezeption und Hypertextualität....80
2.4.1 Rezeption 80
2.4.2 Hypertextualität 84
3. *The Light Ahead*....86
3.1 Einführung 86
3.2 Religiöse Topoi und kulturhistorischer Kontext....88
3.3 Die Vorlage: Abramowitsch alias Mendele Mojcher Sforim 105
3.4 Rezeption und Hypertextualität....114
3.4.1 Rezeption 114
3.4.2 Hypertextualität 117
III. *Am Israel beGalut* – Jüdischsein in der Diaspora....118
4. *Tevye the Milkman*....119
4.1 Einführung 119
4.2 Religiöse Topoi und kulturhistorischer Kontext....121
4.3 Die Vorlage: Scholem Aleichems *Tevye der Milchiker* 143
4.4 Rezeption und Hypertextualität....151
4.4.1 Rezeption 151
4.4.2 Hypertextualität 153

5. *The Yiddishe Mama* 157
5.1 Einführung 157
5.2 Religiöse Topoi und kulturhistorischer Kontext 157
5.3 Die Vorlage: Majne jiddische Mame 178
5.4 Rezeption und Hypertextualität 180
5.4.1 Rezeption 180
5.4.1 Hypertextualität 181
IV. Zusammenfassung und Ausblick 186
V. Anhang 193
Filmsynopsen 193
The Dybbuk – Michał Waszyński 193
The Light Ahead – Edgar Ulmer 194
Tevye the Milkman – Maurice Schwartz 195
The Yiddishe Mama – Henry Lynn 196
Abbildungen – Stillaufnahmen 199
Glossar 205
Quellenverzeichnis 211
Religiöse Primärquellen 211
Filme 211
Bibliographie 212
Publizistische Artikel 225

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Die Exorzismusszene wirkt wie eine schwarze Messe....199
Abbildung 2: Der Rebbe sitzt am Tisch mit seinen Anhängern. 200
Abbildung 3: Hodl tanzt mit Fischke.....201
Abbildung 4: Tevye und seine Familie feiern die Havdala. 202
Abbildung 5: Sabbat bei den Waldmans.....203

Danksagung

Einen großen Dank möchte ich den Herausgeberinnen und Herausgebern dieser Serie aussprechen, insbesondere meiner Mentorin Professorin Dr. Iris Hermann und meinem Habilitationsbetreuer Professor Dr. Jörn Glasenapp, aber auch den anderen Herausgeberinnen und Herausgebern: Professorin Dr. Andrea Bartl, Professor Dr. Hans-Peter Ecker, Professor Dr. Christoph Houswitschka und Professor Dr. Friedhelm Marx.
Ich danke Professor Dr. Georg Witte für seine Unterstützung und für die Freiheit der Themawahl, die er mir damals eingeräumt hat. Professorin Dr. Gertrud Pickhan danke ich dafür, dass sie der jüdischen Kultur an ihrem Lehrstuhl Raum bietet. Professorin Dr. Tal Ilan danke ich für die sehr bereichernden Talmud-Leseseminare, die ich als Studentin an der Freien Universität besuchen durfte. Der Amerika-Gedenkbibliothek sowie der Bibliothek der Jüdischen Gemeinde zu Berlin danke ich von Herzen, da ich erst durch ihren Filmbestand Zugang zu jiddischen Filmen erhalten habe. Meine Liebe zu diesen Filmen konnte ich nur mithilfe dieser Bibliotheken entwickeln. Meinem Ehemann Thomas möchte ich für seine Unterstützung und Hilfe herzlich danken: Er war der erste Leser dieser Arbeit und für seine Anregungen und Kritik bin ich sehr dankbar.

Für Thomas

Anmerkungen

In diesem Buch werden Filme nach ihrem handelsüblichen Titel genannt. Im Quellenverzeichnis werden alternative Titel bzw. Originaltitel angegeben. Begriffe, die aus der jüdischen Religion stammen, werden in der hebräischen Form (in lateinischen Buchstaben) statt in der jiddischen angegeben. Diese Wahl wurde getroffen, weil die hebräische Aussprache von religiösen Begriffen heutzutage geläufiger ist als die jiddische, beide Formen sind jedoch im Glossar am Ende des Buches aufgeführt. Da es keine einheitliche wissenschaftliche Umschrift des Hebräischen oder Jiddischen gibt, hat die Autorin versucht, bei der Transliteration möglichst sowohl der Wurzel als auch der Phonetik des Wortes treu zu bleiben. Die im Glossar erklärten Begriffe sowie die Werktitel werden kursiv geschrieben.
Dieses Buch beruht auf einer Magisterarbeit, die im Fach Osteuropastudien an der Freien Universität Berlin geschrieben wurde. Für die Publikation wurden einige wenige Änderungen unternommen.

I. Die Analyse von religiösen Motiven im jiddischsprachigen Film

1.1 Ziel dieses Buches

Dieses Buch untersucht das jiddische Kino als kulturwissenschaftlicher Quelle. Das jiddische Kino war ein Ausdruck osteuropäischer jüdischer Kultur und bildete vor allem in der Zwischenkriegszeit einen wichtigen Teil der Unterhaltungskultur der Jiddischsprecher,[1] ungeachtet dessen, ob sie in Warschau, New York oder Buenos Aires wohnten. Die Aufgabe dieses Buches ist, die religiösen Motive dieser Filme zu identifizieren, zu analysieren und sie in ihren kulturhistorischen Kontext einzubetten.
Die bisher veröffentlichten Monographien über das jiddische Kino befassen sich hauptsächlich mit der historischen Entwicklung dieses Filmkorpus.[2] Bei den vorhandenen Aufsätzen über diesen Forschungsgegenstand handelt es sich vornehmlich um Abhandlungen über einzelne Filme oder über spezifische Themen, wie etwa die Rolle der Musik in diesen Werken. Die Filmwissenschaftlerin Gertrud Koch schrieb bereits in den 1980er Jahren: „Ohne den Bezug zum osteuropäischen Chassidismus lassen viele der Filme sich kaum verstehen."[3] Obwohl Religiosität und religiöse Symbolik wichtige Topoi der jiddischen Filme bilden, sind sie bisher nicht systematisch untersucht worden: 1999 beklagte die Filmforscherin Sylvia Paskin das Fehlen einer Studie über die

[1] Zur Verbesserung der Lesbarkeit wird überwiegend die männliche Form verwendet.

[2] Mit Filmkorpus wird die Sammlung aller jiddischsprachigen Filme gemeint, egal wo sie gedreht wurden. Goldberg, Judith: Laughter through Tears. The Yiddish Cinema. Rutherford/Madison. 1983. Goldman, Eric A.: Visions, Images, and Dreams. Yiddish Film Past and Present. Ann Arbour (Michigan). 1983. Hoberman, James: Bridge of Light. Yiddish Film Between Two Worlds. New York. 1991. Ein Buch, das über die historische Entwicklung hinausgeht, ist: Michel, Chantal Catherine: Das Jiddische Kino: Aufstiegsinszenierungen zwischen Schtetl und American Dream. Berlin. 2012.

[3] Koch, Gertrud: Auf halbem Weg zum Engel des Vergessens. In: Loewy, Ronny (Hg.): Das jiddische Kino. Frankfurt am Main. 1982. S. 17.

religiösen Rituale im jiddischen Kino.[4] Das vorliegende Buch soll dazu beitragen, diese weiterhin bestehende Forschungslücke zu schließen.
Das Korpus des jiddischen Kinos ist relativ bescheiden und wird nach der Produktionszeit der Filme in vier Epochen eingeteilt:[5] Die erste Epoche (1910-1929) beinhaltet die Stummfilme. Der frühe Tonfilm begründet die zweite Epoche (1930-1941). Während des Zweiten Weltkriegs wurde die Produktion unterbrochen und erst 1947 mit der dritten Epoche fortgeführt, die jedoch nur bis 1950 andauerte.[6] Danach wurde erst 1974 wieder ein Film auf Jiddisch gedreht. Damit begann eine vierte, zeitlich lange, aber zahlenmäßig kleine Phase der jiddischen Filmgeschichte, die bis heute andauert. Joseph Cohen erklärt den Untergang des jiddischen Kinos folgendermaßen:

> The Yiddish film industry ended after World War II because much of the audience died in the Holocaust, the next generation did not speak Yiddish, the actors and directors of the Yiddish cinema retired or reached their goal of mainstream theatre and film, and Israel's founders rejected Yiddish and the *shtetl* culture for Hebrew and the emancipated, modern Israeli life.[7]

Die Produktionsphase der frühen Tonfilme in den 1930er Jahren ist die repräsentativste, weil diese Phase das eigentliche jiddische Kino be-

[4] Paskin, Sylvia: Introduction. In: Paskin, Sylvia (Hg.): When Joseph met Molly. A Reader on Yiddish Film. Nottingham. 1999. S. 9. Immer wieder gehen einige Autoren auf religiöse Motive ein, wie auch Catherine Michel in ihrem neuen Buch über soziale Mobilität im jiddischen Kino. Es existiert jedoch keine Studie mit diesem konkreten Ziel. Vgl.: Michel, C.: Das Jiddische Kino. S. 145-194.

[5] In der ergiebigsten Produktionszeit (zwischen 1910 und 1941) sind ca. 130 jiddische Spielfilme sowie eine Handvoll Dokumentarfilme gedreht worden. Insgesamt sind leider weniger als ein Drittel aller Filme erhalten. Vgl.: Goldman, E.: Visions, Images, and Dreams. S. 157ff.

[6] Eine schöne Auflistung der jiddischen Filme der ersten drei Epochen findet sich auf der Website der Filmwissenschaftlerin Catherine Michel: http://yiddishcinema.net/yiddish-films-silent-2/ (zuletzt abgerufen am 26. März 2018).

[7] Cohen, Joseph: Yiddish Film and the American Immigrant Experience. In: Paskin, Sylvia (Hg.): When Joseph met Molly. A Reader on Yiddish Film. Nottingham. 1999. S. 34.

gründet hat, da die betroffenen Filme eine gesprochene Sprache haben und damit eine klare verbale Identität besitzen.[8] Diese Zeit war die fruchtbarste, abwechslungsreichste und kreativste Epoche des jiddischen Kinos. Darüber hinaus fand diese Produktionsphase in einer Zeit statt, wo die jiddischen Filme ihr größtes Publikum und damit ihren größten wirtschaftlichen und sozialen Erfolg hatten. Aus diesem Grund werden in diesem Buch ausschließlich Filme aus dieser Zeit analysiert.

1.2 Einführung in das Forschungsgebiet

Die in dem vorliegenden Buch behandelten Filme wurden in Polen und in den USA gedreht, alle haben jedoch einen engen Bezug zu Osteuropa. Die Biographien der Filmemacher, die Filmvorlagen und die Filminhalte waren mit dem Leben in Osteuropa eng verbunden, auch wenn die meisten Filme jenseits des Atlantiks aufgenommen wurden. Dies lässt sich dadurch erklären, dass die jiddische Kultur – trotz vieler migrationsbedingter Bevölkerungsverschiebungen – eine osteuropäische Kultur geblieben ist.

Jiddisch war und ist teilweise heute noch die Sprache der osteuropäischen *Aschkenasim*. „Aschkenasim" bedeutet „deutsche Juden" auf Hebräisch.[9] Zwischen dem 13. und dem 16. Jahrhunderten flohen viele deutsche Juden nach Osteuropa, wo sie eine starke eigenständige Gemeinde etablierten, aus der sich über die Jahrhunderte eine von den westeuropäischen Aschkenasim unabhängige Kultur entwickelte. Die nach Osteuropa geflohenen Aschkenasim sprachen Jiddisch, ein dem Mittelhochdeutschen ähnlichen Dialekt, der sich mit der Zeit in eine selbstständige Sprache entwickelte.[10] Jiddisch ist eine Mischung aus

[8] Vgl.: Goldman, E.: Visions, Images, and Dreams. S. XVIIf.

[9] *Aschkenasim* leitet sich von der früheren hebräischen Bezeichnung für Deutschland ab: „Aschkenas". Heute jedoch heißt das Land „Germania" auf Hebräisch (in Anlehnung an die russische Bezeichnung dieses Landes).

[10] Salcia Landmann schreibt über Jiddisch (urspr. „Judteutsch" bezeichnet): „Wären die Juden in Deutschland geblieben, so hätte ihr Judteutsch nie die volle Leuchtkraft einer echten Volks- und Schriftsprache erhalten." In: Landmann, Salcia: Jiddisch. Das Abenteuer einer Sprache. Olten. 1962. S. 40-41.

Deutsch, Hebräisch, Aramäisch sowie mehreren slawischen Sprachen und wird mit hebräischen Buchstaben geschrieben. Obwohl die jiddischsprachigen Aschkenasim bei ihrer Einwanderung nicht die ersten Juden in Osteuropa waren, dominierte schon bald ihre Sprache und Kultur in der jüdischen Gemeinde.[11] Abraham Heschel schreibt über die besondere Entwicklung der Aschkenasim in Osteuropa:

> [T]he Jews developed a unique Jewish collective life, based upon its own traditions, upon the cultivation of the indigenous and the personal, to the utter disregard of the outside world.[12]

Die osteuropäischen Aschkenasim entwickelten eine eigentümliche Kultur, die sich nicht nur von der Kultur ihrer eigenen nichtjüdischen Umwelt unterschied, sondern auch von der Kultur anderer jüdischen Gemeinden, wie etwa der *sephardischen*, d.h. der spanisch-jüdischen. Heschel hebt einige Eigenheiten der ost-aschkenasischen[13] Kultur hervor: Den Hang zum Mystischen, der sich im Studium der *Kabbala* und anderen mystischen Texten äußert, sowie die Überbetonung von Gefühlen und Emotionen innerhalb des Glaubens und der Kultur: [14]

> Frequently, in Ashkenazic literature, the form is shattered by the overflow of feeling, by passion of thought, and explosive ecstasy.[15]

---

[11] Roth, Cecil: The European Age in Jewish History (to 1648). In: Finkelstein, Louis (Hg.): The Jews. Their History, Culture, and Religion. Bd. 1. New York. 1949. S. 243.

[12] Heschel, Abraham Joshua: The Eastern European Era in Jewish History. In: Moore, Deborah D. (Hg.): East European Jews in Two Worlds: Studies From the YIVO Annual. 1990. S. 3.

[13] Mit dem Begriff „ost-aschkenasisch" wird in dieser Arbeit „osteuropäisch aschkenasisch" abgekürzt. Dieser Begriff soll das Wort ostjüdisch ersetzen, das zwar das Gleiche meint, aber häufig eine pejorative Konnotation besitzt.

[14] Die sephardische Kultur ist hingegen sehr harmonisch und strukturiert. Ihre Literatur folgt einer strikten, logischen Ordnung, die rationale Konzepte zu vermitteln versucht. Heschel schreibt: „It is like a cultivated park. It is like a story with a beginning and end." Heschel, A.: The Eastern European Era. S. 4.

[15] Heschel, A.: The Eastern European Era. S. 4.

Dieser kulturelle Enthusiasmus wurde durch die mystische Bewegung des Chassidismus, die im 18. Jahrhundert in Polen-Litauen entstanden war, verstärkt. Die Gefühlsbetontheit und die starke Emotionalität der jiddischen Filme sind nicht zuletzt auf diese Eigenarten der ost-aschkenasischen Kultur zurückzuführen.

Neben dem Chassidismus entwickelten sich in Osteuropa andere Formen des jüdischen religiösen Lebens, wie etwa der Messianismus.[16] Ende des 18. Jahrhunderts entfaltete sich im Zarenreich eine jüdische Form der Aufklärung (die *Haskala*), die in den folgenden hundert Jahren zahlreiche Anhänger gewann. Im Osteuropa des 19. Jahrhunderts entstanden unterschiedliche jüdische Nationalbewegungen, wie etwa der „Jiddischismus",[17] der ein Leben in der Diaspora bejahte und der Zionismus, der nach einem jüdischen Heimatstaat strebte, ablehnte. Ost-Aschkenasische Arbeiterbewegungen wie „Der Allgemeine Arbeiterbund", oder „Po'alei Zion" (Arbeiter Zions) ergänzten den Horizont der kulturellen, sozialen und politischen Möglichkeiten der Juden im östlichen Europa.

Die russischen Pogrome der 1880er Jahre und Massenarmut lösten große Migrationswellen, insbesondere nach Amerika, aus. Die Kultur und Identität der Ost-Aschkenasim blieben häufig jedoch auch nach der Auswanderung mit ihrem geographischen Herkunftsort eng verbunden. Viele chassidische Juden aus Osteuropa organisierten sich im Ausland in Gemeinden, die sie nach dem Herkunftsort ihres *Rebbes*[18] – ihrem spirituellen Führer – benannten und auch heute noch nennen.[19] Andere

[16] Der Messianismus bezieht sich auf religiöse Bewegungen hinter so genannten Messiasen wie Sabbatai Zwi und Jakob Frank.

[17] Der „Jiddischismus" war eine Bewegung, die Jiddisch als die nationale Sprache der Juden anerkannte und sich somit von dem Zionismus unterschied, der Hebräisch als die nationale Sprache der Juden ansah.

[18] Der *Rebbe*, auch *Wunderrabbi* oder *Zaddik* (Hebräisch für „Gerechter") ist ein mystisch begabter religiöser Führer, der meistens Teil einer chassidischen „Rabbinerdynastie" ist. Ein *Rebbe* besitzt unter seinen Anhängern eine außerordentlich hohe Autorität, die im sonst fast hierarchielosen Judentum sehr ungewöhnlich ist.

[19] Beispiele osteuropäischer chassidischer Gemeinden, die lange vor dem 2. Weltkrieg Europa verließen und heute noch bestehen, sind die Gemeinden um den Tolner *Rebbe*

Juden – sowohl religiöse als auch säkulare – blieben nach der Auswanderung ebenfalls mit Osteuropa verbunden, indem sie beispielsweise *Landsmannschaften* – d.h. karitative Selbsthilfevereine – gründeten oder andere Formen der kulturellen und sozialen Bindung zu ihrem Herkunftsort und zu ihren „Landsmenschen" suchten.[20] Bedeutende jiddischsprachige Gemeinden bildeten sich in New York sowie in vielen anderen Städten der Vereinigten Staaten,[21] aber auch in Argentinien, Südafrika und Mexiko.

In diesem Kontext einer globalisierten jiddischen Kultur entstand das jiddische Kino. Mit der Einführung des Tonfilms und der damit verbundenen Gründung des „nationalen" Kinos entdeckten Produzenten eine Marktlücke:[22] die Millionen Jiddischsprecher in Amerika und Europa, die teilweise die Landessprache noch nicht beherrschten, aber an neuen Unterhaltungsformen interessiert waren. Der Filmproduzent Joseph Seiden gründete in den USA im Winter 1929 die „Judea Pictures Corporation" mit der Absicht, zum ersten Mal jiddische Tonfilme zu drehen.[23] 1930 wurde *My Yiddishe Mama* (R: Sidney Goldin), der erste abendfüllende jiddische Tonfilm, uraufgeführt. Joseph Green, ein in Lodz geborener Jude, war der Produzent des ersten polnischen jiddischen Tonfilms. Er war in den 1920er Jahren in die USA eingewandert,

(aus Tal'ne, Ukraine) in den USA und um den Karlin-Stoliner *Rebbe* (aus Karlin und Stolyn, Weissrussland) in Jerusalem.

[20] Milton Doroshkin leistete eine hervorragende Arbeit in der Auflistung und Darstellung vieler dieser US-Organisationen in seinem Buch: Doroshkin, Milton: Yiddish in America. Social and Cultural Foundations. Cranbury (New Jersey). 1969. Darin erwähnt er so vielfältige Vereine wie die „Pinsker Radical Association" (S. 126) „Der Poilisher Farband" („der polnische Verband", S. 154) oder die „Federation of Roumanian Jews of America" (S. 156).

[21] Die von Ost-Aschkenasim bewohnten Stadtviertel wurden in den USA interessanterweise – nach der berühmten russischen Suppe – *Borsht-Belt* genannt.

[22] Stummfilme konnten (bzw. können) sehr leicht auf unterschiedliche Sprachräume angepasst werden, da man die Zwischentitel problemlos austauschen konnte (bzw. kann). Tonfilme haben jedoch eine festere sprachliche Identität. Sie können außerdem nur durch Synchronisierung oder Untertitel für andere Menschen zugänglich gemacht werden.

[23] Seiden war der erste Produzent des jiddischen Tonfilms in den USA, aber andere folgten, wie z.B. Henry Lynn und Henry Ziskin, usw. Vgl.: Goldberg, J.: Laughter through Tears. S. 58-59, 94, 98.

kehrte aber 1936 nach Polen zurück, um dort jiddische Tonfilme zu produzieren. Damit wollte er vor allem Produktionskosten sparen, da er seine Filme auf eigene Kosten finanzierte.[24] Seine erste Produktion war einer der drei erfolgreichsten Filme im Polen des Jahres 1936:[25] der Musicalfilm *Yiddle with His Fiddle* (R: Joseph Green). Green drehte weitere Filme in Polen und ermunterte dadurch auch andere, jiddische Filme in diesem Land zu produzieren.[26] Das Budget der jiddischen Filmemacher blieb jedoch durch die gesamte Geschichte des jiddischen Kinos sowohl in den USA als auch in Osteuropa eingeschränkt. Dieser Umstand schadete der Qualität der Filme.[27]
Das Publikum der jiddischen Filme bestand einerseits aus noch in Osteuropa lebenden Aschkenasim, andererseits aber zum großen Teil aus den Ausgewanderten.[28] Die osteuropäischen Zuschauer verbanden mit

[24] Goldberg, J.: Laughter through Tears. S. 105.

[25] Toeplitz, Jerzy: Geschichte des Films. 1934-1939. Bd. 3. München. 1980. S. 371.

[26] Goldberg schreibt, dass polnische Juden erst nach dem Erfolg von *Yiddle with His Fiddle* den Mut hatten, selbst jiddische Tonfilme zu drehen. Davor hätten sie Angst gehabt, dass das Drehen jiddischer Tonfilme antisemitische Reaktionen hervorrufen könnte. Goldberg, J.: Laughter through Tears. S. 110. Auch Hoberman spricht von einer anfänglichen Angst der Ost-Aschkenasim, jiddische Tonfilme in Polen zu drehen – viele von ihnen zogen eine Assimilation vor und drehten polnischsprachige Filme. Hoberman, J.: Bridge of Light. S. 275-276.

[27] Toeplitz schreibt, dass polnischsprachige Filmemacher ähnliche finanzielle Probleme hatten, die dazu führten, dass das polnische Kino der 1930er Jahre mit wenigen Ausnahmen qualitativ schlecht war. Ausschlaggebend war dabei sicherlich die Tatsache, dass das Kino im Allgemeinen in Polen noch nicht so verbreitet war: Bis 1938 war nur ein Drittel der polnischen Bevölkerung jemals im Kino gewesen. Toeplitz, J.: Geschichte des Films. S. 364-365, 371, 373, 378ff. (Zum Vergleich: Mitte der 1930er Jahre gingen ca. 115 Mio. US-Amerikaner mindestens einmal in der Woche ins Kino. Feingold, Henry: A Time for Searching. Entering the Mainstream 1920-1945. The Jewish People in America. Bd. 4. Baltimore. 1992. S. 131).

[28] "For the immigrants in the years after they moved to America and other countries and for those Jews who remained in Europe, the films fulfilled a need, as with the Yiddish theater, to have their own entertainment. Silent films were universal, but it was the sound film, ignoring Jews, that spawned the true Yiddish film." Goldberg, J.: Laughter through Tears. S. 21.

diesen Filmen ihr Leben und ihren Alltag im Schtetl.[29] Die Filme boten ihren Zuschauern im Kontext zunehmender Verfolgung einen emotionellen Beistand. Dies bekam eine besondere Bedeutung in den 1930er Jahren, einer Zeit, in der Juden in Europa zunehmend zum Opfer von Ausgrenzung, Verfolgung und Gewalt wurden. In der Sowjetunion behinderte die neue Nationalitätenpolitik die Weiterentwicklung der jiddischen Kultur, so dass dort nur ein einziger Tonspielfilm auf Jiddisch gedreht werden konnte.[30] In Polen verschärfte sich der Nationalismus nach dem Tod des General Piłsudski im Jahre 1935. Die Nachfolgeregierung zeigte offeneren Antisemitismus; auch in der Gesellschaft nahmen antisemitische Boykotts und Gewaltakte zu. Im Bereich der Kulturpolitik versuchte die Regierung, die Filmproduzenten rhetorisch unter Druck zu setzen, damit sie den Inhalt ihrer Filme „nationalistischer" und damit „gesünder" gestalteten.[31] Die staatlichen Behörden äußerten den Verdacht, dass der „ungesunde" Zustand der Kinoindustrie in Polen auf darin enthaltene „rassisch unreine" Elemente zurückzuführen sei.[32] Mit „ungesund" war sowohl der vermeintlich „unmoralische" oder „fremde" Inhalt der Filme als auch ihre schlechte Qualität gemeint. Diese Rhetorik wurde von einer, allerdings nicht allzu großzügigen, Förderung von propagandistischen Filmen begleitet. Es existierte jedoch weiterhin ein gewisser Spielraum, die Erwartungen der polnischen Regierung im Film auch zu missachten. Die meisten Filmemacher in Polen richteten sich eher auf den Publikumsgeschmack und somit auf einen möglichst großen Gewinn.[33] Nationalistische oder antisemitische Inhalte im polnischen Film der 1930er Jahre scheinen insofern viel eher auf die Publikumsorientiertheit der Produzenten statt auf den politischen Druck der Regierung zurückzuführen sein.[34] Diese Zeit der Willkür und Widersprüchlichkeit war eine Zeit von großer Unsicherheit für

[29] „Schtetl" ist jiddisch für Kleinstadt.

[30] Der Film *Noson Becker Fort Ahejm*. (*Nathan Becker kehrt heim*. R: Boris Shpis, Mark Milman. UdSSR. 1932) war der einzige jiddischsprachige Tonfilm der UdSSR. Zu dem Film s.: Goldman, E.: Visions, Images, and Dreams. S. 50-51.

[31] Toeplitz, J.: Geschichte des Films. S. 366ff., 370.

[32] Vgl.: Toeplitz, J.: Geschichte des Films. S. 367.

[33] Vgl.: Toeplitz, J.: Geschichte des Films. S. 370-371.

[34] Vgl.: Toeplitz, J.: Geschichte des Films. S. 372-375.

die jüdische Bevölkerung, die ihre eigene Lage in Polen schwer einschätzen konnte.[35] Es war hochgradig unklar, ob die Menschen die vollständige Assimilation, die Auswanderung oder den Kampf für mehr Autonomie anstreben sollten. Innerhalb dieses Kontextes bildete das jiddische Kino für die polnischen Juden eine Oase der Bestätigung ihrer kulturellen Eigenart.

Den ausgewanderten Zuschauern dienten diese Filme als Trost für ihr Heimweh, aber zugleich auch als Bestätigung ihrer Identität.[36] Die dreißiger Jahre waren für Juden nicht nur in Europa eine schwierige Zeit, auch in den USA begegneten sie einem zunehmenden Antisemitismus. Dieser Antisemitismus war das Ergebnis vieler Faktoren: Vor allem die osteuropäischen Juden wurden aufgrund ihrer festen Zusammengehörigkeit und ihres schwachen Assimilationsbestrebens abgelehnt; es existierten Ressentiments, die nach der Weltwirtschaftskrise entstanden waren und nach einem Sündenbock suchten;[37] und es gab eine starke Resonanz auf den nationalsozialistischen Antisemitismus bei bestimmten Bevölkerungsgruppen in den USA.[38] Wie Patricia Erens sehr ausführlich dokumentiert, wurde Hollywood in den 1930er und 1940er Jahren weitgehend „entjudaisiert".[39] Damit ist ein vielfältiger Prozess gemeint, bei dem beispielsweise die Identität von jüdischen Filmfiguren entweder geheim gehalten oder durch eine andere (nichtjüdische) er-

---

[35] Zu diesem Thema s.: Rothschild, Joseph: Ethnic Peripheries Versus Ethnic Cores: Jewish Political Strategies in Interwar Poland. In: Political Science Quarterly. Bd. 96. Nr. 4. New York. Winter 1981-1982. S. 591-606.

[36] Vgl.: Goldberg, J.: Laughter through Tears. S. 22-24.

[37] Auch wenn nur wenige jüdische Einwanderer in den USA überhaupt reich waren, wurden die Juden in der Zeit der „Great Depression" zum Opfer des antisemitischen Stereotyps des „jüdischen Ausbeuters". Feingold, H.: A Time for Searching. S. 126-127.

[38] Henry Feingold nennt die US-Deutschen und US-Italiener sowie die Anhänger des katholischen Priesters Charles Coughlin als Beispiele für Gruppen, die für den „rassischen" Antisemitismus der 1930er Jahre empfänglich waren. Feingold, H.: A Time for Searching. S. 250ff.

[39] Erens, Patricia: The Jew in American Cinema. Bloomington. 1992. S. 136ff. Auch Henry Feingold kommt zu dem Schluss, dass ein „nicht negatives" Bild der Juden im Hollywood der 1930er Jahre nur durch die „Entjudaisierung" ermöglicht wurde. In: Feingold, H.: A Time for Searching. S. 87.

setzt wird.[40] Auch für jüdische Schauspieler, Regisseure und Produzenten gab es Schwierigkeiten. Viele von ihnen sahen sich gezwungen, ihren jüdisch klingenden Namen[41] zu ändern und ihre Herkunft zu verheimlichen und zu verleugnen, um ihre Karrieremöglichkeiten nicht zu gefährden. Dies geschah nicht nur aufgrund von Assimilationsdruck und inländischem Antisemitismus: Erens beschreibt, dass Hollywoodstudios, die den deutschen Markt nicht verlieren wollten, in den 1930er Jahren mit Affidavits „bewiesen", dass gewisse „verdächtige" Schauspieler aufgrund einer fehlenden Beschneidung keine Juden seien.[42] Zudem wurden Namen von jüdischen Filmproduzenten aus allen Registern gelöscht, um ihre Filme in Deutschland problemlos vermarkten zu können. In diesem Kontext kann die Leistung des jiddischen Kinos filmgeschichtlich geradezu als heroisch betrachtet werden: Diese Filme hatten nicht nur eine Sprachgemeinschaft repräsentiert, sie hatten vielmehr eine Kultur und ein Volk darstellerisch bejaht, deren Präsenz sonst aus einem Medium fast vollständig vertrieben worden wäre.[43]

Die Ausgrenzung der jiddischen und überhaupt der jüdischen Kultur aus dem europäischen und US-amerikanischen Mainstreamkino war nicht nur während der 1930er Jahre ein Problem. Im zweiten Weltkrieg wurden Millionen von Jiddischsprechern zusammen mit anderen europäischen Juden von den Nationalsozialisten ermordet, ihre Lebenswelten vernichtet. Diese Katastrophe prägte die überlebenden Jiddischsprecher und ihre Umwelt in Europa, in Amerika und in Israel und führte zu einer Ablehnung der jiddischen Kultur. Unter dem Kommunismus

[40] Erens berichtet ebenfalls, dass jüdische Figuren in US-Filmen, die in Europa spielten, teilweise als „Nicht-Arier" statt als „Juden" bezeichnet wurden. Erens, P.: The Jew in American Cinema. S. 136.

[41] Mit jüdischen Namen sind Namen wie Cohen oder Cantor sowie spezifisch aschkenasische Namen wie Goldberg oder Rosenblum gemeint.

[42] Erens, P.: The Jew in American Cinema. S. 137-138.

[43] Manche Autoren wie etwa Joseph Cohen behaupten, dass jiddische Filme vorwiegend eine assimilationsfördernde Botschaft beinhalteten, weil viele der Filmemacher von jiddischen Filmen selbst assimiliert waren. Dies ist meiner Ansicht nach eine Fehleinschätzung, wie ich in den folgenden Kapiteln zeigen werde. Man kann eine filmische Botschaft nicht mit der Meinung oder Lebensführung des Filmemachers gleichsetzen. Vgl.: Cohen, J.: Yiddish Film. S. 19, 22.

wurde in Osteuropa die jüdische Identität und damit auch die jiddische Kultur ideologisch bekämpft.[44] In den USA entschieden sich die ost-aschkenasischen Einwanderer verstärkt für die vollständige Assimilation und damit für die Ablehnung ihres jiddischen Kulturerbes.[45] Dies betraf auch den Umgang mit jiddischen Filmen, wie Eric Goldman beschreibt:

> A Yiddish picture, with its language and plot tied to an Eastern Europe of a bygone era, was of little interest. The Holocaust had shattered the illusion of comfort and peace in the 'Old Country.' American Jews, now more than ever, wanted American culture.[46]

Israel, der 1948 neu gegründete jüdische Staat, war zwar zur neuen Heimat vieler ost-aschkenasischer Überlebender geworden, dort war Jiddisch jedoch tabu. Israel wurde von Menschen gegründet, die Hebräisch als nationale Sprache der Juden ansahen und die daher Jiddisch ideologisch ablehnten. Der Versuch, einen jiddischen Tonfilm im heutigen Israel zu zeigen, verursachte bereits in den 1930er Jahren, also noch vor der Staatsgründung, gewaltsame Proteste.[47] Nach der Shoah lehnten Israelis die jiddische Kultur weitgehend ab. Die Beschäftigung mit einer vernichteten Kultur war für einige zu schmerzvoll. Andere wiederum wiesen die Kultur von Menschen ab, die sich vermeintlich „wie Lämmer

[44] „The Yiddish film experiment in the Soviet Union was a brief one. It had been cut short by ideological change and a growing reign of terror. Yiddish, which once was acceptable as a minority language, had for Stalin become an instrument of Jewish nationalism. This came in conflict with an ever-changing Soviet doctrine forcing a curtailment of Yiddish culture." Goldman, E.: Visions, Images, and Dreams. S. 51.

[45] Feingold schreibt, dass die Assimilationsbestrebung einiger Ost-Aschkenasim bereits in der Zwischenkriegszeit begann. „The more Americanized the Jews, associated with the Reform movement and the American Jewish Committee, viewed Yiddish as inhibiting Americanization. Such Jews tended to view their Jewishness in denominational rather than cultural terms. For some the complete demise of Yiddish and the ‚foreign' culture it generated could not come soon enough." In: Feingold, H.: A Time for Searching. S. 88; dieser Prozess beschleunigte sich nach dem II. Weltkrieg, a.a.O. S. 264-265.

[46] Goldman, E.: Visions, Images, and Dreams. S. 157.

[47] Goldberg, J.: Laughter through Tears. S. 61.

ohne Widerstand schlachten ließen."[48] Erst viele Jahrzehnte später wurde in Israel dieses Tabu allmählich aufgebrochen.
Aufgrund dieser Entwicklungen waren die jiddischen Filme bis zum letzten Viertel des 20. Jahrhunderts Opfer einer Stigmatisierung, die dazu führte, dass sie längere Zeit weder angeschaut, noch erforscht oder erhalten wurden. Viele Filme zerfielen vor der Möglichkeit einer Digitalisierung. Erst mit der Gründung der „Rutenberg and Everett Yiddish Film Library" 1976 begann die Arbeit der Restaurierung und später der Digitalisierung der noch erhaltenen Filme. Judith Goldberg schreibt, dass die Wiederbelebung des Interesses an der jiddischen Kultur eine andere Intention hat, als das ursprüngliche Ziel dieser Filme:

> The purpose that the films and theater served, of entertainment to the lonely and homesick immigrants and the European Jewish community, is gone.[49]

Worin liegt der heutige Wert des jiddischen Kinos? Die jiddischen Filme sind häufig Literatur- und Theaterverfilmungen und geben dadurch einen kostbaren Einblick in die Welt der jiddischen Literatur. Aber in einem viel stärkeren Sinne sind die jiddischen Filme Ausdrücke einer vergangenen Kultur. Sie sagen viel über die Prioritäten, die Träume und die Traditionen des damaligen Publikums sowie über ihre Zeit:

> Even more than the theatrical record, the films' value lies in their record of the past. They have recorded all the hopes, joys and disappointments of the Eastern European Jews as they saw their lives changing. The films are invaluable for a statement of Eastern European morality, their reliance on the past, and of the difficulty in adjusting to a new life. They also form a record of the diversity of Yiddish language, from the textbook clarity of the Polish theatrical productions to the relaxed speech of the American films. And beside this, a review of these films provides us with the story of a people and culture, of what

[48] Vgl.: Kronish, Amy; Safirman, Costel: Israeli Film. A Reference Guide. Westport. 2003. S. 9.
[49] Goldberg, J.: Laughter through Tears. S. 24.

> they chose to see on the screen and of how they went about it.[50]

In den jiddischen Filmen der 1930er Jahre ist Religion stets präsent. Szenen von *Erev-Schabbat*, dem Anfang des Sabbats am Freitagabend, oder Szenen von *Jom Kippur*, dem Tag der Versöhnung, sowie Szenen vieler anderer religiöser Feierlichkeiten sind in diesen Filmen selbstverständlich. Mitunter sind auch der Plot des Filmes oder sogar der Filmtitel direkt mit Elementen der jüdischen Religion verbunden. Wie bereits erwähnt, blieb bis heute dieser Aspekt des jiddischen Kinos unerforscht.[51] Die Dringlichkeit der Untersuchung der religiösen Rituale und Traditionen, die in diesem Filmen vorkommen, wird stärker, insofern unsere heutige Gesellschaft immer weniger mit jüdischen Ritualen und Symbolen vertraut ist. Durch die starke Säkularisierung sind viele Rituale heutzutage selbst Juden fremd geworden. Diese Rituale und Symbole haben häufig eine wichtige semiotische Bedeutung im Film, deren Sinn nur mit Kenntnis der Religion und des kulturgeschichtlichen Kontextes entschlüsselt werden kann. Juri Lotman warnt zu Recht vor der Gefahr, Zeichen falsch zu interpretieren, wenn sie außerhalb ihres zeitlichen und kulturellen Kontextes wahrgenommen werden: „Beyond the spatial and temporal boundaries of the area the signs cease to be understood."[52] Schon allein deswegen ist die wissenschaftliche Erforschung der religiösen Motive des jiddischen Kinos von Relevanz. Des Weiteren führt die Erforschung der künstlerischen Funktion dieser Motive zu wichtigen kulturwissenschaftlichen Fragestellungen, die nicht nur für die Einzelwerke relevant sind, sondern auch aufschlussreich für die Interpretation einer ganzen wechselhaften Periode der jüdischen Geschichte sein können. Die ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts waren für die jüdischen Gemeinden eine Zeit der Umwandlung. Neben vielerlei säkularen Organisationen und Bewegungen, die den Menschen Möglichkeiten boten, ihre jüdische Identität konfessionslos auszuleben, gab es auch „moderne" Menschen, die den Chassidismus und seine

[50] Goldberg, J.: Laughter through Tears. S. 25-26.

[51] Vgl.: Paskin, S.: Introduction. S. 9.

[52] Lotman, Jurij: Semiotics of Cinema. Ann Arbor (Michigan). 1976. S. 6.

Tradition neu für sich entdeckten.[53] In den USA kam es in den 1930er Jahren zunehmend zu Generationenkonflikten und Meinungsverschiedenheiten darüber, welche Rolle Religion im Leben der Juden spielen sollte. Vor allem jüdische Einwanderer der 2. und 3. Generation gaben dem Assimilationsdruck immer mehr nach und viele von ihnen sahen ihre Religion und Sprache als ein Hindernis, „echte Amerikaner" zu werden. Ältere Generationen und Rabbiner sahen die Säkularisierungstendenzen als eine Bedrohung und versuchten, ihnen entgegenzuwirken. Damalige rabbinische Predigten kritisierten Phänomene wie Intermarriage,[54] das abnehmende Interesse für die jüdische Religion bei Jugendlichen und die zunehmende Lässigkeit bei der Einhaltung der *Mizwot,* der religiösen Gebote.[55] Der für die US-Gesellschaft charakteristische Individualismus, die wirtschaftlichen Aufstiegsmöglichkeiten sowie der Rationalismus und das Aufkommen des wissenschaftlichen Denkens waren allesamt Gründe, die in den 1930er Jahren zu Glaubenskrisen führten, die sich natürlich nicht nur auf die jüdischen Gemeinden beschränkten.[56] Die Untersuchung jiddischsprachiger Filme aus dieser Epoche ist in diesem Zusammenhang interessant, weil sie diese Prozesse auf der Leinwand in ihrer eigenen Weise aufarbeiteten.
Dieses Buch versteht sich als ein Beitrag zur Erforschung und Entschlüsselung der religiösen Topoi einer Auswahl von jiddischsprachigen Filmen der 1930er Jahre. Die semiotische Bedeutung dieser Motive wird aus den folgenden Zusammenhängen erschlossen:
a) aus der Rolle des einzelnen religiösen Motivs im Film und seiner Bedeutung darin.

[53] Vgl.: Gilman, Sander L.: Jewish Self-Hatred. Anti-Semitism and the Hidden Language of the Jews. Baltimore/London. 1986. S. 270ff.

[54] Mit „Intermarriage" ist eine Ehe zwischen Juden und Nichtjuden gemeint. Ich habe mich für den wertneutralen Begriff „Intermarriage" entschieden, weil der deutsche Begriff „Mischehe" durch den Nationalsozialismus negativ geprägt wurde.

[55] Feingold, H.: A Time for Searching. S. 95.

[56] Feingold, H.: A Time for Searching. S. 95-96.

b) aus dem Bezug zwischen dem religiösen Motiv und einem möglichen (afilmischen) religiösen Brauch oder Symbol des Judentums (oder ggf. des Christentums).[57]
c) aus der Beziehung zwischen der filmischen Welt (der Diegese) und dem kulturgeschichtlichen Kontext der ost-aschkenasischen Lebenswelt (in Osteuropa und den USA).
d) aus der Intertextualität des Filmes mit einer möglichen literarischen Vorlage.
e) aus der „kreatoriellen Ebene", d.h. der möglichen Intention des Filmemachers, die – soweit es von einem Außenstehenden möglich ist – ebenfalls zu erforschen ist.[58]
Die Vorgehensweise der Untersuchung kann wie folgt skizziert werden: Zunächst werden bei jedem Film die vorhandenen religiösen Topoi aufgeführt und nach den oben genannten Anhaltspunkten analysiert. Im Mittelpunkt der Analyse stehen die ästhetischen und erzählerischen Aspekte – eine umfassende Untersuchung der Filmmusik würde den Rahmen dieser Untersuchung sprengen. Die Verbindung zu der literarischen oder filmischen Vorlage wird aus pragmatischen Gründen in einem separaten Abschnitt untersucht. Die jeweiligen Analysen werden mit einer kurzen Rezeptionsgeschichte des Filmes und seiner medialen Nachwirkung abgerundet.[59] Eine Synopsis der Filmhandlungen findet sich im Anhang.
An dieser Stelle ist es unumgänglich hervorzuheben, dass jiddische Filme künstlerische Quellen sind und kein reines ethnographisches Material darstellen, in dem das „echte" Leben der Ost-Aschkenasim

[57] Mit afilmisch ist das gemeint, was sich außerhalb des Filmes befindet oder befand. Damit wird zwischen der Diegese (dem „fiktiven Universum" innerhalb des Filmes) und der afilmischen Wirklichkeit unterschieden. Vgl.: Souriau, Etienne: Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie. In: Montage/av. Bd. 6. Nr. 2. Berlin. 1997. S. 142, 144, 146, 151-152.

[58] Der Begriff der "kreatoriellen Ebene" des Filmes wird von Etienne Souriau im folgenden Aufsatz als die Absicht des Filmemachers in seinem Werk beschrieben: Souriau, E.: Vokabular der Filmologie. S. 154.

[59] Aufgrund des beschränkten Zugangs zu jiddischen Zeitschriften der 1930er Jahre ist bei der Erforschung der Rezeptionsgeschichte ein Rückgriff auf Sekundärquellen unumgehbar.

gezeigt wäre. Dan Miron schreibt, dass sich die Interpretation der jiddischen Literatur nach der Shoah grundlegend veränderte.[60] Einige Literaturwissenschaftler haben aufgehört, sich damit zu befassen, weil der Schmerz des Verlustes zu groß war. Andere Wissenschaftler sehen die literarische Darstellung des Schtetls in der jiddischen Literatur zunehmend als eine „gesellschaftshistorische" Quelle an:

> Other readers and commentators stuck more obstinately than ever to the notion that the works of the *klasiker* did in fact preserve the full historical truth and contained everything one could wish to know about premodern eastern European Jewish society. Some of these now took a step further and decided that *only* the literary classics contained the truth about the shtetl. [61]

Diese Aussagen kann man auf die zeitgenössische Wahrnehmung des jiddischen Kinos übertragen. Diese Filme werden in Abhandlungen häufig als „echte" Zeugnisse einer früher realen, aber heute verlorenen Welt beurteilt.[62] Dabei wird außer Acht gelassen, dass Filme im Generellen ein zwiespältiges Verhältnis zur Wirklichkeit haben. Filme sind kontingente Produkte ihrer Zeit, sie sind aber auch immer Werke bestimmter Menschen, die darin eine eigene Welt schaffen: die *Diegese*. Dieser gestalterische Aspekt der Filme sollte stets mitberücksichtigt werden.

> Only by understanding the cinema can we be convinced that it is not a slavish copy of life, but an active recreation in which similarities and differences are assembled into a an integral, tension-filled – sometimes dramatic – process of perceiving life.[63]

---

[60] Miron, Dan: The Image of the Shtetl and Other Studies of Modern Jewish Literary Imagination. Syracuse (New York). 2000. S. 9-10.

[61] Miron, D.: The Image of the Shtetl. S. 9.

[62] Cohen, J.: Yiddish Film. S. 18. Die Auswirkungen dieser problematischen Form der Filminterpretation werden insbesondere bei der Analyse von *The Dybbuk* in der vorliegenden Untersuchung reflektiert werden (Vgl. Abschnitt 2.4).

[63] Lotman, J.: Semiotics of Cinema. S. 4.

Für diese Untersuchung wird, in Anlehnung an das Buch „Religion and Film“ von Melanie Wright,[64] eine interdisziplinäre Herangehensweise im Geiste der Kulturwissenschaften gewählt. Traditionelle Filmtheorien und Filmtheoretiker wie zum Beispiel Sigfried Kracauer oder die psychoanalytische Filmtheorie haben die Untersuchung von Religion im Film lange vernachlässigt, da sie religiöse Thematiken als für sich genommen „nicht-filmisch“ ansahen.[65] Weil religiöse Topoi aus den genannten Gründen dennoch Sinn tragende Elemente in Filmen sein können, ist es wichtig, mit derartigen Tendenzen zu brechen. Hierbei empfiehlt es sich, nicht lediglich andere Filmtheorien heranziehen, sondern auch andere Disziplinen zu berücksichtigen, wie zum Beispiel die Religionswissenschaft, die Religionssoziologie, die Literaturwissenschaft und die Geschichtswissenschaft.
Filmtheoretisch richtet sich diese Untersuchung an der semiotischen Filmtheorie Jurij Lotmans aus.[66] Die Hauptannahme der Filmsemiotik ist, dass Filme Zeichen beinhalten, die erkannt und interpretiert werden können.[67] In diesem Buch werden konkret religionsbezogene Zeichen erschlossen und in ihrer Bedeutung für den Film interpretiert.
Religion wird für die Forschungszwecke dieses Bandes in Anlehnung an die Hauptvertreter der Religionssoziologie, Emile Durkheim und William James, definiert.[68] Durkheim definiert Religion wie folgt:

> Eine Religion ist ein solidarisches System von Überzeugungen und Praktiken, die sich auf heilige, d.h. abgeson-

[64] Wright, Melanie J.: Religion and Film. An Introduction. London/ New York. 2007. S. 25-27.

[65] Vgl.: Wright, M.: Religion and Film. S. 22-23; und Kracauer, Sigfried: Theory of Film. The Redemption of Physical Reality. New York. 1960. S. 263ff, 270ff.

[66] Die Ausrichtung erfolgt an: Lotman, Jurij: Semiotics of Cinema. Ann Arbor (Michigan). 1976.

[67] “Everything which we notice during the presentation of a film, everything that excites and affects us, has meaning. In order to learn how to understand these meanings it is necessary to master the system of meanings, just as we do in the case of classical ballet, symphonic music or any other sufficiently complex, traditional art form.” Lotman, J.: Semiotics of Cinema. S. 41.

[68] Durkheim, Emile: Die elementaren Formen des religiösen Lebens. Frankfurt am Main. 1994; James, William: Die Vielfalt religiöser Erfahrung. Frankfurt am Main/Leipzig. 1997.

> derte und verbotene Dinge, Überzeugungen und Praktiken beziehen, die einer und derselben moralischen Gemeinschaft, die man Kirche nennt, alle vereinen, die ihr angehören.[69]

Durkheims sehr auf die Gemeinde bezogener Religionsbegriff kann durch William James um die Ebene des Individuellen ergänzt werden. James beschreibt Religion als:

> Gefühle, Handlungen und Erfahrungen von einzelnen Menschen in ihrer Abgeschiedenheit, die von sich selbst glauben, dass sie in Beziehung zum Göttlichen stehen.[70]

Die in den Filmen vorhandenen Topoi drücken sowohl gesellschaftliche als auch individuelle Formen des Glaubens an das Göttliche aus. Da diese Filme sich mit jüdischen Themen befassen, werden auch spezifisch jüdische religionswissenschaftliche Studien von Autoren wie Gershom Scholem und Jacob Neusner u.a. herangezogen.[71]
Die Interpretation der Filme, die Literaturverfilmungen sind, wird sich an die Adaptationstheorie des Filmwissenschaftlers Robert Stam und des Literaturtheoretikers Gérard Genette orientieren.[72] Diese mehrschichtige Theorie untersucht die Intertextualität von Filmen auf verschiedenen Ebenen: Wie der Film einen bereits existierenden „Text" (Hypotext) in sich aufnimmt, auf welche Weise er sich auf ihn bezieht

[69] Durkheim, E.: Die elementaren Formen. S. 75 (Der ursprüngliche Text war vollständig hervorgehoben.).
[70] James, W.: Vielfalt religiöser Erfahrung. S. 63-64 (Der ursprünglichen Text war in seiner Gesamtheit hervorgehoben.).
[71] Scholem, Gershom: Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen. Frankfurt am Main. 1980; Scholem, Gershom: Zur Kabbala und ihre Symbolik. Frankfurt am Main. 1989; Neusner, Jacob: The Way of Torah. An Introduction to Judaism. Belmont/Toronto. 2004.
[72] Stam, Robert: Introduction: The Theory and Practice of Adaptation. In: Stam, Robert (Hg.): Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation. Malden (Massachusetts). 2003. S. 1-52. Genette, Gérard: Palimpsestes. La littérature au second degré. Paris. 1982.

(Metatextualität) und wie sich wiederum spätere Werke auf den analysierten Film beziehen (Hypertextualität).[73]

Die Filme wurden primär aus inhaltlichen, aber stellenweise auch aus pragmatischen Gründen ausgewählt. Es wurden Filme herangezogen, in deren Narrativität wichtige religiöse Bezüge vorhanden sind. Dies ist etwa der Fall, wenn im Film an zentraler Stelle Themen wie Superstition, religiöse Geschlechterrollen oder religiöse Rituale behandelt werden. Im Gegensatz zur jiddischsprachigen Literatur findet die Diegese des jiddischen Kinos nicht immer in überwiegend jüdischen Mikrokosmen statt.[74] Die jiddischen Filme lassen sich in zwei Bereiche gliedern – es gibt einerseits Filme, in denen sich die Handlung ausschließlich unter Juden abspielt und andererseits Filme, die eine implizite oder explizite Interaktion mit der „Außenwelt" haben und das Leben in der Diaspora thematisieren. Für dieses Buch habe ich aus beiden Bereichen jeweils zwei Filme gewählt, um die Funktion der religiösen Topoi in diesen unterschiedlichen Szenarien analysieren zu können. Andere Beweggründe für die Aufnahme eines Filmes in diese Untersuchung werden im jeweiligen Fall genannt. Darüber hinaus wurden nur Filme gewählt, die auf dem internationalen Markt erhältlich sind.[75] Viele dieser Filme sind außerdem in Stadtbüchereien oder in den Bibliotheken der jüdischen Gemeinden in Deutschland zugänglich.

---

[73] Aus pragmatischen Gründen werden der Hypotext (die Vorlage) und die Metatextualität (die Beziehung zu der textuellen oder filmischen Vorlage) zusammen in einem Abschnitt (pro Film) behandelt.

[74] Dan Miron sieht hinter dem Mangel an nichtjüdischen Figuren und Topoi in der jiddischsprachigen Literatur eine künstlerische Motivation. In: Miron, D.: The Image of the Shtetl. S. xiii-xiv, 2-5.

[75] Die Zugänglichkeit der Filme ist insofern wichtig, da es bei der Analyse von jiddischen Filmen in Vergangenheit zu groben Fehlern gekommen ist, die nur auf die Unkenntnis der Vorlagen zurückzuführen sind und die um der Wissenschaftlichkeit willen unbedingt vermieden werden müssen. Dieses Problem taucht in drei vorhandenen Monographien (von Goldman, Goldberg und Hoberman) über das jiddische Kino auf, allerdings in unterschiedlichem Maß. Beispielsweise schreibt Eric Goldman, dass der Sohn eines Kantors in einem Film Diebstahl begeht, dabei geht es in dem Film um einen Kantor, dem Diebstahl angehängt wird. Vgl.: Goldman, E.: Visions, Images, and Dreams. S. 74; und den Abschnitt 5.2 dieses Buches.

II. Religion im jüdischen Schtetl

In den zwei Filmen, die in diesem Abschnitt analysiert werden, geht es um die Darstellung sowohl des persönlich erlebten Glaubens als auch um gesellschaftliche Formen des Glaubens. In diesen Filmen werden nur Juden dargestellt, die miteinander, aber nicht explizit mit einer nichtjüdischen „Außenwelt" interagieren.[76]
Dieser Abschnitt befasst sich mit zwei Filmen, in denen Mystik und Superstition[77] eine wichtige Rolle spielen. Mystik wird von Gershom Scholem als die individuelle Erfahrung der göttlichen Gegenwart als ein beinahe greifbares Erlebnis definiert.[78] Der Chassidismus ist eine Strömung der jüdischen Mystik.[79] Dieser ist eine besondere mystische Bewegung, weil sie einen hohen Wert sowohl auf individuelle als auch auf gesellschaftliche Formen des mystischen Erlebens legt.[80] Auch die chassidische Haltung zur Askese ist insofern bemerkenswert, dass der Chassidismus im Gegensatz zu anderen mystischen Bewegungen Askese ablehnt und das Moment der sinnlichen Freude an der Beziehung zu Gott unterstreicht. Im Zentrum des Chassidismus als mystischer Bewegung steht der *Rebbe*, der auch *Wunderrabbi* oder *Zaddik* genannt wird. Er fungiert als mystischer Vermittler zwischen Gott und der Welt und spielt damit eine besonders wichtige Rolle in seiner Gemeinschaft.[81] Die

[76] Dies steht in Kontrast zu den Filmen, die im Kapitel III dieses Buches analysiert werden, in denen eine Interaktion mit der nichtjüdischen Welt vorhanden ist.

[77] Ich habe mich für den Begriff Superstition statt Aberglauben entschieden, weil er keine abwertende Konnotation besitzt.

[78] Scholem, G.: Die jüdische Mystik. S. 4-5.

[79] Den Chassidismus gibt es heute noch, deswegen schreibe ich im Präsens. Wie Marcin Wodziński behauptet, wurde der Chassidismus in Literatur und Kunst seit Jahrhunderten als etwas "Vergangenes" dargestellt, auch wenn es den Chassidismus noch gab und heute noch gibt. Vgl.: Wodziński, Marcin: Haskalah and Hasidism in the Kingdom of Poland. A History of Conflict. Oxford. 2005. S. 255.

[80] Dies steht im Kontrast zu mystischen Bewegungen, bei denen die Begegnung mit dem Göttlichen in einem abgeschiedenen Raum – beispielsweise in einem Kloster – stattfindet.

[81] Der Unterschied zwischen *Rebbe* und Rabbiner besteht in den mystischen Fähigkeiten des *Rebbes* im Gegensatz zu der reinen Lehrfunktion des Rabbiners.

Figur des *Rebbes* ist vor allem in dem Film *The Dybbuk* von Bedeutung, wie sich noch zeigen wird. Ein anderer wichtiger Bestandteil des Chassidismus ist die *Kabbala*[82]. Die *Kabbala* wird von Gershom Scholem als die jüdische Mystik *per se* bezeichnet:[83] Die *Kabbala* ist eine mystische Schule, die viele Lehr- und Denksysteme in sich birgt.[84] Das religiöse Leben der Ost-Aschkenasim wurde weitgehend durch die *Kabbala* geprägt. Die *Kabbala* als Topos spielt auch in *The Dybbuk* eine wichtige Rolle. Andere Elemente der jüdischen Mystik werden in diesem Buch nach Bedarf erläutert.

Der geläufige Begriff „Aberglaube" bezeichnet eine Art des Glaubens, der mit dem Wort „Superstition" präziser ausgedrückt wird.[85] Aberglaube setzt eine „richtige" Form des Glaubens voraus, dem er gegenüber steht. Superstition definiert Ähnliches, ohne eine wertende Konnotation zu besitzen. Sie ist eine geistige Haltung, die sich auch in Handlungen äußert. Superstition bezieht sich häufig, aber nicht nur, auf wichtige Lebensstationen wie die Geburt, die Hochzeit und den Tod. Der superstitiöse Mensch glaubt, dass er mit bestimmten Handlungen Unglück abwehren und Glück herbeiführen kann. Diese Taten sind meistens an genaue Regeln gebunden. Superstitiöser Glaube ist kulturübergreifend in dem Sinne, dass sich ein und dieselbe Form der Superstition in mehreren Kulturen und Religionen finden kann. Zum Beispiel gibt es sowohl unter Juden, Christen und Muslimen Menschen, die an den „bösen Blick" glauben. Dennoch versteht sich der superstitiöse Mensch stets als ein treuer Anhänger seiner eigenen Religionsgemeinschaft, auch wenn religiöse Institutionen dieses Glaubensphänomen hin und wieder verurteilen. Superstition gehört jedoch im Selbstverständnis der Menschen zur jeweils eigenen Religion und stellt insofern eine Form des religiösen Erlebens dar, die für die vorliegende Untersuchung relevant ist.

---

[82] Das hebräische Wort „Kabbala" bedeutet „Empfangen" oder „das Empfangene".

[83] Scholem, G.: Zur Kabbala. S. 7.

[84] Scholem, G.: Zur Kabbala. S. 120.

[85] Im Folgenden richte ich mich an die Definition von Superstition in: Harmening, Dieter (et al): Superstition; Aberglaube. In: Ritter, Joachim (et al) (Hg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 10. Basel/Darmstadt. 1998. S. 633-644.

Da der Glaube an Dämonen und an *Dybbukim* (Geister) zur Superstition zählt, spielt diese sowohl im Film *The Dybbuk* als auch in *The Light Ahead* eine wichtige Rolle. In dem letzteren Film geht es vorrangig um den Konflikt zwischen Superstition und Medizin bei dem Umgang mit einer Choleraepidemie. Doch vor der Analyse des Films *The Light Ahead* wird *The Dybbuk* unter die Lupe genommen.

2. *The Dybbuk*

2.1 Einführung

The Dybbuk (R: Michał Waszyński, Polen, 1937) ist die Verfilmung eines gleichnamigen Theaterstückes von dem Schriftsteller Simon An-sky (Shloyme-Zanvl ben Aaron Hacohen Rappoport).[86] Der Film wurde im Feniks-Studio in Warschau gedreht, mit einigen wenigen Außenaufnahmen in Kazimierz. Dieser Film ist einer der bekanntesten – wenn nicht der bekannteste – jiddische Film überhaupt. Dies liegt einerseits daran, dass er bereits bei der Uraufführung nicht nur bei Juden, sondern vor allem bei Nichtjuden auf großes Interesse stieß. Andererseits liegt die Bekanntheit des Filmes auch daran, dass das gleichnamige Theaterstück zu der Zeit der Aufführung des Filmes recht bekannt war und in den folgenden Jahrzehnten immer wieder aufgeführt wurde.
Die Aussage, dass *The Dybbuk* eine literarische Vorlage hat, ist eine Vereinfachung, da es verschiedene Fassungen des Theaterstückes von Ansky gibt, die außerdem in drei verschiedenen Sprachen geschrieben wurden. Das Theaterstück *Der Dybbuk: Zwischen zwei Welten. Eine dramatische Legende in vier Akten* wurde von S. An-sky in unterschiedlichen Phasen geschrieben. Die erste Fassung war 1914 fertig. An-sky zeigte sie zuerst überwiegend russischen Freunden und unternahm daraufhin einige Änderungen. Eine russische Inszenierung am Moskauer Kunsttheater war in Vorbereitung, als die Oktoberrevolution ausbrach. Das Projekt wurde eingestellt und An-sky beschloss in seiner Verzweiflung, das Stück ins Hebräische übersetzen zu lassen, in der Hoffnung, dass es

[86] Simon An-sky ist ein Pseudonym, der meistens als „S. An-sky“ wiedergegeben wird.

in dieser Sprache inszeniert wird. Das Stück wurde von Chajim Nachman Bialik ins Hebräische übersetzt und zum Teil auch umgeschrieben. Bialiks hebräische Version war die Vorlage für die jiddische Version des *Dybbuks*, da An-sky zu diesem Zeitpunkt alle seine anderen Manuskripte verloren hatte. Die erste Inszenierung des *Dybbuks* fand erst nach dem Tod An-skys statt. Am 9. Dezember 1920 fand die Premiere von dem *Dybbuk* in Warschau statt – auf Jiddisch. 1922 wurde *Der Dybbuk* auf Hebräisch vom Habima-Theater in Moskau aufgeführt. Der Regisseur der Habima Produktion war der russisch-armenische Künstler Evgenij Vachtangov, der kein Wort Hebräisch sprach und sich während der Einstudierung des Stückes an der russischen Vorlage orientierte.[87] Vachtangov unternahm einige Änderungen am Manuskript. Er musste das Stück an ein Publikum anpassen, das kein Hebräisch verstand.[88] Darüber hinaus passte er das Stück an die neue sowjetische Gesellschaftspolitik an, indem er beispielsweise die „rebellischen" Aspekte der Geschichte hervorhob.[89] Vachtangovs Inszenierung war Michał Waszyński wahrscheinlich zu einem gewissen Ausmaß bekannt. Die Behauptung, dass er bei Vachtangov gelernt habe, wird heute zwar angezweifelt, aber die ästhetische Ähnlichkeit vieler Elemente des filmischen *Dybbuks* mit Vachtangovs Inszenierung ist sicher kein Zufall.[90]
Das Drehbuch des filmischen *Dybbuks* wurde von Alter Kacyzne geschrieben. Kacyzne war ein alter Bekannter An-skys, der bereits 1914 die russische Fassung des Stückes las.[91] Da der Film Szenen und Dialoge

[87] Fishman, Pearl: Vakhtangov's „The Dybbuk". In: The Drama Review. TDR. Bd. 24. No. 3. Jewish Theater Issue. Cambridge (Massachusetts). Sept. 1980. S. 44.

[88] Gabriella Safran schreibt, dass diese Herausforderung dazu führte, dass bei der Inszenierung die Gestik, Bewegung, Beleuchtung und Farbe an Bedeutung gewannen. Safran, Gabriella: Dancing with Death and Salvaging Jewish Culture in Austeria and The Dybbuk. In: Slavic Review. Bd. 59. No. 4. Champaign (Illinois). Winter, 2000. S. 772.

[89] Fishman, P.: Vakhtangov's „The Dybbuk". S. 44-45.

[90] Vgl: Blumenfeld, Samuel: L'homme qui volait être prince. Les vies imaginaries de Michal Waszynski. Paris. 2006. S. 48-49; Konigsberg, Ira: „The Only ‚I' in the World": Religion, Psychoanalysis, and „The Dybbuk". In: Cinema Journal. Bd. 36. Nr. 4. Austin. Sommer, 1997. S. 772.

[91] Joel Rosenberg fass die Unterschiede zwischen Vorlage und Film knapp zusammen in: Rosenberg, Joel: The Soul of Catastrophe: On the 1937 Film of S. An-sky's The Dybbuk. In:

aufweist, die nur in der jiddischen Theaterversion zu finden sind, nehme ich an, dass Kacyzne diese Fassung später als Referenz ebenfalls zur Verfügung stand. Neben Kacyzne sind auch Anatol Stern und Meyer Balaban als Mitautoren des Drehbuchs im Film erwähnt. Samuel Blumenfeld schreibt, dass Kacyzne und Balaban verzweifelt darüber waren, dass Waszyński über seine Arbeit als Regisseur hinausging und dem Film weitgehend inhaltlich prägte.[92]

Der filmische *Dybbuk* ist nicht nur Ergebnis dieses Spinnennetzes von Vorlagen, sondern auch der komplexen Biografien dieser Künstler. S. An-sky verließ sehr jung das traditionelle Umfeld seiner Familie und wurde ein *Narodnik*. Später – vom Primitivismus beeinflusst – interessierte er sich für die jiddische Volkskultur und wurde ein jiddischsprachiger Autor. Seine komplexe Biografie und die Entwicklung seines *Dybbuks* werden im Abschnitt 2.3 dargestellt und durch einen Vergleich der Vorlage mit dem Film ergänzt.

Michał Waszyński war einer der erfolgreichsten Regisseure polnischsprachiger Filme der 1930er Jahre. Er war ukrainisch-jüdischer Herkunft und drehte nur diesen einen jiddischsprachigen Film. Obwohl Jiddisch seine Muttersprache war, weigerte er sich während der Dreharbeiten, Jiddisch zu sprechen und engagierte einen Dolmetscher.[93] Waszyński wurde vom Filmhistoriker Jerzy Toeplitz als der „bewährte Kenner des Geschmacks des sogenannten breiten Publikums" charakterisiert.[94] Die meisten seiner Filme waren volkstümliche (polnische) Filme, Melodramen und Komödien. Unter seinen Komödien befanden sich auch polnische Satiren über bürgerliche Juden.[95] Toeplitz sieht *The Dybbuk* wegen seines künstlerischen Anspruchs als eine „ungewöhnliche Ausnahme" in der sonst „völlig auf den Kommerz" eingestellten

---

Jewish Social Studies: History, Culture, Society. Bd. 17. Nr. 2. Stanford. Winter 2011. S. 4-8.

[92] Blumenfeld, S.: L'homme qui volait être prince. S. 79.

[93] Vgl.: Blumenfeld, S.: L'homme qui volait être prince. S. 86-87; Konigsberg, I.: „The Only ‚I' in the World". S. 24. Hoberman, J.: Bridge of Light. S. 282.

[94] Toeplitz, J.: Geschichte des Films. S. 375.

[95] Dazu zählen seine Filme: *ABC Miłości*. Polen. 1935; und *Co mój mąż robi w nocy*. Polen. 1934.

Karriere von Waszyński.[96] Nach dem Zweiten Weltkrieg arbeitete Waszyński zunächst in Italien und dann im faschistischen Spanien, wo er christliche Propagandafilme drehte. Dort war er als polnischer (katholischer) Prinz bekannt. Seine Villa in Madrid wurde zum beliebten Treffpunkt der faschistischen Elite Spaniens.[97] Waszyńskis Haltung zum Judentum und zu seiner eigenen Identität wird in das Interpretationsparadigma des Filmes einbezogen.
Waszyńskis *Dybbuk* ist ein expressionistisches Werk mit auffallend dekadenter Ausrichtung. Die Implikationen dieser ästhetisch-künstlerischen Orientierung auf den Inhalt und die Motive des Filmes werden im Teil 2.2 der Arbeit problematisiert, da sie für das Verständnis der recht widersprüchlichen/wirren religiösen Motive essenziell sind. Die zahlreichen religiösen Topoi und Traditionen im Film sind häufig keine Widerspiegelung von damals üblichen Traditionen oder Glaubensformen, sondern erfundene, simplifizierte oder umgedeutete Motive. Auf den Konflikt zwischen ethnografischen Erkenntnissen und den Topoi des Filmes wird in dem Zusammenhang interpretativ eingegangen. Eine knappe Rezeptionsgeschichte, die zeitgenössische und spätere Rezensionen sowie auch die Hypertextualität des Filmes berücksichtigt, schließt die Analyse von *The Dybbuk* ab.

2.2 Religiöse Topoi und kulturhistorischer Kontext

The Dybbuk ist mit mystischen und religiösen Topoi geradezu überladen. Es gibt drei zentrale Figuren, die übernatürliche Kräfte oder Eigenschaften besitzen und eine wichtige Rolle im *Dybbuk*[98] spielen. Die eine Figur ist der Dybbuk selbst, als Geist des jungen Channons, der nach seinem Tod in seine geliebte Leah fährt. Der *Rebbe,* der den Dybbuk aus Leah vertreibt, besitzt ebenfalls übernatürliche Kräfte und einen ausgeprägt mystischen Charakter. Die dritte Figur bildet der magische Bote,

[96] Toeplitz, J.: Geschichte des Films. S. 384.

[97] Vgl.: Blumenfeld, S.: L'homme qui volait être prince. S. 221f.

[98] Der Name des Filmes *The Dybbuk* wird hinfort kursiv geschrieben. Aus Gründen der Verständlichkeit sind in diesem Fall die filmische Figur des Dybbuks (Channons Geist) und der religiöse Topos nicht kursiv geschrieben.

der die Handlung des Filmes mit seinen übernatürlichen, prophetischen Erkenntnissen kommentiert. Der Film enthält als religiöse Motive den Gottesdienst des Feiertages *Hoschana Rabba*, sowie auch eine jüdische Hochzeit. Eine genaue Analyse und Kontextualisierung aller eben genannten Elemente steht im Mittelpunkt dieses Abschnittes. Im Vorspann des Filmes wird man auf die Vorlage von S. An-sky hingewiesen, zudem wird durch einige Angaben nahe gelegt, dass der Film einen Bezug zur jüdischen Geschichte und Tradition hat.[99]

In diesem Buchabschnitt möchte ich aufzeigen, dass die religiösen Motive in *The Dybbuk* keine eigentlich jüdischen Inhalte ausdrücken, sondern zu Mitteln eines Horrorfilmes umfunktioniert werden. Die religiösen Topoi sind in ihrer ästhetischen Gestaltung und in ihrem Inhalt weitgehend von den Strömungen des Expressionismus und der Dekadenz geprägt. Im Film werden typische technische und ästhetische Mittel des Horrorfilms verwendet, zugleich wird der Eindruck einer „ethnographischen" Dokumentation geweckt. Wie ich zeigen werde, hat gerade die Vermischung dieser beider Genres zu einer höchst problematischen Interpretation des Filmes geführt. Es ist nahe liegend, dass Michał Waszyńskis eigene ablehnende Haltung gegenüber dem Judentum bei der schauerlichen Darstellung des Chassidismus in diesem Film eine Rolle spielte.

Der Auslöser der filmischen Handlung ist ein Gelübde zwischen Sender und Nisson, zwei werdenden Vätern, die ihre Kinder vor der Geburt miteinander verloben. Später, als sich ihre Kinder als junge Erwachsene begegnen, verlieben sie sich auf übernatürliche Weise ineinander. Weil Sender jedoch seinen Schwur bricht und seine Tochter Leah mit einem anderen verlobt, wird Channon, Nissons Sohn, wahnsinnig und stirbt. Nach dem Tod verwandelt er sich in einen Dybbuk. Die Verbindung eines Gelübdes mit einer magischen oder übersinnlichen Bedeutung ist im Volksglauben sehr verbreitet:

[99] Hierzu gehören die Angabe eines historischen Beraters („Prof. Meyer Balaban, Universität Warschau") und einer Choreographin von „traditionellen Tänzen" („Judith Berg").

> When it comes to vows and oaths, folk religion constantly blurred the distinction between prayer and incantation, between the liturgical and the magical.[100]

Im Film wirkt dieses Gelübde als magischer Katalysator der weiteren übernatürlichen Geschehnisse.

Bereits durch den Titel und den Prolog wird man auf einen Dybbuk als das zentrale Thema des Filmes hingewiesen. Im Prolog, wie auch mehrmals später, wird diese Gestalt folgendermaßen definiert: Ein Dybbuk sei eine wandernde Seele, die in eine Person hineinfährt, die er einst geliebt hatte. Diese Art von „Liebesakt" wird mit der Liebe des biblischen Hohen Liedes verglichen. Dieses Thema der Seelenwanderung wird in einem Zusatz zum Prolog, vor dem Hintergrund einer offenen Tora in der Synagoge, noch einmal erwähnt. Der Prolog erweckt damit den Eindruck, informative Mitteilungen über den jüdisch-biblischen Glauben zu geben – dies trifft jedoch nicht zu. Die Definition eines Dybbuks, die im Film angeboten wird, existiert ausschließlich in der Diegese des Werkes. Die Inbesitznahme „aus Liebe" durch einen Dybbuk wird S. An-skys Vorstellungskraft zugeschrieben.[101] Dieser Vorgang ist kein Teil der jüdischen Tradition, auch wenn der Film dies suggeriert. Auch die Assoziation der Inbesitznahme durch den Dybbuk mit dem Hohen Lied ist eine künstlerische. Das Hohe Lied ist ein Liebeslied in der Bibel, das bereits in der Antike mystisch gedeutet wurde. Diese mystische Deutung bezog sich jedoch nicht auf einen übernatürlichen „Liebesakt" zwischen einem Menschen und einem Geist, sondern auf eine Art Liebesbeziehung zwischen den Gläubigen (dem Volk Israel)

[100] Weinberg Gershon, Stuart: Kol Nidrei. Its Origin, Development, and Significance. Northvale (New Jersey). 1994. S. 118.

[101] Das behaupten David Roskies, Seth Wolitz, und Ira Konigsberg: Roskies, David: Introduction. In: Roskies, David (Hg.): The Dybbuk and Other Writings by S. Ansky. New York. 1992; S. xxvii; Wolitz, Seth L.: Inscribing An-sky's *Dybbuk* in Russian and Jewish Letters. In: Safran, Gabriella; Zipperstein, Steven J. (Hg.): The Worlds of S. An-sky. A Russian Jewish Intellectual at the Turn of the Century. Stanford. 2006. S. 183; Konigsberg, I.: "The Only ‚I' in the World." S. 30.

und Gott.[102] Die Gestalt des Dybbuks ist im Film mit einem neuen Inhalt gefüllt worden, der nicht dem chassidischen Glauben entstammt, sondern viel eher mit dem romantischen Motiv des Liebestodes in Verbindung steht. Die Distanz zwischen diesen und anderen religiösen Topoi des Filmes und ihrer chassidischen Lesart ist an dieser Stelle genauer zu untersuchen.

Dybbukim sind keine biblischen Gestalten, sie sind Gegenstand des kabbalistischen Glaubens. Die Vorstellung eines Dybbuks ist untrennbar mit dem Phänomen des *Gilgul*, d.h. der Seelenwanderung verbunden. Dieses Phänomen wird im Film ebenfalls erwähnt, zum Beispiel im Gespräch zwischen Leah und dem Boten auf dem Friedhof:

> Leah: "There are no evil spirits. They are only the souls of human beings dead before their time–into eternity."
>
> Bote: "Not into eternity. The souls of the dead return to this world to wander until they achieve purity. Souls of the sinful return as beasts, fish and plants. Sometimes it happens that a vagrant soul enters the body of a human being whom he once loved. That is a DYBBUK."[103]

In der jüdischen Mystik entwickelte sich die Idee des *Gilguls* relativ spät – erst ab dem 12. Jahrhundert – und hat sich seitdem sehr gewandelt.[104] Die von den Chassidim akzeptierten Annahmen über *Gilgul* und Dibbukim lassen sich folgendermaßen zusammenfassen: Die Seelen, die Gebote missachteten, müssen wandern, d.h. wiedergeboren werden. Sie

[102] Ein Überblick über die Genese des Hohen Liedes und seiner Interpretation bietet: Segal, Mose: The Song of Songs. In: Vetus Testamentum. Bd. 12. Nr. 4. Leiden. Oktober 1962. S. 470-490.

[103] Zur Verbesserung der Lesbarkeit werden Zitate aus dem Film in der übesetzten Form und nicht im Jiddischen Original wiedergegeben, es sei denn, die Übersetzung ist missverständlich.

[104] Anfänglich gingen jüdische Mystiker davon aus, dass *Gilgul* nur einige Seelen betrifft. Erst ab dem 16. Jh. wurde geglaubt, dass *Gilgul* allen Seelen widerfährt. Die neue Fassung dieses Glaubens wurde am ausführlichsten im Werk *Sefer haGilgulim* von Chajim Vital bearbeitet, der die Lehre des Kabbalisten Isaac Luria zu diesem Thema zusammenfasste. Zu der Entwicklung des *Gilgul*-Konzeptes s.: Scholem, G.: Die jüdische Mystik. S. 264-265, 309-314.

können in Menschen, Tieren, Pflanzen oder Steinen wiedergeboren werden. Als Menschen können sie durch gute Taten ihre Misserfolge des vergangenen Lebens wiedergutmachen. Wenn sie als Tiere, Pflanzen oder Steine wiedergeboren werden, sind diese Seelen auf verwandte Seelen angewiesen, die sie durch gute Taten aus diesem Zustand herausheben können.[105] Ein Dybbuk ist jedoch keine „normale" wandernde Seele,[106] sondern die Seele eines Sünders, die aufgrund ihrer tiefen Schuld weder in der *Gehenna* (einer Art Fegefeuer) aufgenommen wird, noch eine neue Gestalt (als Mensch, Tier, Pflanze oder Stein) annehmen kann. Aus diesem Grund fährt der Dybbuk in einen bereits beseelten Körper. Eine Person kann von einem Dybbuk besessen werden, wenn sie zum Beispiel durch eine Tür ohne *Mesusa* durchgeht,[107] wenn sie ein Gebet auszusprechen vergisst oder einen Schwur nicht hält.[108] Ein Dybbuk wird nach chassidischem Brauch durch einen *Rebbe* und seiner Gemeinde ausgetrieben.[109] Zu den üblichen Ritualen einer Dybbuk-Austreibung gehören die Lesung von Bibelversen, das Verhandeln mit dem Dybbuk, das Anhängen von Amuletten am Betroffenen oder das Blasen des *Schofars*.[110]

---

[105] Die Verwandtschaft der Seelen wird nach ihrem Herkunftsort aus Adams „geistigen Leib" definiert. Die Lehre des *Gilgul* ging von einer Urseele Adams aus, die sich in viele individuelle Seelen teilte und die durch die Gerechtigkeit dieser einzelnen Seelen wieder hergestellt werden muss. Vgl.: Scholem, G.: Die jüdische Mystik. S. 309-310.

[106] Dynner, G.: Men of Silk. S. 142.

[107] Vgl.: Dynner, G.: Men of Silk. S. 142. Die Mesusa ist ein kleines Kästchen mit einer Pergamentrolle, das am Türpfosten angebracht werden muss. Dieses Kästchen wird mit den Fingern berührt, wenn man ein Haus betritt oder verlässt, anschließend werden die Finger geküsst. Dieser Brauch ist in Anlehnung an die Geschichte von Exodus 12 entstanden.

[108] Im Film ist es der Vater und nicht Leah, der seinen Schwur nicht einlöst. Da in der Filmnarrative ein Dybbuk sein Opfer „aus Liebe" in Besitz nimmt, hätte es sicherlich nicht gepasst, wenn er stattdessen in Sender gefahren wäre.

[109] Neben dem Rebbe konnten vor allem vor dem 19. Jahrhundert auch so genannte „Ba'alei Schem", eine Art ungebildete Wundertäter, Dybbukim vertreiben. Vgl.: Dynner, G.: Men of Silk. S. 140ff.

[110] Glenn Dynner schreibt, dass manche *Rebbes* auch andere, aus ihrem christlichen Umfeld entnommene Methoden der Dybbuk-Austreibung verwendeten. Als Beispiel nennt er

Einige Aspekte des Exorzismusrituals in Waszyńskis Film sind aus der chassidischen Tradition entnommen – wie zum Beispiel das „Verhandeln" mit dem Dybbuk, die Zusammenarbeit zwischen dem Rebbe und einem *Minjan* (einer Gruppe von mindestens 10 jüdischen Männern) sowie das Tragen von schwarzen Kerzen und weißen *Kittlen*.[111] Das Ritual ist jedoch stilisiert und entfremdet. Das gesamte Bild erinnert durch die Mise en Scène und durch den betonten Kontrast der schwarzen und weißen Elemente eher an eine schwarze Messe (Abbildung 1). Bei der Austreibungsszene fällt die Darstellung des *Rebbes* auf, insbesondere das Wechselspiel zwischen tiefer Bosheit und fast betrunken wirkender Unbeholfenheit. Weder der filmische Grund der Besessenheit – die Liebe – noch die Behandlung des Topos des Exorzismus – als lächerlich bzw. böswillig – oder das Ergebnis des Ganzen – der Tod der besessenen Person – gehört zu der chassidischen Wahrnehmung einer Inbesitznahme durch einen Dybbuk. Yoram Bilu hat sich diesem Phänomen anthropologisch angenähert und festgestellt, dass Dybbuk-Austreibungen im chassidischen Milieu verwendet werden, um die Einhaltung religiöser Gebote durchzusetzen.[112] Im Film ist die Konnotation der Rebellion im Topos der Inbesitznahme sehr widersprüchlich dargestellt: Der Eindruck wird erweckt, dass Leah und Channon sich der Tradition entgegenstellen. Rein logisch betrachtet, sind es jedoch Sender und der *Rebbe*, die rebellieren, indem sie Channon und Leah trennen, und nicht das Liebespaar, das im Bann des elterlichen Schwures heiraten will. Der Widerstand des *Rebbes* gegen die Einhaltung von Senders

das Schlagen von „Besessenen", da es in Polen wohl üblich war, dass Priester einen „Besessenen" hauten. Dynner, G.: Men of Silk. S. 143.

[111] *Kittlen* werden zu bestimmten Anlässen getragen, vor allem von aschkenasischen Juden. Beispielsweise trägt man sie am ersten Tag des *Pessachfestes* und an *Jom Kippur*, aber auch zur Hochzeit durch den Bräutigam. Der *Kittel* symbolisiert Reinheit und Bescheidenheit.

[112] "In a dramatic series of movements, the spirits were overpowered by the exorcists, confessed their sins, and vividly reported the persecutions that were their lot in the afterlife. In doing all this, the rebellious spirits were transformed into conservative agents of the social order, promoting conformity and religious observance." Bilu, Yoram: Dybbuk and Maggid: Two Cultural Patterns of Altered Consciousness in Judaism. AJS Review. Bd. 21. Nr. 2. Cambridge (Massachusetts). 1996. S. 365.

Gelübde steht zwar im Widerspruch zum traditionellen Standpunkt des Chassidismus und zum Plot des Filmes, befindet sich jedoch im Einklang mit der durchgängigen Dämonisierung dieser Figur in Waszyńskis Film.

Die negative Darstellung des *Rebbe* fängt gleich mit der ersten Szene des Filmes an, in der der *Rebbe* und seine Anhänger während des Laubhüttenfestes[113] am Tisch sitzen. Die Mise en Scène erinnert an Bilder des Letzen Abendmahls von Christus (Abb. 2), zum Beispiel an das berühmte Bild von Leonardo da Vinci aus den Jahren 1495-8. Da Vincis Bild zeigt Jesus mit seinen Jüngern am Tisch. Da Vincis Jesus strahlt eine gewissen Autorität, aber auch „Bescheidenheit" und Selbstlosigkeit aus. Im Film sitzt der *Rebbe* fein gekleidet auf einem Thron an der Mitte des Tisches. Er wirkt jedoch keineswegs wie eine Respektsperson, sondern eher wie ein Tölpel. Dies zeigt sich in seiner Mimik und in seinem unverständlichen Brabbeln. Die hermetische Einstellung dieser Sequenz geht mit der bedrückten Stimmung der Anhänger des *Rebbes* einher. Der „erklärende" Untertitel dieser Szene steht im klaren Widerspruch zu der gezeigten Lächerlichkeit des *Rebbes* und der traurigen Gemütslage der Versammlung:

> With joy and songs shalt thou serve the Lord. In religious ecstasy, immersed in the Holy Scriptures, the Chassidim–disciples of the Wonder Rabbi–absorb his mystic teachings.

Die melancholische Stimmung beim Laubhüttenfest ist ausdrücklich deplatziert. Das jüdische Laubhüttenfest findet nach den Hohen Feiertagen[114] statt, an denen man die Versöhnung mit Gott sucht. Das Fest

[113] Das Laubhüttenfest erinnert an die 40 Jahre währende Wanderung durch die Wüste nach dem Auszug aus Ägypten, das Fest dauert eine Woche. Bei diesem Fest hat jede jüdische Familie eine Laubhütte zu bauen, wo sie den Tag verbringt. Abends schlafen nur die Männer der Familie in der Hütte. Im Film sind keine Laubhüten zu sehen, auch nicht wenn der *Rebbe* spazieren geht. Man kann das stattfindende Laubhüttenfest lediglich daran erkennen, dass am nächsten Tag *Hoschana Rabba* gefeiert wird – der siebte Tag des Laubhüttenfestes.

[114] Die Hohen Feiertage sind *Rosch haSchana* (das jüdische Neujahr) und *Jom Kippur* (der Versöhnungstag). An diesen Tagen werden die Taten jedes Menschen überprüft und es

soll nach diesen ernsten Tagen eine Zeit der Wonne und Freude sein.[115] Der Bote sagt Sender und Nisson im Film, dass „Menschen nie wissen, wann die Zeit der Freude und wann die Zeit der Trauer ist." Das unterstreicht den Eindruck, dass der Rebbe und seine Anhänger nicht wissen, was Freude ist. Auch die letzten Szenen des Filmes zeigen ein äußerst unvorteilhaftes Bild des *Rebbes*. Der *Rebbe* ist schwach und demoralisiert. Er beschwert sich über seine eigene Machtlosigkeit und ist unfähig, Leah effektiv vor dem Dybbuk zu retten. Er benimmt sich weiterhin wie ein schwachsinniger Mensch: Dies zeigt sich beispielsweise, als er mit wirrem Blick und halbgeöffnetem Mund mit Sender oder seinem Diener am Tisch sitzt. Er ist auch sehr unachtsam: Wenn jemand zu ihm spricht, unterbricht er ihn oder wechselt das Thema. Der *Rebbe* ist aber auch Gott gegenüber rücksichtslos und böse: In dem Urteil des *Beit Din* (des religiösen Gerichtes) über Sender und Nisson sagt er, dass auch wenn „in der Höhe" der Pakt zwischen den beiden Vätern gilt, er ihn missachten wird.[116] Ein fast dämonischer Eindruck wird durch die kontrastreiche Beleuchtung seiner Gesichtszüge geweckt. Bei dem Exorzismus des Dybbuks wirkt der *Rebbe* wie ein Betrunkener, der Späße macht.

Waszyńskis *Rebbe* ist eine Verfremdung der chassidischen Wahrnehmung des *Rebbes* und seiner Anhänger. Chassidim fahren traditionsgemäß zu den Hohen Feiertagen zu ihrem *Rebbe*, um seinen Segen zu bekommen. Besucher geben dem Rebbe *Kvitlach* (Bittschriften) und *Pidjon* (Geldspenden). Aus der Perspektive eines Chassids soll der Rebbe

---

wird entschieden, ob er oder sie von Gott ins Buch des Lebens eingetragen wird. Deswegen ist die Bußezeit vor und an *Jom Kippur* sehr wichtig.

[115] Dieses Fest wird auch „Zeit unserer Freude" genannt (auf Hebräisch: Zman Simchateinu). Zu dem Fest gehören u.a. das Singen, Musik spielen und Tanzen.

[116] Ein Fehler des Drehbuchautors ist vielleicht die Aussage des *Rebbes*, dass man nicht wisse, ob die Frauen der beiden Männer bereits empfangen hätten, als sie das Gelübde aussprachen. Da Nisson direkt nach dem Treffen mit Sender starb und währenddessen seine Frau seinen Sohn gebar, muss sie bereits empfangen haben – sonst wäre ja Channon nicht Nissons Sohn. Diese Diskrepanz liegt womöglich daran, dass der Zeitpunkt von Nissons Tod in jeder Version des *Dybbuks* – in den verschiedenen Theatervorlagen sowie im Film – unterschiedlich ist. Andernfalls könnte diese Aussage als Teil der Unfähigkeit des *Rebbes* interpretiert werden, die Wahrheit anzuerkennen.

in Reichtum leben, da er der Fürsprecher Gottes sei.[117] Glenn Dynner schreibt, dass die Zahlung von *Pidjon* in der Regel nicht als Ausbeutung angesehen wurde,[118] sondern als Zeichen der Dankbarkeit dafür, dass der *Rebbe* seine mystischen Erkenntnisse mit dem Volk teilt. Auch wenn der *Rebbe* Elemente aus dem Volksglauben übernimmt, büßt er dabei nicht an Autorität ein, sondern verleiht gerade diesen Aspekten des Volksglaubens großes Ansehen. Wunderheilungen, Dämonen- und Dybbukaustreibungen, magische Ratschläge zum wirtschaftlichen Erfolg sowie Befreiungen von Sünden sind einige der „Mirakel", die der Fähigkeit der *Rebbes* zugeschrieben wurden. Gerade die Vorstellung, dass der *Rebbe* für den Durchschnittsgläubigen „Wunder" bewirkt, befestigt wiederum seine Position über allen anderen Mitgliedern der religiösen Institutionen (wie Rabbiner, Schächter, Prediger usw.).[119] „A Hasid, by definition, was blinded by love for his zaddik".[120] Die Beziehung zwischen den Chassidim und dem *Rebbe* ist so innig, dass seine Anhänger Gemeinden bilden, die auch nach dem Tod des *Rebbes* weiterbestehen.[121] Sie wahren die Erinnerung an den *Rebbe* durch die Weitergabe seiner Lehren und Wundergeschichten.[122] Natürlich stellt sich die Frage, mit welchem Motiv ein *Rebbe* seine „Wunder" bewirkt – aus Machtsucht, oder weil er seine Anhänger anspornen oder ihnen helfen will. In einer Studie, die sich auf das 18. und 19. Jahrhundert beschränkt, kam Glenn Dynner zu der Feststellung, dass *Rebbes* meistens „aus gutem Gewissen" ihre Arbeit taten, auch wenn unter ihnen natürlich Scharlatane existierten.[123] Waszyńskis „Entlarvung" dieser normalerweise verehrten Figur ist dennoch kein Einzelfall. Als das Werk *The Dybbuk* entstand, gab es mehrere Gruppen, die den *Rebbes* kritisch gegenüberstanden. Dynner nennt drei Gruppen, die den chassidischen

[117] Vgl.: Dynner, G.: Men of Silk. S. 154.

[118] Dynner, G.: Men of Silk. S. 10. Dynner schreibt über den Chassidismus im 18. und 19. Jahrhundert und daher in Vergangenheit.

[119] Dynner, G.: Men of Silk. S. 138.

[120] Dynner, G.: Men of Silk. S. 148. Dynner verwendet den Begriff *zaddik* für *Rebbe*.

[121] Scholem, G.: Die jüdische Mystik. S. 381.

[122] Gershom Scholem schreibt, dass die Weitergabe der Geschichten über den *Rebbe* fast ein religiöses Ritual per se darstellte. Scholem, G.: Die jüdische Mystik. S. 383.

[123] Dynner widmet ein ganzes Kapitel diesem Thema. Dynner, G.: Men of Silk. S. 137-195.

„*Rebbe*-Kult" missbilligten: Die *Mitnaggdim*[124] (eine Gruppe traditioneller Rabbiner), die *Maskilim* (jüdische Aufklärer) und die Christen. Die *Mitnaggdim* sahen die bis dahin geltende Hierarchie der jüdischen Gemeinde durch die hohe Autorität der *Rebbes* in Gefahr. Sie warfen den *Rebbes* „antinomische" und „häretische" Lehren, Scharlatanerie, Alkoholexzesse und Geldsucht vor. Die *Maskilim* sahen die *Rebbes* als Hindernisse bei der Bildung, Aufklärung und Assimilation der jüdischen Massen:[125] Sie monierten ihren Glauben an die *Kabbala* und beurteilten ihre Wundertätigkeit als eine Form der Ausbeutung naiver Männer und Frauen, die zur Verbreitung von „Obskurantismus" führte.[126] Die Christen sahen *Rebbes* als Stolpersteine bei der Evangelisierung der osteuropäischen Juden oder sie kritisierten sie aus antisemitischer Motivation – oder auch beides. Zudem gab es eine Wechselwirkung zwischen den Kritikpunkten der *Maskilim* und der Christen: Nicht nur speisten sich die christlichen antichassidischen Schriften aus Erzählungen der *Maskilim*, auch die *Maskilim* selbst wurden durch christliche antichassidische Stereotype beeinflusst. Dieses Phänomen ging so weit, dass manche assimilierte Juden deutliche antisemitische Vorurteile gegenüber *Rebbes* und Chassidim im Allgemeinen übernahmen.[127] Waszyńskis *Rebbe* – ein wohlhabender, rücksichtsloser, böser Mann, der zugleich wie betrunken wirkt – scheint viele der damals üblichen Vorurteile gegen *Rebbes* wiederzugeben.

Die Verteufelung des *Rebbes* steht im weitgehenden Einklang mit der Entstellung vieler anderer religiöser Topoi in Waszyńskis Film. Die Verfremdung der religiösen Motive könnte zwar das Ergebnis von Ignoranz gegenüber chassidischen Riten und Bräuchen sein,[128] viel eher

[124] Der Begriff *Mitnaggdim* kommt aus der hebräischen Wurzel „ngd", die „gegen" bedeutet. Diese Gruppe definierte sich durch ihre Gegnerschaft gegen die chassidischen *Rebbes*. Ihre Vertreter waren hauptsächlich litauische Juden (*Litwakim*).

[125] Zum Kampf zwischen *Maskilim* und Chassidim ist folgendes Buch empfehlenswert: Wodziński, Marcin: Haskalah and Hasidism in the Kingdom of Poland. A History of Conflict. Oxford. 2005.

[126] Diese Erkenntnisse sind zusammengefasst aus: Dynner, G.: Men of Silk. S. 148-161.

[127] Gilman, S.: Jewish Self-Hatred. S. 301.

[128] Wodziński schreibt, dass viele der assimilierten Kritiker des Chassidismus wenig über ihn wussten. Vgl.: Wodziński, M.: Haskalah and Hasidism. S. 252-253. Waszyńskis Eltern

scheint es jedoch zum Filmkonzept zu gehören, religiöse Motive erschreckend wirken zu lassen.[129] Dazu gehört auch die Inszenierung von *Hoschana Rabba*, die nicht nur sehr exotisch und unnatürlich wirkt, sondern auf einer Weise auch dem Rest der Narrative entfremdet ist. In dieser Sequenz stehen Sender und Nisson in einer Halbnahaufnahme und reden miteinander oder mit anderen Synagogenbesuchern, sie erzählen über ihr Gelübde und scheinen kaum etwas von ihrer Umgebung mitzubekommen. Abwechselnd werden Totalen der Synagoge mit „erläuternden Kommentaren" gezeigt. Diese Szenen zeigen mit *Tallit* bedeckte Chassidim, die sich langsam, fast geisterhaft in der Synagoge herumbewegen. Die Unheimlichkeit der Darstellung dieses Feiertags im *Dybbuk* sowie die verwirrenden „Erläuterungen" scheinen eine gewollte, künstlerische Verfremdung des zugrundeliegenden religiösen Motivs zu sein. Die ausführliche Darstellung von *Hoschana Rabba* ist bei der völligen Auslassung der anderen Elemente des Laubhüttenfestes – wie eben der Laubhütten – sehr erstaunlich. Möglicherweise empfand Waszyński eine Entstellung dieses speziellen Rituals als geeignet, um Chassidim wie „Druiden" wirken zu lassen und als exotische Figuren eines Horrorfilms darzustellen.[130] Eine andere mögliche Lesart ist, dass gerade ein

waren zwar chassidisch, sie gehörten jedoch angeblich einer Sekte von Abtrünnigen an, die an den Pseudo-Messias Jakob Frank glaubten. Waszyński kam bereits in seiner Schulzeit in Konflikt mit dem chassidischen Glauben seiner Lehrer und wurde letztlich mit 15 aus der *Jeschiwa* entlassen. (Vgl.: Blumenfeld, S.: L'homme qui voulait être prince. S. 34-36, 39). Waszyński hatte sicherlich noch einiges aus seinem frühen religiösen Umfeld in Erinnerung, als er den Film drehte, damals waren jedoch beinahe schon 20 Jahre seit seinem Bruch mit der Religion vergangen.

[129] Lester Friedman kategorisiert *The Dybbuk* als einen Horrorfilm, in dem „der Jude" das Monster ist. Vgl.: Friedman, Lester D.: 'Canyons of Nightmare': The Jewish Horror Film. In: Grant, Barry Keith (Hg.): Planks of Reason. Essays on the Horror Film. Metuchen (New Jersey). 1984. S. 128-136.

[130] Veit Harlan und sein Filmteam sahen Waszyńskis *Dybbuk* mehrmals an, um Inspiration für *Jud Süß*, einem nationalsozialistischen Propagandafilm von 1940, zu bekommen. Dort wird ein ähnlicher Gottesdienst abgehalten, nämlich der Gottesdienst von *Simchat Tora*, dem Tag der Gesetzesfreude, bei dem man ebenfalls Prozessionen in der Synagoge veranstaltet. Im Drehbuch war jedoch ein ganz anderer Gottesdienst – der von *Purim* – vorgesehen. Susan Tegel glaubt, dass diese Änderung absichtlich war, weil Harlan mit diesen Prozessionen eher einen verstellten, „dämonischen" Effekt erreichen konnte.

Kontrast zwischen dem bei den Nichtjuden bekannteren katholischen Brauch des Palmsonntags und dem korrespondierenden, hier düster wirkenden jüdischen Ritual erwünscht war.[131]
Hoschana Rabba ist ein jüdischer Feiertag, an dem man zum letzten Mal im Jahr nach *Jom Kippur* Gott um Errettung bittet. Der Begriff Hoschana heißt „Rette uns", *Hoschana Rabba* könnte als das „große Flehen" übersetzt werden.[132] An diesem Tag geht man sieben Mal um die *Bima* (den Podest) herum, wo alle Tora-Rollen der Synagoge in den Armen gehalten werden. Diese Prozession soll an das biblische Jericho erinnern, das fiel, nachdem das Volk Israel sieben Mal um die Stadt gelaufen war.[133] Bei der Prozession hält man die so genannten *vier Arten* in der Hand: Myrtenzweige, zwei Weidenzweige, einen Palmzweig und eine Etrog-Zitrone.[134] Danach werden andere Weidenzweige in die Hand genommen und auf den Boden geschlagen. Das Fest endet mit einem feierlichen Mahl in der Laubhütte. Die Dynamik und Lebendigkeit dieses Feiertages kommen in Waszyńskis Film nicht zum Ausdruck, was die These einer Instrumentalisierung dieses Topos für andere Zwecke als die reine Wiedergabe eines jüdischen Brauches untermauert.

Harlan behauptete, seine Darstellung des Gottesdienstes sei „wie ein Exorzismus." Es wäre interessant zu erforschen, ob der Gottesdienst im *Dybbuk* diese Szene in *Jud Süß* direkt beeinflusste. Vgl.: Tegel, Susan: "The Demonic Effect": Veit Harlan's Use of Jewish Extras in *Jud Süss* [sic] (1940). In: Holocaust and Genocide Studies. Bd. 14. Nr. 2. Oxford. Herbst 2000. S. 215, 220, 224-226, 233. (*Jud Süß*. R: Veit Harlan. Deutschland. 1940).

[131] Der Palmsonntag hat einige Parallelen zu *Hoschana Rabba*: Psalm 118 wird rezitiert und es werden Palmenzweige in der Kirche verteilt und als Schmuck verwendet. Der Palmsonntag wird jedoch im Frühling gefeiert und nicht im Herbst.

[132] An diesem Feiertag wird der Psalm 118 rezitiert. Der Spruch „Hoschja-na" kommt im Vers 25 vor.

[133] Der Fall von Jericho wird im Buch Josua in Kapitel 6 beschrieben. Nach der biblischen Überlieferung umkreiste das Volk Israel die Stadt Jericho einmal pro Tag während der ersten sechs Tage, am siebten Tag wurde die Stadt sieben Mal umkreist. Analog dazu wird die *Bima* während des Laubhüttenfestes die ersten sechs Tage nur einmal umkreist und am siebten Tag sieben Mal.

[134] Die vier Arten erinnern an die vier existierenden Arten von Juden. Sie werden zusammengehalten, um Einheit zu symbolisieren. Eine Erläuterung dessen, was die vier Arten von Juden konkret bedeuten, würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen.

Die Figur des Boten, eine der übernatürlichen Gestalten des Filmes, zeigt eine Ähnlichkeit zu einem christlichen Topos auf. Der Bote ist eine Figur, die in An-skys Vorlage bereits vorhanden war. An-sky nannte diese Figur anfänglich den „Wanderer", gab ihm aber weniger Textzeilen als seinem späteren „Boten". Der Wanderer ist ein alter Mann, der ein Bündel mit sich trägt. In allen Versionen besitzt er eine übernatürliche Weisheit, seine Präsenz nimmt in späteren Versionen des Stückes bzw. im Film deutlich zu. Konstantin Stanislavskij las An-skys erste Version des Stückes und schlug ihm vor, die Figur des Wanderers auszuweiten, vor allem, um einem nichtjüdischen Publikum entgegenzukommen:

> For his play to succeed with his public, Stanislavsky recognized that he had to make its exoticism and cultural otherness reachable, appealing, and intelligible. He needed a focal point: a figure upon whom the audience could rely to help them focus their attention and help interpret what was going on. [...] [T]he Messenger gives voice to insights that are both earthly and otherwordly.[...] (It also helps to date the play as a theatrical device of the Silver Age.) Many Warsaw Jewish critics in the 1920s who disliked the presence of the Messenger as superfluous or who would have preferred an Eliahu Hanovi of Jewish folklore were forgetting that this play was for a Moscow Art Theater audience of Russian speakers quite removed from their quasi-familiar world depicted in the work.[135]

In den späteren Versionen des Stückes verlieh An-sky dem Wanderer wesentlich mehr Textzeilen und einen neuen Namen („der Bote"). Waszyński steigerte die Relevanz dieser Figur noch weiter und betonte ihre übernatürlichen Aspekte. Bei Waszyński kann der Bote auf magische Weise erscheinen und verschwinden und sich außergewöhnlich schnell fortbewegen. Waszyńskis Bote ist ein alter Mann, er ist außer-

[135] Wolitz, S.: Inscribing An-sky's Dybbuk. S. 174-175. Stanislavskij wollte ursprünglich An-skys Werk in seinem eigenen Theater, dem Moskauer Kunsttheater, inszenieren.

dem sehr hässlich, schmutzig und hat eine auffallend große Nase. Er schaut aus wie ein Zombie: Er ändert sein Gesichtsausdruck nie und läuft teilweise mit nach vorne ausgestreckten Armen. Er ist nicht gänzlich Teil der Gemeinde: während *Hoschana Rabba* hält er die *vier Arten* nicht und er trägt später keinen *Tallit* während des *Beit Dins*. Er ist ein Prophet des Unheils, der nichts unternimmt, um den Unsegen abzuwehren. Im Film äußert er nur am Anfang eine passive Warnung, als Sender und Nisson von ihrem Gelübde erzählen. Er sagt, man solle keinen Schwur über Ungeborene aussprechen. Auf die Entgegnung, dass „Juden über alles Mögliche Gelübde aussprechen", antwortet er schlicht: „Wenn das so ist, dann ist meine Botschaft hiermit beendet." Diese Antwort bekräftigt den Eindruck seiner Außenseiterposition innerhalb der jüdischen Gemeinde.[136] Die verhängnisvolle Rolle des Boten sowie sein Aussehen erinnern stark an die christliche antisemitische Figur des „Ewigen Juden". Der „Ewige Jude", auch „Ahasver" genannt, tauchte zum ersten Mal im 17. Jahrhundert in einer antisemitischen Legende auf. Es handelt sich dabei um einen alten Mann, der durch die Welt wandert – in anderen Sprachen ist er als der „Wandernde Jude" bekannt. Er soll ein „Zeuge" und Befürworter der Kreuzigung Jesu gewesen sein. Er wurde deswegen angeblich von Gott bestraft und muss nun auf Ewigkeit herumwandern. „Ahasver" kann auf magische Weise erscheinen und verschwinden und besitzt übernatürliches Wissen – er ist ein Symbol „mystischer Erkenntnis."[137] Er repräsentiert die vermeintliche Fremdheit, Sünde und Bestrafung der Juden und „versinnbildlicht

[136] In der jiddischen Theatervorlage warnt der Bote Sender später indirekt davor, sein Versprechen zu brechen. Seine Rolle ist jedoch überwiegend passiv. In einer Szene in der gleichen Version des Stückes wird die Möglichkeit angedeutet, dass er der Prophet Elias sein könnte. Dies ist jedoch in der ursprünglichen, russischen Vorlage nicht der Fall (und auch nicht im Film). Vielleicht war diese Andeutung eine Hinzufügung von Chaim Bialik, der das Werk umarbeitete, dies kann ich jedoch mit den mir zur Verfügung stehenden Quellen nicht nachweisen. Es ist jedoch bekannt, dass sich viele Zionisten den Prophet Elias an der Stelle des Boten gewünscht hätten und den Boten als „Fremdkörper" ansahen. Vgl.: Roskies, D. (Hg.): The Dybbuk. S. 19, 22, 212.

[137] Vgl.: Körner, Waltraut: Ahasver – Der Ewige Wanderer. Eine archetypische Schattenfigur. In: Analytische Psychologie. Bd. 29. Nr. 1. Basel. März 1998. S. 41, 43.

das Verdammungsschicksal des Judentums."[138] Waltraut Körner deutet die Funktion des „Ewigen Juden" folgendermaßen:

> Ahasver steht so für die Verspottung der Juden und ihres Leides unter fremden Herrschern. Dieser Mechanismus ist in antisemitischen Äusserungen [sic] immer wieder zu beobachten; man verwendet Glauben, Brauchtum und besonders das Leiden der Juden gegen sie, um die eigene Grausamkeit und Schuld zu begründen bzw. zu rechtfertigen. [...] Diese Projektion, die Juden für ihr Schicksal selbst verantwortlich zu machen und ihr Leiden als gerechte Strafe zu verharmlosen, wurde seit der Verbreitung des Volksbuches vom Ewigen Juden verfestigt.[139]

„Ahasver" war eine beliebte literarische Figur in der Romantik, aber auch am Anfang des 20. Jahrhunderts, gerade weil er Verzweiflung, Ausweglosigkeit und Verdammnis verkörpert.[140] Diese Figur tritt nicht nur in der christlichen, sondern mitunter auch in der jüdischen Kunst auf.[141] Die durch ihn verkörperten Gefühle der Hoffnungslosigkeit waren wichtige Bestandteile der Dekadenz, einer literarischen Stilrichtung, die den *Dybbuk* stark prägte. Körner behauptet, dass die Figur des „Ewigen Juden" von den Christen zur Unterdrückung der jüdischen Mystik und Spiritualität benutzt wurde.[142] Dies ist insbesondere in dem Kontext des Filmes interessant, weil gerade „Mystik" Channon in den Tod treibt.

---

[138] Körner, W.: Ahasver. S. 39.

[139] Körner, W.: Ahasver. S. 39, und der zweite Abschnitt aus S. 40.

[140] Fisch, Harold: Elijah and the Wandering Jew. In: Landman, Leo (Hg.): Rabbi Joseph H. Lookstein Memorial Volume. New York. 1980. S. 128ff.

[141] Paul Kornfeld und Gertrud Schloß sind zwei jüdische Schriftsteller, die in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts Werke mit der Figur des „Ewigen Juden" schrieben. Vgl.: Rothe, Wolfgang: Der selige Bettler. Anmerkungen zu einem Topos des Expressionismus. In: German Life and Letters. A Quarterly Review. Herman Boeschenstein Anniversary Number. Bd. 23. Nr. 1. Oxford. Oktober 1969. S. 77; Knilli, Friedrich: Dreißig Jahre Lehr- und Forschungsarbeit zur Mediengeschichte des ›Jud Süß‹: Ein Bericht. In: Przyrembel, Alexandra; Schönert, Jörg (Hg.): »Jud Süß« Hofjude, literarische Figur, antisemitisches Zerrbild. Frankfurt am Main. 2006. S. 101-102.

[142] Körner, W.: Ahasver. S. 45.

Aufgrund der auffallenden Ähnlichkeit des Boten mit „Ahasver" ist es nahe liegend, dass der „Ewige Jude" Waszyńskis bewusster oder unbewusster Prototyp für die Gestalt des Boten war. Dies könnte mit dem Charakter des Boten in An-skys Vorlage und mit dem Zeitgeist zusammenhängen. Auch die unheimliche Atmosphäre und die filmischen Leitmotive der Verdammnis und des Todes sowie Waszyńskis eigene negative Haltung zum Chassidismus bekräftigen eine Interpretation des Boten als eine Variante von „Ahasver".[143]
Nicht nur die Figur des Boten, sondern auch der Mystizismus des *Rebbes*, der Wahn Channons, die Verherrlichung des Todes bei dem Hochzeitstanz sowie der Liebestod selbst sind allesamt Motive, die direkt aus dem Repertoire der Dekadenz entstammen.[144] Die Dekadenz hatte zudem eine enge Verbindung zum literarischen und filmischen Expressionismus.[145] In Waszyńskis Film ist eine expressionistische Ästhetik mit dekadenten Inhalten zu sehen, die Wechselwirkung zwischen beiden Stilelementen ist sehr ausgeprägt. Dabei drücken nicht nur die Inhalte, sondern auch die Ästhetik Leid, Lebensmüdigkeit und Wahnsinn aus.
Bereits die Inszenierung von *Der Dybbuk* im Habima-Theater in Moskau (1922) war expressionistisch. Waszyńskis Film wurde von dieser Inszenierung,[146] aber auch direkt vom deutschen Expressionismus beein-

[143] Hamutal Bar-Yosef weist auf einen ausdrücklichen Zusammenhang zwischen Dekadenz und Antisemitismus hin. Vgl.: Bar-Yosef, Hamutal: Romanticism and Decadence in the Literature of the Hebrew Revival. In: Comparative Literature. Bd. 46. Nr. 2. Eugene (Oregon). Frühling 1994. S. 161.

[144] Vgl.: Bar-Yosef, H.: Romanticism and Decadence. S. 155-168.

[145] Vgl.: Padmore, Elaine: German Expressionist Opera, 1910–1935. In: Journal of the Royal Musical Association. Bd. 95. Nr. 1. Oxford. 1968. S. 42. Auf die bereits in An-skys Vorlagen vorhanden, von der Dekadenz geprägten Topoi werde ich im Abschnitt 2.3 eingehen.

[146] Einen direkten Vergleich mit der Moskauer Inszenierung ermöglicht der Artikel von Pearl Fishman, der genaue Beschreibungen und Fotos aus der Habima-Produktion beinhaltet. Vgl.: Fishman, Pearl: Vakhtangov's "The Dybbuk". In: The Drama Review. TDR. Bd. 24. Nr. 3. Jewish Theater Issue. Cambridge (Massachusetts). September 1980. S. 43-58.

flusst.[147] Diese Prägung äußert sich zum Beispiel in den verzerrten Häusern im Schtetl, der entstellten Optik des Friedhofs sowie im kontrastreichen Make-up der Schauspieler. Inhaltlich drückt sich der Expressionismus in der Verfremdung der gezeigten Lebenswelt und ihrer Traditionen aus. Konventionen und direkte Ähnlichkeiten zur Wirklichkeit wurden durch die expressionistische Kunst programmatisch abgelehnt. [148]

Im expressionistischen Film werden häufig die „ungreifbaren" Aspekte des Lebens – das Übernatürliche, Mystische und Ungeheure – in der Form des Horrorfilms dargestellt.[149] Auch der Wahnsinn ist ein klassischer Topos dieses Stils.[150] Dies trifft auf *The Dybbuk* zu, wo Mystik und Geisteskrankheit mit einer Furcht erregenden Wirkung verbunden werden. Dabei wird Channons Wahnsinn im Film öfter und ausdrücklicher in Verbindung zu Satan gebracht als im Theaterstück – womöglich, um einen unheimlicheren Effekt zu erzielen.[151] Dasselbe gilt für die Darstellung der *Mikwa* (das Ritualbad). Hierbei ist der nackte, durch ein Fenster sichtbare Channon in fast erotischem Wahn zu sehen. Diese künstlerisch geschaffene Fiktion eines Ritualbads zeigt Rauchwolken, einen der üblichen Effekte von Horrorfilmen. In diesem Fall wurden sowohl

[147] Vgl.: Haltof, Marek: Polish National Cinema. New York/Oxford. 2002. S. 40. Ein Prototyp des deutschen expressionistischen Filmes ist: *Das Cabinet des Dr. Caligari*. R: Robert Wiene. Deutschland. 1920.

[148] Kurtz, Rudolf: Expressionismus und Film. In: Manz, H.P. (Hg.): Reihe „Filmwissenschaftliche Studientexte". Bd. 1. Zürich. 1965. S. 14.

[149] Kurtz, R.: Expressionismus und Film. S. 52.

[150] Über dieses Phänomen in der Literatur schreibt Wolfgang Rothe in: Rothe, Wolfgang: Der Geisteskranke im Expressionismus. In: Confinia Psychiatrica. Grenzgebiete der Psychiatrie. Bd. 15. Nr. 3-4. Basel. 1972. S. 195-211.

[151] Channons Haltung zur Mystik und zum Satanismus erinnert inhaltlich an Stanisław Przybyszewskis Buch *Die Synagoge Satans* (Berlin, 1897). Auch die Verbindung zwischen Satanismus und Erotik erinnert an Przybyszewski. Vgl.: Przybyszewski, Stanisław: Die Synagoge Satans. Entstehung und Kult des Hexensabbats, des Satanismus und der Schwarzen Messe. Berlin. 1979. S. 29ff. Merkwürdig ist in diesem Zusammenhang die filmische Erklärung für Channons kabbalistische Bestrebungen: "By means of symbols and by using numbers for letters he seeks to become a co-factor in the mystic powers that rule the world." Diese Aussage scheint fast eine jüdische Weltverschwörung nahe zu legen.

die Form als auch der Sinn des religiösen Topos umgestaltet. Nach jüdischer Tradition ist die *Mikwa* ein Wasserbassin mit frischem, natürlichem (d.h. unterirdischem Fluss-, Regen-, oder Schnee-) Wasser, in dem man rituell untertaucht. Die *Mikwa* soll Lebensbejahung und die Überwindung des Todes symbolisieren.[152] Sie kann selbstverständlich nicht aus einem Fenster beobachtet werden und ist meistens unterirdisch, häufig mit einer bis zum Bassinboden führenden Treppe, damit man komplett untertauchen kann. Die *Mikwa* wird vor *Jom Kippur*, aber auch vor Hochzeiten oder vor anderen besonderen Anlässen besucht. Besonders religiöse Menschen gehen öfter zur *Mikwa,* teilweise vor jedem Sabbat. Im Film hingegen sind die *Mikwa* und die Synagoge Orte, wo Channon hingeht, um Satan aufzusuchen. Waszyński hat Channons Wahn mit Hilfe einer nichtexistenten Verbindung zwischen der jüdischen Mystik und dem Satanismus unheimlicher dargestellt und dadurch das Judentum entstellt. Merkwürdig in diesem Zusammenhang ist die Darstellung der *Kabbala* einerseits als etwas im Chassidismus „Verbotenes" und Dämonisches, zugleich aber auch als etwas Jüdisches.[153] Channons Haltung zur Askese ist im Chassidismus ebenfalls nicht auffindbar. Diese erinnert eher an die Einstellung der Sabbatarier, den Anhängern des Pseudo-Messias Sabbatai Zwi, die im 17. Jahrhundert zwischen leiblichen Exzessen und Askese pendelten und – so wie Channon – „Heiligkeit in der Sünde" fanden.[154] Im Allgemeinen handelt es sich bei Channons Wahn um ein Mixtum compositum verschiedener mystischer und esoterischer Topoi. So ist es sicherlich kein Zufall, dass die Szene der Dybbukaustreibung einer schwarzen Messe ähnelt.
Die Hochzeit Leahs wird – passend zu der Form des Horrorfilms – alptraumhaft inszeniert. Die hermetische Einstellung dieser Sequenz wirkt

[152] Lamm, Maurice: The Jewish Way in Love and Marriage. New York/San Francisco. 1980. S. 193-194.

[153] Channon wurde im Film für sein Interesse an der *Kabbala* kritisiert, er fand jedoch die angeblichen *Kabbala*-Bücher in der *Jeschiwa* (der jüdischen Religionslehranstalt).

[154] Vgl.: Scholem, G.: Die jüdische Mystik. S. 319ff., 346. Über die bereits in der Theatervorlage vorhandenen sabbatarischen Topoi schreibt: Petrovsky-Shtern, Yohanan: "We Are Too Late": An-sky and the Paradigm of No Return. In: Safran, Gabriella; Zipperstein, Steven J. (Hg.): The Worlds of S. An-sky. A Russian Jewish Intellectual at the Turn of the Century. Stanford. 2006. S. 99-100.

mit dem lauten Wind und der Dunkelheit äußerst unheimlich. Die Hochzeit ist ein völliges Durcheinander: Es stürmt, wichtige Riten wie das Auflegen der Brautschleier durch den Bräutigam finden nicht statt.[155] Die Braut besucht den Friedhof und lädt – ungebräuchlich – neben ihrer toten Mutter auch den toten Channon und das tote Brautpaar zu ihrer Hochzeit ein, womit die Besitznahme durch den Dybbuk erst herbeigeführt wird. Es finden auch verschiedene Tänze statt, die einerseits den Kontrast zwischen den Armen und den Reichen, aber auch die Allgegenwart des Todes hervorheben. Die Tänze werden mit Untertiteln eingeführt, was bei dem Zuschauer den falschen Eindruck erwecken kann, es handele sich dabei um eine ethnographische Darstellung jüdischer Tänze. Die gesamte, sehr komplexe Hochzeitssequenz ist von einer essenziellen Bedeutung für den Film, ihre Bestandteile müssen im Folgenden erklärt werden. Die Erklärung richtet sich nach dem Sinnzusammenhang der Elemente und nicht nach ihrer filmischen Reihenfolge. Diese Sequenz ist auch insofern für das gesamte Werk paradigmatisch, weil sie sämtliche Stillmittel und künstlerische Strömungen, die den Film prägen – Expressionismus, Dekadenz und Antisemitismus – vereinigt.

Die literarische Vorlage sah einen kurzen Tanz vor, bei dem Leah vor der Hochzeit mit den Bettlern der Stadt tanzt. Dieser Tanz wurde bereits bei der Habima-Inszenierung des Stückes deutlich ausgeweitet. Evgenij Vachtangov hat den „Bettlertanz" bei seiner Moskauer Aufführung choreographiert. Dabei versuchte er, jede Form des ethnographischen Realismus zu vermeiden und stattdessen durch Gestalt und Bewegung eine groteske Wirkung zu erzielen.[156] Ein zeitgenössischer jüdischer Tanzhistoriker behauptete, dass Vachtangovs Bettlertanz „nichts Jüdisches in sich" gehabt hätte.[157] Die Choreographie wurde durch den russischen

[155] In der jiddischen Theatervorlage weist Leah Menasche ab, als er versucht, ihr den Schleier aufzulegen. (Vgl.: Roskies, S. 29) In der russischen Theatervorlage weist sie ihn ab, als er ihr den Ring versucht zu geben, wie auch im Film (Ivanov. S. 413).

[156] Safran, G.: Dancing with Death. S. 772.

[157] Safran, G.: Dancing with Death. S. 772.

Chorovod, einem traditionellen Kreistanz, beeinflusst.[158] Der Tanz wurde damals kommunistisch interpretiert: Die Bettler lehnten ihre Rolle als „Parasiten" ab und nahmen Senders Geldgeschenke nicht an.[159] Sie rächten sich außerdem an Sender, indem sie Leah terrorisierten. Die Bettler mussten sich animalisch bewegen, jeder nach einem anderen Tier (Affe, Fuchs, Hyäne, usw.).[160] Die Gesichter waren durch Schminke stark verzerrt.[161] Pearl Fishman beschreibt diesen Tanz als einen „dämonischen Alptraum."[162] Vladislav Ivanov schreibt, dass der schwer an Krebs erkrankte Vachtangov diesen Tanz als Allegorie auf Krankheit und Agonie sowie auf die allgemeine Verdorbenheit des Lebens gestaltete.[163] Waszyński klischierte Vachtangovs Choreographie und erweitete diese zu einer kompletten Sequenz. Der Film zeigt sowohl einen „Bettlertanz" als auch einen „Tanz der Armen". Im Film wird Leah aus religiöser Verpflichtung gezwungen,[164] mit den Bettlern zu tanzen. Dabei wirken die Bettler in ihrer Gestalt und ihren Bewegungen wie Bestien, die Leah wie Dämonen umkreisen. Die Bettler werden nicht nur beim Tanzen sehr negativ dargestellt, sondern auch als sie randalieren, um gierig Geld und Geschenke zu bekommen. Der Kontrast zu den Rei-

[158] Manor, Giora: Extending the Traditional Wedding Dance: "Inbal's Yemenite Wedding" and the Beggar's Dance in Habimah's "The Dybbuk". In: Dance Research Journal. Bd. 17. Nr. 2. Champaign (Illinois). Herbst 1985. S. 74.

[159] Vgl.: Fishman, P.: Vakhtangov's "The Dybbuk". S. 53-54. Vladislav Ivanov behauptet hingegen, dass die kommunistische Interpretation des Tanzes eine Projektion der sowjetischen Kritiker war und nicht Vachtangovs Intention entsprach. In: Ivanov, Vladislav: An-sky, Evgeny Vakhtangov, and The Dybbuk. In: Safran, Gabriella; Zipperstein, Steven J. (Hg.): The Worlds of S. An-sky. A Russian Jewish Intellectual at the Turn of the Century. Stanford. 2006. S. 258.

[160] Manor, G.: Extending the Traditional Wedding Dance. S. 74.

[161] Fishmans Aufsatz zu Vachtangovs Inszenierung ist mit Bildern der Inszenierung versehen. Vgl.: Fishman, P.: Vakhtangov's "The Dybbuk". S. 52-53.

[162] Fishman, P.: Vakhtangov's "The Dybbuk". S. 53.

[163] Ivanov, V.: An-sky, Evgeny Vakhtangov. S. 255-256, 258. Vachtangov starb 1922 in Moskau, wenige Monate nach der Uraufführung des *Dybbuks*.

[164] Freyda (Leahs Tante) und Sender sagen mehrmals zu Leah, dass es eine große *Mizwa* sei, die Armen zu erfreuen, indem man mit ihnen tanzt. Bei der Untertitelung des Filmes wird *Mizwa* mit „Blessing" (Segen) übersetzt, was jedoch falsch ist. Eine *Mizwa* ist ein Gebot oder eine Wohltat.

chen, den Vachtangov eingeführt hatte, wurde von Waszyński noch hervorgehoben. Bei Vachtangov standen die elegant gekleideten Reichen lediglich im Hintergrund,[165] bei Waszyński werden pompös bekleidete Frauen tanzend in einem mit exotischen Teppichen und Palmen versehenen Raum dargestellt. Diese Frauen tanzen vor Leah, die auf einem Thron sitzt, den „Tanz der Reichen" sowie den „Stepptanz."[166] Weder die Reichen noch die Armen werden in irgendeiner Form würdevoll oder überhaupt menschlich dargestellt: Sie sind schändliche Karikaturen. Es ist eine höchst beunruhigende Szene.
Waszyńskis Verwendung der sozialen Topoi – nicht nur, aber besonders in der langen Tanzsequenz – erscheint etwas änigmatisch. Waszyński hat einige gesellschaftskritische Motive aus dem Theaterstück übernommen, aber mit einer ganz anderen Bedeutung versehen, wie ich zeigen werde. An-kys Theaterstück wird als Versuch interpretiert, einen Proto-Kommunismus bei den Juden zu beweisen:[167]

> It may be easier to understand An-sky's urge to display Jewish culture as traditionally anti-capitalist when one recalls that Jews were seen as the quintessential capitalists.[168]

Dies zeigt sich im Theaterstück beispielsweise in den Kommentaren der Synagogenbesucher, die Sender dafür kritisieren, entgegen der Tradition für Leah einen reichen Bräutigam zu suchen.[169] Im Film hingegen

---

[165] Fishman, P.: Vakhtangov's "The Dybbuk". S. 51.

[166] Der kulturelle und religiöse Zusammenhang dieser Szene wird weiter unten vorgestellt.

[167] Safran, Gabriella: Jews as Siberian Natives. Primitivism and S. An-sky's *Dybbuk*. In: Modernism / *modernity*. Bd. 13. Nr. 4. Baltimore. 2006. S. 647-649.

[168] Safran, G.: Jews as Siberian Natives. S. 648. Safran beschreibt an gleicher Stelle, dass An-sky in seiner Jugend die Juden als Ausbeuter der russischen Bauern betrachtete, dass er aber in späteren Jahren den Kapitalismus als etwas dem Judentum Fremdes darstellte.

[169] Ivanov, Vladislav (Hg.): *Between Two Worlds. (The Dybbuk)*. A Jewish Dramatic Legend in Four Acts with Prologue and Epilogue. *S. An-sky*. In: Safran, Gabriella; Zipperstein, Steven J. (Hg.): The Worlds of S. An-sky. A Russian Jewish Intellectual at the Turn of the Century. Stanford. 2006. S. 384; Roskies, D. (Hg.): The Dybbuk. S. 10. Nach jüdischer Tradition soll die Tochter eines reichen Mannes einen armen Gelehrten heiraten und von

wird Senders Entscheidung, Leah mit einem „Reichen" zu verheiraten, durch das religiöse Establishment unterstützt. Im Gegensatz zur Vorlage gibt es hier keine Abkoppelung des Kapitalismus vom Judentum. Die Sequenz am Anfang des Filmes, wo Sender in mehreren Szenen beim Geldzählen gezeigt wird, sowie die Charakterisierung Senders durch Channon als „derjenige, der nur in Gold zählen kann" sind Verweise auf den Kapitalismus und die Geldgier der Juden; hierzu zählen auch die Krawalle der Armen um Geschenke. Diese Szenen, sowie auch die beschriebene Tanzsequenz, wo Reiche und Arme als abscheulich dargestellt werden, wecken starke Erinnerungen an antisemitische Karikaturen der damaligen Zeit.[170] Lester Friedman schreibt, dass man Horrorfilme, die ethnische Figuren enthalten, besonders umsichtig analysieren soll:

> [R]ooting the men and/or monsters in an ethnic tradition forces us to pay careful attention to the film's racial particulars as well as to its universal implications, for the characters now embody a specific history of social issues and concerns.
>
> Furthermore, horror films with clearly defined ethnic characters either implicitly or explicitly deal with issues involving racism and xenophobia; their seemingly innocuous genre icons and stock situations reflect and sometimes criticize complicated racial problems.[...] At the very least, such pictures present examples of a period's prevailing ethnic prejudices and social mores.[171]

Aus zwei Gründen ist es unplausibel, die negative Darstellung der Reichen im Film als Sozialkritik zu interpretieren. Einerseits wurde der

ihrem Vater finanziell unterhalten werden. Dieser Brauch wird *Kest* genannt. Vgl.: Heschel, A.: The Eastern European Era. S. 8.

[170] Nicht nur der „reiche", sondern auch der „schmutzige" arme Jude war Teil des antisemitischen Diskurses der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts. Beunruhigend ist an dem Film die Parallele zu der v.a. unter den Nationalsozialisten üblichen Darstellung der Juden als Affen. Vgl.: Gilman, S.: Jewish Self-Hatred. S. 8-9.

[171] Friedman, L.: ‚Canyons of Nightmare'. S. 127-128.

Film gedreht, um die Filmproduktionsfirma Feniks vor dem Bankrott zu retten.[172] Da sozialkritische Filme im Vorkriegspolen von den Zensurbehörden kaum zugelassen wurden, ist es praktisch ausgeschlossen, dass ein Film, der ein „Blockbuster" werden sollte, ein Thema hätte haben können, das auf der Leinwand nicht zulässig war.[173] Weder in *The Dybbuk*, noch in anderen Filmen Michał Waszyńskis oder in seiner Biografie gibt es Hinweise darauf, dass er sich für linke Gesellschaftskritik jemals interessiert hätte.[174] Er hatte in vielen anderen Filmen ein sehr positives Bild der polnischen Bourgeoisie oder Aristokratie gezeigt, drehte aber auch Filme, wo reiche Juden negativ dargestellt wurden.[175] Seine Vorkriegsfilme entsprachen im Allgemeinen eher dem rechtsgerichteten politischen Zeitgeist der polnischen Gesellschaft. In Polen war das antisemitische Vorurteil, dass die Juden „Wucherer" seien, sehr verbreitet. In der Vorkriegszeit ging dies soweit, dass jüdische Geschäfte gezielt geplündert oder boykottiert wurden.[176] Statt einer gesellschaftskritischen Stellungnahme gegen „kapitalistische Ausbeutung" scheint dieser Film viel eher zeitgenössische antisemitische Vorurteile wieder-

[172] Blumenfeld, S.: L'homme qui voulait être prince. S. 64.

[173] Blumenfeld, S.: L'homme qui voulait être prince. S. 77.

[174] Waszyński selbst lebte gerne in Luxus, sowohl vor als auch nach dem Krieg. Nach dem *Dybbuk* fing er an, sich selbst als polnischer Prinz auszugeben. Vgl.: Blumenfeld, S.: L'homme qui voulait être prince. S. 60-61, 100, 124ff., 219ff.

[175] Zu den Filmen über die polnische Bourgeoisie zählen: Jego ekselencia subiekt (Seine Exzellenz, der Verkäufer. 1933), Bohaterowie Sybiru (Helden Sibiriens. 1936), und nach dem Dybbuk: Znachor (Der Kurpfuscher. 1937), Gehenna (1938), Professor Wilczur (1938). Zu seinen Filmen, in denen reiche Juden negativ porträtiert werden, gehören: ABC Miłości (ABC der Liebe. 1935); und Co mój mąż robi w nocy (Was macht mein Mann nachts. 1934). Alle genannten Filme sind aus Polen. Vgl.: Haltof, M.: Polish National Cinema. S. 28-36; Toeplitz, J.: Geschichte des Films. S. 373.

[176] Vgl.: Stopnicka Heller, Celia: Poles of Jewish Background-The Case of Assimilation without Integration in Interwar Poland. In: Fishman, Joshua A.(Hg.): Studies on Polish Jewry 1919-1939. The Interplay of Social, Economic and Political Factors in the Struggle of a Minority for Its Existence. New York. 1974. S. 248-249; Korzec, Paweł: Antisemitism in Poland as an Intellectual, Social and Political Movement. In: Fishman, Joshua A. (Hg.): Studies on Polish Jewry 1919-1939. The Interplay of Social, Economic and Political Factors in the Struggle of a Minority for Its Existence. New York. 1974. S. 86ff.

zugeben.[177] Die Frage, warum Waszyński – als jüdischstämmiger Regisseur – diese antijüdischen Motive in seinen Film aufnahm, wird am Ende des Abschnittes beantwortet werden. Zuerst muss jedoch die Analyse der ausstehenden Bestandteile der Hochzeitssequenz abgeschlossen werden.

Die unheimliche, unbehagliche Stimmung der gesamten Tanzsequenz erreicht einen Höhepunkt in dem Totentanz.[178] Dieser Tanz wird vom *Badchan,* dem Alleinunterhalter auf Hochzeiten, mit folgenden Wörtern eingeleitet:

> [F]rom dust you came- to dust you will return. For what, o [sic] foolish man, is your strife and sacrifice? Your restless activity and constant striving? In the end your bones will be carried to the grave. And praying and weeping will be of no avail. Everything which lives must finally pass away, though you have your joys, soon you will also weep–For the life of man is like unto the DANCE OF DEATH.

Dieser Tanz wurde von Judith Berg choreographiert, die behauptete, den Totentanz aus alten Erzählungen zu kennen.[179] Bei diesem Tanz spielen die Bettler erneut eine wichtige Rolle, indem sie durch ihre „tierischen"

[177] Ruth Wisse schreibt über die Wirkungen des Stereotypes des "reichen Juden" auf jüdische Autoren in Amerika und stellt fest, dass Autoren häufig diese antisemitische Vorwürfe akzeptierten und sich aufgrund ihrer Identität schämten. Sander Gilman schreibt, dass die Übernahme der Vorurteile der Mehrheitsgesellschaft ein Problem des Lebens in der Diaspora per se ist: "To be accepted in society means acquiring the reference group's discourse." Dieses Problem betrifft an erster Stelle assimilationsbereite Menschen. Ich vermute, dass An-sky und Waszyński gegen die antisemitische Kritik an wohlhabenden Juden in ihrer Umgebung nicht immun waren, wie ich weiter unten zeigen werde. Wisse, Ruth: Jewish Writers in the New Diaspora. In: Seltzer, Robert; Cohen, Norman (Hg.): The Americanization of the Jews. New York. 1995. S. 70-71; Gilman, S.: Jewish Self-Hatred. Zitat aus S. 16, darüber hinaus vgl. S. 12.

[178] Wie Totentänze in anderen Kontexten wird dieser filmische Totentanz Teil einer Darstellung von sozialer Ungleichheit. Vgl.: Mackenbach, Johan Pieter; Dreier, Rolf Paul: Dances of Death: Macabre Mirrors of an Unequal Society In: International Journal of Public Health. Bd. 57. Nr. 6. December 2012. S. 915–924.

[179] Vgl.: Hoberman, J.: Bridge of Light. S. 281.

Bewegungen die düstere Stimmung vorbereiten. Der Tod wird durch eine Frau mit Totenkopfmaske repräsentiert.[180] Diese Frau tanzt einen modernen Ausdruckstanz, bei dem sie – erfolgreich – versucht, Leah dazu zu verführen, in ihre Arme zu kommen. Leah gibt sich der Todesfigur erst dann hin, als sie Channons Gesicht in ihr bemerkt. Sie wird dann von der Todesfigur mit ausgestreckten Armen, die fast die Form eines Kreuzes bilden, herumgetragen. Diese Szene nimmt Leahs Selbstaufopferung am Ende des Filmes vorweg. Leahs weiße Kleidung, ihr unschuldiges Gesicht und ihre Hilflosigkeit erinnern stark an christliche Ikonen, nicht zuletzt durch die letzte, kreuzförmige Pose am Ende des Tanzes. Das filmische Leitmotiv des Liebestodes wird in dieser Szene auf düstere Weise vergegenwärtigt. Dieser Topos ist jedoch dem Judentum fremd.[181] Der Tod Leahs am Ende des *Dybbuks* und ihr Ziel der jenseitigen Vereinigung mit dem Geliebten ist ein romantisches und zugleich auch dekadentes Motiv, das vor allem durch Richard Wagner Verbreitung fand. Seth Wolitz schreibt, dass An-sky der erste Mensch war, der den Topos des Liebestodes auf die jüdische Bühne brachte.[182] Der kulturelle Zusammenhang dieses Motivs wird daher im kommenden Abschnitt über die literarischen Vorlagen analysiert.

Der filmische Topos des Totentanzes ist keine rein künstlerische Erfindung. Totentänze wurden ursprünglich bei den Katholiken im mittelalterlichen Frankreich entwickelt. Sie fungierten in der Zeit der Pest als Ausdrücke des Trotzes und der Bestätigung der menschlichen Lebenskraft. Diese Tänze wurden von zeitgenössischen Juden übernommen und teilweise auf Hochzeiten getanzt.[183] Im Judentum sind Totentänze jedoch fröhliche Tänze gewesen, bei denen ein Mann, der den Tod repräsentierte, „starb“ und mit Küssen der Liebe wieder ins Leben geholt

[180] Ein Aspekt des Filmes, der auf den heutigen Zuschauer besonders aufschreckend wirkt, ist die optische Ähnlichkeit des Kostüms der Todesfigur mit den KZ-Uniformen, die polnische Juden wenige Jahre später tragen mussten.

[181] Vgl.: Lamm, M.: Love and Marriage. S. 13-15. Joel Rosenberg sieht darin jedoch keinen wesentlichen Widerspruch mit dem vormodernen jüdischen Glauben. Rosenberg, J.: Soul of Catastrophe, S. 22-23.

[182] Wolitz, S.: Inscribing An-sky's Dybbuk. S. 183.

[183] Konigsberg, I.: "The Only ‚I' in the World". S. 27.

wurde.[184] Nach der frühen Neuzeit wurde dieser Brauch kaum noch gepflegt. Dessen ungeachtet waren Totentänze ein häufig verwendetes Motiv in der nichtjüdischen Literatur der Romantik und der Dekadenz, wie zum Beispiel in Stanisław Przybyszewskis Buch *Totentanz der Liebe* (1902).[185] Wahrscheinlich hat Waszyński diesen zu seiner Zeit beliebten literarischen Topos als geeignet für den *Dybbuk* empfunden. Tatsächlich verleiht Waszyński mit diesem Motiv dem Werk eine größere Einheit, da der Tod ohne Zweifel ein wichtiges Element der Filmnarrative ist:[186]

> *The Dybbuk*, then, is initially a film about the eternal presence of death, about the scarce boundary between the living and the dead, about interpenetration of the dead into the world of the living (the subtitle of the play is *Between Two Worlds*).[187]

Die Sequenz der Hochzeit – mitsamt den alptraumhaften Tänzen – ist jedoch eine Verzerrung der Stimmung und der Sitten der traditionellen jüdischer Vermählung. Im Judentum gilt die Hochzeit als „Inbegriff der Freude."[188] Nach einer jüdischen Eheschließung wird bei der Feier traditionsgemäß sehr viel getanzt und gegessen.[189] Nicht nur Freunde und Verwandte werden eingeladen, sondern – je nach Budget – auch die Armen der Stadt. Im Film werden die jüdischen Vorstellungen der Hochzeit und des Tanzes als Wege zur Erfüllung des Gebotes, die Neuvermählten zu erfreuen, durchgehend in das Gegenteil verkehrt:

---

[184] Eine Beschreibung des Totentanzes nach Zeitzeugenberichten enthält das Buch: Pollack, Herman: Jewish Folkways in Germanic Lands (1648-1806). Studies in Aspects of Daily Life. Cambridge (Massachusetts). 1971. S. 38. Bei dieser Beschreibung fällt auf, dass nicht verwandte Frauen und Männer zusammen tanzten, was später seltener wurde.

[185] Andere Beispiele nennt Safran, G.: Dancing with Death. S. 769-771.

[186] Ira Konigsberg hebt die ausgeprägte künstlerische Einheit des Filmes gegenüber dem Theaterstück hervor, in: Konigsberg, I.: "The Only ‚I' in the World". S. 32.

[187] Konigsberg, I.: "The Only ‚I' in the World". S. 25.

[188] Lamm, M.: Love and Marriage. S. 180.

[189] Viele besondere Tänze finden während der Hochzeit mit dem Ziel der Erfreuung des Brautpaares statt. Vgl.: Friedhaber, Zvi: The Dance with the Separating Kerchief. In: Dance Research Journal. Bd. 17. Nr. 2. Champaign (Illinois). Herbst 1985. S. 65-67.

> A great Jewish wedding consists of the genuine rejoicing of the guests. The wedding should reflect the deepest and most sensitive feelings of the bride and groom. This atmosphere is achieved by the tone of the service, the presence of true friends, and the communal dancing of the guests who are expected by *Halakhah* to 'rejoice the bride and groom' at the occasion of their most serious life decision.[190]

Vor der Hochzeit soll die Braut von ihren Freundinnen in einem Ritual, das *Hachnassat Kalla* heißt, „bedient" werden.[191] Sie hat auf einem Thron oder einem für sie bestimmten Stuhl zu sitzen und Geschenke und Segenssprüche zu empfangen: Das Ziel dabei ist, die Braut freudig zu stimmen.[192] In dem Film wird dieser Brauch in das Gegenteil verwandelt: Leah sitzt zwar auf einem Thron, aber ihre Besucherinnen sind mit ihren „bourgeoisen" Tänzen sowie mit Essen beschäftigt und ignorieren Leah dabei völlig. Der *Badchan* kündigt seinen Segen an, spricht dann aber nur über Leahs tote Mutter, was sicherlich keine fröhliche Stimmung erzeugt: Die Anwesenden fangen an, zu weinen. Ungewohnt ist auch die Tatsache, dass Leah in dieser Szene bereits den Brautschleier trägt. Den Brautschleier hat ihre Tante nach dem Bettlertanz einfach auf sie drauf geworfen. Die Verschleierungszeremonie ist traditionsgemäß ein wichtiger Bestandteil der Hochzeit,[193] der nach dem Ritual der *Hachnassat Kalla* vollzogen wird. Die Braut trifft später den Bräutigam unter der *Chuppa* und sie umkreist ihn – je nach Brauch – drei oder

[190] Lamm, M.: Love and Marriage. S. 176. Halakhah (s. *Halacha*) ist das jüdische Religionsgesetz.

[191] *Hachnassat Kalla* ist ein schwer zu übersetzender Begriff. „Hachnassat Orechim" ist ein verwandter Begriff und heißt „Gastfreundschaft" auf Hebräisch („Orechim" sind Gäste und „Kalla" heißt Braut), vielleicht könnte man es als „Wohltat für die Braut" oder „Bedienung der Braut" übersetzen.

[192] Wenn die Braut arm oder verwaist ist, gibt dieser Brauch den Gästen die Möglichkeit, die Braut vor ihrer Eheschließung wirtschaftlich zu unterstützen.

[193] Traditionellerweise legt der Bräutigam den Schleier auf die Braut. Rabbi Maurice Lamm beschreibt diese Zeremonie, die auf Jiddisch *Bedeken* heißt, und ihre Symbolik in: Lamm, M.: Love and Marriage. S. 207ff.

sieben Mal.[194] Der Rabbiner segnet anschließend den Wein und spricht die Segenssprüche zur Hochzeit unter der *Chuppa* aus. Das Ehepaar trinkt dann vom Wein. Der Bräutigam gibt der Braut den Ehering und erklärt sie zu seiner Ehefrau. Im Film hingegen wird die Szene unter der *Chuppa* sehr verkürzt dargestellt: Der Rabbiner gibt Menasche den Ehering gleich nach dem Wein. Hier kommt es zu der endgültigen Ablehnung Menasches durch Leah. Leah wird danach vom Dybbuk besessen, womit der weitere Verlauf der Hochzeit unterbrochen wird.

Der gesamte Film ist durch eine Vermischung von verzerrten jüdischen Bräuchen und Traditionen mit dekadenten, expressionistischen und antisemitischen Motiven gekennzeichnet, wodurch sich das Gesamtbild eines Furcht erregenden „jüdischen" Mikrokosmos ergibt. Ein Blick auf Waszyńskis eigene Beziehung zum Judentum ergibt ein mögliches Erklärungsparadigma für seine Entscheidung, das chassidische Schtetl in eine „Hölle" zu verwandeln.[195] Aus der Perspektive des Außenstehenden lassen sich zwar kaum definitive Schlussfolgerungen über die Motivation eines Künstlers treffen, man kann jedoch durchaus die Plausibilität einiger Aussagen aufzeigen.

Waszyński hatte sich in der polnischen Gesellschaft weitgehend assimiliert. Schon früh hatte er seinen aschkenasischen Namen polonisiert,[196] während der Dreharbeiten des *Dybbuks* weigerte er sich sogar, Jiddisch zu sprechen.[197] Nach dem Film gab er sich als polnisch-katholischen

[194] Das jüdische Paar trifft sich erst nach Unterschreibung des Ehevertrags (*Ketuva*) unter der *Chuppa*. Im Film wird die Unterzeichnung nicht gezeigt.

[195] Samuel Blumenfeld schreibt, dass Waszyński ausschließlich einen (Spiel)ort für ein jiddischer Film kannte: die Hölle. Blumenfeld, S.: L'homme qui voulait être prince. S. 85.

[196] 1922 änderte Michal Waks seinen Namen zu Michał Waszyński, um seine jüdische Herkunft zu verdecken. Offiziell brach Waszyński 1918 mit der jüdischen Religion und verließ 1919 sein Schtetl. Vgl.: Blumenfeld, S.: L'homme qui voulait être prince. S. 27, 38, 39.

[197] Samuel Blumenfeld schreibt, dass Waszyński Jiddisch, seine Muttersprache, überhaupt nicht mehr sprechen wollte – egal in welchem Kontext. Celia Stopnicka Heller beschreibt, wie die meisten assimilierten Juden in Polen Polnisch bevorzugten und sich häufig weigerten, Jiddisch zu sprechen. Sie sahen Jiddisch als die Sprache der „Ignoranz und Superstition." Sander Gilman weist darauf hin, dass im Zuge der Emanzipation der Juden in Europa Jiddisch als Symbol einer „geistigen Behinderung" der Juden angesehen wurde.

Prinzen aus.[198] Des Weiteren war er offen homosexuell, was seine Entfernung vom traditionellen jüdischen Milieu unterstrich.[199] Das negative Bild des Chassidismus in *The Dybbuk* kann mit einiger Plausibilität als Ausdruck von Waszyńskis persönlicher Abneigung gegenüber dieser religiösen Richtung interpretiert werden. Es ist aber auch plausibel, dass er sich in dem, was er auf der Leinwand präsentierte, selbst wiederfand. Celia Stopnicka Heller hat eine Studie über assimilierte Juden in Polen geschrieben, wo sie beschreibt, auf welche Weise diese versuchten, andere Juden zu polonisieren und sie von „Superstition" und von jüdischer Religiosität zu „befreien".[200] Vor allem unter Künstlern und Intellektuellen gab es assimilierte Menschen, die sich vom Judentum komplett abwandten und sich völlig mit Polen identifizierten.[201]

> The overall image that the assimilationists had of Jews and Jewishness was the same as that of Poles–overwhelmingly negative. They looked down on the Jews as 'primitive,' 'backward,' strange, ridiculous and uncouth. They felt a tremendous social distance between themselves and Jews.[202]

Waszyńskis öffentliches Leben erweckt den Eindruck einer völligen Identifikation mit der Mehrheitsgesellschaft seiner Wahlheimat Polen.

Blumenfeld, S.: L'homme qui voulait être prince. S. 86-87; Stopnicka Heller, C.: Poles of Jewish Background. S. 257; Gilman, S.: Jewish Self-Hatred. S. 141.

[198] Blumefeld schreibt, dass Waszyński nach dem *Dybbuk* anfing, sich als ein Prinz auszugeben. Er hat sich fortan von allem Jüdischen entfernt. Blumenfeld, S.: L'homme qui voulait être prince. S. 98, 100, 103, 138.

[199] Homosexualität wird bis heute in chassidischen und traditionsgebundenen Gemeinden stark verurteilt. Maurice Lamm fasst die *halachische* (gesetzliche) Position gegenüber der Homosexualität zusammen: Lamm, M.: Love and Marriage. S. 65-70. Blumenfeld schreibt, dass Waszyński seine Homosexualität offen auslebte. Durch die Tatsache, dass er assimiliert und homosexuell war, soll er im Gegensatz zu den anderen Mitwirkenden des *Dybbuks* deplaziert gewirkt haben. Vgl.: Blumenfeld, S.: L'homme qui voulait être prince. S. 61, 68.

[200] Stopnicka Heller, C.: Poles of Jewish Background. S. 246-247.

[201] Vgl.: Stopnicka Heller, C.: Poles of Jewish Background. S. 254.

[202] Stopnicka Heller, C.: Poles of Jewish Background. S. 258.

Dies hat ihn möglicherweise für die Aufnahme der antisemitischen Stereotype seiner Umgebung empfänglich gemacht. Sander Gilman schreibt, dass assimilierte Juden sich besonders bedroht fühlen können, wenn sie sich mit einem jüdischen Thema befassen.[203] In diesen Fällen versuchen sie mitunter, sich so weit wie möglich von dem stereotypischen Juden abzusondern, indem sie die negativen Vorurteile gegen die „anderen" Juden bestätigen. Dieses Phänomen ist nach Gilman das Ergebnis der eigenen Angst, einen schwer erlangten Status in der Mehrheitsgesellschaft zu verlieren.[204] Die negative Darstellung der Juden in *The Dybbuk* beruht mit einiger Plausibilität zumindest bis zu einem gewissen Grad auf Waszyńskis Angst und Abneigung davor, als Jude identifiziert zu werden. Auch die Verwendung von christlich anmutenden Elementen im *Dybbuk* können aus Waszyńskis eigener Identifizierung mit dem katholischen Polen hervorgegangen sein – hierzu gehört der Bote, der an „Ahasver" erinnert, sowie die Darstellung der Tischgesellschaft des Rebbes als einer Art verstelltes „Letzes Abendmahl Jesu".

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die religiösen Motive in Waszyńskis *Dybbuk* ästhetisch verzerrt und inhaltlich weitgehend umgedeutet werden. Daraus ergibt sich ein expressionistischer, dekadenter Horrorfilm, der in einem „chassidischen Milieu" spielt. Wie in diesem Abschnitt immer wieder erwähnt, macht der Film oft den Eindruck, „ethnographisch" sein zu wollen – dies ist jedoch nur ein künstlerisches Mittel, das aber bei der Rezeption bedauerlicherweise häufig für bare Münze gehalten wurde. Diesen Versuch des Filmes, ein Gefühl der „Echtheit" erwecken zu wollen, könnte man als ein Mittel ansehen, um die Zuschauer zu verängstigen. Lester Friedman weist darauf hin, dass lebensnahe Figuren in Horrorfilmen häufig erschreckender wirken, als etwa Vampire oder Werwölfe.[205] Im Vorkriegspolen waren Chassidim noch ein Teil des Alltags – unter genau dieser Alltäglichkeit „enthüllt" nun das Werk als Horrorfilm etwas Monströses. Möglicherweise versuchte Waszyński, mit dem Film auch seine eigene negative Meinung

[203] Gilman, S.: Jewish Self-Hatred. S. 11, 20.

[204] Gilman, S.: Jewish Self-Hatred. S. 11-12.

[205] Friedman, L.: ‚Canyons of Nightmare'. S. 136-137.

über den Chassidismus zu kanalisieren. Dies zeigt sich in den antisemitischen Motiven des Filmes, beispielsweise bei der Verknüpfung des Judentums mit Wucherei, mit dem Unmoralischen[206] und mit dem Wahnsinn.[207] Auch die Figur des Boten, die den „Ewigen Juden" widerzuspiegeln scheint, sowie die negative Darstellung sowohl der reichen als auch der armen Juden können als Ausdrücke von Waszyńskis eigener Abneigung gegenüber dem Chassidismus gewertet werden. Der *Dybbuk* steht damit im harschen Gegensatz zu anderen jiddischsprachigen Filmen, die das Schtetl differenzierter zeigen.
Lester Friedman weist darauf hin, dass Filmemacher als Künstler sich der Folgen ihrer Werke nicht immer bewusst sind:[208] „A creative artist, therefore, can tell us only what he intended his work to be, not what it is."[209] Die Rezeption des Filmes ist von ähnlichen Widersprüchen durchzogen wie der Film selbst. Waszyńskis Film diente den Nationalsozialisten zur Inspiration.[210] Paradoxerweise wurde der Film – vor allem nach dem Krieg – bei jüdischen Zuschauern ausgesprochen positiv rezipiert.[211] Auf diese komplexe Rezeptionsgeschichte werde ich in Abschnitt 2.4 kurz eingehen. Da hinter dem Film *The Dybbuk* nicht nur Michał Waszyńskis künstlerisches Konzept, sondern auch die Vorlage S. An-skys steht, müssen vor der Rezeptionsgeschichte diese Vorlage und die Biographie ihres Erschaffers genauer analysiert werden.

[206] Den Juden in Polen wurde häufig „Unmoralität" als Teil antisemitischer Hetze vorgeworfen. Vgl.: Korzec, P.: Antisemitism in Poland. S. 83, 86, 88.
[207] Sander Gilman schreibt, dass das antisemitische Vorurteil, die Juden neigten eher zum Wahnsinn als Nichtjuden, im 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts sehr weit verbreitet war. Er weist darauf hin, dass es auch assimilierte Juden gab, die an dieses Vorurteil glaubten, es aber nicht auf sich selbst bezogen. Gilman, S.: Jewish Self-Hatred. S. 288-295.
[208] Friedman, L.: ‚Canyons of Nightmare'. S. 148.
[209] Friedman, L.: ‚Canyons of Nightmare'. S. 148.
[210] Vgl.: Tegel, S.: „The Demonic Effect". S. 220.
[211] Beispielsweise beschreibt Judith Goldberg den Film als eine „glorious celebration of the traditional past". In: Goldberg, J.: Laughter through Tears. S. 25.

2.3. Die Vorlagen: S. An-skys „*Dybbukim*“

Der Autor der literarischen Vorlage des *Dybbuks* S. An-sky (Shloyme-Zanvl ben Aaron Hacohen Rappoport alias Semën Akimovič, 1863-1920) führte ein ereignisvolles Leben, welches sich in seinem Werk widerspiegelt. An-sky stammte zwar aus einer jüdischen Familie, er wandte sich jedoch früh von ihr und vom jüdischen Glauben ab.[212] Er begann seine schriftstellerische Laufbahn mit scharfen Kritiken des Judentums, die er aber zunächst schwer publizieren konnte. Er fühlte sich zunehmend von linken radikalen Bewegungen angezogen und wurde bald *Narodnik*.[213] Er führte ein abwechslungsreiches Leben – beispielsweise als illegaler Bergbauarbeiter im Donezkbecken[214] oder als Aktivist und Sekretär des russischen Revolutionärs Pëtr Lavrov in Paris.[215] In Paris wurde An-sky durch den damals sehr modischen Primitivismus beeinflusst. Der Primitivismus war eine Idealisierung von so genannten „primitiven“ Völkern im Sinne von Menschengruppen, die der Moderne fern standen. Ihre „Naivität“ und „Vitalität“ wurde der „Dekadenz“ der modernen „westlichen“ Welt gegenüber gestellt. Gabriella Safran schreibt, dass An-sky gerade in diesem Zusammenhang anfing, sein Augenmerk wieder auf sein eigenes Volk zu richten: Er sah die Juden als eine Art „primitive Eingeborene“ des Russischen Reiches.[216] Diese Wiedererweckung seines Interesses für die Juden hing nicht zuletzt auch mit persönlichen

[212] David Roskies bietet eine bündige Darstellung von S. An-skys Lebensweg in: Roskies, D.: Introduction. S. xi-xxxvi.

[213] Die *Narodniki* waren Menschen, die den russischen Bauer als moralisches Idealbild ansahen, die „Naivität“ und „Güte“ der russischen Bauern bewunderten und von ihnen auch „lernen“ wollten.

[214] Der Donezkbecken lag außerhalb des Ansiedlungsrayons, in dem russische Juden leben durften. Deswegen war An-skys Aufenthalt im Donezkbecken illegal.

[215] Das Leben S. An-skys war ausgesprochen außergewöhnlich, aus Platzgründen kann jedoch die Vielfalt seiner Lebensstationen in dieser Arbeit nicht ausführlicher behandelt werden. Zu seinem Leben empfiehlt sich der Band: Safran, Gabriella; Zipperstein, Steven J. (Hg.): The Worlds of S. An-sky. A Russian Jewish Intellectual at the Turn of the Century. Stanford. 2006.

[216] Safran, G.: Jews as Siberian Natives. S. 636-639.

Enttäuschungen zusammen, die er als Revolutionär erlebte.[217] Ein weiterer Katalysator von An-skys Neubewertung des Chassidismus war der „Fall Beilis“ (1911-13), bei dem einem Juden (Mendel Beilis) Ritualmord vorgeworfen wurde. Dieser Fall führte zu einer Welle antisemitischer und auch spezifisch antichassidischer Gewalt im Russischen Reich. Als Ausdruck seiner Erschütterung darüber versuchte An-sky danach, den Chassidismus in Schutz zu nehmen. Er führte außerdem zwischen 1911 und 1914 mehrere ethnographische Expeditionen im Ansiedlungsrayon[218] durch. Mit den Erkenntnissen aus diesen Erkundungen wollte er einerseits assimilierte Juden mit ihren „Wurzeln“ vertraut machen, anderseits hoffte er, dass Nichtjuden die Juden als „einheimische“ Bürger Russlands anerkennen würden. Enttäuscht stellte An-sky fest, dass seine Expeditionen bei seinem Publikum wenig Interesse weckten.[219] Auch seine intensive Beschäftigung mit dem Chassidismus blieb nicht ohne Desillusionierungen: Bei seinen Expeditionen bekam er mit, dass Überreste des Glaubens an den falschen Messias Sabbatai Zvi weiterlebten und dass der Chassidismus „das Böse“ nicht immer überwinden konnte.[220] Diese Erkenntnis zerbrach seine Illusion des „reinen“ Chassidismus und damit auch seine Hoffnung auf eine „Erlösung“ für assimilierte jüdische Intellektuelle:[221] An-skys Versuche, sich ins russische Volk zu integrieren, führten beinahe zu einer Konversion zum russisch-

[217] Über diese Aspekte seines Privatlebens vgl.: Petrovsky-Shtern, Y.: “We Are Too Late”. S. 86-90.

[218] Das Ansiedlungsrayon war derjenige Teil des russischen Reiches, in dem Juden leben und arbeiten durften. Es begann westlich von Smolensk und erstreckte sich bis zur westlichen Grenze des Reiches.

[219] Petrovsky-Shtern, Y.: “We Are Too Late”. S. 95.

[220] Yohanan Petrovsky-Shtern schreibt über An-skys Enttäuschungen bei seiner Identitätssuche und über seine Beschäftigung mit dem Chassidismus. Petrovsky-Shtern, Y.: “We Are Too Late”. S. 83-102.

[221] Gerade diese Verzweiflung kommt in dem Theaterstück des *Dybbuks* zum Ausdruck. Petrovsky-Shtern schreibt über die letzte Szene des Stückes: “An-sky’s tragic scene in The Dybbuk signified that his neo-Romantic utopia based on Hasidic premises was no longer possible.” Petrovsky-Shtern, Y.: “We Are Too Late”. S. 102.

orthodoxen Glauben.[222] Diese Versuche scheiterten, so wie auch seine Bestrebungen, im Chassidismus das perfekte Gesellschaftssystem zu finden. An-skys Lage als jüdischer Revolutionär, der sich jedoch nach der Geborgenheit der Religion sehnte, setzte ihn zwischen alle Stühle. In An-skys *Dybbuk* findet genau diese Zerrissenheit und Desillusionierung Ausdruck. In einer gewissen Weise trifft die Aussage des Dybbuks, der sich davor fürchtet, Leahs Körper zu verlassen, auf An-sky zu:

> "Woe is me! Woe is me! They banished me from the world of the living, the earth will not accept me. And a swarm of demons surrounds me, gnashing their teeth, lying in wait for me to leave, so they can tear me to pieces. I will not leave!"[223]

An-sky war ein Kind seiner Zeit, was bedeutete, dass er als Schriftsteller – wie viele seiner Zeitgenossen – sowohl von der Romantik als auch von der Dekadenz geprägt war.[224] Die Romantik verurteilte die moderne Welt und fand zum Teil im „Primitiven" eine heile, bessere Welt. Die Dekadenz glaubte nicht an Verbesserung, für sie verblieb alles im Negativen oder gar im Dämonischen: Zentrale Motive der Dekadenz waren Flucht, Verzweiflung und Tod. Eine Faszination für Mystik drückten beide literarische Richtungen aus, bei der Dekadenz wurde diese von einer deutlichen Abwertung der Wirklichkeit begleitet. Die Dekadenz beeinflusste eher jiddisch- als hebräischsprachige jüdische Autoren, ihr Vorbild war der polnische Autor Stanisław Przybyszewski (1868-1927). Aber auch Chajim Bialik, der den *Dybbuk* ins Hebräische übersetzte, hat neben seinen utopischen, zionistischen Schriften auch einige dekadente Werke geschrieben. Die jüdische Dekadenz war von einer Verzweiflung über das Überleben des eigenen Volkes durchsetzt: Die Darstellung von

[222] Roskies schreibt, dass die Idee, zum Christentum überzutreten, aus dem Wunsch entstand, ein vollkommener Teil des russischen Volkes zu werden. Ein jüdischer Freund hat ihn von der Konversion abgehalten. Roskies, D.: Introduction. S. xvi.

[223] Ivanov, V. (Hg.): Between Two Worlds. S. 421.

[224] Bei der Darstellung der Romantik und Dekadenz orientiere ich mich vor allem am folgenden Text von Hamutal Bar-Yosef, der über diese literarische Phänomene bei osteuropäischen jüdischen Autoren schreibt: Bar-Yosef, H.: Romanticism and Decadence. S. 146-181.

Juden als Geister oder Schatten sind Motive solcher Werke.[225] Die Chassidim in An-skys Dybbuk sind auf einer gewissen Weise alle Geister: Sie werden als Mitglieder einer vergangenen Kultur dargestellt, die am Rande des Unterganges steht. Darüber hinaus erkennt Roskies, dass *Der Dybbuk* direkt von den tragischen Ereignissen seiner Entstehungszeit beeinflusst wurde – einerseits von den persönlichen Schicksalsschlägen und Misserfolgen An-skys,[226] anderseits von generellen Schwierigkeiten, mit denen sich Juden am Anfang des 20. Jahrhunderts konfrontiert sahen.[227] An-sky schrieb an dem *Dybbuk* in den Jahren von 1912 bis 1917 auf Russisch, auch als er im Verlauf des Ersten Weltkrieges für das Rote Kreuz in Galizien arbeitete.[228] Dort wurde An-sky Zeuge von gewaltsamen Pogromen, die als angebliche Rache für Schlachtniederlagen gegen Juden begangen wurden. Die ständige Präsenz von Pogromen und Tod wird im Theaterstück beispielsweise durch das „Heilige Grab" des bei einem Pogrom getöteten Brautpaares symbolisiert.[229] An-sky hielt Rücksprache mit verschiedenen Schriftstellerkollegen und führte Änderungen an seinem Werk durch. Nachdem Bialik das Werk ins Hebräische übersetzt und dabei umgearbeitet hatte, diente diese Übersetzung An-sky als Vorlage einer eigenen Übertragung des Werkes ins Jiddische. Diese Umschreibungen führten zu einem Stück, das mystischer und zugleich pessimistischer wirkt, als die erste Vorlage. Die russische Vorlage hat einen Prolog, in dem eine junge, moderne Frau ein Gespräch mit ihrem traditionsgebundenen Vater führt. Sie war vor einigen Jahren vom Traubaldachin geflohen, um mit einem anderen Mann zusammen zu leben. Nun war sie zurückgekehrt und spricht mit ihrem Vater über romantische Liebe. So beginnt der Vater, die Geschichte des Dybbuks zu erzählen. Der Vater und die Tochter symbolisieren das Überleben der Juden in der Aktualität, wenn auch so, dass ihr gegenwär-

[225] Bar-Yosef, H.: Romanticism and Decadence. S. 165-166.

[226] An-skys persönliche Tragödie der Kinderlosigkeit kommt zum Beispiel in Leahs Wiegelied für ihre ungeborenen Kinder zum Ausdruck. Vgl.: Roskies, D.: Introduction. S. xxix.

[227] Roskies, D.: Introduction. S. xxix.

[228] Roskies, D.: Introduction. S. xx.

[229] S. An-sky berichtete, solche Gräber bei seinen ethnographischen Expeditionen auch wirklich gesehen zu haben. In seinem Stück hat dieses Grab darüber hinaus auch eine semiotische Bedeutung. Vgl.: Safran, G.: Dancing with Death. S. 768-769.

tiges Leben durch moderne Denkweisen nicht unbedingt verbessert wurde. Die Haltung des Theaterstücks zum Chassidismus ist zwiespältig: Der Rebbe und der Rabbiner, der mit ihm zusammenarbeitet, sind schwache, aber im Prinzip gute Menschen. Sie bestrafen Sender für sein Vergehen und versuchen, Leah zu helfen. Am Ende des Stückes ist es der Rebbe, der Leah tot auffindet und mit Entsetzen feststellt, dass es zu spät ist, ihr zu helfen.[230] Eine Melancholie und Trauer um diese „verlorene Welt" ist in An-skys Werk deutlich spürbar. Auch in Waszyńskis Verfilmung scheinen die Chassidim dem Untergang geweiht zu sein, wobei im Film der Eindruck erzeugt wird, dass sie diese Verdammnis auf sich geladen haben. Bei An-sky versucht Sender, durch religiöse Verpflichtung und karitative Taten seine Verfehlung wieder gutzumachen, im Film macht sich nicht nur Sender, sondern auch der *Rebbe* als religiöse Institution schuldig, indem er die Gültigkeit des Gelübdes und „den Willen Gottes" ablehnt.[231]

Die eigenartige Verlobungsnarrative des *Dybbuks* (in allen Versionen), bei der die Väter ihre Kinder vor der Geburt verloben, ist nach Gabriella Safran Ergebnis An-skys linker Weltanschauung.[232] Lev Shternberg, ein guter Freund An-skys, versuchte, Friedrich Engels Ideen über die Entstehung der Familie zu untermauern, indem er „bewies", dass die Giljaken in Sibirien ihre Kinder vor oder bei der Geburt „verloben". Damit sollte Engels' Theorie bestätigt werden, dass „ursprüngliche" Eheschließungen nicht individuelle, sondern kollektive Ansprüche repräsentierten. Da Ost-Aschkenasim zwar die Ehen ihrer Kinder arrangierten, aber diese weder als Babys noch im Mutterleib verlobten, ist die Interpretation dieses Topos als ideologisches – statt als ethnographisches – Motiv plausibel. Zwar wird die Tatsache, dass Sender Leah bereits vor der Geburt verlobt hatte, im Theaterstück kritisiert – aber genauso auch die Tatsache, dass er sie nicht mit einem armen Gelehrten verheiratet, wie es bei reichen Juden üblich sei. Safran glaubt, damit wollte An-sky eine

[230] Roskies, D. (Hg.): The Dybbuk. S. 49; Ivanov, V. (Hg.): Between Two Worlds. S. 434.

[231] Im Theaterstück versucht der *Rebbe,* Leah zu schützen und zeichnet einen Kreis der Sicherheit um sie herum: Erst als sie eigenmächtig den Kreis verlässt, setzt sie sich der Todesgefahr aus. Vgl.: Fishman, P.: Vakhtangov's "The Dybbuk". S. 58.

[232] Vgl.: Safran, G.: Jews as Siberian Natives. S. 645-654.

Art „primitiven Kommunismus“ bei Juden „beweisen.“[233] Safran interpretiert das Motiv des Liebestodes ebenfalls als kommunistische Botschaft:

> Their death might be seen as the triumph of their communalist ideology over Sender's capitalism. Indeed, the image of the revolutionaries who renounce marriage, progeny, sex itself in the name of a higher ideal appears frequently in the radical Russian prose tradition, including Chernyshevsky's *What Is to Be Done?* and Gorky's *Mother*.[234]

Seth Wolitz sieht hingegen im Liebestod eine „jüdische“ Variante eines typisch wagnerischen Motivs.[235] Mehrere Opern Richard Wagners (1813-1883) stellen Liebestode dar, am bekanntesten *Tristan und Isolde* (1859). Wolitz sieht in Channon und Leah Parallelen zu Wagners todgeweihtem Liebespaar. Dieser Autor glaubt, dass An-sky damit zeigen wollte, dass Liebe subversiv sei und dass die traditionelle jüdische Gemeinschaft noch nicht bereit sei, romantische Liebe zu akzeptieren.[236] Obwohl ich einen Einfluss des wagnerischen Topos des Liebestodes in An-skys Theaterstück für möglich halte, stellt sich eine Schwäche in Wolitz' Argumentation heraus. Im Gegensatz zu dem Film haben Channon und Leah in An-skys *Dybbuk* keine Gelegenheit, „sich zu verlieben“ – die im Film gezeigte Vorgeschichte, bei der sich Leah und Channon kennenlernen und eine Zuneigung füreinander entwickeln, kommt in An-skys Vorlage nicht vor. Bei dem Theaterstück gehören Leah und Channon zueinander, ausschließlich weil sie von ihren Vätern verlobt wurden, aber nicht, weil sie eine moderne Liebesbeziehung hätten. Es besteht jedoch kein Zweifel daran, dass der Topos des Liebesto-

[233] Safran, G.: Jews as Siberian Natives. S. 648.

[234] Safran, G.: Jews as Siberian Natives. S. 649.

[235] Wolitz verortet seine These im Kontext des Einflusses von Wagner auf osteuropäische Künstler in Allgemeinen. Vgl.: Wolitz, S.: Inscribing An-sky's Dybbuk. S. 183ff.

[236] Wolitz, S.: Inscribing An-sky's Dybbuk. S. 185; „Romantische Liebe“ definiert Wolitz als moderne, freie Liebe auf S. 183, 186f.

des im Einklang zu dem dekadenten Zeitgeist steht und dass dieses Motiv seine damalige Anziehungskraft aus diesem Zeitgeist bezog.[237]
Aber nicht nur der Liebestod, sondern auch das gesamte Stück entzieht sich einfachen Interpretationen. Die Widersprüchlichkeit dieses Theaterstückes begründet sowohl seinen kontroversen Charakter als auch seine Flexibilität für unterschiedliche Deutungen. David Roskies berichtet davon, dass wütende Chassidim die Aufführungen des *Dybbuks* boykottierten.[238] Zionisten stellten das Werk in den 1920er Jahren in Tel Aviv sogar vor Gericht.[239] Zwar mag Waszyńskis Verfilmung eine größere künstlerische Einheit haben als An-skys Theaterstück – dies führt jedoch keineswegs zu einer leichteren Deutbarkeit des Filmes. Wie im nächsten Abschnitt gezeigt wird, sind auch die Rezeptionsgeschichte des Filmes und seine Hypertextualität von Widersprüchen durchzogen.

2.4 Rezeption und Hypertextualität

2.4.1 Rezeption

The Dybbuk kam im September 1937 in die polnischen und im Januar 1938 in die US-Kinos. Im Gegensatz zu vielen jiddischen Filmen zog *The Dybbuk* zahlreiche nichtjüdische Zuschauer an. Wie sich die Produktionsfirma gewünscht hatte, wurde der Film zu einem wirtschaftlichen Erfolg.[240] Es ist schwer einzuschätzen, was die damaligen Menschen zu diesem Film zog. Vermutlich spielten dabei die Berühmtheit der literarischen Vorlage sowie die Beliebtheit dekadenter, romantischer Motive – wie zum Beispiel des Liebestodes – eine wichtige Rolle. In Polen war Waszyńskis Prominenz als Regisseur sicherlich auch einer der Gründe des Erfolges.
Der Film wurde ausgiebig in der jüdischen und nichtjüdischen Presse rezensiert. Eine ausführliche Recherche dieser Texte übersteigt den

[237] Wolitz glaubt ebenfalls, dass gerade der Liebestod einer der Gründe ist, warum das Stück so beliebt wurde. Vgl.: Wolitz, S.: Inscribing An-sky's Dybbuk. S. 186-187.
[238] Roskies, D.: Introduction. S. xxix.
[239] Vgl.: Roskies, D.: Introduction. S. xxvi; Safran, G.: Jews as Siberian Natives. S. 638.
[240] Goldman, E.: Visions, Images, and Dreams. S. 97.

Rahmen dieses Buches, abgesehen von der dürftigen Quellenlage jiddischer Zeitschriften. Eric Goldman berichtet allerdings, dass der Film in der zeitgenössischen jiddischsprachigen Presse positiv aufgenommen wurde.[241]

In Polen wurde der Film durch Stefanja Zahorska vernichtend kritisiert, sie empfand den Film als „pompös" und als „üblen Sediment pathetischen Kitsches."[242] Sie wies zum einen auf eine gewisse Universalität von Themen wie Dämonenaustreibungen hin, machte aber auch auf Ähnlichkeiten der Topoi mit denen der polnischen Romantik aufmerksam. Sie empfand jedoch die Aneignung polnischer Motive als deutlich misslungen. Zahorska scheint im Generellen kein Fan Waszyńskis gewesen zu sein – Samuel Blumenfeld schreibt, dass sie ihn aufgrund seiner schlechten polnischen Filme die „Schande Polens" nannte.[243] Die Rezension des *Dybbuks* im *TIME Magazine* in den USA fiel ebenfalls sehr negativ aus. Vor allem wurden die künstlerisch missglückte Ästhetik und die kitschigen filmischen Mittel kritisiert, mit denen Waszyński dem Film eine unheimliche Atmosphäre zu verleihen versuchte:

> As cinema it is tedious, technically crude, lacking in coherence. Here and there are pictorial groupings, interesting enough in themselves, but poorly related in the general clutter of hyper-religious abracadabra and the familiar hocus-pocus of third-rate melodrama. The mere mention of Kabala brings on thunder-and-lightning overtones; a departing soul is the signal for banging casements, flickering candles, fluttering curtains. [...] Climax of the film, the exorcising of the dybbuk from her body by the rabbinical council, makes the rites of witchcraft seem like Hallowe'en pranks.[244]

---

[241] Vgl.: Goldman, E.: Visions, Images, and Dreams. S. 96.

[242] „[...]mdły osad patetycznego kiczu." Zahorska, Stefanja: Nowe Filmy. Dybuk. (Sfinks). Wiadomości literackie. Tygodnik. Nr. 44. (730). Warschau. 24. Oktober 1937. S. 6.

[243] Blumenfeld, S.: L'homme qui voulait être prince. S. 51.

[244] The New Pictures. The Dybbuk. In: TIME. 7. Februar 1938. Permanente URL: http://www.time.com/time/magazine/ article/0,9171,789474,00.html.

Der Rezensent sieht den Film aber auch als eine unbeabsichtigte Anklage gegen die „Formen und Symbole" des eigenen (jüdischen) Volkes.[245] Er sieht darin eine Darstellung der Absurdität des einfachen Glaubens.
Frank Nugent von *The New York Times* fand den Film vor allem wegen der merkwürdigen Mischung von Realismus und Fantasie misslungen.[246] Er preist die vorherigen Theaterinszenierungen von An-skys *Dybbuk* und vergleicht sie mit dem expressionistischen Meisterwerk *Das Cabinet des Dr. Caligari*.[247] Aber über Waszyńskis Film schreibt er:

> But there has been slight attempt at fantasy in this Warsaw-made version and it has been childishly crude. It has been presented as a reality; and it emerges as a curious ghost story. [Nach einer Beschreibung der Handlung schreibt er weiter... A.d.V.] That is a tale for fantasy, not for reality. Told as bluntly as it has been, it strikes stupidity, silly superstition, outmoded religion.[248]

Sehr bekannt ist die Tatsache, dass Joseph Goebbels, der Nationalsozialistische Propagandaminister, Waszyńskis *Dybbuk* kannte und ihn als erstaunlich antisemitisch einschätzte.[249] Der Film wurde zu einem „Lieblingsfilm" des Propagandaministeriums, wo er häufig angeschaut wurde.[250]
Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde der Film unangemessenerweise übertrieben positiv bewertet. Vor allem James Hoberman nimmt den Film in seinem Werk über jiddisches Kino so weitgehend in Schutz, dass er alle Kritik am *Dybbuk* als Antisemitismus deutet.[251] Dies geht soweit, dass Hoberman die obige Rezension von Frank Nugent mit Adolf Hitlers Aussage, er wolle Europa vom „jüdischen Bolschewismus"

[245] The New Pictures. TIME. a.a.O.
[246] Nugent, Frank: The Screen. The Continental Brings in a Film of 'The Dybbuk'–New Pictures at the Criterion and the Rialto. In: The New York Times. New York. 28. Januar 1938. S. 17.
[247] *Das Cabinet des Dr. Caligari*. R: Robert Wiene. Deutschland. 1920.
[248] Nugent, F.: ‚The Dybbuk'. S. 17.
[249] Vgl.: Goldman, E.: Visions, Images, and Dreams. S. 97.
[250] Tegel, S.: „The Demonic Effect". S. 220.
[251] Hoberman, J.: Bridge of Light. S. 284.

schützen, in Verbindung setzt.[252] Judith Goldberg nennt den Film eine „prächtige Feier der traditionellen Vergangenheit" und sieht ihn als ein „Klassiker" an.[253] Der Film wird als „ethnographisch" missgedeutet – auch Gabriella Safran schreibt: „*The Dybbuk* seeks to educate its audience by an accurate depiction of Jewish folkways."[254] Die genauere Analyse des Werkes innerhalb ihres historischen Kontextes zeigt die Absurdität dieser Aussagen.

In den Film wird auch eine Vorahnung der Zerstörung jüdischen Lebens in der Shoah hineinprojiziert.[255] Ira Konigsberg weist mit Recht auf die Schwierigkeit hin, den Film mit den Augen der damaligen Zuschauer zu sehen:

> It is impossible to regain the historical purity of a work and see it through eyes innocent of events that have happened since its creation. [...] The Dybbuk is a Kaddish, a prayer for the dead, that asks us to remember its dead. But along with our nostalgia we bring to the film a sense of the tragic that may not have fully been there to begin with but that makes the film more beautiful and painful to watch.[256]

Die Sichtung des *Dybbuks* sowie von allen anderen jiddischen Filmen ist mit einer tiefen Trauer verbunden, die daher rührt, dass die meisten Jiddischsprecher im Zweiten Weltkrieg brutal ermordet wurden. Dieses Schicksal widerfuhr häufig auch genau den Schauspielern, die man auf der Leinwand sieht. Bei dem *Dybbuk* wird dieses Gefühl des Verlustes bei bestimmten Filmmotiven – wie bei Leahs herzzerreißendem Wiegelied, bei dem sie um ihre ungeborenen Kinder trauert – verstärkt. Auch die zufällige Darstellung des Todes beim Totentanz mit einem Streifen-

[252] „Coming as it does some four months after Adolf Hitler publicly vowed to protect the 'community of European-culture nations' from the conspiracy of 'Jewish world Bolshevism,' Nugent's rhetoric has an unmistakably sinister undercurrent." Hoberman, J.: Bridge of Light. S. 284.

[253] Goldberg, J.: Laughter through Tears. S. 25, 113-114.

[254] Safran, G.: Dancing with Death. S. 773.

[255] Safran warnt vor diesem Phänomen in: Safran, G.: Dancing with Death. S. 779.

[256] Konigsberg, I.: "The Only ‚I' in the World". S. 25.

anzug, der KZ-Uniformen sehr ähnelt, ist für den heutigen Zuschauer erschütternd.
In meiner Beschreibung des Filmes und der Analyse seiner religiösen Topoi habe ich versucht, den Film so weit wie möglich in seinem historischen Kontext zu verorten. Nun will ich im Rahmen seiner Rezeptionsgeschichte meine persönliche Bewertung des Filmes wiedergeben. Ich finde Waszyńskis Film ästhetisch eher schwach, die Narrative misslungen zusammengestellt. *The Dybbuk* ist ein expressionistischer Film, der mit seinen europäischen Zeitgenossen qualitativ nicht mithalten kann. Jerzy Toeplitz sieht den *Dybbuk* im Vergleich zu den anspruchslosen polnischen Filmen der 1930er Jahre hingegen als den seltenen Versuch, ein Filmkunstwerk zu schaffen.[257] Die Bestrebungen, dem Film einen „ethnographischen" Charakter zu geben, und die gleichzeitige Aufnahme antisemitischer Topoi in die Narrative führten meiner Ansicht nach zu höchst gefährlichen Interpretationen dieses Filmes. Mit Recht weist Lester Friedman auf die Gefahren hin, Juden oder andere Minderheitengruppen zu filmischen „Monster" zu machen.[258] Weite Teile der Nachkriegsrezeption zeigen eine Blindheit für die problematischen Elemente des *Dybbuks* – vor dem Hintergrund einer angemessenen Analyse des Filmes gerät jedoch meiner Meinung nach jeder Versuch, im Film eine positive, authentische Darstellung der osteuropäischen chassidischen Vergangenheit zu sehen, zur Absurdität.

2.4.2 Hypertextualität

Der Film hat eine sehr vielfältige Hypertextualität, die sich jedoch mit der des Theaterstückes vermengt. Es gibt zwei israelische Verfilmungen des *Dybbuks*, die nur An-skys Stück als Vorlage angeben.[259] Es existieren außerdem eine polnische und eine US-amerikanische Fernsehverfil-

[257] Er sieht den Film auch als eine künstlerische Ausnahme innerhalb Waszyńskis Karriere. Toeplitz, J.: Geschichte des Films. S. 384.
[258] Friedman, L.: ‚Canyons of Nightmare'. S. 148.
[259] *HaDybbuk* (*Der Dybbuk*). R: Ilan Eldad. Israel. 1968; *HaDybbuk B'sde Hatapuchim Hakdoshim* (*Der Dybbuk des heiligen Apfelfeldes*). R: Yossi Somer. Israel. 1998. Vgl.: Kronish, A. (et al): Israeli Film. S. 59.

mung des Theaterstückes.[260] Leider ist mir nicht gelungen, diese Filme persönlich zu sichten, um einen möglichen Einfluss der Vorlage Waszyńskis zu überprüfen.

Waszyńskis Film diente unterschiedlichen Filmen als Inspiration. In einem frühren Abschnitt habe ich bereits darauf hingewiesen, dass sich Veit Harlan von Waszyńskis *Dybbuk* bei der Vorbereitung des Filmes *Jud Süß* inspirieren ließ.[261] Ein direkter analytischer Vergleich mit Waszyńskis Film war jedoch im eingeschränkten thematischen Rahmen dieses Buches nicht möglich.

Der polnische Film *Austeria* von Jerzy Kawalerowicz (Polen. 1983) hat viele Szenen, die Waszyńskis *Dybbuk* ungenannt zitieren. Gabriella Safran weist auf mehrere dieser filmischen „Zitate" in ihrem Aufsatz „Dancing with Death and Salvaging Jewish Culture in Austeria and The Dybbuk"[262] hin. Sie nennt den filmischen Tanz der Chassidim sowie das Lied, das dabei gesungen wird, als Beispiele hiervon. Außerdem erinnert die Aufnahme des Wassers am Ende von *Austeria* stark an die Szene von Nissons Tod in Waszyńskis Film. Der Tod der jungen Liebenden in *Austeria* könnte auch als mögliches Zitat des *Dybbuks* interpretiert werden. Nach eigener Sichtung des Filmes hatte ich den Eindruck, dass auch die Gottesdienstsequenz in *Austeria* der Mise en Scène des Austreibungsrituals in Waszyńskis Film nicht zufällig ähnelt. Die Vermengung von jüdisch-mystischer Ekstase mit Erotik, die im Dybbuk bei Channons Bad in der *Mikwa* vorkam, zeigt sich auch in *Austeria* in der Sequenz, bei der die Chassidim bei einem spirituellen Tanz sich komplett ausziehen und in einem See baden. *Austeria* ist ein Film, den Safran zu Recht für die ausgesprochen moralisch und ästhetisch negative Darstellung der Juden kritisiert.[263] Tatsächlich hat man den Eindruck, dass man die Schauspieler, die die jüdischen Figuren spielen, aufgrund ihrer Nasengröße gewählt hat. Eine genauere Analyse von *Austeria* geht am Thema dieses Buches vorbei, wichtig ist lediglich festzuhalten, dass

---

[260] *Der Dibuk* R: Szymon Szurmiej. Polen. 1979; *The Dybbuk*. R: Sidney Lumet. USA. 1960.

[261] Vgl.: Fußnote 135 der vorliegenden Arbeit; Tegel, S.: „The Demonic Effect". S. 220; *Jud Süß*. R: Veit Harlan. Deutschland. 1940.

[262] Safran, G.: Dancing with Death. S. 761-781.

[263] Safran, G.: Dancing with Death. S. 776.

dieses Werk ein Bestandteil der Nachgeschichte von Waszyńskis Film ist und viele der problematischen Elemente des Vorgängerwerkes enthält.
Ferner wird *The Dybbuk* in einem aktuelleren Film bildlich zitiert. Die stark homoerotisch angehauchte Sequenz zwischen Sender und Nisson am Anfang von Waszyńskis Film sowie die Szene von Channon in der *Mikwa* werden in dem Dokumentarfilm *Trembling Before G-d* von Simcha Dubowski (USA. 2001) gezeigt.[264] Dieser Film befasst sich mit dem Thema der heimlichen Homosexualität von manchen orthodoxen Juden. Nicht nur die genannten Szenen des *Dybbuks* zeigen eine Form von „Queer Ästhetik", sondern auch die auffällige Weiblichkeit der Figur von Channon.[265] Es ist also keine Überraschung, dass dieser Film im Kontext einer Auseinandersetzung mit Homosexualität und Religion zitiert wird, auch wenn Waszyński zwar homosexuell, aber nicht orthodox war.
Die genannten Beispiele der Hypertextualität des *Dybbuks* verdeutlichen, wie unterschiedlich S. An-skys, aber auch Waszyńskis Werke immer wieder interpretiert wurden.

3. *The Light Ahead*

3.1 Einführung

Edgar Ulmer (1904-1972) drehte den Film *The Light Ahead* (USA. 1939), der auch unter den Titeln *Die Kljatsche* und *Fischke der Krumer* bekannt ist.[266] Der Film wurde in New Jersey (USA) verfilmt. Das Drehbuch schrieben Edgar und Shirley Ulmer nach dem Theaterstück *Fischke der*

[264] Dies beschreibt Eve Sicular in: Sicular, Eve: Outing the Archives. From the Celluloid Closet to the Isle of Klezbos. In: Shneer, David; Aviv, Caryn (Hg.): Queer Jews. New York. 2002. S. 204.

[265] Ira Konigsberg interpretiert die Abwesenheit von klaren Geschlechterrollen im Film hingegen als „Asexualität" und Leahs und Channons Liebesbeziehung als ein Verlangen nach der „primalen Verbindung zwischen Mutter und Kind." Konigsberg, I.: "The Only ‚I' in the World". S. 36-37.

[266] Die Kljatsche heißt Die Mähre auf Deutsch. Fischke der Krummer wird Fischke der Lahme übersetzt.

Krumer von Chaver Paver (Gershon Einbinder, 1901-1964). Das Theaterstück beruht seinerseits auf drei literarischen Vorlagen des bekannten jiddischen Autors Mendele Mojcher Sforim (Scholem-Jankev Abramowitsch, 1835-1917): *Fischke der Krumer*, *Die Kljatsche* und *Die Takse*.[267]
Im Zentrum des Filmes *The Light Ahead* steht die Liebesgeschichte von Hodl, einer blinden verwaisten jungen Frau, und Fischke, einem verkrüppelten, ebenfalls verwaisten jungen Mann. Wichtig für die Narrative ist eine Choleraepidemie, die das Schtetl heimsucht. Die Wahrnehmung von Krankheit als einer Strafe Gottes und die Rolle der Superstition innerhalb dieses Denkens sind einige der diegetischen Themen, die im Abschnitt 3.2 dieses Buches im Kontext der jüdischen Religions- und Kulturgeschichte untersucht werden.
Der Film wurde am Vorabend des Zweiten Weltkrieges gedreht und nach Einbruch des Krieges im Kino gezeigt. Die Bedrohung der osteuropäischen Juden durch den Krieg beeinflusste die Filmnarrative.[268] Die Entscheidung der Hauptfiguren, aus ihrem Schtetl nach Odessa auszuwandern, spielt hierbei eine wichtige Rolle. Diese diegetische Auswanderung steht mit der eigenen Entscheidung des europäischen Filmemachers Edgar Ulmer, in die USA auszuwandern und sich dort ein neues Zuhause aufzubauen, in Verbindung.[269] Deswegen werden im Abschnitt 3.2 dieses Buches neben den religiösen Topoi und des kulturellen Kontextes auch die Möglichkeit eines Einflusses von Ulmers Biographie auf die Filmästhetik und -narrative untersucht.
The Light Ahead wird häufig als eine negative Darstellung des Schtetls gedeutet. Sylvia Paskin beschreibt das diegetische Schtetl wie folgt: „It is a stifling pit of ignorance, illness, moribund ritual and finally death."[270]
Ein Vergleich des Filmes mit den literarischen Vorlagen von Abramo-

[267] Zu Deutsch: Fischke der Lahme, Die Mähre und Die Steuer.
[268] Vgl.: Paskin, Sylvia: The Light Ahead. In: Paskin, Sylvia (Hg.): When Joseph met Molly. A Reader on Yiddish Film. Nottingham. 1999. S. 126-127.
[269] Noah Isenberg erkundet das Thema des Exils und der Auswanderung in *The Light Ahead* sowie in anderen Werken Ulmers in: Isenberg, Noah: Perennial Detour: The Cinema of Edgar G. Ulmer and the Experience of Exile. In: Cinema Journal. Bd. 43. Nr. 2. Austin (Texas). Winter 2004. S. 3-25.
[270] Paskin, S.: The Light Ahead. S. 127.

witsch[271] wird jedoch zeigen, dass diese Einschätzung unzutreffend ist. Denn während sich diese Vorlagen – insbesondere das Buch *Fischke der Krumer* – durch eine weitestgehend negative Darstellung der Figuren und Orte auszeichnen, enthält der Film Elemente, die ganz anders gedeutet werden können. Die Unterschiede zwischen den Vorlagen und dem Film werden im Abschnitt 3.3 ausführlich untersucht.
Eine knappe Rezeptionsgeschichte und die Untersuchung der Hypertextualität des Filmes im Abschnitt 3.4 runden die Analyse dieses Filmes ab.

3.2 Religiöse Topoi und kulturhistorischer Kontext

The Light Ahead ist ein Film, der religiöse Motive mit Sozialkritik sehr eng vermischt. Unter ästhetischen Gesichtspunkten ist der Film expressionistisch, dies hat auch gewisse Konsequenzen für die Narrative. Wie bereits im Kontext der Analyse des *Dybbuks* erwähnt, war der Expressionismus eine künstlerische Richtung, die direkte Ähnlichkeiten zur Wirklichkeit ablehnte. Dies beschrieb Rudolf Kurtz im frühen 20. Jahrhundert wie folgt:

> Der Expressionismus ist für den modernen Film ein Hilfsmittel geworden, um Wirkungen, die jenseits des Photographierbaren liegen, optisch zu beschwören.[272]

Nicht nur die verstellte Architektur des Schtetls und die Schauspielkunst sind in diesem Film expressionistisch, sondern auch die Beleuchtung, die eine bemerkenswerte Intensität und Ausdruckskraft besitzt.[273] Diese

[271] Weil Mendele Mojcher Sforim nicht nur Abramowitschs Pseudonym war, sondern auch als Name einer Figur in seinen Büchern diente, werde ich den Namen „Abramowitsch" für den Autor und „Mendele" für die Figur verwenden – auch wenn der Autor unter dem Namen Mendele Mojcher Sforim bekannt ist. Weil der Name aus dem Jiddischen und nicht aus dem Russischen transliteriert wird, habe ich nicht die wissenschaftliche Form der russischen Transliteration verwendet.

[272] Kurtz, R.: Expressionismus und Film. S. 84.

[273] Rudolf Kurtz betont die Wichtigkeit des Lichts im expressionistischen Film: „Das Licht hat den expressionistischen Filmen die Seele eingehaucht." In: Kurtz, R.: Expressionismus und Film. S. 60.

Tatsache ist bei der Interpretation des Filmes außerordentlich wichtig, da expressionistische Filme auf eine gewisse Zweckentfremdung des Dargestellten zielen. Es findet auch keine Verortung in der Zeit statt, die Narrative ist zeitlos. Die Handlung findet in der imaginären Stadt Glupsk und seiner Umgebung statt.[274]

Es gibt zwei religiöse Rituale, die im Film vollzogen werden: die Sabbat-Feier und eine Hochzeit. Beide sind in der Filmnarrative miteinander verknüpft. Die Hochzeit hat die Bedeutung eines superstitiösen Sühnezeichens und wird veranstaltet, um eine Choleraepidemie abzuwehren, die wiederum als Strafe für die Nichteinhaltung des Sabbats gedeutet wird. Diese religiösen Feiern und ihre Zusammenhänge werden im Folgenden eingehender analysiert. Der Film enthält einige Nebenthemen, die ebenfalls eine religiöse Konnotation haben – den religiösen Umgang mit Armut, die Rolle der *Havurot* (jüdischen Selbstverwaltungsgesellschaften) im Schtetl und die *Schächten*-Steuer. Diese Motive werden bei der Analyse ebenfalls berücksichtigt. Der Topos der Auswanderung wird im Kontext der jüdischen Kulturgeschichte im Allgemeinen und der Lebensgeschichte Edgar Ulmers im Speziellen kurz analysiert.

Meine Interpretation ist, dass in *The Light Ahead* eine „alternative" jüdische Lebensweise dargestellt wird, die für diejenigen realisierbar ist, die auch bereit sind, im Notfall ihre alte Umgebung zu verlassen. Diese „alternative" Lebensweise beinhaltet keine generelle Ablehnung des Glaubens oder der Superstition, sondern eine Zurückweisung von „korrumpierten" Glaubenspraktiken. Dies zeigt sich vor allem in dem Kontrast zwischen der Lebenseinstellung Mendele Mojcher Sforims und der der meisten Schtetl-Bewohner – und am deutlichsten in dem Unterschied zu der Geisteshaltung der Leiter der *Havurot*. Diese These soll

[274] „Glupsk" ist eine Anspielung auf das russische Wort „Glupyi", das „Dumm" bedeutet, womit auf die Dummheit bzw. Ignoranz der Bewohner hingewiesen wird. Der Name des Schtetls wurde von der literarischen Vorlage *Fischke der Lahme* übernommen. Der Autor der Vorlage nannte seine literarischen Dörfer immer satirisch nach einer Eigenschaft der Bewohner. Vgl. Miron, Dan: The Image of the Shtetl and Other Studies of Modern Jewish Literary Imagination. Syracuse (New York). 2000. S. 106-107. In der deutschen Übersetzung heißt Glupsk „Narropol". Mojcher Sforim, Mendele: Fischke der Lahme. Bettlerroman. Leipzig. 1994. S. 12 (Erste Erwähnung von Narropol).

anhand der folgenden Beschreibung der religiösen Topoi untermauert werden.

Zentral für den Film ist die Sabbat-Feier. Im Judentum ist der Sabbat[275] ein sehr wichtiger Feiertag, auch wenn er jede Woche wiederkehrt. Der Sabbat ist der siebte Tag der jüdischen Woche, also der Samstag. Wie alle anderen Feiertage im Judentum fängt der Sabbat am Vorabend, am Freitagabend an. Dieser Abend wird auf Hebräisch *Erev Schabbat* (Sabbat-Abend) genannt. Der Sabbat endet am Samstagabend mit der *Havdala*, dem Übergang in die Arbeitswoche. Im Film wird Fischke eingeladen, den *Erev Schabbat* bei Hodl zu verbringen. Sie essen eine festliche Speise und Hodl trägt ein besonderes Kleid. Der Tisch wird mit zwei Kerzen gedeckt und Fischke übernimmt die Aufgabe des Aussprechens des *Kiddusch* – ein Gebet, das am Sabbatanfang gesprochen wird. Es wird gemeinsam gegessen, später kommen einige Mädchen zu Hodl und fragen sie, ob sie zum Schwimmen mitkommen will. Sie lehnt es zunächst ab, weil sie weiß, dass dies eine verbotene Tat ist. Sie wird jedoch überredet und geht schließlich mit schwimmen.

Bevor ich zu den Implikationen dieses Vergehens komme, ist es wichtig, die Darstellung des *Erev Schabbat* unter die Lupe zu nehmen. Bevor Fischke überhaupt zu Hodl kommt, ruft er die Schtetl-Bewohner zum Bad. Gemeint ist nicht die *Mikwa* (Ritualbad), sondern das Badehaus (Jidd.: *Bod*), die osteuropäische Banja. Dies ist deswegen von Bedeutung, weil manche Aspekte der Körperpflege vor dem Sabbat vollzogen werden müssen.[276] Aus diesem Grund beeilt sich Fischke, der im Badehaus arbeitet, die Besucher einzuladen. Zu dem Sabbat gehört, wie man auch im Film sieht, eine besondere Mahlzeit. Vor dem Essen werden mindestens zwei Kerzen kurz vor Einbruch der Dunkelheit angezündet, die dann weiter brennen dürfen. Es müssen mindestens zwei sein, weil die eine Kerze das Gedenken und die andere das Bewahren des Sabbats

[275] *Schabbat* auf Hebräisch, *Schabbes* oder *Schabbos* auf Jiddisch.

[276] Der Brauch, dass Männer am Freitag vor dem Sabbat ins Badehaus gehen, war auch bei West-Aschkenasim üblich, wie Herman Pollack schreibt: Pollack, Herman: Jewish Folkways in Germanic Lands (1648-1806). Studies in Aspects of Daily Life. Cambridge (Massachusetts). 1971. S. 156.

symbolisiert.[277] Der *Kiddusch*, das Gebet, das den Sabbat einleitet, wird üblicherweise – im Gegensatz zum Film – im Stehen gebetet. Es ist wichtig, an diesem Abend ein besonderes Essen zu sich zu nehmen, weil der Sabbat mit Freude verbunden sein soll. Im Film wird allerdings bei der Darstellung des Sabbatmahles auch die Armut der Beteiligten hervorgehoben: Der Tisch ist sehr ärmlich gedeckt, die Brotstücke liegen direkt auf der Tischplatte im Gegensatz zu den üblicherweise verwendeten Brottellern, die man vor dem Sabbat mit schönen Brotdecken bedeckt. Die Feiernden im Film essen alle aus dem gleichen Topf und freuen sich über ein Gericht, dass den Zuschauern in den USA wahrscheinlich nicht als besonders edel erschien: Hühnersuppe mit Nudeln. Die Tatsache, dass die arme Hodl sich Mühe gibt, ein Sabbatkleid zu tragen und unter ihren elenden Umständen das Beste aus dem Feiertag zu machen, gibt ihr eine ganz besondere Würde. Dann jedoch kommt die Versuchung: Schwimmen gehen am Sabbat.

Die Mädchen begründen ihren Wunsch damit, dass am Sabbat der Fluss leer ist – es sind keine Jungs in der Nähe. Im traditionellen Judentum ist es allerdings verboten, am Sabbat zu Schwimmen. Die Mädchen gehen trotzdem schwimmen und haben dabei eine besonders schöne Begegnung mit der Natur – auch für Hodl ist der Ausflug zum Fluss sehr schön, da sie zum ersten Mal eine Seerose berührt. Ulmer schafft es, dieser Szene in eine besonders märchenhafte Atmosphäre zu geben: Die Mädchen sind von einem nebeligen, fast traumartigen Licht umhüllt. Fischke warnt die Mädchen davor, zu schwimmen, da der Fluss – wie Mendele sagte –, schmutzig sei. Von diesem Schmutz bekommt man im Film nichts mit, man sieht nur die verlockende Natur. Die Frau des Synagogendieners läuft vorbei und erschrickt, weil, wie sie sagt, jüdische Kinder im Fluss schwimmen. Sie fürchtet sofort eine Strafe Gottes.

Das Schwimmen ist eine der vielen *Malachot* (Tätigkeiten), die am Sabbat verboten sind. Das vierte Gebot aus dem Dekalog (Ex. 20, 8-11) heißt, man soll am Sabbat ruhen: Ruhen wurde als das Absetzen von Arbeit interpretiert. Es entwickelte sich über die Jahre eine sehr ausführ-

[277] In Exodus 20, 8-11 wird man aufgefordert, dem Sabbat zu gedenken (זכר), und im Deuteronomium 5, 12 heißt es, man soll den Sabbat bewahren (שמר).

liche Definition von Arbeit, und Tätigkeiten wurden aufgelistet, die als Arbeit zu gelten haben. Diese sind die 39 *Malachot*, die in der *Mischna* festgehalten wurden. Diese 39 wurden zu „Kategorien" uminterpretiert und umfassten mit der Zeit immer mehr Tätigkeiten, da es den Rabbinern wichtig war „einen Zaun um die Tora" zu bauen, d.h. die Gebote durch andere Gebote zu schützen. Schließlich entstand eine fast unüberschaubare Anzahl von am Sabbat verbotenen Tätigkeiten – die sich auch von einer jüdischen Gemeinde oder Richtung zur anderen unterscheiden. Es gibt einige Tätigkeiten, die im *Schulchan Aruch,* einem Kompendium des jüdischen Gesetzes, festgelegt wurden und eine sehr verbreitete Akzeptanz besaßen (bzw. besitzen). Zu diesen *Malachot* gehört auch das Schwimmen.[278] So ist es auch passend, dass diese Aktivität im Film als Sünde interpretiert wird. Seltsam ist jedoch, dass die Frau des Synagogendieners, die so entrüstet ist, dass die Mädchen schwimmen, am Fluss unterwegs ist. Am Sabbat ist es nämlich auch verboten, längere Strecken als eine bestimmte Entfernung zurückzulegen. Diese Entfernung (*Techum*) beträgt 2000 Ellen (ca. 960m). Da der Fluss offensichtlich außerhalb des Schtetls ist, haben wahrscheinlich nicht nur die Mädchen den *Techum* überschritten, sondern ebenso auch die Frau des Synagogendieners. Dies spielt im Film jedoch keine Rolle – die Thematisierung eines Vergehens gegen den Sabbat ist nicht mit dem Zweck einer religiösen Belehrung in die Filmnarrative aufgenommen worden, sie dient vielmehr als Prototyp eines Vergehens, das im Nachhinein als Auslöser einer Katastrophe gedeutet wird.

Die Einhaltung des Sabbats ist für gläubige Juden enorm wichtig. Sie wird damit begründet, dass Gott die Erde in sechs Tagen schuf und sich am siebten Tag ausruhte. Auch die Erinnerung an den Auszug aus Ägypten ist ein Grund, den Sabbat zu wahren.[279] Der Sabbat gilt als Geschenk Gottes für die Menschen und symbolisiert einen Teil der Freuden, die sie im Paradies haben werden. Demjenigen, der mit Wonne den Sabbat einhält, werden die Vergebung der Sünden und die Verwirklichung seiner Wünsche versprochen. Es ist auch üblich, am Sabbat karitative Taten zu vollbringen, wie zum Beispiel einen armen Men-

[278] Vgl.: Orach Chaim 339b in: Karo, Joseph: Schulchan Aruch. Wilna. 1911. S. 460.

[279] Deuteronomium 5, 15.

schen zum Essen einzuladen, oder einer armen Braut das Mitgift zu zahlen.[280] Das Gebot der Einhaltung des Sabbats wird in der Tora stetig wiederholt, an manchen Stellen ist sogar davon die Rede, dass derjenige, der die Sabbatruhe nicht einhält, sterben wird.[281] Der Sabbat kann lediglich in Ausnahmefällen gebrochen werden, um beispielsweise ein Leben zu retten oder einen Kranken zu heilen. Wenn der Sabbat ohne angemessenen Grund gebrochen wird, gilt diese Sünde als besonders schweres Vergehen. In dem Film wird die Sünde der Mädchen am Sabbat als der Auslöser der Choleraepidemie im Dorf angesehen, auch wenn allen Dorbewohnern bewusst ist, dass der Fluss schmutzig ist. Das gesamte Schtetl ist in Gefahr: Unter den Todesopfern sind nicht nur Sünderinnen, sondern auch Unbeteiligte. Die Strafe Gottes bezieht sich also nicht nur auf die Täter, sondern auf alle Gemeindemitglieder. Dies hängt mit dem Gedanken der Kollektivverantwortung zusammen. Louis Finkelstein bemerkt hierzu: „every member of the community is to some extent responsible of every other member."[282] Im Judentum hat jeder Mensch die Verantwortung, andere zur Einhaltung der Gebote zu ermutigen, auch wenn er selbst nicht die Schuld eines Fremden trägt. Im Film hatte zwar die Frau des Synagogendieners die Mädchen gemahnt, es war jedoch zu spät: Wie von ihr befürchtet, treffen die Konsequenzen nicht nur die Täter, sondern auch andere. Im Judentum findet an *Jom Kippur* ein kollektives Sündenbekenntnis statt, das von allen für alle ausgesprochen wird – unabhängig davon, wer die Sünde begangen hat. In dem Film wird die Schuld der Mädchen als eine kollektive Schuld angesehen, und so wird auch kollektiv ein Akt der Sühne beschlossen – eine Hochzeitsveranstaltung auf dem Friedhof.

Bereits vor der Hochzeit sieht man eine Szene, wo eine Frau auf dem Friedhof eine tote Verwandte um Hilfe bittet und sich dabei auch an die Stammesmütter Sara, Riwka, Rachel und Lea wendet. Der Brauch, auf

[280] Über diese Bräuche im osteuropäischen Schtetl schreibt: Pinchuk, Ben-Cion: How Jewish Was the Shtetl? In: Polonsky, Antony (Hg.): The Shtetl: Myth and Reality. Polin. Studies in Polish Jewry. Bd. 17. Portland (Oregon). 2004. S. 116f.

[281] Exodus 31, 15 und 35, 2.

[282] Finkelstein, Louis: The Jewish Religion: It's Beliefs and Practices. In: Finkelstein, Louis (Hg.): The Jews. Their History, Culture, and Religion. Bd. 2. New York. 1949. S. 1336.

dem Friedhof zu beten und die Toten um Vermittlung zu bitten, war seit den Tagen des Talmuds bis ins Mittelalter üblich.[283] Eine Feier dort zu veranstalten ist jedoch gegen das Verbot, sich auf dem Friedhof zu amüsieren, zu essen oder zu trinken. Manche Kabbalisten unterbinden Frauen den Besuch eines Friedhofs sogar gänzlich. Aus dieser Sicht ist die filmische Hochzeit auf dem Friedhof recht ungewöhnlich.

Diese ist eine Widerspiegelung eines Brauches, der in Abramowitschs Buch *Fischke der Lahme* vorkommt. Dieses Motiv nimmt jedoch im Buch eine untergeordnete Rolle ein und betrifft weder Fischke noch Hodl.[284] Im Film werden Fischke und Hodl als „Cholera-Braut und Bräutigam" gewählt, weil sie die Ärmsten im ganzen Schtetl sind. Das Schtetl finanziert somit die Hochzeit, die sie sich bisher nicht leisten konnten, mit dem Hintergedanken, dass diese Friedhof-Hochzeit die Cholera aus dem Dorf verjagen würde. Es handelt sich um eine superstitiöse Tat: Menschen glauben, mit gewissen Handlungen ein Unglück abwehren zu können. Hermann Pollack schreibt zur Superstition bei deutschen Juden in der Neuzeit: „Custom has been known to be more powerful than even rabbinic opinion."[285] Dies gilt nicht nur für West-Aschkenasim, sondern insbesondere auch für ihre osteuropäischen Glaubensgenossen. Im Film wird die Hochzeit von der religiösen Elite des Schtetls akzeptiert, die Idee kam letztlich auch von der Frau des Synagogendieners.

Hochzeitszeremonien auf Friedhöfen sind im Judentum – wie bereits angedeutet – nicht gebräuchlich. Dieser Brauch mag uns sehr seltsam erscheinen, und er wird sowohl im Buch *Fischke der Lahme* als auch in *The Light Ahead* als etwas Absurdes dargestellt.[286] Es scheint jedoch Cholera-Hochzeiten im 19. Jahrhundert (als *Fischke der Lahme* geschrieben wurde) tatsächlich gegeben zu haben. In ihrem Oral-History-Buch „Our Parents' Lives" geben Neil und Ruth Schwartz Cowan eine Zeu-

[283] Ta'anit 16a (Babylonischer Talmud).

[284] Mojcher Sforim, Mendele: Fischke der Lahme. Bettlerroman. Leipzig. 1994. S. 33-34.

[285] Pollack, H.: Jewish Folkways. S. 126.

[286] Im Film sieht Mendele die Superstition im Kampf gegen die Cholera als etwas Mittelalterliches. In Abramowitschs Buch werden Cholera-Hochzeiten satirisch behandelt. Vgl.: Mojcher Sforim, M.: Fischke der Lahme. S. 33.

genaussage eines jüdischen Mannes wieder, der als Kind in Osteuropa eine Cholera-Hochzeit miterlebt haben will.[287] Sein Bericht ähnelt stark der Szene in *The Light Ahead*: Die ärmsten Dorfbewohner wurden ausgesucht und auf dem Friedhof verheiratet. Außerdem legte die Braut ein Schloss in den Sarg eines kurz zuvor verstorbenen *Rebbes*, um damit die Cholera wegzusperren.[288] Auch in anderen kulturellen Milieus wurden Hochzeiten als Reaktion auf Choleraepidemien veranstaltet. In Mexiko und England glaubten Christen, dass außereheliche intime Beziehungen ein Grund für Choleraepidemien sein könnten, weshalb die „Schuldigen" – manchmal sogar am Sterbebett – zu heiraten hatten.[289] Damit sollte die Wut Gottes besänftigt werden. Generell war der Umgang mit der Cholera im 19. Jahrhundert sehr chaotisch und irrational. Richard Evans berichtet, dass in Europa häufig Regierungen oder Ärzte für Choleraepidemien verantwortlich gemacht wurden.[290] In Russland waren Krawalle und Morde gegen Beamte und Ärzte eine verbreitete Reaktion auf diese Seuche.[291] Die Ursache der Krankheit war lange unbekannt, was viel Raum für Spekulationen ließ und zu sozialen und religiösen Spannungen führte. Asa Briggs schreibt, dass Religion eine wichtige Rolle im Umgang mit der Cholera spielte.[292]

> It was a disease of society in a more profound sense also.
> It hit the poor particularly ruthlessly, thriving on the kind

[287] Cowan, Neil; Schwartz Cowan, Ruth: Our Parents' Lives. The Americanization of Eastern European Jews. New York. 1989. S. 120-121. Auch in Samuel Agnons Roman „Gestern, Vorgester", der am Anfang des 20. Jahrhunderts spielt, veranstalten osteuropäische Juden in Jerusalem eine Hochzeit zwischen zwei Waisen, um eine Seuche abzuwehren. Agnon, Samuel: Gestern, Vorgestern. Berlin. 1982. S. 693.

[288] Der Zeuge gibt zu, dass diese Zeremonie die Cholera keineswegs vertrieb. Cowan, N. (et al): Our Parents' Lives. S. 121.

[289] Stevens, Donald Fithian: Eating, Drinking, and Being Married: Epidemic Cholera and the Celebration of Marriage in Montreal and Mexico City, 1832-1833. In: The Catholic Historical Review. Bd. 92. Nr. 1. Washington D.C. Januar 2006. S. 79-83.

[290] Evans, Richard J.: Epidemics and Revolutions: Cholera in Nineteenth-Century Europe. In: Past and Present. Nr. 120. Oxford. August 1988. S. 139.

[291] Evans, R.: Epidemics. S. 142-143.

[292] Briggs, Asa: Cholera and Society in the Nineteenth Century. In: Past and Present. Nr. 19. Oxford. April 1961. S. 81.

> of conditions in which they lived. Whenever it threatened European countries, it quickened social apprehensions. Wherever it appeared, it tested the efficiency and resilience of local administrative structures. It exposed relentlessly political, social and moral shortcomings. It prompted rumours, suspicions and at times violent social conflicts. It inspired not only sermons but novels and works of art.[293]

Im Judentum gab es im 19. Jahrhundert einen sehr zwiespältigen Umgang mit Krankheiten. Beispielhaft wird dieser in der Person des *Rebbe* Moshe Tsvi ben Simon versinnbildlicht: R. Moshe Tsvi ben Simon unterstütze den Bau eines Krankenhauses in Balta (Ukraine). Später ging er in eine andere Stadt, die unter einer Choleraepidemie litt. Dort versuchte er, die Epidemie mit seiner spirituellen Macht zu bekämpfen – und starb dabei an der Cholera.[294] Es gab also nicht nur Cholera-Hochzeiten und die pauschale Ablehnung von Krankenhäusern wie im Film, sondern mitunter auch widersprüchliche Erwartungen, sowohl durch Medizin als auch durch Magie geheilt werden zu können. In biblischen Zeiten wurden, wie Arturo Castiglioni schreibt, Krankheiten stets als Strafen Gottes angesehen.[295] Damals war es üblich, bei einer Krankheit den Priester und nicht einen Arzt um Rat zu bitten. Dies änderte sich aber über die Jahrhunderte. Wichtige Rabbiner wie Rambam (Maimonides) waren zugleich angesehene Mediziner.[296] Mit der Verbreitung des Chassidismus nahm jedoch die spirituelle Interpretation von Krankheit wieder an Bedeutung zu: *Rebbes* waren häufig auch Wunderheiler. Die Verwendung von Amuletten und Zauberformeln wurde im Chassidismus neu popularisiert.[297] Altertümliche Auslegun-

[293] Briggs, A.: Cholera. S. 76.

[294] Die Geschichte des *Rebbe* Moshe Tsvi ben Simon findet sich in: Petrovsky-Shtern, Yohanan: Hasidism, Havurot, and the Jewish Street. In: Jewish Social Studies. Bd. 10. Nr. 2. Bloomington. 2004. S. 38-39.

[295] Castiglioni, Arturo: The Contribution of Jews to Medicine. In: Finkelstein, Louis (Hg.): The Jews. Their History, Culture, and Religion. Bd. 2. New York. 1949. S. 1013ff.

[296] Castiglioni, A.: The Contribution of Jews. S. 1021ff.

[297] Castiglioni, A.: The Contribution of Jews. S. 1024ff.

gen der Psalmen und *Mesusot* als Heilmittel sind im Chassidismus üblich – auch im Film werden sie als mögliche Bekämpfung der Cholera kurz erwähnt.[298]

Mit Ausnahme der Motivation der Hochzeit als Rettung vor der Cholera sowie der Verortung auf dem Friedhof ähnelt die diegetische Vermählung einer eher typischen traditionellen jüdischen Hochzeit: Fischke verschleiert die Braut, später steht er mit einem *Kittel* unter der *Chuppa* und Hodl geht siebenmal um ihn herum.[299] Sie bekommen den Wein[300] und Fischke zerbricht das Glas nach der Zeremonie. Die meisten dieser Bräuche wurden bereits bei der Analyse des *Dybbuks* beschrieben, dort fehlten aber das Auflegen des Brautschleiers und das Zerbrechen des Glases. Der Bräutigam legt den Schleier auf seine Braut, nachdem sie von ihren Freundinnen während *Hachnassat Kalla* bewirtet wurde. Danach geht sie verschleiert unter die *Chuppa*. Die Zeremonie unter der *Chuppa* wird damit beendet, dass der Bräutigam ein in ein Tuch umwickeltes Glas zerbricht. Diese Tradition hat folgende Bedeutung:

> The broken glass represents the wreckage of our past glory, and the destruction of the ancient Temple in Jerusalem in the first century. It recalls, at the most joyous and momentous occasion of the life cycle, that there is a continuing national sadness. It is a memory of Zion that stands as a reminder that in life great joy can be cancelled by sudden grief. It enriches the quality of joy by making

[298] Castiglioni, A.: The Contribution of Jews. S. 1015, 1025. Die *Mesusa* ist ein Kästchen mit einem Pergamentröllchen mit Bibelversen, das am Türpfosten angebracht wird. Im Film schlägt ein Mann vor, die *Mesusot* zu überprüfen und Psalmen zu lesen, als er von der Choleraepidemie hört. Die Psalmen werden im Film auch als Gebete vorgelesen, als Fischke abends in der Synagoge sitzt und betet, weil es ihm „schwer ums Herz" ist.

[299] Die Hochzeitssequenz der erhaltenen Filmversion ist kürzer als im Originalfilm. Insgesamt fehlen ca. 30 Minuten aus der ursprünglichen Version des Filmes, unter den geschnittenen Szenen sind auch welche aus der Hochzeit. Vgl.: Paskin, S.: The Light Ahead. S. 128.

[300] Maurice Lamm schreibt, dass der Wein zur Hochzeit den Anfang einer neuen Lebensphase preist, so wie der Wein zum Sabbatbeginn den Anfang des Sabbats ehrt. In: Lamm, M.: Love and Marriage. S. 216.

> it more thoughtful and by inspiring gratitude for the goodness of God.[301]

Nach der Eheschließung kündigt der *Badchan* an, welche Geschenke das Brautpaar bekommt. Fischke und Hodl bekommen traurigerweise nur alte Sachen und ein paar Kopeken. Danach wird getanzt, zuerst kommt der *Mizwe-Tanz* mit dem *Rebbe*, danach der *Koscher-Tanz* mit dem Bräutigam (Abb. 3). Der *Mizwe-Tanz* wird in chassidischen Hochzeiten bis heute mit einem Tuch zwischen den Händen der Braut und des *Rebbes* durchgeführt. Dies liegt daran, dass Männer und Frauen, die nicht miteinander verheiratet sind, sich normalerweise nicht berühren, erst recht nicht beim Tanzen. Der *Koscher-Tanz* verläuft üblicherweise ohne Tuch, im Film tanzen sie jedoch auch mit Tuch. Ungewöhnlich ist, dass Männer und Frauen die Hora, den Kreistanz, der später stattfindet, zusammen tanzen – traditionsgemäß tanzen Männer und Frauen getrennt.
Die Missachtung einiger elementarer kultureller Gebote, wie zum Beispiel, dass Frauen und Männer nicht zusammen tanzen, dass manche Frauen keine kurze Ärmel tragen dürfen oder dass das Kopftuch verheirateter Frauen normalerweise ihr ganzes Haar bedeckt, sind vielleicht Ergebnis der Irrelevanz des Details im expressionistischen Film. *The Light Ahead* ist kein detailreicher Film, es werden Gedanken und Gefühle ohne allzu große Gewissenhaftigkeit ausgedrückt. Anderseits könnten aber diese konkreten Motive auch Ergebnis einer gewissen Ignoranz des Filmemachers sein – Edgar Ulmer stammte nicht aus dem jiddischen Kulturraum. Die Ungenauigkeiten könnten aber auch ein Teil der Filmbotschaft sein und eine eher zwanglose, moderne Aneignung oder Ablehnung gewisser Teile der jüdischen Tradition demonstrieren.
Ich vertrete – wie erwähnt – die Position, dass die Figur von Mendele Mojcher Sforim in *The Light Ahead* eine Vorbildperson darstellt. Dies gilt insbesondere auch für seinen Umgang mit der Choleraepidemie in Glupsk. Er ist bereits vor der Katastrophe der Meinung, dass das Stadtgeld für die Reinigung der Stadt und des Flusses sowie für den Bau eines Krankenhauses verwendet werden sollte. Seiner Meinung nach befindet sich sein Vorschlag im Einklang mit dem Glauben, da Gott

[301] Lamm, M.: Love and Marriage. S. 229.

dem Menschen auch Vernunft gegeben hat. Nach dem Einbruch der Cholera kritisiert Mendele die superstitiöse Reaktion der Glupsker Bevölkerung. Seine Meinung spiegelt jedoch keineswegs die Ansicht der gleichen Figur im Roman *Fischke der Lahme* wider. Dies ist aber, wenn man berücksichtigt, dass die Cholerabazille erst nach dem Erscheinen des Buches entdeckt wurde,[302] nicht weiter verwunderlich. Der filmische Mendele ist weise und weiß, was das Schtetl wirklich braucht. Er ist aber zugleich traditionsgebunden, verkauft Gebetsbücher – darunter auch Gebetsbücher für kinderlose Frauen, die Gott um ein Kind bitten – und hat in seinem Sortiment auch Amulette. Aus diesen Gründen sehe ich in Mendele keinen „Assimilations"-Agenten, der die jiddischsprachige Kultur angreift, sondern, im Gegenteil, eine fast postmoderne Figur eines Menschen, der Tradition und Glaube nach Belieben vermengt. Die Sicherung des Lebens spielt bei ihm – wie generell in diesem Film – eine wichtige Rolle. Er gibt den Armen Geld[303] und hilft Fischke und Hodl, ein würdiges Leben zu verwirklichen. Mendele verkörpert damit das Ideal der jüdischen Wohltätigkeit – ein Thema, das bei der Darstellung der selbstsüchtigen *Havurot* Relevanz bekommt.

Der Film zeigt die Leiter von verschiedenen *Havurot*, einer Art Stadtrat. Durch sie wird das Geld der Stadt verwaltet. Im Film entscheiden sie, sich dieses Geld gegenseitig zu spenden bzw. für die Renovierung der Synagoge auszugeben, statt es für den Bau eines Krankenhauses und die Reinigung der Stadt zu verwenden. Dieses sozialkritische Motiv entstammt aus dem Buch *Die Takse* von Abramowitsch. Im Film stehen die *Havurot* zwar nicht im Zentrum des Geschehens, sie spielen jedoch durch ihre Entscheidung, die Baupläne des Krankenhauses abzulehnen und die Cholera-Hochzeit zu veranstalten, eine entscheidende Rolle in der Narrative. Die Stellung des Filmes zu den *Havurot* ist also kritisch – Mendele zeigt jedoch, dass es eigentlich auch anders sein könnte, ohne den Boden des Glaubens zu verlassen. Dies wird auch in der Szene, bei der Mendele mit anderen Männern zu der Versammlung des *Rebbes* mit

[302] 1884 wurde die Cholerabazille entdeckt. Evans, R.: Epidemics. S. 145. *Fischke der Lahme* erschien jedoch bereits 1869.

[303] Dies geschieht in der Szene in der Synagoge: Als er hört, dass ein *Jeschiwa Bocher* (Student) nichts gegessen hat, gibt er ihm Geld für das Essen.

den *Havurot*-Leitern kommt, verbildlicht. Seine Begleiter sind teils traditionell, teils untraditionell gekleidet: Manche haben einen Bart und tragen *Arva Kanfot,*[304]andere hingegen nicht. Ein Mann, der keinen Bart hat, bittet um Rechenschaft über die Ausgaben der Stadtgelder. Er wird spöttisch „*Schejgez*" (d.h. Nichtjude, oder Bengel) genannt. Der Mann verteidigt sich mit der Aussage: „Lieber ein Jude ohne Bart, als ein Bart ohne Jude." Mendele und seine Begleiter stellen die „richtigen" Juden in der Diegese dar: Sie stehen für Gerechtigkeit und Vernunft. Aber gerade ihre äußerlichen Unterschiede unterstreichen die Pluralität, die darunter verstanden wird.

Die Männer in der Versammlung sind, wie erwähnt, Leiter von *Havurot*. *Havurot* sind wörtlich Gesellschaften. Im Ansiedlungsrayon bildeten sich viele verschiedene *Havurot*: Psalmen-*Havurot*, *Mischna-Havurot*, Begräbnis-*Havurot*, Krankenbesucher-*Havurot*, usw. Sie hatten anfänglich entweder eine religiöse Funktion – eine *Mischna-Havura* war eine Gesellschaft, die sich mit dem Studium der *Mischna* befasste – oder eine soziale, wie die Krankenbesucher-*Havura*, deren Aufgabe darin bestand, Kranke zu besuchen. Es gab aber auch Berufs-*Havurot*, die von Mitgliedern des gleichen Berufes gebildet wurden und als eine Art Zunft fungierten. Chassidische *Rebbes* mischten sich zunehmend in die *Havurot* ein, so dass im späten 18. Jahrhundert viele *Havurot* bereits chassidisch dominiert waren.[305] Mit dem Aufkommen des Chassidismus und dem späteren Zerfall der traditionellen jüdischen Verwaltung (*Kahal*) im Jahre 1844 in Russland gewannen die *Havurot* an Einfluss. Sie bekamen immer mehr Verantwortung in der Verwaltung des jüdischen Schtetls, so dass sie die *Kahal* praktisch ablösten.[306] Dadurch änderten sich auch die *Havurot*: Sie nahmen chassidische Glaubenslehren und -praktiken in sich auf. Durch diesen Einfluss modifizierten sich die *Havurot* auch so, dass sie ihre Tätigkeitsbereiche ausweiteten: Eine *Mischna-Havura* konnte nun auch die Steuern der Stadt verwalten, eine Psalmen-*Havura*

[304] Die *Arva Kanfot* (auch gen. *Tallit Katan*) ist eine Art Weste, die unter oder über der Kleidung getragen wird. Sie hat an den Ecken *Zizit*, kleine Fransen, die herunterhängen. Diese Fransen symbolisieren die 613 Gebote (*Mizwot*), die man befolgen muss.

[305] Petrovsky-Shtern, Y.: Hasidism. S. 25.

[306] Petrovsky-Shtern, Y.: Hasidism. S. 24.

konnte philanthropisch tätig werden. Yohanan Petrovsky-Shtern schreibt, dass der Chassidismus die moralische und soziale Verantwortung der *Havurot* stärken wollte.[307] Hintergrund hiervon ist das jüdische Verständnis der Wohltätigkeit als *Zedaka* – das Wort bedeutet im Hebräischen Gerechtigkeit und Wohltätigkeit zugleich.[308] Im Film scheinen die *Havurot* ihre soziale Verantwortung komplett außer Acht gelassen zu haben: Sie ignorieren das Elend ihrer Mitbürger. Ihre Diskussionen und überhaupt ihre Haltung lassen sie als Menschen erscheinen, die den Kontakt zu der Außenwelt praktisch verloren haben.

Weitere Themen, die in diesem Zusammenhang sowie an anderen Stellen im Film erwähnt werden, sind das Schächten und die dazugehörige Steuer. Ein Mann kann seine sogenannten „Galagansker"-Hühner nur in Lemberg (Lvov/Lviv) schächten lassen, weil der lokale Schächter sie nicht schächten will. Diese kleine Anekdote verbildlicht die Willkür, mit der mache *Rebbes* etwas als koscher oder *treife* (nicht-koscher) erklärten. Die Steuer für das Schächten wird ebenfalls mehrmals erwähnt. Sie erweckt den Eindruck einer gewissen Ausbeutung durch die Schächter bzw. die Stadtverwaltung. Diese Steuer gab es auch in der Wirklichkeit, sie war jedoch von der russischen Regierung angeordnet.[309] Der Zar hatte damals sogar das Tragen der *Kippa*, der traditionellen jüdischen Kopfbedeckung der Männer, versteuern lassen.[310] Bei der Steuer für das Schächten handelte sich es also um eine Ungerechtigkeit seitens der damaligen (nichtjüdischen) Regierung.

Ein letztes Motiv, das auch als ein jüdisch-religiöses Motiv gedeutet werden kann, ist die Auswanderung von Fischke und Hodl am Ende des Filmes. Dan Miron behauptet, dass es kein Zufall ist, dass Auswanderung ein immer wiederkehrendes Motiv der jiddischsprachigen Literatur ist.[311] Die Tatsache, dass Romanfiguren ihr Schtetl häufig verlassen

[307] Petrovsky-Shtern, Y.: Hasidism. S. 32, 44.

[308] Über die Wichtigkeit der Wohltätigkeit im Judentum siehe: Finkelstein, L.: The Jewish Religion. S. 1335.

[309] Johnpoll, Bernard K.: Why They Left: Russian-Jewish Mass Migration and Repressive Laws, 1881-1917. In: American Jewish Archives. Bd. 47. Nr. 1. Cincinnati. Frühjahr-Sommer 1995. S. 25.

[310] Johnpoll, B.: Why They Left. S. 26.

[311] Miron, D.: The Image of the Shtetl. S. 20.

müssen, sieht er nicht nur als eine Widerspiegelung der historischen Entwicklung der Urbanisierung Osteuropas, sondern als ein typisch jüdisches Thema mit religiösem Hintergrund. In vielen Fällen wird das Verlassen des Schtetls nach einer Katastrophe als eine Metapher für die Zerstörung des Tempels und die Verwüstung Jerusalems verwendet. In anderen Fällen gleicht die literarische Auswanderung eher dem Auszug aus Ägypten.[312] Diese Ereignisse sind für die Juden nicht nur alte Geschichten, sondern ein Teil ihres religiöses Lebens: Letztlich erinnern viele Feier- und Gedenktage an diese Ereignisse – wie zum Beispiel *Pessach* oder *Tischa bAw*.[313] Das Motiv der Auswanderung aus Glupsk findet sich in Abramowitschs Vorlage auch, jedoch unter anderen Umständen – dies wird im Abschnitt 3.3 noch deutlicher werden. Im Film ist das Motiv der Migration, mit ihrem hoffnungsvollen Antritt und ungewissem Ausgang, sicherlich nicht von den historischen Ereignissen der Drehzeit – Spätsommer 1939 – unberührt.[314] Die Ermordung der Juden durch die Nazis steht in einer langen Reihe von antisemitischen Angriffen über die gesamte Geschichte hinweg – auch wenn die Gräueltaten der Nazis alle anderen übertrafen. Das Fliehen als solches ist somit ein jüdisches Thema. Im Film ist Fischkes und Hodls Flucht aus dem erfundenen Ort Glupsk eine Aufforderung an die europäischen Juden, vor drohender Gefahr zu fliehen.

Edgar Ulmer stammte selbst aus Europa. Er wurde 1904 in Olomouc (im heutigen Tschechien) geboren und wuchs zum großen Teil in Wien auf.[315] Er verbrachte seine nomadenhafte Jugend in Österreich, Schweden, Deutschland und den USA, bis er sich Ende 1929 in den USA niederließ. Während des Ersten Weltkriegs wurde er aus karitativen Gründen in Schweden aufgenommen, weil sein Vater im Krieg starb und die Mutter in Wien verarmte. Er arbeitete in Österreich, Deutschland und

[312] Miron, D.: The Image of the Shtetl. S. 22-23.

[313] An *Pessach* feiern die Juden den Auszug aus Ägypten. An *Tischa bAw* wird an die Zerstörung des Tempels gedacht.

[314] Paskin, S.: The Light Ahead. S. 127.

[315] Grissemann, Stefan: Mann im Schatten. Der Filmemacher Edgar G. Ulmer. Wien. 2003. S. 21.

den USA, anfänglich im Theater, dann im Film.[316] Dass er bereits sehr früh keine Zukunft für sich selbst und seine Familie in Europa sah, zeigt sich in seinen Bemühungen, seiner Mutter und seinen Geschwistern bei der Auswanderung zu helfen.[317] Edgar Ulmers Eltern waren zwar jüdisch, aber sehr assimiliert. Ulmer erfuhr von seiner Herkunft erst, als er im Gymnasium in Wien vom Numerus Clausus für Juden erfasst wurde.[318] Ulmers Mutter verheimlichte ihre jüdische Identität vor ihrem dritten Ehemann sogar bis zu ihrem Tod.[319] Ulmer war nach Angaben seines Biographen nicht religiös.[320] Er heiratete 1926 während eines US-Aufenthaltes eine US-Amerikanerin (Josephine Warner) und ließ sich vor der Geburt der gemeinsamen Tochter episkopalisch taufen.[321] Diese Zeit soll Ulmer als eine Zeit der Amerikanisierung bezeichnet haben.[322] Nach der Scheidung heiratete er seine zweite Frau Shirley Kassler jedoch in der Synagoge. Ulmer sprach kein Jiddisch und hatte vor seinen Reisen in die USA keinen Kontakt zu chassidischen Juden. Zum ersten Zusammentreffen mit der jiddischsprachigen Kultur kam es im Yiddish Art Theater in New York – dieser Theaterbesuch beeindruckte ihn sehr.[323] 1937 beschloss Ulmer, zum ersten Mal einen jiddischsprachigen Film zu drehen: *Green Fields* (USA. 1937). Er drehte insgesamt vier jiddischsprachige Filme. *The Light Ahead* wurde von ihm selbst produziert. Noah Isenberg staunt darüber, wie ungewöhnlich Ulmers damalige Entscheidung war:

> European-born Jewish directors and producers in Hollywood frequently proved their strong allegiance to American culture by making films that were stripped of any Jewishness, that were even more American than those

[316] Sein erstes Werk als Regisseur drehte er zusammen mit Kurt Siodmak in Berlin: *Menschen am Sonntag* (Deutschland. 1929).
[317] Grissemann, S.: Mann im Schatten. S. 28.
[318] Grissemann, S.: Mann im Schatten. S. 24.
[319] Grissemann, S.: Mann im Schatten. S. 29.
[320] Grissemann, S.: Mann im Schatten. S. 24.
[321] Grissemann, S.: Mann im Schatten. S. 46.
[322] Grissemann, S.: Mann im Schatten. S. 46.
[323] Bogdanovich, Peter: Wer hat denn den gedreht? Zürich. 2000. S. 708-709.

> made by their native-born gentile counterparts. Deviating markedly from this trend, an assimilated German-speaking Jew operating outside the normal constraints of Hollywood, Ulmer undertook his most overtly Jewish projects while in America[.]"[324]

Isenberg schreibt, dass vor allem die Thematik von *The Light Ahead* eine lange Kontinuität in seinen späteren Werken besitzt: Gemeint sind damit der Topos der Auswanderung, der ein Teil von Ulmers Leben war, sowie die kontrastreiche Darstellung von Stadt und Natur.[325] Die Suche nach einem besseren Leben in der Großstadt bringt die Notwendigkeit der Flucht der Juden aus Europa zum Ausdruck – in Ulmers Werken erscheint die Stadt generell als ein Zufluchtsort. [326]
In Ulmers Werken spiegelt sich seine Position des Außenseiters wider – als Europäer in den USA, aber auch als kunstfilmorientierter Regisseur in einem auf den wirtschaftlichen Gewinn fokussierten Milieu. Er drehte in den USA neben jiddischen Filmen auch ukrainische, afroamerikanische und mexikanisch-amerikanische Filme sowie „Native-American"-Filme.[327] Ihm war es ausgesprochen wichtig, seine Filmfiguren würdevoll darzustellen: So behauptete Ulmer in einem Interview mit Peter Bogdanovich, er wollte seine (jüdischen) Figuren in den jiddischen Filmen mit Würde darstellen – im Gegensatz zu der Darstellung durch andere Regisseure.[328] In *The Light Ahead* ist die Heroisierung der Au-

[324] Isenberg, N.: Perennial Detour. S. 11-12.

[325] Die traumartige Darstellung der Natur in *The Light Ahead* ist eine wiederkehrende Konstante in Ulmers Filmen. In *Green Fields*, *The Singing Blacksmith* aber auch in seinen nichtjüdischen Filmen – wie in *Detour* oder *The Black Cat* – stellt er die Darstellung der Natur in einen gewaltigen Kontrast zu der hermetischen Darstellung von Innenräumen. (*Green Fields*. USA. 1937; *The Singing Blacksmith*. USA. 1938; *Detour*. USA. 1945; *The Black Cat*. USA. 1934).

[326] Vgl.: Isenberg, N.: Perennial Detour. S. 13-14. Die Stadt als Zufluchtsort steht im geheimnisvollen Widerspruch zu dem Topos der wunderschönen Natur in Ulmers Filmen.

[327] Isenberg, N.: Perennial Detour. S. 15.

[328] Bogdanovich, P.: Wer hat denn den gedreht? S. 710.

ßenseiter Fischke und Hodl sicherlich ein Ausdruck dieser Intention, aber auch seines eigenen Lebensgefühls.[329]
The Light Ahead ist ein vielschichtiger expressionistischer Film, der religiöse Topoi als Ausdrucksmittel verwendet. Der Film übt vielfach Kritik, zum Teil am Menschen im Allgemeinen und zum Teil an jüdischen Gemeinden im Speziellen. Die Interpretation von Krankheit als Strafe Gottes wird im Film mit deutlicher Ablehnung dargestellt. Als effektive, aber trotzdem nicht unreligiöse Mittel, um Krankheiten zu bekämpfen, werden die Medizin und die menschliche Rationalität dargestellt – superstitiöse Praktiken werden in diesem Zusammenhang abgelehnt. Des Weiteren wird eine zu enge Definition dessen, was das Jüdischsein ausmacht, kritisiert. In dieser Hinsicht spielt die Figur des Mendele Mojcher Sforim eine wichtige Rolle als eine Art Vaterfigur, die eine positive, pluralistischere Form des Judentums repräsentiert. Im Film wird auch die Korruption bei der Verwaltung von Gemeindegeldern thematisiert und aus einer jüdischen Weltanschauung heraus als ein Vergehen gedeutet. Edgar Ulmers Film bietet somit eine differenzierte Darstellung der Menschen in einem jüdischen Schtetl und ihrer Probleme. Die Filmthematik besitzt dennoch deutliche universelle Aspekte.

3.3 Die Vorlage: Abramowitsch alias Mendele Mojcher Sforim

The Light Ahead ist die Verfilmung von Edgar und Shirley Ulmers Umarbeitung des Theaterstücks *Fischke der Krumer* von Chaver Paver (Gershon Einbinder). Chaver Pavers Werk beruhte auf mehreren Büchern von Mendele Mojcher Sforim (Scholem-Jankev Abramowitsch). Leider wurde Chaver Pavers Stück nicht veröffentlicht, so dass lediglich ein Vergleich zwischen *The Light Ahead* mit Abramowitschs Vorlagen möglich ist. Da die Entwicklung der für diese Untersuchung relevanten Werke von Abramowitsch eng mit seinem Lebenslauf in Verbindung steht, werde ich ebenfalls auf seine Biografie eingehen.
Scholem-Jankev Abramowitsch wurde 1835 in Kopyl (Belarus) geboren und starb 1917 in Odessa. Er genoss eine religiöse Bildung in mehreren *Jeschiwot*. Bereits nach seiner ersten Ehe kam er jedoch in Kontakt mit

[329] Vgl.: Isenberg, N.: Perennial Detour. S. 13.

Vertretern der *Haskala*, der jüdischen Aufklärung. Nach einer Scheidung und Neuheirat wurde Abramowitsch durch seinen Schwiegervater zehn Jahre lang unterhalten. Diese Jahre nutzte er, um sich zunehmend in der *Haskala*-Bewegung zu engagieren. Er war in deutscher Philosophie, aber auch auf naturwissenschaftlichen Gebieten sehr belesen. Er schrieb Sachbücher über Zoologie und aktuelle Angelegenheiten wie auch Fiktion. Als *Maskilim* (Anhänger der *Haskala*) war es ihm ein großes Anliegen, über die „Realität" zu schreiben:

> The Haskala literature as a whole based itself on the premise that the Jews, caught within the 'dreams' of their old, and by then archaic, cultural traditions of legal exegesis and kabbalistic mysticism, had to be awakened, jolted if necessary, into facing up to present social and cultural realities. They had to shake off their ostensible inertia and actively join the progressive European community of the nineteenth century.[330]

Die Schriften der *Haskala* zielten darauf ab, die Leser mit sozialen und naturwissenschaftlichen Erkenntnissen zu belehren. Damit sollten sich die Juden der europäischen Aufklärung anschließen und ihre „Rückständigkeit" hinter sich bringen.[331] Die *Maskilim* kritisierten soziale Missstände, mieden jedoch den direkten Kontakt zu den Armen. Die meisten von ihnen hielten die armen jüdischen Massen für einen hoffnungslosen Fall und wandten sich lediglich an die gut situierte, städtische jüdische Elite.[332] Abramowitsch teilte anfänglich diese Ansichten auch und betrachtete den Chassidismus als ein tyrannisches Unterdrückungssystem.[333]

Abramowitsch schrieb zunächst auf Hebräisch, merkte aber, dass er Jiddisch schreiben müsste, um ein breiteres Publikum zu erreichen. Er überwand die für die *Maskilim* typische Abneigung gegen Jiddisch,

[330] Miron, D.: The Image of the Shtetl. S. 85.

[331] Wodziński, M.: Haskala and Hasidism. S. 49.

[332] Miron, D.: The Image of the Shtetl. S. 87.

[333] Miron, D.: The Image of the Shtetl. S. 100.

wenn auch heimlich.[334] Er publizierte (1864) sein erstes Werk auf Jiddisch unter einem Pseudonym: Mendele Mojcher Sforim (Mendele der Buchhändler). Diese Publikation gilt als der Anfang der modernen jiddischen Literatur, weshalb Abramowitsch der „Großvater der jiddischen Literatur" genannt wird. Dieses Buch – mit dem Titel *Der kleine Mensch* – war als „Geständnis" geschrieben, von jemandem, der Mendele seine „echte" Geschichte anvertraut hätte.[335] Mendele war der angebliche Herausgeber, aber zugleich auch eine Figur in diesem und in den folgenden Büchern von Abramowitsch. Mendele wurde geschaffen, um den Satiren von Abramowitsch eine Illusion von Wirklichkeit zu geben – eine beachtenswert paradoxe Aufgabe in diesem Genre. Derartige Figuren von „imaginären Herausgebern" entstanden in der nichtjüdischen Literatur am Anfang des 18. Jahrhunderts, in der jüdischen Literatur geschah dies erst Mitte des 19. Jahrhunderts mit Mendele.[336] Dies liegt daran, dass bis zu Abramowitschs Zeit sich vor allem die jiddischsprachige Literatur fast ausschließlich auf religiöse Literatur beschränkte: auf Erbauungsbücher, chassidische Hagiographien über wundersame *Rebbes* und Gebetsbücher. Moderne Entwicklungen der Literatur wurden dabei ignoriert. Mit Abramowitsch änderte sich diese kulturelle Abgeschiedenheit: Er führte viele literarische Innovationen in die jiddische Literatur ein. Dazu gehörten die säkulare Epik, die detaillierte Beschreibung, der innere Monolog sowie der Monolog, Dialog und Polylog.[337] Zudem entwickelte er die Figur des „imaginären Herausgebers" viel weiter, als es seine nichtjüdischen Kollegen getan hatten:[338] Mendeles Rolle in den Büchern nahm an Bedeutung zu, in späteren Büchern war Mendele nicht mehr nur der Herausgeber, sondern auch einer der Erzähler der Geschichte, schließlich wurde er zum Protagonisten. Aber

[334] Miron, D.: The Image of the Shtetl. S. 85, 87.

[335] Miron, D.: The Image of the Shtetl. S. 86.

[336] Vgl.: Miron, Dan: The Discovery of Mendele Moykher Sforim and the Beginnings of Modern Yiddish Literature. In: Moore, Deborah D. (Hg.): East European Jews in Two Worlds: Studies From the YIVO Annual. Evanston (Illinois). 1990. S. 76-85.

[337] Miron, D.: The Discovery of Mendele. S. 86.

[338] Vgl.: Miron, D.: The Discovery of Mendele. S. 82-83.

nicht nur Mendele entwickelte sich weiter, auch Abramowitsch durchlebte tiefgreifende Änderungen in seinem Leben und Denken.
Abramowitsch hatte als hebräischsprachiger Autor keinen großen Erfolg, bereits sein erstes jiddisches Buch war jedoch eine Sensation. Allmählich wandte er sich von der sozialen Umgebung der *Maskilim* und ihren Ideen ab: Er suchte nun die Nähe zu seinen jiddischsprachigen Lesern, die meisten von ihnen ungebildete, bitterarme Menschen. Er durchlebte eine Phase radikaler Sozialkritik und rechnete auch mit seiner alten Umgebung ab. In dem Buch *Die Takse* (*Die Steuer*. 1869) stellt er die jüdische Mittelschicht als korrumpiert und ausbeuterisch dar, die Wohltäter der Stadt sind nichts anderes als Räuber.[339] Die Steuer auf das Schächten wird von den „Wohltätern" erhoben, um sich selbst zu bereichern. Manche Stadtbewohner rupfen Hühnerfedern gegen Bezahlung für andere und wissen selbst nicht, ob sie es sich leisten können, eigene Hühner schächten zu lassen.[340] Die Handlung vollzieht sich im imaginären Glupsk, als Inspiration für diese Stadt diente Berdičev (Ukraine).[341]
Die Motive der Korruption und der Selbstsucht der Selbstverwaltungsorganisationen (*Havurot*) im Film *The Light Ahead* wurden aus dem Buch *Die Takse* übernommen. Auch das Motiv des Hühnerfeder-Rupfens stammt aus diesem Buch: Hodl rupft Federn, auch wenn sie selbst selten Huhn essen kann. Die Steuer auf das Schächten wurde ebenfalls in *The Light Ahead* thematisiert. Die vernichtende Kritik aus *Die Takse* fällt im Film jedoch bei weitem nicht so radikal aus. Ähnliches gilt auch für das Buch *Fischke der Lahme*.
Abramowitsch veröffentlichte *Fischke der Krumer* (*Fischke der Lahme*) ebenfalls im Jahre 1869, er überarbeitete das Werk jedoch in den 1880er Jahren noch einmal. In diesem Buch wächst die Figur von Mendele vom Erzähler zum Protagonisten. Obwohl *Fischke der Krumer* zum großen

[339] Berkowitz, Joel: Shtetl und Shtot in Yiddish Haskalah Drama. In. Polonsky, Antony (Hg.): The Shtetl: Myth and Reality. Polin. Studies in Polish Jewry. Bd. 17. Portland (Oregon). 2004. S. 222.
[340] Berkowitz, J.: Shtetl und Shtot. S. 223.
[341] Miron, D.: The Image of the Shtetl. S. 89.

Teil die Abenteuer von Fischke erzählt, nehmen persönliche Erlebnisse und Erzählungen von Mendele einen bedeutenden Teil des Buches ein.
Fischke ist ein verkrüppelter verwaister junger Mann, der in der Banja von Glupsk arbeitet. Er ist seit langem ein Junggeselle, bei „Cholera-Hochzeiten" ist er nie berücksichtigt worden. Eines Tages wird er jedoch vor einige *Schadchanim* (Heiratsvermittler) bestellt. Die blinde Witwe Bassje, die als Bettlerin ein gutes Vermögen eingesammelt hat, will heiraten, aber ihr Bräutigam ist am Tag der Hochzeit verschwunden. So wird Fischke als Ersatz geholt. Seine Ehe erweist sich als ein langer Alptraum. Er zieht mit Bassje in vielen Städten umher und bettelt mit ihr. Sie schließen sich einer Bettlerbande an, die von dem herrschsüchtigen Fajwusch[342] geleitet wird. Die Bettler spielen Krankheiten oder anderen Formen von Not vor, um Mitleid zu erregen. Die Bettlerbande wird im Buch ohne jegliche Sympathie als eine Gruppe von hasserfüllten, selbstsüchtigen Menschen dargestellt. Fischke sehnt sich nach Glupsk zurück, wo er gerne wieder in der Banja arbeiten würde. Bassje, Fischkes Frau, ist eine lieblose Frau, die ihn stets schrecklich beschimpft und zudem Fajwusch ständig Avancen macht. Fischke entfremdet sich von seiner Frau immer mehr und verliebt sich in eine buckelige Waise, Dobe.[343] Er reist alleine nach Odessa, wo er sich von den dortigen Juden und ihrer liberalen Lebensweise angeekelt fühlt. Er kehrt zur Bettlerbande zurück und versucht, mit Dobe zusammen zu fliehen. Er bittet seine Frau um die Scheidung. Diese lehnt die Scheidung jedoch ab, um ihn zu kränken, da sie weiß, dass er Dobe heiraten will. Zwischendurch werden Episoden aus Mendeles Leben als Wanderbuchhändler erzählt. Dabei ist Mendele ein schwacher, alter Mann, der sich fast kindlich benimmt. Er betrinkt sich an einem Fastentag und fängt an, lange Dialoge mit sich selbst zu führen. Er klaut von einem russischen Bauern eine Gurke, dafür schneidet ihm ein Gendarm einen seiner *Pajot* (Schläfenlöckchen) als Strafe ab.[344] Er weint daraufhin bit-

[342] Die Figur des Getzl, des Mannes, der im Film Hodl sagt, dass Fischke eine Affäre mit einer anderen habe, ist Fajwusch nachempfunden.
[343] Dobe die Buckelige kommt im Film nur kurz vor, sie ist in Fischke verliebt, aber er mag sie nicht.
[344] Mojcher Sforim, M.: Fischke der Lahme. S. 58.

terlich in der Gendarmerie, bis er freigelassen wird. Er erlebt halluzinationsartige Momente und stellt sich den Mond als seine tote Mutter vor, der er leidenschaftlich seine Sorgen mitteilt.[345] Die Figur von Mendele in *Fischke der Krumer* ist somit keineswegs „aufgeklärt" oder besonders weise, sie ist vielmehr schwach und labil, ein „Schlemihl". Im Buch wird die Natur häufig als „Verführerin" dargestellt, zum Beispiel als Mendele anstatt zu beten viel lieber die Natur anschauen würde,[346] oder als ihm eine christliche Bäuerin Moosbeeren an einem Fastentag verkaufen will.[347]

Die Hauptfiguren des Filmes *The Light Ahead* sind aus diesem Roman entnommen, die charakterlichen Unterschiede zwischen ihnen sind jedoch frappant. Die filmischen Fischke und Hodl (diese als das alter Ego von Bassje aus dem Buch) lieben sich sehr und wollen heiraten. Sie werden bei einer Cholera-Hochzeit verheiratet, aber sie ziehen danach aus Glupsk weg, um ein besseres Leben zu suchen. Dabei ist Hodl sehr würdevoll,[348] sie will keineswegs betteln und scheint im Allgemeinen ein guter Mensch zu sein. Ihr literarisches alter Ego ist das Gegenteil: Sie ist eine geldgierige Bettlerin und behandelt Fischke sehr schlecht.[349] Fischke ist im Roman wesentlich charakterschwächer, er wird als sehr hässlich beschrieben und kann nur unverständlich reden,[350] im Film ist er zwar auch nicht besonders stark, aber er wird als aufnahme- und lernfähig dargestellt. In *The Light Ahead* wird somit Sympathie gegenüber Fischke und Hodl erzeugt, ganz im Gegensatz zum Buch. Der filmische Mendele ist ebenfalls völlig anders als im Buch – wie bereits erwähnt, fungiert die Figur von Mendele in *The Light Ahead* als eine Art

[345] Mojcher Sforim, M.: Fischke der Lahme. S. 73f.

[346] Mojcher Sforim, M.: Fischke der Lahme. S. 7ff. Der Topos der Natur als Verführerin ist sehr interessant, aber auch verblüffend, da es im Judentum ein sehr ausführliches System der Segenssprüche gibt, die die Wunder der Natur (als Schöpfung Gottes) loben. Eine Analyse dieses Topos würde jedoch den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Vgl.: Finkelstein, L.: The Jewish Religion. S. 1353f.

[347] Mojcher Sforim, M.: Fischke der Lahme. S. 18.

[348] Der Name Hodl ist vom Hebräischen Hod (הוד) abgeleitet, das Herrlichkeit und Pracht bedeutet.

[349] Mojcher Sforim, M.: Fischke der Lahme. S. 41, 96, 111.

[350] Er wird beschrieben in: Mojcher Sforim, M.: Fischke der Lahme. S. 30.

Vorbild. Vor allem seine Weisheit und liebevolle Väterlichkeit springen dabei ins Auge. Dies ist auch deswegen erstaunlich, weil in Ulmers anderen Filmen Vaterfiguren meistens völlig abwesend sind.[351] Hier schuf er jedoch die Figur des perfekten Vaters, der Fischke und Hodl wie die eigenen Kinder rettet, aber auch loslässt. Der Mendele des Filmes ist ein Vater, der Weisheit und Glauben, Güte und Gerechtigkeit vereint. Sämtliche Figuren in Abramowitschs Buch sind hingegen frei von heldenhaften oder bewunderungswürdigen Eigenschaften. Aus diesem Grund könnte man sagen, dass der Filmemacher trotz aller im Film geübter Sozialkritik Raum für ein positives Bild jüdischer Religiosität findet.

Die Natur wird in *The Light Ahead* durch verträumte Beleuchtung und visueller Schönheit mit dem engen, verstellten Schtetl kontrastiert. Dies könnte prinzipiell durch das Buch von Abramowitsch inspiriert sein – hier muss man jedoch berücksichtigen, dass die meisten von Edgar Ulmers jiddischen Filmen die Natur in einem sehr starken Widerspruch zur Stadt stellen. Die Natur wird stets als verlockend und schön gezeigt, auch in Filmen, wo das Schtetl für sich genommen nicht negativ dargestellt wird.[352]

Fischke der Krumer ist eine Satire, und sogar eine ziemlich böse. Dennoch wurde nach der Schoa dieses Buch von Literaturwissenschaftlern als eine Darstellung der „Essenz des jüdischen Lebens" gedeutet, wie Dan Miron schreibt.[353] Dies hängt einerseits mit dem scheinbar „realistischen" Stil von Abramowitsch zusammen, wodurch in seinen Satiren ein falscher Eindruck von „Echtheit" entsteht. Zum anderen gibt es aufgrund der plötzlichen und brutalen Zerstörung der ostaschkenasischen Lebensräume keine Vergleichspunkte mehr, anhand derer man unmittelbar die authentische Lebensweise osteuropäischer Juden aufzeigen könnte. Miron warnt jedoch davor, diesem falschen Eindruck der Echtheit bei Abramowitsch nachzugeben:

---

[351] Grissemann, S.: Mann im Schatten. S. 22-23.

[352] Dies ist zum Beispiel der Fall in: *The Singing Blacksmith* (USA. 1938). Sein Film *Green Fields* (USA. 1937) gilt als der lyrischste der jiddischen Filme, es handelt sich um einen ausgesprochen pastoralen Film.

[353] Miron, D.: The Image of the Shtetl. S. 103.

> How could this story about beggars, cripples, criminals, lost children, 'cholera weddings' conducted in cemeteries, petty cunning, fraud, and sweaty, brutal sexuality represent the totality of the essence of the traditional Jewish life?[354]

Abramowitsch verwendete offensichtlich unrealistische literarische Mittel wie die Synekdoche und die Karikatur, er ignorierte Fakten über die Traditionen, die er darstellte, er erfand symbolische Orte, die nach Eigenschaften der Bewohner benannt waren, usw.[355] Auch wenn ihm „Realismus" zwar wichtig war, sind seine Bücher eben keine Abbildung der Wirklichkeit und sollten auch nicht auf diese Weise aufgenommen werden. Seine Bücher zeichnen ein größtenteils sehr finsteres Bild der chassidischen Lebenswelten, es wäre gefährlich, dieses Bild als etwas „Reales" oder gar „Ethnographisches" anzusehen. Seine Absicht war, die Leser aus ihrer Welt der jüdischen Tradition und Mystik loszureißen.[356] Hierbei muss man auch bedenken, dass Abramowitsch eine Zeit lang zu den Menschen gehörte, die den Antisemitismus als gerechtfertigt ansahen, so lange die Juden sich nicht assimilieren.[357] Erst 1873, als Abramowitsch *Die Kljatsche* (*Die Mähre*) schrieb, kristallisiert sich bei ihm die Einsicht heraus, dass weder eine säkulare Bildung noch die Assimilation der Juden den Antisemitismus verhindern würden.
In *Die Kljatsche* geht es um eine Mähre, die früher ein Prinz war. Diese magere, häufig verspottete und geprügelte Mähre war eine Allegorie auf das jüdische Volk, das seit langer Zeit Verfolgungen durchmachen muss. Hier kommt auch die Figur von Jisrolik, eines *Maskils* (Aufklärers), vor, dessen Welt zusammenbricht, als er bei der Aufnahmeprüfung an einer russischen Universität scheitert. Er hinterfragt plötzlich seine Ideale und sieht seine eigenen Schwächen.[358] Jisrolik trifft die Mähre – eine Mähre, die spricht – und führt lange Gespräche mit ihr.

[354] Miron, D.: The Image of the Shtetl. S. 103-104.
[355] Miron, D.: The Image of the Shtetl. S. 104ff.
[356] Miron, D.: The Image of the Shtetl. S. 96.
[357] Miron, D.: The Image of the Shtetl. S. 90.
[358] Dan Miron fasst das Buch zusammen in: Miron, D.: The Image of the Shtetl. S. 90-91. Sonst vgl.: Mojcher Sforim, Mendele: Die Mähre. Stuttgart. 1984.

Der Film *The Light Ahead* hat nur wenig mit dem Buch *Die Kljatsche* gemeinsam. Ich vermute, dass einige der Monologe des filmischen Mendele über die Leiden des Volkes Israel von Dialogen in *Die Kljatsche* inspiriert wurden. Semiotisch haben der Film und das Buch als gemeinsamer Nenner die Thematisierung der Bedrängnisse des Lebens der Juden.

Ende der 1870er Jahre erlebte Abramowitsch zwei Unglücke: einen Tod und eine Konversion in seiner Familie.[359] Dass eines seiner Kinder zum Christentum übertritt, war für ihn ein großer Schock. Er schrieb einige Jahre nicht mehr. Als die großen Pogrome von 1881-1882 stattfanden, befasste er sich intensiver mit politischen jüdischen Ideen, vor allem mit dem Zionismus.[360] Ab 1881 wohnte Abramowitsch in Odessa und arbeitete an einer Schule. Er fing wieder an, zu schreiben und schrieb sowohl auf Jiddisch als auch auf Hebräisch. Er war mittlerweile sehr erfolgreich geworden. Sein Stil blieb sehr satirisch, seine Suche nach einer Lösung für die Probleme der osteuropäischen Juden begleitete er mit bissiger Kritik.[361] Ab den 1880er Jahren fing er an, viele seiner frühen Werke umzuarbeiten oder ins Hebräische zu übersetzen. Es kamen nicht mehr so viele neue Bücher dazu. Er starb 1917 in Odessa, wenige Wochen nach der Oktoberrevolution.

Nach genauer Betrachtung derjenigen Werke von S.J. Abramowitsch, die dem Film *The Light Ahead* als Vorlage dienten, bin ich zu der Schlussfolgerung gekommen, dass der Filmemacher sehr kreativ mit diesen Werken umgegangen ist. *The Light Ahead* wird häufig eine rein negative Darstellung des Schtetls vorgeworfen – dies wird der nächste Abschnitt über die Filmrezeption noch deutlicher zeigen. Dieser Vorwurf ist jedoch bei einem Vergleich mit den literarischen Vorlagen nicht haltbar. Ohne Kenntnis der Vorlagen wird man leicht verleitet, sich ausschließlich auf die Elemente der Kritik zu fokussieren, die sich gegen gewisse „korrupte“ oder „unvernünftige“ Handlungsweisen richten. Der Film enthält jedoch auch positive, heldenhafte Figuren, die ein alternatives, aber trotzdem jüdisches Vorbild anbieten. Diese Elemente stammen

[359] Miron, D.: The Image of the Shtetl. S. 90.

[360] Miron, D.: The Image of the Shtetl. S. 92.

[361] Miron, D.: The Image of the Shtetl. S. 94-95.

aber gerade nicht von den literarischen Vorlagen Scholem-Jankev Abramowitschs, so dass man zu dem Schluss gelangen muss, dass der Filmemacher neben aller Kritik auch ein affirmatives Bild des jüdischen Lebens entwerfen wollte.

3.4 Rezeption und Hypertextualität

3.4.1 Rezeption

The Light Ahead kam im September 1939 in die Kinos. Die Premiere fand in Detroit statt, der Film wurde danach zu unterschiedlichen Zeitpunkten in kleinen Kinos in New York gezeigt, jeweils nur wenige Wochen lang. Er hatte nur spärlichen Erfolg. Wegen des Ausbruchs des Zweiten Weltkrieges wurden nur wenige Kopien gemacht, die meisten davon gingen bei einem Brand verloren. Herman Axelbank, ein großer Verehrer dieses Werkes, bereiste fünf Kontinente auf der Suche nach einer Kopie von *The Light Ahead,* bis er eine in Amsterdam fand.[362] Diese wurde nach seinem Tod vom National Center for Jewish Film in Boston restauriert und ist zugleich die einzige erhaltene Version. Die ursprünglich längere Originalversion ging verloren.
Für die zeitgenössische Rezeption von *The Light Ahead* habe ich bedauerlicherweise nur eine Primärquelle, eine Rezension in *The New York Times* gefunden. Der Artikel wurde in der Kolumne von Frank Nugent veröffentlicht, die Autorenschaft mit den Initialen T.M.P. verschlüsselt.[363] Die Rezension lobt die Leistung der Schauspieler, beurteilt den Film als technisch erstaunlich gut, bemängelt die Länge und erkennt vor allem die thematische und symbolische Bedeutung des Filmes an. Der Autor zieht Parallelen zwischen den im Jahre 1939 aktuellen Verfolgungen der europäischen Juden und den im Film dargestellten Schwierigkeiten und würdigt die filmische Botschaft der Hoffnung. Stefan Gris-

[362] Goldman, E.: Visions, Images and Dreams. S. 121-122.

[363] T.M.P.: At the Ascot Theatre. In: Nugent, Frank: The Screen. 'Espionage Agent,' a Melodrama of the Spy Menace is Shown at the Strand–New Foreign Films. In: The New York Times. New York. 23. September 1939. S. 26.

semann und James Hoberman behaupten, dass weitere zeitgenössische Rezensionen insgesamt positiv waren.[364]

Der eingeschränkte Erfolg des Filmes wird unterschiedlich gedeutet, die Deutungen hängen stark von den eigenen Meinungen der Rezensenten über den Film ab. Ich vermute, dass ein wichtiger Faktor für den Misserfolg von *The Light Ahead* in der Tatsache liegt, dass zur gleichen Zeit der angeblich größte Kassenschlager der jiddischen Kinogeschichte im Kino lief:[365] *A Little Letter to Mother* von Joseph Green.[366] Dieser qualitativ minderwertige, auf den Massengeschmack ausgelegte Film wurde zwar bereits 1938 in Polen gedreht, Green verlegte aber die Premiere in den September 1939. Die Kriegsthematik des Filmes – eine jüdische Familie wird durch Armut und Krieg[367] getrennt – und die Tatsache, dass er (fälschlicherweise) als der letzte in Polen gedrehte Film vor dem Krieg beschrieben wurde,[368] haben möglicherweise zu seiner Popularität und dadurch zum Misserfolg von *The Light Ahead* beigetragen. Die Nachkriegsautorin Judith Goldberg hingegen sieht den Misserfolg von *The Light Ahead* zum einen darin, dass die Hauptfiguren körperlich behindert sind.[369] Sie deutet den Film zum anderen als eine Verhöhnung der jüdischen Tradition und als eine würdelose Darstellung der Schrecken des Schtetls.[370] Sie behauptet, dass Edgar Ulmers Filme überhaupt keine Religiosität wiedergeben und bemängelt, dass sie keine der obligatorischen Szenen von religiösen Zeremonien enthielten.[371] Hierin liegt natürlich ein interessanter Widerspruch – wie schafft es Ulmer, die religiöse Tradition zu verhöhnen, wenn er sie nicht zeigt? Ihre Meinung, es sei verfehlt, behinderte Menschen als Hauptfiguren zu wählen, ist sehr fragwürdig und kaum zu begründen. Auch die Erwar-

[364] Grissemann, S.: Mann im Schatten. S. 137; Hoberman, J.: Bridge of Light. S. 305-306.

[365] Die Behauptung, der Film sei der größte Blockbuster der jiddischen Kinogeschichte gewesen, stammt vom Filmemacher. Vgl.: Goldberg, J.: Laughter through Tears. S. 110.

[366] *A Little Letter to Mother*. Joseph Green. Polen. 1938.

[367] Im Film ist der Erste Weltkrieg und nicht der Zweite gemeint.

[368] Vgl.: Goldberg, J.: Laughter through Tears. S. 110. Der letzte in Polen gedrehte jiddische Film war *Without a Home*. R: Aleksander Marten. Polen. 1939.

[369] Goldberg, J.: Laughter through Tears. S. 93-94.

[370] Goldberg, J.: Laughter through Tears. S. 93-94.

[371] Goldberg, J.: Laughter through Tears. S. 93.

tung, dass ein Film „Schrecken" „würdevoll" zeigt, klingt etwas paradox. Da ihre Meinung häufig zitiert wird, habe ich es dennoch für notwenig erachtet, sie zu erwähnen.[372]
Sylvia Paskin nimmt den Film ebenfalls als eine höchst negative Darstellung des Schtetls wahr und deutet den wirtschaftlichen Misserfolg als ein Bedürfnis der (ost-aschkenasischen) US-Juden, ihre Heimat und die damit zusammenhängenden Probleme zu vergessen.[373] Diese Erklärung steht jedoch im Widerspruch zum Erfolg von *A Little Letter to Mother*, der zur gleichen Zeit im Kino lief und ebenfalls von den Bedrängnissen in Europa handelt. James Hoberman behauptet, *The Light Ahead* sei:

> [T]he only negative view of the shtetl to be found in an American movie. Glubsk [sic] is still firmly in the Middle Ages. The life of the town is depicted as miserable and degrading, religion shown to be self-serving and hypocritical–even the dietary laws have been perverted by commerce.[374]

Hoberman schätzt jedoch die ästhetische Vollendung des Filmes und sieht das Bühnenbild als eine Synthese der Ästhetik Marc Chagalls und des Filmes *Das Kabinett des Dr. Caligari* an.[375] Thematisch erkennt Hoberman zu Recht an, dass *The Light Ahead* einer der politischsten jiddischen Filme ist.[376]
Stefan Grissemann, der Biograf Edgar Ulmers, schreibt, dass eine der Schwachstellen des Filmes die Tatsache sei, „dass die Sympathien Ulmers allzu leicht erkennbar sind", und zwar für die Figuren von Mendele, Hodl und Fischke.[377] Dies führe zu einer „Verflachung der Dramatik."[378] Ästhetisch lobt er den Film,[379] er wiederum findet ihn aber zu

[372] Zitiert wird sie zum Beispiel in Ulmers Biografie: Grissemann, S.: Mann im Schatten. S. 137-138.
[373] Paskin, S.: The Light Ahead. S. 127-128.
[374] Hoberman, J.: Bridge of Light. S. 302.
[375] Hoberman, J.: Bridge of Light. S. 303.
[376] Hoberman, J.: Bridge of Light. S. 301-302.
[377] Grissemann, S.: Mann im Schatten. S. 135.
[378] Grissemann, S.: Mann im Schatten. S. 135.
[379] Grissemann, S.: Mann im Schatten. S. 136.

unpolitisch und zu indirekt in seinem Bezug auf die damaligen Gefahren für die Juden.[380]

Ich persönlich finde, dass *The Light Ahead* ohne Zweifel der inhaltlich komplexeste von Ulmers jiddischen Filmen ist, und zugleich auch der künstlerischste. Aufgrund seiner Komplexität ist er auch einer näheren Betrachtung wert, auch wenn er seine Schwächen hat. Das expressionistische Bühnenbild ist, meiner Ansicht nach, für die Thematik gelungen, das gleiche gilt für die Beleuchtung. Die schauspielerische Leistung ist bei manchen Figuren gut gelungen, bei anderen etwas übertrieben – da es sich jedoch um einen expressionistischen Film handelt, ist letzteres durchaus erlaubt.

3.4.2 Hypertextualität

Der Film *The Light Ahead* war lange verschollen, so dass er eine ausgesprochen kurze Hypertextualität besitzt. Es gibt eine einzige Neuverfilmung von Abramowitschs Vorlage *Fischke der Krumer*. Diese wurde in Israel von Uri Paster gedreht und heißt *Melech Schel Kabzonim* (*König der Bettler*. 2007).[381] Der Film wandelt die Vorlage komplett um. Fischke wird im Gegenteil zu der literarischen Vorlage und im Einklang mit Ulmers Film bei einer Friedhof-Hochzeit verheiratet – allerdings nicht, um die Cholera, sondern um Pogrome fernzuhalten. Seine Frau ist nur angeblich blind, in Wirklichkeit kann sie sehen und ist Mitglied einer Räuberbande. Sie lehnt Fischke ab, und er verliebt sich in eine andere Frau. Er flieht vor der Räuberbande und beginnt selbst zu rauben, bis er zu einem Kämpfer wird. Er baut die in der Banja benutzten Birkenruten zu Waffen um. Fischke wird ein jüdischer „Guerrillero", der gegen ukrainische Pogromisten und polnische Separatisten kämpft. Ähnlichkeiten zu dem Film Ulmers sind – neben der genannten Tatsache, dass Fischke ebenfalls bei einer Friedhof-Hochzeit verheiratet wird, um Unheil abzuwehren – keine vorhanden. Ich empfinde diesen Film aber trotzdem als ein erwähnenswertes Beispiel für eine völlig andere filmische Interpretation der Vorlage von Scholem-Jankev Abramowitsch.

---

[380] Grissemann, S.: Mann im Schatten. S. 138.

[381] Der Film spielt ausschließlich auf Hebräisch und Russisch – und nicht auf Jiddisch.

III. *Am Israel beGalut* – Jüdischsein in der Diaspora

Die Filme, die in diesem Kapitel analysiert werden, stellen Juden in der Diaspora (*Galut*) dar. Im vergangenen Kapitel wurden zwei Filme analysiert, die in ausschließlich jüdischen Mikrokosmen spielten. Dort gab es nur wenige Referenzen auf Nichtjuden, die stets physisch abwesend waren. Im Film *The Dybbuk* besteht der einzige Hinweis auf eine nichtjüdische Welt im Verweis auf die Pogrome, bei denen das Brautpaar getötet wurde, dessen Grab an der Straße liegt. In *The Light Ahead* werden Nichtjuden erwähnt, als Mendele sieht, dass Fischke Psalmen liest, weil es ihm schwer ums Herz ist: Nichtjuden würden sich an seiner Stelle betrinken, sagt Mendele. In diesem Kapitel werde ich zwei Filme vorstellen, in denen die Begegnung von Juden mit ihrer nichtjüdischen Umwelt ausführlicher thematisiert und die Frage der Assimilation problematisiert wird. Es sind Werke, die einer Assimilation an die Mehrheitsgesellschaft ablehnend gegenüber stehen. Die Frage, wie man als Jude die eigene religiöse Identität in einer fremden Umgebung bewahren kann, steht im Mittelpunkt vieler jiddischer Filme.[382] Diese wurden vor der Gründung des Staates Israel gedreht, in einer Zeit, in der man im Prinzip keine andere Wahl hatte, als im *Galut* zu leben.[383] Die Filme *Tevye the Milkman* von Maurice Schwartz (USA. 1939) und *The Yiddishe Mama* von Henry Lynn (USA. 1939) behandeln diese Thematik besonders prägnant, wie ich weiter unten zeigen werde.

Tevye spielt in der Ukraine, *The Yiddishe Mama* in den USA. Beide Filme haben jedoch folgende Faktoren gemeinsam: (a) die Absonderung der Juden von den Nichtjuden und deren vermeintlichen Kultur, (b) die diegetische Definition dessen, was jüdisch und was nichtjüdisch ist und (c) die Verantwortung der Familie bei der Herausbildung der religiösen Identität. Diese drei Fragen werden den Schwerpunkt der Filmanalyse

[382] Dies ist der Fall in (u.a.): *The Cantor's Son*. R: Ilya Motyleff; Sidney Goldin. USA. 1937; *Kol Nidre*. R: Joseph Seiden. USA. 1939; *Overture to Glory*. R: Max Nosseck. USA. 1940.

[383] Der Staat Israel (*Medinat Israel*) wurde 1948 gegründet, nach der Resolution Nr. 181 der Vereinten Nationen vom November 1947, die die Gründung eines jüdischen Staates im ehemaligen Mandat Palästina vorsah.

bilden. Wie Jacob Neusner verdeutlicht, hängt die Definition einer religiösen Gemeinschaft auch mit der Weltanschauung und dem Lebensstil der entsprechenden Religion zusammen:

> In social perspective, religion forms a cultural system that is comprised of three components: its worldview, its way of life, and its definition in social context of the believing and practicing community of the faithful. *Ethos* refers to the worldview, *ethics* to its way of life and definition of virtue, and *ethnos* to the social entity that takes shape among the believers and practitioners of the faith. The social dimension of religion, the community that it forms, coalesces with the intellectual dimension (the worldview), and the cultural dimension (the way of life).[384]

Es überrascht also nicht, dass in diesen Filmen, bei denen es primär um die Identitätsfrage geht, religiöse Traditionen und Glaubensätze zum Ausdruck gebracht werden, die die Identitätsstiftung verstärken. Unterschiedliche religiöse Motive wie etwa die *Havdala*-Zeremonie und das religiöse Verständnis der Geschlechterrollen spielen in diesen Filmen eine wichtige Rolle und sind zusammen mit anderen Topoi in ihrem Kontext zu analysieren. Dabei ist die Frage zu berücksichtigen, in welchem Verhältnis diese religiösen Motive zu der nichtjüdischen Umgebung stehen: Inwiefern beeinflusst der Handlungsort der Diegese die Bedeutung dieser Motive?

4. *Tevye the Milkman*

4.1 Einführung

Der Film *Tevye the Milkman* von Maurice Schwartz wurde 1939 in Long Island (USA) gedreht. Er war einer der erfolgreichsten jiddischsprachi-

[384] Neusner, Jacob: The Way of Torah. An Introduction to Judaism. Belmont/Toronto. 2004. S. 14.

gen Filme und ist qualitativ einer der Besten.[385] Der Film beruht auf einem Theaterstück von Scholem Aleichem (Scholem Rabinovitz, 1859-1916).[386] Scholem Rabinovitz war ein prominenter jiddischsprachiger Autor, der mehrere Geschichten über Tevye, einen Milchmann, schrieb. 1916 fasste er in einem Theaterstück zwei seiner Kurzgeschichten unter dem Titel *Tevye der Milchmann: Ein Familienporträt in Vier Akten* zusammen. Dieses Stück wurde 1919 von Maurice Schwartz im Yiddish Art Theater in New York inszeniert und bildet die Grundlage seines späteren Filmes. Der Regisseur des Filmes Maurice Schwartz (1890-1960) war wahrscheinlich der berühmteste jiddischsprachige Schauspieler der Welt. Er trat in mehreren Ländern und Kontinenten auf – vom polnischen Warschau über Südafrika bis Moisés Ville in Argentinien.[387]
Die zentralen Themen von *Tevye the Milkman* sind die Intermarriage[388] und der Antisemitismus des früheren Zarenreiches. Der diegetische Umgang mit diesen Problemen ist mit der religiösen Wahrnehmung einer jüdischen Identität eng verknüpft. Diese Themen und Motive werden im Abschnitt 4.2 behandelt.
Scholem Rabinovitz' Vorlage wird im Abschnitt 4.3 vorgestellt. Dabei wird der Entwicklung des Tevye-Motives[389] in seinem Lebenswerk besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Da der Werdegang Tevyes mit dem

[385] Wolitz, Seth L.: The Americanization of Tevye or Boarding the Jewish 'Mayflower'. In: American Quarterly. Bd. 40. Nr. 4. Baltimore (Maryland). Dezember 1988. S. 520.
[386] Scholem Aleichem ist der Pseudonym von Rabinovitz, aber auch der Name eines imaginären Herausgebers – ähnlich wie bei Abramowitschs Mendele Mojcher Sforim. Um eine Verwechslung zu vermeiden, werde ich den Autor fortan bei seinem Geburtsnamen nennen, auch wenn er unter seinem Pseudonym weit bekannter ist.
[387] Shepard, Richard: Schwartz, Maurice. In: Skolnik, Fred (Hg.): Encyclopedia Judaica. Ed. 2. Bd. 18. Detroit/New York. 2007. S. 186.
[388] Ich verwende den englischen Begriff Intermarriage statt der deutschen „Mischehe", weil „Mischehe" durch den Nationalsozialismus negativ geprägt wurde. Intermarriage ist hingegen ein neutraler Begriff, der auch in der aktuellen deutschen Migrationssoziologie verwendet wird.
[389] Hinfort wird die Figur Tevye nach der im Film vorhandenen Umschrift geschrieben. Tevye wird kursiv geschrieben, wenn der Titel des Werkes, aber nicht, wenn die Figur des Filmes oder Buches gemeint wird.

Leben seines Erschaffers eng verbunden ist, wird der Abschnitt durch eine Skizze von Rabinovitz' Biographie ergänzt.
Die Rezeptionsgeschichte und Hypertextualität von *Tevye* werden den Abschluss der Analyse dieses Filmes bilden. Rabinovitz' Kurzgeschichten über Tevye stießen am Broadway und danach in Hollywood auf Resonanz: Sie wurden zu einem Musical unter dem Namen *Fiddler on the Roof* zusammengefasst.[390] Der mögliche künstlerische Einfluss von Schwartz' *Tevye* am Broadway und in Hollywood wird im Abschnitt 4.4 untersucht.

4.2 Religiöse Topoi und kulturhistorischer Kontext

Tevye the Milkman ist ein ästhetisch sehr schöner Film, mit strahlenden Landschaftsaufnahmen und einem qualitativ sehr klaren Bild. Maurice Schwartz hegte über Jahre den Wunsch, diesen Film zu drehen, seine Leidenschaft für dieses Werk ist im Film bemerkbar. Die Narrative des Filmes ist sehr dramatisch, was von den Schauspielern stark hervorgehoben wird. Der Plot hat gewisse Ähnlichkeiten mit der Geschichte der Vertreibung aus dem Paradies in der Tora (Genesis 3): In der idyllischen biblischen Landschaft lauert die Schlange, die zur Sünde verführt, aufgrund dessen Adam und Eva aus dem Garten Eden vertrieben werden. Auch im Film geht es, wie ich noch zeigen werde, um Verführung und Vertreibung. Im Plot ist der Gegensatz zwischen den Juden und den *Gojim*, den Nichtjuden, zentral. Deswegen ist es wichtig, die jüdische und die christliche Sicht auf das jeweils Andere zu untersuchen. Tevye, dessen Name „Gott ist gut" bedeutet, spielt im Film die Rolle des idealen Vaters. Diese Vaterrolle sowie das spezifisch jüdische Familienbild der Diegese sind untersuchungswerte religiöse Motive. Die übergreifenden Themen des Filmes werden von konkreten Szenen religiöser Praktiken begleitet und durch sie bekräftigt – diese Praktiken sind in diesem Abschnitt ebenfalls zu erläutern. Meine Interpretation ist, dass der Film für die religiöse Absonderung der Juden als Überlebensstrategie plädiert. *Tevye* ist ein Film, der eine traditionsgebundene, wenn auch be-

[390] Als Musical: *Fiddler on the Roof*. Buch: Stein, Joseph. Musik: Bock, Jerry. Libretto: Harnick, Sheldon. USA. 1964; als Film: *Fiddler on the Roof*. R: Norman Jewison. USA. 1971.

drohte Lebensweise als Vorbild präsentiert. Im Film ist die Auswanderung als Folge des Antisemitismus ein wichtiges Motiv – dahinter steht jedoch der Wunsch, die bisherige, traditionelle religiöse Identität bewahren zu wollen. Somit ist *Tevye* als ein deutlich antiassimilatorischer Film zu betrachten, der die jüdische Tradition weitestgehend bejaht.
Die ersten Szenen des Filmes verorten den Film auf dem Lande in der Ukraine. Zunächst wirkt alles friedlich, romantisch und fast verträumt. Chawa, Tevyes Tochter, sitzt am Ufer eines Teiches, als ihr Bauernfreund Fedya sie sieht und vor seinen Freunden seine Liebe zu ihr bekundet. Später kommt er zu ihr und küsst sie. Diese Zuneigung, die augenscheinlich harmlos ist, gerät jedoch zum Gegenstand größter Sorge. Chawas Eltern und Schwestern sind besorgt, weil sie so viel Zeit mit einem *Schejgez* – wie sie ihn abfällig nennen – verbringt. Als der orthodoxe Priester andeutet, dass Tevyes Tochter einen *Goi* heiraten könnte, sagt Tevye, er würde eher sterben und seine Kinder sterben sehen, als so eine Heirat miterleben zu wollen.[391] Der Priester wird als eine negative Figur dargestellt: Er wartet nicht lange darauf, in Tevyes eigenem Garten zu bekunden, dass die Juden in die Hölle kommen werden. Golde, Tevyes Frau, versteckt ihre Abneigung gegen den Priester nicht, Tevye hingegen gibt sich Mühe, ihn trotz alledem würdig zu behandeln. Als es zur Katastrophe kommt und Chawa im Haus des Priesters auf den Vollzug der Heiratszeremonie wartet, versucht Tevye, den Priester zu überreden, ihn mit ihr reden zu lassen. Der zornige Priester schickt Tevye weg. Chawa scheint sich in letzter Minute umzuentscheiden, aber es gibt kein Zurück, sie muss ihren christlichen Verlobten heiraten. Die Tragik von Chawas Entscheidung unterstreicht der Film, als Golde wenig später aufgrund der Trauer um ihre Tochter stirbt.
Die biblische Eva heißt auf Hebräisch *Chawa*, so wie Tevyes Tochter. Diese Chawa wird im bukolischen ukrainischen Gefilde von einem *Goi* „verführt." Später werden Tevye und seine Familie von den christlichen Nachbarn aus diesem unvollkommenen *Gan Eden* vertrieben. Der nicht unmittelbar einleuchtende, scheinbar paradoxe Zusammenhang zwi-

[391] Dieser zugespitzte Dialog stammt von Schwartz und nicht von der literarischen Vorlage. Vgl.: Goldman, E.: Visions, Images, and Dreams. S. 126.

schen dieser „Sünde“ und der Vertreibung muss im Folgenden näher erläutert werden.

Der Topos der Intermarriage wird im Film als eine Sünde und als ein Unglück dargestellt. Diese Sichtweise der Diegese wird von vielen Juden in der Welt geteilt – teilweise bis heute noch. Die traditionelle Position des Judentums gegenüber Intermarriage wird von Maurice Lamm wie folgt zusammengefasst:

> Interfaith-marriage is treason against the Jewish people, its Bible, its history, and its laws. It means victory for those forces, ancient or modern, which have sought to destroy us. It is a terminal malignancy[.][392]

Diese leidenschaftliche Ablehnung einer Ehe zwischen einem Juden und einem *Goi* entspricht im Groben der ost-aschkenasischen Haltung der Zwischenkriegszeit. Wie von Lamm beschrieben und vom Film gezeigt, war es in Osteuropa üblich, intermarried Familienmitglieder für tot zu erklären und *Schiva*[393] zu sitzen.[394] Diese Familienmitglieder wurden zugleich aus der jüdischen Gemeinde ausgeschlossen. Außerdem war die Ehe aus jüdischer Sicht ungültig und inexistent.[395] Die Zurückweisung von Ehen mit Nichtjuden findet sich bereits in der Bibel. Als das Volk Israel aus Ägypten auszog und sich darauf vorbereitete, das Land Israel einzunehmen, wurde das Gebot erteilt, dass die Menschen keine Ehen mit den dortigen Heiden eingehen sollten.[396] Auch als

---

[392] Lamm, M.: Love and Marriage. S. 64.

[393] *Schiva* ist der Name eines jüdischen Trauerrituals, bei dem die engsten Familienmitglieder sieben Tage lang um ihren Angehörigen trauern. Das Wort *Schiva* ist hebräisch und bedeutet sieben. Dieser im Film dargestellte Brauch wird weiter unten im gleichen Abschnitt noch genauer erklärt.

[394] “Eastern European Jews, however, responded to mixed marriage traditionally, expressing rage at the defectors and horror at the mere thought of relaxing the standards. They intensified their opposition, considered interfaith marriage apostasy, and built the wall of separation even higher to protect the people against an unpredictable, unrooted society. Congregations expelled those who intermarried and families sat shiva for their loss, even as they mourned the deceased.“ Lamm, M.: Love and Marriage. S. 52.

[395] Lamm, M.: Love and Marriage. S. 53, 171.

[396] Vgl.: Deut. 7, 3-4.

das Volk Israel aus dem babylonischen Exil nach Israel zurückkehrte, wurden die in Babylon entstandenen Intermarriages aufgelöst.[397] In der Antike wurden diese Ehen mit der Begründung verboten, dass die nichtjüdischen Ehepartner die Juden zur Verehrung fremder Götter verführen könnten.[398] Auch wenn in der Bibel Helden wie beispielsweise die Königin Esther vorkommen, die eine Intermarriage eingehen,[399] hat sich eher die negative Wahrnehmung dieser Eheschließungen durchgesetzt. Wie radikal die Ablehnung einer solchen Ehe war, hing stark von dem sozialgeschichtlichen Kontext und der jeweiligen jüdischen Gemeinde ab. Milton Barron schrieb 1946, dass Intermarriages im 19. und 20. Jahrhundert eher in Zeiten des Wohlstands zustande kamen.[400] Er stellte jedoch auch Diskrepanzen im Verhalten von Juden, die an dem gleichen Ort lebten, fest: In England tendierten die Sephardim viel eher dazu, eine Intermarriage einzugehen, als ihre aschkenasichen Glaubensgenossen.[401] Im 19. Jahrhundert gab es unter West- und Ost-Aschkenasim ebenfalls große Verhaltensunterschiede, wobei erstere viel häufiger Nichtjuden heirateten als letztere.[402] Nach der Oktoberrevolution in Russland (1917) wuchs die dortige Zahl an Intermarriages auch unter Ost-Aschkenasim,[403] in Amerika hingegen heirateten in der Zwischenkriegszeit die meisten ost-aschkenasischen Juden weiterhin innerhalb der jüdischen Gemeinde.[404]

Die Entscheidung, wie sich eine jüdische Gemeinde zu der Frage der Intermarriage stellt, wird nicht nur theologisch begründet, sie ist auch vom Zivilrecht des jeweiligen Landes abhängig. Im Russischen Reich,

---

[397] Vgl.: Esra 10.

[398] Vgl.: Deut. 7, 4.

[399] Vgl.: Das Buch Esther in der Bibel erzählt die Geschichte dieser Jüdin, die einen Perserkönig heiratete und aus dieser Position heraus in der Lage war, sich für ihr Volk einzusetzen.

[400] Barron, Milton: The Incidence of Jewish Intermarriage in Europe and America. In: American Sociological Review. Bd. 11. Nr. 1. Washington D.C. Februar 1946. S. 9.

[401] Barron, M.: Jewish Intermarriage. S. 9-10.

[402] Lamm, M.: Love and Marriage. S. 52.

[403] Barron, M.: Jewish Intermarriage. S. 10.

[404] Barron, M.: Jewish Intermarriage. S. 10-11; Prell, Riv-Ellen: Fighting to Become Americans. Jews, Gender, and the Anxiety of Assimilation. Boston. 1999. S. 67.

dem Ort, wo der Film *Tevye* spielt, war eine Intermarriage nur dann erlaubt, wenn der jüdische Partner zum Christentum übertrat.[405] Dies hieß also, dass für einen Juden eine Intermarriage ohne klare Apostasie nicht möglich war. Die Befürchtung, dass ein Jude durch den nichtjüdischen Partner zum „Götzendienst" verführt gewesen wäre, war damit berechtigt. Louis Finkelstein drückt die jüdische Wahrnehmung der Apostasie sehr gefühlsbetont wie folgt aus:

> Conscious and deliberate apostasy from Judaism is, therefore, in the light of Jewish theology a heinous sin; and the ignorance of the meaning of Judaism which leads to it is one of the grave evils of the world.[406]

Wie bereits erwähnt, war es in Osteuropa üblich, dass die Familie eines solchen Menschen den Kontakt zu ihm abbricht und ihn für tot erklärt. Von der christlichen Gesellschaft hingegen wurden die „Abgefallenen" weiterhin als Juden angesehen, auch wenn sie sich nun zum Christentum bekannten.[407] Dennoch gab es von staatlicher Seite im Zarenreich sogar wirtschaftliche Belohnungen für Menschen, die zur Orthodoxie übertraten.[408]

Nichtsdestotrotz kam es nach Annamaria Orla-Bukowska im damaligen Zarenreich selten zu Intermarriages und zu damit zusammenhängenden Übertritten:

> In any case–despite centuries of proximity, and despite numerous non-Jewish men and women remarking upon the perceived general beauty of Jewish women–intermarriage was not encouraged by either side.[...] The extreme rarity of crossovers leads one to conclude

[405] Vgl.: Orla-Bukowska, Annamaria: Maintaing Borders, Crossing Borders: Social Relationships in the Shtetl. In: Polonsky, Antony (Hg.): The Shtetl: Myth and Reality. Polin. Studies in Polish Jewry. Bd. 17. Portland (Oregon). 2004. S. 178; Behrens, Kathrin: Die Russische Orthodoxe Kirche: Segen für die »neuen Zaren«? Religion und Politik im postsowjetischen Russland (1991-2000). Paderborn/München. 2002. S. 43.

[406] Finkelstein, L.: Foreword. S. xxix.

[407] Orla-Bukowska, A.: Maintaining Borders. S. 178.

[408] Johnpoll, B.: Why They Left. S. 19.

> that this border in particular–as the cornerstone of all others–was fearfully respected.[409]

Tevye versucht in letzter Minute, seine Tochter von diesem Schritt abzuhalten. Er bemüht sich, den orthodoxen Priester zu überreden, seine jüdische Tochter nicht zu konvertieren, indem er den Priester an das biblische Gleichnis des gestohlenen Lämmchens erinnert. Dieses Gleichnis wird in der Bibel vom Propheten Nathan vorgetragen: Ein reicher Mann, der viele Lämmer und Rinder besitzt, stiehlt das einzige, geliebte Lämmchen eines Armen, um einen Gast zu bewirten.[410] Mit diesem Gleichnis rügt der Prophet das Verhalten von König David, der Batscheba, die Frau von Urija, verführt hatte. In den Augen von Tevye gleicht die Konversion von Chawa dem im Gleichnis dargestellten Diebstahl und der zugrundeliegenden Verführung. Der Priester sieht sich selbst hingegen als Diener des Zaren und als Besitzer des buchstäblich rechten Glaubens, [411] der nur seine Pflicht tut.

Tevyes ursprüngliche Warnung an seine Tochter, sich nicht mit *Gojim* einzulassen, war damit begründet, dass sich die *Gojim* jederzeit gegen die Juden wenden könnten. Diese Befürchtung verwirklicht sich im Film. Es stellt sich hierbei die Frage, an wen die filmische Warnung im historischen Kontext des Verfilmungsjahrs 1939 gerichtet war. Intermarriage war 1939 in vielen europäischen Ländern aufgrund des zunehmenden Antisemitismus bereits verboten, eine Assimilation durch Konversion bot keine Sicherheit gegen staatliche und gesellschaftliche Diskriminierung und Verfolgung. Die Warnung vor einer Intermarriage wandte sich also nicht an die Bewohner der Länder wie Deutschland oder Italien, wo die physische Existenz der Juden direkt bedroht war, sondern an andere.[412] In der Sowjetunion war Intermarriage erlaubt, das

[409] Orla-Bukowska, A.: Maintaining Borders. S. 178.

[410] 2. Samuel 12, 1-4.

[411] Orthodoxie bedeutet „rechter Glaube."

[412] Es ist bekannt, dass Maurice Schwartz und Joseph Green *Tevye* ursprünglich 1936 in Polen drehen wollten. Dieses Vorhaben wurde jedoch aus Angst vor der dortigen Reaktion auf die negative Darstellung der Christen aufgegeben. Goldman, Eric: The Jazz Singer and its Reaction in the Yiddish Cinema. In: Paskin, Sylvia (Hg.): When Joseph met Molly. A Reader on Yiddish Film. Nottingham. 1999. S. 45.

Ausüben von Religion jedoch verboten – es ist unwahrscheinlich, dass Schwartz' Film mitten im Stalinismus an ein sowjetisches Publikum gerichtet gewesen war.[413] Viel eher schien sich der Film an Menschen zu wenden, die in freien Ländern wie den USA lebten. Es spricht einiges dafür, dass die im Film dargestellte und mit dem warnenden Verweis auf den Antisemitismus versehene Ablehnung der Intermarriage sich an Menschen richtete, die in viel weniger antisemitischen Ländern wohnten als in Europa. Diese scheinbare Paradoxie lässt sich gerade dadurch erklären, dass Intermarriage als eine Form von Vernichtung angesehen wurde: Als die Vernichtung des Jüdischen in einem Menschen. Diese individuelle Vernichtung wurde als der Keim für die künftige Auflösung von jüdischen Gemeinden betrachtet.[414] Milton Barron schrieb 1946(!): "Indeed, intermarriage, as soon as it appears on a large scale, marks the end of Judaism."[415] Die Angst ging sogar soweit, dass im Jahre 1939 die ost-aschkenasischen Juden in Amerika ihr Jüdischsein durch Assimilation und Intermarriage auf eine ähnliche Weise bedroht sahen wie die Existenz der europäischen Juden durch den Nationalsozialismus und Faschismus. Viele traditionsgebundene Menschen fürchteten, dass ihre Kinder in dem liberalen Umfeld der USA *Gojim* heiraten oder vom Glauben abfallen würden – oder eben beides.[416] Die USA wurde als das „goldene" Land der Freiheit angesehen, aber auch als *treifene Medine* – als unkoscheres Land:[417]

> The American way of life posed a significant challenge to traditional Judaism, and those committed to Jewish law

[413] Insbesondere die religionsbejahende Positionierung des Filmes hätte eine Zulassung durch die Zensur in der religionsfeindlichen SU unmöglich gemacht.

[414] Lamm, M.: Love and Marriage. S. 48.

[415] Barron, M.: Jewish Intermarriage. S. 9.

[416] "Undoubtedly, an important influence in shaping the image of America in the minds of East European Jews was the negative attitude of the Orthodox rabbinate. Leading Orthodox rabbis constantly complained of the lack of qualified religious leadership in America and the laxity of observance among the new immigrants." Kabakoff, Jacob: The View from the Old World: East European Jewish Perspectives. In: Seltzer, Robert; Cohen, Norman (Hg.): The Americanization of the Jews. New York. 1995. S. 55.

[417] Kabakoff, J.: View from the Old World. S. 56.

> certainly faced a harder time in the New World than most had in the Old.[418]

Rabinovitz, der Autor der Filmvorlage, zog 1906 aus dem Zarenreich in die USA, ging 1907 enttäuscht zurück nach Europa, verließ 1914 erneut den alten Kontinent und lebte bis zu seinem Tod im Jahre 1916 in den USA.[419] 1906 schrieb er die Kurzgeschichte über Chawas Intermarriage. 1914, als er selbst in die USA unterwegs war, schrieb er die Geschichte über die Vertreibung Tevyes aus dem Dorf.[420] Dennoch vermittelt Rabinovitz in seinen Werken ein negatives Bild der USA, sein literarischer Tevye lehnt die Auswanderung in dieses Land ab.[421] Auch Schwartz' vertriebener Tevye lehnt die USA als mögliche Heimat ab. Dies hat meiner Ansicht nach viel mit dem Topos der Intermarriage zu tun, auch wenn die diegetische Ehe im Zarenreich geschlossen wird. Im Mainstream-Kino der USA wurde stets ein beinah fanatisch positives Bild der Intermarriage dargestellt. Paradebeispiele hierfür sind *The Jazz Singer* (R: Alan Crosland, USA, 1927) und *Abie's Irish Rose* (R: Victor Fleming, USA, 1928).[422] Eric Goldman stellt einen Zusammenhang zwischen *The Jazz Singer* und *Tevye* fest:

> [Joseph Green] saw the story as an antidote to *The Jazz Singer*, first by having the hero Tevye reject intermar-

[418] Sarna, Jonathan: The Myth of No Return: Jewish Return Migration to Eastern Europe, 1881-1914. In: American Jewish History. Bd. 71. Nr. 2. Baltimore (Maryland). Dezember 1981. S. 266.

[419] Wolitz, S.: The Americanization of Tevye. S. 514, 519.

[420] Wolitz, S.: The Americanization of Tevye. S. 519.

[421] Im Buch charakterisiert Tevye Amerika als den Ort, „wo der liebe, heilige Sabbat verschwindet" und als den Ort, wo alle hinfahren, „die ein schweres Herz haben". Scholem Alejchem: Tewje, der Milchmann. Frankfurt am Main. 1994. S. 177.

[422] *The Jazz Singer* gilt als der erste Tonfilm der Geschichte. Der Film handelt vom Sohn eines Kantors, der statt eines Kantors zum Jazz-Sänger wird und mit einer Nichtjüdin zusammenkommt. *Abie's Irish Rose* zeigt die Liebesgeschichte eines Juden mit einer Irin in den USA. Allein zwischen 1922 und 1927 gab es siebzehn Filme über jüdisch-irische Intermarriages, obwohl solche Eheschließungen in der Wirklichkeit sehr selten waren. *Abie's Irish Rose* bildete den Höhepunkt dieses Trends. Vgl.: Prell, R.E.: Fighting to Become Americans. S. 72.

> riage; second by allowing Khave to desert her Ukrainian husband and return to her family at the film's conclusion.[423]

In den damaligen Hollywoodfilmen galt eine Intermarriage als „Happy End."[424] Henry Feingold schreibt, dass Intermarriage in Hollywood nicht nur propagiert, sondern auch praktiziert wurde: Viele jüdische Regisseure, Schauspieler und Produzenten heirateten Nichtjüdinnen, mitunter ließen sie sich dafür von der bisherigen jüdischen Ehefrau scheiden.[425] Dies war jedoch, wie bereits erwähnt, bei der Mehrheit der Ost-Aschkenasim in den USA nicht üblich. In den jiddischen Medien[426] – und in Filmen wie *Tevye* – beobachtet man genau das Gegenteil von Hollywood:

> Yiddish cinema has no place for characters who 'desert' their people and who foster the erosion of the Jewish people, either through intermarriage or assimilation.[427]

So ist der diegetische Handlungsort mehr als nur eine Widerspiegelung von Osteuropa, zum großen Teil ist er eine Allegorie auf den *Galut* im Allgemeinen: Nicht nur Gewalt, sondern auch Assimilation ist eine Existenzbedrohung, nur durch eine konsequente Traditionspflege kann dieser Gefahr begegnet werden, auch wenn dabei keine Sicherheit garantiert ist. Wie für Adam und Eva nach der Vertreibung aus dem Paradies wartet auf Tevye und seine Familie nach dem Verlassen des Schtetls Ungewissheit.
Der Film zeigt ein deutlich negatives Bild von Nichtjuden, das über eine Wiedergabe der Lage der Beziehungen zwischen Juden und *Gojim* in

[423] Goldman, E.: The Jazz Singer. S. 45. Joseph Green wollte ursprünglich *Tevye* zusammen mit Schwartz verfilmen.
[424] Dies trifft insbesondere für die zwanziger Jahre zu. In den dreißiger Jahren waren Juden praktisch von der Leinwand verschwunden. Vgl.: Erens, P.: The Jew in American Cinema. S. 74.
[425] Feingold, H.: A Time for Searching. S. 87.
[426] Über die Ablehnung der Intermarriage in der jiddischen Presse der USA s.: Prell, R.E.: Fighting to Become Americans. S. 69-71.
[427] Goldman, E.: The Jazz Singer. S. 48.

Osteuropa hinausgeht. Als Tevye mit seiner Tochter über ihre Beziehung zu Fedya Galagan spricht, weist er ausführlich auf seinen unvollkommenen *Jichus* (Abstammung) hin: Fedyas Vater sei ein Taugenichts, sein Großvater ein Trunkenbold, der seine Ehefrau mehrmals in der Woche schlug, und sein Urgroßvater sei ein „Kartoffelschäler" (d.h. ein Sträfling) und dazu auch noch Schweinezüchter gewesen – Schweine gelten bekanntlich als das Prototyp des Unkoscheren. Chawa erwidert diese Vorwürfe nicht, indem sie diese Tatsachen bestreitet, sondern sie versucht Tevye daran zu erinnern, dass er immer gesagt hätte, dass alle Menschen gleich seien – weil für Gott alle gleich seien. Auf die religiöse Bestimmung des Verhältnisses zwischen Juden und *Gojim* werde ich noch zurückkommen. Zunächst ist es wichtig anzumerken, dass Chawa die negative Darstellung des *Jichus* ihres Freundes nicht bestreitet, sondern lediglich die väterliche Verurteilung dieses *„gojischen"* Verhaltens ablehnt. Es gibt scheinbar im Film einen Konsens darüber, dass es grundlegende Unterschiede zwischen Juden und Nichtjuden gibt – ganz egal wie man dazu steht. Tevyes negative Wahrnehmung der *Gojim* wird im Film durch ihre ästhetische und charakterliche Darstellung untermauert: Die Nichtjuden des Filmes haben meistens zerzauste Haare, lächerliche Schnurbärte, teilweise sind sie fettleibig und hässlich. Sie verhalten sich zumeist auch unfreundlich, flegelhaft und dumm. Sie betrinken sich, neigen zu Gewalt und sind antisemitisch.[428] Der orthodoxe Priester ist ebenfalls eine Feindfigur: Er ist intolerant und gebieterisch; sein Erscheinungsbild könnte sogar mit dem Aussehen der fast dämonisch wirkenden Priester in Sergej Ejzenštejns Filmen verglichen werden.[429] Tevye macht sich außerdem über Lev Tolstoj, den berühmten christlichen Schriftsteller, lustig. Er verlacht namentlich die bewun-

[428] Nicht nur in ihren Taten sind die Nichtjuden des Filmes antisemitisch, sie sprechen auch über Juden mit dem pejorativen Wort "žid", statt dem wertneutralen russischen Begriff „evrej".

[429] Prototypische negative Darstellungen von Priestern in Sergej Ejzenštejns Werk finden sich z.B. in: *Panzerkreuzer Potemkin*. UdSSR. 1925; sowie in: *Alexander Newski*. UdSSR. 1938.

dernde Haltung Tolstojs gegenüber dem neutestamentarischen Gebot, die „andere Wange“ hinzuhalten, wenn man geschlagen wird.[430]
Diese deutlich ablehnende Haltung den *Gojim* gegenüber hat verschiedene Ebenen. Sie ist (a) Teil der Diegese und hat eine Bedeutung und einen Zweck innerhalb der Filmnarrative. Darüber hinaus ist sie der Ausdruck einer (b) kulturhistorischen und (c) religiösen Wahrnehmung des „Anderen“. Im Film bietet die negative Darstellung der Nichtjuden eine Rechtfertigung für Tevyes scharfe Verurteilung der Intermarriage seiner Tochter. Die Darstellung des Antisemitismus fungiert außerdem als Begründung dafür, dass viele osteuropäischen Juden emigrierten und – im Verfilmungsjahr 1939 – emigrieren sollten.[431] Die filmischen Konflikte sind Widerspiegelung und Aufarbeitung kulturhistorischer Vorgänge, die mit der Erfahrung der Ost-Aschkenasim in Osteuropa in Verbindung stehen. Der Film *Tevye the Milkman* ist eine Fiktion, die jedoch gewisse konkrete historische Begebenheiten zitiert: Die Ausweisung der Juden bezieht sich auf die Vertreibung der Juden aus ländlichen Gebieten nach der Einführung der „Maigesetze“ durch Zar Alexander III im Jahr 1882. Alexander III führte stark antisemitische Gesetze ein, die insgesamt die Rechte der Juden erheblich einschränkten. Landwirtschaftliche Tätigkeiten durch Juden wurden dabei fast komplett verhindert,[432] was zu einer beschleunigten Urbanisierung der russländischen Juden führte.[433] Die Segregation von Juden und Christen wurde damit verschärft. Beide Gruppen lebten nebeneinander: Alina Cała schreibt, dass egal wie hoch die Prozentzahl von Juden an einem Ort war, es immer mindestens eine kleine christliche Elite gab.[434] Dieses Nebeneinander hieß jedoch kein Miteinander, interreligiöser Kontakt

[430] Lukas 6, 29. Auf Tolstoj werde ich noch zurückkommen.
[431] Vgl.: Grinberg, Marat: Rolling in Dust: Maurice Schwartz's Tevye (1939) and Its Ambiguities. In: Shofar. Bd. 32. Nr. 2. West Lafayette (Indiana). Winter 2014. S. 52.
[432] Johnpoll, B.: Why They Left. S. 40.
[433] Vgl.: Cała, Alina: The Shtetl: Cultural Evolution in Small Jewish Towns. In: Polonsky, Antony (Hg.): The Shtetl: Myth and Reality. Polin. Studies in Polish Jewry. Bd. 17. Portland (Oregon). 2004. S. 133, 137.
[434] Cała, A.: The Shtetl. S. 135.

war nicht erwünscht.[435] Die jüdische Religionsgemeinschaft suchte eine gewisse Isolation vor der Außenwelt:

> Living primarily in the very center of town, Jews were nevertheless able to build and maintain the strongest border possible between themselves and the others, the non-Jews. Under these conditions their separate cultures could and did bloom and grow; ignoring or destroying the boundaries would mean self-destruction[.] [...]
>
> An unwritten principle dictated that one would and should remain in the community–religious, ethnic, social–into which one was born. Assimilation of the minority into the majority–or even mere acculturation–was neither encouraged nor even desired in the shtetl.[436]

Christen gehörten im Zarenreich zu der privilegierten Religionsgemeinschaft, zu der Mehrheitsgesellschaft mit all ihren Vorteilen, und sie waren besonders anfällig für den Antisemitismus. Dieser Antisemitismus wurde auch durch den Staat und die Russische Orthodoxe Kirche propagiert.[437] Mitunter mündeten wirtschaftliche oder politische Krisen – teilweise mit staatlicher Unterstützung – in Pogromen.[438] Obwohl die meisten Juden im Zarenreich arm waren, waren sie in der Wahrnehmung der Christen „immer reich."[439] Die unteren Schichten der Mehrheitsgesellschaft betrachteten die Juden schnell als „Ausbeuter" und „Wucherer", an denen sie ihre Wut straffrei herauslassen konnten. Es

[435] "An Orthodox Jew lived within his own community, while his contracts with non-Jews, no matter how commonplace, did not, matter.'" Cała, A.: The Shtetl. S. 138.

[436] Orla-Bukowska, A.: Maintaining Borders. S. 191.

[437] Dies führt das Beispiel der „Protokolle der Weisen von Zion" deutlich vor Augen. Diese antisemitische Schrift wurde von der zaristischen Geheimpolizei verfasst und zum ersten Mal in Massenauflage von Sergej Nilus, einem russisch-orthodoxen Mystiker veröffentlicht. Vgl.: Behrens, K.: Die Russisch Orthodoxe Kirche. S. 46.

[438] Lestchinsky, Jacob: The Anti-Jewish Pogram: Tsarist Russia, the Third Reich and Independent Poland. In: Jewish Social Studies. Bloomington (Indiana). Bd. 3. Nr. 2. April 1941. S. 141-146.

[439] Cała, A.: The Shtetl. S. 135.

ist also nicht verwunderlich, dass christlich-jüdische Beziehungen als eher negativ empfunden wurden.

Tevyes bereits erwähnte Tolstoj-Kritik kann in diesem Zusammenhang verständlich gemacht werden. Lev Tolstoj (1828-1910), einer der bedeutendsten russischen Schriftsteller, hatte sich sehr intensiv mit religiösen Fragen befasst und eine eigene Auffassung des Christentums herausgearbeitet. In diesem Rahmen hat sich Tolstoj mit der jüdischen Religion auseinandergesetzt. Sein Verhältnis zu Juden und zum Judentum war zwar sehr wechselhaft und inkonsistent, im Allgemeinen sah er sie aber als „elitär und überheblich" und das jüdische Gesetz als „sinnlos" und sogar als „grausam".[440] Er argumentiert in seiner Schrift „Mein Glaube" gerade mit der im Film erwähnten Bibelstelle – dass man nach einer Ohrfeige die andere Wange hinhalten soll – dafür, dass das Christentum besser und wesentlich anders sei als das Judentum, weil es „auf Liebe" beruhe.[441] Eine jüdische Ablehnung dieser Aussage ist nahe liegend, vor allem wenn man bedenkt, dass Nächstenliebe bereits in der Tora begründet wurde und keine christliche Erfindung ist.[442]

Die theologische Wahrnehmung des Judentums aus russisch-orthodoxer Perspektive leitet sich aus dem Selbstverständnis der Russischen Orthodoxen Kirche ab, die auf der Überzeugung beruht, die Wahrheit zu besitzen und anderen Glaubensrichtungen und Konfessionen bei der Interpretation der Heiligen Schrift überlegen zu sein.[443] Aus christlich-orthodoxer Sicht ist Jesus Christus die „Erfüllung" des „Alten Testamentes". Dieses Dogma setzt voraus, dass man die im „Alten Testament" begründete jüdische Religion als eine überwundene Vorstufe versteht:[444] „The Church is the place for the salvation and sanctification of all humankind."[445] Die theologische Distanz zwischen Judentum und

[440] Schefski, Harold K.: Tolstoi and the Jews. In: Russian Review. Bd. 41. Nr. 1. Malden (Massachusetts). Januar 1982. S. 2, 3, 10.

[441] Vgl.: Schefski, H.: Tolstoi and the Jews. S. 3; Tolstoi, Lev: Mein Glaube. München. 1990. S. 26ff.

[442] Levitikus 19, 18.

[443] Vgl.: Negrov, Alexander: Biblical Interpretation in the Russian Orthodox Church. Tübingen. 2008. S. 299.

[444] Negrov, A.: Biblical Interpretation. S. 296.

[445] Negrov, A.: Biblical Interpretation. S. 240.

orthodoxem Christentum ist des Weiteren auch an der fragwürdigen Skepsis der Kirche gegenüber der hebräischen Version des „Alten Testaments" im Gegensatz zu der griechischen Übersetzung (der Septuaginta) bemerkbar.[446] In Anbetracht dieser Tatsachen entsprechen die Aussagen des Priesters in dem Film *Tevye* – dass Juden kein Anteil an der Erlösung hätten – der theologischen Position der Russischen Orthodoxen Kirche.

Aus jüdischer Perspektive liegt der größte Unterschied zwischen Juden und *Gojim* gerade im Verhältnis ersterer zur Tora. Jacob Neusner schreibt, dass Israel zum Volk Gottes wurde, weil es die Tora wählte.[447] Die *Gojim* hingegen lehnten die Tora ab. Abraham Heschel schreibt folgendes über das enge Verhältnis der Chassidim zu der Tora:

> To them, life without the Law and the precepts was chaos. A dweller in such a life was regarded with a sense of fear.[448]

Das Judentum geht davon aus, dass alle Völker von Gott geschaffen wurden. Sämtliche Völker müssen die sieben noachidischen Gebote erfüllen, aber nur das Volk Israel muss alle 613 Gebote (*Mizwot*) beachten.[449] Dies bedeutet, dass sowohl Juden als auch *Gojim* vor Gott als gerecht gelten können. Die Misshandlung eines Nichtjuden gilt als eine Schändung des Namen Gottes (*Hillul haSchem*).[450] Respektlosigkeit vor

[446] Die Septuaginta wurde als die theologisch gültige Quelle des „Alten Testaments" betrachtet. Das Studium der hebräischen Originalschrift könnte hingegen „in die Irre führen." Negrov, A.: Biblical Interpretation. S. 83.

[447] Neusner, J.: The Way of Torah. S. 106.

[448] Heschel, A.: The Eastern European Era. S. 18.

[449] Die sieben Gebote Noachs beinhalten sechs Verbote: Das Verbot von Götzendienst, Mord, Unzucht, Raub, Gotteslästerung und des Verzehrs lebendiger Tiere. Das siebte noachidische Gebot ist das Gebot zur Einrichtung von Gerichten. Die vollständige Zahl aller Gebote, 613, setzt sich aus den 248 positiven Geboten (das was man tun muss) und 365 negativen (das was man nicht tun soll) zusammen. 248 ist nach jüdischer Sicht die Anzahl der Knochen im Körper und 365 ist die Zahl der Tage im Sonnenkalender: Damit wird die Tatsache symbolisiert, dass man alle Gebote jederzeit und mit dem ganzen Selbst befolgen soll. Vgl.: Neusner, J.: The Way of Torah. S. 10-12.

[450] Finkelstein, L.: The Jewish Religion. S. 1334.

fremden Religionen ist im Judentum außerdem verboten.[451] Daher ist Missionierung im Judentum nicht üblich. Aus der religiösen Perspektive lässt sich die Lage der Juden unter den Völkern im folgenden Gebet zusammenfassen, das zur *Havdala*-Zeremonie gesprochen wird:

> Gelobt seist Du, Ewiger, unser Gott, König der Welt, der unterscheidet zwischen Heiligem und Nichtheiligem, zwischen Licht und Finsternis, zwischen Jisrael und den Völkern, zwischen dem siebten Tag und den sechs Tagen der Arbeit. Gelobt seist Du, Ewiger, der unterscheidet zwischen Heiligem und Nichtheiligem.[452]

Es ist kein Zufall, dass Schwartz die *Havdala*-Zeremonie in die Narrative von *Tevye* – ausgerechnet nach der Eheschließung von Chawa – aufgenommen hat.[453]

Die in *Tevye* dargestellte Beziehung zwischen Juden und Nichtjuden kann so zusammengefasst werden, dass sie eine zentrale Bedeutung in der Diegese besitzt und wesentlich für die Filmbotschaft ist. Dabei werden die Trennung zwischen Juden und *Gojim* bejaht und Intermarriage sowie Assimilation strengstens abgelehnt. Der Hauptgrund dafür liegt im Antisemitismus der Nichtjuden, aber auch in ihrer fremden Religion. Wie ich gezeigt habe, wurden im Film viele Elemente aus der zeitgenössischen Kultur und Geschichte zu diesen Zwecken aufgenommen und wiedergegeben. Die Motive der *Schiva* und der *Havdala*, die religiösen Familienrollen und die Ausweisung Tevyes aus seinem Dorf stehen alle in Zusammenhang mit diesem Grundkonflikt zwischen Juden und *Gojim*, der das Leitthema des Werkes bildet.

Chawa heiratet an einem Samstag. Ihre Eltern sind bestürzt, aber sie dürfen während des Sabbats nicht trauern.[454] Deswegen versteckt Golde

[451] Finkelstein, L.: The Jewish Religion. S. 1329.

[452] Richter, Albert (Hg.); Scheuer, Joseph (Üb.): Siddur Schma Kolenu. Zürich. 2000. S. 553.

[453] Diese Zeremonie war kein Teil der literarischen Vorlage. Vgl.: Wolitz, S.: The Americanization of Tevye. S. 520; Scholem Alejchem: Tewje. S. 113ff.

[454] Öffentliches Trauern ist am Sabbat untersagt, weil der Sabbat ein Tag der Freude sein soll. Vgl.: Neusner, J.: The Way of Torah. S. 151.

ihre Tränen, als Tevye kurz vor der *Havdala* heimkehrt.[455] Wie ich bereits angedeutet habe, hat das Motiv der *Havdala* eine semiotische Bedeutung in der Filmnarrative. Diese Zeremonie wird jeden Samstagabend durchgeführt und kennzeichnet den Anfang der Arbeitswoche. Sie unterstreicht die Trennung zwischen dem Sabbat und der Woche und erinnert an die Unterschiede zwischen Licht und Finsternis sowie zwischen dem Volk Israel und den anderen Völkern. Wie im Film auch dargestellt, wird bei der *Havdala* gebetet, es wird außerdem eine Schüssel mit Gewürzen und eine besondere, meistens geflochtene, Kerze entzündet sowie Wein getrunken (Abb. 4). In der Diegese wirkt diese Zeremonie besonders dramatisch, weil es die Einheit von Tevyes jüdischer Familie und zugleich die Trennung von Chawa hervorhebt.

Nach der *Havdala* darf getrauert werden, und das bedeutet nicht nur, dass die Familie ihren Schmerz zum Ausdruck bringt, sondern dass sie Chawa als Verstorbene betrauern. Weil sie einen Christen heiratete und dabei konvertierte, gilt sie als gestorben. Die Familie sitzt *Schiva* um Chawa: Sie ziehen sich ihre Schuhe und Gürtel aus Leder aus. Sie sitzen auf Hockern oder auf dem Boden und trauern. Weitere Rituale der Trauer, die das Gedenken an Chawa bewahren würden, will Tevyes Familie jedoch nicht einhalten: Sie ist eine Abtrünnige.

Die Darstellung des jüdischen Trauerrituals in *Tevye* ist eine Zusammenfassung eines sehr komplizierten Brauchs. Das Verbot, Leder zu tragen[456] und das Sitzen auf einer niedrigeren Höhe sind einige der vielen Gebote, [457] die man bei der *Schiva* (Trauerwoche) beachten muss. Das im Film Gezeigte reicht jedoch, um deutlich zu machen, dass Tevye und seine Familie Chawas Konversion und Heirat als ihren Tod wahrnehmen – aber selbst mit dem Tod hört es noch nicht auf. Sie gilt nicht mehr als Teil des Volkes Israels, und deswegen werden die üblichen Bräuche, die man zur Erinnerung an die Toten vollzieht, nicht eingehal-

[455] Ungewöhnlich ist, dass Golde die Sabbatkerzen anzündet, als es noch Sabbat ist. Kerzen oder Feuer anzuzünden ist am Sabbat untersagt, weshalb die Sabbatkerzen üblicherweise kurz vor Sabbatanfang angezündet werden.

[456] Vgl.: Lamm, Maurice: The Jewish Way in Death and Mourning. New York. 1969. S. 121.

[457] Vgl.: Lamm, M.: Death and Mourning. S. 112.

ten.[458] Dazu zählen das Aussprechen des *Kaddischs* und das Gedenken zur *Johrzeit*. Das *Kaddisch* ist eines der wichtigsten Gebete im Judentum, es drückt Vertrauen zu Gott aus und hat in Trauerzeiten eine ganz besondere Relevanz.[459] Das *Kaddisch* wird nach der Beerdigung und auch zur *Johrzeit*, zum Jahrestag des Ereignisses, gesprochen. Die *Johrzeit* ist ein Tag der Erinnerung an den Tod eines nahen Verwandten oder Freundes. An diesem Tag wird auf Wein und Fleisch verzichtet oder gänzlich gefastet. Eine besondere Kerze wird angezündet, das Grab wird besucht und es werden neben dem *Kaddisch* weitere Gebete gesprochen.[460] Die Ausschließung Chawas aus dieser Tradition wird im Film implizit betont, als später Tevye seinem Enkel Schloimele sagt, dass er das *Kaddisch* für die *Johrzeit* seines Vaters lernen muss:[461] Bei Chawa gibt es jedoch keine *Johrzeit* und keine weitere Erwähnung ihres Namens.

Im Film wird ein sehr traditionelles Familienbild wiedergegeben, das auch die Trennung zwischen Juden und *Gojim* hervorhebt. Die Familie im Film symbolisiert das Volk Israel: Als Chawa eine Intermarriage eingeht, lehnt sie ihre Familienzugehörigkeit und ihr jüdisches Erbe gleichzeitig ab. Die Familie als Allegorie auf das Volk Israel ist in eine religiöse Anschauung eingebettet:

> The metaphor of Israel as a family supplied an encompassing theory of society. It not only explained who 'Israel' as a whole was but also set forth the responsibilities of Israel's social entity, its society. The metaphor defined the character of that entity; it explained who owes what to whom and why, and it accounted for the inner structure and interplay of relationships within the community,

[458] Vgl.: Lamm, M.: Death and Mourning. S. 83.

[459] Vgl.: Lamm, M.: Death and Mourning. S. 149ff.

[460] Vgl.: Lamm, M.: Death and Mourning. S. 201.

[461] Das *Kaddisch* für die Elternteile wird traditionellerweise von dem Sohn und nicht von der Tochter gesprochen. Lamm, M.: Death and Mourning. S. 166.

> here and now, constituted by Jews in their villages and neighborhoods of towns.[462]

Im Film übernimmt Tevye eine besondere Verantwortung bei der religiösen Erziehung seiner Kinder und Enkel. Er ermahnt seine Tochter, wenn er sieht, dass sie sich in seinen Augen falsch verhält. Er zitiert ständig Passagen aus der Tora und dem Talmud und bringt Schloimele das Rezitieren von Psalmen bei. Dass seine Enkelin Perele keine Psalme rezitieren darf, ist ein weiteres Filmmotiv, das die chassidischen Geschlechterrollen hervorhebt: Frauen haben zu arbeiten, religiöse Bildung bleibt Männersache. Ken Frieden interpretiert Tevyes Zitate als: "the primary means of preserving Judaism."[463] Einige dieser Motive entsprechen dem jüdischen Familienverständnis der ersten Jahrzehnte des zwanzigsten Jahrhunderts. Zum Teil bekräftigen sie die Filmbotschaft, aber auf einer gewissen Weise schwächen sie sie auch, wie ich noch erläutern werde.
Im Judentum ist die Aufgabe der Erziehung der religiösen Identität der Familie zugewiesen – dies galt insbesondere für die Zeit der Filmentstehung. Dabei hat der Familienvater – wie im Film auch gezeigt – eine besondere Verantwortung bei der religiösen Erziehung seiner Kinder zu übernehmen:

> Responsibility for transmitting the group's spiritual heritage to one's children is specifically enjoined upon parents, particularly the father. [464]

Die Tatsache, dass die meisten jüdischen Feiertage zuhause gefeiert werden und dass der Gottesdienst in der Synagoge eine traditionell eher untergeordnete Rolle bei den Festtagen spielt, zeigt, wie wichtig die Rolle der Familie in der jüdischen Religion ist.[465] Das Anzünden der

[462] Neusner, J.: The Way of Torah. S. 103.

[463] Frieden, Ken: A Century in the Life of Sholem Aleichem's Tevye. In: Paskin, Sylvia (Hg.): When Joseph met Molly. A Reader on Yiddish Film. Nottingham. 1999. S. 263.

[464] Greenberg, Simon: Jewish Educational Institutions. In: Finkelstein, Louis (Hg.): The Jews. Their History, Culture, and Religion. Bd. 2. New York. 1949. S. 917.

[465] Die Rolle der Synagoge in der Religionsausübung hat sich über die Jahrhunderte verändert. Die Wichtigkeit der Synagoge hat eher zugenommen: Traditionen, die früher im

Kerzen am *Erev Schabbat*, die *Havdala*-Zeremonie oder die *Pessachfeier* sind nur einige Beispiele von religiösen Traditionen, deren feierlicher Schwerpunkt zu Hause bei der Familie liegt. Dies ist auch einer der Gründe, warum Intermarriage so resolut abgelehnt werden: Nur wenn beide Partner Juden sind, können religiöse Rituale reibungslos zu Hause gefeiert werden.[466] In chassidischen Familien war und ist es üblich, dass die Eltern – mit besonderer Gewichtung des väterlichen Willens – den Ehepartner der Kinder aussuchen oder dass sie einen *Schadchan* (Heiratsvermittler) beauftragen, einen Partner für die Kinder zu finden.[467] Der im Film gezeigte Entschluss Chawas, sich ihren Ehepartner selbst auszusuchen, muss also ebenfalls als Verstoß gegen den damals üblichen Verlauf der Familiengründung betrachtet werden. Obwohl auch Frauen die Verantwortung für bestimmte Traditionen zu tragen haben, war religiöse Gelehrsamkeit in den ersten Jahrzehnten des zwanzigsten Jahrhunderts bei Ost-Aschkenasim auf Männer beschränkt.[468] Brotverdienst war hingegen eher Frauensache: In chassidischen Kreisen ist bis heute in der Regel die Frau für den Lebensunterhalt der Familie verantwortlich.[469] Im Film arbeiten sowohl Tevye als auch seine Frau Golde, aber Tevye beweist seine männliche Verantwor-

---

Familienkreis zu Hause gefeiert wurden, werden zunehmend in die Synagoge verlagert, wie zum Beispiel das Kerzenanzünden am Sabbat. Vgl.: Geldman, Arden; Mintz Geffen, Rela: American Jewish Family. In: Encyclopedia Judaica. Ed. 2. Bd. 6. Detroit/New York. 2007. S. 700-701; Sarna, Jonathan: The Evolution of the American Synagogue. In: Seltzer, Robert; Cohen, Norman (Hg.): The Americanization of the Jews. New York. 1995. S. 222.

[466] Vgl.: Finkelstein, L.: The Jewish Religion. S. 1329.

[467] Die endgültige Zustimmung der Kinder soll zwar auch berücksichtigt werden. Die Aufgabe der tatsächlichen Partnersuche gehört jedoch dem *Schadchan*. Vgl.: Lamm, M.: Love and Marriage. S. 3-9; Prell, R.E.: Fighting to Become Americans. S. 63-65.

[468] Parush, Iris; Brener, Ann: The Politics of Literacy: Women and Foreign Languages in Jewish Society of 19th-Century Eastern Europe. In: Modern Judaism. Bd. 15. Nr. 2. Cary (North Carolina). Mai 1995. S. 190f.

[469] Vgl.: Biale, David: Childhood, Marriage, and the Family in the Eastern European Jewish Enlightenment. In: Cohen, Steven M.; Hyman, Paula E. (Hg.): The Jewish Family. Myths and Reality. New York. 1986. S. 53; Prell, R.E.: Fighting to Become Americans. S. 85; Heschel, A.: The Eastern European Era. S. 8.

tung mit dem stetigen Zitieren aus Bibel und Talmud.[470] Eine derartige Arbeitsteilung war und ist vor allem bei ärmeren Familien üblich.[471] Tseytl, Tevyes ältere Tochter, verhält sich auch der Norm entsprechend und kehrt zum Elternhaus zurück, als sie verwitwet: In der jüdischen Tradition muss eine geschiedene oder verwitwete Frau zum Elternhaus zurückkommen.[472] Chawa hingegen muss als Hausfrau der Familie ihres Mannes dienen. Im Film wird sie immer beim Kochen, Waschen, usw. gezeigt. Die Familie ihres Mannes ist hierfür zudem undankbar. Die Berechtigung der dargestellten, sehr fest definierten Geschlechter- und Familienrollen in Tevyes Familie wird untermauert, als sich Chawa am Ende des Filmes von ihrem Mann trennt und zurück zu ihrem Vater kehrt. Damit versucht sie den Fehler, vor dem ihr Vater sie warnte, rückgängig zu machen.[473]

Relevant in diesem Zusammenhang ist Ken Friedens These, dass der Grund für die Wiederaufnahme Chawas in die Familie in Kenntnissen der religiösen Schrift liegt. Frieden sieht Chawas anfängliche Faszination für russische Literatur als Zeichen ihrer drohenden Säkularisierung.[474] Auch ihr Unvermögen, das von ihrem Vater erwähnte Zitat „Scheli Schelach, Schelach Scheli“[475] korrekt wiederzugeben, interpretiert Frieden als Beweis ihrer Loslösung von der jüdischen Tradition.[476] Indem sie zum Schluss das Buch Rut zitiert – „wo du gehst, will ich

[470] Ruth Wisse beschreibt umfassende Talmudkenntnisse als: “the supreme masculine attainment.” In: Wisse, R.: Jewish Writers. S. 65.

[471] Geldman, A. (et al): American Jewish Family. S. 696.

[472] Neusner, J.: The Way of Torah. S. 81.

[473] Die im Film propagierte Idee, dass ein Zusammenhang zwischen der Religiosität der Familie und der Position der Kinder gegenüber Assimilation und Intermarriage besteht, scheint nicht aus der Luft gegriffen zu sein: “Characteristically, the more religiously observant the family and the more segregated it is from the general society, the less likely it is to experience intermarriage, a low birth rate, and other elements accompanying assimilation.” Geldman, A. (et al): American Jewish Family. S. 706.

[474] Frieden, K.: Sholem Aleichem’s Tevye. S. 262.

[475] „Was meins ist, ist deins. Was deins ist, ist meins.“ (Üb. der Verf.) Pirkei Avot 5:9 (Mischna).

[476] Frieden, K.: Sholem Aleichem’s Tevye. S. 262.

gehen" -,[477] bejaht und bestätigt Chawa nach Frieden ihre jüdische Identität.[478] Frieden betrachtet aus diesen Gründen das Wissen über heilige Texte als den Hauptweg zur Aufrechterhaltung der Beziehungen zum Judentum und als den Hauptgrund, warum Chawa am Ende von ihrem Vater vergeben wird.[479] Dieses interessante Argument ist jedoch nicht vollständig überzeugend. Richtig und nahe liegend ist, dass Chawas Faszination für russische Literatur ein Zeichen ihrer Nähe zur Mehrheitskultur ist. Dieses Motiv ist nicht erfunden, sondern widerspiegelt ein sehr verbreitetes Phänomen in den damaligen jüdischen Gemeinden in Osteuropa. Da nur Männer eine religiöse Bildung bekamen und Frauen überwiegend arbeiten mussten, besaßen Frauen meistens nichtjüdische Sprachkenntnisse und verkehrten mehr mit *Gojim*.[480] Dieser Kontakt setzte sie – aus jüdischer Sicht – in Gefahr, von Nichtjuden beeinflusst zu werden. Im Film wird gerade dieses Risiko thematisiert. Allerdings wird von Frieden das damit zusammenhängende Problem ignoriert, dass gerade die Ausschließung der Frau von der religiösen Bildung und den klerikalen Berufen[481] sie entfremden könnte, statt sie an die Religionsgemeinschaft zu binden.[482] Da zudem Tevye das Zitat von Chawa fälschlicherweise Kohelet und nicht Rut zuordnet und weil er religiöse Bildung bei Frauen ablehnt, ist es viel eher wahrscheinlich, dass nicht das Zitieren für sich, sondern der Inhalt des Zitierten das Ausschlaggebende bei der Wiederaufnahme von Chawa ist: Sie will Teil des Volks Israels sein, sie hat an *Jom Kippur* gefastet und ihre Familie nicht vergessen. Zentral bei der Interpretation der Familienbeziehungen in der Diegese ist also die Verkoppelung der Familienloyalität mit dem inhaltlichen Wert der religiösen Treue und nicht mit der lediglich formalen Tatsache von Religiosität als solches. Im Film wird diese Loyalität

[477] Rut 1, 16-17.

[478] Frieden, K.: Sholem Aleichem's Tevye. S. 263.

[479] Frieden, K.: Sholem Aleichem's Tevye. S. 263.

[480] Vgl.: Parush, I. (et al): Politics of Literacy. S. 184ff.

[481] Die erste Rabinnerin (Regina Jonas) wurde 1935 in Deutschland ordiniert. Bis heute akzeptieren jedoch nicht alle jüdische Gemeinden Frauen als Rabbinerinnen oder Kantorinnen.

[482] Iris Parush weist auf diesen Widerspruch in der ost-aschkenasischen Tradition im 19. Jahrhundert hin. In: Parush, I. (et al): Politics of Literacy. S. 196ff.

von Männern und Frauen gleichermaßen gefordert. Widersprüchlicherweise wird jedoch im Film von der Frau erwartet, dass sie einerseits keinen Anteil an der religiösen Bildung hat, anderseits jedoch, dass sie mit der jüdischen Religion soweit vertraut ist, dass sie ihre Pflichten kennt und sich dazugehörig fühlt. Dies schwächt die ansonsten sehr konsistente filmische Botschaft.

Das letzte Motiv, das ich in diesem Abschnitt beleuchten werde, ist das Motiv der Auswanderung. Dieses Motiv wurde bereits in der Filmanalyse von *The Light Ahead* auf die Frage hin untersucht, ob es als ein jüdischer Topos interpretiert werden kann. Laut Dan Miron ist es kein Zufall, dass in jiddischen Werken immer wieder Auswanderung vorkommt: Er sieht darin eine Widerspiegelung des biblischen Topos der Verschleppung nach Babylon oder des Auszugs aus Ägypten.[483] Zum einen erinnert der Plot des Filmes an die Geschichte der Vertreibung von Adam und Eva aus dem Paradies. Zum anderen wird in *Tevye* in der Deportationsszene ein anderer direkter Bezug auf die Geschichte Israels gezogen: Als Tevye seine Familie tröstet, weist er darauf hin, dass es nie eine Zeit gab, in der man als Jude nicht vertrieben worden wäre. Er sagt Schloimele, dass er irgendwann die Bibelstelle lernen wird, wo Gott zu Abraham „Lech Lecha!" („Gehe vor dich hin!") sagte und ihn aufforderte, das Gelobte Land einzunehmen.[484] Tevye nimmt die Ausweisung aus dem Dorf als Anlass, nach *Erez Israel* (Land Israel) zu gehen.[485] Zu seiner Familie sagt er, als er die religiösen Bücher packt: Das ist alles, was sie aus dem *Galut* nach *Erez Israel* mitnehmen. In dieser Hinsicht ist der Film zionistisch.[486]

Nach einer gründlichen Betrachtung der religiösen Motive in *Tevye the Milkman* komme ich zu dem Fazit, dass der Film eine weitgehend konsequente Umsetzung dieser Topoi aufweist. In *Tevye* ist eine eher „treue" Widergabe von Elementen der jüdischen Religion mit wenig

[483] Vgl.: Miron, D.: The Image of the Shtetl. S. 20; und Abschnitt 3.2 dieses Buches.

[484] Genesis 12, 1.

[485] Interessant ist der Einschub von Tevye, dass wenn schon nicht Israel, dann Argentinien – aber nicht die USA – zum Ziel werden sollte.

[486] Der Zionismus betrachtet das Land Israel als die historische (bzw. religiöse Heimat) der Juden.

künstlerischer Verfremdung zu sehen. Diese Tatsache passt zu der Filmbotschaft, die die Tradition als Vorbild präsentiert. Die auffallend negative Darstellung der Nichtjuden und ihrer Religion sowie die radikale Ablehnung von Intermarriage untermauern die Grundidee des Filmes, dass Juden stets nach ihren Überlieferungen leben und im *Galut* als separierte Gruppe bestehen sollten.

4.3 Die Vorlage: Scholem Aleichems *Tevye der Milchiker*

Scholem Rabinovitz schuf 1894 die Figur des Tevye auf Grundlage einer inspirierenden Begegnung mit einem originellen Milchmann in Bojarka (Ukraine).[487] Rabinovitz veröffentlichte 1895 eine Kurzgeschichte über diesen literarischen Tevye. Nicht einmal der Autor dieser Geschichte hat damals die Langlebigkeit dieser Figur erahnt, die bis zum heutigen Tag Stoff für zahlreiche Bücher, Theaterstücke, Filme und Broadwaymusicals gegeben hat.[488] Es ist sicherlich kein Zufall, dass gerade diese Figur auf so eine enorme Resonanz stieß. Wie ich in diesem und im nächsten Abschnitt zeigen werde, liegt die Beliebtheit von Tevye darin, dass man die Sorgen einer Generation auf ihn und seine Familienproblematik projizieren kann. Themen wie Generationskonflikte, Liebesprobleme, Identitätsfragen, Antisemitismus, Auswanderung usw. sind zeitlos und lassen sich zudem leicht anpassen. Dies gilt bereits für Rabinovitz' Originalschriften über Tevye, den Milchmann.

Scholem Rabinovitz' Hauptstärke lag in der Thematisierung der Schwierigkeiten bei dem Übergang zwischen Tradition und Moderne.[489] Dass ihm dieses Thema ganz besonders am Herzen lag, ist sicherlich mit dem damaligen Zeitgeist verbunden. Rabinovitz wurde 1859 in Perejaslav (Ukraine) geboren. Sein Vater war ein Händler, der davon träumte, dass sein Sohn ein großer hebräischer Schriftsteller werden würde.[490] Rabinovitz ging auf ein *Heder* (eine traditionelle jüdische

[487] Denman, Hugh: Shalom Aleikhem. In: Skolnik, Fred (Hg.): Encyclopedia Judaica. Ed. 2. Bd. 18. Detroit/New York. 2007. S. 382.

[488] Für eine Zusammenfassung der hundertjährigen Geschichte von Tevye s. Frieden, K.: Sholem Aleichem's Tevye. S. S. 255-272.

[489] Denman, H.: Shalom Aleikhem. S. 379.

[490] Miron, D.: Image of the Shtetl. S. 129-130.

Grundschule) und später auf ein russisches Gymnasium zur Schule. Bereits als Heranwachsender wurde er mit dem Kontrast zwischen der orthodoxen Lebensweise und der modernen Säkularität konfrontiert. Er wurde Publizist und Privatlehrer der russischen und hebräischen Sprache.[491] In diesem Zusammenhang lernte er seine zukünftige Frau kennen. Rabinovitz' Schwiegervater war anfänglich gegen die Beziehung: Dass sich zwei junge Menschen verlieben und sich eigenmächtig für die Ehe entscheiden, war ein Skandal.[492] Nach der Hochzeit mit Olga Loyev im Jahre 1883 wurde jedoch Rabinovitz durch seinen Schwiegervater finanziell unterstützt. Dadurch konnte sich Rabinovitz seinen literarischen Bestrebungen widmen. Er fing bald an, auf Jiddisch zu schreiben. Er liebte Jiddisch und wollte es in den Augen der Welt aufwerten. Weil ihm aber das Stigma dieser Sprache bewusst war und er seinen Vater nicht enttäuschen wollte, schrieb er unter einem Pseudonym: Scholem Aleichem.[493] Scholem Aleichem ist eine Grußformel, die „Friede sei mit euch!" heißt. Rabinovitz war hoch motiviert, jiddische Literatur zu publizieren, um die damals sehr beliebte *Schund*-Literatur zu ersetzen.[494] Er setzte sich für die orthographische Standarisierung der Sprache ein. Er führte in Anlehnung an Nikolaj Gogol' das russische literarische Mittel der Skaz in die jiddische Literatur ein.[495] Eine große Errungenschaft von Rabinovitz in den 1880er Jahren war die Herausgabe der mehrbändigen *Jiddischen Volksbibliothek*, einer Sammlung von hochqualitativen zeitgenössischen und klassischen Werken.[496]

[491] Über Rabinovitz Privatleben schreibt: Denman, H.: Shalom Aleikhem. S. 379.

[492] Wie bereits an anderer Stelle erwähnt, wurden Ehen damals durch *Schadchanim* (Ehevermittler) organisiert und mit Zustimmung der Eltern geschlossen.

[493] Lediglich seine erste Erzählung *Zwei Steine* (1883) schrieb Rabinovitz unter seinem eigenen Namen. *Die Wahl* (1883) war das erste Werk unter seinem Pseudonym. Beide wurden in der Petersburger Zeitschrift *Dos jiddische Folksblat* veröffentlicht. Vgl.: Miron, D.: Image of the Shtetl. S. 129-130.

[494] Nochem-Meyer Schajkevitsch (alias Schomer) war bei weitem der populärste Autor der jiddischen Sprache. Seine Bücher werden jedoch als *Schund* abgetan. Rabinovitz warf ihm vor, das jüdische Volk mit seinen Werken zu korrumpieren. Vgl.: Denman, H.: Shalom Aleikhem. S. 380.

[495] Denman, H.: Shalom Aleikhem. S. 381.

[496] Denman, H.: Shalom Aleikhem. S. 381-382.

Wichtige Themen in der Narrative von Rabinovitz' Geschichten waren: Armut, unglückliche Liebesbeziehungen, Generationenkonflikte und antisemitische Angriffe. Diese Themen behandelte er satirisch, jedoch nicht so bissig wie seine älteren Kollegen. Rabinovitz brachte schwierige Themen mit einer gewissen Ironie zur Sprache, ohne sein Publikum dabei belehren zu wollen. Hugh Denman führt diese Mäßigkeit auf die Tatsache zurück, dass Rabinovitz jung war, als die gewaltsamen Pogrome von 1881-1882 in Russland stattfanden.[497] Diese Pogrome hatten den Ton vieler damaliger jüdischer Kritiker und Assimilationsbefürworter abgemildert. Dies könnte auch erklären, warum Rabinovitz – auch wenn er selbst gut Russisch konnte – nie für die Assimilation der Juden plädierte, wie ältere Schriftsteller wie S. An-sky. Er war sein Leben lang ein Zionist, wenngleich er in seinen ganzen Auswanderungen nie nach *Erez Israel* zog.[498] Nach dem Kiever Pogrom 1905, das er und seine Familie miterlebten, zog er häufig um: Er siedelte in die Schweiz und in die USA über, kehrte aber immer wieder nach Russland zurück, um sich schließlich kurz vor seinem Tod in New York niederzulassen.

Rabinovitz schuf Figuren, die er in immer neuen Erzählungen wieder aufgriff, wie zum Beispiel seinen Luftmenschen Menachem Mendel[499] oder Tevye den Milchmann.[500] Die Tevye-Serie begann 1895 und endete 1916, im Todesjahr Rabinovitz'. Die zwei im Film adaptierten Erzählungen wurden 1906 und 1914 geschrieben. Die mit dem Namen *Chawa* betitelte Geschichte schrieb er im Jahr seines ersten US-Aufenthaltes, die Geschichte *Zieh fort!* im Jahr seiner endgültigen Auswanderung nach Amerika. Die Geschichte *Chawa* erzählt davon, wie sich Tevyes Tochter in einen autodidaktischen ukrainischen Schriftsteller verliebt und ihn heiratet. Dass seine Tochter konvertierte und einen *Goi* heirate-

[497] Denman, H.: Shalom Aleikhem. S. 378.

[498] Rabinovitz nahm an mehreren zionistischen Kongressen teil. Vgl.: Denman, H.: Shalom Aleikhem. S. 378, 382, 384.

[499] Der arme Menachem Mendel, der in allerlei Geschäften sein Glück versucht, ist Gegenstand zahlreicher Erzählungen. 1910 wurde ein Band mit *Menachem Mendel* betitelt und herausgegeben. Denman, H.: Shalom Aleikhem. S. 380, 385, 387.

[500] Diese beiden Figuren verknüpft Rabinovitz miteinander in der Erzählung *Die Seifenblase platzt* (1899), wo Tevye seinem Verwandten Menachem Mendel sein Geld anvertraut. Letzterer verliert das Geld jedoch an der „Jehupezer" (Kiever) Börse.

te, vergleicht Tevye mit der Hölle.[501] Rabinovitz' Geschichte mangelt es nicht an Tragik und an Empörung: Tevye leidet und wünscht sich den Tod, während er von dem Priester als „Götzendiener" spricht und ihn ständig verflucht.[502] Tevyes innere Zerrissenheit kommt in seinen Reflexionen zum Ausdruck: Er denkt über den Bibelvers „Wie ein Vater sich der Kinder erbarmt"[503] nach, ist jedoch zu zornig auf Chawa, um sich mit ihr zu versöhnen.[504] Zugleich denkt er darüber nach, warum es überhaupt zwischen Juden und Nichtjuden Unterschiede gibt und warum sie sich voneinander abwenden sollten.[505] Seth Wolitz schreibt, dass die damaligen Leser mit Tevyes harter Reaktion auf die Intermarriage seiner Tochter einverstanden waren.[506] Diese Geschichte hat einen starken Eindruck hinterlassen:

> No Yiddish text has evoked more intense emotions, and each generation of readers has responded to Chava's story in light of its own circumstances[.][507]

Der Umgang mit dem Topos von Chawas Intermarriage sagt sehr viel über den Künstler und die Gesellschaft, die ihn verarbeitet. Im Gegensatz zu Solomon Michoels, der 1939 im Moskauer Jiddischtheater das Motiv der Intermarriage in die sowjetische Politik der „Verschmelzung der Nationen" einbettete,[508] hat Maurice Schwartz eine jiddischistische, antiassimilatorische Interpretation dieses Topos gewählt. In Schwartz' Film wird die Geschichte von Chawa sehr pathetisch dargestellt – sowohl in der Dramatik der Schauspieler als auch in der Narrative. Bei-

[501] Scholem Alejchem: Tewje. S. 117.

[502] Scholem Alejchem: Tewje. S. 116, 112.

[503] Psalm 103, 13.

[504] Scholem Alejchem: Tewje. S. 117-118.

[505] Scholem Alejchem: Tewje. S. 118.

[506] Wolitz, S.: The Americanization of Tevye. S. 518.

[507] Frieden, K.: Sholem Aleichem's Tevye. S. 257-258.

[508] Jeffrey Veidlinger bietet eine detailreiche Beschreibung der Umdeutung dieses Motivs in Moskau. Er schreibt außerdem, dass dieses Theaterstück eine deutlich ablehnende Haltung gegenüber der jüdischen Religion im Allgemeinen besaß. In: Veidlinger, Jeffrey: The Moscow State Yiddish Theater. Jewish Culture in the Soviet Stage. Bloomington (Indiana). 2000. S. 179ff.

spielsweise wurde der Topos des Todes von Golde aus einer anderen Tevye-Erzählung entnommen und in einen kausalen Zusammenhang mit dem Verrat von Chawa gebracht.[509] Im Film ist Fedya Galagan,[510] Chawas Ehemann, ein grober Bauer, der Chawa zwar Bücher schenkt, der selbst jedoch fast ungebildet wirkt: In der literarischen Vorlage hingegen vergleicht Chawa ihren Liebsten sogar mit Maksim Gorkij.[511] Seine unvollkommenen Vorfahren werden im Film durch Tevye ausführlich kritisiert, in Rabinovitz' Erzählung ist dieser schandvolle *Jichus* jedoch nur eine Mutmaßung.[512] In der literarischen Vorlage ist Chawa willenstärker, sie verteidigt ihren Freund viel leidenschaftlicher als im Film. Das Fehlen dieses Temperaments könnte an dem pädagogischen Charakter von Schwartz' Film liegen, der möglicherweise diesen Konflikt nicht mit offenem Ausgang in den Raum stellen wollte.
Die Rückkehr von Chawa zum Elternhaus wird in der Kurzgeschichte *Zieh fort!* thematisiert. In dieser Erzählung wird Tevye – ähnlich wie im Film – aus seinem Dorf ausgewiesen. Rabinovitz webt in diese Geschichte verschiedene Motive der antisemitischen Verfolgung in Russland ein: zum Beispiel den Fall des Mendel Beilis, dem 1913 „Ritualmord" vorgeworfen wurde, oder die ukrainischen Pogrome von 1905.[513] Die literarische Beschreibung der Ausweisung der Juden aus Tevyes

[509] Im Film stirbt Golde zeitlich nah zur Konversion und Heirat Chawas. In die Todesszene, als Golde krank im Bett liegt, werden Aufnahmen eingeblendet, die zuerst die Treue der anderen Familienmitglieder zum jüdischen Glauben zeigen (z.B. wird Tevye mit *Tallit* und *Tefillin* gezeigt), danach kommen Bilder des bösen Priesters und von Chawas Hochzeit – an dieser Stelle stirbt sie. Die semiotische Botschaft ist klar: Chawas Intermarriage tötete die Mutter. Bei Rabinovitz stirbt Golde erst viel später in der Geschichte, die mit dem Titel *Tevye fährt ins Heilige Land* 1909 veröffentlicht wurde. Die Todesursache bleibt unerwähnt – es wird zwar beschrieben, dass sie traurig ist, weil alle ihre vielen Töchter an anderen Orten wohnen, sie selbst wird aber auch als körperlich schwach und kränklich beschrieben. Vgl.: Scholem Alejchem: Tewje. S. 146-147.

[510] Im Buch heißt er Chwedjko Galagan.

[511] Scholem Alejchem: Tewje. S. 106.

[512] Scholem Alejchem: Tewje. S. 106.

[513] Der Bezug auf Beilis wird in *Zieh fort!* gezogen, die Referenz auf die Pogrome von 1905 jedoch in einer späteren Erzählung, die einen Rückblick auf die Ausweisung Tevyes aus seinem Dorf macht. Vgl.: Scholem Alejchem: Tewje. S. 181, 182, 187; Denman, H.: Shalom Aleikhem. S. 386.

Dorf ist so absurd, dass es fast komisch wirkt: Plötzlich kommen die *Gojim* des Dorfes zu Tevye und teilen ihm ruhig und schamlos mit, dass sie ihn prügeln wollen. Sie bekräftigen, dass sie zwar nichts gegen Tevye hätten, aber weil in allen Ortschaften Juden geprügelt werden, habe die Gemeinde beschlossen, es auch hier zu tun.[514] Sie sind jedoch unsicher, was und wie sie es tun sollen und besprechen die Lage ausführlich mit Tevye. Einige Zeit später kommt der Milizionär und informiert Tevye darüber, dass das Gouvernement alle Juden aus den umliegenden Dörfern vertreiben lässt: Alle Juden müssen binnen weniger Tage das Dorf verlassen. Diesen sehr tragischen Momenten begegnet Tevye mit einem sarkastischen Humor: Als der Milizionär zu ihm kommt, kommentiert er: „Wenn man nach dem Messias ausschaut, kommt der Milizionär."[515] Er versteckt seine Bestürzung und sein Leid und versucht, seine Tochter Tseytl zu trösten. Am Ende der Erzählung trifft er Chawa, die beschlossen hat, mit der Familie mitzugehen. Rabinovitz lässt 1914 die Frage offen, ob Tevye Chawa wieder aufnimmt oder nicht. In Rabinovitz' Umarbeitung dieser Geschichte für die Bühne versöhnen sich Vater und Tochter am Ende des Stückes, wie auch im Film.[516]

> The return of Khava reflects the inward turning of both Sholem Aleykhem and Maurice Schwartz toward a reaffirmation of Jewish pride and a certain distancing from further acculturation.[517]

In der Filmnarrative wird – anders als im Buch – die Hochzeit Chawas eng mit dem Beschluss, Tevye aus dem Dorf zu vertreiben, verknüpft: Nach der Szene, wo sie um Chawa *Schiva* sitzen, wird die Gemeindebesprechung gezeigt, wo ausgerechnet Chawas Schwiegervater, Mikita Galagan, sich für die Ausweisung von Tevye aus dem Dorf ausspricht. Somit wird im Film ein höherer Grad an Tragik erreicht als in der literarischen Vorlage. Auch die Zeit der Vorbereitung auf die Ausreise ist im Film kürzer und beträgt 24 Stunden. Anders als im Buch verstecken

[514] Scholem Alejchem: Tewje. S. 179-180.

[515] Scholem Alejchem: Tewje. S. 183.

[516] Wolitz, S.: The Americanization of Tevye. S. 521.

[517] Wolitz, S.: The Americanization of Tevye. S. 521.

sich die Übeltäter sowohl hinter einem Beschluss der *Chromada*[518] als auch hinter einem Ukas des Zaren, und sie bieten Tevye keine Prügel an. Als Tevye seine Sachen billig verkauft, kommentieren sie jedoch, dass wenn er sie nicht so günstig verkaufen würde, sie ihm die Sachen ohnehin klauen würden.

Insgesamt ist es schwer zu beurteilen, wo die Nichtjuden positiver oder negativer dargestellt werden, in Rabinovitz' Vorlage oder Schwartz' Film. In beiden haben die *Gojim* ihre Momente der Lächerlichkeit und der Grausamkeit. Wichtiger noch sind die bereits untersuchten Bedeutungen dieser Topoi in der Diegese und ihr Zusammenhang mit dem Zeitgeist der Schaffensperiode des Buches und des Filmes.

Als Rabinovitz *Zieh fort!* schrieb, war der Fall Beilis gerade aktuell und der Erste Weltkrieg hatte begonnen, der auch zu gewaltsamen Pogromen in der Ukraine führte. So war die Thematik der Verfolgung der Juden sehr gegenwärtig. Als er 1916 diese Geschichte in seinem Theaterstück *Tevye der Milchmann: Ein Familienporträt in Vier Akten* mit der Geschichte *Chawa* zusammenfasste, tat er es, um sein US-Publikum direkt anzusprechen:

> Sholem Aleikhem understood well what affected immigrant audiences the most. An expulsion scene played on their own sad memories of immigration to an unknown land and their present fears of losing their children through intermarriage in the new land.[519]

Rabinovitz selbst hatte ein Pogrom persönlich erlebt und später die Entscheidung einer endgültigen Auswanderung getroffen. Er konnte sich aufgrund seiner Lebenserfahrung mit seinem Publikum identifizieren.

Schwartz stammte ebenfalls aus der Ukraine, er war jedoch ein kleines Kind, als seine Familie nach New York zog.[520] Für ihn war die Auswanderung ein schmerzhaftes Erlebnis, weil ihn seine Familie auf dem Weg

---

[518] *Chromada* ist der Name einer bäuerlichen Selbstverwaltungsform in der Ukraine.

[519] Wolitz, S.: The Americanization of Tevye. S. 520.

[520] Er wurde 1890 in Sedlikov geboren und starb 1960 in Petah Tikva, Israel. Eine kurze Biographie findet sich in: Shepard, R.: Schwartz, Maurice. S. 186-187.

in die USA versehentlich in England zurückließ.[521] Der neunjährige Schwartz, der bereits in der Ukraine in Synagogen gesungen hatte, schlug sich in London durch, indem er in Synagogen für ein Paar Groschen sang. Seinem Vater gelang es, ihn nach anderthalb Jahren wiederzufinden und in die USA zu bringen. Schwartz' Liebe zur jiddischen Kultur drückte sich in seiner leidenschaftlichen Hingabe zum Yiddish Art Theater aus, das er von 1918 bis 1950 leitete. Dieses Theater war literarischen Theaterstücken gewidmet, womit es sich von den vielen jiddischen *Schund*-Theatern absonderte.[522] Schwartz hatte die Rolle des Tevye bereits 1919 im Theater gespielt. 1936 hatten Joseph Green und Schwartz die Idee in Betracht gezogen, *Tevye* in Polen zu verfilmen. Green fand das Thema jedoch für Polen wegen der spannungsgeladenen jüdisch-polnischen Beziehungen der 1930er Jahre ungeeignet.[523] Schwartz verwirklichte seinen Traum wenige Jahre später. Sein Film war sicherlich durch die damals akuten Ereignisse von 1939 beeinflusst. James Hoberman vermutet, dass die äußerst negative Darstellung der Ukrainer ein Ausdruck von Schwartz' Empörung über den Hitler-Stalin Pakt vom August 1939 war.[524] Ich denke, dass diese These eher unplausibel ist, da dieser Pakt während und nicht vor den Dreharbeiten unterzeichnet wurde. Viel überzeugender ist Ken Friedens These:

> The animosity towards gentiles that characterises parts of the film is probably an indirect reaction to the Nazis' rise to power in Europe.[525]

Der Pessimismus in Bezug auf das jüdische Leben in den USA, der am Ende des *Tevye*-Filmes zum Ausdruck kommt, als Tevye dieses Land als Auswanderungsland ablehnt, kann als Ergebnis der persönlichen Enttäuschung Schwartz' sein, dessen jiddischsprachiges Theater in einer

[521] Die Information zu den Kindheitserlebnissen von Schwartz habe ich aus folgendem Artikel entnommen, der leider keine Autorschaft mitteilt: Mr. Schwartz of 2d Ave. In: The New York Times. New York. 4. Oktober 1931. S. 109.

[522] Vgl.: Melamed, Dr. S. M.: The Yiddish Stage. In: The New York Times. New York. 27. September 1925. S. X2.

[523] Goldberg, J.: Laughter through Tears. S. 97, 105.

[524] Hoberman, J.: Bridge of Light. S. 308.

[525] Frieden, K.: Sholem Aleichem's Tevye. S. 261.

Krise steckte.[526] Er sah dem Ende der jiddischsprachigen Kultur in den USA mit Bitterkeit entgegen.
Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass der Film *Tevye the Milkman* zwar durch die persönliche Erfahrung des Regisseurs Maurice Schwartz und den damaligen Zeitgeist beeinflusst wurde, dass er die Kernpunkte der literarischen Vorlage aber überzeugend aufnimmt und sie mit einem zeitgemäßen Pathos wiedergibt.

4.4 Rezeption und Hypertextualität

4.4.1 Rezeption

Bereits die Dreharbeiten von *Tevye the Milkman* hatten die Aufmerksamkeit der Presse erregt.[527] Schwartz' Sorgfalt und Mühe bei der Vorbereitung des Filmes wurden bewundert und als Vorbild für Hollywood betrachtet.[528] Auch der fertige Film, der im Dezember 1939 in die US-Kinos kam, wurde weitgehend positiv aufgenommen.[529] *Tevye* war ein Publikumserfolg.[530] *The New York Times* lobte den Film in den höchsten Tönen:

> [W]hile Hollywood insists that successful films cannot be produced in the East, a picture like 'Tevya' comes along and refutes the argument.[531]

Die Schauspielerleistung wurde vom gleichen Rezensenten ebenfalls positiv aufgenommen, wenngleich Miriam Riselle, die Chawa spielte,

[526] Wolitz, S.: The Americanization of Tevye. S. 522-523.
[527] Vgl.: Pryor, Thomas M.: Outside of Jericho. A Ukrainian Village is Erected on a Long Island Farm for a Yiddish Film Drama. In: The New York Times. New York. 30. Juli 1939. S. X3.
[528] Pryor, T.: Outside of Jericho. S. X3.
[529] Goldaman, E.: Visions, Images, and Dreams. S. 127.
[530] Hoberman, J.: Bridge of Light. S. 310, 312.
[531] B.R.C.: At the Continental. In: Nugent, Frank: The Screen in Review. A French Film Edition of O'Flaherty's 'Mr. Gilhooley' Opens Under Title of 'Last Desire' at the Belmont–Other Non-Hollywood Pictures are Presented. In: The New York Times. New York. 22. Dezember 1939. S. 15.

Übertreibung vorgeworfen wurde.[532] In dieser Zeitung wurde wiederholt auf die Authentizität der Darstellung der Ukraine hingewiesen (!). Der Rezensent kritisiert jedoch Rabinovitz' Plot und glaubt fälschlicherweise, er hätte ihn dem Intermarriage-Film *Abie's Irish Rose* entnommen, mit dem Unterschied, dass bei *Tevye* der „orthodoxe" Standpunkt gewinnt – dem Rezensenten erschien *Tevye* „unseriöser". [533]
James Hoberman schreibt, dass die jiddischsprachige Zeitung *Forverts* eine positive Rezension zu *Tevye the Milkman* veröffentlichte.[534] Diese Rezension soll den Film aber auch einer gewissen „Untreue" der literarischen Vorlage gegenüber bezichtigt haben. Hoberman zitiert auch den kommunistischen Kritiker Nathaniel Buchwald, der in *Morgn Frajhajt* den Film besprach.[535] Buchwald sah in Schwartz' Film nur die melodramatischen Elemente von Rabinovitz' Vorlage und behauptete, dass es dem Geist der Vorlage nicht entsprach. Buchwald empfand die undifferenzierte Darstellung der *Gojim* als reif für das *Schund*-Theater und warf dem Film „billigen Chauvinismus" vor. In neueren Zeiten schrieb James Hoberman (1991):

> Indeed, Schwartz's epic may be considered the Yiddish analogue to those fondly remembered archetypes–*Stagecoach*, *Wuthering Heights*, *The Wizard of Oz*, *Mr. Smith Goes to Washington*, *Ninotchka*, *Gone With the Wind*–that have led to the canonization of 1939 as the greatest year in Hollywood history. *Tevye* [...] has since lodged itself in popular memory as the definitive Yiddish film.[536]

[532] B.R.C.: At the Continental. S. 15. Dieser Vorwurf relativiert sich meiner Ansicht nach, wenn man Riselles Arbeit in anderen Filmen zum Vergleich heranzieht: Ich vermute, dass der Pathos, den sie in *Tevye* zeigt, erwünscht war.
[533] Der Film *Abie's Irish Rose* beruhte zwar auf einer literarischen Vorlage (von Anne Nichols), diese wurde jedoch nach Rabinovitz' Tod geschrieben (1922), so dass es unmöglich ist, dass sein Werk ein thematisches Plagiat von Nichols ist.
[534] Hoberman, J.: Bridge of Light. S. 309.
[535] Hoberman, J.: Bridge of Light. S. 309.
[536] Hoberman, J.: Bridge of Light. S. 312.

Meine eigene Einschätzung des Filmes ist ebenfalls positiv. Die Filmästhetik und Filmsymbolik sind sehr gelungen. Die schauspielerische Leistung – wenn auch pathetischer als in anderen Filmen – wird der Thematik gerecht und ist zutiefst beeindruckend. Schwartz' spielt Tevye sehr würdevoll und eindrucksvoll. Schwartz' Film hat einen eigenen Charakter, er ist jedoch meines Erachtens trotzdem eine gute Adaptation von Rabinovitz' Werk – der Film interpretiert die Vorlage überzeugend und in einer konsistenten Weise. Die Zeitlosigkeit der Themen macht den Film heute noch relevant: Jede Generation kämpft mit der Frage, wie sie mit den ihr übertragenen Traditionen umgehen will.[537] Auch die elterliche Missbilligung der Wahl des Ehepartners der Kinder ist ein Thema, das stets aktuell bleiben wird – unabhängig davon, ob man die Einstellung des Filmes heute teilt oder nicht. Leider ist der im Film behandelte Antisemitismus ebenfalls ein Problem, das uns heute noch begleitet. Ich schätze *Tevye the Milkmann* als den gelungensten jiddischen Film, aber vor allem auch als einen Film, der auch außerhalb dieser Minderheitenkultur für sich bestehen kann:

> Whether seen by Greek, Italian, or Japanese audiences, Tevye symbolizes an ethical and moral human being who refuses to ignore his roots and traditions.[538]

4.4.2 Hypertextualität

Der literarische Stoff von *Tevje der Milchmann* wurde seit 1939 mehrmals filmisch bearbeitet. Leider stehen mir nicht sämtliche Neuverfilmungen zur Verfügung, so dass ich schwer vergleichen kann, ob und inwieweit Schwartz' Film alle diese späteren Filme beeinflusst hat.
Die erste Neuverfilmung unter dem Titel *Tevye und seine Töchter* aus dem Jahre 1962 stammte interessanterweise aus Deutschland. Der Film wurde vom österreichischen Theaterregisseur Gerhard Klingenberg für

[537] "Shamelessly celebrating the father's absolute rightness, *Tevye* is the ultimate generational film." Hoberman, J.: Bridge of Light. S. 309.
[538] Goldman, E.: Visions, Images, and Dreams. S. 127.

das westdeutsche Fernsehen gedreht.[539] 1967 wurde *Tuvja vSchiva Benotaw* (*Tewje und seine Sieben Töchter*) von Menachem Golan in Israel gedreht. Eric Goldman schreibt, dass sich Golans Film auf Tevyes wirtschaftliche Probleme fokussiert.[540] Laut Goldman entscheidet Chawa am Ende des Filmes, nach Israel auszuwandern, weil sie das Gefühl hat, nicht in die nichtjüdische Welt zu passen.[541]
Der Regisseur Norman Jewison hat 1971 eine Version von *Tevye* verfilmt, die auf einem Broadway-Musical beruht: *Fiddler on the Roof*.[542] Dieses Musical wurde, als es 1964 auf die Bühne kam, zum Überraschungserfolg. Es thematisiert mehr Erzählungen von Rabinovitz als Schwartz' Film und passt sich einer neuen Zeit an:

> The musical Tevye becomes a Jewish Pilgrim, a victim of religious persecution, fleeing intolerant Europe to the land of fulfilment, America. From the stubborn but passive traditionalist of Sholem Aleykhem's hero, Tevye becomes an almost progressive grandfather figure, a legitimizer of change.[543]

Das Musical bejaht die Auswanderung in die USA und das Leben im *Galut*. Die Figur einer *Schadchanit* (Ehevermittlerin), die zum Schluss nach Israel auswandert, ist ebenfalls vorhanden. Mit ihr soll – nach Seth Wolitz – angedeutet werden, dass Israel die Heimat der veralteten Traditionen sei.[544] Im Musical trennt sich Chawa von ihrem Mann nicht, sondern zieht mit ihm in ein drittes Land, als sie sieht, dass ihre Familie und alle andere Juden aus dem Dorf ausgewiesen werden. Das Ende des Musicals soll insgesamt optimistischer sein, ganz im Gegensatz zu dem

[539] *Tevye und seine Töchter*. R: Klingenberg, Gerhard. BRD. 1962. Vgl.: Schmidt, Klaus; Schmidt, Ingrid (Hg.): Lexikon Literaturverfilmungen. Verzeichnis deutschsprachiger Filme 1945-2000. Stuttgart. 2000. S. 169.
[540] Goldman, E.: Visions, Images, and Dreams. S. 127.
[541] Goldman, E.: Visions, Images, and Dreams. S. 127.
[542] Das Broadwaystück: *Fiddler on the Roof*. Buch: Stein, Joseph. Musik: Bock, Jerry. Libretto: Harnick, Sheldon. USA. 1964; der Film: *Fiddler on the Roof*. R: Norman Jewison. USA. 1971.
[543] Wolitz, S.: The Americanization of Tevye. S. 516.
[544] Wolitz, S.: The Americanization of Tevye. S. 529.

Schluss von Schwartz' Film.[545] Jewisons Film hat das Musical zur Vorlage und erzählt ebenfalls die Liebesgeschichten von mehreren von Tevyes Töchtern. Der Film hat viele Schwächen, nicht nur als Adaptation von Rabinovitz' Erzählungen, sondern auch für sich genommen. Geschichten darüber, dass sich der Protestant Jewison Monate lang in New York und Israel mit jüdischer Geschichte und Religion befasst hätte, wurden lediglich publiziert, um den Eindruck zu erwecken, dass man im Film „echte" jüdische Traditionen zu sehen bekommt.[546] Auch in der Diegese wird der Aspekt hervorgehoben, wie wichtig den Menschen ihre „Traditionen" seien, und sie besingen und erklären diese Traditionen in einer Weise, dass der Eindruck einer bizarren Religionsunterrichtsstunde entsteht. Dabei sind die im Film gezeigten religiösen Elemente teilweise frei erfunden oder zumindest fehlerhaft: Das Verbot, dass ein Bräutigam mit seiner Braut tanzt, existiert nicht und die Tatsache, dass Tevye Schweine (unkoschere Tiere) hält, befremdet. Die dramatischen Elemente des Filmes werden mit fröhlich klingenden Liedern ausgewaschen, so dass die Zuschauer die Schrecken der Zarenzeit kaum in sich aufnehmen können. Das Pogrom und die Ausweisung der Juden aus dem Dorf werden sehr zwiespältig dargestellt. Der Offizier, der beides anweist, zeigt sich als „Opfer" seiner Vorgesetzten: Es wird nahe gelegt, dass er damit bloß eine „Quote" erfüllen muss, die sonst andere noch gewaltsamer erfüllen würden. Der Widerspruch zwischen dem Anspruch auf „realistischer" Genauigkeit und der verzerrten Darstellung von Traditionen und geschichtlichen Ereignissen führt zu einem misslungenen, verwirrenden Film.[547] Die schwierigen Liebesbeziehungen der Töchter werden auch nur schwach problematisiert, die Konflikte mit dem Vater vorschnell gelöst. In Jewisons Film wird die volle Dramatik der Beziehung von Chawa nicht entfaltet. Chawas eigene, ursprüngliche

[545] Vgl.: Wolitz, S.: The Americanization of Tevye. S. 532.

[546] Vgl.: Weinraub, Bernard: Tevye's Suffering Enacted for Movie. In: The New York Times. New York. 5. Januar 1971. S. 41.

[547] "The incongruity between the stylized story and the sanitized but realistic village jars the film's aesthetic effectiveness." Wolitz, S.: The Americanization of Tevye. S. 531; Ähnliches schreiben: Canby, Vincent: Is Fiddler More DeMille Than Sholem Aleichem? In: The New York Times. New York. 28. November 1971. S. D1, 36; Weinraub, B.: Tevye's Suffering. S. 41.

Skepsis über Beziehungen zu *Gojim* wird von ihrem zukünftigen Bräutigam dadurch kritisiert, dass er ihre Skepsis mit dem Antisemitismus der Nichtjuden vergleicht. Es gibt nur zwei Ähnlichkeiten zwischen Jewisons und Schwartz' Film, die nicht in der literarischen Vorlage vorkommen. Die eine ist, dass Chawas Mann auch Fedya heißt – statt Chwedjko, wie in Rabinvitz' Vorlage –, und dass er ein belesener Bauer, aber kein Schriftsteller ist. Auch die Tatsache, dass die Sequenz mit der Ausweisung der Juden aus dem Dorf zeitlich unmittelbar nach Chawas Hochzeit gezeigt wird, ist analog zu Schwartz' Film. Die ideologische Aufarbeitung des Topos der Intermarriage ist jedoch ins Gegenteil gewendet. In Jewisons Film bleibt Chawa mit ihrem Mann zusammen und zieht mit ihm am Ende des Filmes nach Polen. Tevye „segnet" sie indirekt, womit die Beziehung gebilligt wird. Letzteres Motiv wurde aus dem Musical entnommen, was Seth Wolitz als ein Zeichen dafür interpretiert, dass in den USA der 1960er und 1970er Jahre Assimilation weitgehend bejaht wurde.[548] Diese These wird auch damit bekräftigt, dass in dem neuen Film Tevye und seine Familie in die USA auswandern wollen – ganz anders als bei Rabinovitz und Schwartz. Jewisons Film ist vielleicht künstlerisch misslungen, er zeigt jedoch, wie flexibel Rabinovitz' literarischer Stoff interpretiert werden kann.

Diese Biegsamkeit der Vorlage wurde 1991 noch einmal herausgefordert, als der russische Regisseur Dmitrij Astrachan den Film *Izydi!* (*Zieh fort!*) drehte.[549] In diesem Film akzeptiert Tevye die Partnerwahl seiner Tochter ohne langes zögern. Eine noch überraschendere Änderung am Plot ist, dass die nichtjüdischen Verwandten von Chawa gemeinsam mit Tevye gegen die Pogromčiks am Ende des Films Widerstand leisten.[550]

Der Tevye-Stoff eröffnet mithin einen weiten Raum für Reflexionen über die Handlungsmöglichkeiten des Menschen in bestimmten existentiellen Situationen. In dem letzten Film, der in diesem Buch analysiert wird, ist die Konfrontation zwischen Tradition und Moderne noch direkter: *The Yiddishe Mama* handelt von einer ost-aschkenasichen Familie nach der Auswanderung nach New York.

---

[548] Wolitz, S.: The Americanization of Tevye. S. 529.

[549] *Izydi!* R: Dmitrij Astrachan. UdSSR. 1991.

[550] Vgl.: Frieden, K.: Sholem Aleichem's Tevye. S. 265-267.

5. *The Yiddishe Mama*

5.1 Einführung

Henry Lynns Film *The Yiddishe Mama* wurde 1939 in den USA gedreht und ist auch unter den Namen *Mothers of Today* bekannt. Henry Lynn (1895-1984) war zugleich Produzent und Regisseur dieses Werkes und schrieb zusammen mit Simon Wolf das Drehbuch.[551]
In diesem Film ist das diegetische Verständnis der Geschlechterrollen vor dem Hintergrund der realen Wandlung dieser im Kontext der jüdischen Auswanderung in die USA von besonderer Relevanz. *The Yiddishe Mama* problematisiert dabei die Frage der jüdischen Identität in den USA, wo die Gefahr einer schleichenden Assimilation größer war als in Osteuropa. Diese sind einige der religiösen und kulturellen Topoi, die im Abschnitt 5.2 behandelt werden.
Der Film ist ein Remake des ersten jiddischen Tonfilms, *My Jewish Mother* (R: Sidney Goldin, USA, 1930). Da diese filmische Vorlage nicht im Handel ist, wird im Abschnitt 5.3 lediglich ein auf Sekundärquellen beschränkter Vergleich beider Filme skizziert.
Der im Film dominante Topos der jüdischen Mutter hat sich vor allem nach dem Zweiten Weltkrieg in Amerika zu einem wichtigen medialen Stereotyp entwickelt.[552] Dieses moderne diegetische Bild der jüdischen Mutter wird im Abschnitt 5.4 Henry Lynns *The Yiddishe Mama* gegenübergestellt. Dieser Abschnitt beinhaltet ebenfalls die Rezeptionsgeschichte des Filmes.

5.2 Religiöse Topoi und kulturhistorischer Kontext

The Yiddishe Mama ist der einzige *Schund*-Film, den ich in diesem Buch analysiere. Eine ausführlichere Reflexion auf *Schund* als Filmgattung wird unumgänglich sein. Die für diese Untersuchung entscheidende

[551] Simon Wolf spielt außerdem die Rolle des Vaters „Getzel Boxer" in dem gleichen Film.
[552] Vgl.: Rothbell, Gladys: The Jewish Mother: Social Construction of a Popular Image. In: Cohen, Steven M.; Hyman, Paula E. (Hg.): The Jewish Family. Myths and Reality. New York. 1986. S. 118-130.

Tatsache ist, dass *Schund*-Filme, so wie viele andere jiddische Filme, mit religiöser Symbolik geradezu aufgeladen sind. Sie vertreten zumeist apologetisch eine traditionell jüdische Lebensweise. Ästhetisch sind sie qualitativ arm und die Narrative dieser Filme mag auf den heutigen Zuschauer möglicherweise kitschig wirken. Dennoch ist gerade und vor allem die Narrative für diese Untersuchung interessant:

> Movies resurrect the beautiful dead; present intact vanished or ruined environments; employ without irony, styles and fashions that seem funny today; solemnly ponder irrelevant or naïve problems. The historical flavour of anything registered on celluloid is so vivid that practically all films older than two years or so are saturated with a kind of pathos.[553]

Henry Lynns *The Yiddishe Mama* macht uns mit den Themen vertraut, die im Generellen in dieser Filmgattung reflektiert und die hier als erstes unter die Lupe genommen werden. Konkret geht es im Film um die Frage, wie eine jüdische Familie aussehen soll, wobei die Figur der Mutter ganz in den Mittelpunkt gerückt wird.[554] Im Film gerät die Identitätssuche von zwei Generationen in Konflikt mit der modernen nichtjüdischen Lebensweise, die den Juden in den USA mehr oder weniger frei zur Wahl stand. Es stellt sich somit die Frage nach dem Verhältnis zwischen den Geschlechter- und Familienrollen der Diegese, den traditionellen jüdischen Wahrnehmungen dieser Rollen und der Situation der jüdischen Religiosität in der Diaspora der Vereinigten Staaten. Meine Interpretation von *The Yiddishe Mama* ist, dass dieser 1939 gedrehte Film in einer sehr gefühlsorientierten Weise die damals dringliche Frage des Überlebens der jüdischen Identität im Exil zu beantworten ver-

[553] Sontag, Susan: Film and Theatre. In: Mast, Gerald; Cohen, Marshall (Hg.): Film Theory and Criticism. New York. 1979. S. 370.

[554] Zehavit Stern beschreibt die Mutter in diesem Film als die "ultimate mother figure in Yiddish film melodrama". Stern, Zehavit: The Idealized Mother and Her Discontents: Performing Maternity in Yiddish Film Melodrama. In: Rabinovitch, Lara (Hg.): Choosing Yiddish: New Frontiers of Language and Culture. Detroit. 2012. S. 163.

sucht, indem er eine jüdische, jiddischsprachige Identität mitsamt religiöser Bräuche in einer nichtjüdischen Welt propagiert.
Am Anfang des Filmes wird die Handlung mit zahlreichen Totalen in New York verortet. Eine Nahaufnahme einer Frau, die die Sabbatkerzen für *Erev Schabbat* anzündet und den Segensspruch betet, macht uns mit der „jüdischen Mama" bekannt. Esther Waldman ist eine Witwe, die mit ihren zwei erwachsenen Kindern in New York lebt. Dass die Tochter Anna nicht besonders klug ist, wird gleich in der ersten Szene klar: Sie erzählt ihrer Mutter ganz lässig, dass sie vom neuen Nachbar einen Diamantenring geschenkt bekam – obwohl sie mit einem anderen verlobt ist. Der Vater des Nachbars, Getzel Boxer, kommt vorbei, weil er seinen Schlüssel vergaß. Er bewundert Frau Waldman dafür, dass sie die Sabbatkerzen angezündet und den Sabbattisch gedeckt hat: Auf dem Tisch stehen der Wein und die bedeckte *Challa* (der Sabbathefezopf). Salomon Waldman, der Sohn Esthers, kommt von dem Gottesdienst in der Synagoge, wo er *Chasan* (Kantor) ist, nach Hause. Salomon betet über den Wein das *Kiddusch*-Gebet und alle singen gemeinsam Sabbatlieder. An dieser Szene erkennt man mehrere Elemente des *Erev Schabbats* wieder, die bereits in den Filmen *The Dybbuk* und *The Light Ahead* vorkamen:[555] Die Kerzen, das *Kiddusch*, usw. Interessant ist hier die Tatsache, dass die dargestellten Menschen nicht nur an einem ganz anderen Ort leben, sondern auch ganz anders gekleidet sind, als in den bisher analysierten Filmen (Abb. 5). Alle Anwesenden bis auf die Mutter sind nach der damaligen westlichen Mode gekleidet. Nur Esther Waldman könnte ihre Kleidung fast genauso gut in Osteuropa tragen. Ihr Sohn, der Kantor, trägt keinen *Arva Kanfot*, sondern nur einen modischen Anzug, er hat statt eines *Schtreimls* (jüdischer Pelzhut) nur einen unauffälligen Hut und trägt weder einen Bart noch *Pajot* (Schläfenlocken) – das einzig Jüdische an seiner Kleidung ist die *Kippa*, die er zum Gebet auflegt. Dass der Sohn Salomon und nicht Schlomo (Hebr.) oder Scholem (Jidd.) genannt wird, ist ein weiteres Zeichen für eine gewisse Assimilation, die als selbstverständlich akzeptiert wird. Diese Sabbat-

[555] Der Sabbat wurde nur in der Analyse von *The Light Ahead* in dieser Arbeit analysiert. Eine solche Szene ist jedoch auch im *Dybbuk* zu sehen, aufgrund der sonstigen Komplexität des Filmes habe ich diese Szene in diesem Zusammenhang nicht analysiert.

szene wird am Anfang des Filmes als vorbildlich präsentiert, was durch die lobenden Kommentare des Herrn Boxer bestätigt wird. Aber auch Salomons kurze Predigt über moderne Mütter, die ihre religiöse Verantwortung in der Familie nicht wahrnehmen und damit die Verwahrlosung ihrer Kinder verursachen, bekräftigt die religiöse Vorbildfunktion der filmisch dargestellten Familie. „Wenn Gott aus dem Haus getrieben wird, zieht der Teufel ein", sagt der als weise dargestellte Salomon Waldman – dieser Spruch wird im weiteren Verlauf des Films stetig wiederholt.

Diese Sequenz zeigt die paradigmatische Geschlechter- und Familienrollenverteilung einer ost-aschkenasischen Familie der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Traditionellerweise ging der Vater mit den Kindern am Freitagabend zu einem kurzen Gottesdienst in die Synagoge. Die Ehefrau blieb häufig daheim, um die letzten Vorbereitungen für den Sabbat zu treffen, dazu gehörte auch die Zubereitung des Essens und das Backen des Sabbatbrotes.[556] Die Frauen waren für das Anzünden der Kerzen vor der Abenddämmerung zuständig. Diese Tätigkeit wird im Film hervorgehoben, als Getzel Boxer mit Traurigkeit feststellt, dass seine Frau die Kerzen seit Jahren nicht mehr anzündet. Zum Sabbat gehören Wein und Brot, die auf besondere Weise gesegnet werden, aber auch eine leckere Mahlzeit. Das Singen am Sabbat ist eine Weise, das Gebot, sich am Sabbat zu erfreuen, zu erfüllen. Diese traditionellen Bräuche werden später im Film von Esther und Anna in einem Duett besungen: Sie erinnern sich nostalgisch an die schöne Sabbate im Schtetl, als Herr Waldman noch lebte. Ein Detail, das zum Sabbat gehört, das aber erst in der Szene vor dem Sabbatausgang auffällt, ist die Tatsache, dass die Waldmans während des Sabbats kein elektrisches Licht anzünden. Man sieht Esther Waldman kurz vor der Dämmerung am Samstagabend vor dem Fenster stehen, in Dunkelheit gehüllt. Als sie merkt, dass der Sabbat vorbei ist, gehen die Lichter wie magisch von

[556] Jonathan Sarna schreibt, dass die zunehmende Teilnahme von Frauen an Gottesdiensten mit Modernisierungsprozessen zusammenhängt. Im Film jedoch wird die eher traditionelle Rolle der Frau dargestellt. Vgl.: Sarna, J.: American Synagogue. S. 222.

alleine wieder an[557] und sie spricht die Gebete der *Havdala*, des Sabbatausganges. Das Anzünden eines Feuers gilt als *Malacha*, als am Sabbat verbotene Tat – hierunter verstehen viele chassidische Juden auch das Anschalten von elektrischem Licht. Wie fromm die Familie ist, wird auch daran erkennbar, dass Salomon nicht vor Samstagabend aus dem Gefängnis nach Hause kommt, auch wenn er schon tagsüber gegen Kaution aus der Haft entlassen wurde: Er will die Entfernung, die man am Sabbat laufen kann, nicht überschreiten.[558] Die Waldmans spielen die Vorbildrolle im Film – jedenfalls am Anfang. Esther Waldman ist zwar die perfekte jüdische Mutter, ihre Kinder sind jedoch nicht ganz so vollkommen, wie sie anfangs erscheinen. Esther arbeitet, wie es sich für chassidische Frauen gehört.[559] Zu Hause nimmt sie ihre Verantwortung wahr, indem sie die jüdischen Feiertage wie den Sabbat treu einhält. Sie fördert die religiöse Identität ihrer Kinder, indem sie insbesondere die kantoralen Tätigkeiten ihres Sohnes unterstützt. Im Film sind viele der wenigen Nahaufnahmen Darstellungen der Esther Waldman, die ihren betenden Sohn bewundert. Als er mit seiner Kantoren-*Havura* (kantoraler Verein) zuhause für den *Jom Kippur*-Gottesdienst übt, kommt sie früh nach Hause, um sie noch singen zu hören. Ihre Tochter belehrt Esther im richtigen Verhalten, indem sie ihr beispielsweise sagt, dass sie keine teuren Geschenke von neuen Bekanntschaften annehmen oder

[557] Warum die Lichter im Film von alleine angehen, ist natürlich etwas erstaunlich. Heutzutage haben chassidische Juden automatische Lichtschalter, die am Sabbat ausgerichtet sind. Es ist unwahrscheinlich, dass man bereits 1939 solche automatisierten Geräte hatte.

[558] Diese Tatsache wird in dem Gespräch zwischen Anna und Hymie erwähnt, leider aber nicht in den Untertiteln.

[559] Die Rolle der jüdischen Frau als Brotverdienerin wurde bereits bei der Analyse des Filmes *Tevye the Milkman* (Abschnitt 4.2) behandelt. Die Tatsache, dass aus Osteuropa stammende jüdische Frauen sowohl gearbeitet als auch sich um den Haushalt gekümmert haben, hat den Soziologen William Thomas in den USA sehr beeindruckt. Er bemerkte, dass sich dadurch das Leben einer jüdischen Familie äußerlich wenig änderte, wenn der Familienvater plötzlich fehlte. In: Bressler, Marvin: Selected Family Patterns in W.I. Thomas' Unfinished Study of the Bintl Brief. In: American Sociological Review. Bd. 17. Nr. 5. Washington D.C. Oktober 1952. S. 570.

dass sie sich von schlechten Freunden fern halten soll.[560] Esther warnt auch Salomon, als er sich in die unsittliche, hübsche Nachbarin verliebt. Sie ist jedoch auch bereit, ihren Kinder zu vergeben, wenn sie am Ende um Verzeihung bitten. Esther Waldman ist eine richtige *Bal haBeiste* – eine jüdische Hausherrin.[561] Das Ideal der jüdischen Hausherrin wird in der Bibel im Kapitel 31 der Sprüche beschrieben: Sie ist eine tüchtige Frau, die geschäftliche und familiäre Angelegenheiten erfolgreich führt und dazu auch fromm und weise ist.[562] Darüber hinaus wird von einer jüdischen Ehefrau und Mutter *Rachmanut* (Barmherzigkeit), *Schemirat Mizwot* (Frömmigkeit) und *Zeniut* (Sittsamkeit) erwartet.[563] Diese Eigenschaften werden im Film mit fast pathetischer Genauigkeit wiedergegeben. Esther Waldmans Perfektion sticht insbesondere im Vergleich zu der sündhaften Breindl bzw. Beatrice Boxer deutlich hervor.

Breindl Boxer, die sich Beatrice nennen lässt, um ihre jüdische Herkunft zu verbergen, ist der Gegenpol zu Esther Waldman. Sie arbeitet nicht und steht erst am Abend auf, um in Nachtclubs zu gehen und Karten zu spielen. Sie führt ein individualistisches Leben und kennt keine Verantwortung für ihre Familie. Breindl alias Beatrice ist unsittsam: Sie ist laut, aggressiv und empfängt Gäste in ihrem Nachthemd. Obwohl ihr Ehemann traditionell gesinnt ist, geraten die Kinder nach der Mutter: Sie sind alle Glücksspieler, die auch gerne Rauchen und Trinken. Hymie, der Sohn, ist sogar ein Dieb, der mit dem gestohlenen Geld die Spielsucht der Familie finanziert. Außer der Tatsache, dass Breindl alias Beatrice und ihre Tochter Evelyn schön sind, besitzen sie keine anderen positiven Merkmale. Auch wenn beide Eltern ihre Rolle bei der religiösen Erziehung der Kinder zu übernehmen haben, wird traditionell geglaubt, dass der mütterliche Einfluss auf den Charakter des Kindes größer ist als der väterliche.[564] Eine Frau gilt als die Helferin

[560] Louis Finkelstein weist auf die Wichtigkeit hin, sich Freunde auszusuchen, die einen guten Einfluss ausüben. Vgl.: Finkelstein, L.: The Jewish Religion. S. 1341.

[561] Die jiddischen Begriffe *Bal haBeis* oder *Bal haBeiste* sind mit Hausherr oder Hausherrin ins Deutsche zu übersetzen.

[562] Sprüche 31, 10-31.

[563] Maurice Lamm schreibt über diese Eigenschaften der jüdischen Frau in: Lamm, M.: Love and Marriage. S. 99-113.

[564] Lamm, M.: Love and Marriage. S. 97, 105-107.

ihres Mannes (*Eser keNegedo*), ihre Hilfe in der Familie wird als unverzichtbar angesehen. Maurice Lamm schreibt, dass eine mögliche Interpretation der Sprüche 31, 10-31 besagt, dass der Mann, der eine derart vorbildliche Frau heiratet, bereits alle Gebote der Tora erfüllt.[565] Getzel Boxer ermahnt seine Frau immer wieder: Er wirft ihr vor, mit ihrem Verhalten die Familie in den Abgrund zu stürzen. Nicht nur die Kinder seien dank der Mutter verdorben, auch der Magen von Getzel sei daran erkrankt, Essen aus Restaurants und Läden anstatt eines häuslich zubereiteten Mahls zu essen. Er schreit erzürnt, dass sie endlich eine *Bal haBeiste* werden soll. Dieser Begriff wird in den Untertiteln des Films fälschlicherweise als „house wife" übersetzt. Das ist deswegen irreführend, weil ein Teil des Problems der Familie Boxer gerade darin liegt, dass Breindl alias Beatrice sich an die konsumorientierte Rolle einer US-Hausfrau der dreißiger Jahre angepasst hat. Riv-Ellen Prell schreibt, dass ost-aschkenasische Migrantinnen in den USA häufig ihre traditionelle Rolle in der Familie verließen und Hausfrauen wurden, als ihre Ehemänner einen Mittelstandstatus erreichten.[566] Diese neue Stellung der Frau, die ihre Funktion – zugespitzt – auf die Ausgabe des vom Ehemann verdienten Geldes reduzierte, führte nach Prell zu ausgedehnten Ehekrisen.[567] Im Film macht sogar Hymie, der Verbrechersohn, seiner Mutter konstant Vorwürfe. Am prägnantesten und auch am pathetischsten zeigt sich dies in der Sequenz, als Hymie im Gefängnis sitzt und wegen eines Mordes auf seine Hinrichtung auf dem elektrischen Stuhl wartet. Getzel und Breindl alias Beatrice besuchen ihn, und Hymie entschuldigt sich bei seinem Vater, weil er ihm nie zugehört hat.

---

[565] Die Argumentation leitet sich nicht nur vom großen Wert einer vorbildhaften Frau ab, sondern auch von der Tatsache, dass diese Verse mit dem ersten Buchstaben des hebräischen Alphabets anfangen und mit dem Letzten enden. Vgl.: Lamm, M.: Love and Marriage. S. 111.

[566] Prell, R.E.: Fighting to Become Americans. S. 85. Gary Gerstle schreibt dazu: "Americanizers insisted that motherhood and homemaking constituted a woman's only proper roles." Gerstle, Gary: Liberty, Coercion, and the Making of Americans. In: The Journal of American History. Bd. 84. Nr. 2. Bloomington (Indiana). September 1997. S. 547.

[567] Die Haushaltsführung gehörte nicht notwendig zu den Aufgaben einer Hausfrau, weil Hausarbeit auch durch Bedienstete erledigt werden konnte. Vgl.: Prell, R.E.: Fighting to Become Americans. S. 85-86.

Seine Mutter will Hymie nicht mal umarmen, er wirft ihr mit Bitterkeit vor: „Du hättest mich zur *Chuppa* begleiten sollen, stattdessen begleitest du mich zum elektrischen Stuhl!“

In Henry Lynns Film werden zwar *Gojim* nicht namentlich als solche bezeichnet, es wird jedoch deutlich suggeriert, dass das Problem der Familie Boxer in der Assimilation an die nichtjüdische Umwelt liegt. Die Familie hat den jüdischen Glauben aus dem Haus „vertrieben“, wie Salomon und Getzel sagen, wodurch „Satan“ eingezogen sei. Mit „Satan“ scheint die Assimilation gemeint zu sein. Breindl nennt sich Beatrice, weil sie sich an ihre nichtjüdische Umwelt angepasst hat. Ihr Verhalten beruht auf einer ausgeprägten Geldgier und Spielsucht und ist alles andere als das, was man von einer jüdischen Frau zu erwarten hat. Esther Waldman mahnt sie im Film, sich endlich wie eine *„jiddische Tochter“* – sprich wie eine jüdische Frau – zu benehmen. Die Kinder von Breindl alias Beatrice sind gleichwohl sehr assimiliert: Sie mischen ihr Jiddisch mit vielen englischen Begriffen und verhalten sich ebenfalls unsittlich. Hymies Verbrecherbande scheint aus Nichtjuden zu bestehen, weil sie den Kantor unüblicherweise als „reverend“ und nicht als *Chasan* sowie die Synagoge als „synagogue“ und nicht als *Schul* bezeichnen, wie man es auf Jiddisch tut. Auch wenn die *Gojim* in Lynns Film nicht so programmatisch negativ dargestellt werden wie in *Tevye the Milkman*, wird die jüdische Lebensweise in Kontrast zur nichtjüdischen gestellt. Dabei wird auf das osteuropäische Schtetl nostalgisch als einen Ort zurückgeblickt, wo jüdische Daseinsformen noch lebten, auch wenn sie durch Antisemitismus gefährdet waren. Der Film *The Yiddishe Mama* hat die dem damaligen Zeitgeist entsprechende Wahrnehmung der Assimilation als einer weiteren Existenzbedrohung mit allem Pathos eingefangen. Abraham Heschel schrieb 1945, noch vor der Befreiung von Auschwitz, in einer Vorlesung über die Zukunft der Ost-Aschkenasim:

> The Satan of assimilation is very seductive; but the Jews who have not capitulated, who have not deserted Jewish poverty, who have relinquished careers, favour, and comfort in order to find a healing for the hurt of their people; these have been like new wine in old bottles.

> The modern Jew in eastern [sic] Europe, with certain exceptions, of course, has not only repudiated assimilation, but has developed a militant attitude as well. [...] In the dreadful anguish of these days, a bitter question sears our lips: What will become of us, the surviving? [...] Shall we permit our people to be lost in the multitude? Our Sabbath to be dissipated in the week-days? [...] We must retain the Jewishness of our fathers and grandfathers.[568]

Auch wenn der Film vor dem Zweiten Weltkrieg gedreht wurde und man damals das Ausmaß der Vernichtung der europäischen Juden nur erahnen konnte, herrschte in den jüdischen Gemeinden weltweit eine Weltuntergangsstimmung, eine stark ausgeprägte Existenzangst, die sich in vielen der in diesen Jahren entstandenen Werke niederschlug.[569] In Henry Lynns Film ist nicht das physische, sondern das geistige Leben der Juden gefährdet. Der Film stellt die Frage der Erhaltung der jüdischen Identität und gibt auch eine Antwort.

Bereits in *Tevye the Milkman* und nun in *The Yiddishe Mama* spielt sich der diegetische Zusammenstoss der jüdischen Identität und der nichtjüdischen Umwelt in der Familie ab. In der damaligen ostaschkenasischen Gesellschaft war die Rolle der Familie bei der Identitätsstiftung in der Tat sehr bestimmend. In Osteuropa führten die Juden aufgrund der Gesetzgebung und ihrer sozialen und religiösen Vorstellungen ihr Leben weitgehend getrennt von ihren nichtjüdischen Nachbarn.[570] Das dichte soziale Netz der jüdischen Gemeinde im Schtetl beinhaltete auch ein effektives System der sozialen Kontrolle, das sich erst nach dem Ersten Weltkrieg aufzulockern begann.[571] Die Familie teilte die Verantwortung für die Förderung der religiösen Identität zum großen Teil mit der Gemeinde. Im Gegensatz hierzu gab es in den USA des 20. Jahrhunderts keine Gesetze, die eine Segregation der Juden –

[568] Heschel, A.: The Eastern European Era. S. 20-21.

[569] Feingold, H.: A Time for Searching. S. 251, 253.

[570] Dieses Thema wurde bei der Analyse des Filmes *Tevye the Milkman* (Abschnitt 4.2) untersucht.

[571] Cała, A.: The Shtetl. S. 141.

anders als bei Afroamerikanern – geregelt hätte.[572] Diese Freiheit verstärkte den Kontakt zu der fremden, nichtjüdischen Welt. Die Begegnung mit der Außenwelt – mit einer fremden Sprache, mit einem weitgehend modernen Staat und mit liberaleren sozialen Ansichten – führte zu einem Gefühl der Unsicherheit und der Verwirrung.[573] Diese neuen Herausforderungen konnten nicht immer, wie sonst üblich, mit Hilfe eines große Familien- und Verwandtenkreises und des Rates eines Rabbiners gelöst werden: Die geringe Anzahl an jüdischen Geistlichen in den USA konnte den Bedürfnissen der Gemeinden nicht begegnen.[574] Die Aufgabe der religiösen Erziehung in einer säkularen Umgebung fiel damit hauptsächlich auf die Familie.[575] Das führte unter diesen Umständen dazu, dass Familien versuchten, bei ihren Kindern so weit wie möglich Aversionen gegen das Unreligiöse zu wecken, um den Einfluss der Außenwelt zu mindern.[576] Die soziale Kontrolle in der Familie wurde auch durch die Wahrnehmung der kollektiven Verantwortung für andere Familienmitglieder verstärkt.[577]

In *The Yiddishe Mama* werden zwei Familien gegenübergestellt, deren Schicksal vor allem durch das Verhalten der Mütter entschieden wird. Die einzelnen Grundmerkmale der Mütter wurden bereits besprochen, im Film machen jedoch die Familien gewisse Entwicklungen durch, die im Folgenden analysiert werden.

Im Film geht Esther Waldman in ihrer Vollkommenheit ähnliche Prüfungen durch wie der biblische Hiob. Diese Herausforderungen begin-

[572] Ruth Wisse schreibt, dass die Tatsache, dass aschkenasische Juden sich physiologisch von anderen „Weißen" in den USA nicht unterschieden, ihre Assimilationsmöglichkeiten potenzierte. In: Wisse, R.: Jewish Writers. S. 67.

[573] Bressler, M.: Family Patterns. S. 565.

[574] Bressler, M.: Family Patterns. S. 565.

[575] Dies wurde von Bernard Lazerowitz und Ephraim Tabory, aber auch von früheren Wissenschaftlern festgestellt. Vgl.: Lazerwitz, Bernard; Tabory, Ephraim: National Religious Context and Familial Religiousity within a Jewish Framework. In: Review of Religious Research. Bd. 44. Nr. 1. Washington D.C. September 2002. S. 22.

[576] Lazerowitz, B. (et al): Religious Context. S. 22.

[577] Vgl.: Bressler, M.: Family Patterns. S. 566, 568; Thomas, William I.: The Unadjusted Girl. With Cases and Standpoint for Behavior Analysis. Montclair (New Jersey). 1969. (Erste Veröffentlichung: 1923). S. 42-43, 52.

nen mit der ersten Begegnung zwischen den beiden Familien. Breindl alias Beatrice und ihr Sohn Hymie gehen zu den Waldmans. Hymie kommt direkt aus einem Juwelierladen, den er ausgeraubt hat, und hängt den Diebstahl Salomon an. Aus diesem Grund wird Salomon verhaftet und muss über Nacht im Gefängnis sitzen, bis er gegen Kaution freikommt. Damit beginnt eine lange Reihe von Unglücken, die an die biblische Geschichte des Hiob erinnern.[578] Auch wenn Hiob nicht erwähnt wird, sind die Parallelen zwischen dem Film und dem biblischen Text sehr markant.

Am Samstagabend kommt ein Synagogenmitglied zu Esther und bringt ihr Salomons *Tallit* und seine *Tefillin*[579] aus der Synagoge: Salomons Dienste als Kantor sind nicht mehr erwünscht. Dass er am Samstag im Gefängnis saß, anstatt zum Gebet zu kommen, wurde von der Gemeinde als *Hillul haSchem*, als Entweihung des Namens Gottes wahrgenommen. Hier nimmt Esther Waldman ihre Hiobrolle an: Sie betet mit den *Tefillin* und dem *Tallit* ihres Sohnes in der Hand und bittet Gott, dass sie in ihrem Alter nicht in Schande gerät. Esther selbst ist unschuldig, aber sie befürchtet, dass ihr die Unglücke und Missgeschicke ihrer Kinder Schande bringen. Diese Denkweise ist religiös geprägt und war unter ost-aschkenasischen Juden in den USA der 1930er Jahre sehr üblich. Der religiöse Aspekt dieses Verhaltens lässt sich dadurch erklären, dass Unglücke häufig als Strafe Gottes interpretiert wurden. Dies wurde bereits in der Filmanalyse von *The Light Ahead* thematisiert, als das Schtetl die Choleraepidemie auf Sünde zurückführte. In diesem Fall ist Esther Waldman jedoch genauso schuldlos wie ihr Sohn, sie fürchtet aber die soziale Stigmatisierung. Auch Hiob, der biblische Held, der von einer unfassbaren Menge an Katastrophen heimgesucht wurde, musste erleben, wie seine Freunde sofort seine Unschuld bezweifelten.[580] Die religiöse Verknüpfung von Leid mit Schuld beeinflusste auch das soziokulturelle Verhalten der Menschen im 20. Jahrhundert, einschliesslich ihres Verständnisses von Verantwortung in der Familie:

---

[578] Die Geschichte von Hiob wird im gleichnamigen Buch der hebräischen Bibel erzählt.

[579] Die *Tefillin* (Gebetsriemen) und der *Tallit* (Gebetsschal) sind in einem traditionellen Samtbeutel eingepackt, im Film sieht man nur den Beutel.

[580] Hiob 4, 6-9; 5, 6-18; 8, 6; 8, 20 sowie 11, 11-15.

> Among groups in which familism is dominant, the individual derives his status from the status of his family. Responsibility tends to be collective rather than individual and guilt is assumed through association.[581]

Ein Unglück folgt dem anderen, und Salomon Waldman wird auf dem Heimweg vom Gefängnis von Hymie angeschossen. Salomon kommt ins Krankenhaus, stirbt jedoch nicht. Hymie beauftragt seine Schwester Evelyn, Salomon zu verführen, damit er Hymie nicht anzeigt. Salomon verliebt sich in die unsittliche Evelyn,[582] seine Schwester Anna brennt mit dem verbrecherischen Hymie durch. Evelyn überredet Salomon später, seine Arbeit als Kantor aufzugeben und Sänger zu werden. Diese Entwicklungen bestürzen Frau Waldman zutiefst, die mit Bitterkeit feststellen muss, dass ihr Sohn nicht auf ihren Rat hört und sich vom „Satan" der Assimilation verführen lässt. Der Topos des verführten Kantors, der seine göttlichen Dienste gegen den Ruhm und den wirtschaftlichen Gewinn einer Sängerkarriere eintauscht, ist in der jiddischen Kultur der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts sehr verbreitet. Scholem Rabinovitz' alias Scholem Aleichems Buch *Josele Solovej* (1889) erzählt eine derartige Geschichte, sowie auch Mark Arnsteins Theaterstück *Der Vilner Balebesl*,[583] das 1902 in Łódź uraufgeführt wurde.[584] In den Filmen *The Jazz Singer*, *Overture to Glory* und *The Cantor's Son* geht es um das gleiche Problem:[585] In dem Hollywood-Film *The Jazz Singer* wird die Rebellion des Kantors und seine allgemeine Assimilation in die US-Gesellschaft gelobt. Ganz anders in den jiddischsprachigen Filmen *The Cantor's Son* und *Overture to Glory*. Im ersteren kehrt der abtrünnige Kantor am Ende des Films zu seiner göttlichen Berufung, zu seiner Familie und zur jüdischen Tradition zurück, im letzteren stirbt der ehemalige Kantor, als er das Ausmaß seiner Sünde erkennt. Die Häu-

[581] Bressler, M.: Family Patterns. S. 568.

[582] Interessant ist hier die Parallele von Salomon Waldman zu dem biblischen König Salomon, der eine ausgeprägte Schwäche für Frauen hatte. Vgl.: 1 Könige 11, 1.

[583] Zu Deutsch Der kleine Wilner Hausherr.

[584] Über beide Werke schreibt Hoberman in: Hoberman, J.: Bridge of Light. S. 257-259.

[585] *The Jazz Singer*. R: Alan Crosland. USA. 1927. *The Cantor's Son*. R: Ilya Motyleff, Sidney Goldin. USA. 1937. *Overture to Glory*. R: Max Nosseck. USA. 1940.

fung dieses Topos vor dem Zweiten Weltkrieg liegt gewiss an der Tatsache, dass die Stellung des Kantors gerade in dieser Zeit seine größte Prominenz erreicht hatte.[586] Die Position des Kantors sieht sich seit dem Mittelalter stets durch die Spannung zwischen den künstlerischen und den spirituellen Anforderungen des Berufes herausgefordert. Die Entwicklung der technischen Möglichkeit der Tonaufnahme wirkte katalytisch auf die *Chasanut*, die kantorale Kunst.[587] Kantoren wurden durch Plattenaufnahmen immer berühmter, sie konnten dadurch nicht nur von entfernt wohnenden jüdischen Gemeindemitgliedern bewundert, sondern teilweise auch von musikbegeisterten Nichtjuden bestaunt werden. Mit dem Ruhm wuchs aber auch die Versuchung, nicht als Kantor, sondern als Sänger – oder sogar als beides – zu arbeiten.

In *The Yiddishe Mama* verlässt Salomon seinen Beruf, er verkauft den Laden seiner Mutter und brennt mit dem Geld und Evelyn durch. Salomons Loslösung von seiner Mutter – ironischerweise, um sich seiner Freundin unterzuordnen – ist zugleich ein Bruch mit der Tradition. Diese Entwicklung ist ein herber Schlag für Esther Waldman. Der Film betont in diesem Zusammenhang die Selbstlosigkeit von Esther. Dass ihr Sohn ihren Laden ohne ihr Wissen verkauft und das Geld behalten hat, ist nur deswegen eine Katastrophe für Esther, weil sie das Geld benutzen wollte, um einen Anwalt für die inzwischen wieder aufgetauchte Tochter zu bezahlen – und nicht wegen der Auswirkungen auf ihr eigenes Leben.

Anna sitzt mittlerweile im Gefängnis und wird beschuldigt, Hymies Komplizin bei einem bewaffneten Überfall gewesen zu sein, bei dem jemand getötet wurde. Die selbstlose Esther will ihre verfallenen Kinder retten, sie verliert jedoch ihr Augenlicht, nachdem Salomon durchbrennt. Wie der biblische Hiob, der nach dem Verlust seiner Kinder und seines Besitzes erkrankte, wird Esther Waldman zum Schluss mit kör-

[586] Kublin, Hyman: Hazzan. In: Skolnik, Fred (Hg.): Encyclopedia Judaica. Ed. 2. Bd. 8. Detroit/New York. 2007. S. 503.

[587] Kublin, H.: Hazzan. S. 503.

perlicher Krankheit befallen.[588] Anders als Hiob, der den Tag seiner Geburt verflucht, [589] beklagt sich Esther nicht über ihr persönliches Schicksal, sondern über das Los aller Eltern, die so leiden müssen wie sie. Später im Film sitzen Esther Waldman und Getzel Boxer zusammen und reden und singen über ihre undankbaren Kinder. Dabei richten sie eine sehr direkte Aufforderung an ihre Kinder, ihre Eltern so zu ehren, wie es das fünfte Gebot besagt.[590]

Der Film endet mit der Rückkehr der rebellischen Kinder. Annas ehemaliger Verlobter liebt sie noch und bezahlt den Anwalt, um sie aus dem Gefängnis zu retten. Salomon und Evelyn beschließen, dass er wieder Kantor werden sollte und versöhnen sich mit Esther. Auch Breindl alias Beatrice zeigt Reue für ihr Fehlverhalten gegenüber ihrer Familie. So sind alle bis auf den bereits hingerichteten Hymie wieder zusammen und singen das *Kol Nidre*, das Gebet, das Salomon hätte singen sollen, als er plötzlich seine Arbeit als Kantor gekündigt hatte. Die Bedeutung dieses Gebets im Film ist die Unterstreichung der Umkehr der Sündigen und ihres Wunsches, zur Tradition zurückzukehren. Das *Kol Nidre* ist das zentrale Gebet von *Jom Kippur*, dem Versöhnungstag.[591] Der Ursprungsort und der Autor des Gebets sind unbekannt, seine Geschichte ist zudem sehr kompliziert, da sich die Bedeutung des Gebets und seine Akzeptanz durch die jüdischen Gemeinden über die Jahre stark gewandelt hat.[592] Zu der Zeit der Entstehung des Filmes (1939) war das *Kol Nidre* in allen aschkenasischen Gemeinden außer in den Reformsynagogen Teil des *Jom Kippur*-Gottesdienstes.[593] Inhaltlich soll das *Kol Nidre* für die Aufhebung von Gelübden und zur Sündenver-

[588] Hiobs Kinder sterben bei einem Unfall, sein Besitz geht auf unterschiedliche Weise verloren. Schließlich bekommt er ein Geschwür am ganzen Körper. Vgl.: Hiob 1, 14-19; 2, 7.

[589] Hiob Kapitel 3 und 10.

[590] Exodus 20, 12.

[591] *Kol Nidre* bedeutet „Alle meine Gelübde" auf Aramäisch. Das Gebet wurde nach seinen Anfangswörtern benannt.

[592] Einen geschichtlichen und theologischen Überblick bietet: Weinberg Gershon, S.: Kol Nidrei. S. 117-139.

[593] Die Reformbewegung hat dieses Gebet 1844 aus ihren Gebetsbüchern genommen, erst 1978 wurde es wieder aufgenommen. Vgl.: Weinberg Gershon, S.: Kol Nidrei. S. 129-131.

gebung dienen.[594] Die semiotische Bedeutung von *Kol Nidre* geht über seinen Inhalt hinaus: Dieses Gebet besitzt eine enorme affektive Kraft, die unabhängig vom Text die individuelle Verbindung zu Gott und zum Volk Israel zum Ausdruck bringt.[595] Gerade das symbolisiert auch das Motiv des *Kol Nidre* am Ende von *The Yiddishe Mama*.

In Henry Lynns Film ist auch die implizite Verbindung von Hiob – in der Form von Esther Waldman als einer modernen Hiobsfigur – und von *Jom Kippur* – im Film durch das *Kol Nidre*-Gebet vertreten – interessant: Im Talmud wird erwähnt, dass das Buch Hiob früher vom jüdischen Hohen Priester vor dem Versöhnungstag gelesen wurde.[596] Wie Hiob am Ende des biblischen Buches die Wiederherstellung seiner Familie, seiner Gesundheit und seines Besitzes erlebt,[597] erfreut sich auch Esther Waldman am Schluss des Filmes an der Restauration ihrer Familie. Nicht nur kehren Esthers Kinder zu ihr zurück, sie bringen auch ihre neuen Partner mit, die nun auch „den rechten Weg" gehen wollen. Somit hat Esther mehr, als sie am Anfang des Filmes hatte. Salomon erklärt zudem, dass Esthers Blindheit heilbar ist, womit die Hoffnung gesichert wird, dass auch dieses Unglück ein Ende findet. Die Rückkehr der Waldman-Kinder mag etwas märchenhaft erscheinen.[598] William Thomas hat jedoch in seiner Forschung über ost-aschkenasische Juden in den USA festgestellt, dass Familienmitglieder, die aus Rebellion eine Zeit lang von ihrer Familie flüchteten, häufig dennoch aufgrund ihres soziokulturellen Verständnisses von Familie zu ihr zurückkehrten.[599] Eltern waren nach Thomas meistens auch bereit, ihren Kinder in diesen

---

[594] Vgl.: Weinberg Gershon, S.: Kol Nidrei. S. 122. Die Interpretation der Frage, welche Gelübde mit *Kol Nidrei* aufgelöst werden, ist der Hauptbestandteil der Kontroverse um dieses Gebet. Allgemein akzeptiert ist die Erstreckung auf unerfüllte Gelübde, die man Gott gegenüber gemacht hat, vgl.: a.a.o., S. 127.

[595] Vgl.: Weinberg Gershon, S.: Kol Nidrei. S. 138-139.

[596] Vgl.: Hirsch, Emil (et al): Job. In: The Jewish Encyclopedia. 1901-1906. Als elektronische Quelle: http://www.jewishencyclopedia.com/view.jsp?artid=330&letter=J&search=job (Zuletzt abgerufen am 9.4.2009).

[597] Hiob 42, 9-10.

[598] Der Topos der Wiederkehr kam ebenfalls in dem in dieser Arbeit bereits analysierten Film *Tevye the Milkman* vor, als Chawa am Ende des Filmes zurück zu ihrem Vater findet.

[599] In: Bressler, M.: Family Patterns. S. 566.

Fällen zu vergeben.[600] Vergebung hat im Judentum neben der im Film gegebenen religiösen Konnotation sicherlich auch noch einen soziologischen Hintergrund, auf den hier aus Platzgründen nicht weiter eingegangen werden kann.[601]
Die Narrative in Henry Lynns Film besitzt eine hohe Einheitlichkeit. Die unterschiedlichen religiösen Topoi werden konsequent für die transparente Botschaft des Filmes eingesetzt. Lynns Film legt dem Zuschauer auf einer sehr gefühlsorientierten Weise nahe, den Glauben und die Traditionen der Eltern im Interesse des eigenen Wohls zu beachten. Dabei wird die Rolle der Eltern – insbesondere die Rolle der Mutter – bei der Herausbildung der jüdischen Identität sehr stark hervorgehoben. Im Film wird zwar eine gewisse Nostalgie für das Leben im osteuropäischen Schtetl zum Ausdruck gebracht, eine Rückkehr wird jedoch für unmöglich gehalten. Die im Film porträtierte Form des jüdischen Lebens im Exil akzeptiert eine beschränkte äußerliche Anpassung an die nichtjüdische Umwelt: Die Kleidung der Filmfiguren entspricht im Großen und Ganzen der der Mehrheitsgesellschaft, an dem Türpfosten hängt keine *Mesusa*, usw. Im Schoss der Familie werden jedoch die jüdischen Bräuche und Traditionen wie früher befolgt, ihre Beachtung gehört zur diegetischen Definition des „Richtigen".
The Yiddishe Mama wird von Kritikern als *Schund* kategorisiert.[602] Henry Lynn war nach Joseph Seiden der wichtigste Produzent des jiddischen *Schunds* – aber trotz des großen Erfolges einiger seiner Filme blieb er eine Schattenfigur im jiddischen Kino, das für sich genommen bereits ein Randphänomen war.[603] Lynn war Geschäftsmann und begann im

[600] Bressler fasst Thomas' Ergebnisse zusammen: "The family unit is worth salvaging even when it becomes necessary to overlook legitimate and long-enduring grievances." Bressler, M.: Family Patterns. S. 568.
[601] Im Film sagt Frau Waldman, dass „Vergeben göttlich" sei und rechtfertigt damit die Versöhnung mit ihren Kindern.
[602] Der Begriff *Schund* wurde 1893 von Abraham Cahan im Jiddischen geprägt.
[603] "Henry Lynn himself remains a mystery, and little survives of his works." Goldberg, J.: Laughter through Tears. S. 94. Ähnliches schreibt: Goldman, E.: Visions, Images, and Dreams. S. 72.

Jahre 1934, jiddische Filme zu produzieren.[604] Er soll in den darauffolgenden anderthalb Jahren ein Monopol über das jiddische Kino besessen haben.[605] Da wenige seiner Filme erhalten sind und nicht alle jemals rezensiert wurden,[606] ist es schwer nachvollziehbar, wie viele Filme Lynn insgesamt drehte.[607] Der damalige Kassenerfolg und die Rezeption seiner Filme scheinen jedoch von der Filmqualität unabhängig gewesen zu sein.[608] Heute werden Lynns *Schund*-Filme in der Forschung des jiddischen Kinos eher wenig beachtet, wenn überhaupt. Dieser Umstand liegt sicherlich zum einen daran, dass *Schund* von zeitgenössischen jiddischsprachigen Künstlern als Schande wahrgenommen wurde und zum anderen daran, dass heutige Filmwissenschaftler sich häufig eher auf Kunstfilme fokussieren. Der Regisseur Yonas Turkov soll beispielsweise behauptet haben, dass man *Schund* so bekämpfen soll wie Prostitution und Opiumhandel.[609] Melanie Wright plädiert jedoch zu Recht dagegen, Filme nach ihrer Kategorisierung (z. B. in Kunst oder in Mainstream) oder ihren wirtschaftlichen Erfolg zu beurteilen, wenn es um die Auswahl von zu analysierenden Filmen geht.[610] So können auch populäre Mainstream-Filme einen interessanten Beitrag zur wissenschaftlichen Diskussion über Religion im Film liefern.[611]

---

[604] Henry Lynn meldete 1942 Insolvenz an und drehte danach keine Filme mehr. Vgl.: Business Records. Bankruptcy Proceedings. In: The New York Times. New York. 19. Juni 1942. S. 30.

[605] Goldman, E.: Visions, Images, and Dreams. S. 72.

[606] "Seiden was lucky that very few of his films were reviewed at all. The same was true of Henry Lynn's productions." Goldberg, J: Laughter through Tears. S. 102.

[607] 1935 wurde beispielsweise in der Zeitung angekündigt, dass Lynn vorhatte, sechs Filme in dieser Saison herauszubringen. Nur einer dieser Filme ist heute bekannt. Vgl.: Screen Notes. In: The New York Times. New York. 20. September 1935. S. 17.

[608] Lynns schlechtester (noch erhaltener) Film ist ohne Zweifel *Bar Mitsve* (*Bar Mizwa*. USA. 1935), er war dennoch ein Publikumserfolg. Vgl.: Goldman, E.: Visions, Images, and Dreans. S. 72.

[609] Steinlauf, Michael: Fear of Purim. Y. L. Peretz and the Canonization of Yiddish Theater. In: Jewish Social Studies. Neue Serie. Bd. 1. Nr. 3. Bloomington (Indiana). Frühling 1995. S. 44-45.

[610] Wright, M.: Religion and Film. S. 18.

[611] Vgl.: Wright, M.: Religion and Film. S. 130ff.

Säkulare jiddische Literatur, Theater und Film wurde ab dem späten 19. Jahrhundert in Kunst und *Schund* klassifiziert:

> Essential to this polemic was the postulation of an extreme distinction between genres considered good and bad, high and low, ennobling and demeaning. [...] During the decades to come, above all in eastern Europe, torrents of words and activity would be spawned by this distinction, and devoted, on one hand, to the cultivation of what was called kunst or 'art,' and on the other hand, to the eradication of what was termed shund, meaning 'trash' or 'rubbish.'[612]

Jiddische *Schund*-Filme wurden und werden mit kaustischen Begriffen wie „repulsive", „vulgar" oder „ridiculous"[613] charakterisiert und als „inept mishmash, a vulgar display, a mass-produced trifle, or a piece of sentimental claptrap,"[614] und schließlich als „cheap, trashy melodramas" abgekanzelt.[615] Die Handlung in *Schund*-Filmen ist häufig übertrieben, sie besitzt meistens einen regelmäßigen Wechsel zwischen hoch dramatischen Momenten und Augenblicken des Comic Relief. Gesangspassagen und Sequenzen von religiösen Ritualen ergänzen die *Schund*-Filme der 1930er Jahre. Diese Filme sind generell qualitativ arm, sowohl in ihrer Ästhetik als auch in der verwendeten Technik. Alle Formen des jiddischen *Schunds* (Literatur, Theater und Film) wurden von Intellektuellen und Künstlern radikal angegriffen. Sowohl die Filmemacher als auch die Autoren der Vorlagen der ersten drei in dieser Untersuchung analysierten Filme versuchten, sich vom *Schund* abzugrenzen. Die Grenze zwischen Kunst und *Schund* ist jedoch nicht eindeutig: Ist der Inhalt, die Technik, das Schauspiel, die Nutzung von Musik oder die Plausibilität des Plots das Entscheidende? Eines dieser Elemente zu isolieren und als alleiniges Definitionskriterium zu nehmen, würde der Sache nicht gerecht werden. Die Klassifizierung eines Filmes als *Schund*

[612] Steinlauf, M.: Fear of Purim. S. 44.

[613] Nathaniel Buchwald zitiert in: Hoberman, J.: Bridge of Light. S. 310.

[614] Hoberman, J.: Bridge of Light. S. 206.

[615] Goldberg, J.: Laughter through Tears. S. 22.

hat viel mit der subjektiven Wahrnehmung des Zuschauers zu tun. Michael Steinlauf hat in diesem Zusammenhang festgestellt, dass die Abneigung gegen *Schund* mit den gleichen Begriffen ausgedrückt wird wie die frühere Missbilligung der jiddischen Sprache: Beide werden als „nieder" oder „unrein" bezeichnet.[616] Dieser Gedanke ist nicht zuletzt auch deswegen fruchtbar, weil sowohl die jiddische Sprache als auch der *Schund* von ihren Gegnern als etwas den Frauen zugehöriges empfunden wurden.[617] Steinlauf befürwortet eine Neubewertung des so genannten *Schunds* und seiner kulturwissenschaftlichen Bedeutung.[618] Er sieht jiddischen *Schund* als ein einzigartiges Phänomen an und zieht einen Vergleich zu Jiddisch als einzigartiger Sprache.[619]

Da jiddische *Schund*-Filme nicht selten mit dem Genre des Melodrams verglichen werden, ist es sinnvoll, auf die Frage einzugehen, inwieweit dies zutrifft. Das Melodram entstand in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts als eine Art Mischung zwischen Theater und Oper. Es zeichnet sich vor allem durch seine Affektgeladenheit aus.[620] Das filmische Melodram entwickelte sich allmählich über die ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts und wurde insbesondere nach der Weltwirtschaftskrise von 1929 beliebter.[621] Georg Seeßler hebt die Tatsache hervor, dass die Werke dieser Gattung eher an Frauen gerichtet waren und von Frauen erzählten.[622] In den dreißiger Jahren entstand der „woman's film" als eine Unterkategorie des Melodrams, die mitunter über alleinerziehende

[616] Steinlauf, M.: Fear of Purim. S. 58.

[617] Vgl.: Allerhand, Jacob: Jiddisch. Ein Lehr- und Lesebuch. Wien. 2002. S. 74; Mark, Yudel: Yiddish Literature. In: Finkelstein, Louis (Hg.): The Jews. Their History, Culture, and Religion. Bd. 1. New York. 1949. S. 877.

[618] Steinlauf, M.: Fear of Purim. S. 58-59.

[619] "But beyond the old polemics, it may be time to recognize that Yiddish is not a language like any other, nor is Yiddish culture, finally, a culture like any other." Steinlauf, M.: Fear of Purim. S. 58.

[620] Seeßlen, Georg: Kino der Gefühle. Geschichte und Mythologie des Film-Melodrams. Reinbeck bei Hamburg. 1980. S. 15.

[621] Seeßlen, G.: Kino der Gefühle. S. 82.

[622] Vgl.: Seeßlen, G.: Kino der Gefühle. S. 20, 22, 28, 30, 31, 43, 50, 98ff.

Mütter erzählte, die von Armut und gesellschaftlicher Stigmatisierung bedroht waren.[623]

Gefühle werden im Melodram in großer Fülle erzeugt, Figuren und Handlung sind schwarzweiß gemalt und übertrieben dargestellt.[624] „Das Wesen des Genres ist der (rhythmische) Wechsel von Glück und Unglück", schreibt Seeßler.[625] Die melodramatische Narrative spielt sich in den höheren gesellschaftlichen Schichten ab und dreht sich meistens um das Dilemma zwischen Liebe und Geld.[626] Darüber hinaus gilt:

> Das Melodram ist noch mehr als eine säkularisierte Form der Tragödie; es ist der Ort für den ohnmächtigen Zorn darüber, daß es immer weiter ungerecht zugeht auf der Welt und daß es keinen Gott und keinen Himmel gibt.[627]

Das jiddischsprachige *Schund*-Kino hat einige Gemeinsamkeiten mit dem nichtjüdischen Melodram, in anderen Aspekten grenzt es sich jedoch deutlich von ihm ab. Die Überbetonung des Gefühls und das Wechselspiel von Glück und Unglück finden sich auch in vielen *Schund*-Filmen. In *The Yiddishe Mama* sind die glücklichen Momente dennoch eher sparsam, so dass der Film eher mit einer Tragödie vergleichbar wäre. Die Handlung im jiddischen *Schund* mag zwar ähnlich übertrieben sein wie im Melodram, jedoch sind die Figuren – vor allem die Schurken – selten so holzschnittartig wie im nichtjüdischen Pendant. Beispielsweise wird der Schurke Hymie in *The Yiddishe Mama* als ein zerrissener junger Mann dargestellt, der sich danach sehnt, zu einem guten Leben geführt zu werden. Des Weiteren sind *Schund*-Filme keine richtigen „woman's films", da es in diesen Filmen nicht immer um Frauenschicksale geht: Beispielsweise drehen sich mehrere von Henry

[623] Der Begriff „woman's film" ist ein feststehender Ausdruck der Filmwissenschaft. Neben dem genannten Beispiel gibt es andere typische Handlungsgerüste dieses Genres: Dreiecksgeschichten, Geschichten von bösen Frauen oder Geschichten von Karrieren erfolgreicher Frauen. Vgl.: Seeßlen, G.: Kino der Gefühle. S. 100-105.

[624] Seeßlen, G.: Kino der Gefühle. S. 18, 22, 25, 27, 28.

[625] Seeßlen, G.: Kino der Gefühle. S. 50.

[626] Seeßlen, G.: Kino der Gefühle. S. 30, 31, 33, 45.

[627] Seeßlen, G.: Kino der Gefühle. S. 25.

Lynns *Schund*-Filmen um sich selbst aufopfernde Väter.[628] *The Yiddishe Mama* ist auch deswegen kein typischer „woman's film", weil die Tatsache, dass Esther eine Witwe ist, im Film keine Rolle spielt: Sie wird weder deswegen stigmatisiert, noch sucht sie Liebe oder Geld. Der zentrale Stellenwert der Liebesthematik im Melodram ist im jiddischsprachigen *Schund* nicht vorhanden. Das Motiv der Liebe ist im *Schund* eher von zweitrangiger Bedeutung und dient meistens lediglich als Symbol für Assimilation oder für die Rückkehr zur Tradition. Die Handlung von jiddischen *Schund*-Filmen wird außerdem selten in den höheren gesellschaftlichen Schichten verortet. Zudem sondern die Vitalität der Religion und der vorausgesetzte Grundglaube an eine Existenz Gottes den jiddischen Film von dem nichtjüdischen Melodram ab.[629]

Der jiddischsprachige *Schund* teilt viel mehr mit dem jiddischsprachigen Kunstfilm als mit dem nichtjüdischen Melodram. Auch die jiddischen Kunstfilme sparen nicht unbedingt mit emotionsintensiven Themen und gefühlsbetontem Schauspiel. Die überwiegenden Themen von *Schund* – Generationskonflikte, Zusammenstöße zwischen Tradition und Assimilation usw. – wurden auch in Kunstfilmen an zentraler Stelle behandelt, wie zum Beispiel in *Tevye the Milkman*. Die Gefühlsbetontheit und die Überlappung der Themen bei dem jiddischen *Schund*- und Kunstfilm könnten mit der spezifischen soziokulturellen Lage der Ost-Aschkenasim der 1930er Jahre erklärt werden. Im Generellen ist die ostaschkenasische Kultur viel stärker von Emotionalität geprägt als andere jüdische Kulturmilieus.[630] Der Soziologe William Thomas stellt fest, dass ost-aschkenasische Einwanderer in den USA das Leben intensiver und gefühlvoller wahrnahmen als die Nichtjuden.[631] Die Beschäftigung mit Identitätsfragen war ein natürliches Ergebnis der Erfahrung der

[628] Dazu gehören: *Jiddischer Foter* (*Jüdischer Vater*). R: Henry Lynn. USA. 1934; *Bar Mitsve* (*Bar Mizwa*). R: Henry Lynn. USA. 1935; *The Power of Life*. R: Henry Lynn. USA. 1938.

[629] Dies trifft sogar bei Henry Lynns Film *Where is my Child?* (USA. 1937) zu, bei dem Religion nicht so zentral ist, wie in seinen anderen Filmen. Der Film handelt von der unfreiwilligen Trennung einer Mutter von ihrem Sohn und endet mit der Zusammenführung der Familie und den Worten: „Es gibt einen Gott!".

[630] Zum Beispiel im Vergleich zur sephardischen Kultur. Vgl.: Heschel, A.: The Eastern European Era. S. 4.

[631] Bressler, M.: Family Patterns. S. 568.

Auswanderung, die nicht nur Juden, sondern auch andere Migranten betraf.[632] So wurde dieses Thema im jiddischen Kino vor allem in den in Amerika produzierten Filmen behandelt, und zwar meistens so, dass eine traditionelle Position verteidigt wurde. Dies gilt sowohl für Kunst- als auch für *Schund*-Filme.[633]
Schund wird häufig als publikumsnäher beschrieben als Kunst.[634] Da die Erforschung des jiddischen *Schundes* noch in einem frühen Stadium steht, ist es noch nicht möglich, die Richtigkeit dieser Aussage zu überprüfen (falls dies überhaupt aus der zunehmenden zeitlichen Entfernung jemals möglich sein wird). Für die vorliegende Untersuchung ist es dennoch höchst relevant festzustellen, dass die Benutzung und die Bedeutung von religiösen Topoi im jiddischen Film nicht davon abhängen, ob der jeweilige Film als Kunst oder als *Schund* zu kategorisieren ist. Im Hinblick auf die Fragestellung der Untersuchung hat der jiddische *Schund* eine genauso hohe Relevanz wie der jiddische Kunstfilm. Die Unerforschtheit des jiddischen *Schundes* eröffnet noch einen weiten Raum für zukünftige Analysen.

5.3 Die Vorlage: Majne jiddische Mame

Henry Lynns Film *The Yiddishe Mama* ist ein Remake des ersten abendfüllenden jiddischsprachigen Tonfilms: *Majne jiddische Mame* (auch bekannt als *My Jewish Mother*. R: Sidney Goldin, USA, 1930). Joseph Seiden (1892-1974) produzierte diesen Film in den USA, Isadore Lillian schrieb das Drehbuch. *Majne jiddische Mame* fängt mit einem für das Thema eher ungeeigneten Prolog an, der an die Bindung Isaacs erinnert, also an Abrahams Bereitschaft, seinen Sohn zu opfern.[635] Im Film

[632] Beispielsweise mussten sich auch italienische, irische und polnische Auswanderer in den USA mit Fragen von ethnischer und kultureller Identität befassen. Vgl.: Gerstle, G.: Making of Americans. S. 536-537, 540-541.
[633] Vgl.: Hoberman, J.: Bridge of Light. S. 257; Goldman, E.: The Jazz Singer. S. 48.
[634] Vgl.: Steinlauf, M.: Fear of Purim. S. 54; Goldberg, J.: Laughter through Tears. S. 62, 78.
[635] Die Geschichte der Bindung des Isaac findet sich in: Genesis 22, 1-19. Da der Film nicht auf dem Markt zugänglich ist, richte ich mich im Folgenden an James Hobermans und Judith Goldbergs Beschreibungen des Films in: Hoberman, J.: Bridge of Light. S. 156; Goldberg, J.: Laughter through Tears. S. 60.

geht es um eine Frau, deren Ehemann auf dem Weg zum Spielzeuggeschäft, wo er ein Geschenk für seinen Sohn umtauschen wollte, stirbt. Daraufhin muss die „jüdische Mama" in einer Fabrik arbeiten und ihre undankbaren Kinder geraten auf Abwege. Ihr jüngster Sohn verschwindet, ihre Tochter entwickelt sich zu einer Trinkerin und wird von einem Schurken verführt; der älteste Sohn wird zu einem Würfelspieler, der trotz seiner moralischen Defizite im Film das bekannte Lied „Majne jiddische Mame" singt.[636] Am Ende des Filmes stellt sich heraus, dass der jüngste Sohn Rechtsanwalt geworden ist. Er übernimmt den Fall einer Frau, die ihre Kinder auf Unterhaltszahlung verklagen will. Diese Frau entlarvt sich als seine eigene Mutter und die Familie versöhnt sich. Sidney Goldins Film stieß, überall wo er gezeigt wurde, auf positive Resonanz – bis auf Tel Aviv, wo Demonstranten sich generell und leidenschaftlich gegen die Verwendung von Jiddisch in einem Film äußerten.[637]

Henry Lynns Film ist kein genaues Remake, der Bezug zu diesem frühen jiddischen Film ist jedoch nahe liegend. Die Schauspielerin Esther Field, die in Lynns Film die Mutter spielt, soll auch schon in Goldins Film die Mutterrolle übernommen haben.[638] Die Motive der Spielsucht und des Alkoholismus als Zeichen der „Verdorbenheit" der Kinder sowie die Topoi der mütterlichen Aufopferung und der verführten Tochter kommen in beiden Filmen vor. Inwiefern sich beide Filme ähneln, ist ohne eine Sichtung des früheren Filmes jedoch schwer feststellbar.

[636] Das Lied wurde 1925 von Jack Yellen und Lew Pollack geschrieben und ursprünglich von der Sängerin Sophie Tucker gesungen. Das Lied ist die bekannteste Hymne an die jüdische Mutter. Vgl.: Hoberman, J.: Bridge of Light. S. 113-114.

[637] Vgl.: Goldman, E.: Visions, Images, and Dreams. S. 60-61.

[638] Vgl.: Goldman, E.: Visions, Images, and Dreams. S. 74.

5.4 Rezeption und Hypertextualität

5.4.1 Rezeption

Der Film *The Yiddishe Mama* kam Ende Februar 1939 in die US-Kinos und war kein Kassenerfolg.[639] Nach Judith Goldberg wurden Lynns Filme von der Kritik meistens negativ aufgenommen,[640] weder sie noch andere Autoren, die über jiddisches Kino schreiben, geben jedoch konkrete Angaben über die zeitgenössische Rezeption von *The Yiddishe Mama*.[641] Die damalige Rezension in *The New York Times* war sehr differenziert.[642] Der Rezensent erkennt im Film eine Belehrung über das Gebot, die Eltern zu ehren. An gleicher Stelle wird die etwas mokante Bemerkung über die mögliche Folge einer verbreiteten Befolgung der filmischen Botschaft gemacht: „Then there may be less work for the New York police." Der Rezensent schreibt darüber hinaus, dass der an sich nicht wertlose Film nur wenig Unterhaltungswert hat, auch wenn die schauspielerische Leistung der älteren Schauspieler hervorragend sei.

Heutzutage wird dieses Werk von Film- und Kulturwissenschaftlern wenig beachtet, wahrscheinlich wegen der Etikettierung des Filmes als *Schund*.[643] Eric Goldman sieht den wirtschaftlichen Misserfolg von *The*

[639] Vgl.: Goldman, E.: Visions, Images, and Dreams. S. 77.

[640] Goldberg, J.: Laughter through Tears. S. 95.

[641] Zu diesen Autoren zählen Eric Goldman und James Hoberman.

[642] H.T.S.: A Sermon on Pictures. In: The Screen. In: The New York Times. New York. 1. März 1939. S. 26. Alle folgenden Referenzen auf diese Rezension beziehen sich auf die gleiche Stelle.

[643] James Hoberman behandelt den Film in seinem knappen Kapitel über *Schund* und widmet dem Film einen halben Absatz. Er macht sogar in dieser kurzen Beschreibung grobe Wiedergabefehler. In: Hoberman, J.: Bridge of Light. S. 213. Eric Goldman macht in seiner ohnehin sehr kurzen Schilderung des Filmes ebenfalls deutliche Fehler. In: Goldman, E.: Visions, Images, and Dreams. S. 74-75. Judith Goldberg schreibt lediglich einen kleinen Absatz über den Film, in: Goldberg, J.: Laughter through Tears. S. 95.

Yiddishe Mama darin, dass die Filmhandlung zu übertrieben sei,[644] andere äußern sich nicht weiter darüber. Meine persönliche Einschätzung über Henry Lynns Film ist, dass er zweifelsohne ein sehr theatralisch[645] wirkender, schauspielerisch nicht überzeugender Film von geringem künstlerischem Wert und von niedriger technischer Qualität ist. Die Mise en Scène macht spärlichen Gebrauch der technischen Möglichkeiten des Kinos: Es gibt wenig Änderung in den Einstellungen und wenig Kamerabewegung. Viele Szenen wirken wie von der Zuschauerbank betrachtet.[646] Der Filmschnitt ist etwas tollpatschig und hat manchmal schwarze „Lücken", die mehrere Sekunden lang dauern. Diese technisch-gestalterischen Defizite mindern den ohnehin geringen künstlerischen Wert dieses Filmes. Nichtsdestotrotz ist *The Yiddishe Mama* ein interessantes kulturgeschichtliches Zeugnis einer vergangenen Zeit, das uns die Wandlung der Sicht auf die familiäre Rolle der Mutter im 20. Jahrhundert sehr prägnant vergegenwärtigt. Die Offenheit, mit der eine sich aufopfernde und durchaus einnehmende und bestimmende Mutter ohne Zynismus dargestellt wird, ist heutzutage selten geworden und macht den Film unkonventionell.

5.4.1 Hypertextualität

Henry Lynns Film *The Yiddishe Mama* bietet ein prototypisches Bild dessen, wodurch sich eine jüdische Mutter in den 1930er Jahren auszuzeichnen hatte. Auch wenn eine direkte Hypertextualität des Filmes schwer nachvollziehbar ist, ist ein Vergleich von Lynns Vision einer

[644] "Meldorama had become an acceptable vehicle in Yiddish cinema, but for all these 'calamities' to happen to one family was a bit too much for anyone to accept." In: Goldman, E.: Visions, Images, and Dreams. S. 77.

[645] Der Gegensatz zwischen „theatralischem" und „filmischem" Kino hat viele Definitionen. Ich stimme mit Susan Sontag in der folgenden Aussage überein: "Thus, cinematic virtue does not reside in the fluidity of the positioning of the camera nor in the mere frequency of the change of shot. It consists in the arrangement of screen images and (now) of sounds." Sontag, S.: Film and Theatre. S. 366.

[646] Dies ist am prägnantesten in der Schlussszene zu sehen, als sich alle Hauptfiguren (die am Ende des Filmes noch leben) in dem Wohnzimmer der Familie Waldman treffen und sich in einer Reihe aufstellen – es fehlt nur noch, dass sie sich beugen, um den Publikumsbeifall zu empfangen.

jüdischen Mutter mit dem gleichen, vor allem in den US-amerikanischen Medien stetig präsenten Topos von Bedeutung. Wenn jüdische Mütter in den Filmen der 1920er und 1930er Jahre präsent waren, dann mit großen inhaltlichen Ähnlichkeiten zu *The Yiddishe Mama*: Die Mütter waren liebevoll, fürsorglich und opferten sich selbst zugunsten der Kinder auf.[647] Dieser medialen Figur wurde vor dem Zweiten Weltkrieg mit überwiegender Sympathie begegnet. Die Bewertung dieser diegetischen jüdischen Mütter änderte sich jedoch in der Nachkriegsära radikal. Auch wenn sich die Merkmale der jüdischen Mutter der Zwischenkriegszeit nicht so deutlich von denen der jüdischen Nachkriegsmutter unterscheiden,[648] wurde diese Mutter später als etwas „ganz anderes" wahrgenommen.[649] Die jüdische Mutter der Zwischenkriegszeit entwickelte sich zu einer unmissverständlich negativen Figur und wurde in Film, Fernsehen und Literatur zum Gegenstand des Hasses und zur Zielscheibe von Witzen.[650] Die Psychologinnen Rachel Josefowitz Siegel, Ellen Cole und Susan Steinberg-Oren haben darauf hingewiesen, dass die Verherrlichung sowie die Herabsetzung der jüdischen Mutter in den Medien zwei Seiten der gleichen Medaille sind.[651] Gleiche Merkmale werden einfach anders interpretiert: Die Großzügigkeit und Fürsorge der jüdischen Mutter werden nun als exzessive

[647] Dies gilt zum einen für US-Filme. Vgl.: Erens, P.: The Jew in American Cinema. S. 81. Zugleich gilt dies aber auch für jiddischsprachige polnische Filme wie: *A Brivele der Mamen* (alias *A Letter to Mother*). R: Joseph Green. Polen. 1939; und *Mamele*. R: Joseph Green/Conrad Tom. Polen. 1938. Vgl. Michel, C.: Das jiddische Kino. S. 224-225.

[648] Anders als die mediale jüdische Mutter der 1930er Jahre ist ihr modernes Pendant zumeist reich und geizig. Vgl.: Prell, R.E.: Fighting to Become Americans. S. 144.

[649] Sowohl Riv-Ellen Prell als auch Gladys Rothbell und Patricia Erens sehen in dem Nachkriegsstereotyp der jüdischen Mutter trotz der Ähnlichkeiten eine ganz andere Figur als ihre Vorgängerin der 1920er und 1930er Jahre: Prell, R.E.: Fighting to Become Americans. S. 143; Rothbell, Gladys: The Jewish Mother: Social Construction of a Popular Image. In: Cohen, Steven M.; Hyman, Paula E. (Hg.): The Jewish Family. Myths and Reality. New York. 1986. S. 122; Erens, P.: The Jew in American Cinema. S. 303.

[650] Vgl.: Prell, R.E.: Fighting to Become Americans. S. 150; Rothbell, G.: The Jewish Mother. S. 118-128; Erens, P.: The Jew in American Cinema. S. 303ff.

[651] Josefowitz Siegel, Rachel; Cole, Ellen; Steinberg-Oren, Susan: Introduction. In: Josefowitz Siegel, Rachel; Cole, Ellen; Steinberg-Oren, Susan (Hg.): Jewish Mothers Tell Their Stories. Binghamton (New York). 2000. S. 4.

„Überfütterung" sowie als krankhafte Unfähigkeit, die Eigenständigkeit der Kinder zu akzeptieren, wahrgenommen.[652] Die Tendenz zur Selbstaufopferung wird nun als eine Form der Manipulation betrachtet: Opfer wird gegen Loyalität und Gehorsam getauscht.[653] Der jüdischen Mutter wird unterstellt, naiv und ungebildet zu sein; ihr wird paradoxerweise vorgeworfen, die Ignoranz der Kinder jüdischen Glaubensinhalten gegenüber verursacht zu haben, und ihr wird zugleich unterstellt, ethnozentrisch zu sein und die Assimilation der Söhne verhindert zu haben.[654] Diese negative Darstellung der jüdischen Mutter kommt in Büchern wie Philip Roths *Portnoy's Complaint* und Dan Greenburgs *How to Be a Jewish Mother* vor, aber auch in Filmen wie Woody Allens *Oedipus Wrecks* und in Fernseh-Sitcoms wie *Seinfeld*. [655]

Der späteren Dämonisierung der jüdischen Mutter in den Medien entspricht erwartungsgemäß keine tatsächliche, soziologisch feststellbare Besonderheit der real lebenden jüdischen Frauen: Jüdische Mütter unterscheiden sich kaum von den nichtjüdischen in ähnlichen sozialen

---

[652] Vgl.: Prell, R.E.: Fighting to Become Americans. S. 145; Rothbell, G.: The Jewish Mother. S. 120; Erens, P.: The Jew in American Cinema. S. 303.

[653] Vgl.: Prell, R.E.: Fighting to Become Americans. S. 132; Rothbell, G.: The Jewish Mother. S. 120.

[654] Vgl.: Prell, R.E.: Fighting to Become Americans. S. 144, 145, 151, 153-155, 157, 163; Rothbell, G.: The Jewish Mother. S. 120-122.

[655] Das Buch *Portnoy's Complaint* von Philip Roth (1969) sowie der gleichnamige Film von Ernest Lehman (USA. 1972) werden beschrieben in: Erens, P.: The Jew in American Cinema. S. 305ff. Zu Dan Greenburgs Buch *How to Be a Jewish Mother* (1965) s.: Prell, R.E.: Fighting to Become Americans. S. 149. Zu der jüdischen Mutter in Woody Allens Filmen s.: Erens, P.: The Jew in American Cinema. S. 309-310; 329ff. *Seinfeld* (R: Art Wolff (u.A.). USA. 1989-1998) lief im US-Fernsehsender NBC, in der Sendung wurde über jüdische Mütter stereotypisch gescherzt. Andere Beispiele sind die spanischsprachigen Theaterstücke: *Yo soy una buena Madre Judía* (*Ich bin eine gute jüdische Mutter*), eine Adaptation von Dan Greenburgs erwähntem Buch durch Gerald Huillier. Dieses Stück wurde von Susana Alexander 1995 in Mexiko Stadt inszeniert. Das ähnliche Stück *La Madre Judia No. 2* (*Die jüdische Mutter Nr. 2*) wurde 2002 von Susana Alexander geschrieben und ebenfalls in Mexiko inszeniert. Gabriela Achers Theaterstück *Algo Sobre mi Madre (Todo Seria Demasiado)* (*Etwas über meine Mutter (Alles wäre zu viel)*) dreht sich ebenfalls um eine jüdische Mutter, dieses wurde 2008 in Buenos Aires von der gleichen Autorin inszeniert.

Umständen.[656] Mehrere Forscherinnen sehen in den medialen Angriffen gegen die jüdische Mutter einen Ausdruck von Antisemitismus.[657] Diese Form des Antisemitismus wird gesellschaftlich geduldet, weil er sich nicht an Juden *per se*, sondern an jüdische *Frauen* richtet: Geschlechtsspezifischer Antisemitismus wird daher nicht als solcher wahrgenommen oder bekämpft.[658] Diese Duldung liegt nicht zuletzt auch daran, dass dieses dämonisierte Bild meistens von männlichen Juden verbreitet wird.[659] Riv-Ellen Prell sieht darin eine Bestrebung der Männer, die jüdische „Differenz" auf die Frauen zu schieben, um sich dadurch „besser" assimilieren zu können.[660] Der Stereotyp der bösen jüdischen Mutter wird meistens an das mediale Gegenbild der erlösenden Nichtjüdin gekoppelt, die durch ihre Liebe die Assimilation der männlichen Figur verwirklicht.[661]

Wenn man diese Erkenntnisse berücksichtigt, ist es nicht erstaunlich, dass Henry Lynns Film heute als „komisch" oder kitschig wahrgenommen wird.[662] Die im Film propagierten Werte wurden von einer neuen Generation, die sich in der Mehrheitsgesellschaft, im *Galut*, assimilieren

---

[656] Zu den relevanten sozialen Umständen gehören Bildungsgrad und gesellschaftliche Schicht. Vgl.: Prell, R.E.: Fighting to Become Americans. S. 156; Josefowitz Siegel, R. (et al): Introduction. S. 5.

[657] Vgl.: Prell, R.E.: Fighting to Become Americans. S. 144, 163-164; Josefowitz Siegel, R. (et al): Introduction. S. 5; Rothbell, G.: The Jewish Mother. S. 3, 5. Stephen Whitfield ist jedoch optimistischer. Er behauptet, dass Stereotypen über Juden zwar hässlich sind, dass sie aber immerhin ein Zeichen dafür sind, dass es eine jüdische Identität noch gibt: "When images of Jews no longer need to be fulfilled or falsified, combated or ridiculed, the Jewish place in America will have been eroded, swept away by the riptides of assimilation." Whitfield, Stephen J.: Movies in America as Paradigms of Accommodation. In: Seltzer, Robert; Cohen, Norman (Hg.): The Americanization of the Jews. New York. 1995. S. 91.

[658] Vgl.: Prell, R.E.: Fighting to Become Americans. S. 163-164.

[659] Vgl.: Rothbell, G.: The Jewish Mother. S. 126-127; Prell, R.E.: Fighting to Become Americans. S. 163-164.

[660] Vgl.: Prell, R.E.: Fighting to Become Americans. S. 163-164.

[661] Der Topos der erlösenden Nichtjüdin taucht beispielsweise in Roths *Portnoy's Complaint* sowie in mehreren von Woody Allens Werken auf. Vgl.: Erens, P.: The Jew in American Cinema. S. 305ff., 310ff.

[662] Hoberman sieht in dem Film eine unfreiwillige Komik. Vgl.: Hoberman, J.: Bridge of Light. S. 213.

wollte, leidenschaftlich abgelehnt. Diese Ablehnung wurde auch medial aufgearbeitet und hat ein homogenes mediales Bild der jüdischen Familie und ihrer Assimilationserfahrung geschaffen. Das jiddische Kino der 1930er Jahre vertrat zumeist eine Position, die eine separate, traditionelle jüdische Identität affirmierte, wie in den beiden zuletzt analysierten Filmen – *Tevye the Milkman* und *The Yiddishe Mama* – am deutlichsten zu sehen war. Die Bejahung der jüdischen religiösen Tradition bei einer gleichzeitigen Ablehnung einer vollständigen Assimilation war bereits damals etwas Ungewöhnliches.[663] Mit dem Niedergang des jiddischen Kinos ist diese Stimme in der Diaspora – zumindest aus den visuellen Medien – fast gänzlich verschwunden.[664]

[663] "Hollywood flaunted the lure of the good life in a secular American society, while the Yiddish cinema warned that American assimilation might bring an end to the Jewish people." Goldman, E.: The Jazz Singer. S. 48.

[664] Die Filme *Crossing Delancey* (R: Joan Micklin Silver. USA. 1988) und *Keeping the Faith* (R: Edward Norton. USA. 2000) sind einige der wenigen Filme, in denen eine annähernd versöhnliche Haltung zur jüdischen Tradition dargestellt wird. In *Crossing Delancey* lernt eine Frau den Mann ihrer Träume über einen von ihrer Oma beauftragten *Schadchan* (Heiratsvermittler) kennen, in *Keeping the Faith* tritt die nichtjüdische Freundin eines jüdischen Mannes zum Judentum über, um ihn zu heiraten. Vgl.: Wright, M.: Religion in Film. S. 136-138.

IV. Zusammenfassung und Ausblick

> That which is different pretends to be identical. The illusion of comprehension is created where no genuine comprehension exists.[665]

Die Analyse religiöser Topoi von vier jiddischsprachigen Filmen aus den 1930er Jahren stand im Mittelpunkt dieses Buches. Diese Filme wurden aufgrund des Vorhandenseins von religiösen Motiven bzw. einer religiösen Thematik ausgewählt und in zwei Kategorien unterteilt. Zwei Filme, die in ausschließlich jüdischen Mikrokosmen spielen (*The Dybbuk* von Michał Waszyński und *The Light Ahead* von Edgar Ulmer), stehen zwei Filmen gegenüber, deren Handlung eindeutig in der Diaspora, im *Galut*, verortet ist (*Tevye the Milkman* von Maurice Schwartz und *The Yiddishe Mama* von Henry Lynn).

Die religiösen Motive wurden semiotisch analysiert: Sie wurden als Zeichen betrachtet, die erkannt und interpretiert werden können. Die semiotische Bedeutung der Topoi wurde aus verschiedenen Sinnzusammenhängen erschlossen. Motive, die einen religiösen Hintergrund haben, wurden zunächst identifiziert und beschrieben. Diese Analyse hat ergeben, dass die religiösen Motive in allen vier Filmen für das Verständnis der Narrative und für die Interpretation des Filmes von essenzieller Bedeutung sind. Zu diesen Motiven zählten zum einen religiöse Bräuche wie das Kerzenanzünden am Sabbatabend, jüdische Hochzeiten oder ein Exorzismus. Religiöse Motive wurden auch durch Parallelen zwischen dem Plot des Filmes und biblischen Geschichten gebildet, beispielsweise durch Verweise auf die Vertreibung aus dem Paradies oder auf die Geschichte des Hiob. Zu den religiösen Motiven gehörten aber auch Phänomene wie Superstition und der Umgang mit Menschen anderer Glaubensgemeinschaften. Eine umfassende Interpretation dieser Motive konnte jedoch nur mit Beachtung weiterer Zusammenhänge durchgeführt werden. Eine mögliche Beziehung zwischen filmischen

[665] Lotman, J.: Semiotics of Cinema. S. 4.

Topoi und jüdischen bzw. christlichen Bräuchen und Vorstellungen wurde unter die Lupe genommen.

Diese Untersuchungen haben ergeben, dass insbesondere *The Dybbuk* eine deutliche ästhetische Stilisierung und eine substanzielle inhaltliche Entfremdung der meisten gezeigten, dem Judentum nur ähnelnden religiösen Motive aufweist. Bei diesem Film lieferte der Vergleich der religiösen Topoi mit der jüdischen Religionspraxis kein besonders ergiebiges Erklärungsparadigma für das Verständnis des Filmes – außer der Feststellung, dass die religiösen Motive umgedeutet wurden. In *The Light Ahead* wurde ebenfalls eine ästhetische Vereinfachung der religiösen Motive identifiziert, dies ließ sich weitgehend mit der Verwendung einer expressionistischen Ästhetik erklären. Die im Film gezeigten religiösen Topoi hatten zumeist eine Entsprechung im religiösen Kontext der Ost-Aschkenasim vor dem Zweiten Weltkrieg. Diese Motive wurden zwar nicht mit penibler Genauigkeit wiedergegeben, sie waren jedoch verständlich und besaßen zudem eine zentrale Bedeutung für das Verständnis der Narrative. Die Analyse der religiösen Motive führte zu der Schlussfolgerung, dass die Filmbotschaft von *The Light Ahead* eine Eintracht zwischen dem religiösen Glauben einerseits sowie Medizin und Rationalität andererseits für möglich und sogar für nötig hält. In den beiden Filmen *Tevye the Milkman* und *The Yiddishe Mama* waren religiöse Topoi auffallend traditionell wiedergegeben. Die interessante Frage, ob die akkuratere diegetische Widerspiegelung von jüdischen Bräuchen generell eher bei denjenigen jiddischen Filmen zutrifft, die in nichtjüdischen Diegesen spielen, kann in dem beschränkten Rahmen dieser Untersuchung leider nicht beantwortet werden. Sowohl bei *Tevye* als auch bei *The Yiddishe Mama* war die Analyse der religiösen Topoi für die Entschlüsselung einzelner Szenen und des gesamten Filmes sehr fruchtbar. Vor allem bei *Tevye* konnte die Interpretation der religiösen Symbolik den Reichtum der Nuancen und das Pathos des Filmes besser zu erkennen geben. Szenen wie etwa die *Havdala*-Zeremonie nach der Apostasie und Intermarriage von Tevyes Tochter Chawa, bei der die Trennung von Chawa hervorgehoben wurde, konnten erst so entschlüsselt werden. Bei *The Yiddishe Mama* konnte die Aufdeckung der Intertextualität mit dem biblischen Buch Hiob nicht nur zum Verständnis, son-

dern auch zu der Aufwertung des Filmes beitragen, dessen überspitzte Narrative ansonsten beinahe kitschig wirken.
Eine nähere Betrachtung des kulturhistorischen Kontextes der Filmgenese war insbesondere für das Verstehen des Filmes *The Dybbuk* unentbehrlich. Die Einbettung des Filmes in die Stilrichtungen des Expressionismus, der Romantik und der Dekadenz ergab den Schlüssel zur Deutung der stark entstellten religiösen Topoi. Regisseur Michał Waszyński hat aus der literarischen Vorlage einen Horrorfilm im Sinne des Expressionismus geschaffen, der bestimmte, für diesen Stil typische Motive in die Geschichte eingewoben hat, wie zum Beispiel die Topoi des Wahnsinns und des Satanismus. Auch die inhaltliche und ästhetische Entfremdung des Dargestellten lässt sich zum großen Teil aus dieser expressionistischen Stilisierung erklären. Die Überbetonung des Todes, dessen Zenit der Liebestod am Ende des Filmes bildet, steht im Einklang mit der Grundstimmung der dekadenten Kunst. Der Film *The Light Ahead* ist, wie bereits erwähnt, ebenfalls vom Expressionismus beeinflusst worden, dieser Einfluss beschränkt sich jedoch fast ausschließlich auf die visuelle Ästhetik. Diese Ästhetik erweckt in diesem Film das Gefühl der Zeitlosigkeit der Handlung. Nichtsdestotrotz wurde auch *The Light Ahead* durch den kulturhistorischen Kontext seiner Entstehung geprägt, dies gilt insbesondere für die Topoi der Gefahr und der Auswanderung, die im Jahre 1939 für die europäischen Juden akut waren. Auch die Filme *Tevye the Milkman* und *The Yiddishe Mama* wurden in diesem gleichen Jahr gedreht und blieben von der historischen Stimmung des nahenden Krieges nicht unberührt. Dass von den untersuchten Filmwerken drei aus dem Jahr 1939 stammen, war jedoch kein Ergebnis eines Auswahlkriteriums. Während der Analyse hat sich die noch zu beantwortende Frage ergeben, ob religiöse Thematiken in den Jahren und Monaten vor oder unmittelbar nach Ausbruch des Krieges im jiddischen Kino häufiger als zu anderen Zeiten behandelt wurden. Die Komplexität dieser Frage verhinderte jedoch eine Beantwortung im zeitlichen und räumlichen Rahmen dieser Untersuchung. Fest steht jedoch, dass alle drei Filme, die aus dem Jahre 1939 stammen, von den geschichtlichen Ereignissen und der Stimmung der Zeit beeinflusst wurden. Bei *Tevye the Milkman* bildete die Thematisierung der Ausweisung einer jüdischen Familie aus ihrem Dorf sicherlich eine Aufarbei-

tung der damals aktuellen Situation in Europa. Auch die diegetische Ablehnung von Intermarriage als einer Form der Zerstörung des jüdischen Lebens steht ganz im Zeichen einer allgemeinen Existenzangst der Juden der späten 1930er Jahre. In *The Yiddishe Mama* wird der Status quo der Notwendigkeit eines Lebens außerhalb von Osteuropa akzeptiert, aber es wird zugleich ein diegetisches, antiassimilatorisches „Überlebensprogramm" für ein Leben in der außereuropäischen Diaspora präsentiert. *The Yiddishe Mama* zeigt zudem eine gewisse äußerliche Anpassung an die nicht gerade philosemitische US-Gesellschaft der 1930er Jahre. Ein Blick auf die gesellschaftlichen und geschichtlichen Ereignisse, die die Verfilmung der drei letztgenannten Filme begleiteten, machte die gefühlsgeladene diegetische Ablehnung der Assimilation verständlich.

Zum Zweck einer angemessenen Deutung der religiösen Filmmotive wurden die unterschiedlichen Werke mit ihren literarischen Vorlagen verglichen. Diese Kontrastierung war für die Interpretation von *The Dybbuk* und *The Light Ahead* von außerordentlicher Relevanz. S. An-skys Theatervorlage für *The Dybbuk* enthält zahlreiche sozialkritische Topoi, die in dem ursprünglichen Kontext differenziert wiedergegeben werden. An-skys Absicht, mit seiner Gesellschaftskritik einen Proto-Kommunismus bei Juden aufzuweisen, wird in Waszyńskis Film völlig umgedeutet: In dem filmischen *Dybbuk* wird mit den gleichen und mit ähnlichen Motiven eine Verbindung zwischen Judentum und kapitalistischer Geldgier hergestellt – dieser Vergleich scheint zeitgenössische antisemitische Vorurteile der 1930er Jahre wiederzugeben. Auch für die Interpretation von *The Light Ahead* war die Beschäftigung mit seinen literarischen Vorlagen sehr wichtig und führte in diesem Fall zu einer völligen Neubewertung des Gezeigten. Dieser Film beruht auf drei Werken des jiddischen Satirikers Scholem-Jankev Abramowitsch (alias Mendele Mojcher Sforim). Viele der filmischen Motive wurden aus diesen Büchern entnommen, so auch die Hauptfiguren. Die kritische Auseinandersetzung mit Problemen wie Superstition und Korruption in *The Light Ahead* erweist sich als viel subtiler als die äußerst negative Darstellung des Schtetls in Abramowitschs beißend satirischen Büchern. Bei *Tevye the Milkman* hingegen lässt sich eine konservative Wiedergabe vieler Motive sowie auch der Grundstimmung der literarischen Vorlage

von Scholem Rabinovitz (alias Scholem Aleichem) feststellen. Maurice Schwartz hat zwar zu den Motiven und zu der Handlung der Vorlage einige Elemente hinzugefügt, im Großen und Ganzen dienten jedoch diese Änderungen der Bekräftigung der bereits in den Büchern vorhandenen Ideen. *The Yiddishe Mama* besitzt eine filmische Vorlage, die sich aber leider nicht im Handel befindet. So konnte lediglich ein auf Sekundärquellen beruhender Vergleich gezogen werden. Dieser ergab, dass Henry Lynns Werk eine höhere Einheit der Narrative besitzt, auch wenn einige Motive dem frühen Film entnommen wurden. Bei der Gegenüberstellung der vier behandelten Filme mit ihren Vorlagen wurde die Tatsache berücksichtigt, dass sowohl die analysierten Werke als auch ihre Vorlagen wertvolle kulturwissenschaftliche Quellen sind – Wiedergabetreue war also kein Wert für sich. Die filmische Umsetzung eines vorhandenen Textes ist in den drei Filmen, die auf Büchern beruhten, gut gelungen: Zahlreiche mediale Möglichkeiten des Kinos werden angemessen verwendet. Bei *The Yiddishe Mama*, die auf einer filmischen Vorlage beruht, gilt dies paradoxerweise nicht – die Einstellung der meisten Szenen wirkt sehr theatralisch, filmische Mittel wie Nahaufnahmen werden selten benutzt.

Die kreatoriale Ebene, d. h. die Rolle der Intention des Filmemachers bei dem Schaffensprozess der Filme, wurde auf mögliche Hinweise zur Entschlüsselung der Filme untersucht. Die Erforschung dieses letzten Zusammenhangs gestaltete sich am schwierigsten. Zum einen sind pauschale Gleichsetzungen der Filmbotschaft mit den Ansichten des Filmemachers nicht möglich, zum anderen lässt sich die Absicht eines Künstlers aus der Außensicht nicht leicht erschließen. Aus diesen Gründen haben die folgenden Ergebnisse einen gewissen Charakter der Unsicherheit. Eine Einschätzung von Michał Waszyńskis Leben und Werk lieferte eine plausible Erklärung, aber natürlich keine Rechtfertigung, für seine generell negative Darstellung des Chassidismus und für die antisemitisch angehauchten Motive seines Filmes, wie etwa die Verwendung der Topoi der „jüdischen Geldsucht“ und des „Ewigen Juden.“ Sein radikaler Bruch mit dem Judentum in jungen Jahren und seine Assimilation in der damals sehr antisemitisch geprägten polnischen Gesellschaft könnten in den genannten Motiven von *The Dybbuk* einen Ausdruck gefunden haben. Auch die Entschlüsselung von *The*

Light Ahead wurde durch eine nähere Betrachtung des Lebens und Schaffens des Regisseurs Edgar Ulmer bereichert. Ulmers würdevolle Darstellung der Menschen in diesem Film scheint aus einer allgemeinen Empfindsamkeit bei der filmischen Darstellung von Minderheiten in seinem Werk entstanden zu sein.[666] Die Tatsache, dass in *The Light Ahead* der Held – Mendele Mojcher Sforim – im Gegensatz zu der schwachen Figur der Vorlage zu einer vorbildlichen Vaterfigur umgewandelt wurde, ist ganz besonders interessant, wenn man bedenkt, dass Väter in Ulmers Filmen häufig fehlten. Eine ausführlichere Erkundung dieser Frage war im Rahmen dieses Buches jedoch nicht möglich. Die traumartige Darstellung der Natur im Gegensatz zur Stadt findet sich auch in vielen anderen Werken Ulmers, auch in seinen nichtjüdischen. Der Kontrast zwischen dem dunklen Schtetl und den schönen Außenaufnahmen in *The Light Ahead* bildet somit keinen speziellen Subtext dieses Filmes, sondern muss im Zusammenhang mit den anderen Werken Ulmers erforscht werden. Der Topos der Auswanderung könnte durchaus von Ulmers Lebenserfahrung geprägt sein, da der europäische Filmemacher selbst eine neue Heimat in den USA finden musste. Die stark eingeschränkte Quellenlage über das Leben von Maurice Schwartz und Henry Lynn erlaubten keine ausführlichen Explorationen über ihre Intention in ihren jeweiligen Werken. Schwartz' lange Beschäftigung mit dem literarischen Stoff von *Tevye the Milkman*, die bereits 1919 im Theater begann, könnte auf ein persönliches Interesse für die Thematik des Werkes deuten. Dafür könnte der Einklang zwischen dem Film und dem Buch bei der Ablehnung der Assimilation sprechen, aber auch Schwartz' Engagement für die Bewahrung der jiddischen Kultur in seinem New Yorker Theater sowie seine spätere Entscheidung, nach Israel auszuwandern. Dies würde vielleicht die Sorgfalt der Verfilmung und auch das filmische Pathos erklären, aber keine neuen Erkenntnisse zur Deutung des Filmes bieten. Informationen zu Henry Lynn sind bedauerlicherweise nur äußerst knapp vorhanden. Die Tatsache, dass er mehrere Filme zu Generationskonflikten und zur Bewahrung der jüdischen

[666] Ganz erstaunlich ist auch seine menschliche Darstellung von Afroamerikanern in seinem Film *Moon Over Harlem* (USA. 1939). Dies steht im Kontrast zu den zumeist rassistischen Filmen über diese Minderheit in den 1930er Jahren.

Identität in den USA drehte, könnte sowohl an der Anpassung an sein Publikum liegen als auch Ausdruck eines persönlichen Anliegens sein. Eine mögliche Antwort auf diese Frage könnte aufschlussreiche Informationen über gesellschaftliche Phänomene der Minderheitenkulturen der 1930er Jahren liefern, dafür wäre allerdings eine ausgedehnte Forschungsarbeit nötig.

Die Analyse von religiösen Motiven im jiddischen Kino hat sich als ein fruchtbares Feld für die Deutung der jeweiligen Filme erwiesen. Die Untersuchung deckte bei den vier analysierten Filmen einen vielfältigen Umgang mit religiösen Motiven auf, die jeweils einen unterschiedlichen Grad an Ähnlichkeit mit traditionellen Praktiken der Ost-Aschkenasim vor dem Zweiten Weltkrieg besitzen. Die Ergebnisse dieses Buches zeugen von der Notwendigkeit der Weiterführung von Studien über das jiddische Kino sowohl aus der kultur- als auch aus der sozialwissenschaftlichen und philosophischen Perspektive. Die wissenschaftliche Bedeutung des jiddischen Kinos der Zwischenkriegszeit als Zeugnis einer Minderheitenkultur gewinnt in unserer heutigen Zeit an Relevanz, insofern Debatten über Migration zur Tagesordnung gehören. Die in den jiddischen Filmen vorhandene Auseinandersetzung mit Assimilation und die dargestellten Identitätsentwürfe sind dabei besonders relevant – vor allem im Hinblick auf den späteren, fast vollständigen Untergang der säkularen jiddischsprachigen Kultur. Das jiddische Kino der späten 1930er Jahre verlieh den damals aktuellen religiösen und existenziellen Problemen einen Ausdruck – dies ist nicht nur für die Kulturwissenschaft, sondern auch für andere Geisteswissenschaften von Interesse.

V. Anhang

Filmsynopsen

The Dybbuk – Michał Waszyński

The Dybbuk. R: Michał Waszyński. Polen. 1937.
Hauptfiguren:

Figur	Rolle	Schauspielerin / Schauspieler
Sender	Vater von Leah	Moyshe Lipman
Nisson	Vater von Channon	G. Lamberger
Leah		Lili Liliana
Channon		Leon Libgold
Freyda	Senders Schwester	Dina Halpern
Miropoler Rebbe		Avrom Morewsky
Der Bote		R. Samberg
Nuta	Senders Diener	Max Bozyk
Menasche	Leahs späterer Verlobter	M. Messinger

Literarische Vorlage: *Der Dybbuk* von Shloyme-Zanvl ben Aaron Hacohen Rappoport alias S. An-sky.
Handlung:
Sender und Nisson, zwei werdende Väter, treffen sich am Hof des Rebbes Azriel und geloben, dass sie ihre Kinder miteinander verheiraten werden, sofern sie jeweils einen Sohn und eine Tochter haben. Nisson stirbt auf dem Heimweg, seine Frau bringt währenddessen einen Sohn zur Welt: Channon. Senders Ehefrau stirbt bei der Geburt der gemeinsamen Tochter. Achtzehn Jahre später sucht Sender einen reichen Bräutigam für seine Tochter Leah. Channon trifft Sender zufällig, ohne zu wissen wer er ist. Er darf bei Sender wohnen, Channon und Leah verlieben sich. Channon sucht über die Kabbala eine Verbindung zu Satan, um Gold zu bekommen, damit er Leah heiraten kann. Er stirbt dabei und wird zu einem Dybbuk, einem wandernden Geist. Leah wird mit

jemand anders verlobt, obwohl sie Channon immer noch liebt. Leahs Hochzeit gerät zu einem Alptraum: Es werden schreckliche Tänze getanzt und sie wird von Channons Geist, von dem Dybbuk, besessen. Leah wird zum Rebbe gebracht. Es finden Verhandlungen mit dem Dybbuk statt, ein Beit Din (religiöses Gericht) wird organisiert und ein Exorzismus veranstaltet. Der Dybbuk wird aus Leah vertrieben. Leah lädt den Dybbuk wieder zu sich ein und stirbt dabei.

The Light Ahead – Edgar Ulmer

The Light Ahead. R: Edgar Ulmer. USA. 1939.
Hauptfiguren:

Figur	Rolle	Schauspielerin / Schauspieler
Mendele Mojcher Sforim	Ein Buchhändler	Isidore Cashier
Fischke	Ein verkrüppelter Mann	David Opatoshu
Hodl	Eine blinde junge Frau	Helen Beverly
Drobke	Die Frau, bei der Hodl wohnt	Rosetta Bialis
Gittel	Hodls Freundin	Anna Giskin

Literarische Vorlage: *Fischke der Lahme, Die Mähre* und *Die Steuer* von Scholem-Jankev Abramowitsch alias Mendele Mojcher Sforim.
Handlung:
Mendele Mojcher Sforim fährt nach Glupsk, um seine Bücher zu verkaufen. Dort trifft er seinen Freund Fischke, der in die blinde Hodl verliebt ist. Hodl und Fischke sind sehr arm. Sie lebt vom Rupfen von Federn und er als Assistent in einer Banja, sie haben bisher das Geld für ihre gewünschte Hochzeit nicht aufbringen können. Das Dorf Glupsk hat eine Summe Geld in der Stadtkasse. Mendele und andere Männer diskutieren, wie das Geld sinnvoll ausgegeben werden könnte, zum Beispiel für den Bau eines Krankenhauses und/oder für die Reinigung des verseuchten Flusses.
Nachdem Fischke und Hodl gemeinsam mit Drobke und anderen den Sabbatabend verbringen, geht Hodl mit anderen Dorfmädchen

schwimmen. Schwimmen ist am Sabbat verboten. Einige Mädchen infizieren sich mit Cholera und stecken andere an. Die Seuche wird als Strafe Gottes für das Vergehen der Mädchen gedeutet. Um die Cholera abzuwehren, beschließt das Dorf, die Ärmsten des Dorfes auf dem Friedhof zu verheiraten. So werden Fischke und Hodl verheiratet. Nach der Hochzeit verschwindet das Brautpaar: Mendele hilft ihnen, aus Glupsk zu entkommen, um eine bessere Zukunft in einer Stadt zu suchen. Dort werden sie nicht mehr mit solchen superstitiösen Praktiken konfrontiert und als „Cholerabrautpaar" stigmatisiert werden.

Tevye the Milkman – Maurice Schwartz

Tevye the Milkman. R: Maurice Schwartz. USA. 1939.
Hauptfiguren:

Figur	Rolle	Schauspielerin / Schauspieler
Tevye	Familienvater, Milchmann	Maurice Schwartz
Golde	Tevyes Frau, Milchfrau	Rebecca Weintraub
Tseytl	Tevyes älteste Tochter	Paula Lubelska
Chawa (Khave)	Tevyes jüngste Tochter	Miriam Riselle
Fedya Galagan	Chawas Ehemann	Leon Liebgold
Schloimele	Sohn Tseytls	Vicki Marcus
Perele	Tochter Tseytls	Betty Marcus
Mikita Galagan	Vater Fedyas	David Makarenko

Literarische Vorlage: *Tevye der Milchmann* von Scholem Rabinovitz alias Scholem Aleichem.
Handlung:
Tevyes Tochter Chawa verliebt sich in den christlichen Bauer Fedya Galagan. Sie konvertiert und heiratet Fedya trotz der Warnungen ihres Vaters darüber, dass sich Nichtjuden jederzeit gegen die Juden wenden können. Tevye und seine Familie schließen daraufhin Chawa aus dem Familienkreis aus und trauern um sie, als wäre sie gestorben. Golde stirbt in Folge der Apostasie ihrer Tochter. Fedyas Vater und andere

Mitglieder des Dorfrates beschließen, Tevye und seine Familie aus dem Dorf auszuweisen, weil sie Juden sind. Tevye und die mittlerweile ebenfalls verwitwete Tseytl müssen ihre Sachen verkaufen, packen und gehen. Chawa entscheidet, ihren christlichen Ehemann zu verlassen, um das Schicksal ihrer Familie und ihres Volkes zu teilen. Tevye zögert, ob er Chawa wiederaufnehmen soll oder nicht, aber er versöhnt sich letztlich mit seiner Tochter. Die Familie verlässt das Dorf mit Israel als möglichem Ziel.

The Yiddishe Mama – Henry Lynn

The Yiddishe Mama. R: Henry Lynn. USA. 1939.
Hauptfiguren:

Figur	Rolle	Schauspielerin / Schauspieler
Esther Waldman	Die jüdische Mama	Esther Field
Salomon Waldman	Sohn Esthers	Max Rosenblatt
Anna Waldman	Tochter Esthers	Gertrude Krause
Getzel Boxer	Nachbar der Waldmans	Simon Wolf
Breindl alias Beatrice	Ehefrau Getzels	Vera Lebedoff
Hymie Boxer	Sohn von Getzel und Breindl	
Evelyn Boxer	Tochter von Getzel und Breindl	Paula Lubelska

Vorlage: *Majne jiddische Mame*, auch bekannt als *My Jewish Mother*. R: Sidney Goldin. USA. 1930.
Handlung:
Esther Waldman ist die perfekte jüdische Mutter, die im Film mehrere Schicksalsschläge durchlebt. Esthers Sohn Salomon ist Kantor in der Synagoge; der Nachbar Hymie hängt ihm einen Diebstahl an. Salomon wird verhaftet, kann aber gegen Kaution aus der Haft entlassen werden. Hymies Verbrecherbande zwingt ihn, Salomon zu erschießen. Als Salomon aus dem Gefängnis kommt, wird er von Hymie angeschossen. Salomon überlebt den Angriff verletzt und Hymie fürchtet, dass Salo-

mon ihn anzeigen wird. So beauftragt Hymie seine spielsüchtige Schwester Evelyn, Salomon zu verführen, damit er keine Anzeige erstattet. Währenddessen verwandelt sich die Freundschaft zwischen Hymie und Anna in eine Liebesbeziehung und sie brennen durch. Evelyn und Salomon sind verliebt, und sie überredet ihn, ihren Bruder nicht anzuzeigen, seine Arbeit als Kantor zu kündigen und Sänger zu werden. Esther bekommt ein Telegramm mit der Mitteilung, dass Anna im Gefängnis sitzt: Ihr wird vorgeworfen, Hymies Komplizin bei einem Mordüberfall zu sein. Esther will ihren Laden verkaufen, um einen Anwalt für Anna zu bezahlen. Salomon hat jedoch den Laden bereits verkauft und brennt mit dem Geld und Evelyn durch. Esther verliert daraufhin ihr Augenlicht. Hymie wird wegen Mord zum elektrischen Stuhl verurteilt. Er bereut, falsch gelebt zu haben, aber er wird nicht begnadigt. Der ehemalige Verlobte von Anna zahlt ihren Anwalt, sie wird freigesprochen und kehrt zu ihrer Mutter zurück. Salomon und Evelyn kehren auch zu Esther zurück, Salomon kündigt an, dass er jetzt wieder Kantor sein will und dass Evelyn eine gute Frau geworden sei. Breindl alias Beatrice bereut, eine schlechte Mutter gewesen zu sein.

Abbildungen – Stillaufnahmen

Abbildung 1: Die Exorzismusszene wirkt wie eine schwarze Messe.

(Nutzung mit Genehmigung von THE NATIONAL CENTER FOR JEWISH FILM).

Abbildung 2: Der Rebbe sitzt am Tisch mit seinen Anhängern.

(Nutzung mit Genehmigung von THE NATIONAL CENTER FOR JEWISH FILM).

Abbildung 3: Hodl tanzt mit Fischke.

(Nutzung mit Genehmigung von THE NATIONAL CENTER FOR JEWISH FILM).

Abbildung 4: Tevye und seine Familie feiern die Havdala.

(Nutzung mit Genehmigung von THE NATIONAL CENTER FOR JEWISH FILM).

Abbildung 5: Sabbat bei den Waldmans.

(Nutzung mit Genehmigung von THE NATIONAL CENTER FOR JEWISH FILM).

Glossar

Am Israel (Hebr.): Das Volk Israel, d.h. die Juden.
Aron haKodesch (Hebr.): Wörtlich: „heiliger Schrank"; der Schrank, in dem die Torarolle in der Synagoge aufbewahrt wird.
Arva Kanfot (Hebr.; Jidd.: *Arvo Kanfos*): Wörtlich: „vier Ecken". Auch *Tallit Katan* gennant. Der *Arva Kanfot* ist eine Art Weste, die unter oder über der Kleidung getragen wird. An den vier Ecken hängen *Zizit*, kleine Fransen. Diese Fransen bestehen aus 613 gebundenen Fäden, die die 613 Gebote symbolisieren.
Aschkenasi, *Aschkenasim* (pl.) (Hebr.): Wörtlich: „Deutsch". Es bezeichnet Juden, die aus Deutschland stammen oder ursprünglich von dort stammten. *Aschkenas* ist der alte hebräische Name für Deutschland, heute wird das Land jedoch Germania genannt. Nach der Besiedlung Osteuropas durch *Aschkenasim* unterscheidet man zwischen *Ost-* und *West-Aschkenasim*. Ab der Neuzeit verwendeten immer weniger *West-Aschkenasim* die jiddische Sprache, so dass Jiddisch zu einem Kennzeichen einer *ost-aschkenasischen* Herkunft wurde.
Babylonisches Exil (Dt.): Damit ist die geschichtliche Epoche gemeint, die mit der Verschleppung der Juden nach Babylon durch Nabukadnezar II begann.
Badchan (Hebr.; Jidd.: *Badchen*): Ein Alleinunterhalter auf jüdischen Hochzeiten.
Bal haBeis, auch *Balebos* (Jidd.; Hebr.: *Bal haBait*) Hausherr, bzw. *Bal haBeiste*, Hausherrin.
Bedeken (Jidd.): Brauch, bei dem der Bräutigam vor der Hochzeit seine zukünftige Frau verschleiert.
Bima (Hebr.): ein kleines Podest in der Synagoge, auf dem der Kantor betet und der Rabbi die Tora vorliest.
Bod (Jidd.): Banja, Dampfbad.
Borsht-Belt: (Jinnglish): Bezirke in US-Städten, in denen viele ost-aschkenasische Bewohner wohnen.
Challa (Hebr.): Hefezopf, der zum Sabbat gegessen wird. Das Brot wird vor dem *Erev Sabbat* auf den Tisch gestellt und bedeckt. Nach der Segnung des Brotes wird es gegessen.

Chawa (Hebr.; Jidd.: *Chawe*): Eva, die erste biblische Frau. Der Name leitet sich von dem hebräischen Wort für „Leben" ab.
Chromada (Ukr.): Ukrainische bäuerliche Selbstverwaltung.
Chuppa (Hebr.; Jidd.: *Chuppe*): Traubaldachin.
Erev Schabbat (Hebr.; Jidd.: *Erev Schabbes*): Wörtlich: „Sabbatabend"; gemeint ist der Freitagabend, d.h. der Anfang des Sabbats.
Eser keNegedo (Hebr.): Wörtlich: „Hilfe an seiner Seite"; diese Umschreibung, die bereits für die erste Frau Eva galt, betrifft die Rolle einer Frau in der Ehe. Diese Hilfe wird als wertvoll erachtet.
Gabbai (Hebr.): Synagogendiener.
Gehenna (Hebr.): Eine Art Fegefeuer.
Galut (Hebr.; Jidd.: Golus): Exil. Der Zustand der Juden außerhalb des Landes Israel.
Gan Eden (Hebr.): Garten Eden, das biblische Paradies.
Gilgul (Hebr.): Seelenwanderung.
Goi, Gojim (pl.) (Hebr. & Jidd.): Wertneutrale Bezeichnung von Nichtjuden.
Hachnassat Kalla (Hebr.): Bedienung und Segnung der Braut vor der Hochzeit.
Halacha (Hebr.): Religionsgesetz. Der Begriff besitzt die Wurzel des Wortes „gehen".
Haskala (Hebr.; Jidd.: *Haskole*): Jüdische Aufklärungsbewegung.
Havdala (Hebr.; Jidd.: *Havdole*): Das Wort heißt wörtlich „Unterscheidung" und bezeichnet die Sabbatausgangszeremonie am Samstagabend.
Havura, Havurot (Hebr.): Gemeinnützige Gesellschaft.
Heder (Jidd.): Wörtlich: „Zimmer"; Jüdisches Pendant zu der Grundschule, wobei die Einschulung (meistens mit drei Jahren) früher stattfindet als in säkularen Grundschulen und die religiöse Bildung die höchste Priorität besitzt.
Hefkerut (Hebr.): Unsittsamkeit. Das Gegenteil von *Zeniut*. *Hefkerut* gilt als Fehlverhalten.
Hillul haSchem (Heb.): Schändung des Namen Gottes
Intermarriage (Engl.): Ehe zwischen Menschen unterschiedlicher Herkunft, Religion oder Kultur.
Jeschiwa (Hebr. & Jidd.): Talmudschule.

Jeschiwa Bocher (Jidd.; Hebr.: -*Bachur*): Student in einer *Jeschiwa* (s. *Jeschiwa*). *Bocher* heißt wörtlich „junger Mann".
Jichus (Hebr.; Jidd.: *Jiches*): Abstammung; Zuordnung beispielsweise zu einem Rabbinergeschlecht.
Johrzeit (Jidd.); Jahrestag des Todes.
Jom Kippur (Heb.; Jidd.: *Jom Kipper*): Versöhnungstag. Der wichtigste Feiertag im jüdischen Kalender. Er ist ein Tag der Buße und der Versöhnung mit Gott. An diesem Tag wird entschieden, wer in das Buch des Lebens eingetragen wird (d.h. wer noch ein Jahr leben wird), danach wird das Buch versiegelt.
Kaddisch (Hebr.): Ein aramäischsprachiges Gebet, das Vertrauen zu Gott ausdrückt. Es wird zur Beerdigung der Toten, aber auch zu vielen anderen Anlässen gebetet.
Kahal (Hebr.): Wörtlich: „Gemeinde"; Name der jüdischen Selbstverwaltung im Ansiedlungsrayon.
Kest (Jidd.): Wörtlich: „Unterkunft und Verpflegung"; jüdischer Brauch, wonach die reichen Eltern einer Frau ihren armen Schwiegersohn finanziell unterstützen, damit er sich gänzlich dem Studium des Talmuds widmen kann.
Ketuva (Hebr.): Ehevertrag, der die Pflichten des Mannes und die Rechte der Frau sowie ihre Ansprüche im Fall einer Scheidung oder Verwitwung festlegt.
Kiddusch (Hebr.): Gebet, das am Sabbatabend am Tisch gebetet wird.
Kiddusch haSchem (Hebr.): Die Heiligung des Namen Gottes, der Begriff wird auch für Märtyrertode verwendet.
Kippa (Hebr.): Kleine runde Kopfbedeckung für jüdische Männer.
Kittel, Kittlen (pl.) (Jidd.): Weiße Kittel, die Reinheit symbolisieren. Sie werden zu unterschiedlichen Anlässen getragen, z.B. bei Hochzeiten.
Koscher (Jidd.; Hebr.: *Kascher*): Etwas, was nach den religiösen Gesetzen akzeptabel ist.
Koscher-Tanz (Jidd.): Hochzeitstanz zwischen der Braut und dem Bräutigam.
Kvitlach (Jidd.): Bittschriften, die an einen *Rebbe* gerichtet werden.
Litwak (Jidd.): Litauischer Jude.
Malacha, Malachot (pl.) (Hebr.; Jidd.: *Malachos*): Wörtlich: „Tat"; eine Tat, die man am Sabbat nicht vollbringen darf, weil sie als Arbeit gilt.

Maskil, Maskilim (pl.) (Hebr.): Aufklärer, Anhänger der *Haskala* (s. *Haskala*).
Medinat Israel (Hebr.): Der Staat Israel (seit 1948).
Mesusa, Mesusot (Hebr.): Die *Mesusa* ist ein kleines Kästchen mit einer Pergamentrolle mit Bibelversen, das am Türpfosten hängt.
Mikwa (Hebr.; Jidd.: *Mikwe*): Ritualbad. Die rituelle Reinigung geschieht durch Untertauchen in einem Bassin mit natürlichem Wasser.
Minjan (Hebr.): Eine Gruppe von mindestens zehn vollmündigen jüdischen Männern.
Mischna (Hebr.): Die *Mischna* ist die Überlieferung der so genannten „mündlichen Tora", im Gegensatz zu der schriftlichen Tora, die die fünf Bücher Moses bilden. Die *Mischna* wird im Talmud kommentiert.
Mitnaggim (Hebr.; Jidd.: *Misnaggdim*): Gegner der *Chassidim*.
Mizwa, Mizwot (pl.) (Hebr.; Jidd.: *Mizwe*): Gebot oder Wohltat.
Mizwe-Tanz (Jidd.): Hochzeitstanz, bei dem der *Rebbe* mit der Braut tanzt, um sie zu erfreuen.
Pajot (Hebr.; Jidd.: *Pajes*) Schläfenlocken. Nach dem biblischen Gebot in Levitikus 19, 27 darf ein Mann seine Schläfenlocken nicht rasieren.
Pessach (Hebr.): Ein einwöchiges Fest, bei dem man sich auf den Auszug aus Ägypten besinnt. Während dieser Tage ist der Verzehr von Sauerteig verboten.
Pidjon (Jidd.): Geldspende, die an einen *Rebbe* für seinen Rat oder seine Fürbitte gegeben wird.
Purim (Hebr.): Name des Feiertages, an dem die Errettung der Juden vor den Mordplänen des persichen Ministers Haman unter König Achaschwerosch gefeiert wird.
Rabbi (Hebr. & Jidd.) Ein jüdischer Geistlicher.
Rachmanut (Hebr.; Jidd.: *Rachmunes*) Barmherzigkeit.
Reb (Jidd.): Anrede eines erwachsenen Mannes, wie „Herr" im Deutschen.
Rebbe (Jidd.): Auch *Zaddik*, oder *Wunderrabbi*. Ein mystisch begabter religiöser Führer, der für seine Anhänger einen besonderen Status und eine hohe Autorität besitzt.
Sabbat (Hebr.: *Schabbat*, Jidd.: *Schabbes*, od. *Schabbos*): Samstag, der religiöse Ruhetag.
Samael (Hebr.): Der Teufel.

Samech-Mem (Hebr.): Wörtlich: „S“ „M“: Abkürzung des Namens von *Samael*, dem Teufel.
Schadchan, Schadchanim (Hebr.; Jidd.: *Schodchen*): Ehevermittler.
Schejgez (Jidd.): Wörtlich: „Bengel“; negativ konnotierte Bezeichnung eines nichtjüdischen Mannes.
Schemirat Mizwot: (Hebr.): Die positive Eigenschaft des Einhaltens der Gebote. Dies kann als Frömmigkeit übersetzt werden.
Schiva (Hebr.): Das Wort heißt „Sieben“ und bezeichnet die siebentägige Trauerzeit, die auf den Tod eines engen Verwandten folgt. Während dieser Zeit gelten besondere Regeln. Es ist beispielsweise untersagt, Lederschuhe oder Ledergürtel zu tragen. Man muss auf niedrigeren Sitzplätzen oder auf dem Fußboden sitzen und Spiegel bedecken, um Eitelkeit zu vermeiden.
Schofar (Hebr.): Widderhorn, der zu bestimmten Anlässen geblasen wird.
Schtetl (Jidd.): Wörtlich: „Städtchen“; Städtchen oder Dorf in Osteuropa, das zum großen Teil von Juden bewohnt war.
Schtreiml (Jidd.): Jüdischer Hut mit einem flaumigen Rand, meistens aus Fuchspelz.
Schul (Jidd.): Synagoge.
Schulhan Aruch (Hebr.): Wörtlich: „gedeckter Tisch“; Zusammenfassung des jüdischen Gesetzes durch den Rabbiner Josef Karo.
Schund (Jidd.): Als *Schund* wird das Gegenteil von Kunst bezeichnet. Damit sind meistens literarische, theatralische oder filmische Werke zweifelhafter Qualität gemeint.
Sefer haGilgulim (Hebr.): Chajim Vitals Zusammenfassung der Lehre Isaac Lurias über das Thema der Seelenwanderung (*Gilgul*). Luria war im 16. Jahrhundert Kabbalist in Safed (Israel), sein Einfluss reichte jedoch bis nach Polen.
Sephardi, Sephardim (pl.) (Hebr.): Wörtlich: „Spanier“. Bezeichnet die aus Spanien stammenden Juden. Das Wort leitet sich von dem hebräischen Namen für Spanien ab: „Sepharad“.
Simchat Tora (Hebr.): Fest des Gesetzesfreude. An diesem Tag endet der Jahreszyklus der Toralesung und es beginnt ein neuer. Es werden fröhliche Prozessionen veranstaltet.

Tallit (Hebr.; Jidd.: *Tallis*): Gebetsmantel. Er ist meistens weiß mit zwei blauen Streifen. An ihm hängen *Zizit*, Fransen, die an die Gebote erinnern sollen.
Tallit Katan (Hebr.): s. Arva Kanfot
Tanach (Hebr.): Bezeichnung der hebräischen Bibel. Es ist ein Akronym von: *Tora, Neviim* (Propheten) und *Ketuvim* (Schriften), den drei Kategorien, in denen die Bücher der hebräischen Bibel unterteilt werden.
Techum (Hebr.): Die maximale Entfernung, die man am Sabbat zurücklegen kann, sie entspricht 2000 Ellen (ca. 960m).
Tefillin (Hebr.): Gebetsriemen, die am rechten Arm und an dem Kopf befestigt werden.
Tevye (Jidd.; Hebr.: *Tuvja*) Männlicher Name, der wörtlich „Gott ist gut" auf Hebräisch heißt.
Tischa bAw (Hebr.): Wörtlich: „der neunte des Monat Aw". Tag der Trauer um die Zerstörung des Tempels in Jerusalem. Fastentag.
Tora (Hebr.): Im engeren Sinne die fünf Bücher Mose in der Bibel; das Wort wird aber auch als Synekdoche für das Gesetz oder die Lehre des Judentums insgesamt benutzt.
Treife (Jidd.): Unkoscher, d.h. dem religiösen Gesetz widersprechend.
Treifene Medine (Jidd.; Hebr.: *treifa Medina*): Unkoscheres Land.
Vier Arten (Dt.): Myrtenzweige, zwei Weidenzweige, ein Palmzweig und eine Etrog-Zitrone. Sie symbolisieren die vier Arten von Juden und werden am Laubhüttenfest bei gewissen Gebeten gehalten.
Wunderrabbi (Dt.) s. Rebbe.
Zaddik (Hebr. & Jidd.): Im Hebräischen heißt das Wort „Gerechter". Im chassidischen Milieu war es vor allem vor dem Zweiten Weltkrieg üblich, den *Rebbe* so zu bezeichnen (s. *Rebbe*).
Zedaka (Hebr.): Gerechtigkeit; Wohltätigkeit.
Zeniut (Hebr.): Sittsamkeit im Verhalten und in der Kleidung von Männern und Frauen.
Zizit, (Hebr.; Jidd.: *Zizis*) kleine Fransen, die am *Arva Kanfot* und am *Tallit* hängen. Diese Fransen bestehen aus 613 gebundenen Fäden, die die 613 Gebote symbolisieren.

Quellenverzeichnis

Religiöse Primärquellen

Bibel- bzw. Talmudzitate wurden in der wissenschaftlichen Zitierweise wiedergegeben und in den folgenden Quellen überprüft:
Buber, Martin (Üb.): Die Schrift. Stuttgart. 1992. (Für die hebräische Bibel).
Elliger, Karl (Hg.): Biblia Hebraica Stuttgartensia. Stuttgart. 1997. (Hebräischer Bibeltext).
Luther, Martin (Üb.): Die Bibel. Stuttgart. 1999. (Für die griechische Bibel).
Mischna und Talmud in der digitalisierten Fassung einer Handschrift von Maimonides in: http://mechon-mamre.org/ (zuletzt abgerufen am 25. März 2018).

Filme

Filmtitel werden nach handelsüblichen Titeln aufgeführt, Übersetzungen bzw. alternative Titel werden in Klammern genannt.
Alexander Newski (*Aleksander Nevskij*). R: Sergej Ejzenštejn. UdSSR. 1938.
Bar Mitsve (*Bar Mizwa*). R: Henry Lynn. USA. 1935.
The Black Cat. R: Edgar Ulmer. USA. 1934.
The Cantor's Son (*Dem Hasnes Sundl*). R: Ilya Motyleff, Sidney Goldin. USA. 1937.
Das Cabinet des Dr. Caligari. R: Robert Wiene. Deutschland. 1920.
Detour. R: Edgar Ulmer. USA. 1945.
The Dybbuk (*Der Dibek*). R: Michał Waszyński. Polen. 1937.
Green Fields (*Grine Felder*). R: Edgar Ulmer. USA. 1937.
The Jazz Singer. R: Alan Crosland. USA. 1927.
Kol Nidre. R: Joseph Seiden. USA. 1939.
The Light Ahead (*Di Kljatsche; Die Mähre, alias Fischke der Krumer; Fischke der Lahme*). R: Edgar Ulmer. USA. 1939.
A Little Letter to Mother (*A Brivele der Mamen*). R: Joseph Green. Polen. 1939.

Mamele (*Die kleine Mutter*). R: Joseph Green/Conrad Tom. Polen. 1938.
Melech Schel Kabzonim (*König der Bettler*). R: Uri Paster. Israel. 2007.
Menschen am Sonntag. R: Edgar Ulmer, Kurt Siodmak. Deutschland. 1929.
Moon Over Harlem. R: Edgar Ulmer. USA. 1939.
The Singing Blacksmith (*Yankel der Schmid; Jakob der Schmied)*. R: Edgar Ulmer. USA. 1938.
Fiddler on the Roof. R: Norman Jewison. USA. 1971.
Overture to Glory (*Der Wilner Balebesl; Der kleine Wilner Hausherr)*. R: Max Nosseck. USA. 1940.
Panzerkreuzer Potemkin (*Bronenosec Potëmkin*). R: Sergej Ejzenštejn. UdSSR. 1925.
Tevye the Milkman (*Tevje der Milchiker*). R: Maurice Schwartz. USA. 1939.
Where is my Child? (*Wu is majn Kind?)*. R: Henry Lynn. USA. 1937.
The Yiddishe Mama (*A Yiddishe Mame, alias Hantiker Mames; Heutige Mütter*). R: Henry Lynn. USA. 1939.

Bibliographie

Agnon, Samuel: Gestern, Vorgestern. Berlin. 1982.
Ain, Abraham: Swisłocz: Portrait of a Jewish Community in Eastern Europe. In: Moore, Deborah D. (Hg.): East European Jews in Two Worlds: Studies From the YIVO Annual. Evanston (Illinois). 1990. S. 22-50.
Allerhand, Jacob: Jiddisch. Ein Lehr- und Lesebuch. Wien. 2002.
Baron, Salo W.: Problems of Jewish Identity from an Historical Perspective: A Survey. In: Proceedings of the American Academy for Jewish Research. Bd. 46. Jubiläumsband (1928-29/1978-79). Teil 1. Jerusalem. 1979-1980. S. 33-67.
Barron, Milton: The Incidence of Jewish Intermarriage in Europe and America. In: American Sociological Review. Bd. 11. Nr. 1. Washington D.C. Februar 1946. S. 6-13.
Bar-Yosef, Hamutal: Romanticism and Decadence in the Literature of the Hebrew Revival. In: Comparative Literature. Bd. 46. Nr. 2. Eugene (Oregon). Frühling 1994. S. 146-181.

Behrens, Kathrin: Die Russische Orthodoxe Kirche: Segen für die »neuen Zaren«? Religion und Politik im postsowjetischen Russland (1991-2000). Paderborn/München. 2002.
Berkowitz, Joel: Shakespeare on the American Yiddish Stage. Iowa City. 2002.
Berkowitz, Joel: Shtetl und Shtot in Yiddish Haskalah Drama. In. Polonsky, Antony (Hg.): The Shtetl: Myth and Reality. Polin. Studies in Polish Jewry. Bd. 17. Portland (Oregon). 2004. S. 213-231.
Biale, David: Childhood, Marriage, and the Family in the Eastern European Jewish Enlightenment. In: Cohen, Steven M.; Hyman, Paula E. (Hg.): The Jewish Family. Myths and Reality. New York. 1986. S. 45-61.
Bilu, Yoram: Dybbuk and Maggid: Two Cultural Patterns of Altered Consciousness in Judaism. AJS Review. Bd. 21. Nr. 2. Cambridge (Massachusetts). 1996. S. 341-366.
Blumenfeld, Samuel: L'homme qui voulait être prince. Les vies imaginaries de Michal Waszynski. Paris. 2006.
Bogdanovich, Peter: Wer hat denn den gedreht? Zürich. 2000.
Bressler, Marvin: Selected Family Patterns in W.I. Thomas' Unfinished Study of the Bintl Brief. In: American Sociological Review. Bd. 17. Nr. 5. Washington D.C. Oktober 1952. S. 563-571.
Briggs, Asa: Cholera and Society in the Nineteenth Century. In: Past and Present. Nr. 19. Oxford. April 1961. S. 76-96.
Brumlik, Micha: Das schtetl. Heimat der Luftmenschen. In: Loewy, Ronny (Hg.): Das jiddische Kino. Frankfurt am Main. 1982. S. 87-96.
Cała, Alina: The Shtetl: Cultural Evolution in Small Jewish Towns. In: Polonsky, Antony (Hg.): The Shtetl: Myth and Reality. Polin. Studies in Polish Jewry. Bd. 17. Portland (Oregon). 2004. S. 133-142.
Castiglioni, Arturo: The Contribution of Jews to Medicine. In: Finkelstein, Louis (Hg.): The Jews. Their History, Culture, and Religion. Bd. 2. New York. 1949. S. 1011-1037.
Claussen, Detlev: A naje welt. Jüdische Westemigration und jiddisches Kino. In: Loewy, Ronny (Hg.): Das jiddische Kino. Frankfurt am Main. 1982. S. 35-52.
Cohen, Joseph: Yiddish Film and the American Immigrant Experience. In: Paskin, Sylvia (Hg.): When Joseph met Molly. A Reader on Yiddish Film. Nottingham. 1999. S. 11-37.

Cohen, Steven M.; Hyman, Paula E. (Hg.): The Jewish Family. Myths and Reality. New York. 1986.
Cowan, Neil; Schwartz Cowan, Ruth: Our Parents' Lives. The Americanization of Eastern European Jews. New York. 1989.
Denman, Hugh: Shalom Aleikhem. In: Skolnik, Fred (Hg.): Encyclopedia Judaica. Ed. 2. Bd. 18. Detroit/New York. 2007. S. 378-389.
Dobzynski, Charles: Le Monde Yiddish: Littérature, chanson, arts plastiques, cinéma. Une légende à vif. Paris/Montréal. 1998.
Doroshkin, Milton: Yiddish in America. Social and Cultural Foundations. Cranbury (New Jersey). 1969.
Durkheim, Emile: Die elementaren Formen des religiösen Lebens. Frankfurt am Main. 1994.
Dynner, Glenn: Men of Silk. The Hasidic Conquest of Polish Jewish Society. New York. 2006.
Erens, Patricia: The Jew in American Cinema. Bloomington (Indiana). 1992.
Evans, Richard J.: Epidemics and Revolutions: Cholera in Nineteenth-Century Europe. In: Past and Present. Nr. 120. Oxford. August 1988. S. 123-146.
Feingold, Henry: A Time for Searching. Entering the Mainstream 1920-1945. The Jewish People in America. Bd. 4. Baltimore (Maryland). 1992.
Finkelstein, Louis (Hg.): The Jews. Their History, Culture, and Religion. Bd. 1. New York. 1949.
Finkelstein, Louis (Hg.): The Jews. Their History, Culture, and Religion. Bd. 2. New York. 1949.
Finkelstein, Louis: Foreword. In: Finkelstein, Louis (Hg.): The Jews. Their History, Culture, and Religion. Bd. 1. New York. 1949. S. xxi-xxxiii.
Finkelstein, Louis: The Jewish Religion: It's Beliefs and Practices. In: Finkelstein, Louis (Hg.): The Jews. Their History, Culture, and Religion. Bd. 2. New York. 1949. S. 1327-1390.
Fisch, Harold: Elijah and the Wandering Jew. In: Landman, Leo (Hg.): Rabbi Joseph H. Lookstein Memorial Volume. New York. 1980. S. 125-135.
Fishman, Joshua A.(Hg.): Studies on Polish Jewry 1919-1939. The Interplay of Social, Economic and Political Factors in the Struggle of a Minority for Its Existence. New York. 1974.

Fishman, Pearl: Vakhtangov's "The Dybbuk". In: The Drama Review. TDR. Bd. 24. Nr. 3. Jewish Theater Issue. Cambridge (Massachusetts). September 1980. S. 43-58.
Friedell, Egon: Kulturgeschichte der Neuzeit. Bd. 2. München. 2002.
Frieden, Ken: A Century in the Life of Sholem Aleichem's Tevye. In: Paskin, Sylvia (Hg.): When Joseph met Molly. A Reader on Yiddish Film. Nottingham. 1999. S. 255-272.
Friedhaber, Zvi: The Dance with the Separating Kerchief. In: Dance Research Journal. Bd. 17. Nr. 2. Champaign (Illinois). Herbst 1985. S. 65-69.
Friedman, Lester D.: 'Canyons of Nightmare': The Jewish Horror Film. In: Grant, Barry Keith (Hg.): Planks of Reason. Essays on the Horror Film. Metuchen (New Jersey). 1984. S. 126-152.
Galas, Michał: Inter-Religious Contacts in the Shtetl: Proposals for Future Research. Polonsky, Antony (Hg.): The Shtetl: Myth and Reality. Polin. Studies in Polish Jewry. Bd. 17. Portland (Oregon). 2004. S. 41-50.
Geldman, Arden; Mintz Geffen, Rela: American Jewish Family. In: Encyclopedia Judaica. Ed. 2. Bd. 6. Detroit/New York. 2007. S. 695-707.
Genette, Gérard: Palimpsestes. La littérature au second degré. Paris. 1982.
Gerstle, Gary: Liberty, Coercion, and the Making of Americans. In: The Journal of American History. Bd. 84. Nr. 2. Bloomington (Indiana). September 1997. S. 524-558.
Gilman, Sander L.: Jewish Self-Hatred. Anti-Semitism and the Hidden Language of the Jews. Baltimore/London. 1986.
Goldberg, Judith: Laughter through Tears. The Yiddish Cinema. Rutherford/Madison. 1983.
Goldman, Eric A.: Visions, Images, and Dreams. Yiddish Film Past and Present. Ann Arbour (Michigan). 1983.
Goldman, Eric: The Jazz Singer and its Reaction in the Yiddish Cinema. In: Paskin, Sylvia (Hg.): When Joseph met Molly. A Reader on Yiddish Film. Nottingham. 1999. S. 39-48.
Goldsmith, Emanuel: Yiddishism and Judaism. In: Kerler, Dov-Ber (Hg.): The Politics of Yiddish. Studies in Language, Literature, and Society. Bd. 4. Walnut Creek/London/New Delhi. 1998. S. 11-22.

Greenberg, Simon: Jewish Educational Institutions. In: Finkelstein, Louis (Hg.): The Jews. Their History, Culture, and Religion. Bd. 2. New York. 1949. S. 916-949.
Gregor, Erika (Hg.): Jüdische Lebenswelten im Film. Berlin. 1993.
Grinberg, Marat: Rolling in Dust. Maurice Schwartz's Tevye (1939) and Its Ambiguities. In: Shofar. Bd. 32. Nr. 2. West Lafayette (Indiana). Winter 2014. S. 49-72.
Grissemann, Stefan: Mann im Schatten. Der Filmemacher Edgar G. Ulmer. Wien. 2003.
Haltof, Marek: Polish National Cinema. New York/Oxford. 2002.
Hames, Peter (Hg.): The Cinema of Central Europe. New York/London. 2004.
Harmening, Dieter (et al): Superstition; Aberglaube. In: Ritter, Joachim (et al) (Hg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 10. Basel/Darmstadt. 1998. S. 633-644.
Heschel, Abraham Joshua: The Eastern European Era in Jewish History. In: Moore, Deborah D. (Hg.): East European Jews in Two Worlds: Studies From the YIVO Annual. Evanston (Illinois). 1990. S. 1-21.
Hirsch, Emil (et al): Job. In: The Jewish Encyclopedia. 1901-1906. Als elektronische Quelle:
http://www.jewishencyclopedia.com/view.jsp?artid=330&letter=J&search=job (Zuletzt abgerufen am 9.4.2009).
Hoberman, James: Bridge of Light. Yiddish Film between Two Worlds. New York. 1991.
Horowitz, Brian: Spiritual and Physical Strength in An-sky's Literary Imagination. In: Safran, Gabriella; Zipperstein, Steven J. (Hg.): The Worlds of S. An-sky. A Russian Jewish Intellectual at the Turn of the Century. Stanford. 2006. S. 103-118.
Hosking, Geoffrey: Russland. Nation und Imperium. 1552-1917. Berlin. 2000.
Isenberg, Noah: Perennial Detour: The Cinema of Edgar G. Ulmer and the Experience of Exile. In: Cinema Journal. Bd. 43. Nr. 2. Austin (Texas). Winter 2004. S. 3-25.
Ivanov, Vladislav: An-sky, Evgeny Vakhtangov, and The Dybbuk. In: Safran, Gabriella; Zipperstein, Steven J. (Hg.): The Worlds of S. An-sky.

A Russian Jewish Intellectual at the Turn of the Century. Stanford. 2006. S. 252-265.
Ivanov, Vladislav (Hg.): Between Two Worlds. (The Dybbuk). A Jewish Dramatic
Legend in Four Acts with Prologue and Epilogue. S. An-sky. In: Safran, Gabriella; Zipperstein, Steven J. (Hg.): The Worlds of S. An-sky. A Russian Jewish Intellectual at the Turn of the Century. Stanford. 2006. S. 374-435.
Ivanov, Vladislav: S. An-sky, Between two Worlds (The Dybbuk). Introduction. In: Safran, Gabriella; Zipperstein, Steven J. (Hg.): The Worlds of S. An-sky. A Russian Jewish Intellectual at the Turn of the Century. Stanford. 2006. S. 361-373.
James, William: Die Vielfalt religiöser Erfahrung. Frankfurt am Main/Leipzig. 1997.
Johnpoll, Bernard K.: Why They Left: Russian-Jewish Mass Migration and Repressive Laws, 1881-1917. In: American Jewish Archives. Bd. 47. Nr. 1. Cincinnati. Frühling-Sommer 1995. S. 17-54.
Josefowitz Siegel, Rachel; Cole, Ellen; Steinberg-Oren, Susan (Hg.): Jewish Mothers Tell Their Stories. Binghamton (New York). 2000.
Kabakoff, Jacob: The View from the Old World: East European Jewish Perspectives. In: Seltzer, Robert; Cohen, Norman (Hg.): The Americanization of the Jews. New York. 1995. S. 41-59.
Kacyzne, Alter: Der Bereischis fun "Dibuk". In: Jiddische Kultur. Bd. 50. Nr. 6. New York. November-Dezember 1988. S. 20-21.
Karo, Joseph: Schulchan Aruch. Wilna. 1911.
Kerler, Dov-Ber (Hg.): The Politics of Yiddish. Studies in Language, Literature, and Society. Bd. 4. Walnut Creek/London/New Delhi. 1998.
Klier, John: Polish Shtetls under Russian Rule, 1772-1914. In: Polonsky, Antony (Hg.): The Shtetl: Myth and Reality. Polin. Studies in Polish Jewry. Bd. 17. Portland (Oregon). 2004. S. 97-108.
Knilli, Friedrich: Dreißig Jahre Lehr- und Forschungsarbeit zur Mediengeschichte des ›Jud Süß‹: Ein Bericht. In: Przyrembel, Alexandra; Schönert, Jörg (Hg.): »Jud Süß« Hofjude, literarische Figur, antisemitisches Zerrbild. Frankfurt am Main. 2006. S. 75-125.
Koch, Gertrud: Auf halbem Weg zum Engel des Vergessens. In: Loewy, Ronny (Hg.): Das jiddische Kino. Frankfurt am Main. 1982. S. 13-34.

Konigsberg, Ira: "The Only ‚I' in the World": Religion, Psychoanalysis, and "The Dybbuk". In: Cinema Journal. Bd. 36. Nr. 4. Austin. Sommer, 1997. S. 22-42.
Körner, Waltraut: Ahasver – Der Ewige Wanderer. Eine archetypische Schattenfigur. In: Analytische Psychologie. Bd. 29. Nr. 1. Basel. März 1998. S. 33-49.
Korzec, Paweł: Antisemitism in Poland as an Intellectual, Social and Political Movement. In: Fishman, Joshua A.(Hg.): Studies on Polish Jewry 1919-1939. The Interplay of Social, Economic and Political Factors in the Struggle of a Minority for Its Existence. New York. 1974. S. 12-104.
Kracauer, Sigfried: Theory of Film. The Redemption of Physical Reality. New York. 1960.
Kronish, Amy; Safirman, Costel: Israeli Film. A Reference Guide. Westport. 2003.
Kublin, Hyman: Hazzan. In: Skolnik, Fred (Hg.): Encyclopedia Judaica. Ed. 2. Bd. 8. Detroit/New York. 2007. S. 502-503.
Kugelmann, Cilly: Di jidische mischpoche. In: Loewy, Ronny (Hg.): Das jiddische Kino. Frankfurt am Main. 1982. S. 97-101.
Kugelmass, Jack (Hg.): Between Two Worlds. Ethnographic Essays on American Jewry. Ithaca. 1988.
Kurtz, Rudolf: Expressionismus und Film. In: Manz, H.P. (Hg.): Reihe „Filmwissenschaftliche Studientexte". Bd. 1. Zürich. 1965.
Lamm, Maurice: The Jewish Way in Death and Mourning. New York. 1969.
Lamm, Maurice: The Jewish Way in Love and Marriage. New York/San Francisco. 1980.
Landman, Leo (Hg.): Rabbi Joseph H. Lookstein Memorial Volume. New York. 1980.
Landmann, Salcia: Jiddisch. Das Abenteuer einer Sprache. Olten. 1962.
Lazerwitz, Bernard; Tabory, Ephraim: National Religious Context and Familial Religiosity within a Jewish Framework. In: Review of Religious Research. Bd. 44. Nr. 1. Washington D.C. September 2002. S. 22-37.
Lestchinsky, Jacob: The Anti-Jewish Pogram: Tsarist Russia, the Third Reich and Independent Poland. In: Jewish Social Studies. Bloomington (Indiana). Bd. 3. Nr. 2. April 1941. S. 141-158.

Lestchinsky, Jacob: The Jews in the Cities of the Republic of Poland. In: Moore, Deborah D. (Hg.): East European Jews in Two Worlds: Studies From the YIVO Annual. Evanston (Illinois). 1990. S. 103-124.
Loewy, Ronny (Hg.): : Das jiddische Kino. Frankfurt am Main. 1982.
Loewy, Ronny: Zwei Welten, ein Kino. Vorbemerkungen zu Retrospektive und Buch. In: Loewy, Ronny (Hg.): Das jiddische Kino. Frankfurt am Main. 1982. S. 7-12.
Lotman, Jurij: Semiotics of Cinema. Ann Arbor (Michigan). 1976.
Mackenbach, Johan Pieter; Dreier, Rolf Paul: Dances of Death: Macabre Mirrors of an Unequal Society In: International Journal of Public Health. Bd. 57. Nr. 6. December 2012. S. 915–924.
Manor, Giora: Extending the Traditional Wedding Dance: "Inbal's Yemenite Wedding" and the Beggar's Dance in Habimah's "The Dybbuk". In: Dance Research Journal. Bd. 17. Nr. 2. Champaign (Illinois). Herbst 1985. S. 71-75.
Mark, Yudel: Yiddish Literature. In: Finkelstein, Louis (Hg.): The Jews. Their History, Culture, and Religion. Bd. 1. New York. 1949. S. 859-895.
Mast, Gerald; Cohen, Marshall (Hg.): Film Theory and Criticism. New York. 1979.
Michel, Chantal Catherine: Das Jiddische Kino: Aufstiegsinszenierungen zwischen Schtetl und American Dream. Berlin. 2012.
Miron, Dan: The Discovery of Mendele Moykher Sforim and the Beginnings of Modern Yiddish Literature. In: Moore, Deborah D. (Hg.): East European Jews in Two Worlds: Studies From the YIVO Annual. Evanston (Illinois). 1990. S. 71-86.
Miron, Dan: The Image of the Shtetl and Other Studies of Modern Jewish Literary Imagination. Syracuse (New York). 2000.
Miron, Dan: The Image of the Shtetl and Other Studies of Modern Jewish Literary Imagination. Syracuse (New York). 2000.
Mojcher Sforim, Mendele: Fischke der Lahme. Bettlerroman. Leipzig. 1994.
Mojcher Sforim, Mendele: Die Mähre. Stuttgart. 1984.
Monaco, James: How to Read a Film. The Art, Technology, Language, History and Theory of Film and Media. New York. 1977.
Moore, Deborah D. (Hg.): East European Jews in Two Worlds: Studies From the YIVO Annual. Evanston (Illinois). 1990.

Negrov, Alexander: Biblical Interpretation in the Russian Orthodox Church. Tübingen. 2008.
Neugroschel, Joachim (Hg.): The Dybbuk and the Yiddish imagination: A Haunted Reader. Syracuse (New York). 2000.
Neugroschel, Joachim: Introduction. Ansky: The Dybbuk and the Yiddish Imagination. In:
Neugroschel, Joachim (Hg.): The Dybbuk and the Yiddish imagination: A Haunted Reader. Syracuse (New York). 2000. S. xi-xix.
Neusner, Jacob: The Way of Torah. An Introduction to Judaism. Belmont/Toronto. 2004.
O'Connor, John E.: Teaching Film and American Culture: A Survey of Texts. In: American Quarterly. Sonderausgabe: Film and American Studies. Bd. 31. Nr. 5. Baltimore (Maryland). Winter 1979. S. 718-723.
Orla-Bukowska, Annamaria: Maintaing Borders, Crossing Borders: Social Relationships in the Shtetl. In: Polonsky, Antony (Hg.): The Shtetl: Myth and Reality. Polin. Studies in Polish Jewry. Bd. 17. Portland (Oregon). 2004. S. 171-196.
Ostrowska, Elżbieta: Der Dibuk/The Dybbuk. In: Hames, Peter (Hg.): The Cinema of Central Europe. New York/London. 2004. S. 25-34.
Padmore, Elaine: German Expressionist Opera, 1910–1935. In: Journal of the Royal Musical Association. Bd. 95. Nr. 1. Oxford. 1968. S. 41-53.
Parush, Iris; Brener, Ann: The Politics of Literacy: Women and Foreign Languages in Jewish Society of 19th-Century Eastern Europe. In: Modern Judaism. Bd. 15. Nr. 2. Cary (North Carolina). Mai 1995. S. 183-206.
Paskin, Sylvia (Hg.): When Joseph met Molly. A Reader on Yiddish Film. Nottingham. 1999.
Paskin, Sylvia: Introduction. In: Paskin, Sylvia (Hg.): When Joseph met Molly. A Reader on Yiddish Film. Nottingham. 1999. S. 5-10.
Paskin, Sylvia: The Light Ahead. In: Paskin, Sylvia (Hg.): When Joseph met Molly. A Reader on Yiddish Film. Nottingham. 1999. S. 119-129.
Peltz, Rakhmiel: The politics of research on spoken Yiddish. In: Kerler, Dov-Ber (Hg.): The Politics of Yiddish. Studies in Language, Literature, and Society. Bd. 4. Walnut Creek/ London/New Delhi. 1998. S. 63-73.
Petrovsky-Shtern, Yohanan: "We Are Too Late": An-sky and the Paradigm of No Return. In: Safran, Gabriella; Zipperstein, Steven J. (Hg.):

The Worlds of S. An-sky. A Russian Jewish Intellectual at the Turn of the Century. Stanford. 2006. S. 83-102.
Petrovsky-Shtern, Yohanan: Hasidism, Havurot, and the Jewish Street. In: Jewish Social Studies. Bd. 10. Nr. 2. Bloomington (Indiana). 2004. S. 20-54.
Pevner, Chaim: Joseph Green, the Visionary of the Golden Age. In: Paskin, Sylvia (Hg.): When Joseph met Molly. A Reader on Yiddish Film. Nottingham. 1999. S. 49-68.
Pinchuk, Ben-Cion: How Jewish Was the Shtetl? In: Polonsky, Antony (Hg.): The Shtetl: Myth and Reality. Polin. Studies in Polish Jewry. Bd. 17. Portland (Oregon). 2004. S. 109-118.
Pollack, Herman: Jewish Folkways in Germanic Lands (1648-1806). Studies in Aspects of Daily Life. Cambridge (Massachusetts). 1971.
Polonsky, Antony (Hg.): Focusing in Jewish Popular Culture and its Afterlife. Polin. Studies in Polish Jewry. Bd. 16. Portland (Oregon). 2004.
Polonsky, Antony (Hg.): The Shtetl: Myth and Reality. Polin. Studies in Polish Jewry. Bd. 17. Portland (Oregon). 2004.
Prell, Riv-Ellen: Fighting to Become Americans. Jews, Gender, and the Anxiety of Assimilation. Boston. 1999.
Przybyszewski, Stanisław: Die Synagoge Satans. Entstehung und Kult des Hexensabbats, des Satanismus und der Schwarzen Messe. Berlin. 1979.
Przyrembel, Alexandra; Schönert, Jörg (Hg.): »Jud Süß« Hofjude, literarische Figur, antisemitisches Zerrbild. Frankfurt am Main. 2006.
Richter, Albert (Hg.); Scheuer, Joseph (Üb.): Siddur Schma Kolenu. Zürich. 2000.
Ritter, Joachim (et al) (Hg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie. Basel/Darmstadt. 1977-2007.
Rosenberg, Joel: The Soul of Catastrophe: On the 1937 Film of S. Ansky's
The Dybbuk. In: Jewish Social Studies: History, Culture, Society. Bd. 17. Nr. 2. Stanford. Winter 2011. S. 1-27
Roskies, David (Hg.): The Dybbuk and Other Writings by S. Ansky. New York. 1992.

Roskies, David (Hg.): The Dybbuk or Between Two Worlds: A Dramatic Legend in Four Acts. In: Roskies, David (Hg.): The Dybbuk and Other Writings by S. Ansky. New York. 1992. S. 3-49.
Roskies, David: Introduction. In: Roskies, David (Hg.): The Dybbuk and Other Writings by S. Ansky. New York. 1992. S. xi-xxxvi.
Roth, Cecil: The European Age in Jewish History (to 1648). In: Finkelstein, Louis (Hg.): The Jews. Their History, Culture, and Religion. Bd. 1. New York. 1949. S. 216-249.
Roth, Cecil: The Jews of Western Europe (from 1648). In: Finkelstein, Louis (Hg.): The Jews. Their History, Culture, and Religion. Bd. 1. New York. 1949. S. 250-286.
Rothbell, Gladys: The Jewish Mother: Social Construction of a Popular Image. In: Cohen, Steven M.; Hyman, Paula E. (Hg.): The Jewish Family. Myths and Reality. New York. 1986. S. 118-130.
Rothe, Wolfgang: Der Geisteskranke im Expressionismus. In: Confinia Psychiatrica. Grenzgebiete der Psychiatrie. Bd. 15. Nr. 3-4. Basel. 1972. S. 195-211.
Rothe, Wolfgang: Der selige Bettler. Anmerkungen zu einem Topos des Expressionismus. In: German Life and Letters. A Quarterly Review. Herman Boeschenstein Anniversary Number. Bd. 23. Nr. 1. Oxford. Oktober 1969. S. 71-84.
Rothschild, Joseph: Ethnic Peripheries Versus Ethnic Cores: Jewish Political Strategies in Interwar Poland. In: Political Science Quarterly. Bd. 96. Nr. 4. New York. Winter 1981-1982. S. 591-606.
Safran, Gabriella: Dancing with Death and Salvaging Jewish Culture in Austeria and The Dybbuk. In: Slavic Review. Bd. 59. Nr. 4. Champaign (Illinois). Winter, 2000. S. 761-781.
Safran, Gabriella: Jews as Siberian Natives. Primitivism and S. An-sky's Dybbuk. In: Modernism / modernity. Bd. 13. Nr. 4. Baltimore (Maryland). 2006. S. 635-655.
Safran, Gabriella; Zipperstein, Steven J. (Hg.): The Worlds of S. An-sky. A Russian Jewish Intellectual at the Turn of the Century. Stanford. 2006.
Sarna, Jonathan: The Evolution of the American Synagogue. In: Seltzer, Robert; Cohen, Norman (Hg.): The Americanization of the Jews. New York. 1995. S. 215-229.

Sarna, Jonathan: The Myth of No Return: Jewish Return Migration to Eastern Europe, 1881-1914. In: American Jewish History. Bd. 71. Nr. 2. Baltimore (Maryland). Dezember 1981. S. 256-268.
Schefski, Harold K.: Tolstoi and the Jews. In: Russian Review. Bd. 41. Nr. 1. Malden (Massachusetts). Januar 1982. S. 1-10.
Schmidt, Klaus; Schmidt, Ingrid (Hg.): Lexikon Literaturverfilmungen. Verzeichnis deutschsprachiger Filme 1945-2000. Stuttgart. 2000.
Scholem Alejchem: Tewje, der Milchmann. Frankfurt am Main. 1994.
Scholem, Gershom: Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen. Frankfurt am Main. 1980.
Scholem, Gershom: Zur Kabbala und ihre Symbolik. Frankfurt am Main. 1989.
Seeßlen, Georg: Kino der Gefühle. Geschichte und Mythologie des Film-Melodrams. Reinbeck bei Hamburg. 1980.
Segal, Mose: The Song of Songs. In: Vetus Testamentum. Bd. 12. Nr. 4. Leiden. Oktober 1962. S. 470-490.
Seltzer, Robert; Cohen, Norman (Hg.): The Americanization of the Jews. New York. 1995.
Shepard, Richard: Schwartz, Maurice. In: Skolnik, Fred (Hg.): Encyclopedia Judaica. Ed. 2. Bd. 18. Detroit/New York. 2007. S. 186-187.
Shneer, David; Aviv, Caryn (Hg.): Queer Jews. New York. 2002.
Sicular, Eve: Outing the Archives. From the Celluloid Closet to the Isle of Klezbos. In: Shneer, David; Aviv, Caryn (Hg.): Queer Jews. New York. 2002. S. 199-214.
Smeruk, Chone; Prager, Leonard: Yiddish Literature. In: Skolnik, Fred (Hg.): Encyclopaedia Judaica. Ed. 2. Bd. 21. Detroit/New York. 2007. S. 338-353.
Sontag, Susan: Film and Theatre. In: Mast, Gerald; Cohen, Marshall (Hg.): Film Theory and Criticism. New York. 1979. S. 359-377.
Souriau, Etienne: Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie. In: Montage/av. Bd. 6. Nr. 2. Berlin. 1997. S. 140-157.
Stam, Robert: Introduction: The Theory and Practice of Adaptation. In: Stam, Robert (Hg.): Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation. Malden (Massachusetts). 2003. S. 1-52.

Steinlauf, Michael: Fear of Purim. Y. L. Peretz and the Canonization of Yiddish Theater. In: Jewish Social Studies. Neue Serie. Bd. 1. Nr. 3. Bloomington (Indiana). Frühling 1995. S. 44-65.
Stern, Zehavit: The Idealized Mother and Her Discontents: Performing Maternity in Yiddish Film Melodrama. In: Rabinovitch, Lara (Hg.): Choosing Yiddish: New Frontiers of Language and Culture. Detroit. 2012. S. 163-178.
Stevens, Donald Fithian: Eating, Drinking, and Being Married: Epidemic Cholera and the Celebration of Marriage in Montreal and Mexico City, 1832-1833. In: The Catholic Historical Review. Bd. 92. Nr. 1. Washington D.C. Januar 2006. S. 74-94.
Stopnicka Heller, Celia: Poles of Jewish Background–The Case of Assimilation without Integration in Interwar Poland. In: Fishman, Joshua A.(Hg.): Studies on Polish Jewry 1919-1939. The Interplay of Social, Economic and Political Factors in the Struggle of a Minority for Its Existence. New York. 1974. S. 242-276.
Tegel, Susan: "The Demonic Effect": Veit Harlan's Use of Jewish Extras in Jud Süss [sic] (1940). In: Holocaust and Genocide Studies. Bd. 14. Nr. 2. Oxford. Herbst 2000. S. 215-241.
Thomas, William I.: The Unadjusted Girl. With Cases and Standpoint for Behavior Analysis. Montclair (New Jersey). 1969.
Toeplitz, Jerzy: Geschichte des Films. 1934-1939. Bd. 3. München. 1980.
Tolstoi, Lev: Mein Glaube. München. 1990.
Veidlinger, Jeffrey: The Moscow State Yiddish Theater. Jewish Culture in the Soviet Stage. Bloomington (Indiana). 2000.
Weinberg Gershon, Stuart: Kol Nidrei. Its Origin, Development, and Significance. Northvale (New Jersey). 1994.
Whitfield, Stephen J.: Movies in America as Paradigms of Accommodation. In: Seltzer, Robert; Cohen, Norman (Hg.): The Americanization of the Jews. New York. 1995. S. 79-94.
Wisse, Ruth: Jewish Writers in the New Diaspora. In: Seltzer, Robert; Cohen, Norman (Hg.): The Americanization of the Jews. New York. 1995. S. 60-78.
Wodziński, Marcin: Haskalah and Hasidism in the Kingdom of Poland. A History of Conflict. Oxford. 2005.

Wolitz, Seth L.: Inscribing An-sky's Dybbuk in Russian and Jewish Letters. In: Safran, Gabriella; Zipperstein, Steven J. (Hg.): The Worlds of S. An-sky. A Russian Jewish Intellectual at the Turn of the Century. Stanford. 2006. S. 164-202.
Wolitz, Seth L.: The Americanization of Tevye or Boarding the Jewish 'Mayflower'. In: American Quarterly. Bd. 40. Nr. 4. Baltimore (Maryland). Dezember 1988. S. 514-536.
Wright, Melanie J.: Religion and Film. An Introduction. London/ New York. 2007.
Wright, Melanie J.: Understanding Judaism. Cambridge (UK). 2003.

Publizistische Artikel

Arnold, Gary: Fiddler: Big, Beautiful Surprise. In: The Washington Post. Washington D.C. 11. November 1971. S. C1, C17.
Business Records. Bankruptcy Proceedings. In: The New York Times. New York. 19. Juni 1942. S. 30.
B.R.C.: At the Continental. In: Nugent, Frank: The Screen in Review. A French Film Edition of O'Flaherty's 'Mr. Gilhooley' Opens Under Title of 'Last Desire' at the Belmont–Other Non-Hollywood Pictures are Presented. In: The New York Times. New York. 22. Dezember 1939. S. 15.
Canby, Vincent: Is Fiddler More DeMille Than Sholem Aleichem? In: The New York Times. New York. 28. November 1971. S. D1, 36.
Hardwicke Delays Stage Appearance. In: The New York Times. New York. 16. August 1939. S. 26.
H.T.S.: A Sermon on Pictures. In: The Screen. In: The New York Times. New York. 1. März 1939. S. 26.
H.T.S.: At the New Yorker Theatre. In: The Screen. In: The New York Times. New York. 29. April 1938. S. 17.
H.T.S.: Jewish Youth in Russia. In: The Screen. In: The New York Times. New York. 10. November 1934. S. 19.
Levey, Robert: Soviet Embassy Vigil Led by 'Fiddler' Star. In: The Washington Post. Washington D.C. 15. Mai 1971. S. B2.
Melamed, Dr. S. M.: The Yiddish Stage. In: The New York Times. New York. 27. September 1925. S. X2.

Mr. Schwartz of 2d Ave. In: The New York Times. New York. 4. Oktober 1931. S. 109.
The New Pictures. The Dybbuk. In: TIME. 7. Februar 1938. Permanente URL:
http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,789474,00.html.
A New Yiddish Theatre. In: The New York Times. New York. 7. November 1926. S. X4.
Nugent, Frank: The Screen. The Continental Brings In a Film of 'The Dybbuk'–New Pictures at the Criterion and the Rialto. In: The New York Times. New York. 28. Januar 1938. S. 17.
Play by Paver Wins $700. In: The New York Times. New York. 26. Mai 1938. S. 29.
Pryor, Thomas M.: Outside of Jericho. A Ukrainian Village is Erected on a Long Island Farm for a Yiddish Film Drama. In: The New York Times. New York. 30. Juli 1939. S. X3.
Screen Notes. In: The New York Times. New York. 20. September 1935. S. 17.
Siskel, Gene: Wide-Screen 'Fiddler': The Gamble Pays Off. In: The Chicago Tribune. Chicago. 12. November 1971. S. B13.
T.M.P.: At the Ascot Theatre. In: Nugent, Frank: The Screen. 'Espionage Agent,' a Melodrama of the Spy Menace is Shown at the Strand–New Foreign Films. In: The New York Times. New York. 23. September 1939. S. 26.
Weinraub, Bernard: Tevye's Suffering Enacted for Movie. In: The New York Times. New York. 5. Januar 1971. S. 41.
Win Acclaim in Argentina. In: The New York Times. New York. 21. Juni 1930. S. 20.
Zahorska, Stefanja: Nowe Filmy. Dybuk. (Sfinks). Wiadomości literackie. Tygodnik. Nr. 44. (730). Warschau. 24. Oktober 1937. S. 6.

University
of Bamberg
Press

Es gibt nicht viele Filme auf Jiddisch, die einst meistgesprochene Sprache der osteuropäischen Juden. Jiddischsprachige Filme sind aber nicht nur aufgrund ihrer Seltenheit interessant. Die vier Filme, die in diesem Buch untersucht werden, sind spannende Werke, die eine komplexe Beziehung zu anderen Aspekten der jüdischen Kultur Osteuropas besitzen: Sie beziehen sich häufig auf wichtige Werke der jiddischsprachigen Literatur und verwenden zahlreiche jüdische Symbole, die dem heutigen Zuschauer häufig fremd sind.

Mit diesem Buch bekommt ein interessiertes Publikum einen Einblick in die religiöse Symbolik und in den kulturellen Kontext von vier jiddischsprachigen Filmen aus den 1930er Jahren: The Dybbuk (R: Michał Waszyński, Polen, 1937), The Light Ahead (R: Edgar Ulmer, USA, 1939), Tevye the Milkman (R: Maurice Schwartz, USA, 1939) und The Yiddishe Mama (R: Henry Lynn, USA, 1939). Die behandelten Filme wurden in Polen und in den USA gedreht, alle haben jedoch einen engen Bezug zu Osteuropa. Die Filmemacher, die Filmvorlagen und die Filminhalte waren mit dem Leben in Osteuropa eng verbunden, auch wenn die meisten Filme jenseits des Atlantiks aufgenommen wurden. In diesem Buch werden Filme, die in einem geschlossenen jüdischen Mikrokosmos spielen, Filmen gegenüber gestellt, die eine Interaktion mit der nichtjüdischen Umwelt thematisieren. Religion spielt in beiden Szenarien eine wichtige Rolle. Dieses Buch stellt den kulturhistorischen Kontext der einzelnen Filme in ihrer Einzigartigkeit vor. Eine knappe Rezeptionsgeschichte der Filme rundet die Untersuchung ab.

ISBN 978-3-86309-584-0

9 783863 095840

www.uni-bamberg.de/ubp/