

REZENSION

Nathan Abrams: The New Jew in Film. Exploring Jewishness and Judaism in Contemporary Cinema

Nathan Abrams: The New Jew in Film. Exploring Jewishness and Judaism in Contemporary Cinema. London, New York: I.B. Tauris 2012, 258 S., ISBN: 978 1 84885 575 5 (Paperback), £ 14,99, ISBN: 978 1 84885 574 8 (Hardback), £ 52,00.

Besprochen von Antonia Schmid.

Nathan Abrams ist Historiker mit einem Schwerpunkt auf Amerikanische Geschichte und arbeitet derzeit als Dozent für Filmwissenschaften an der Bangor Universität in Wales, Großbritannien. Sein Buch „The New Jew in Film. Exploring Jewishness and Judaism in Contemporary Cinema“ richtet sich als wissenschaftliche Veröffentlichung zwar implizit an ein akademisches Publikum, ist aber durchaus so lesbar geschrieben, dass es darüber hinaus auch Cinephile und an jüdischer sowie (allgemein) zeitgenössischer Kultur Interessierte erreichen kann, die des Englischen mächtig sind.¹ Abrams untersucht jüdische Stereotype (sic!) und Selbstbilder im fiktionalen Mainstreamkino seit den 1990er Jahren und will die „Metamorphose des oder der modernen und Neuen Juden oder Jüdin im Film“ nachzeichnen. Die Großschreibung „New Jew/ess“ versinnbildlicht dabei schon Abrams’ Hauptthese eines neuen Typus von „Jüdischkeit“ im Kino.²

Einleitend führt Abrams aus, dass die frühe Filmgeschichte zunächst von negativen, antisemitischen Stereotypen geprägt war, gefolgt von einer jahrzehntelangen Unsichtbarkeit jüdischer Charaktere im Film. Erst in den 1960er und 1970er Jahren begann eine Phase der Selbstdefinition von Jüdischkeit, zum Beispiel mit Barbara Streisand, Woody Allen und Dustin Hoffman. Die 1990er Jahre hätten dann sowohl quantitativ als auch qualitativ eine „new wave“ der unbefangenen Präsenz jüdischer Themen und Charaktere eingeleitet. Dieses Phänomen begann laut Abrams als selbstbewusste Artikulation US-amerikanischer Filmschaffender und setzte sich später als globaler Trend fort. (S. 8f) Die letzte Phase des „Post-melting pot“ im Sinne einer post-assimilatorischen Ära sei bestimmt durch eine selbstverständliche Gegenwart von Jüdischkeit, die oft nichts zum Filmplot hinzufüge außer einer Freude am „Lesen des Jüdischen im Filmtext“ (S. 13), ein Vergnügen, das Abrams mit Daniel Boyarins Begriff der „Jewissance“ zu fassen versucht. Diese seitdem andauernde Phase sei außerdem von Strategien der Umkehrung negativer Stereotypen durch ihre reflexive Anwendung gekennzeichnet, etwa das Imitieren, Verspotten und kritische Recyceln gängiger Stereotype sowie der bisherigen

¹ Alle Übersetzungen stammen von der Autorin der Rezension.

² Der englische Begriff der Jewishness als kulturelle Kategorie kann nur unzureichend ins Deutsche übersetzt werden. Die jiddische „Yiddishkeit“ reicht noch am nächsten an das Konnotationsfeld heran, weshalb es hier mit „Jüdischkeit“ übertragen wird.

Dichotomien jüdischer Selbstbilder. Typisch für diese „neue Welle“ sei etwa die US-Sitcom *Seinfeld* (1989-1998, S. 13).

Zusätzlich zu expliziten Darstellungen will Abrams außerdem auch „symbolische“ oder „konzeptuelle“ Jüdischkeit untersuchen. (S. 16-18.) Die Möglichkeit solcher Lesarten beruhe auf Doppelkodierungen, auf der Existenz von Markern, die in ihrer Gesamtheit als jüdisch gelesen werden können, es aber nicht müssen: bestimmte Namen, Lebensmittel oder sprachliche Besonderheiten. Für ein Publikum, dem die entsprechenden *clues* nicht geläufig sind, funktioniere der Plot der Filme auch ohne diese zusätzliche Dimension.

Abrams hat seine Studie in acht thematische Kapitel mit mehreren Unterkapiteln geordnet, die am Ende jeweils kurz zusammengefasst werden und sich zum Teil überschneiden. So taucht ein Charakter oder Motiv oft in mehreren Kapiteln auf, teils auch mit gegensätzlichen Interpretationen. Die Kapitel „The Jew“ und „The Jewess“ bilden den Anfang. Historisch war das Bild des männlichen ‚Juden‘ bisher in Binäroptionen geteilt: Dem „queer/sissy“ (passim), also ‚verweichlichten‘, effeminierten, schüchtern-seltsamen, vor allem durch seinen Intellekt bestimmten Juden der Diaspora stand der „muscle-Jew“ (passim), der muskulöse, sonnengebräunte zionistische Jude gegenüber. Anhand von Figuren wie Walter in *The Big Lebowski* (1998)³ oder dem familienorientierten, fürsorglichen Koch und Mossad-Killer Avner in Steven Spielbergs *München* (2005) zeigt Abrams, wie diese Dichotomien mittlerweile überwunden werden. Selbstbewusste, ‚ganz normale‘ Juden, die auch mit körperlichen Unzulänglichkeiten oder ihrer „Unprofessionalität“ (S. 28) stolz umgehen, erweitern die traditionellen Bilder.

Die Jüdin sei demgegenüber im Film zwar viel weniger präsent gewesen (vgl. S. 43), aber auch ihre Darstellung habe sich diversifiziert. Den orientalisierten Polen der *belle juive* und des „dominanten Weibs“, positiv gewendet im Bild der sprichwörtlichen *Yiddische Mamme* (S. 46), stünden heute pluralisierte Entwürfe jüdischer Weiblichkeit gegenüber. Die später aufkommende, stereotype *JAP*, die sowohl schöne als auch dominante *Jewish American Princess*, galt lange als verzogen und oberflächlich. Der verbreitete filmische Topos der Hinwendung des männlichen Juden zur nichtjüdischen „Schickse“ basiert, so Abrams, auf der abstoßenden Wirkung der *JAP*. Abrams problematisiert jedoch auch den Produktionskontext solcher Negativbilder: Da die Weitergabe des Judentums in der Halacha über die Mutter erfolgt, ist die Jüdin die „Hüterin der Weitergabe jüdischer Identität und Kultur“ (S. 50), sie wird zur Bedrohung für Nichtjuden und Juden, die ihren Selbsthass auf sie projizierten. Mit der „Schlemilisierung“⁴ des Bildes der Jüdin hätten dann empathischere Darstellungsweisen eingesetzt, die sie als intelligentes, handelndes Subjekt zeigen. Zu allgemein selbstbewussten Jüdinnen gesellen sich auch Undercover-Agentinnen wie Shoshana Dreyfus in *Inglourious Basterds* (2009) und ungewöhnliche Mütter wie Bobbie Markovitz (Bette Midler) in *Die Frauen von Stepford* (2004) oder die eher tragische Sara Goldfarb in *Requiem for a Dream* (2000).

³ Aus Platzgründen wird hier auf die vollständigen filmographischen Angaben verzichtet.

⁴ Als ‚Schlemiehl‘ wird im Jiddischen der Typus eines tollpatschigen jüdischen Opfers bezeichnet.

Die folgenden Kapitel, „Sex“, „Passivity“ und „Agency“ liefern zahlreiche weitere Beispiele für solche Frauenrollen. Prägnantestes Beispiel sowohl für ‚Sex‘ als auch für *agency*⁵ ist wohl Jane Smith, die von Angelina Jolie gespielte, stark sexualisierte jüdische Auftragskillerin in *Mr. & Mrs. Smith* (2005). Beide Kapitel betonen die Verschiebung hin zu selbstbewussten Darstellungen von Sexualität und Körperlichkeit wie auch der expliziten Verfolgung der eigenen Interessen oder gar der Ausübung von Rache bis hin zu jüdischen ‚Bösewichten‘. Als „Jewish ‘musculinity‘“ bezeichnet Abrams diese neue Sorte jüdische Figuren, die zwischen den dichotomen Polen von „tough/queer“ zu verorten sei und die er als Zeichen von Normalisierung wertet. Zum gleichen Schluss kommt er in Bezug auf den Themenkomplex ‚Passivität‘, womit vor allem die herkömmliche Zuweisung des Opferstatus für jüdische Charaktere gemeint ist. Abrams zeigt, dass früher klare Täter-Opfer-Grenzen in einigen Filmen aufgeweicht werden: Jüdische Figuren werden korrumpiert, machen sich schuldig oder sind, wie Bernie in *Miller’s Crossing* (1990), so unsympathisch gezeichnet, dass ihr Unglück kein Mitleid erzeugt. Auch dies wertet Abrams als Zeichen der Normalisierung, da das Schicksal der Figuren nun von ihren eigenen Handlungen abhängt anstatt von ihrer religiösen oder kulturellen Zugehörigkeit (S. 104). Diese Unterscheidung trifft er in Bezug auf Holocaust-Filme wie *Die Grauzone* (2001) allerdings nicht, obgleich die jüdische Mittäterschaft in diesen Fällen erzwungen wurde. Die Abrams zufolge auf der Leinwand ebenfalls neue Entwicklung von einer vorher angeblich „untouchable tough Israeli Jew/ess“ (S. 108) hin zu Darstellungen „israelische[r] Inkompetenz“ (S. 105) sieht er als überzeugendsten Beweis für einen Paradigmenwechsel hin zu differenzierteren Bildern des Jüdischen.

Im Kapitel „Religion“ unterscheidet Abrams zum ersten Mal zwischen ethnisch-kulturellen und religiösen Seiten des Judentums. Er zeigt, dass letztere in der Filmgeschichte kaum zu sehen waren. Wurde Judaismus doch als Religion thematisiert, wurden meist Charedim⁶ wegen des distinkten Aussehens der Männer mit ihren schwarzen Hüten und den Schläfenlocken zu Stellvertretern für alle Richtungen des Judentums und jede Form von Orthodoxie. Diese Darstellungen förderten einerseits romantisierende Bilder des ‚Jüdischen‘ – etwa in *Fiddler on the Roof* (1971) oder *Yentl* (1983) – und waren andererseits zumeist „von außen“ konstruiert, so dass der Charedi zum Sinnbild des exotischen Anderen gemacht wurde. Abrams betont, dass das Bild der Charedim dabei immer männlich und weiß, also aschkenasisch, sei und damit alle Variationen innerhalb dieser Gruppe unsichtbar würden, wie etwa die nicht-weißen sephardischen und misrachischen Juden und Jüdinnen. Als Folge davon sei das Judentum als „nicht nur rituell und theologisch monolithisch, sondern auch als geographisch homogen, mit fast keinem Sinn für nationale, regionale oder küstenbezogene Unterschiede“ (S. 141) präsentiert worden. Zudem sei Judaismus als Religion meist als etwas Repressives dargestellt

⁵ Der kaum ins Deutsche übersetzbare Begriff der *agency* bezeichnet Handlungsfähigkeit und die Übernahme von Verantwortung für die eigenen Geschehnisse und Interessen.

⁶ Mit Charedim, vom hebräischen *lecharod*, das mit „zittern, bangen“ übersetzt werden kann, werden allgemein alle Frommen bezeichnet. Chassidim wiederum sind wie auch ihre Gegner, die Mitnagdim, bestimmte Untergruppen der Charedim.

worden, von dem sich die jüdische Figur emanzipieren muss. Dagegen zeige die zeitgenössische Ära auch heterogene Entwürfe von Charedismus sowie Einblicke „von innen“ (S. 140). *Kadosh* (1999) und *A Price Above Rubies* (1998) zeigen Charedim sogar bei sexuellen Handlungen – für Abrams ein Ausweis der zunehmend humanisierten Darstellungsweise religiöser Juden und Jüdinnen im Film, die nun weniger als Symbol herhalten müssten. (S. 89)

Das Kapitel „Food“ liefert einen sinnlichen Einblick, wie kulinarische Klischees und Genüsse zum Zwecke der Distinktion dienen, indem mit Hilfe des Wissens, welche Speisen als jüdisch oder *goyisch* gelten, Zugehörigkeiten etabliert werden. Abrams verknüpft die Haltung zu Bagels, Challa, Hühnersuppe mit Matzebällchen, Tscholent und auch treyfe, also nicht koscheren Lebensmitteln wie Meeresfrüchte und Schweinefleisch mit Themen wie Sexualität, sozialem Aufstieg und Generationskonflikten: „For Jews, the conflicts with their religious, ethnic and sexual selves are staged most pointedly at meals.“ (S. 176) Aber nicht nur anhand der Frage, ob und welche Regeln des *Kashrut* eingehalten werden, werden Konflikte um Tradition und Assimilation ausgehandelt. Auch der Akt des Familienvaters in *Avalon* (2001), mit dem Anschneiden des Truthahns nicht auf den wie immer verspäteten Sohn zu warten, bedeutet die Abkehr von traditionell jüdischen Praktiken (vgl. S. 173). Insofern verdeutlicht das Kapitel auch die Zentralität des gemeinsamen Essens für kulturelle Identität, und obwohl Abrams diese Kategorien im vorherigen Kapitel absichtlich trennt, werden die fließenden Grenzen zwischen Jüdischkeit als Kultur und Judaismus als Religion hier offensichtlich.

Im letzten Kapitel, „Bathrooms“, will Abrams zeigen, wie dieser einerseits sehr private, andererseits halböffentliche Ort für Grenzziehungen zwischen ‚jüdisch‘ und ‚nichtjüdisch‘ dient und behauptet eine enge kulturelle Verbindung zwischen „the Jew and the loo“ (S. 187): Unter anderem sei der Toilettenwitz wichtig für den jüdischen Humor, der zum skatologischen (die Lehre von den Ausscheidungen) tendiere. Nun sind Fäkalwitze aber nicht nur in der jüdischen Tradition beliebt und wichtig. Ist es also etwas besonders Jüdisches, auf Ausscheidungen zu rekurrieren oder Figuren mit verwandten Problemen wie einem Reizdarm auszustatten, wie es Abrams für „die“ jüdische Literatur behauptet (vgl. S. 185)? Hier könnte mit Hilfe einer psychoanalytischen Perspektive argumentiert werden, dass die in der frühkindlichen, ‚analen‘ Phase erlernte Selbstbeherrschung, die in der bürgerlichen Gesellschaft so wichtig ist, psychosomatisch mit ebenjenen Funktionen verbunden ist, auf deren Unterdrückung ihre freudsche Bezeichnung beruht. Diese Kulturalisierung betrifft jedoch nicht nur jüdische Menschen. Stattdessen tappt Abrams in die Falle einer identitätspolitischen Scheuklappenperspektive: „Certainly, as a result of the multiplicity of such scenes, the bathroom can be semiotically coded as ‚Jewish‘ space“ (S. 188). Nicht nur ein außerfilmischer Beleg mit jüdischen Praktiken wie den Dankesgebeten nach geglückter Erleichterung, sondern auch ein Vergleich mit nichtjüdischen Filmfiguren wäre hier angebracht gewesen: Aufgrund der angeführten allgemein geltenden Zwänge moderner Gesellschaften lässt sich vermuten, dass sich zahlreiche Gegenbeispiele finden ließen, wie beispielsweise Philip Tschirners Buch „Das Klo im Kino“ (Münster 2007) nahelegt, das Filme der

Nichtjuden Jean-Luc Godard, Bernardo Bertolucci, Pier Paolo Pasolini, Wim Wenders und Alfred Hitchcock untersucht. Aber nicht nur hier sind Abrams' Schlüsse etwas voreilig. Sein Konzept des „symbolischen“ Juden etwa wird dann ungenau, wenn dessen Charakteristika, wie bei Ted in *Verrückt nach Mary* (1998, S. 194), aus der Perspektive des Antisemitismus stammen. Eine Reflektion darüber, wie sich die entsprechenden Stereotype zueinander verhalten, bleibt leider aus. Erhellend werden Abrams' Ergebnisse dann, wenn er sie zur nichtjüdischen Umwelt in Beziehung setzt. Seine Deklaration des Badezimmers als „jüdischer Raum“ bekommt eine beklemmende Wahrheit, wenn er wie in *Hitlerjunge Salomon* (1989) zum Ort der potentiellen Enttarnung männlicher Juden wird, die sich wegen antisemitischer Bedrohung als nichtjüdisch ausgeben.

Die Stärken des Buches zeigen sich, wenn Abrams nah an seinem konkreten Gegenstand bleibt. Dagegen sind einige seiner Herleitungen und Begründungen nicht präzise genug und damit nicht plausibel. Die Argumentation etwa, jetzt seien Juden und Jüdinnen „less anxious“ und würden weniger fürchten, einen „antisemitic backlash“ auszulösen (S. 12), mag zwar für Einzelne stimmen, suggeriert aber, die Unsichtbarkeit jüdischer Figuren im Film hätte vorher an mangelndem Selbstvertrauen gelegen anstatt an realer Diskriminierung.

Ungenauigkeiten werden dann höchst problematisch, wenn Filme falschen Ländern zugewiesen werden: Nur weil die deutsch-französisch-niederländische Koproduktion *Paradise Now* (2004) in den palästinensischen Gebieten und in Israel spielt, ist er noch lange kein israelischer oder gar jüdischer Film, wie Abrams behauptet. (S. 12) Die spezielle Produktions- und Rezeptionsgeschichte dieser Koproduktion mit einem deutschen Drehbuchschreiber und palästinensischem Regisseur zwischen Antisemitismusvorwürfen, zahlreichen Preisen und der Bewerbung des Films für Schulen durch die Bundeszentrale für politische Bildung ist vielmehr ein Beispiel für negative Fremdbilder des „Jüdischen“ respektive Israels.

Insgesamt ist zu beklagen, dass Abrams dem filmischen Medium in seiner Eigenheit nicht gerecht wird. Seine Analysen beruhen lediglich auf der Handlung und Eigenschaften der Filmfiguren, spezifisch filmwissenschaftliche Kategorien wie Kameraeinstellungen, Kameraführung und vor allem den Schnitt als eigenes Mittel der filmischen Bedeutungskonstitution untersucht er nicht. Die Funktion der abgebildeten Screenshots bleibt deshalb oft unklar. Positiv anzumerken ist die implizit relationale Perspektive auf Filmfiguren. Abrams kann überzeugend zeigen, wie die Eigenschaften vieler Charaktere im Verhältnis zu anderen Figuren an Schärfe gewinnen. Gerade der Kontrast zwischen beispielsweise den über seinen virilen Körper inszenierten schwarzen Captain Stephen Hiller, gespielt von Will Smith, in *Independence Day* (1996) und dem jüdischen Helden David (Jeff Goldblum), der mit seinem Intellekt die Aliens besiegt, etabliert die herausstechenden Merkmale beider. Insgesamt gelingt es Abrams zu zeigen, dass der zeitgenössische Film inzwischen ein weitaus größeres Spektrum an jüdischen Charakteren aufweist als vor den 1990er Jahren. Erklärungsansätze dafür, die gesamtgesellschaftliche Tendenzen der entsprechenden Länder beachteteten, liefert das Buch jedoch nicht. Während einige seiner Thesen recht arbiträr wirken, ist es als

kulturwissenschaftlich ausgerichteter Überblick über den Themenkomplex
,Jüdischkeit und Film' jedoch detailreich und informativ.

Zitiervorschlag Antonia Schmid: Rezension zu: Nathan Abrams: *The New Jew in Film. Exploring Jewishness and Judaism in Contemporary Cinema*, in: *MEDAON – Magazin für jüdisches Leben in Forschung und Bildung*, 7. Jg., 2013, Nr. 12, S. 1-6, online unter http://medaon.de/pdf/MEDAON_12_Schmid.pdf [dd.mm.yyyy].

Zur Rezensentin Studium der Medien- und Kommunikationswissenschaft, Soziologie und Geschlechterforschung an der Georg-August-Universität Göttingen; 2007 dort Lehrbeauftragte im Fach Geschlechterforschung, 2008 bis 2010 wissenschaftliche Mitarbeiterin im Fach Politikwissenschaft an der Bergischen Universität Wuppertal, seit November 2010 Stipendiatin im Walther Rathenau-Kolleg Potsdam, 2012/13 Fellow am Kantor Center for the Study of Contemporary European Jewry. Dissertationsprojekt zu „*Ikono-graphie der Volksgemeinschaft – ‚Juden‘, ‚Deutsche‘ und Antisemitismus im Film der Berliner Republik*“. Zahlreiche Vorträge und Publikationen zu den Schwerpunkten *Kritische Theorie und Antisemitismus, Gender Studies und Cultural Studies, Politische Theorie, Film und Repräsentation*.