



universität
wien

DIPLOMARBEIT

„Die Inszenierung von Heimat in palästinensischen Spielfilmen“

Christina Friedrich

zur Erlangung des Grades der
Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, am 16. Juni 2009

Studienkennzahl

A 317

Studienrichtung

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer

Prof. Dr. Christian Schulte

Für F.

INHALT

VORWORT	6
1 EINLEITUNG	9
2 VORAUSSETZUNGEN	16
2.1 Geschichte	16
<i>Versprechungen während des Ersten Weltkriegs – Gründung Israels und erster arabisch-israelischer Krieg – 1948-1967 Identitätssuche – Sechs-Tage-Krieg 1967 – Palästinensischer Widerstand – Libanon-Invasion – Erste Intifada 1987 – Oslo und der Friedensprozess – Zweite Intifada 2000 und Sperrwall</i>	
2.2 Status und Flüchtlingsproblem	31
<i>Flüchtlingslager/UNRWA – Recht auf Rückkehr – Status der Palästinenser</i>	
2.3 Notizen zur palästinensischen Filmgeschichte	38
3 HEIMAT	42
3.1 Begrifflichkeiten	43
3.1.1 Heimat	43
3.1.2 Verlust der Heimat – Heimweh	47
3.2 Heimat als theoretisches Konzept	49
3.2.1 Kulturelles Gedächtnis	51
3.2.2 Erinnerungsräume	54
3.2.3 Raumbezogene Identität	62
3.3 Heimat Palästina	67
3.3.1 Nationales Bewusstsein	68
3.3.2 Kollektive Erinnerungsräume	69
3.3.3 Identitäts-Problematik der israelischen Araber	74
3.3.4 Symbole	77

4 FILM	83
Vorbemerkung	83
4.1 Heimatorte	89
4.1.1 Land – Idylle und Alptraum	90
Wedding in Galilee	91
<i>Olivenbäume und die Verbundenheit zur Natur – Rituale und Essenssymbolik – Erzählte Geschichte – Dramaturgie – Filmsprache</i>	
Atash	107
<i>Landschaft – Das Haus als Gefängnis – Der Vater als Machtzentrum – Die Schule als Ausweg – Zimmereinteilung, Exkurs: Mädchen-/Frauenzimmer – Gamilas Gefangenschaft – Der Machtwechsel – Dramaturgie – Filmsprache</i>	
4.1.2 Stadt – Hoffnung und Resignation	123
Haifa	124
<i>Städtische Strukturen und Infrastruktur – Die Lagerbewohner – Haifa – Erinnerungskultur am Beispiel von Haifas Tante – Kommunikation/Medien – Dramaturgie – Filmsprache</i>	
Divine Intervention	141
<i>Nazareth – Jerusalem – Heimat von E.S.: Vater, Göttliche Intervention, Freundin/Checkpoint – Dramaturgie – Filmsprache</i>	
4.2 Heimatnarrative	160
4.2.1 Bezugspunkt Familie	160
<i>Die Beziehung zum Vater – Die Rollen der Mutter – Töchter</i>	
4.2.2 Israel als Eindringling in die Heimat	172
5 FAZIT	179
LITERATURVERZEICHNIS	185
FILMOGRAFIE	195
ANHANG	196

VORWORT

Es ist nicht möglich, den Nahostkonflikt wissenschaftlich völlig wertfrei auf wenigen Seiten in Worte zu fassen. Es ist auch nicht möglich, „die Wahrheit“ zu erfahren, geschweige denn sie zu beschreiben, da wir – insbesondere in Europa – auf die uns zugänglichen Quellen angewiesen sind. Die damit einhergehende Auswahl macht eine absolute Objektivität nicht möglich. Im Fall des Nahostkonflikts birgt das besonders viele Möglichkeiten zum Scheitern einer wissenschaftlichen Arbeit: Die intellektuellen und politischen Fronten sind verhärtet, historische Überzeugungen oft zementiert. Laufmeter um Laufmeter an Literatur, die der Weisheit letzten Schluss für sich beansprucht, biegen die Regale der Bibliotheken. Deshalb beinhaltet diese Arbeit ein für die Filmwissenschaft ungewöhnlich langes historisches Kapitel, da ich der Meinung bin, dass gewisse Voraussetzungen eben nicht einfach nur vorausgesetzt werden sollten, sondern ausformuliert werden müssen.

Mein Thema ist historisch und politisch, diese Arbeit aber in erster Linie eine Diplomarbeit im Bereich der Filmwissenschaft als Teil der Theater-, Film- und Medienwissenschaft. Dies bitte ich nicht nur den geneigten Leser und die geneigte Leserin zu berücksichtigen, ich musste es mir während des Schreibens selbst immer wieder vor Augen halten. Aus diesem Grund habe ich mich auch dazu entschlossen, für arabische Namen und Bezeichnungen nicht die in der deutschsprachigen Arabistik gebräuchliche Umschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft (DMG) zu verwenden, sondern sie so zu schreiben, wie sie in der deutsch- beziehungsweise englischsprachigen Medienberichterstattung vorkommen. Die OrientalistInnen mögen mir verzeihen.

Dass diese Arbeit verwirklicht werden konnte, verdanke ich Dr. Christian Schulte, dessen Offenheit und Interesse für mein Thema mir stets Quelle der Motivation waren. Der Mut, eine Arbeit über den Nahostkonflikt anzunehmen, ist nicht selbstverständlich und dass ich trotz der brisanten Thematik das Ziel nicht aus den Augen verloren habe, ist sein Verdienst. Ohne seine Geduld, Unterstützung und richtigen Fragen wären die folgenden Seiten nicht entstanden.

Einen wertvollen Beitrag zu dieser Arbeit hat auch Dr. Sabine Damir-Geilsdorf geleistet, deren Vortrag an der Universität Wien im November 2007 mir neue Perspektiven eröffnete, und die mir großzügig weite Teile ihrer damals noch unveröffentlichten Habilitationsschrift zur Verfügung gestellt hat. Ihre Erfahrung mit der Geschichte und ihre ungebrochene Leidenschaft für das Thema waren mir Ansporn und Inspiration.

Ola Anan und ihren Studienkollegen in Brüssel danke ich für ihre Offenheit und ihr Vertrauen beim Beantworten selbst der persönlichsten Fragen. Menschen wie ihnen ist diese Arbeit gewidmet. Des Weiteren wurden die folgenden Seiten bereichert durch das rege Interesse und die Geduld ihrer ErstleserInnen, die an den richtigen Stellen die richtigen Denkanstöße gegeben und darüber hinaus im In- und Ausland stets Hilfe und Ermutigung angeboten haben. Danke auch all jenen, die mich unermüdlich mit Koffein, Strom und aufmunternden Worten versorgt haben.

Schließlich gebührt der größte Dank meinen Eltern, die in einem Ausmaß zur Entstehung dieser Arbeit beigetragen haben, das ihnen wahrscheinlich nicht bewusst ist. Sie haben mich zu einem neugierigen und kritischen Menschen erzogen und mir den unbezahlbaren Luxus der freien Entscheidung über meine Ausbildung ermöglicht. Sie hatten ein offenes Ohr in Krisenzeiten und gaben mir stets das Gefühl, auf dem richtigen Weg zu sein. Nicht zuletzt hat mir die Recherche für diese Arbeit gezeigt, welchen Reichtum ich ihnen verdanke: Ich habe eine Heimat.

Die letzte Reise führt zu einer Konfrontation mit einem jungen jüdischen Siedler, der wie ich in diesen Hügeln aufgewachsen ist und sein bisheriges 25-jähriges Leben dort verbracht hat. Mir ist bekannt, dass ein Großteil dieser Welt auf Lügen aufgebaut ist. Er muss mit der fundamentalen Unwahrheit aufgewachsen sein, dass sein Elternhaus auf Land gebaut ist, dass exklusiv schon immer seinem Volk gehörte, obwohl es in unmittelbarer Nachbarschaft Ramallahs liegt. Man wird ihm nicht erzählt haben, dass es Palästinensern weggenommen wurde, die seither gezwungen sind, nur einige Kilometer entfernt ihr Dasein als Flüchtlinge zu fristen. Trotz der Mythen, die seine Weltsicht bestimmen – wie käme ich dazu zu behaupten, dass meine Liebe zu diesen Hügeln die seine aufhebt? Und was bedeutet diese Erkenntnis sowohl für unser beider Zukunft als auch für die unserer jeweiligen Länder?

Raja Shehadeh, Streifzüge durch Palästina (2007), S. 14

1 EINLEITUNG

Der Nahostkonflikt war von Beginn an ein Konflikt um Heimat.¹ Mit dem Entstehen des Zionismus Ende des 19. Jahrhunderts nahm die Sehnsucht der Juden nach einer Heimat für ihr verfolgtes Volk konkrete Vorstellungen an. Lord Balfour versprach 1917 im Namen der Briten, alles zu tun, um „die Bildung einer jüdischen Heimstatt in Palästina“² zu ermöglichen. Wie notwendig ein Ort der Sicherheit und Heimat für die Juden war, zeigte der Zweite Weltkrieg. Mit der Gründung Israels 1948 war der erste große Schritt in diese Richtung getan, ein Schritt, der zugleich einen Heimatkonflikt für ein anderes Volk auslöste: die Palästinenser. Rund eine dreiviertel Million Menschen wurden heimatlos, sei es durch Vertreibung, Flucht, die Zerstörung des Hauses oder den Gang ins Exil. Seither brodeln der Konflikt, manchmal im Untergrund, manchmal an der Oberfläche, manchmal bricht er offen aus und mündet in Gewalt und Blutvergießen. Der Sechs-Tage-Krieg 1967, die Libanon-Invasion 1982, der erste Aufstand der Palästinenser 1987 oder die Al-Aqsa-Intifada 2000 sind nur Schlaglichter in der Geschichte des Nahostkonflikts. Die UNO und die USA versuchten zu vermitteln, was 1993 in Oslo scheinbar gelang. Seit George W. Bushs Vorstoß in Annapolis 2007 bemüht man sich erneut um eine dauerhafte Lösung, die jedoch zur Jahreswende 2007/2008 mit dem Krieg im Gazastreifen wieder in weite Ferne gerückt ist.

Zwei Völker, die Anspruch auf das gleiche Land erheben, ihre Heimat verteidigen wollen oder sie zurück verlangen. Die Mittel, die beide Seiten dafür anwenden, entbehren viel zu oft jeglicher Vernunft oder Menschenwürde, verletzen Menschen und Menschenrechte. In diesem hoch politisierten Umfeld scheint Kunst nur als weiteres Politikum möglich, als weiteres Statement und Parteinahme im Konflikt und auch als Mittel zur kollektiven nationalen Identitätsfindung.

Für das palästinensische Kino ist diese Einschätzung lange Zeit richtig. In den 60er und 70er Jahren, als in Europa Diskussionen um Stil und Ästhetik den Kinodiskurs prägten, diente das palästinensische Kino der PLO der Dokumentation ihres Kampfes und war kaum mehr als ein Mittel zum Zweck. Während der letzten drei Jahrzehnte entwickelte

¹ Auch wenn religiöse Argumente zentral sind für den Anspruch auf gerade dieses Stück Land im biblischen Palästina, entstand der Konflikt nicht in erster Linie als einer zwischen Juden und Moslems, sondern als einer zwischen „Siedlern“ und „Einheimischen“. Siehe dazu auch Hilal (2007), S. 1-27 oder Shohat (2006), S. 216.

² Vgl. Text der Balfour-Erklärung bei Krämer (2002), S. 179.

sich jedoch auch der palästinensische Film zum Kunstwerk. Die Kamerafahrten von Michel Khleifi etwa oder die surreal anmutenden Geschichten von Elia Suleiman haben mit den Polit-Dokumentationen ihrer Vorgänger nichts mehr zu tun. Freilich spielt auch hier die politische Lage eine Rolle, beeinflusst den Film wie seine Akteure. Was beinahe alle palästinensischen Filme verbindet, ist die Art und Weise ihres Entstehens: Zahlreiche FilmemacherInnen begannen ihre Karriere im erzwungenen oder selbst gewählten Exil, absolvierten ihre Ausbildung im Ausland und kehrten – wenn überhaupt – erst in den letzten Jahren zu Dreharbeiten nach Israel/Palästina zurück. Ohne Förderungen aus dem (europäischen) Ausland wären viele nicht arbeitsfähig.

Der iranisch-stämmige amerikanische Filmwissenschaftler Hamid Naficy fasst die breit gefächerte Gruppe der Filme, die nicht im Heimatland des Regisseurs oder der Regisseurin entstanden sind, dies thematisieren und unter oft schwierigen Bedingungen produziert werden, unter dem Begriff des *Accented Cinema* zusammen, für den es im Deutschen keine adäquate Übersetzung gibt. Die Umschreibung „Filme mit Akzent“ beschreibt nur unzureichend, was Naficy unter *accented* versteht³.

Akzentuierte FilmemacherInnen stammen laut Naficy oft aus Ländern der Dritten Welt oder postkolonialen Gesellschaften und arbeiten abseits der konventionellen Studiosysteme, individuell oder im losen Verbund mit BranchenkollegInnen. Gemeinsam ist ihnen „liminal subjectivity and interstitial location in society and the film industry.“⁴ Der Begriff *interstitial* ist ebenso schwierig zu übersetzen wie *accented*, bedeutet in etwa „in den Zwischenräumen“ und bezieht sich hier vor allem auf die Produktionsbedingungen der Filme. Naficy unterscheidet Exil-, Diaspora- und ethnische Filme ausgehend von der Biografie des Regisseurs oder der Regisseurin.

Exiles, especially those filmmakers who have been forcibly driven away, tend to want to define, at least during the liminal period of displacement, all things in their lives not only in relationship to the homeland but also in strictly political terms. As a result, in their early films they tend to represent their homelands and people more than themselves.⁵

Das Exil kann intern empfunden werden oder extern sein, also einen Aufenthaltsort in einem anderen Land als dem Herkunftsland bedeuten. Diese Unterscheidung beeinflusst auf paradoxe Weise die Rezeption der Filme. Während für intern exilierte RegisseurInnen

³ Vgl. für eine umfangreiche Definition des Akzent-Begriffs: Naficy (2001), S. 23f.

⁴ A.a.O., S. 10.

⁵ A.a.O., S. 12.

eingeschränkte Produktionsmöglichkeiten, Zensur oder das Verbot eines ihrer Filme im eigenen Land bedeuten, dass ihre Arbeit wahrgenommen wurde und wird, gehen die in relativer Meinungs- und Redefreiheit entstandenen Arbeiten der extern exilierten FilmemacherInnen oft in der Fülle um Aufmerksamkeit buhlenden Filme unter.⁶

Die durch die Diaspora geprägte Identität der FilmemacherInnen ist für Naficy wesentlicher Bestandteil des Diaspora-Films und unterscheidet sich von der Exil-Identität durch unbedingte Kollektivität. Die Verbindung zum Herkunftsland ist ähnlich stark. „As a result, the nurturing of a collective memory, often of an idealized homeland, is constitutive of the diasporic identity.“⁷ Die Ausdehnung der Heimat ist jedoch eine andere:

[U]nlike the exiles whose identity entails a vertical and primary relationship with their homeland, diasporic consciousness is horizontal and multisited, involving not only the homeland but also the compatriot communities elsewhere.⁸

Im Gegensatz zum Exil- oder Diasporafilm, der sich auf eine Identität außerhalb des Gastlandes konzentriert, liegt der Fokus des ethnischen Films auf der Position und der „ethnic and racial identity“⁹ der FilmemacherInnen im Gastland. Auch die Geschichten, die der Film erzählt, spielen eher im Gast- als im Herkunftsland.¹⁰

Ästhetisch und ideologisch steht das *Accented Cinema* in der Tradition des *Third Cinema*,¹¹ wenn es auch, wie Naficy ihm bescheinigt, weniger polemisch ist. „[It] is nonetheless a political cinema [...] historically conscious, politically engaged, critically aware, generically hybridized, and artisanally produced.“¹² So wie es im Bereich der Sprache die Unterscheidung zwischen Dialekt und Hochsprache gibt, definiert sich das *Accented Cinema* über die Kritik an einer gängigen Filmproduktionsform (z.B. Hollywood-Style), gegenüber der ein entsprechend abweichend gestalteter Film wie ein sprachlicher Akzent oder Dialekt wirkt. Zu den stilistischen Merkmalen des *Accented*

⁶ Vgl. Naficy (2001), S. 11.

⁷ A.a.O., S. 14.

⁸ ebd.

⁹ A.a.O., S. 15.

¹⁰ Ein Beispiel für einen so definierten ethnischen Film wäre *Italianamerican* (1974) von Martin Scorsese, vgl. a.a.O., S. 16.

¹¹ Das lateinamerikanische *Third Cinema* stellt sich gegen das „erste“ Hollywood- und das „zweite“ europäische Arthouse-Kino und prangert Kapitalismus und Neokolonialismus an. Der Regisseur erscheint als Teil eines Kollektivs, dessen Arbeit nicht dem persönlichen Ausdruck sondern der Initiierung von aktivem Handeln in der Gesellschaft dient. Der Begriff wurde in den späten 60er Jahren von den argentinischen Filmemachern Fernando Solanas und Octavio Getino geprägt, vgl. a.a.O., S. 30.

¹² A.a.O., S. 30f.

Cinema gehören unter anderem „the film’s visual style; narrative structure; character and character development [...]; structures of feeling of exile; filmmaker’s biographical and sociocultural location [...]“¹³ Oft geht es jedoch nicht nur um die ästhetische, sondern auch um die auf der Leinwand gesprochenen Sprache, denn

[o]ne of the greatest deprivations of exile is the gradual deterioration in and potential loss of one’s original language, for language serves to shape not only individual identity but also regional and national identities prior to displacement.¹⁴

Besonders im Arabischen ist der regionale Dialekt von großer Bedeutung, da er oft deutlich vom in den Medien verwendeten Hocharabisch abweicht. So können zwar Marokkaner und Syrer den gleichen Nachrichtensender verfolgen, ein Gespräch untereinander wird sich jedoch als nahezu unmöglich herausstellen – die regionalen Dialekte sind zu verschieden. Die meisten jüngeren palästinensischen Filme sind im syrisch-palästinensischen Dialekt gedreht, den auch die im Film vorkommenden Israelis beherrschen, so sie Arabisch sprechen (vgl. z.B. *Wedding in Galilee*).

Die Produktionsbedingungen im Ausland und die Erfahrung des Heimatverlusts schlagen sich auch thematisch in den akzentuierten Filmen nieder. „[Accented films] signify and signify upon exile and diaspora by expressing, allegorizing, commenting upon, and critiquing the home and host societies and cultures and the deterritorialized conditions of the filmmakers.“¹⁵

Das Leben der RegisseurInnen, ihr Werk und die Rezeption der Filme sind politisch beeinflusst: „[T]he accented style continually grapples with the politicized immediacy of the films and with their collective enunciation and reception – that is, with the manner in which politics infuses all aspects of their existence.“¹⁶

Die Figuren und Protagonisten der akzentuierten Filme müssen oftmals reale Grenzen überschreiten, eine Situation, die in vielen palästinensischen Filmen zum Tragen kommt. Eine Szene an einem Checkpoint zwischen palästinensischem und israelischem Gebiet, in der das Erreichen der anderen Seite schwierig oder unmöglich ist, findet sich in beinahe jedem Film. Die Strategien, die die Figuren – und nicht nur sie, sondern natürlich auch die Menschen dahinter – entwickeln, um die Situation zu meistern, geben ihnen laut Naficy Macht, denn sie bedeuten, gesellschaftliche und rechtliche Codes zu kennen und

¹³ Naficy (2001), S. 21.

¹⁴ A.a.O., S. 24.

¹⁵ A.a.O., S. 4.

zu benutzen.¹⁷ Gerade FilmemacherInnen aus dem Nahen Osten beweisen Ausdauer im Entwickeln und Umsetzen dieser Strategien, wie zum Beispiel in *Waiting/Casting in Palestine* (2005) von Rashid Masharawi thematisiert wird. Auch als Künstler bleiben sie von diesen Situationen nicht unberührt: „As liminal subjects and interstitial artists, many accented filmmakers are themselves shifters, with multiple perspectives and conflicted or performed identities.“¹⁸

Diese Besonderheit veranlasst Naficy dazu, die in der Postmoderne noch verpönte „locatedness and [...] historicity“¹⁹ wieder zu einem Teil der Autorschaft zu machen. Die persönliche Situation der RegisseurInnen hat für ihn unmittelbar Einfluss auf Stil und Qualität ihrer Filme. Durch die körperlichen und mentalen Reisen, auf denen sich die FilmemacherInnen befinden oder befanden, erlebten sie „displacements and emplacements so profound, personal, and transformative as to shape not only the authors themselves and their films but also the question of authorship.“²⁰ Identität ist keine unbewegliche Kategorie sondern ein performativer Prozess,²¹ dem aufgrund der Produktionsbedingungen auch die RegisseurInnen unterliegen.

Im „Westen“ (vulgo Europa) war das Interesse für den palästinensischen Film lange Zeit gering, was nicht zuletzt an seiner schwachen Verbreitung liegt. Erst die Oscar-Nominierung eines palästinensischen Spielfilms über zwei Selbstmordattentäter - *Paradise Now* von Hany Abu-Assad - für den besten nicht-englischsprachigen Film 2005 brachte das Filmschaffen Palästinas in die Schlagzeilen. Diese Aufmerksamkeit führt allerdings nicht automatisch auch zu einem differenzierten Bild des Nahen Ostens in den westlichen Kinos, wie Irit Neidhart bedauernd feststellt:

Mit Filmen wie *Paradise Now*, *Die Syrische Braut*, *Waltz With Bashir* oder *Caramel* sind vermehrt Geschichten aus dem Nahen Osten für ein breiteres Kinopublikum zugänglich geworden. [...] Bei genauerer Betrachtung befassen sich fast alle diese Produktionen mit den Themenkomplexen Frauen und Unterdrückung, Krieg und Besatzung sowie Religion und Terror und reproduzieren somit die klischeehafte und reduzierte Sicht auf die Region und ihre Bevölkerung.²²

¹⁶ Naficy (2001), S. 6.

¹⁷ Vgl. a.a.O., S. 32.

¹⁸ A.a.O., S. 32.

¹⁹ A.a.O., S. 34.

²⁰ ebd.

²¹ A.a.O., S. 6.

²² *Paradise Now* entstand 2005, *Die syrische Braut* 2004, *Waltz with Bashir* 2008 und *Caramel* 2007. Vgl. Irit Neidhart: *Nahost: Medienbilder und Kino*, <http://www.mecfilm.de/de/d0cb013e27dec6e3868264eb8b24025/content/service/index.html> (Zugriff 03.01.09)

Betrachtet man das Festivalgeschehen in und um Palästina und den palästinensischen Film, zeigt sich schnell eine kleine, aber feine Szene, die über einige ausgesprochene Talente verfügt. Im Besonderen sei hier das Palästinensische Filmfestival von London erwähnt, nicht zuletzt, weil der Besuch desselben im Frühjahr 2007 wichtige Denkanstöße für die vorliegende Arbeit gab: Da trafen palästinensische, israelische und europäische FilmemacherInnen aufeinander, wurde heftig politisiert und politisch wie theoretisch debattiert. Zwischen all den historisch und intellektuell fundierten Argumenten und Statements kamen starke Emotionen zu Tage. Leidenschaft, Wut und Verzweiflung prägten die Gespräche über die weit entfernte Heimat. Der Wunsch, nur einmal, nur kurz, dorthin zurückkehren zu können, war allgegenwärtig.

Der Besuch des Festivals sollte Fragen beantworten, stattdessen warf er zahlreiche neue auf: Wenn das Heimatland und die für viele verschwundene Heimat ein solches Thema ist, beeinflusst das nicht auch das Filmschaffen in besonderem Maße? Wie wird diese Gefühlswelt in den Filmen umgesetzt? Sehen Filme von Exil-RegisseurInnen anders aus als die von in Israel/Palästina lebenden? Was bedeutet Heimat für die Palästinenser, lässt sich diese Frage allgemeingültig überhaupt beantworten?

Wenn mein Ausgangspunkt zur Beantwortung einiger dieser Fragen die Annahme ist, dass sich Heimat für das Volk der Palästinenser überdurchschnittlich stark über die Verbindung zu Städten und Dörfern in den palästinensischen Gebieten, beziehungsweise die emotionale Bindung an den Landstrich Palästina definiert, gilt es zunächst zu untersuchen, ob eine solche räumliche Beziehung überhaupt gerechtfertigt werden kann. Die Architekturdozentin Kimberley Dovey stellt dazu fest: „Home [...] grows both from the particular personal and social circumstances of the dwellers but also from the environmental context of the place itself, its *genius loci*. Thus home has a key element of uniqueness, it is place based.“²³

Die logische Folgerung daraus wäre, dass „the ideas of place attachment and place identity suggest, that when people attach psychological, social, and cultural significance to objects and spaces, they thereby bond themselves and the environment into a unity,“²⁴ Das ermöglicht nicht nur, dem Ort selbst eine Identität einzuschreiben, „we also draw our identity from that of the place.“²⁵ Auch wenn die Idee, dass Heimat an einen bestimmten

²³ Dovey (1985), S. 42. Hervorhebung im Original.

²⁴ Werner u.a. (1985), S. 5.

²⁵ Dovey (1985), S. 41.

Fleck Erde gebunden ist, diskutiert werden kann²⁶, „[t]he memories reflected in the home environment help to create our current experience of home, and those experiences serve in turn to preserve, evoke, and even revise the memory.“²⁷

Dass die Erinnerung eine besondere Rolle im Heimatbild der Palästinenser einnehmen muss, haben die Erlebnisse und Diskussionen in London gezeigt. Die These dieser Arbeit ist schließlich, dass starke Heimatnarrative einen aktiv konstituierenden Anteil an der kollektiven kulturellen Identität der Palästinenser haben und als solche Eingang in die Spielfilmproduktion finden.

Die vorliegende Arbeit nähert sich der Problemstellung von ihren Wurzeln aus, was zu einem verhältnismäßig umfassenden Kapitel über verschiedene Voraussetzungen geführt hat, das gewisse historische Begebenheiten im Überblick wiedergibt. Die Annäherung an die Heimat erfolgt durch den Versuch einer transdisziplinären Begriffsbestimmung und deren Einbettung in das Konzept des kulturellen Gedächtnisses von Jan Assmann und die Theorie der Erinnerungsräume von Aleida Assmann. Mit Eike Wenzel wird Film als begehbarer Gedächtnisraum und Erinnerungsmedium definiert. Im Spannungsfeld von Raum und Zeit untersucht der Hauptteil der Arbeit einige ausgewählte palästinensische Filme dahingehend, wie die Heimat von den ProtagonistInnen erlebt wird, mit welchen Mitteln Heimat und die Erinnerung an sie dargestellt, inszeniert und gespeichert werden. Zuletzt soll eingeschätzt werden, welchen Einfluss die so entstandenen Bilder auf eine mögliche kollektive Identität haben und welche Konsequenzen daraus für die zukünftige palästinensische Filmproduktion resultieren.

²⁶ Vgl. Kapitel *Heimat* der vorliegenden Arbeit

²⁷ Dovey (1985), S. 43.

2 VORAUSSETZUNGEN

Der Staat entsteht durch den Daseinskampf eines Volkes.²⁸

2.1 Geschichte

Wie in der Einleitung bereits festgestellt wurde, ist der Nahostkonflikt weniger ein religiöser als ein territorialer Konflikt. Seine Wurzeln liegen in den Ansprüchen zweier Völker, der Juden und der Palästinenser, auf das gleiche Stück Land. In dieser Arbeit soll es in erster Linie darum gehen, welche Folgen das für die palästinensische Konzeption von Heimat hat, weshalb dieses Kapitel bewusst Lücken lässt.

Die Wurzeln der jüdischen Ansprüche liegen im Zionismus. Theodor Herzl, ein Wiener Journalist und Kaffeehausliterat²⁹, begründete mit der Veröffentlichung seines Bändchens „Der Judenstaat“ diese geistige (und politische) Strömung, deren Ziel unter anderem die Errichtung eines jüdischen Staates war. Als potenzielle Orte kamen für Herzl Argentinien oder Palästina, das *Heilige Land*, in Frage.³⁰ Die Entscheidung für Palästina fiel auf dem ersten Zionistenkongress in Basel vom 29. bis 31. August 1897, wo auch der Zionistische Weltkongress gegründet wurde.³¹

Im dünn besiedelten Palästina lebten zu diesem Zeitpunkt vor allem Araber, aber auch Juden und Christen unter osmanischer Herrschaft. Eine ausführliche Darstellung des Landstriches am Mittelmeer, seiner zahlreichen Besiedelungen, Macht- und Gesellschaftsstrukturen sowie des Beginns der jüdischen Einwanderung findet sich detailliert und faktenreich in Gudrun Krämers „Geschichte Palästinas“³², ein grundlegendes Werk, auf das ich an dieser Stelle gerne verweisen möchte.

Versprechungen während des Ersten Weltkriegs

Während des Ersten Weltkrieges (1914-1918) kam es von Seiten der Briten und Franzosen zu unterschiedlichen, oft widersprüchlichen Versprechungen sowohl an die Araber als auch an die Zionisten. Zu den bedeutendsten gehören die Husain-McMahon-Korrespondenz von 1915/16, das Sykes-Picot-Abkommen von 1916 und die Balfour-

²⁸ Herzl (2004), S. 73.

²⁹ Steininger (2003), S. 4.

³⁰ Herzl (2004), S. 34.

³¹ Steininger (2003), S. 4f.

³² Vgl. im Literaturverzeichnis: Krämer (2002)

Erklärung von 1917. Die beiden ersten waren geheime Absprachen zwischen den Briten und den Arabern beziehungsweise Franzosen, für den konkreten jüdisch-arabischen Konflikt ist jedoch vor allem die Balfour-Erklärung relevant. Sie war in Form eines Briefes des britischen Außenministers Lord Arthur Balfour an den Vorsitzenden der Jüdischen Gemeinde in Großbritannien, Lord Walter Rothschild, am 9. November 1917 in der britischen Presse zu lesen:

[...] Seiner Majestät Regierung betrachtet die Schaffung einer nationalen Heimstätte in Palästina für das jüdische Volk mit Wohlwollen und wird die größten Anstrengungen machen, um die Erreichung dieses Zieles zu erleichtern, wobei klar verstanden werde, dass nichts getan werden soll, was die bürgerlichen und religiösen Rechte bestehender nichtjüdischer Gemeinschaften in Palästina oder die Rechte und die politische Stellung der Juden in irgendeinem anderen Lande beeinträchtigen könnte. [...] ³³

Gudrun Krämers Kommentar zur Balfour-Erklärung fasst die Problematik ihrer Formulierung gut zusammen:

So sorgsam war der Text abgewogen – und so asymmetrisch: Man beachte die angesprochenen ebenso wie die nicht erwähnten Rechte der beiden Bevölkerungsgruppen; die Ansprüche des jüdischen Volkes „in“ Palästina, nicht auf ganz Palästina; die Verwendung des völkerrechtlich unbelasteten Begriffs der „nationalen Heimstätte“ [...] nicht zuletzt aber die Tatsache, dass sie ein „jüdisches Volk“ klar benannte, wohingegen die in Palästina lebenden Muslime und Christen nur als „nichtjüdische Gemeinschaften“ auftauchten [...] Diktiert war die Erklärung sichtlich von der Überlegung, welche Gruppe britischen Interessen am ehesten nützlich werden könnte. ³⁴

Die Eroberung Palästinas durch die Engländer war am 9. Dezember 1917 mit der Eroberung Jerusalems abgeschlossen ³⁵. Am 29. September 1923 trat das britische Mandat offiziell in Kraft. Die Balfour-Erklärung wurde Bestandteil des Mandatsvertrages und war damit völkerrechtlich bindend. ³⁶

Gründung Israels und erster arabisch-israelischer Krieg

Die Nachrichten über die gezielte Ermordung von sechs Millionen Juden durch die Nazis während des Zweiten Weltkriegs (1939-1945) schockierten mit Kriegsende die Welt und verliehen der Errichtung einer jüdischen Heimstätte traurige Dringlichkeit. Die Briten sahen sich angesichts immer größerer Konflikte zwischen den Einwanderern und der

³³ Zit. nach Krämer (2002), S. 179., englische Originalfassung in: Laqueur/Rubin (2001), S. 16.

³⁴ Krämer (2002), S. 179f.

³⁵ Vgl. zur Eroberung Palästinas und zur Entstehung des britischen Mandats a.a.O., S. 181ff.

³⁶ A.a.O., S. 201.

ansässigen Bevölkerung³⁷ außerstande, das Problem selbst zu lösen und brachten die Angelegenheit „ohne Empfehlung für eine mögliche Lösung“³⁸ vor die UNO.

Die UNO-Generalversammlung verabschiedete am 29. November 1947 mit 33 gegen dreizehn Stimmen bei zehn Enthaltungen die Resolution 181, die die Teilung Palästinas in einen arabischen und einen jüdischen Staat vorsah. Dabei sollte der arabische Teil 45% und der jüdische Teil 55% des Territoriums ausmachen.³⁹ Jerusalem sollte unter internationale Verwaltung kommen und somit keinem der beiden Staaten offiziell angehören.⁴⁰

Die arabischen Völker lehnten die Entscheidung ab, nachdem sie bereits kurz nach dem Eingreifen der UNO erklärt hatten, unter keinen Umständen einen jüdischen Staat auf ihrem Gebiet zu dulden und dass sie den Versuch einen solchen zu errichten als Aggression betrachten, der man sich gewaltsam in einem Akt von Selbstverteidigung widersetzen werde.⁴¹ In ganz Palästina brachen bürgerkriegsähnliche Zustände aus.

In der palästinensischen Gesellschaft hingegen gab es (übrigens ebenso wie in der jüdischen) nach der UN-Resolution 181 sowohl Gegner als auch Befürworter der Teilung.⁴² Für die Gegner auf beiden Seiten galt:

The UN vote shattered two illusions shared by Jews and Arabs: that a resolution to the question of Palestine would not be quick and that the colonial power would pass its authority on to its successor in an orderly fashion.⁴³

Die Briten setzten das Ende ihres Mandats mit dem 15. Mai 1948 fest. Noch vor diesem Datum trat der Jüdische Nationalrat zusammen und David Ben-Gurion rief mit Berufung auf die ursprüngliche Heimstätte des jüdischen Volkes am 14. Mai 1948 den Staat Israel aus:

The Land of Israel was the birthplace of the Jewish people. Here their spiritual, religious and national identity was formed. [...] [The] recognition by the United Nations of the right of the Jewish people to establish their independent State is unassailable. [...] We hereby proclaim the establishment of the Jewish State in Palestine, to be called

³⁷ Zur Lage Palästinas unter dem britischen Mandat vgl. Krämer (2002), S. 167-194.

³⁸ Steininger (2003), S. 35.

³⁹ Vgl. die Karte im Anhang: *II Teilungsplan der UNO*

⁴⁰ Der Text der Resolution ist u.a. nachzulesen bei Laqueur/Rubin (2001), S. 69ff, oder unter <http://daccessdds.un.org/doc/RESOLUTION/GEN/NR0/038/88/IMG/NR003888.pdf?OpenElement> (Zugriff 31.08.2008)

⁴¹ Vgl. Kimmerling (2003), S. 147f. Die Arabische Liga wurde 1945 gegründet und hatte es sich unter anderem zum Ziel gemacht, Palästina zu unterstützen und schließlich zu befreien. Vgl. Herz (2001), S. 34.

⁴² Kimmerling (2003), S. 184.

⁴³ A.a.O., S. 148.

Medinath Yisrael (The State of Israel). [...] The State of Israel will be open to the immigration of Jews from all countries of their dispersion [...] ⁴⁴

Am folgenden Tag marschierten vereinte arabische Truppen aus Jordanien, Ägypten, Syrien und dem Irak in Israel ein. Die arabischen Truppen erwiesen sich als mittelmäßig ausgerüstet und schlecht koordiniert. Die Israelis dagegen „were motivated by the belief that they were engaged in a life-and-death struggle for the very existence of a Jewish state.“⁴⁵ Die Haganah, eine jüdische Untergrundgruppierung, aus der die israelischen Streitkräfte (IDF – Israel Defence Forces) hervorgingen, war zudem straff organisiert.⁴⁶

Mit dem Beginn des Bürgerkriegs und in Folge des arabisch-israelischen Kriegs von 1948 wurden rund 750 000 Palästinenser zu Flüchtlingen.⁴⁷ Über die Umstände, die dazu führten, wird bis heute heftig gestritten. Die israelische Seite sagt, dass die Palästinenser auf Befehl ihrer Führer geflohen sind, die Palästinenser sprechen von Massakern und Vertreibungen durch die israelischen Soldaten.⁴⁸ Die Ereignisse von 1948 werden von den Palästinensern als *An-Nakba*, die „Katastrophe“ (wörtl.: Unglück, Schicksalsschlag) bezeichnet und sind bis heute wesentlicher Baustein der palästinensischen Identität.⁴⁹

1948-1967 Identitätssuche

Die Palästinenser mussten sich neu organisieren. Kleinere, bis dahin unbedeutende Kleinstädte, wie Tulkarem, Jenin und Qalqiliya wurden wirtschaftliche Zentren. Nablus – als einzige nach wie vor vollständig palästinensische Stadt – übernahm die Rolle des kulturellen Zentrums, so man von einem solchen in den ersten Jahren nach dem Krieg überhaupt sprechen konnte. Außerhalb Palästinas war es vor allem der Libanon und Ägypten, die Zentren palästinensischen intellektuellen Lebens wurden.⁵⁰

Es waren die folgenden Jahre, die die palästinensische Existenz als entwurzelte Flüchtlinge verstreut im Exil definierten. Die Araber, die nach 1948 in Westbank, Gazastreifen und auf israelischem Staatsgebiet lebten,

⁴⁴ Laqueur/Rubin (2001), S. 81ff.

⁴⁵ Cleveland (2000), S. 261., vgl. auch Morris (1987), S. 16f.

⁴⁶ Vgl. Kimmerling (2003), S. 152.

⁴⁷ Diese Zahl zitiert Kimmerling, Cleveland spricht von „mehr als 700 000“, vgl. Cleveland (2000), S. 261.

⁴⁸ Vgl. *Flüchtlingsproblem*

⁴⁹ Vgl. Damir-Geilsdorf (2005), S. 194.

⁵⁰ Vgl. Kimmerling (2003), S. 215.: „The American University in Beirut and the American University in Cairo became their most prominent institutions. [...] [T]hese centers reflected the influence of European, worldmarket values, challenging the cultural dominance of Palestine’s eastern heartland, symbolized by Nablus.“

were instrumental in defining *ghurba*, not necessarily as exile from the country, but as displacement from original homes, villages, neighborhoods, and lands [...]. Long afterwards, these refugees helped shape the national Palestinian aspiration as one for a homeland, rather than merely for a return to Palestine.⁵¹

In den 60er Jahren begann man, über politische Lösungen nachzudenken. Am 1. Juni 1964 beschloss die Arabische Liga⁵² die Gründung der Palästinensischen Befreiungsorganisation (Palestine Liberation Organization, PLO) mit dem offiziellen Ziel der „Befreiung Palästinas“.⁵³ Am 17. Juli 1968 wurde die Palästinensische Nationalcharta verabschiedet.⁵⁴

Sechs-Tage-Krieg 1967

Zahlreiche Faktoren führten schließlich zum Ausbruch des Sechs-Tage-Kriegs im Juni 1967. Während Israel eine arabische Union fürchtete, propagierte Ägyptens Präsident Abdel Nasser die Befreiung der Palästinenser, deren Erinnerung an die Nakba noch allzu lebendig war.⁵⁵ Der gesamte Nahe Osten geriet immer stärker zwischen die Fronten des Kalten Krieges. Die USA mussten sich fragen, ob und wie weit sie Israel unterstützen wollten. Einerseits bildete der kleine Staat ein „Bollwerk gegen die sowjetische Durchdringung des Nahen Ostens“⁵⁶, andererseits standen auch die guten Beziehungen zu den arabischen Ländern auf dem Spiel. Mit dem Sechs-Tage-Krieg fiel die Entscheidung zugunsten einer umfassenden militärischen und finanziellen Unterstützung Israels durch die USA.⁵⁷

Sowohl auf ägyptischer Seite als auch auf israelischer wurden in den ersten Monaten 1967 Kriegsvorbereitungen getroffen, jeweils mit misstrauischem Blick auf den anderen. Am 5. Juni 1967 ergriffen die Israelis die Initiative und flogen einen Präventivschlag gegen die überraschte ägyptische Luftwaffe. Beinahe gleichzeitig erfolgte der Angriff auf

⁵¹ Kimmerling (2003), S. 217.

⁵² Die Arabische Liga ist eine internationale Organisation arabischer Staaten, umfasst 22 Mitglieder (mit Palästina [sic!] als einzigem Nicht-Nationalstaat) und wurde 1945 in Kairo gegründet. Ihre Ziele sind u.a. die gegenseitige Unterstützung und die Anerkennung Palästinas als unabhängiger Staat.

⁵³ Zur Gründung und Geschichte der PLO hat Abdallah Frangi ein umfangreiches, stellenweise jedoch wenig objektives Werk verfasst. Im Bewusstsein dieser Tendenzen gelesen, bietet es dennoch einen guten Überblick über Strategien und Ziele der palästinensischen Führung. Zum Gründungsprozess siehe Frangi (1982), S. 137ff. Eine übersichtliche Zusammenfassung findet sich auch bei Herz (2001), S. 37.

⁵⁴ In der deutschen Übersetzung nachzulesen auf:

http://www.palaestina.org/dokumente/plo/palaestinensische_nationalcharta.pdf (Zugriff 08.09.2008)

⁵⁵ Vgl. Cleveland (2000), S. 328.

⁵⁶ Steininger (2003), S. 46.

⁵⁷ Vgl. z. B. Herz (2001), S. 38ff.

Syrien, Jordanien griff ein und musste ebenfalls eine Niederlage hinnehmen. Innerhalb weniger Tage hatte Israel den Sinai bis zum Suez-Kanal, das Westjordanland und die syrischen Golanhöhen unter seine Kontrolle gebracht. Der israelische Verteidigungsminister Moshe Dayan verkündete am 9. Juni 1967 die Wiedervereinigung Jerusalems⁵⁸, das seit dem Krieg von 1948 aus einem israelischen West- und einem jordanisch/palästinensischen Ost-Teil bestanden hatte. Auf Drängen der Vereinten Nationen beendete Israel am 10. Juni die Kampfhandlungen. 1,5 Millionen Araber wurden über Nacht Teil des israelischen Staates, rund eine halbe Million war geflohen.⁵⁹

The Arab defeat was costly in both material and psychological terms.[...] Although the war lasted only six days, it created another tragic Arab refugee situation and a complex demographic dilemma for Israel.⁶⁰

Der jüdische Charakter des Staates stand auf dem Spiel. Nicht zuletzt deshalb begann Israel eine rege Siedlungstätigkeit in den eroberten Gebieten.⁶¹

Die UN-Sicherheitsratsresolution 242 vom 22. November 1967 forderte Israel schließlich dazu auf, sich „aus besetzten Gebieten“ zurückzuziehen. Um die Formulierung des Textes wurde lange gerungen, da je nach Artikelsetzung der Rückzug aus „den besetzten Gebieten“, also allen im Krieg von 1967 eroberten Teilen, gemeint sein kann oder der Rückzug aus „besetzten Gebieten“, was natürlich auch nur als teilweiser Rückzug interpretiert werden kann.⁶² Der nach wie vor umstrittene Originaltext setzt keinen Artikel.⁶³ Die Resolution wurde von Ägypten, Jordanien und Israel angenommen, Syrien und die palästinensischen Vertreter stimmten dagegen. Die viel zitierten „Grenzen von 1967“, der Ausgangspunkt für mögliche Grenzen eines zukünftigen palästinensischen Staates, wurden nie tatsächliche Staatsgrenzen. Sie werden heute als „Grüne Linie“ bezeichnet. Genau genommen handelt es sich um die Grenzen nach dem ersten arabisch-israelischen Krieg 1948.⁶⁴

⁵⁸ Steininger (2003), S. 95.

⁵⁹ A.a.O., S. 97f.

⁶⁰ Cleveland (2000), S. 331.

⁶¹ Eine detaillierte Analyse der israelischen Gesellschaft und der unterschiedlichen Auswüchse der Siedlungsprojekte findet sich bei z.B. Timm (2003), S. 73f.

⁶² Vgl. Herz (2001), S. 46f.

⁶³ Laqueur/Rubin (2001), S. 116. Vgl auch [http://www.mfa.gov.il/MFA/Peace Process/Guide to the Peace Process/UN Security Council Resolution 242](http://www.mfa.gov.il/MFA/Peace%20Process/Guide%20to%20the%20Peace%20Process/UN%20Security%20Council%20Resolution%20242) (Zugriff 01.09.2008)

⁶⁴ Vgl. die Karte im Anhang: III Gebietsverteilung nach 1967.

Die neue geopolitische Situation brachte für die Palästinenser eine Wiedervereinigung in der denkbar unerwartetsten Umgebung: dem jüdischen Staat. Das hatte nicht nur positive Auswirkungen. Die unterschiedliche Herkunft der diversen palästinensischen Bevölkerungsanteile stand einem unmittelbaren Zusammenschluss in einer gemeinsamen Kultur zunächst im Wege. Der rumänisch-israelische Soziologe Baruch Kimmerling betont jedoch ausdrücklich, dass, woher sie auch immer kamen und als was sie sich auch immer fühlten, die Palästinenser eines verband: Die Erinnerung an ein gemeinsames, vergangenes Palästina als Basis für ihre Identität.⁶⁵

Palästinensischer Widerstand

Nach dem Sechs-Tage-Krieg und besonders in der zweiten Hälfte der 70er Jahre erfuhr der arabische politische Aktivismus starken Zulauf und das nationale Bewusstsein des palästinensischen Volkes wuchs.⁶⁶ Die PLO spielte eine wesentliche Rolle in diesem Prozess.

Disillusioned with the Arab leadership, groups of Palestinian activists concluded that Palestinians themselves would have to assume the responsibility for liberating their homeland. The Arab defeat in 1967 was the catalyst that transformed the PLO from a body of Cairo-based bureaucratic notables into an independent resistance organization devoted to armed struggle against Israel.⁶⁷

In der Schlacht von Karameh im März 1968 fand dieses neue Widerstandsfühl seinen Höhepunkt. In der Grenzstadt zu Jordanien befand sich das Hauptquartier der Fatah-Partei⁶⁸, das Israel zerstören wollte. Den palästinensischen Guerillas gelang es, mit Hilfe der jordanischen Armee den israelischen Angriff abzuwehren und die IDF zogen sich zurück. Der als Riesenerfolg gefeierte Sieg von „Karameh“ hat heute eine fast schon mythische Bedeutung für den palästinensischen Widerstand. Die PLO wurde zu einem der wichtigsten Bestandteile der palästinensischen Identität.

[M]it der [...] PLO gewann das palästinensische Volk nicht nur Mut und Würde zurück, sondern auch seine nationale Identität im Kampf um die Befreiung Palästinas. Es hatte sich seine eigene selbständige Organisation geschaffen, um nach Palästina zurückzukehren.⁶⁹

⁶⁵ Vgl. Kimmerling (2003), S. 277.

⁶⁶ Vgl. a.a.O., S. 195ff., Cleveland (2000), S. 349ff.

⁶⁷ Cleveland (2000), S. 349.

⁶⁸ Die Partei Fatah (wörtl.: „Sieg“, auch verwendet als Abkürzung für den arabischen Namen *Bewegung zur Befreiung Palästinas*) wurde 1959 als erste politische Vertretung der Palästinenser von Yassir Arafat gegründet und ist bis heute das stärkste Mitglied der PLO. Vgl. z.B. Frangi (1982), S. 133f.

⁶⁹ Frangi (1982), S. 156.

Die Anerkennung der PLO durch Österreich erfolgte bereits 1980 und damit ungewöhnlich früh.⁷⁰

Libanon-Invasion

Nur wenige Jahre nach dem israelischen Friedensabkommen mit Ägypten⁷¹ begann 1982 die israelische Libanon-Invasion.⁷² Ministerpräsident Menachem Begin (Likud) sah in der PLO, die ihr Hauptquartier in Beirut aufgeschlagen hatte, die Verbindung zwischen der Westbank und dem Libanon. Mit der Invasion wollte er die Annexion der Westbank schneller erreichen und gleichzeitig die PLO schwächen. Im Südlibanon hatten sich außerdem große palästinensische Flüchtlingslager entwickelt, in denen sich Guerilla-Gruppen ausbreiteten.⁷³ Aktionen gegen diese Flüchtlingslager wurden oft unter israelischer Mitwisserschaft von libanesischen Milizen ausgeübt. Zu trauriger Berühmtheit gelangten die Massaker von Sabra und Shatila, zweier palästinensischer Flüchtlingslager im Südlibanon, bei denen mehr als 1000 Menschen getötet wurden.⁷⁴

In der Folge des Krieges, der durch die Intervention der UNO beendet wurde (Etablierung der UNIFIL), zog die PLO geschlossen ins Exil nach Tunis. Die israelische Siedlungstätigkeit in der Westbank nahm zu.⁷⁵ Dennoch sieht Frangi eine Weiterentwicklung der palästinensischen Identität: „Das palästinensische Volk hat seine Anerkennung als Volk, sein Recht auf Heimat durchgesetzt. Es ist ihm gelungen, im Exil einen Staat zu bilden; und dieser Staat ist die PLO.“⁷⁶

Erste Intifada 1987

Unmittelbar nach dem Sechs-Tage-Krieg erfuhr die israelische Wirtschaft einen starken Aufschwung, wovon auch die Palästinenser zunächst profitierten. Viele von ihnen arbeiteten in israelischen Betrieben, ironischerweise oft auch als Helfer beim Bau von jüdischen Siedlungen. Im Lauf der 80er Jahre stagnierte die Wirtschaft jedoch und die Arbeitslosigkeit der Palästinenser stieg deutlich an. Viele pendelten täglich nach Israel

⁷⁰ A.a.O., S. 224.

⁷¹ Am 17. September 1978 unterzeichneten in Camp David die drei Staatsoberhäupter von Israel (Menachem Begin), Ägypten (Anwar as-Sadat) und den USA (Jimmy Carter) mehrere Dokumente, die einen Friedensvertrag zwischen Israel und Ägypten darstellten und als die „Camp David Accords“ in die Geschichte eingegangen sind. Vgl. Cleveland (2000), S. 369. Bill Clintons Versuche, an dem historischen Ort im Jahr 2000 einen ähnlichen Erfolg zu erzielen, scheiterten aufgrund der Uneinigkeit über den Status Jerusalems und die Rückkehr der Flüchtlinge. Vgl. Herz (2001), S. 106.

⁷² Vgl. zum Beispiel Frangi (1982), S. 273ff.

⁷³ Vgl. Cleveland (2000), S. 376 und S. 372.

⁷⁴ Vgl. a.a.O., S. 378.

⁷⁵ Vgl. a.a.O., S. 360.

⁷⁶ Frangi (1982), S. 306.

und nahmen dafür lange Wartezeiten an den Checkpoints und strenge Kontrollen in Kauf. 1988 waren 38% der Bevölkerung der besetzten Gebiete offiziell in Israel beschäftigt.⁷⁷

Die Bedingungen für ein Eskalieren des Konflikts waren günstig. Frustration und ein Gefühl der Ausweglosigkeit griff in der Bevölkerung um sich, während gleichzeitig der Widerstand gegen die Besatzung wuchs. Bessere soziale Organisation stellte eine Infrastruktur zur Verfügung, die einen Aufstand koordinierbar machte. Schließlich schürte die aktive israelische Siedlungspolitik den ohnehin schon großen Unmut gegenüber den Israelis.⁷⁸

Am 9. Dezember 1987 löste ein Autounfall im Gazastreifen die Erste Intifada (vom arabischen Verb *intafada* „sich erheben, abschütteln“) aus. Ein israelisches Militärfahrzeug war darin verwickelt und vier Palästinenser kamen ums Leben.

Thousands of Palestinians gathered to protest the incident, and when the Israeli army shot and killed some of the demonstrators, all of Gaza burst into open revolt. Within a few days, the West Bank was also engulfed in the uprising, as thousands of demonstrators carrying stones, slingshots, and gasoline bombs confronted the Israeli armed forces.⁷⁹

Die Intifada begann als spontaner Protest und wuchs an zum organisierten Aufstand. Erstmals wurde der Konflikt von der Bevölkerung ausgetragen und entwickelte eine bedeutende Eigendynamik. Steinwerfende Jugendliche, eingehüllt in die *Kuffiya*, das Palästinensertuch, „wurden zum Symbol für die Auflehnung der Palästinenser gegen die israelische Herrschaft.“⁸⁰

Das internationale Medieninteresse wandte sich ab vom Golfkrieg hin zu den Ereignissen in Israel und die zunehmende Berichterstattung veränderte die Auffassung des Konflikts nachhaltig.⁸¹ Das zuvor als ständig durch Terrorismus und Antisemitismus bedroht wahrgenommene Israel wurde zur Besatzungsmacht und die Palästinenser zur „unterdrückten Volksgruppe.“⁸² Die PLO ging aus der Intifada deutlich gestärkt hervor.

Die Proteste hatten einen unmittelbaren Rückgang der palästinensischen Lebensqualität zur Folge. Die Arbeitslosigkeit stieg aufgrund der Kündigungswellen palästinensischer Arbeiter in Israel an, die Versorgung mit den wichtigsten Rohstoffen aus Israel versiegte.

⁷⁷ Herz (2001), S. 74. Vgl. zur Wirtschaftslage auch a.a.O., S. 73f. und Kimmerling (2003), S. 284f.

⁷⁸ Vgl. Herz (2001), S. 75.

⁷⁹ Cleveland (2000), S. 460.

⁸⁰ Herz (2001), S. 82.

⁸¹ A.a.O., S. 81., vgl. auch Cleveland (2000), S. 361.

⁸² Herz (2001), S. 82.

Als Reaktion darauf entstanden zahlreiche palästinensische Hilfsprogramme, deren Erfolg auch psychologischer Natur war:

Das Gefühl der Machtlosigkeit gegenüber und der Abhängigkeit von Israel [sic], das Gefühl der zunehmenden Bedrängung durch Landenteignungen und Siedler wich einer Umbruchstimmung voller Aktionismus, Identitätsbejahung und Freiheitswillen.⁸³

Am 15. November 1988 rief PLO-Chef Yassir Arafat unter Berufung auf die UN-Resolutionen 181, 242 und 338 den palästinensischen Staat aus.⁸⁴

Oslo und der Friedensprozess

1991 kamen in Madrid zum ersten Mal Vertreter aller Konfliktparteien zusammen. Es ging in erster Linie um die israelische Siedlungspolitik, die Verhandlungen blieben jedoch erfolglos. Die USA nahmen daraufhin erstmals eine restriktive Haltung gegenüber neuen Siedlungen ein.⁸⁵ 1992 gewann der liberal eingestellte ehemalige Premier Yitzhak Rabin die israelischen Wahlen gegen die Konservativen. Damit waren neue Voraussetzungen für Verhandlungen mit den Palästinensern gegeben und die Oslo-Verträge wurden möglich.

Die Verhandlungen begannen auf Initiative norwegischer Forscher, die den Teilnehmern Räumlichkeiten für geheime Treffen zur Verfügung stellten. Die Geheimhaltung war wichtig, damit keine der Parteien vor der Bevölkerung in Israel und den palästinensischen Gebieten durch die öffentliche Anerkennung des Gegenübers ihr Gesicht verlor.⁸⁶

Die Ergebnisse der Verhandlungen⁸⁷ bestanden aus drei wesentlichen Punkten: einer gegenseitigen Anerkennung Israels und der PLO, der Prinzipienerklärung vom 13. September 1993 („Oslo I“) und einer Interimsvereinbarung für die Westbank und den Gazastreifen, unterzeichnet am 28. September 1995 („Oslo II“). Die Palästinensische Autonomiebehörde (PA) unter der Führung der PLO unter Arafat wurde gegründet.

Oslo I⁸⁸ sah die schrittweise Übergabe der Verantwortung für die Gebiete an die PA vor. Nach fünf Jahren sollte eine endgültige Friedenslösung gefunden werden. Die Verhandlung heikler Themen, wie den Status Ost-Jerusalems, die Flüchtlingsfrage, die Frage israelischer Siedlungen oder die endgültige Grenzziehung wurde auf „später“

⁸³ Herz (2001), S. 81.

⁸⁴ Der Text der Unabhängigkeitserklärung ist nachzulesen in: Laqueur/Rubin (2001), S. 354ff.

⁸⁵ Vgl. Cleveland (2000), S 484f.

⁸⁶ Vgl. Herz (2001), S. 87.

⁸⁷ Vgl. zum Folgenden a.a.O., S. 86ff. und 98ff. und Cleveland (2000), S. 488ff.

verschoben. „Dies sollte zu einer Beruhigung der Situation, einem Abflauen der Emotionen und zur Bildung einer Vertrauensgrundlage führen,“⁸⁹ auf der man hoffte strittige Punkte leichter klären zu können.

Oslo II⁹⁰ beinhaltete einen detaillierten Plan, wann und in welchem Ausmaß die israelischen Soldaten aus den besetzten Gebieten abziehen und die Verantwortung der PA übergeben sollten. Dafür wurden die Gebiete in drei Zonen gegliedert: Zone A kam sofort und vollständig unter die Kontrolle der PA, in der Zone B oblag der PA die zivile Verwaltung, nicht jedoch die Sicherheitskontrolle und Zone C schließlich blieb vollständig unter israelischer Kontrolle.⁹¹

Das wichtigste Ziel, die Veränderung des Konflikts von einem bewaffneten Kampf zu diplomatischen Verhandlungen, war damit vorerst erreicht. Als die erste Euphorie jedoch dem ernüchternden Alltag wich, wurde die Kritik an den Abkommen auf beiden Seiten lauter. Besonders die intellektuellen Palästinenser waren enttäuscht.⁹²

To the Palestinians who had applauded Oslo I and the promise it had seemed to hold, Oslo II looked more like a step toward the creation of Palestinian bantustans on the West Bank than the recognition of Palestinian statehood [...].⁹³

Die palästinensische Opposition kritisierte vor allem die von Rabin wieder aufgenommene Siedlungstätigkeit und den Straßenbau, der es israelischen Siedlern erlaubte, ohne Kontakt zur arabischen Bevölkerung von den Siedlungen in der Westbank nach Israel zu gelangen. Aber auch intern kam es immer häufiger zu Streitereien, eine Situation, an der auch die Wahl zum Palestinian Council 1996 wenig änderte. Arafats Anhänger erreichten die Mehrheit und Arafat wurde Präsident.⁹⁴

Die allgemein wachsende Unzufriedenheit bildete ideale Voraussetzungen für das Erstarken der radikalen islamistischen Hamas-Partei, die im Zug der Ersten Intifada gegründet worden war und von Anfang an gegen Oslo protestiert hatte. Eine neue Konfliktebene war erreicht:

⁸⁸ im Wortlaut nachzulesen bei Laqueur/Rubin (2001), S. 413ff.

⁸⁹ Herz (2001), S. 90.

⁹⁰ Im Wortlaut nachzulesen bei Laqueur/Rubin (2001), S. 502ff.

⁹¹ Vgl. die Karte im Anhang: *IV Zoneneinteilung nach Oslo II*

⁹² Vgl. Enderwitz (2002), S. 277.

⁹³ Cleveland (2000), S. 490.

⁹⁴ Eine Analyse dieser Zeit findet sich a.a.O., S. 490ff.

At its most extreme, Hamas's rejection of the entire Oslo peace process was manifested in suicide bombings directed at Israeli civilians in the larger cities. [...] The objective of the bombings was to sabotage the peace negotiations [...].⁹⁵

Auf israelischer Seite waren die Argumente gegen Oslo vor allem religiöser Natur. Die Westbank war das „Heilige Land“, ein Rückzug der Israelis wurde als Aufgabe des biblischen Erbes gesehen. Dazu kamen der Terror der Hamas und die Angst der Israelis um ihre Sicherheit. Die immer öfter aufkommende Gewalt richtete sich nicht nur gegen Palästinenser, sondern auch gegen andere Israelis. Im Licht dieser Entwicklungen ist die Ermordung von Premierminister Rabin zu sehen, der am 4. November 1995 von einem radikalen israelischen Studenten auf offener Straße erschossen wurde. Aus den Wahlen 1996 ging der konservative Likud-Block als Sieger hervor und Benjamin Netanyahu wurde Regierungschef.

Damit war das Ende des Oslo-Prozesses in seiner ursprünglich vorgesehenen Form besiegelt, denn Netanyahu forcierte den Siedlungsbau, verfolgte eine harte Politik gegen die palästinensischen Gebiete und tat auch sonst alles, um den Palästinensern zu zeigen, dass ihre Idee von einem eigenen Staat eine solche bleiben sollte.⁹⁶ 1999 folgte auf Netanyahu Ehud Barak (Labour) als Premierminister.

Zweite Intifada 2000 und Sperrwall

Zähe Verhandlungen in den späten 90er Jahren (Wye River 1998, Camp David 2000) führten zu keinen Ergebnissen und erhöhten die Spannungen zwischen den Konfliktparteien. Der deutsch-israelische Journalist und Friedensaktivist Uri Avnery bringt das grundlegende Verständnisproblem auf den Punkt:

[D]as Wort ‚Konzessionen‘ [hat] für beide Seiten unterschiedliche Bedeutungen. Die Palästinenser sind davon überzeugt, dass sie bereits auf 78 Prozent ihres Landes verzichtet haben, wenn sie sich mit nur 22 Prozent davon begnügen. Die Israelis sehen in ihrem Einverständnis, den Palästinensern Teile von diesen 22 Prozent (des Westjordanlands und des Gazastreifens) zuzugestehen, bereits ein Entgegenkommen.⁹⁷

In diesem spannungsgeladenen Umfeld besuchte am 28. September 2000 Ariel Sharon, Vorsitzender des Likud, „in offensichtlich provokativer Absicht“⁹⁸ den Tempelberg. Am gleichen Tag brachen in Jerusalem Unruhen aus, die der Auftakt für die Zweite Intifada

⁹⁵ Cleveland (2000), S. 493.

⁹⁶ A.a.O., S. 495, vgl. auch Herz (2001), S. 95.

⁹⁷ Avnery (2003), S. 35f.

(wegen ihres Ausgangspunkts auch *Al-Aqsa-Intifada* genannt) waren. Das israelische Militär ging mit „unverhältnismäßiger Gewalt“⁹⁹ gegen die Protestierenden vor. Im Gegensatz zur Ersten Intifada griffen diesmal die Kämpfe auch auf Israel über. Die israelischen Araber solidarisierten sich einerseits mit den Palästinensern in der Westbank und dem Gazastreifen, andererseits sahen sie in dem Aufstand ein Ventil für ihre eigene Frustration, auch wenn der Preis dafür hoch war: „The demonstrating and ensuing violence deeply soured relations between the state [i.e. Israel] and its Arab citizens.“¹⁰⁰

Eine unmittelbare Folge der Zweiten Intifada, die die Heimatverhältnisse vieler Palästinenser nachhaltig beeinflussen sollte, war die Errichtung einer Anlage zur physischen Trennung der Westbank von Israel. Im israelischen Sprachgebrauch ist diese Anlage ein „Sicherheitszaun“, im palästinensischen eine „Apartheidmauer“. Für den deutschen Sprachraum bietet sich als möglichst objektiver Mittelweg die Bezeichnung „Sperrwall“ an, auch wenn sich in den Medien mittlerweile „Mauer“ durchgesetzt hat.¹⁰¹

Der Plan, einen Sperrwall zu errichten, wurde vom Verteidigungskabinett im Juli 2001 beschlossen.¹⁰² Gleich auf der Startseite der zitierten Internetseite werden die Gründe dafür erklärt:

The Security Fence is an operational concept conceived by the Israeli Defense Establishment in order to reduce the number of terrorist attacks whether in the form of explosive-rigged vehicles or in the form of suicide bombers who enter into Israel with the intention of murdering innocent babies, children, women and men. Sadly, this abhorrent phenomenon has become common practice since September 2000.¹⁰³

Der Verlauf der Anlage orientiert sich an der Grünen Linie, das israelische Verteidigungsministerium behielt es sich jedoch vor, ihn je nach Sicherheitslage zu verändern, sodass der Sperrwall heute stellenweise weit in das Westjordanland hinein reicht¹⁰⁴. Eine erste Bauphase, in der vor allem die Mauer (und in diesem Fall handelt es

⁹⁸ Steininger (2003), S. 67.

⁹⁹ Böhme u.a. (2005), S. 80.

¹⁰⁰ Kimmerling (2003), S. 209.

¹⁰¹ Vgl. Weiss (2006), S. 53., bzw. die Suchergebnisse bei Google News (deutsch) zu den Begriffen „Mauer+Israel“ (155 Treffer) und „Zaun+Israel“ (63 Treffer), Suche durchgeführt am 11.09.2008.

¹⁰² Vgl. zu den folgenden Informationen die vom israelischen Verteidigungsministerium eingerichtete Internetseite zum Sperrwall: <http://www.securityfence.mod.gov.il/Pages/ENG/default.htm> (Zugriff 06.09.2008)

¹⁰³ <http://www.securityfence.mod.gov.il/Pages/ENG/default.htm> (Zugriff 06.09.2008)

¹⁰⁴ In der Untersuchung des Internationalen Gerichtshofs werden der Grenzverlauf und die demografischen Bedingungen so beschrieben: „On the basis of that route, approximately 975 square kilometres (or 16.6 per cent of the West Bank) would, according to the report of the Secretary-General, lie between the Green Line and the wall. This area is stated to be home to 237,000 Palestinians. If the full wall were completed as planned, another 160,000 Palestinians would live in almost completely encircled communities, described as

sich um eine solche) rund um Jerusalem in die Höhe gezogen wurde, war im Juli 2003 abgeschlossen. Eine zweite Bauphase wurde 2004 beendet. Auf der Internetseite wird ausdrücklich betont, dass „it does not annex any lands to Israel nor does it establish any borders.“¹⁰⁵

Die Anlage hat allerdings sehr wohl Folgen für die Lebensbedingungen der Palästinenser. Vor allem Bauern, die sowohl auf der einen, als auch auf der anderen Seite des Walls Land besitzen, sind betroffen, aber auch Dorfbewohner, denen der direkte Zugang zur benachbarten Stadt nun verwehrt ist. An bestimmten Stellen gibt es Durchlässe, um die zu passieren man jedoch im Besitz einer Genehmigung sein muss.¹⁰⁶ Ebenso wird den palästinensischen Bewohnern der Gebiete zwischen der grünen Linie und der Sperranlage der Aufenthalt in diesem Bereich nur mit einer bestimmten (zeitlich befristeten) Genehmigung erlaubt.

Wieder wurden die Vereinten Nationen gefordert. Im Oktober 2003 verabschiedete die Generalversammlung eine Resolution, die Israel zum Stopp und zur Umkehr der Baumaßnahmen aufforderte.¹⁰⁷ Zusätzlich wurde der Internationale Gerichtshof in Den Haag (IGH) um eine Einschätzung der rechtlichen Situation des Sperrwalls gebeten.¹⁰⁸ In der daraufhin verfassten „advisory opinion“¹⁰⁹ fand der IGH deutliche Worte:

The Court concludes that the Israeli settlements in the Occupied Palestinian Territory (including East Jerusalem) have been established in breach of international law. [...]

That construction [i.e. der Sperrwall, Anm.], [...] severely impedes the exercise by the Palestinian people of its right to self-determination [...]

enclaves in the report. As a result of the planned route, nearly 320,000 Israeli settlers (of whom 178,000 in East Jerusalem) would be living in the area between the Green Line and the wall.“ Vgl.

<http://www.un.int/palestine/docs/advisoryopinion.pdf> (Zugriff 05.09.2008), Absatz 84.

¹⁰⁵ Menüpunkt „Fragen und Antworten“ auf <http://www.securityfence.mod.gov.il/Pages/ENG/default.htm> (Zugriff 06.09.2008). Die jüngste Geschichte zeigt jedoch, dass Ehud Olmert sehr wohl Interesse daran zeigt, den Sperrwall praktischerweise zur Grenze zu machen. Hilal berichtet von einem Plan Olmerts 2006, aus dem Sperrwall eine permanente Grenze zu machen, vgl. Hilal (2007), S. 61. und Mahmud Abbas lehnte erst im August 2008 Olmerts Angebot über einen palästinensischen Staat auf 93% der Westbank ab. Seine Ablehnung resultierte aber auch aus zahlreichen anderen für ihn unerfüllbaren Bedingungen. Vgl. z.B. Standard, NZZ oder n-tv, 12. August 2008.

¹⁰⁶ Vgl. Böhme u.a. (2005), S. 97f.

¹⁰⁷ Resolution ES-10/13, vgl. <http://www.un.int/palestine/docs/advisoryopinion.pdf> (Zugriff 05.09.2008), Art. 21.

¹⁰⁸ Der genaue Text der Frage lautete: „What are the legal consequences arising from the construction of the wall being built by Israel, the occupying Power, in the Occupied Palestinian Territory, including in and around East Jerusalem, as described in the report of the Secretary-General, considering the rules and principles of international law, including the Fourth Geneva Convention of 1949, and relevant Security Council and General Assembly resolutions?“ zit. nach <http://www.un.int/palestine/docs/advisoryopinion.pdf> (Zugriff 05.09.2008)

¹⁰⁹ ebd.

[T]he infringements resulting from that route cannot be justified by military exigencies or by the requirements of national security or public order. [...]

The Court accordingly finds that the construction of the wall, and its associated regime, are contrary to international law.¹¹⁰

Israel hatte im Vorfeld bereits dagegen protestiert, dass der IGH zu Rate gezogen wird. Zum einen sei es nicht dessen Aufgabe, sich mit einer politischen Frage auseinanderzusetzen, zum anderen setze die Formulierung der Frage¹¹¹ bereits voraus, dass der Sperrwall illegal sei. Außerdem müssten zur korrekten Beurteilung der Frage beide Parteien gehört werden und nachdem Israel das Gericht in diesem Fall nicht anerkenne, sei das nicht möglich. Da es sich jedoch um kein Urteil, sondern nur um eine Einschätzung handle, sah der IGH keinen Grund, der Bitte der UNO nicht nachzukommen.¹¹²

Ich beende mit der Entscheidung des IGH den historischen Überblick. Die jüngeren Ereignisse, wie der Tod Yassir Arafats im November 2004, der Wahlerfolg der Hamas 2006 und ihre Machtübernahme im Gazastreifen im Jahr darauf oder neue Friedensinitiativen wie die von USA-Präsident George W. Bush in Annapolis 2007 sind für die Geschichte zwar relevant, nicht jedoch für diese Arbeit. Zu kurz gekommen ist in diesem Kapitel außerdem der Konflikt um Jerusalem in all seinen Facetten, der Material für eine eigene Arbeit liefert. Auf engstem Raum leben in der israelischen Hauptstadt rund eine dreiviertel Million Menschen, etwa zwei Drittel davon Israelis und ein Drittel Palästinenser. An dieser Stelle sei lediglich darauf verwiesen, dass der Status der von beiden Seiten für sich beanspruchten *Heiligen Stadt* eine der wichtigsten und unlösbarsten Fragen in allen Verhandlungen ist, wie auch Bell, Kurtzer und Kumar in ihrem Essay *The Missing Peaces* in der März/April 2009-Ausgabe des amerikanischen Magazins *Foreign Affairs* feststellen.¹¹³

¹¹⁰ <http://www.un.int/palestine/docs/advisoryopinion.pdf> (Zugriff 05.09.2008)

¹¹¹ Siehe FN 108.

¹¹² Vgl. <http://www.un.int/palestine/docs/advisoryopinion.pdf> (Zugriff 05.09.2008)

2.2 Flüchtlingsproblem und Status der Palästinenser

Seit dem arabisch-israelischen Krieg von 1948 wird darüber gestritten, ob die Palästinenser aus Angst vor der jüdischen Übermacht und aus Mangel an durchsetzungsfähigen Führungskräften geflohen sind¹¹⁴ oder ob sie teilweise brutal von jüdischen Soldaten und Untergrundgruppierungen aus ihren Häusern vertrieben wurden.¹¹⁵ Die Wahrheit ist irgendwo dazwischen zu suchen.¹¹⁶ Alfred M. de Zayas erklärt den Unterschied zwischen den Bezeichnungen *Flüchtling* und *Vertriebener*:

Die Begriffe ‚Flüchtling‘ und ‚Vertriebener‘ sind nicht gleichzusetzen, denn der Flüchtling ist meist ein politisch Verfolgter, der sein Land verlässt, weil die Regierung seines Landes oder die politischen Umstände oder paramilitärische Kräfte ihn bedrohen. Ein Vertriebener dagegen ist ein Mensch, der zwangsausgesiedelt wird, weil eine [neue] Staatsgewalt sein Heimatgebiet in Anspruch nimmt bzw. das Land und seine Ressourcen begehrt – allerdings ohne die Menschen, die dort zu Hause sind.¹¹⁷

Das Massaker von Deir Yassin wird immer wieder zitiert, wohl auch, weil es eines der wenigen belegten Beispiele für eine gewaltsame Vertreibung ist. Männer der israelischen Untergrundorganisation Irgun drangen in das Dorf im Nordwesten Jerusalems ein und töteten zwischen 120 und 250 Männer, Frauen und Kinder.¹¹⁸

Insgesamt wurden etwa 350 Dörfer und Städte durch Flucht oder Vertreibung verlassen. Einige verschwanden völlig von der Landkarte, andere gingen in jüdischen Besitz über.¹¹⁹ Über die genaue Zahl der Flüchtlinge besteht Uneinigkeit: „Arab estimates varied between 750 000 and 1 000 000. The Israeli proposed 520 000, and the British between 600 000 and 760 000.“¹²⁰ Geschätzte 150.000 Araber blieben im Land, hauptsächlich in der nördlichen Provinz Galiläa, wo kein Massenexodus stattgefunden hatte, und wurden zu israelischen Bürgern.¹²¹ Im Süden und vor allem in der Küstenregion sah die Situation

¹¹³ <http://www.foreignaffairs.org/20090301faresponse88212/michael-d-bell-daniel-c-kurtzer-prem-g-kumar/the-missing-peaces.html> (Zugriff 03.03.2009)

¹¹⁴ Vgl. z.B. Peres (1993), S. 251ff.

¹¹⁵ Vgl. zu dieser Diskussion auch Morris (1987), S. 1.

¹¹⁶ Vgl. z.B. Cleveland (2000), S. 261.

¹¹⁷ De Zayas (2001), S. 20.

¹¹⁸ Vgl. Kimmerling (2003), S. 161., Frangi (1982), S. 114f.

¹¹⁹ Vgl. Morris (1987), S. 155, Kimmerling (2003), S. 165., Frangi (1982) S. 114/115 und S. 123/124.

¹²⁰ Kimmerling (2003), S. 156.

¹²¹ Vgl. a.a.O., S. 171f.

dramatischer aus: „In Haifa, for example, [...] [b]y the end of the communal war, only 3 000 – 4 000 of its 70 000 Palestinians remained.“¹²²

Nach dem Sechs-Tage-Krieg 1967 kamen zu diesen Flüchtlingen noch einmal rund 500.000 Flüchtlinge und *internally displaced persons*¹²³ aus den eroberten Gebieten hinzu. Etwa 200.000 von ihnen waren bereits 1948 geflohen.¹²⁴

Flüchtlingslager/UNRWA

Bis heute gibt es keine universal zuständige Stelle für palästinensische Flüchtlinge, weshalb es kaum möglich ist, ihre Zahl gesichert anzugeben.¹²⁵ Die von der UNO am 8. Dezember 1949 ins Leben gerufene United Nations Relief and Works Agency for Palestine Refugees in the Near East (UNRWA) sollte für einige Jahre aktive Hilfe vor Ort¹²⁶ leisten, in der Erwartung, dass das Flüchtlingsproblem in diesem Zeitraum gelöst wird. Zuletzt hat die UN-Generalversammlung das UNRWA-Mandat bis Ende Juni 2011 verlängert.¹²⁷

Nach UNRWA-Definition sind palästinensische Flüchtlinge

persons whose normal place of residence was Palestine between June 1946 and May 1948, who lost both their homes and means of livelihood as a result of the 1948 Arab-Israeli conflict. [...]UNRWA's definition of a refugee also covers the descendants of persons who became refugees in 1948.¹²⁸

Von den rund 1,3 Millionen im Jahr 1949 registrierten Flüchtlingen lebte ein Drittel in Lagern in Jordanien, Syrien, dem Libanon und in der Westbank und dem Gazastreifen. „The other two-thirds of the registered refugees live in and around the cities and towns of the host countries, and in the West Bank and the Gaza Strip, often in the environs of official camps.“¹²⁹

¹²² A.a.O., S. 161.

¹²³ Im Gegensatz zu Flüchtlingen haben *internally displaced persons* bei ihrer Flucht oder Vertreibung keine international anerkannte Staatsgrenze überschritten, sondern sind innerhalb des eigenen Landes geblieben. Vgl. <http://www.unhcr.org/protect/47b417374.html> (Zugriff 06.05.2009) und <http://www.unhcr.org/protect/PROTECTION/43ce1cff2.pdf> (Zugriff 06.05.2009)

¹²⁴ Vgl. Timm (1998), S. 150.

¹²⁵ Vgl. <http://www.badil.org/Refugees/facts&figures.htm> (Zugriff 08.09.2008)

¹²⁶ Der Zuständigkeitsbereich der UNRWA erstreckt sich auf die West Bank und den Gazastreifen, den Libanon, Syrien und Jordanien, vgl. die Karte im Anhang: *V Arbeitsbereich der UNRWA*

¹²⁷ Vgl. <http://www.un.org/unrwa/overview/index.html> (Zugriff 08.09.2008)

¹²⁸ <http://www.un.org/unrwa/refugees/whois.html> (Zugriff 08.09.2008)

¹²⁹ <http://www.un.org/unrwa/refugees/wheredo.html> (Zugriff 08.09.2008)

Die Lebensbedingungen der Flüchtlinge waren abhängig vom Land ihres Aufenthalts. Während Kimmerling sogar von einer neuen Kultur der „camp society“ im Gazastreifen spricht¹³⁰, relativiert der kanadische Historiker William L. Cleveland die Situation in anderen Gegenden:

Restrictions on employment and freedom were the harshest in Egypt and Lebanon. For example, Palestinians registered as refugees in the Gaza Strip were not allowed into other parts of Egypt. In Syria, Iraq, and Jordan, Palestinians were allowed to work and open businesses, but only in Jordan were they granted citizenship.¹³¹

Nach dem Sechs-Tage-Krieg beschloss die UNO, das UNRWA-Mandat auch auf die Flüchtlinge von 1967 auszudehnen.¹³² Es wurden weitere Camps errichtet, die eine neue Welle von *displaced persons* aufnahmen.¹³³ Die Flüchtlingslager sollten temporären Schutz bieten, bis die Flüchtlinge wieder in ihre Heimat zurückkehren konnten. Viele leben jedoch schon seit Jahrzehnten in den Lagern, die mit den Zeltstädten der ersten Jahre kaum noch etwas gemein haben und bis heute kleinen, dicht bebauten Siedlungen und Dörfern ähneln.¹³⁴

Heute gibt es laut UNRWA¹³⁵ rund 4,6 Mio registrierte Flüchtlinge, von denen rund 1,3 Mio in Camps im Zuständigkeitsbereich leben. In den palästinensischen Gebieten leben in den Lagern und außerhalb davon insg. 1,76 Mio. Flüchtlinge. Die folgende Grafik veranschaulicht ihre geografische Verteilung:

¹³⁰ Kimmerling (2003), S. 228.

¹³¹ Cleveland (2000), S. 348.

¹³² <http://www.badil.org/Assistance/UNRWA.htm> (Zugriff 08.09.2008)

¹³³ <http://www.un.org/unrwa/refugees/wheredo.html> (Zugriff 08.09.2008)

¹³⁴ Cleveland (2000), S. 347.

¹³⁵ Auch der United Nations High Commissioner for Refugees (UNHCR) ist mit einem Teil der palästinensischen Flüchtlinge beschäftigt. In seinen Zuständigkeitsbereich fallen alle jene Flüchtlinge, die nicht in den Zuständigkeitsbereich von UNRWA, aber unter die Definition eines Flüchtlings gemäß der Genfer Konvention von 1951 und ihrem Zusatzprotokoll von 1967 fallen. (The United Nations and Palestinian Refugees, Report Jänner 2007). Laut Statistiken von 2006 sind das 349,700 Menschen (Stand: 1. Jänner 2006, vgl. Refugees by Numbers, UNHCR 2006, S. 8). Sie weisen jedoch ausdrücklich auf die zusätzlichen geschätzten 4,5 Mio. Flüchtlinge der UNRWA hin. Das Palästinensische Statistische Amt verweist auf die vom UNRWA erhobenen Daten, auf die sich auch die einschlägige Literatur hauptsächlich bezieht.

Field of Operations	Official Camps	Registered families in camps	Registered Refugees in Camps	Registered Refugees
Jordan	10	66,587	335,307	1,930,703
Lebanon	12	53,746	220,809	416,608
Syria	9	28,194	123,646	456,983
West Bank	19	41,526	191,408	754,263
Gaza Strip	8	96,995	492,299	1,059,584
Agency total	58	287,048	1,363,469	4,618,141
Figures as of 30 June 2008				

Quelle: <http://www.un.org/unrwa/publications/index.html>¹³⁶

Dass diese Zahlen Richtwerte sind, bestätigt die Hilfsorganisation BADIL¹³⁷:

It is estimated that there were more than 7 million Palestinian refugees and displaced persons at the beginning of 2003. This includes Palestinian refugees displaced in 1948 and registered for assistance with the UN Relief and Works Agency (UNRWA) (3.97 million); Palestinian refugees displaced in 1948 but not registered for assistance (1.54 million); Palestinian refugees displaced for the first time in 1967 (753,000); 1948 internally displaced Palestinians (274,000); and, 1967 internally displaced Palestinians (150,000).¹³⁸

Über die Palästinenser, die im europäischen Exil leben, gibt es kaum gesicherte Zahlen oder Forschungsmaterial. Diesen Mangel beklagt auch Helena Lindholm-Schulz in ihrer Studie zur palästinensischen Diaspora.¹³⁹ Sie spricht unter Berufung auf das Institute of Palestine Studies von 177.000 Palästinensern in Westeuropa, „stateless holders of refugee travel documents“,¹⁴⁰ die zumeist über den Libanon eingereist sind.

Recht auf Rückkehr

Die Rückkehr der Flüchtlinge in ihre ursprüngliche Heimat ist einer der Hauptstreitpunkte in allen israelisch-palästinensischen Verhandlungen. Das Recht auf Rückkehr ist eingeschrieben in das Völkerrecht¹⁴¹ und wird vom deutschen Juristen Dietrich

¹³⁶ Zugriff 04.03.2009

¹³⁷ Aus der Selbstbeschreibung: „BADIL Resource Center for Palestinian Residency & Refugee Rights takes a rights-based approach to the Palestinian refugee issue through research, advocacy and support of community participation in the search for durable solutions.“ http://www.badil.org/BADIL/about_badil.htm (Zugriff 08.09.2008)

¹³⁸ <http://www.badil.org/Refugees/facts&figures.htm> (Zugriff 08.09.2008)

¹³⁹ Vgl. im Literaturverzeichnis: Lindholm-Schulz (2003)

¹⁴⁰ Lindholm-Schulz (2003), S. 82. Sie beruft sich auf Arbeiten von Abbas Shibliak.

¹⁴¹ Vgl. zur juristischen Diskussion des Rückkehrrechts auch die ausführliche Analyse von Gail J. Boling, <http://www.badil.org/Publications/Briefs/Brief-No-08.htm> (Zugriff 08.09.2008)

Murswieck als Teil des „Rechts auf Heimat“ beschrieben, unter dem er „nichts anderes als ein[en] ‚positiv‘ formulierte[n] Ausdruck des Verbots der Vertreibung“¹⁴² versteht.¹⁴³ Das von der UNO in Resolution 194 vom 11. Dezember 1948¹⁴⁴ für die Palästinenser fixierte Recht auf Rückkehr ist laut Murswieck nicht vererblich, kann sich jedoch auch auf eine Volksgruppe beziehen, „solange sie als ihrer Identität bewusste Gruppe existiert und die Verbindung der Gruppe zum Territorium nicht verschwunden ist.“¹⁴⁵ Allerdings haben auch die in den palästinensischen Gebieten angesiedelten Israelis im Lauf der Zeit ein gewisses Heimatrecht erworben, einfach weil sie dort seit Generationen eine eigene Heimat aufgebaut haben. Dieses Heimatrecht darf genauso wenig missachtet werden, wie das der Palästinenser und damit befinden wir uns bereits mitten im Kern des Problems, wie auch Murswieck anerkennen muss:

Die Lösung kann nicht darin bestehen, dass eines der konkurrierenden Heimatrechte sich einseitig durchsetzt. Es würde neues Unrecht geschaffen, wenn die derzeit in den Vertreibungsgebieten lebende Bevölkerung weichen müsste, und es würde fortbestehendes Unrecht perpetuiert, wenn man den Vertriebenen mit Hinweis auf die Rechte der jetzt in ihrer Heimat lebenden Menschen das Rückkehrrecht abspäche. Es muss in solchen Fällen eine Lösung gefunden werden, die möglichst den Interessen beider Gruppen gerecht wird.¹⁴⁶

In der Theorie klingt das wunderbar, die Praxis zeigt jedoch leider, dass eine solche Lösung für die Israelis und Palästinenser in weiter Ferne liegt. Hier muss ich Murswieck im Hinblick auf den Nahostkonflikt widersprechen, wenn er davon ausgeht, dass es „unter den Vertriebenen [...] immer weniger geben [wird], die noch zurückkehren wollen. Und wenn sie es wollen, wird dies wegen ihrer geringen Zahl keine großen Probleme machen.“¹⁴⁷

Israel fürchtet bei einer Gewährung des Rückkehrrechts außerdem, den jüdischen Charakter des Staates zu verlieren.¹⁴⁸ Shimon Peres schreibt 1993 dazu klar: „Aus diesem

¹⁴² Murswieck (2006), S. 22.

¹⁴³ Vgl. seinen Aufsatz *Die völkerrechtliche Geltung eines „Rechts auf die Heimat“*, in Gornig (2006), S. 17-35.

¹⁴⁴ Der vollständige Text ist nachzulesen auf: [http://www.badil.org/Documents/Durable-Solutions/GA/A-RES-194\(III\).htm](http://www.badil.org/Documents/Durable-Solutions/GA/A-RES-194(III).htm) (Zugriff 08.09.2008)

¹⁴⁵ Murswieck (2006), S. 32.

¹⁴⁶ A.a.O., S. 33.

¹⁴⁷ ebd.

¹⁴⁸ Vgl. dazu den Artikel von As'ad Ghanem in Hilal (2007), S. 48-73., Kimmerling (2003), S. 212, <http://www.nzz.ch/2001/01/24/fe/article74ETI.html> (Zugriff 06.01.2008), oder Ha'aretz-Journalist Danny Rubinsteins Artikel auf <http://www.anti-defamation.ch/index.php?id=2§ion=3> (Zugriff 06.01.2008), der fünf „Lösungen“ vorschlägt, wie z.B. die Flüchtlinge in anderen arabischen Ländern oder im Westen unterzubringen.

Grund hat die Forderung keine Chance, akzeptiert zu werden, weder jetzt noch in der Zukunft.“¹⁴⁹

Status der Palästinenser

Resolution 181 (II) besagt, dass in beiden Staatsteilen demokratische Wahlen abgehalten werden sollen, bei denen alle, die eine „notice of intention to become citizens of such state“ unterzeichnet haben, eine „Constituent Assembly“ wählen, die dann eine Verfassung entwirft, die auch die Staatsbürgerschaft regelt.¹⁵⁰

Die Mehrheit der 1948er-Flüchtlinge wurden Staatenlose nach der Definition der UN-Konvention zum Status von Staatenlosen.¹⁵¹ Viele Staaten, in denen die Palästinenser nach 1948 lebten, stellten ihnen Reisedokumente aus, mit denen sie zwar das Land verlassen und wieder einreisen konnten, die jedoch keine Bürgerrechte beinhalteten.¹⁵²

Israel considers the West Bank and Gaza Strip Palestinian population [...] as temporary residents. Any Palestinian resident in the West Bank or Gaza lose their residence status if they leave for a period that exceeds their specification in their travel documents (one year or three years) and are prohibited from returning.¹⁵³

1952 verabschiedete die Knesset ein Gesetz, das Arabern, die über einen längeren Zeitraum in Israel gelebt haben und einen Wohnsitz nachweisen konnten, die israelische Staatsbürgerschaft verlieh. Ihre Bewegungsfreiheit war trotzdem eingeschränkt:

From 1948 to 1966, areas of Arab concentration were placed under the authority of a Military Administration that required Israeli Arabs to carry special identity cards and obtain travel permits to go from one village to another.¹⁵⁴

1988 erklärte Arafat die palästinensische Unabhängigkeit. In der Folge wurden sogenannte „Identity Cards“ verteilt, die jedoch in Ermangelung eines Staates ebenfalls keine Staatsbürgerschaftsnachweise sein konnten, auch wenn sie „nationality“ bzw. „citizenship“ auswiesen.¹⁵⁵

¹⁴⁹ Peres (1993), S. 255f.

¹⁵⁰ Zit. nach Davis (1997), S. 86.

¹⁵¹ A.a.O., S. 88.

¹⁵² A.a.O., S. 89.

¹⁵³ ebd.

¹⁵⁴ Cleveland (2000), S. 340.

¹⁵⁵ Davis (1997), S. 95.

Mit den Verträgen von Oslo wurde die Zugehörigkeit der Palästinenser ebenfalls nicht geklärt, auch wenn die PA ab 1995 ebenfalls „Identity Cards“ verteilte.¹⁵⁶ Der israelische Anthropologe und Friedensaktivist Uri Davis kritisiert an dem nach Oslo entstandenen Entwurf eines „Basic Law for the Palestinian National Authority in the Transitional Period“ von 1994¹⁵⁷, dass er keine rechtlich begründete Nationalität definiert. „At least for the transitional period (until 1999), PNA will govern a stateless population.“¹⁵⁸ In Artikel 28 des Entwurfs wird allerdings festgestellt, dass kein/e Palästinenser/in „may be deported from the homeland or deprived of his citizenship or prevented or prohibited from returning to or leaving [Palestine].“¹⁵⁹ Von welchem „citizenship“ genau hier die Rede ist, wird nicht weiter erläutert.

Keine der genannten Vereinbarungen kann de facto in Kraft treten, so lange nicht der endgültige Status der Gebiete ausverhandelt ist – ohne Staat keine Staatsbürgerschaft. Bis dahin hätte Israel die externe Sicherheitskontrolle (also auch die Kontrolle der Grenzen nach Ägypten und Jordanien) inne, freies Passierrecht in den Gebieten (was bedeutet, dass keine Grenze gezogen, geschweige denn kontrolliert wird) und das Recht „mit entsprechend notwendigen Mitteln“¹⁶⁰ die Sicherheit der in den Gebieten lebenden Israelis zu gewährleisten.¹⁶¹ In seiner Einschätzung der Sperranlage weist der IGH schließlich ausdrücklich darauf hin, dass die palästinensischen Gebiete nach wie vor unter israelischer Besatzung stehen.¹⁶²

¹⁵⁶ Vgl. Davis (1997), S. 96.

¹⁵⁷ Text und Erläuterungen auf: <http://www.palestinianbasiclaw.org/1994-plo-basic-law-draft> (Zugriff 08.09.2008)

¹⁵⁸ Davis (1997), S. 99.

¹⁵⁹ Zit. nach a.a.O., S. 100.

¹⁶⁰ „the power to take all the steps necessary to meet this responsibility“, a.a.O., S. 102.

¹⁶¹ A.a.O., S. 101f.

¹⁶² Art. 78 sagt: „[U]nder customary international law [...] territory is considered occupied when it is actually placed under the authority of the hostile army, and the occupation extends only to the territory where such authority has been established and can be exercised.“
<http://www.un.int/palestine/docs/advisoryopinion.pdf>, (Zugriff 05.09.2008)

2.3 Notizen zur palästinensischen Filmgeschichte

Die Geschichte des palästinensischen Films beginnt 1935 nur wenige Jahrzehnte später als die des europäischen oder amerikanischen. Allerdings wird erst seit rund 25 Jahren Film weniger als Politikum als vielmehr als künstlerisches Ausdrucksmittel betrachtet. Von einer blühenden palästinensischen Filmszene ist man jedoch nach wie vor weit entfernt.¹⁶³

Hamid Dabashi, Professor für Iranische Studien und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Columbia University in New York, listet im Anhang seines Buches *Dreams of a Nation* 128 palästinensische RegisseurInnen, die seit 1948 352 Filme produziert haben. Davon entstanden rund 320 seit 1982. Diese Liste umfasst alles, was an filmischem Material geschaffen wurde und unterscheidet daher auch nicht zwischen Spiel- und Dokumentarfilmen oder Kurz- und Langfilmen.¹⁶⁴

Dabashi sieht die *Nakba* als „the defining moment of Palestinian cinema – and it is around that remembrance of the lost homeland that Palestinian filmmakers have articulated their aesthetic cosmovision.“¹⁶⁵ In den 70er Jahren war palästinensisches Kino ausschließlich politisches Propaganda-Kino. Nach dem Sechs-Tage-Krieg 1967 begann die PLO, sich für Fotografie und bewegte Bilder als Mittel der Propaganda zu interessieren, und errichtete 1968 ein Department für Fotografie, in dessen Zuständigkeit auch filmische Aktivitäten fielen. Der Kampf für die palästinensische Sache stand jedoch klar im Vordergrund und Filme wurden nur gefördert, wenn sie diesen Kampf unterstützten.¹⁶⁶ Bis 1982 entstanden rund 60 Dokumentarfilme, oft in Auftrag oder in Zusammenarbeit mit einer politischen Organisation.¹⁶⁷ Die Ansicht der PLO war klar: „[C]inema was to document their struggle.“¹⁶⁸ Die bewegten Bilder sollten helfen, das alte palästinensische Image des Flüchtlings durch das neue des Kämpfers zu ersetzen.¹⁶⁹

¹⁶³ Ich halte mich im Folgenden aus Mangel an Literatur in mir verständlichen Sprachen an zwei Werke, die einen fundierten Überblick über die Entwicklung des palästinensischen Films, der palästinensischen Filmszene und ihrer wichtigsten VertreterInnen geben. Vgl. im Literaturverzeichnis: Gertz/Khleifi (2008) und Dabashi (2006)

¹⁶⁴ Dabashi (2006), S. 179ff.

¹⁶⁵ A.a.O., S. 11

¹⁶⁶ Vgl. Gertz/Khleifi (2008), S. 20.

¹⁶⁷ A.a.O., S. 22.

¹⁶⁸ ebd.

¹⁶⁹ A.a.O., S. 23.

Die Themen und Bilder der einzelnen Filme glichen sich, und wie die Literatur- und Filmwissenschaftlerin Nurith Gertz (Universität Tel Aviv) und der palästinensische Regisseur George Khleifi feststellen, wurden die Sequenzen, die von Massakern oder Bombardierungen erzählten, im immer gleichen Modus montiert: auf Bilder von idyllischer Ruhe, Blumen im Wind und ähnliches folgten plötzlich Einstellungen von Schüssen, detonierenden Bomben, Gewalt und Blutvergießen. Die nächste Szene zeigte dann Bilder von zerstörten Häusern, Toten und Verletzten, das menschliche Leid. Diese Struktur wird bei Gertz und Khleifi später „pattern of trauma“¹⁷⁰ genannt.

Erst 1982 verarbeitete der irakische Regisseur Kassem Hawal eine Kurzgeschichte des bekannten palästinensischen Erzählers Ghassan Kanafani zu einem dramatischen Spielfilm (*The Return to Haifa*, 1982).¹⁷¹ Fünf Jahre später war es Michel Khleifi, der als erster Palästinenser einen fiktionalen Stoff verarbeitete. Er wurde zum „Symbol für die Renaissance des palästinensischen Kinos.“¹⁷² Geboren in Nazareth studierte er Theater und Fernsehen in Brüssel. 1980 kehrte er nach Nazareth zurück, um sein erstes Filmprojekt zu verwirklichen (*Fertile Memories*, 1980). 1987 schließlich beendete Khleifi die Arbeiten an seinem Spielfilm *Wedding in Galilee* (1987), „the first ever Palestinian feature film directed by a Palestinian.“¹⁷³ Damals noch Auszubildender an Khleifis Set, heute selbst Regisseur, beschreibt Omar al-Qattan die große Bedeutung, die *Wedding in Galilee* für das palästinensische Kino hatte:

[*Wedding in Galilee*] created a precedent for the transfer of European investment and technical know-how to a tiny, barely nascent film community by means of a Palestinian project. Until 1986, Palestinians inside Palestine/Israel had worked, if at all, in the Israeli or visiting foreign film industry as second- or third-tier technicians. [...] Suddenly, it became possible for a film to be initiated and made by a Palestinian.¹⁷⁴

Eine ausführliche Analyse von Khleifis Produktionsbedingungen sowie eine Tabelle zur Finanzierung von *Wedding in Galilee* finden sich exemplarisch für einige palästinensische Filme bei Hamid Naficy.¹⁷⁵

¹⁷⁰ Gertz/Khleifi (2008), S. 71.

¹⁷¹ A.a.O., S. 22.

¹⁷² A.a.O., S. 32.

¹⁷³ Massad (2006), S. 37.

¹⁷⁴ Al-Qattan (2006), S. 114.

¹⁷⁵ Naficy (2001), S. 58ff, vgl. die Tabelle im Anhang: *VI Finanzierung von Wedding in Galilee*

Filmproduktion heute

Heute gehören neben Michel Khleifi, der während der 80er Jahre „the most prominent name in the Palestinian cinema“¹⁷⁶ war, Hani Abu-Assad, Elia Suleiman, Rashid Masharawi oder der in der Einleitung zitierte Nizar Hassan zu den herausragenden Figuren im palästinensischen Filmschaffen. Ihre Arbeit ist geprägt von komplizierten, oft schwierigen Produktionsbedingungen. Die meisten von ihnen sind bei ihren Projekten auf viel Eigeninitiative, Förderungen aus Europa und kreative Sparmaßnahmen angewiesen, da es kaum öffentliche oder private Filmförderung in den palästinensischen Gebieten gibt.¹⁷⁷ Nicht zuletzt aufgrund dieser Bedingungen wurden in den 23 Jahren von 1980 bis 2003 nur zwölf Langfilme produziert.¹⁷⁸

Es mangelt an (staatlichen) Filmförderungsinstitutionen, Produktionsfirmen oder Ausstattungsfirmen, die die technischen Voraussetzungen für den Dreh verbessern könnten. Die meisten aktiven Regisseure haben ihre Ausbildung und erste Filmprojekte im Ausland absolviert.¹⁷⁹ Einige sind aufgrund der besseren Produktionsbedingungen oder der politischen Lage im Exil geblieben, oder einfach deshalb, weil ihnen die Einreise in die palästinensischen Gebiete verwehrt wird.

As an industry, Palestinian cinema does not exist. A Palestinian filmmaker who wishes to produce a movie is compelled to use foreign crews, or to make do with unqualified local teams. The post-production stage can only be executed in other countries, even in the case of a video production.¹⁸⁰

Trotzdem hat sich in den letzten Jahren eine rege Spielfilmproduktion auch in den palästinensischen Gebieten entwickelt. Es scheint, dass Geschichten, die im Land spielen, eine höhere Authentizität erreichen, wenn sie auch dort gedreht werden. Ein anderer Grund für diese Entwicklung ist sicherlich der Wunsch der KünstlerInnen, ein Bekenntnis zur Kultur in den Gebieten abzulegen.

Kino und Spielerlaubnis

Zu den Phänomenen des palästinensischen Films gehört auch, dass er im eigenen Land beinahe unbekannt ist, was nicht zuletzt daran liegt, dass mit der Zweiten Intifada die meisten existierenden Kinos geschlossen wurden und nach ihrem Ende oft weder Mittel

¹⁷⁶ Gertz/Khleifi (2008), S. 33.

¹⁷⁷ Vgl. Al-Qattan (2006), S. 118. Die oft komplizierten Finanzierungs- und Produktionsabläufe nicht nur für palästinensische RegisseurInnen beschreibt auch Naficy (2001), S. 40-62.

¹⁷⁸ Gertz/Khleifi (2008), S. 33.

¹⁷⁹ Vgl. a.a.O., S. 33.

¹⁸⁰ A.a.O., S. 33f.

noch Wille vorhanden war, sie wieder aufzubauen.¹⁸¹ Im Fernsehen konnten die Filme in der sicheren Umgebung des eigenen Wohnzimmers konsumiert werden. Öffentliche Menschenansammlungen bildeten ein Sicherheitsrisiko. Hinzu kam, dass das Zeigen von palästinensischen Filmen, so wie andere kulturelle Veranstaltungen, die dem palästinensischen Nationalgefühl förderlich sein könnten, von den israelischen Behörden als „act of incitement“ betrachtet und deshalb möglichst unterbunden wurden.¹⁸²

Erst 1992 wurden Maßnahmen ergriffen, um die (arabischen) Zuschauer in Israel und den besetzten Gebieten dem palästinensischen Film näher zu bringen. In diesem Jahr veranstaltete das Jerusalem Film Institute in Ost-Jerusalem erstmals ein Festival, das dem palästinensischen Film gewidmet war.¹⁸³ Immer häufiger findet er auch den Weg in internationale Festivalprogramme, vor allem in Europa.¹⁸⁴ So stellt auch Xan Brooks in seinem bereits zitierten Artikel nüchtern fest: „[V]isitors to the film festival in London will have had greater access to Palestinian films than the vast majority of Palestinians.“¹⁸⁵

Israel und die palästinensischen Gebiete wollen jedoch auch eine Rolle im internationalen Filmgeschäft spielen. Sowohl in Jerusalem als auch in Ramallah werden – so es die politische Lage zulässt – internationale Filmfestivals mit teilweise hochkarätigen Gästen veranstaltet.¹⁸⁶

¹⁸¹ Im Gespräch mit palästinensischen StudentInnen in Brüssel stieß ich auf Erstaunen, dass es in Europa jemanden gibt, der sich für eine Filmindustrie interessiert, von der nicht einmal sie als gebürtige PalästinenserInnen etwas wüssten.

¹⁸² Gertz/Khleifi (2008), S. 35f.

¹⁸³ A.a.O., S. 36.

¹⁸⁴ 1999 fand zum ersten Mal ein palästinensisches Filmfestival in London statt, das in den Folgejahren zum (nach eigenen Angaben) weltweit größten Festival für palästinensischen Film wurde. 2004 wurde im Zuge des Festivals die Palestine Film Foundation gegründet. Diese Organisation hat sich zum Ziel gesetzt, palästinensischen Film einem breiteren Publikum zugänglich zu machen und übernahm 2005 die Organisation eines offiziellen Festivals in London (Palestine Film Festival). <http://www.palestinefilm.org> (Zugriff 11.09.2008)

¹⁸⁵ Xan Brooks, The Guardian, 12. April 2006

¹⁸⁶ Vgl. <http://www.jiff.org.il> und <http://www.alkasaba.org/festival/index.html> (Zugriff jeweils 11.09.2008)

3 HEIMAT

Nach den bisher angestellten Überlegungen konstituiert sich die palästinensische Identität unter anderem über eine starke Erinnerung an eine (verlorene) gemeinsame Heimat in Israel/Palästina. Nicht erst nach der Lektüre des ausgezeichneten Aufsatzes von Sabine Damir-Geilsdorf in dem Sammelband „Mental Maps – Raum – Erinnerung“¹⁸⁷ stellte sich demnach eine Verknüpfung von Gedächtnis/Erinnerung (Soziologie), Raum (Geografie) und Identität (Psychologie) als geeignete Basis für eine Beschreibung der palästinensischen Heimatkonzepte dar. Der zitierte Aufsatz lieferte die Bestätigung für diese Überlegungen:

Im scheinbar endlosen und unlösbaren Nahostkonflikt konstituieren beide Seiten – Israelis und Palästinenser – unter Berufung auf *einen* Raum, ein geografisches Territorium, Identität und betreiben Identitätspolitik. Von Enträumlichung oder der Bedeutungslosigkeit der Kategorie Raum für die menschliche Orientierung kann hier schwerlich die Rede sein.¹⁸⁸

Dass sich die Bedeutung des Landes, des Raums, nicht in der physischen Existenz erschöpft, ist der Ausgangspunkt dieser Arbeit. Auch hier bestätigt Damir-Geilsdorf: „Wenn Räume eine konstitutive Bedeutung für Selbst-Verortungen und Identitätskonstruktionen von Individuen und Kollektiven haben, dann nicht aufgrund der Wirkung des materialen Raums als solchem, sondern aufgrund deren symbolischer Bedeutung[.]“¹⁸⁹

Die Darstellung und Inszenierung von Raum darf als Anhaltspunkt für die Filmanalyse jedoch nicht unterschätzt werden, denn „Bedeutungen, die einem Raum beigemessen werden, spiegeln sich vielleicht am ehesten in seinen Repräsentationen und Symbolisierungen wider, denn diese sind Ergebnisse vorausgegangener Selektionen und Hierarchisierungen, Essentialisierungen und Verdichtungen.“¹⁹⁰ Film erscheint damit als ideales Analysematerial, denn Raum wird hier nicht – wie etwa in der Malerei – statisch repräsentiert, sondern ist als Bestandteil der Narration dynamisch, wird von den Protagonisten „bewohnt“ und in seinen Grenzen bestimmt.

¹⁸⁷ Damir Geilsdorf (2005), S. 153-182.

¹⁸⁸ A.a.O., S. 153.

¹⁸⁹ A.a.O., S. 154.

¹⁹⁰ A.a.O., S. 155.

3.1 Begrifflichkeiten

„Heimat“ kann sehr umfangreich verstanden werden: geographisch, politisch, psychologisch, philosophisch, sozial, individuell oder kollektiv. In Anlehnung an die Mainzer Philosophiedozentin Karen Joisten stelle ich weniger die Frage nach dem Begriff oder der Sache, sondern vielmehr die Frage nach dem *Problem*, „bei de[m] das Vieldeutige der Bedeutungen und das mehrschichtige der Konnotationen von Heimat in den Vordergrund gerückt wird.“¹⁹¹ Zahlreiche Faktoren beeinflussen auch unsere persönliche Definition von Heimat. Wie Dietrich Murswieck trocken feststellt: „Heimat ist etwas sehr Subjektives.“¹⁹²

3.1.1 Heimat

„Der moderne Mensch hat keine Heimat. Als Weltbürger ist er überall zu Hause, also nirgends.“¹⁹³ Diese Aussage oder ähnliche ersticken wissenschaftliche Untersuchungen zum Thema oft schon im Keim. Murswieck relativiert sie auch unmittelbar danach; so habe das nie gestimmt, aber vor allem Intellektuelle betrachteten sich (und andere) gerne als solche Weltbürger.¹⁹⁴ Mit dem Wort „Heimat“ sind insbesondere im deutschen Sprachraum nicht gerade positive Assoziationen verbunden. Spätestens seit seiner Vereinnahmung durch die Nationalsozialisten hat der Begriff „Heimat“ viel an positiver Strahlkraft verloren. Wie wir sehen werden, wurde diese Abwertung in den 50er und 60er Jahren durch kitschige Darstellungen einer „heilen Welt“ überkompensiert. Wie Murswieck feststellt, haben die letzten Jahrzehnte dagegen wieder zu einer Aufwertung der Auseinandersetzung mit Heimat geführt. Besonders im Zusammenhang mit Vertreibung und Exil sei Heimat wieder ein Thema geworden.¹⁹⁵ Dass sich westliche/europäische Wissenschaftler mit einem Thema befassen, das sie selbst unter Umständen nur marginal berührt, ist Gegenstand seiner Kritik: „Die westlichen

¹⁹¹ Heinze (2006), S. 103-123, hier S. 103. Joisten unterscheidet drei philosophische Zugänge zu Heimat: über den *Begriff* und die Begriffsgeschichte, über die *Sache* und eine klare Definition, die die Untersuchung bestimmt, oder über das *Problem*, wie oben beschrieben.

¹⁹² Murswieck (2006), S. 19.

¹⁹³ A.a.O., S. 17.

¹⁹⁴ Gerade bei der Lektüre von persönlichen Berichten oder Interviews mit Menschen, die in verschiedenen Städten leben und arbeiten, die Flüchtlinge sind oder sonst aus einem Grund nicht in ihrer „Heimat“ leben, wird deutlich, dass es sehr wohl darauf ankommt, eine definierte Heimat zu haben, einen Ort, zu dem man Zugehörigkeitsgefühle hat, sonst kommt es zu Einsamkeit. Vgl. z.B. den Spiegel-Artikel „Generation global“, SPIEGEL spezial 4/2005 vom 26.04.2005

¹⁹⁵ Murswieck (2006), S. 17.

Intellektuellen, die die Heimat zu bespötteln pflegten, haben ihren Verlust nicht selbst erleiden müssen.“¹⁹⁶

Was ist denn aber nun „die“ Heimat? Eine allgemeingültige Antwort auf diese Frage gibt es nicht, doch findet sich bei Gornig/Murswieck eine erste Definition, die grundsätzliche und für diese Arbeit relevante Merkmale von Heimat zusammenfasst:

Heimat das ist vertraute Umgebung, das sind Eltern, Geschwister, Spielkameraden und Nachbarn. Heimat das sind Erlebnisse und Erfahrungen, das ist Muttersprache und Zugehörigkeit. Zu Heimat gehört schließlich auch die Möglichkeit der Bewahrung der eigenen Kultur.¹⁹⁷

Zur eigenen Kultur gehört auch die eigene Sprache. Im Arabischen gibt es drei Begriffskomplexe, die sich auf die Heimat beziehen: *watan* (Heimat), *balad* (Land) und *bayt* oder *dar* (Haus, Stätte). *watan* bedeutet in seiner Verbform auch „sich niederlassen“ oder „ansiedeln“, unter den Bedeutungen des Subjektivs sind „Vaterland“ und „Patriot“. Auch die Sehnsucht nach der Heimat oder das Heimweh sind Wortgruppen, die *watan* enthalten. *balad* ist neutraler und bedeutet „Land/Staat“ im politischen oder geografischen Sinne. „Mein Land“ im Sinne von Herkunft und Verwurzelung kann sowohl *watani* oder *baladi* heißen, je nach Grad der emotionalen Aufladung. Für das Haus, das normalerweise mit *bayt* bezeichnet wird, gibt es zahlreiche weitere Wörter (*dar*, *manzil*, etc), was auf die Bedeutung des Hauses im arabischen Raum schließen lässt. Zusammensetzungen wie „nach Hause“ oder „zu Hause“ werden mit *bayt* gebildet.¹⁹⁸

Ausgehend von Abraham H. Maslows Bedürfnispyramide sieht Georg Christoph Heilingsetzer in seiner Diplomarbeit „Heimat=Identität?“¹⁹⁹ Heimat als ein menschliches Grundbedürfnis, das sich aus dem natürlichen Bedürfnis nach Sicherheit und Zugehörigkeit beziehungsweise Liebe zusammensetzt. In Maslows Bedürfnispyramide stehen an unterster Stelle die physiologischen Bedürfnisse, also Grundbedürfnisse wie Schlaf oder Nahrung, gefolgt von den Sicherheitsbedürfnissen, die besonders in der Kindheit befriedigt werden müssen. Die nächste Stufe nehmen Bedürfnisse nach Zugehörigkeit und Liebe ein. Bedürfnisse nach Achtung und schließlich nach

¹⁹⁶ Murswieck (2006), S. 17.

¹⁹⁷ Gornig (2006), Grußwort.

¹⁹⁸ Vgl. z.B. Langenscheidts Taschenwörterbuch Arabisch. Dank geht auch an alle MuttersprachlerInnen, die mich lexikalisch beraten haben.

¹⁹⁹ Vgl. im Literaturverzeichnis: Heilingsetzer (2004). Die einleitenden Kapitel dieser Arbeit dienten mir als Denkanstoß für verschiedene Formen von Heimatdefinition.

Selbstverwirklichung stehen an oberster Stelle. Maslow sieht in der Reaktion auf die Erfüllung oder Nicht-Erfüllung dieser Bedürfnisse Erklärungen für das menschliche Verhalten.²⁰⁰ Nach Heilingsetzer bedeutet das, dass Heimat Voraussetzung für die Selbstverwirklichung ist.

Der anthropologische Ansatz von Karen Joisten stellt die Frage nach der Heimat als Frage nach der Grundverfasstheit des Menschen. Der Mensch als „heimatliches Wesen“ verfügt demnach über einen „ihm einwohnenden Raum“²⁰¹ Das Haus fungiert als Basis und Möglichkeit, bei sich einzukehren.²⁰² Die Suche nach der Heimat begreift sie als lebenslange Selbstfindung und –werdung, was einem „menschlichen Tieferwerden“²⁰³ gleich kommt.

Die Wandlungen, denen der Heimatbegriff in den letzten Jahrhunderten unterlegen ist, begründen die heutige Vielfalt an Bedeutungen, die sich zwar historisch entwickelt haben, heute aber durchaus parallel anwendbar sind. Obwohl ich den Schwerpunkt auf Heimat als Problemkomplex gelegt habe, sei deshalb an dieser Stelle einem knappen Abriss der Begriffsgeschichte Raum gegeben.²⁰⁴

Aus der ursprünglichen Auffassung von Heimat als *Eigentum an Grund und Boden* (das entspricht Haus und Hof) entstanden am Beginn des 19. Jahrhunderts die Prinzipien von Besitz- und Erbrecht und in weiterer Folge eine Form von Heimatrecht, das sich auf eine physische Basis (z.B. Haus) bezieht. Wenige Jahrzehnte später entsteht ein romantischerer Heimatbegriff, bei dem Heimat als Form von *Innerlichkeit* gesehen wird, als „Mythologie, die von realen Verhältnissen absieht, um ‚Gemeinschaft‘ zu stiften.“²⁰⁵ Erstmals wird also dem Gefühl ein Stellenwert zugewiesen. Heimat als *Vaterland* bietet um die Jahrhundertwende ein neues Identifikationsangebot, das auch nationalistisch genutzt und missbraucht wird (vgl. nationalsozialistisch: Heimatschutz). In den 50er Jahren erscheint Heimat vor allem als *kommerziell nutzbare heile Welt* und dient als Kulisse z.B. für den klassischen deutschen Heimatfilm. In jüngster Zeit hat sich Heimat als *selbst gestaltete Umgebung* durchgesetzt und verliert damit rasch den Bezug zum Ort der Geburt oder der Staatsbürgerschaft. „Heimat ist kein Ort mehr, den man hat oder auf den man ein Recht hat und den man infolgedessen gnadenlos ausbeuten kann, sondern Heimat

²⁰⁰ Vgl. Maslow (1981), S. 62-87.

²⁰¹ Joisten (2006), S. 103.

²⁰² A.a.O., S. 110.

²⁰³ A.a.O., S. 111.

²⁰⁴ Vgl. Mitzscherlich (1997), S. 34ff.

²⁰⁵ A.a.O., S. 35.

muss gestaltet und verantwortet werden.“²⁰⁶ Mitzscherlich sieht in dieser Gestaltungskraft die Lösung für neu entstehende multikulturelle Konflikte. Unter der Bedingung, dass sich „[a]ngesichts weltweiter Wanderungsbewegungen [...] Heimat als Ausschlussbegriff nur noch unter Einsatz undemokratischer Mittel realisieren [lässt],“²⁰⁷ ist Heimat „ein kulturell gefärbter Mythos von Tradition und Gemeinschaft.“²⁰⁸

Bedingt durch den psychologischen Zugang sieht Mitzscherlich deutlich differenzierter als Murswiek auch die Probleme, die durch die Kommerzialisierung der Heimat und den „utopischen Entwurf einer idealen Heimat“²⁰⁹ entstehen.

„Heimat‘ diene zunehmend dazu, einen Konsens innerhalb von Gemeinschaften zu beschwören, die real eher durch das Anwachsen von Differenzen und Konflikten gekennzeichnet waren. Auch kulturell – nicht nur individuell – wird also das Verschwinden und Verlassen bisher selbstverständlicher ‚Heimatwelten‘ zum Auslöser für deren zunehmende Thematisierung.“²¹⁰

Auch im individuellen Verständnis von Heimat gilt es, Kompromisse einzugehen, um das Gefühl einer glücklichen, Sicherheit gebenden Umgebung aufrecht zu erhalten. „Die Definition einer Umgebung als Heimat verlangt nicht nur die Ausblendung ihrer objektiv einschränkenden Aspekte, sondern vor allem die Verdrängung der darin nicht realisierbaren Bedürfnisse.“²¹¹ Sogar die „Ursprünglichkeit des [Heimat-]Gefühls ist selbst ein Mythos, der mit der Kommerzialisierung der Psychologie zu tun hat.“²¹² Heimat ist nach Mitzscherlichs psychologischen Überlegungen also per definitionem dazu verdammt, konstruiert und eine Utopie zu sein.

Heiner Keupp, der Herausgeber der Münchner Studien zur Kultur- und Sozialanthropologie, fasst im Vorwort zu Beate Mitzscherlichs Dissertation zusammen: „Die Auswertung der verschiedenen empirischen Materialien macht einsichtig, dass Heimat kein Besitz ist, über den eine Person verfügt, sondern es ist ein konstruktiver und handlungsbezogener Prozess, der nicht abschließbar ist.“²¹³ Mitzscherlichs Aussagen über Heimat lassen sich demnach mit der Idee einer kulturellen Identität, wie sie Stuart Hall beschreibt, gut vergleichen, was in der Vorbemerkung zum folgenden Kapitel *Heimat als theoretisches Konzept* sichtbar werden wird.

²⁰⁶ Mitzscherlich (1997), S. 41.

²⁰⁷ ebd..

²⁰⁸ A.a.O., S. 42.

²⁰⁹ A.a.O., S. 44.

²¹⁰ ebd.

²¹¹ A.a.O., S. 46.

²¹² A.a.O., S. 65.

3.1.2 Verlust der Heimat – Heimweh

Die Regisseurin Azza el-Hassan zitiert in einem Interview²¹⁴ Mahmoud Darwish, den man ohne weiteres als palästinensischen Nationaldichter bezeichnen kann: „Die Rückkehr in die Heimat ist schöner als die Heimat selbst.“²¹⁵ Rudolf Bernet, Ordinarius für Philosophie an der Universität Leuven, beschreibt etwas wissenschaftlicher in Anlehnung an Karls Jaspers Inaugural-Dissertation ein einfaches Modell von Heimweh: „Heimweh entsteht nach einem meist unfreiwilligen Verlassen der Heimat und äußert sich in einer mangelnden Anpassung oder Akklimatisierung an die neuen Lebensumstände.“²¹⁶

Ob eine Rückkehr in die Heimat das geeignete Heilmittel gegen das Heimweh ist, darüber ist man sich im beginnenden 20. Jahrhundert uneinig. Kant hatte bereits in seiner „Anthropologie in pragmatischer Hinsicht“ in Bezug auf die Schweizer postuliert, dass die bei der Rückkehr enttäuschten Erwartungen vom Heimweh befreien:

Das Heimweh der Schweizer [...] welches sie befällt, wenn sie in andere Länder versetzt werden, ist die Wirkung einer durch die Zurückrufung der Bilder der Sorgenfreiheit und nachbarlichen Gesellschaft ihrer Jugendjahre erregten Sehnsucht nach den Örtern, wo sie die sehr einfachen Lebensfreuden genossen, da sie dann nach dem späteren Besuch derselben sich in ihrer Erwartung sehr getäuscht und so auch geheilt finden.²¹⁷

Bernet steht dieser Theorie skeptisch gegenüber und meint vielmehr, „dass die Anziehungskraft der Heimat nicht Grund, sondern vielmehr Folge der Sehnsucht wäre.“²¹⁸ Frei nach dem Motto, erst wenn es verloren ist, erkennt man seinen Wert, hätte unter anderen Umständen das Verlassen der Heimat vielleicht gar nicht erst zum Wunsch nach Rückkehr geführt. Das setze allerdings voraus, Heimweh nicht als unbefriedigtes Bedürfnis oder Mangelerscheinung von etwas zu sehen.²¹⁹ Problematisch wird dieser Zugang, wenn mit dem Heimatverlust auch ein Identitätsverlust einhergeht – dann kann Heimatlosigkeit zum psychischen Problem werden.²²⁰

²¹³ Mitzscherlich (1997), S. 8.

²¹⁴ Erschienen in: Farzanefar (2005), S. 68-70.

²¹⁵ A.a.O., S. 70.

²¹⁶ Heinze (2006), S. 87-102, hier: S. 88.

²¹⁷ Immanuel Kant: Anthropologie in pragmatischer Hinsicht, A 86. zit. a.a.O., S. 89.

²¹⁸ A.a.O., S. 91.

²¹⁹ Vgl. a.a.O., S. 92.

²²⁰ Vgl. z.B. Gornig (2006), Grußwort: „Der Verlust der Heimat bedeutet [...] nicht nur den Verlust materieller Rechte. Wesentlicher noch ist oftmals der Verlust eines Stücks der eigenen Identität.“ oder Mitzscherlich, S. 128: „Heimat wird – und das hat sie mit Identität gemeinsam – erst als verlorene zum Problem.“

Heimatlosigkeit wird in den späten 70er Jahren als „Gruppenproblem“²²¹ (also kollektiv) bei jenen anerkannt, die „Erfahrungen von ‚Entwurzelung‘, ‚Vertreibung‘ oder sozialer Ausgrenzung bis hin zur Vernichtung verarbeiten mussten.“²²² Neben Überlebenden des Holocaust und Opfern von Umweltkatastrophen gehören dazu auch MigrantInnen und Flüchtlinge. Psychische Reaktionen sind in diesem Zusammenhang eine Folge von Identitätsverlust.²²³ „Deren Hauptmerkmale sind u.a. der Verlust aller Handlungsrountinen (Kontrollverlust) und das Unterbrechen des Handlungsstromes, der Verlust sozialer Einbindung und Anerkennung und die Infragestellung der eigenen personalen und kulturellen Identität.“²²⁴

Ein Ausweg aus der Krise kann in einer „Neu-Bestimmung von Heimat“ bestehen, wie Mitzscherlich anhand der Arbeit von Paul Mecheril und Thomas Teo beschreibt:

Egozentrierung: ‚Heimat ist da, wo ich mich aufhalte‘;
Personalisierung: ‚Heimat ist da, wo meine Bezugspersonen sind‘;
Hedonisierung: ‚Heimat ist da, wo ich mich wohl fühle‘;
Rationalisierung: ‚Heimat ist da, wo ich mit geltenden Regeln und Werten einverstanden bin‘.
An diesen Neubestimmungen von Heimat wird auch deutlich, dass eine doppelte Zugehörigkeit sehr produktive Elemente haben kann und insofern nicht nur Risiko, sondern auch Chance ist.²²⁵

²²¹ Mitzscherlich (1997), S. 130.

²²² ebd.

²²³ Vgl. ebd.

²²⁴ A.a.O., S. 130f.

²²⁵ A.a.O., S. 132.

3.2 Heimat als theoretisches Konzept

Vorbemerkung: Stuart Hall – Identität und Diaspora

Die bisher behandelten Heimatkonzepte beschäftigten sich vor allem mit individuellen Vorstellungen von Heimat. Der Ausgangspunkt dieser Arbeit ist jedoch, wie bereits erwähnt, die Annahme, dass für die PalästinenserInnen mit dem Problemkomplex „Heimat“ Merkmale einer kollektiven, kulturellen Identität verbunden sind. Der Heimatverlust ist in die palästinensische Geschichte mit der *Nakba* fest eingeschrieben und gewinnt dadurch an Bedeutung für die kulturelle Identität im Sinne des britischen Soziologen Stuart Hall. In seinem Aufsatz „Identität und Diaspora“ untersucht Hall die karibische Identität aus der kolonialen Erfahrung heraus und ihre Wechselwirkungen mit einem neuen karibischen Film, der vor allem in der Diaspora entsteht. Wie nebenbei entsteht dabei ein Begriffsrepertoire für die kulturelle Identität.

Wie Beate Mitzscherlich Heimat, sieht Stuart Hall Identität „als eine ‚Produktion‘ [...], die niemals vollendet ist, sich immer in einem Prozess befindet, und immer innerhalb – nicht außerhalb – der Repräsentation konstituiert wird.“²²⁶ Hall spricht von „mindestens zwei“²²⁷ Sichtweisen auf kulturelle Identität.

Die erste betrifft das Kollektiv und stellt „einen stabilen, gleich bleibenden und dauerhaften Referenz- und Bedeutungsrahmen zur Verfügung.“²²⁸ Sie beschreibt die Merkmale einer ethnischen Gruppe oder eines Volkes als Grundlage für „oberflächliche Differenzen.“²²⁹ Auch wenn die Menschen ihre individuellen Lebensgeschichten und Identitäten haben, sind sie doch durch eine gemeinsame Abstammung und eine gemeinsame Geschichte untrennbar miteinander verbunden. „Es ist diese Identität, die von einer [...] *Diaspora* entdeckt, ausgegraben, ans Licht gebracht und durch filmische Repräsentation ausgedrückt werden muss.“²³⁰ Hall zitiert ein Beispiel karibischer Fotografen, in deren Bildern er eine Chance sieht, die in der Diaspora verstreuten

²²⁶ Hall (1994), S. 26.

²²⁷ A.a.O., S. 27.

²²⁸ ebd.

²²⁹ ebd.

²³⁰ ebd. Meine Hervorhebung.

Menschen zu vereinen, indem sie eben diese gemeinsame Identität in einem „Akt imaginärer Wiedervereinigung“²³¹ rekonstruieren.

Entscheidend ist, dass solche Bilder einen Weg eröffnen, der Erfahrung von Zerstreutheit und Fragmentierung, die allen Geschichten der aufgezwungenen Diaspora gemeinsam ist, einen imaginären Zusammenhang zu verleihen. [...] Sie sind Ressourcen des Widerstandes und der Identität, anhand derer wir uns mit den fragmentarischen und pathologischen Formen auseinandersetzen können, in denen diese Erfahrungen innerhalb des dominanten Regimes der filmischen und visuellen Repräsentation des Westens rekonstruiert wurden.²³²

Die zweite Sichtweise auf kulturelle Identität betrifft die „tiefen und signifikanten“ Differenzen, die zwangsläufig entstehen, wenn eine Gemeinschaft über den Kontinent verteilt wird. Nur durch die persönlichen Erfahrungen, das, „was wir geworden sind“, weil „wir“ Geschichte erlebt haben, wird Identität vollständig geformt.²³³ Identitäten sind dabei „die Namen, die wir den unterschiedlichen Verhältnissen geben, durch die wir positioniert sind[.]“²³⁴

Hall geht einerseits davon aus, dass kulturelle Identitäten nicht statisch sind und immer wieder Veränderungen unterliegen. Andererseits wird die Vergangenheit nicht an Einfluss verlieren, weil sie zwar nicht mehr als faktische Vergangenheit in Erscheinung tritt, aber „immer durch Erinnerung, Phantasie, Erzählungen und Mythen konstruiert“²³⁵ wird. „Kulturelle Identitäten sind die instabilen Identifikationspunkte oder Nahtstellen, die innerhalb der Diskurse über Geschichte und Kultur gebildet werden.“²³⁶

Stuart Hall bezieht sich in seinem Text ausdrücklich auf afrikanisch-karibische Völker, deren kulturelle Identität durch die schmerzhafteste Trennung von Afrika geprägt wurde. Gerade im Moment der räumlichen Trennung von der Vergangenheit kann der vereinigende Effekt besonders stark sein, ein Phänomen, was sich nicht nur im karibischen Raum beobachten lässt, sondern auch in vielen europäischen Großstädten. Die beiden Achsen Kontinuität/Ähnlichkeit und Bruch/Differenz treten als Rahmen für

²³¹ Hall (1994), S. 28.

²³² A.a.O., S. 28f.

²³³ A.a.O., S. 29.

²³⁴ ebd.

²³⁵ A.a.O., S. 30.

²³⁶ ebd.

die Identitätsbildung auf.²³⁷ Die unterschiedlichen kulturellen und historischen Einflüsse auf die kulturelle Identität nennt Hall „Präsenzen“.²³⁸

Dieses Konzept lässt sich ohne weiteres auf eine Diaspora-Identität als solche ausweiten. Meist geht eine schmerzhaft Trennung vom Herkunftsland der Bildung einer Diaspora-Gemeinschaft voraus. Gemeinsame Merkmale bringt vor allem die Geschichte des Herkunftslandes mit sich, aber auch Glaube, Abstammung oder Sprache können kollektiv identitätsstiftend sein. Bruch und Differenz zeigen sich im Vergleich mit Geschichte, Glaube oder Sprache des Landes, in dem sich nun der Lebensmittelpunkt befindet. Film tritt in diesem Bezugsrahmen als „Form der Repräsentation, die in der Lage ist, uns als neue Subjekte zu konstituieren“²³⁹ auf. Im speziellen Fall des „schwarzen Kinos“, wie Hall es nennt, ermöglicht er, „unsere unterschiedlichen Teile und Geschichten zu betrachten, zu erkennen und jene Identifikationspunkte oder Positionierungen zu konstruieren, die wir im Nachhinein unsere ‚kulturelle Identität‘ nennen.“²⁴⁰

Aleida Assmanns Studie zu Erinnerungsräumen (als Erweiterung der Arbeiten ihres Mannes Jan auf dem Gebiet des kulturellen Gedächtnisses) untersucht, in welchen Medien Erinnerung gespeichert wird, um dadurch Teil eines kulturellen Gedächtnisses zu werden. Ihr Ansatz ergänzt Stuart Halls Konzept der von Kontinuität und Bruch bestimmten Identität und erweitert Jan Assmanns Begriff des kulturellen Gedächtnisses um eine nach vorn (in die Zukunft) gerichtete Dimension. Der Wiener Geograf Peter Weichhart hat sich in seinem Forschungsfeld damit beschäftigt, ob Identität raumgebunden sein kann.

3.2.1 Kulturelles Gedächtnis

Das kulturelle Gedächtnis bei Jan Assmann ist ein Bereich (von vieren) der „Außendimension des Gedächtnisses“²⁴¹. Diese Außendimension besteht außer aus dem kulturellen Gedächtnis noch aus dem Gedächtnis der Dinge, dem mimetischen Gedächtnis

²³⁷ Vgl. Hall (1994), S. 31.

²³⁸ Die karibische kulturelle Identität beinhaltet beispielsweise eine afrikanische, eine europäische und eine amerikanische Präsenz. Vgl. zur Erläuterung der Präsenzen a.a.O., S. 35ff.

²³⁹ A.a.O., S. 42.

²⁴⁰ ebd.

²⁴¹ Assmann (1992), S. 20.

(Handlungen) und dem kommunikativen Gedächtnis (Schrift, Sprache).²⁴² Das kulturelle Gedächtnis ist - anders als etwa das mimetische Gedächtnis oder jenes der Dinge, die in erster Linie einen Zweck überliefern - zuständig für die „Überlieferung des Sinns“²⁴³ und bildet gemeinsam mit dem kommunikativen Gedächtnis die Basis für kollektive Erinnerung. Für die Bildung eines solchen Kollektivs notwendig ist laut Assmann die „*konnektive Struktur* eines gemeinsamen Wissens und Selbstbilds, das sich zum einen auf die Bindung an gemeinsame Regeln und Werte, zum anderen an die Erinnerung an eine gemeinsam bewohnte Vergangenheit stützt.“²⁴⁴ Unter der konnektiven Struktur versteht er den gemeinsamen Erfahrungs-, Erwartungs- und Handlungsraum einer Kultur, der sich in einer Sozial- und einer Zeitdimension ausdehnt.²⁴⁵ In vorschriftlichen Zeiten bestand die konnektive Struktur aus Wiederholung und Vergegenwärtigung, mit der Entwicklung der Schrift wandelte sie sich zu Auslegung und Erinnerung. Das führt dazu, dass „Gesellschaften Selbstbilder [imaginieren] und über die Generationenfolge hinweg eine Identität [kontinuieren], indem sie eine Kultur der Erinnerung ausbilden.“²⁴⁶ Die Vergangenheit wird in der Erinnerung rekonstruiert.²⁴⁷ Die Frage „Was dürfen wir nicht vergessen?“ sieht er als wichtigen Beitrag zum Entstehen von Identität und Selbstverständnis einer Kultur.²⁴⁸

Assmanns Überlegungen zum kulturellen Gedächtnis gelten in erster Linie für urgeschichtliche Gemeinschaften. Aktuelle Entwicklungen (80-100 Jahre in die Vergangenheit) behandelt er unter dem Begriff des kommunikativen Gedächtnisses²⁴⁹.

Das kommunikative Gedächtnis umfasst Erinnerungen, die sich auf die rezente Vergangenheit beziehen. Es sind dies Erinnerungen, die der Mensch mit seinen Zeitgenossen teilt. [...] Dieser allen durch persönlich verbürgte und kommunizierte Erfahrung gebildete Erinnerungsraum entspricht biblisch den 3-4 Generationen, die etwa für eine Schuld einstehen müssen.²⁵⁰

Nach etwa 40 Jahren erreiche aber der Mensch, der „ein bedeutsames Ereignis als Erwachsener erlebt hat“ einen Zeitpunkt, an dem „der Wunsch nach Fixierung und

²⁴² Vgl. zu einer Beschreibung der Bereiche Assmann (1992), S. 20ff.

²⁴³ A.a.O., S. 21.

²⁴⁴ A.a.O., S. 16f. (Hervorhebung im Original).

²⁴⁵ Vgl. A.a.O., S. 16.

²⁴⁶ A.a.O., S. 18.

²⁴⁷ A.a.O., S. 31.

²⁴⁸ A.a.O., S. 30.

²⁴⁹ In Anlehnung an den Soziologen Maurice Halbwachs, vgl. A.a.O., S. 56. und die Tabelle ebd.

²⁵⁰ A.a.O., S. 50.

Weitergabe“ der Erinnerung wachse.²⁵¹ Aus diesem Wunsch heraus entstand im Deutschland der 80er Jahre der Gegenstand der *Oral History*, also der Aufzeichnung von Geschichte mittels Erzählungen von Zeitzeugen.²⁵²

Mythos und Geschichte

Als Geschichte bezeichnet Assmann das, was auch wir landläufig unter „Geschichte“ verstehen: den Ablauf historischer (politischer, gesellschaftlicher) Ereignisse. Dagegen ist Mythos „Vergangenheit, die zur fundierenden Geschichte verfestigt und verinnerlicht wird [...] völlig unabhängig davon, ob sie fiktiv oder faktisch ist.“²⁵³ Mythos ist „Geschichte, die man sich erzählt, um sich über sich selbst und die Welt zu orientieren, eine Wahrheit höherer Ordnung, die nicht einfach nur stimmt, sondern darüber hinaus auch noch normative Ansprüche stellt und formative Kraft besitzt.“²⁵⁴ Meist werden in diesem Zusammenhang zur Illustration Beispiele aus der jüdischen (alten) Geschichte gewählt und auch Assmann nennt als Beispiel den Mythos um die Festung Massada am Toten Meer.²⁵⁵

Ein geschichtlicher Aspekt wird also so durch Erzählung und Heroisierung zur Legende geformt, dass er für eine Gruppe oder ein Volk, eine Kultur zum Gründungsmythos werden kann, zum Teil einer gemeinsamen Herkunft, zum Quell eines Zugehörigkeitsgefühls. Jedes Volk verfügt über solche Geschichten: Das gilt zum Beispiel für die Juden, deren Existenz in Israel u.a. auf einer gemeinsamen Erinnerungskultur und zahlreichen Mythen im Sinne Assmanns fußt. Für die Palästinenser könnte die „gemeinsame“ Erfahrung der Gründung Israels und des folgenden Unabhängigkeitskrieges (und vor allem die Erinnerung und das Andenken daran) genannt werden. Die Wortwahl deutet es bereits an: Mythos betrifft nach Assmann vorzugsweise narrative Strukturen. „Verinnerlichte – und genau das heißt: erinnerte – Vergangenheit findet ihre Form in der Erzählung. Diese Erzählung hat eine Funktion.

²⁵¹ Assmann (1992), S. 51.

²⁵² Vgl. hierzu z.B. das Grundlagenwerk von Lutz Niethammer und Werner Trapp: *Lebenserfahrung und kollektives Gedächtnis. Die Praxis der „Oral History“*. Frankfurt/M: Syndikat 1980

²⁵³ Assmann (1992), S. 76.

²⁵⁴ ebd.

²⁵⁵ In der Festung von Masada verbarrikadierten sich zwischen 70 und 73 n. Chr. mehr als 950 Zeloten im Kampf gegen die römischen Legionen. Als die Römer schließlich die Festung einnehmen konnten, begingen die Widerstandskämpfer kollektiven Selbstmord, um den Soldaten nicht lebend in die Hände zu fallen. Die Männer werden bis heute als Märtyrer verehrt, deren Heldenmut beispielhaft für die israelische Armee sein soll, die Ruinen der Festung werden wie ein Nationalheiligtum verehrt. Heute werden dort die neuen Rekruten der israelischen Armee vereidigt. Der römische Historiker Flavius Josephus erzählt die Ereignisse in seinem Werk *Der Jüdische Krieg*. Vgl. a.a.O., S. 76f.

Entweder wird sie zum ‚Motor der Entwicklung‘, oder sie wird zum Fundament der Kontinuität.“²⁵⁶

3.2.2 Erinnerungsräume

Auch Aleida Assmann sieht keine Trennung mehr zwischen Geschichte und Gedächtnis, wie es vor ihr noch Nietzsche, Maurice Halbwachs oder Pierre Nora taten.²⁵⁷ Sie stellt fest, „dass es keine Geschichtsschreibung gibt, die nicht zugleich auch Gedächtnisarbeit wäre, also unhintergebar verquickt ist mit den Bedingungen der Sinnggebung, Parteilichkeit und Identitätsstiftung.“²⁵⁸ In Ablehnung einer völligen Gleichsetzung der beiden Pole spricht sie von zwei „Modi der Erinnerung“: *Funktionsgedächtnis* und *Speichergedächtnis*.²⁵⁹

Das Funktionsgedächtnis oder auch das „bewohnte Gedächtnis“ ist gekennzeichnet durch „Gruppenbezug, Selektivität, Wertbindung und Zukunftsorientierung“²⁶⁰ und erfüllt damit eine aktive, produktive Funktion. Ähnlich wie Jan Assmanns *Mythos* arbeitet das Funktionsgedächtnis mit Geschichten (im Sinne von *story*), die dem eigenen Handeln Orientierung geben²⁶¹. Das Speichergedächtnis oder auch das „unbewohnte Gedächtnis“ fungiert dagegen als „Gedächtnis zweiter Ordnung, ein Gedächtnis der Gedächtnisse, das in sich aufnimmt, was seinen vitalen Bezug zur Gegenwart verloren hat.“²⁶² Es hat keinen spezifischen Träger und wertet nicht. Die einzelnen Elemente von Funktions- und Speichergedächtnis können interagieren, sich gegenseitig beeinflussen und verändern.

Auf kollektiver Ebene enthält das Speichergedächtnis das unbrauchbar, obsolet und fremd Gewordene, das neutrale, identitäts-abstrakte Sachwissen, aber auch das Repertoire verpasster Möglichkeiten, alternativer Optionen und ungenutzter Chancen. Beim Funktionsgedächtnis dagegen handelt es sich um ein angeeignetes Gedächtnis, das aus einem Prozess der Auswahl, der Verknüpfung, der Sinnkonstruktion [...] hervorgeht.²⁶³

²⁵⁶ Assmann (1992), S. 75.

²⁵⁷ Eine ausführliche Darstellung der genannten Positionen findet sich bei Assmann (1999), S. 130-133.

²⁵⁸ A.a.O., S. 133.

²⁵⁹ A.a.O., S. 134.

²⁶⁰ ebd.

²⁶¹ Vgl. A.a.O., S. 134f.

²⁶² A.a.O., S. 134.

²⁶³ A.a.O., S. 137.

Nur mit Hilfe des Funktionsgedächtnisses kann Identität produziert werden. Wie Jan Assmann sagt auch Aleida Assmann, dass kollektive Vergangenheit ein Konstrukt ist.²⁶⁴ Die Aufgaben des Funktionsgedächtnisses sind einerseits Legitimation und Delegitimation von Macht und Mächtigen²⁶⁵, andererseits aber auch *Distinktion*, worunter Assmann „alle symbolischen Äußerungsformen [versteht], die der Profilierung einer kollektiven Identität dienen.“²⁶⁶ Das Speichergedächtnis hat keinen Anteil an dieser Konstruktion, sondern liefert das Material für sie. „[Seine] Funktion besteht darin, mehr und anderes zu enthalten, als es das Funktionsgedächtnis zulässt.“²⁶⁷

Unabhängig voneinander, also ohne Verknüpfung miteinander, sind Funktions- und Speichergedächtnis wertlos, „[d]enn ein vom Speichergedächtnis abgekoppeltes Funktionsgedächtnis verkommt zum Phantasma, ein vom Funktionsgedächtnis abgekoppeltes Speichergedächtnis verkommt zu einer Masse bedeutungsloser Information.“²⁶⁸

Aleida Assmann geht von den Formen und Ausprägungen von Erinnerung und Gedächtnis, die bei ihr ein „Begriffspaar“ und keine „Begriffsoption“ bilden²⁶⁹, über zu einer Beschreibung der dafür möglicherweise zur Verfügung stehenden Speichermedien Schrift, Bild, Körper und Orte.

Beide, Individuen und Kulturen, organisieren ihr Gedächtnis mit Hilfe externer Speichermedien und kultureller Praktiken. Ohne diese lässt sich kein generationen- und epochenübergreifendes Gedächtnis aufbauen, was zugleich bedeutet, dass sich mit dem wandelnden Entwicklungsstand dieser Medien auch die Verfasstheit des Gedächtnisses notwendig mitverändert.²⁷⁰

Im Hinblick auf die folgende Filmanalyse soll das Medium Schrift hier vernachlässigt werden.

²⁶⁴ Vgl. Assmann (1999), S. 137: „Kollektive Handlungssubjekte wie Staaten oder Nationen konstituieren sich über ein Funktions-Gedächtnis, in dem sie sich eine bestimmte Vergangenheitskonstruktion zurechtlegen.“

²⁶⁵ Vgl. dazu a.a.O., S. 138f.

²⁶⁶ A.a.O., S. 139.

²⁶⁷ A.a.O., S. 137. Noch deutlicher wird es, wenn man sich vorschriftliche Kulturen vorstellt, die ihr Gedächtnis mit „Knotenschnüren, Bemalung, Rhythmus [...]“ stützen, wo es durch Platzmangel im Gedächtnis und sehr aufwändige Memorierung „gar nicht in Frage kommt, etwas zu behalten, was für die Identität der Gruppe nicht auch gebraucht würde und somit überlebenswichtig wäre.“ Mit der Schrift als neues Speichermedium „lockert sich das Verhältnis von Erinnerung und Identität.“ Vgl. ebd.

²⁶⁸ A.a.O., S. 142.

²⁶⁹ Gedächtnis versteht sie als Fähigkeit, Erinnerung als Vorgang. Vgl. a.a.O., S. 150f.

²⁷⁰ A.a.O., S. 19.

a) Bild(er)

Schon die antike römische Gedächtniskunst macht sich die Kraft der Bilder zunutze, indem sie eine „visuelle Gedächtnisschrift“²⁷¹ entwickelt, die auf dem Affekt als „die wichtigste Stütze von Erinnerung“²⁷² basiert.

Wenn wir im täglichen Leben Dinge sehen, die klein, gewöhnlich und banal sind, können wir uns in der Regel nicht an sie erinnern [...]. Wenn wir aber etwas außergewöhnlich Niedriges, Schändliches, Ungewöhnliches, Großes, Unglaubliches oder Lächerliches sehen, wird sich dieses in unserem Gedächtnis für lange Zeit einprägen.²⁷³

In der Renaissance war die Schrift das bevorzugte Gedächtnismedium und auch spätere Geschichtswerke (z.B. Rankes *Weltgeschichte* 1881) setzten erst an, wo die Entwicklung der Schrift einsetzt.²⁷⁴ In der Gegenwart änderte sich diese Einschätzung wieder und Bilder wurden als geschichtliche Quellen aufgewertet und anerkannt. Im Gegensatz zur Antike, wo dem Affekt und nicht dem Motiv selbst die erinnernde Aufgabe zukam, gewinnt der Informationsgehalt des Bildes an Bedeutung. „Auch die oral history ist auf ihre Weise an der Rehabilitierung von Bildern beteiligt,“²⁷⁵ weil sie das „unbearbeitete Rohmaterial“ für das Gedächtnis stellt.

„Bilder tauchen im Gedächtnis vor allem dort auf, wohin keine sprachliche Verarbeitung reicht. Das gilt besonders für traumatische und vorbewusste Erfahrungen.“²⁷⁶ Sie werden damit zum „Träger des kulturellen Unbewussten.“²⁷⁷ Die Rolle der Fotografie in dieser Entwicklung kann nicht hoch genug bewertet werden: „Die Fotografie [wird] zum wichtigsten Medium der Erinnerung, denn sie gilt als sicherstes Indiz einer Vergangenheit, die nicht mehr existiert, als fortexistierender Abdruck eines vergangenen Augenblicks.“²⁷⁸ Mit der Möglichkeit, exakte, wenn auch sprachlose, Abbilder der Wirklichkeit zu schaffen, entsteht ein neues Gedächtnismedium, das auch ohne „rahmende[n] kommunikative[n] Erzähltext“ funktionieren kann.

²⁷¹ Assmann (1999), S. 222.

²⁷² ebd.

²⁷³ Marcus Tullius Cicero, *De Oratore*, zit. ebd.

²⁷⁴ A.a.O., S. 219. Zur Konkurrenz von Schrift und Bild als Gedächtnismedien vgl. a.a.O., S. 190-197.

²⁷⁵ A.a.O., S. 219.

²⁷⁶ A.a.O., S. 220.

²⁷⁷ ebd.

²⁷⁸ A.a.O., S. 221.

b) Körper

„Materielle Stabilisatoren“, wie Aleida Assmann sie nennt, können dinglich oder bildlich sein und auch die Schrift darf noch als ein solcher gelten.²⁷⁹ Wenn nun aber die antike Mnemotechnik den Affekt – als physisches und psychologisches Phänomen – zumindest als Hilfsmittel für das Speichern von Erinnerung anerkennt, welche Möglichkeiten liegen dann in anderen körperlich-psychologischen „Stabilisatoren“? Assmann untersucht Affekt, Symbol und Trauma.

A f f e k t

„In der antiken Mnemotechnik und im psychologischen Experiment [werden] Erinnerung und Affekt [...] bewusst und gegebenenfalls höchst willkürlich miteinander verkoppelt,“²⁸⁰ wohingegen bei den „individuellen Lebenserinnerungen [...] Erinnerung und Affekt zu einem unauflösbaren Komplex [verschmelzen].“²⁸¹ Das birgt die Gefahr, historische Ereignisse vielleicht nicht korrekt zu erinnern, weil der Mensch durch die starke emotionale Aufladung des Erinnerungsprozesses diesen nicht mehr zu steuern vermag. „Im Falle autobiografischer Erinnerung bedeutet das, dass der Erinnernde gegen sich selbst ermitteln muss.“²⁸² Der Affekt ist also ein wirkmächtiger, aber unzuverlässiger Stabilisator.

S y m b o l

Das Symbol als Stabilisator des Gedächtnisses erhält dann seine volle Kraft, wenn zwischen der Erfahrung und dem Moment des Erinnerns Zeit zur Reflexion vergangen ist. „Die Erinnerung, die die Kraft eines Symbols gewinnt, ist von der retrospektiven Deutungsarbeit an der eigenen Lebensgeschichte erfasst und in den Rahmen einer bestimmten Sinnkonfiguration gestellt.“²⁸³ Das Symbol „leistet einen wichtigen Beitrag zur Stabilisierung von Erinnerungen im Aufbau einer persönlichen Identität.“²⁸⁴ Bedeutungen werden nachträglich den Erfahrungen hinzugefügt.

²⁷⁹ Vgl. Assmann (1999), S. 250.

²⁸⁰ A.a.O., S. 251.

²⁸¹ A.a.O., S. 251f.

²⁸² A.a.O., S. 252. Auch Filme, die von der Biografie des Regisseurs beeinflusst sind, müssen unter diesem Aspekt betrachtet werden.

²⁸³ A.a.O., S. 257.

T r a u m a

Über das Trauma und seine Wirkung bei der Erinnerung, Bewahrung oder Bewältigung von Vergangenheit ließe sich eine eigene Arbeit schreiben. Häufig führt eine Beschäftigung mit dem Begriff direkt in die Holocaust-Forschung und auch bei Aleida Assmann ist dieses Kapitel unserer Geschichte selbstverständlich präsent. Es scheint mir jedoch sinnvoll, einen etwas breiteren Zugang zu forcieren und Trauma nicht nur und ausschließlich mit jenem der Holocaust-Überlebenden gleichzusetzen.²⁸⁵

Bei Assmann findet sich eine Beschreibung des traumatisierenden Prozesses aus Sicht der Psychotherapie in einer Fußnote:

Das Opfer einer traumatischen Erfahrung spaltet von sich einen Teil ab, der sich nicht affizieren lässt, über dem Geschehen schwebt und Deckerinnerungen produziert, die mit der Ichkonstitution vereinbar sind. Auf der Strecke bleibt damit der Affekt, dessen Wucht zu groß war, um in das kognitive und affektive System der Person integriert werden zu können[.]²⁸⁶

Wenn nun das Trauma insofern als Stabilisator der Erinnerung fungiert, dass sein traumatischer Charakter immer wieder hervorgehoben und eben an ihn erinnert wird, wie der französische Philosoph Lyotard es für den Holocaust fordert, kommt es zu einem gesellschaftlichen Problem:

Während dem Individuum das Durcharbeiten einer traumatischen Erfahrung therapeutisch zu einer befriedeten Erinnerung bzw. zu einem befriedeten Vergessen verhelfen soll, werden solche hygienischen Gesichtspunkte auf gesellschaftlicher Ebene ausgeblendet.²⁸⁷

Unter der Voraussetzung, dass für das Kollektiv ein „befriedetes Vergessen“ nicht möglich ist, wird damit Vergangenheitsbewältigung zu Vergangenheitsbewahrung und eine Heilung des Traumas unmöglich.²⁸⁸

²⁸⁴ Assmann (1999), S. 257.

²⁸⁵ Besonders die Forschung des französischen Philosophen Jean-François Lyotard hat zur Bestimmung des Traumas als „den adäquaten Stabilisator für die Erinnerung des Holocaust“ (A.a.O., S. 262) beigetragen. Er ist der Meinung, dass „nur in dieser Form eine stabile Kontinuierung des Holocaust im kulturellen Gedächtnis geleistet werden kann.“ (ebd.) Vgl. a.a.O., S. 260-263.

²⁸⁶ A.a.O., S. 261, Fußnote 33.

²⁸⁷ A.a.O., S. 262.

Der *Affekt* wirkt nach Assmann als „Potenzierer von Wahrnehmung“ und konserviert die Erinnerung aus dem Speichergedächtnis. Das *Symbol* dagegen erscheint als narratives Element und greift auf mittels des Affekts stabilisierte Erinnerungs-Elemente in einem „Akt hermeneutischer Selbstdeutung“ zurück. War der Affekt zu heftig, kommt es zum *Trauma* und das ist schließlich „die Unmöglichkeit der Narration.“²⁸⁹

Exkurs: Jeffrey C. Alexander – Cultural Trauma

Jeffrey C. Alexander kritisiert in seinem Konzept des kulturellen Traumas²⁹⁰ (*cultural trauma*) die beiden Auffassungen des „aufgeklärten“ (*enlightenment version*) und psychoanalytischen Traumabegriffs. Der aufgeklärte Traumabegriff besagt, dass das durch ein Ereignis unmittelbar bei seinen Beteiligten ausgelöste Trauma dadurch geheilt werden kann, dass die Bedingungen, die das Trauma auslösten, geändert werden. Weil die Menschen „vernünftig“ (*reasonable*) sind, ist die logische Folge des Traumas eine positive Weiterentwicklung (*progress*) und Heilung.²⁹¹ Im Gegensatz dazu sieht Alexander den Kern des „psychoanalytischen“ Traumabegriffs darin, dass das durch ein Ereignis ausgelöste Trauma verdrängt und ein rationales Verständnis ausgeschlossen wird, was dazu führt, dass die traumatischen Ereignisse den Menschen zu einem späteren Zeitpunkt einholen. Nur durch bewusstes Erinnern kann die psychologische Balance (*psychological health*) wieder hergestellt werden.²⁹²

Kulturelles Trauma hingegen wird nach Alexander nicht unmittelbar durch ein traumatisches Ereignis ausgelöst, sondern erst durch die Bedeutung, die es für die kollektive Identität einer Gemeinschaft erlangt und die gesellschaftlich herbeigeführt (*socially mediated*) wird.²⁹³ Dabei spielt es eine untergeordnete Rolle, ob das Ereignis tatsächlich genauso stattgefunden hat, wie es überliefert wird.²⁹⁴

Traumatic status is attributed to real or imagined phenomena, not because of their actual harmfulness or their objective abruptness, but because these phenomena are believed to have abruptly, and harmfully, affected collective identity.²⁹⁵

²⁸⁸ Vgl. Assmann (1999), S. 262f.

²⁸⁹ Vgl. a.a.O., S. 263f.

²⁹⁰ Vgl. zum Folgenden: Alexander u.a. (2004), S. 1-10.

²⁹¹ A.a.O., S. 4.

²⁹² A.a.O., S. 7.

²⁹³ A.a.O., S. 8.

²⁹⁴ Vgl. dazu den Mythos-Begriff von Jan Assmann, oben.

²⁹⁵ Alexander u.a. (2004), S. 9f.

Wesentlich für die Entstehung eines kulturellen Traumas ist also die Vermittlung des Ereignisses durch wenige (bei Alexander die so genannte *carrier group*) als traumatisches Erlebnis für viele (*the public*). Diese Kommunikation kann auch durch Massenmedien oder Film erfolgen, wie Alexander am Beispiel des Jugoslawien-Kriegs erläutert.²⁹⁶

Die palästinensische *Nakba* kann als ein solches kulturelles Trauma im Alexander'schen Sinne gesehen werden. Nicht die Vertreibung 1948, sondern der damit einhergehende Heimatverlust und die Folgen für das soziale Leben und die palästinensische Gemeinschaft sind das Trauma. Die *Nakba* (und für sie der Jahrestag, dem weltweit von PalästinenserInnen am israelischen Unabhängigkeitstag gedacht wird) wurde zum Symbol für das Ende der palästinensischen Gesellschaft, wie es sie einst gab, und für den Beginn der palästinensischen Diaspora.²⁹⁷

c) Orte

Orte dienen im Verständnis Aleida Assmanns vor allem dazu, Erinnerung „im Verbund mit anderen Gedächtnismedien an [zu] stoßen und ab [zu] stützen.“²⁹⁸ Ihnen kommt außerdem bei der Konstruktion von Erinnerungsräumen besondere Bedeutung zu.

Nicht nur, dass [die Orte] die Erinnerung festigen und beglaubigen, indem sie sie lokal im Boden verankern, sie verkörpern auch eine Kontinuität der Dauer, die die vergleichsweise kurzphasige Erinnerung von Individuen, Epochen und auch Kulturen, die in Artefakten konkretisiert ist, übersteigt.²⁹⁹

Orte, die sie als *Generationenorte* bezeichnet, verfügen über „feste und langfristige Verbindung mit Familiengeschichten.“³⁰⁰ Dadurch „entsteht ein enges Verhältnis zwischen Menschen und geographischem Ort: Dieser bestimmt die Lebens- und Erfahrungsform der Menschen ebenso, wie diese den Ort mit ihrer Tradition und Geschichte imprägnieren.“³⁰¹

Das Gegenteil, die *Gedenkorte*, entsteht aus einer Diskontinuität und einem oft gewaltsamen Bruch in der Geschichte, bei dem der Ort quasi erstarrt ist.³⁰² Die verlorene Kontinuität lässt sich nicht wieder herstellen, „aber es kann im Medium der Erinnerung

²⁹⁶ Alexander u.a. (2004), S. 16. Er relativiert jedoch den Einfluss der Massenmedien gleich wieder, da sie an ethische Grundsätze und ausgewogene Berichterstattung gebunden seien, vgl. a.a.O., S. 18.

²⁹⁷ Vgl. dazu im Literaturverzeichnis: Damir-Geilsdorf (2008)

²⁹⁸ Assmann (1999), S. 21.

²⁹⁹ A.a.O., S. 299.

³⁰⁰ A.a.O., S. 301.

³⁰¹ A.a.O., S. 309.

³⁰² ebd.

an sie angeknüpft werden.“³⁰³ Lebendiges kulturelles Gedächtnis ist in der Lage, „Orte als stumme Zeugen der Vergangenheit zum Sprechen zu bringen, ihnen ihre verloschene Stimme wieder zu geben.“³⁰⁴ Um diese Stimme zu verstehen, muss man jedoch ihre Sprache sprechen, also über entsprechendes geschichtliches Vorwissen verfügen.³⁰⁵

„Stumme Zeugen der Vergangenheit“, das sind zum Beispiel die Überreste eines zerstörten Tempels, ein niedergerissenes Haus oder die Ruinen einer Stadt. Im politischen Kontext, befindet Assmann, sei „[d]ie neuzeitliche Konstruktion eines abstrakten Raumes [...] die wichtigste Voraussetzung der kolonialen Geopolitik gewesen. Der Raum wird dabei zu einer Schiefertafel, auf der alte Zeichen gelöscht werden, um neuen Platz zu machen.“³⁰⁶ Dadurch wird aber nicht die Erinnerung an den ehemals bestehenden Ort gelöscht.

Gerade Jerusalem erscheint in diesem Zusammenhang als „Kampfplatz rivalisierender Erinnerungsgemeinschaften“,³⁰⁷ auch wenn Assmann sich dabei auf den Konflikt zwischen Juden und Christen bezieht. Dieses Bild lässt sich ebenso gut auf die Probleme zwischen Juden und Palästinensern (von denen wiederum einige Christen sind) anwenden und bringt den emotionalen Kern der Jerusalemfrage auf den Punkt.

Film als begehbare Gedächtnisraum

Wenn sowohl in Bildern als auch Orten Erinnerung gespeichert werden kann, muss konsequenterweise auch Film als Erinnerungsmedium möglich sein, bildet er doch in bewegten Bildern Orte ab, die im Publikum Erinnerung(en) „anstoßen und abstützen“ können.

Der deutsche Medien- und Kulturwissenschaftler Eike Wenzel hat seine Dissertation³⁰⁸ diesem Thema gewidmet und einige Kriterien zusammengestellt, anhand derer er Film als „begehbaren Gedächtnisraum“ entwickelt. In seiner Arbeit geht Wenzel von deutschen Filmen aus, die Geschichte dokumentarisch oder essayistisch verarbeiten. Seine Erkenntnisse lassen sich jedoch durchaus auch allgemeiner anwenden.

³⁰³ Assmann (1999), S. 309.

³⁰⁴ A.a.O., S. 312.

³⁰⁵ ebd.

³⁰⁶ A.a.O., S. 321 und Fußnote 38.

³⁰⁷ A.a.O., S. 306.

³⁰⁸ Vgl. im Literaturverzeichnis: Wenzel (2000)

Film – und hier insbesondere jener, der historische Ereignisse behandelt – wird nach Wenzel zum Gedächtnisraum, wenn er in Dialog mit dem Zuschauer tritt und diesen in seiner Realität abholt, ihm erlaubt, „seine sozialen Erfahrungen und Imaginationen ,mit dem Film zu verhandeln.“³⁰⁹ Wenn Film als Gedächtnisraum funktioniert, fordert er aufgrund seines immanenten Realitätsprinzips den Zuschauer in beinahe Brecht’scher Manier zur „Reflexion über historische [und] gesellschaftliche Realität(en)“³¹⁰ auf und bekommt dadurch eine politische Funktion: die „Re-Historisierung des Zuschauers.“³¹¹ Dabei soll der Film nicht eine neue historische Realität schaffen, sondern sich als „privilegierter Ort der Produktion von gesellschaftlicher Erfahrung – im Zuschauer“³¹² verstehen. Dieser Effekt darf dabei nicht als Konzept erkennbar sein, sondern soll durch die Gesamterscheinung des Films im Zuschauer entstehen und geweckt werden. In letzter Konsequenz wird so „Geschichte/soziale Wirklichkeit [...] zum Gegenstand ästhetischer Erfahrung.“³¹³ Begehrbar wird dieser Gedächtnisraum, wenn „vorhandene Bedeutungen, Kontexte filmisch wieder ‚in Umlauf‘ gebracht werden, gleichzeitig sich jedoch nicht im Werk verfestigen, sondern der selbsttätigen Erfahrungsproduktion des Betrachters überantwortet werden.“³¹⁴

3.2.3 Raumbezogene Identität

Der Bezug zum greifbaren Land, zu Erde, Feldern und Häusern verschwindet in modernen Identitätstheorien zunehmend, da vor allem in Europa räumlich-geografische Grenzen mehr und mehr verschwimmen, beziehungsweise bei der Identitätsbildung eine untergeordnete Rolle spielen.³¹⁵ Das gilt jedoch nicht für die Palästinenser, für die gerade die Bildung neuer Grenzen wichtig ist.³¹⁶ Als Ergänzung zu den Arbeiten der Assmanns möchte ich deshalb den Wiener Geografen Peter Weichhart heranziehen, dessen Überlegungen zu raumbezogener Identität zwar schon einige Jahre alt sind, in meinem Fall jedoch eine interessante Perspektive bieten – den Blick auf das nach wie vor seinem Grund und Boden (emotional) verbundene Individuum.

³⁰⁹ Wenzel (2000), S. 363.

³¹⁰ A.a.O., S. 364.

³¹¹ ebd.

³¹² ebd.

³¹³ A.a.O., S. 366.

³¹⁴ ebd.

³¹⁵ Vgl. hierzu z.B. die umfangreichen Arbeiten von Klaus Bade, der im Bereich der europäischen Migration seit den 80er Jahren zahlreiche Schriften publiziert hat.

Peter Weichhart stellt seine Überlegungen zu einer Theorie der raumbezogenen Identität als Reaktion auf eine kritische Debatte in der Geografie Mitte der 80er Jahre an, die sich unter anderem gegen eine Verknüpfung von raumbezogenen Elementen und Identifikationsprozessen aussprach.³¹⁷ Die Kritik führte gegen eine solche Verbindung an, dass diese „zwar für vorindustrielle, segmentär gegliederte Gesellschaften durchaus anzunehmen, für gegenwärtige Gesellschaftsstrukturen [...] solche Aspekte aber irrelevant oder bestenfalls Ausdruck rückwärtsgewandter, eskapistischer Ideologien [sind].“³¹⁸ Weichhart kommt jedoch zu dem Schluss, dass eine Raumbezogenheit legitim ist und raumbezogene Identität als „interdisziplinäres Forschungsfeld der Sozialwissenschaften“³¹⁹ betrachtet werden kann.

Er sieht die Krise der raumbezogenen Identifikation im Weg der Moderne zur Postmoderne. Wo zunächst persönliche Identität „im Verlauf der gesellschaftlichen Entwicklung zur Moderne immer mehr zu einem kulturell oktroyierten Individualitätszwang“³²⁰ wurde, fehlten bald „[v]erlässliche Identitätsnormen und Identifikationsangebote.“³²¹ Auch Heimat, „die Gesamtheit sozio-territorialer Bindungen an den engeren Lebensraum,“³²² war kein brauchbarer Bezugsrahmen mehr und wurde zu einem „Raum ohne Eigenschaften.“³²³ Das Individuum erlebt in Folge „Unwirtlichkeit, Entfremdung, Unübersichtlichkeit, Sinnkrise, Heimatverlust und *Sehnsucht nach Heimat*.“³²⁴

Diese Diagnose zeigt einerseits, dass auch ein eigenes Haus in einer vertrauten Stadt in einem Land, dessen Reisepass man besitzt, nicht automatisch für ein angenehmes Heimatgefühl sorgt. Andererseits ist das Haus in der Stadt in dem Land Grundvoraussetzung dafür, Heimatgefühle abseits von territorialen Fragen zu reflektieren, denn dafür braucht es einen Ausgangspunkt. Weichhart untersucht die Ausprägungsformen raumbezogener Identität in personalen und in sozialen Systemen, also auf individueller und kollektiver Ebene.

³¹⁶ Vgl. Kapitel *Voraussetzungen* der vorliegenden Arbeit.

³¹⁷ Vgl. zur so genannten Hard-BHP-Kontroverse: Weichhart (1990), S. 5-8.

³¹⁸ A.a.O., S. 6.

³¹⁹ A.a.O., S. 8.

³²⁰ A.a.O., S. 26.

³²¹ A.a.O., S. 27.

³²² ebd.

³²³ ebd.

Personale Systeme

Mit der grundsätzlichen Schwierigkeit, aus der Analyse individueller Aussagen allgemeingültige Thesen zu formulieren, ist nicht nur Peter Weichhart konfrontiert; der Versuch ist ein Widerspruch in sich. Ein Problem für die Geografie ist außerdem, dass Raum in den Geisteswissenschaften eher im Zusammenhang mit „Raumbewusstsein“ oder „Raumwahrnehmung“ gesehen wird und damit bereits noch vor der eigentlichen Analyse abstrahiert wird.³²⁵

Den Identifikationsprozess des Menschen sieht Weichhart in der Tradition der Bedürfnistheorie nach Maslow als Frage nach der Befriedigung der bereits genannten Bedürfnisse nach Sicherheit, Zugehörigkeit, Stimulation und Selbstverwirklichung.

Im Bereich der Sicherheit besteht die Leistung der raumbezogenen Identität in der „Herstellung von Konstanz und handhabbarer Struktur der Welterfahrung.“³²⁶ Als Identifikationsobjekte dienen „Elemente des physischen Raumes, die als Landmarken, Areale, Einzugs- oder Zuständigkeitsgebiete, [...] oder als emotional aufgeladene Ausschnitte der Wirklichkeit klassifiziert werden“³²⁷ und deren Wahrnehmung die Umwelt weniger komplex und weniger bedrohlich erscheinen lässt. Das Individuum verankert sich emotional an seinem Standort.³²⁸

Ist diese Verankerung geglückt und wird der Standort nicht mehr als Stressfaktor betrachtet, kann er zum „Stimulations- und Satisfaktionsraum“ werden.³²⁹ Frei nach dem Motto „Heimat ist da, wo man Ursache von etwas ist“³³⁰ kann sich der Mensch „aktiv und kreativ“³³¹ mit seiner Umwelt auseinandersetzen und seine Selbstverwirklichung anstreben. Wie bereits am Beginn dieses Kapitels erläutert, ist dieser Ansatz, der Heimat als Voraussetzung für Selbstverwirklichung sieht, weit verbreitet. Die Wohnung, das Haus oder einfach das Heim wird bei Weichhart zum „Ort zumindest relativer Autonomie und Handlungsfreiheit“³³² und ermöglicht „etwas den eigenen Wünschen, Ansprüchen, Erwartungen und konkreten Vorstellungen gemäßes tun und hervorbringen zu können.“³³³

³²⁴ Weichhart (1990), S. 27. Hervorhebung im Original.

³²⁵ Weichhart ist sich dieser Probleme bewusst, vgl. a.a.O., S. 32.

³²⁶ A.a.O., S. 35.

³²⁷ ebd.

³²⁸ A.a.O., S. 36.

³²⁹ ebd.

³³⁰ E.A. Brugger 1983, zit. a.a.O., S. 38.

³³¹ A.a.O., S. 37.

³³² A.a.O., S. 38.

³³³ A.a.O., S. 39.

Raumbezogene Identität kommt schließlich auch im Bereich der sozialen Interaktion zum Tragen. Weichhart sieht den Raum wie Maurice Halbwachs, auf den sich Jan Assmann bezieht, als „eine[n] der Ausdrucksträger und Symbole für die Inhalte des kollektiven Gedächtnisses [...] Er ist Symbol und physische Manifestation kollektiv geteilter Werte und Gefühlslagen.“³³⁴ Räumliche Gegebenheiten sind dabei gleichzeitig Bedeutungsträger und Bedeutung, Ausdruck und Inhalt.³³⁵

Der Bereich, dem Weichhart eine Schlüsselstellung zukommen lässt, ist die *Individuation*.³³⁶ Raum ist dabei

[...] eine Projektionsfläche für das personale Ich. Einzelne Raumstellen und Raumattribute sind nicht nur als Symbole sozialer Beziehungen und sozialer Werte, sondern auch als Symbole des Selbst wirksam, sie sind gleichermaßen Medium und Gegenstand der Ich-Darstellung.³³⁷

Das Individuum und seine Umgebung, seine Umwelt werden teilweise gleichgesetzt, wodurch Merkmale des Raums „für die Identitätsbildung zugänglich“³³⁸ werden. Der Nutzen raumbezogener Identität, nach dem Weichart zu Beginn gefragt hat, zeigt sich hier im Zur-Verfügung-Stellen von Maßstäben, an denen der eigene Wert in Bezug auf sich selbst und das unmittelbare Umfeld gemessen werden kann.³³⁹

Soziale Systeme

In den Zuständigkeitsbereich der raumbezogenen Identität in sozialen Systemen fallen unter anderem soziale Netzwerke und nachbarschaftliche Beziehungen.³⁴⁰ Aus einer Freundschaft unter spielenden Kindern entsteht vielleicht eine freundschaftliche Beziehung der Eltern untereinander. Bei einer gemeinsamen Freizeitbeschäftigung kommen weitere Teilnehmer zu dem neuen Netzwerk hinzu usw.

Gerade aus solchen familienzyklisch fundierten Netzen rekrutieren sich oft auch die Proponenten von viertelsbezogenen Bürgerinitiativen, [...] aus denen unter Umständen veritable Beispiele eines quartierbezogenen politischen Engagements entstehen.³⁴¹

³³⁴ Weichhart (1990), S. 39.

³³⁵ A.a.O., S. 40.

³³⁶ ebd.

³³⁷ A.a.O., S. 41.

³³⁸ ebd.

³³⁹ ebd.

³⁴⁰ Vgl. a.a.O., S. 60-67.

³⁴¹ A.a.O., S. 65.

Auf Emotionalität kommt es bei solchen Beziehungen weniger an, als auf die Rollen- und Aufgabenverteilung untereinander, die das Netzwerk funktionieren lässt.³⁴² In diesem Kontext erscheinen mir Weichharts Überlegungen zu Kommunikation und sozialer Interaktion erwähnenswert, nicht zuletzt aufgrund ihrer Problematik.

Zu wissen, wo eine Person beheimatet ist, ermöglicht den Interaktionspartnern, sie in einen spezifischen sozialräumlichen Kontext einzuordnen, zu klassifizieren. Diese Information bedeutet eines der wichtigen Bestimmungskriterien für die Erfassung ihrer sozialen und personalen Identität zur Verfügung zu haben.³⁴³

Es ist zu hinterfragen, ob nicht genau solche Aussagen der Grund für Ausgrenzung und fehlgeschlagene Integration sind. „Einmal Wiener, immer Wiener“ verhindert die an anderer Stelle so vehement geforderte Selbstverwirklichung, sollte sich die bestimmte Person vielleicht von nun an in Graz niederlassen wollen. Ähnliches gilt für die soziale Hierarchie in Flüchtlingslagern. Ein Palästinenser aus Haifa, der die Stadt seit Jahrzehnten nicht betreten hat, wird im Lager immer ein *Haifawi* mit der entsprechenden sozialen Stellung sein.³⁴⁴

³⁴² Weichhart (1990), S. 66.

³⁴³ A.a.O., S. 51.

³⁴⁴ Vgl. Damir-Geilsdorf u.a. (2005), S. 154.

3.3 Heimat Palästina

Welche Informationen haben wir über die Sicht der PalästinenserInnen auf ihre Heimat, ihre Identität, was erscheint immer wieder in Erfahrungsberichten oder wissenschaftlichen Abhandlungen und welche Elemente davon können als Teil einer kulturellen Identität gesehen werden? Diesen Fragen versucht sich dieses Kapitel anzunähern, im Bewusstsein, dass der Versuch zwangsläufig unvollständig und tendenziell subjektiv ausfallen muss. Es soll deshalb durchaus Anregung und Diskussionsstoff für weitere Arbeiten bieten und die vorliegende wissenschaftliche Arbeit durch die notwendige menschliche Seite ergänzen.

Bereits die Peel-Commission³⁴⁵ befasste sich mit der Feststellung einer kulturellen Identität sowie Heimatempfinden der arabischen Bevölkerung im Nahen Osten. Die Palästinenser wurden in ihrem Bericht als Menschen betrachtet, „die (möglicherweise) dort ihre *Heimat* hatten, aber keine *nationale Identität* und daher auch keinen Anspruch auf nationale Selbstbestimmung oder gar einen eigenen *Staat*.“³⁴⁶ Im selben Dokument heißt es an anderer Stelle aber auch: „[F]ür die Araber, die dort lebten, war Palästina [...] immer noch ihr Land, ihr Heim, das Land, in dem ihre Leute in vergangenen Jahrhunderten gelebt und ihr Grab gefunden haben.“³⁴⁷

Obwohl die Kommission also anerkannte, dass Palästina für seine arabischen Einwohner Heimat war, räumten sie dem jüdischen Volk mit seiner für das christliche Abendland weit reichenden Tradition die älteren Rechte ein. Lord Balfour begründete die Haltung der Briten mit dem Argument, die Araber hätten so viel Land in der Gegend, dass sie auf dieses schmale Stück verzichten könnten.³⁴⁸ Dieses Argument verweigert den Palästinensern eine eigene Identität, die sich von der der „Araber“ abhebt und zeugt von einer eurozentristischen Weltsicht, die keine Unterscheidung trifft zwischen einem Algerier, einem Iraker oder einem Libanesen. Araber ist nicht gleich Araber und auch die Palästinenser verfügen über eine eigene kulturelle Identität.

³⁴⁵ Die Peel-Commission war eine von den Briten nach dem arabischen Aufstand 1936 eingerichtete Kommission, die die Lage in Palästina untersuchen sollte. Sie schlug erstmals eine Teilung des Landes vor. Vgl. Krämer (2002), S. 197.

³⁴⁶ ebd. Hervorhebung im Original

³⁴⁷ Zit. nach a.a.O., S. 198.

³⁴⁸ wörtl.: „Und ich hoffe, sie werden [...] diese kleine Kerbe – denn es ist geographisch nicht mehr, was immer es historisch sein mag -, diese kleine Kerbe in die Länder, die jetzt arabisch sind, dem Volk, dem sie

3.3.1 Nationales Bewusstsein

Susanne Enderwitz³⁴⁹ argumentiert, dass der Bezug zum Land nicht unbedingt das Kriterium für die Definition einer nationalen Volksidentität sein muss.

[S]o definierte die Kolonialmacht Frankreich im 19. Jahrhundert ihre Kultur eher über den ‚Geist‘ (*mind*) während das in Kleinstaaten zerfallene Deutschland sich auf die Suche nach seinen ‚Wurzeln‘ (*roots*) begab [...]. Das letztere scheint auch die Tendenz bei den Palästinensern zu sein.³⁵⁰

Shamil Sharaf sieht ein nationales Bewusstsein erst nach dem Krieg von 1967 entstehen, das die Palästinenser zu einem Volk macht, „das an seine Zukunft glaubt“³⁵¹. Die Israelis sieht er als Urheber des Nahostkonflikts, die Palästinenser als Opfer, die von der Besatzungsmacht unterdrückt, entwurzelt und verfolgt werden. Unter Berücksichtigung der Entstehungszeit (1983) und der verwendeten Quellen (vor allem palästinensische/arabische Literatur und Zeitschriften) kann dies auch als Ausdruck der palästinensischen Frustration gesehen werden, die schließlich 1987 in der Ersten Intifada mündete. Sein Buch ist unter diesen Voraussetzungen mit Vorbehalt zu lesen, hilft jedoch, extreme palästinensische Positionen nachzuvollziehen.

Sharaf ortet bei den Flüchtlingen von 1948, die im Gazastreifen leben, mehr „palästinensische Identität“ als bei jenen in Jordanien, was er als einen „historischen Zufall“ bezeichnet, der „die Entstehung eines gesamtpalästinensischen Bewusstseins später maßgeblich“³⁵² beeinflusst hätte. Nähere Begründungen finden sich keine. Festzuhalten bleibt in diesem Zusammenhang, dass der Gazastreifen tatsächlich eine besondere Rolle in der palästinensischen Geschichte einnimmt – geographisch nur durch wenige Kilometer getrennt von den anderen palästinensischen Gebieten, politisch isoliert durch den jüngsten Wahlerfolg der Hamas 2006. Welche Ausmaße diese Isolation annehmen kann, schildert der Anwalt und Autor Raja Shehadeh in seinen „Streifzügen durch Palästina“ (2007) etwas überspitzt:

gegeben ist, nicht missgönnen [sic!], das von ihr seit Hunderten von Jahren getrennt gewesen ist.“ A.a.O., S. 200.

³⁴⁹ Für den Hinweis auf Susanne Enderwitz' Arbeit über palästinensische Autobiografien, der das folgende Zitat entnommen ist und auf die ich im Verlauf des Kapitels noch zurückkommen werde, danke ich Sabine Damir-Geilsdorf.

³⁵⁰ Enderwitz (2002), S. 145.

³⁵¹ Sharaf (1983), S. 12.

³⁵² A.a.O., S. 62.

Der Gaza-Streifen ist für Palästinenser aus dem Westjordanland völlig unerreichbar geworden. Für einen Händler aus Ramallah ist es leichter, nach China zu reisen und von dort Rattangartenstühle in seine Heimatstadt zu importieren, als in das vierzig Autominuten entfernte Gaza zu fahren, wo Massen von Korbstühlen [...] in Lagerhäusern verstauben.³⁵³

Laut Sharaf hatte der Krieg von 1967 politisch aus palästinensischer Sicht zwar negative Folgen (die Besetzung der Westbank und des Gazastreifens), war für die Entwicklung einer palästinensischen Identität aber von wesentlicher Bedeutung. „Diese Besetzung [führte] zum ersten Mal seit 1948 zu einem engen Kontakt zwischen den Palästinensern in der Westbank und Gaza.“³⁵⁴ Außerdem führte das Ende der jordanischen Herrschaft über die Westbank zum Ende der Identifikationsproblematik für die dort lebenden Menschen, die bis dahin zwischen einer jordanischen und einer palästinensischen Identität hin und her gerissen waren.³⁵⁵

3.3.2 Kollektive Erinnerungsräume

Wie mit Aleida Assmann bereits festgestellt wurde, stiftet mit Bedeutung aufgeladener Raum Identität.³⁵⁶ Im Fall der Palästinenser gehört jedoch nicht nur der Raum (das Land) sondern auch dessen Unerreichbarkeit oder, wie im Fall der israelischen Araber, das zwiespältige Verhältnis zu ihm zum „Erinnerungsraum Palästina“.

Verlusterfahrung, Diaspora

Ein Großteil der Palästinenser lebt im erzwungenen oder selbst gewählten Exil, wie an anderer Stelle bereits ausgeführt wurde.³⁵⁷ Dieser Umstand hat konsequenterweise Einfluss auf die palästinensische Identität, denn „[d]eterritorialised communities seek their identity in the territory, the Homeland Lost, which they can only see from a distance, if at all.“³⁵⁸ Die Erfahrung des Heimatverlustes und eines Verlustes an Zugehörigkeit fand Eingang in die Bezeichnung, die unter Palästinensern üblicherweise für die Diaspora gewählt wird: *ghurba*, ein Wort, in dem auch „Opfer“ und „Ungerechtigkeit“

³⁵³ Shehadeh (2008), S. 12.

³⁵⁴ Sharaf (1983), S. 104.

³⁵⁵ In Jordanien waren die Palästinenser, auch wenn sie sehr gut integriert waren, oft weniger angesehen als die „echten“ Jordanier. Aus diesem Grund verschwiegen viele Palästinenser zum Beispiel bei der Jobsuche ihre Herkunft. Vgl. ebd.

³⁵⁶ Siehe Kapitel *Heimat als theoretisches Konzept* der vorliegenden Arbeit.

³⁵⁷ Siehe Kapitel *Flüchtlingsproblem und Status der Palästinenser* der vorliegenden Arbeit.

³⁵⁸ Lindholm-Schulz (2003), S. 2.

mitschwingt.³⁵⁹ Lindholm-Schulz zitiert einen palästinensischen Filmemacher, leider ohne seinen Namen zu erwähnen, der im Rahmen eines Seminars an der Universität Göteborg 2002 feststellte, dass „while Israeli Jews call Palestine their homeland, to the Palestinians it is the land which owns the people and not the other way around.“³⁶⁰ Laut Lindholm-Schulz befänden sich die Palästinenser in der Diaspora in einer ständigen Übergangsphase („liminal“ nach Victor Turner), die räumlich und zeitlich neu strukturiert werden müsse. „The Palestinians ‚are‘ what they have lost and what they will become, not what they experience in the present. Time is thus structured *in relation to the land*.“³⁶¹

Eine kollektive palästinensische Identität habe sich erst nach 1948 durch den Heimat- und Landverlust konstituieren können, denn identitätsstiftend trat nicht auf, was vorher war, sondern was durch die *Nakba* entstand.³⁶² Die Diaspora im Fall der Palästinenser führt daher laut Lindholm-Schulz zu einem „constant dream of reversing the present condition of denial, exclusion, humiliation and estrangement into a triumphant return.“³⁶³

Sehnsucht nach der idealisierten Heimat, Rückkehr

In der Erinnerung manifestiert sich ein „glorified, romanticised dream Palestine“³⁶⁴, das als „homeland in the mind“ keinerlei Veränderungen unterliegt.³⁶⁵ Die verlorene Heimat wird ins Extrem idealisiert, „[s]afety, cleanliness, order, beauty, health, wealth and personal happiness are therefore situated in Palestine, and Palestine alone. [...] only in Palestine may the ideal society be constructed and personal happiness be realised.“³⁶⁶

Die Verklärung der ehemaligen Heimat wird von Generation zu Generation weitergegeben. Helena Lindholm-Schulz zitiert in diesem Zusammenhang einen Palästinenser, der 1967 in sein altes Dorf zurückkehren wollte und dort eine israelische Militärbasis vorfand. Er nahm immerhin eine Handvoll Erde von dort mit zurück zu seinen Kindern und ließ sie darauf treten „so that they can be tied to the land.“³⁶⁷ Dieses extreme Beispiel zeigt, wie stark „[t]he concrete soil, the earth, the dirt was imbued with meaning.“³⁶⁸

³⁵⁹ Vgl. Lindholm-Schulz (2003), S. 92f.

³⁶⁰ A.a.O., S. 99.

³⁶¹ A.a.O., S. 95. Meine Hervorhebung.

³⁶² Vgl. A.a.O., S. 97.

³⁶³ A.a.O., S. 86.

³⁶⁴ A.a.O., S. 98.

³⁶⁵ A.a.O., S. 99.

³⁶⁶ A.a.O., S. 101.

³⁶⁷ Zit. a.a.O., S. 100.

³⁶⁸ ebd.

Sabine Damir-Geilsdorf berichtet von einem Interviewpartner in Amman, der ihr eine Landkarte zeigt, in der die alten palästinensischen Dörfer eingezeichnet sind, die 1948 zerstört oder umbenannt wurden und zitiert ihn: „In jedem palästinensischen Haus sollte so eine Karte hängen, die Kinder müssen wissen, wo das Dorf oder die Stadt ihrer Eltern oder Großeltern war, wie die Bezirke hießen, was überhaupt Palästina ist.“³⁶⁹

Ähnliches erzählt auch eine aus Gaza stammende Studentin, die seit 2007 ihren Master in Informatik an der Freien Universität Brüssel macht: „Man wächst damit auf, die Heimat der Großeltern nicht zu vergessen und sie als einzige zukünftige, wahre, eigene Heimat zu betrachten. Die Eltern und Großeltern bewahren ganz bewusst in ihren Kindern und Enkelkindern die Erinnerung an eine Heimat, die diese gar nicht kennen – das Bewusstsein, dass da noch etwas ist, was einmal zur Familie gehört hat, begleitet dich ständig.“³⁷⁰

Und auch der bereits zitierte De Zayas hält fest: „Vielmehr ist die Heimat der Ort, an dem der Mensch seine Wurzeln hat, wo er seine wesentlichen Bezugspunkte unterhält – und dies ist oft dort, wo seine Eltern und Großeltern wohnen oder gelebt haben.“³⁷¹ Dieses unbedingte Festhalten an nostalgischen Vorstellungen und Idealen von einer oft unwiederbringlich verlorenen Heimat belegt auch der Film *Galoot* des israelischen Filmemachers Asher de Bentolila Tlalim, in dem Khaled Ziada, Mitorganisator der PFF London 2007, im Gespräch mit Studienkollegen in London gezeigt wird. Er erwähnt ihnen gegenüber, unbedingt einmal nach Faluja, dem Heimatort seiner Eltern, zurückkehren zu wollen. In der folgenden Szene fährt der Regisseur – dem, anders als Khaled, die Einreise nach Israel nicht verwehrt wird – an den Ort wo sich früher Faluja befand. Dort stehen heute teilweise die israelische Stadt Kiriath Gat und der Moschaw Revaha.³⁷²

Ein Essay von Ghassan Zaqtan, der im August 2003 in der ZEIT erschienen ist, dokumentiert, wie die Rückkehr an die Orte der Kindheit empfunden werden kann. Der Autor schildert seine Reise, auf der er über seine Rückkehr nachdenkt, die Ankunft im

³⁶⁹ Interview Damir-Geilsdorf 17.04.2004, zit. in Damir Geilsdorf u.a. (2005), S. 158.

³⁷⁰ Persönliches Gespräch der Verfasserin mit Ola Anan im April 2008, VUB Brüssel.

³⁷¹ De Zayas (2001), S. 19.

³⁷² Der zitierte Film wurde beim Palästinensischen Filmfestival in London 2007 in Anwesenheit des Regisseurs und Khaled Ziada gezeigt. Selbstverständlich weiß letztgenannter mittlerweile um das Schicksal seiner Heimatstadt, konnte sich jedoch bis heute ausschließlich über die Filmbilder davon überzeugen.

Flüchtlingslager seiner Jugend und die Erfahrung, Zakarija, das Dorf seines verstorbenen Vaters, zu sehen.

Die Idee der ‚Rückkehr‘ nach Palästina ist komplett von anderen erschaffen worden – und lange vor meiner Zeit. Doch gleichzeitig bedeutet sie einen umfassenden Eingriff in meine Privatsphäre. Die Vorstellung von der ‚Rückkehr‘ ist wie ein unausweichlicher Pfad tiefster Trauer.

Ein wenig jüngstes Gericht und ein wenig Paradies, das ist die Gleichung von Rückkehr und Heimat.

Die Rückkehr stellte nie einen Teil meiner persönlichen Lebensplanung dar. Vielmehr begriff ich sie als ein kollektives Gut, vergleichbar mit einem Staatsgebiet, einem öffentlichen Garten oder mit Bergen, die niemandem gehören. Die Rückkehr war eine Volksgeschichte zum Weitererzählen und Ausschmücken.

Der Ort [das Flüchtlingslager Al-Karama, Anm.] erschien mir viel kleiner als in meiner Erinnerung. Alles schien durcheinander, nichts schien sich mehr an den alten Stellen zu befinden [...]. Plötzlich wurde mir bewusst, dass der Ort, an den ich zurückkehren wollte, nicht mehr existierte. Er war tot.

Auch Zakarija glich überhaupt nicht den Beschreibungen meiner Eltern – so hatte der Hügel entgegen den Schilderungen nichts Überwältigendes.

Es war mein Vater, der mich hierher geführt hat. Über Vergessen und Vergebung kann nur er entscheiden, und er ist tot. So bleibt mir nichts, als den Segen und den Fluch mit mir zu tragen, bis zum Ende aller Tage.³⁷³

Zaqtans Erzählung ist ein Beispiel dafür, dass die Heimat unter Umständen ganz und gar nicht dem Bild entspricht, das der Rückkehrer von ihr hat – und wie wichtig der Erinnerungsprozess in der Bewahrung dieser Heimat ist.

Susanne Enderwitz beschäftigte sich in ihrer Habilitations-Schrift mit der Erinnerung diverser palästinensischer Autoren anhand deren Autobiografien. Für die Autorin Hala Sakakini war die Rückkehr in die Heimat ähnlich wie für Zaqtan keine befriedigende Erfahrung:

Wir verließen unser Haus [das sie zum ersten Mal nach 19 Jahren wieder sahen, Anm.] und die unmittelbare Nachbarschaft mit einem Gefühl der Leere, der tiefen Enttäuschung und Frustration. Die vertrauten Straßen waren da, alle Häuser waren da, aber so viel anderes

³⁷³ Ausschnitte aus: „Der Traum von der Heimkehr“ von Ghassan Zaqtan (DIE ZEIT, 21.08.2003)

fehlte. Wir hatten das Gefühl, in unserem eigenen Viertel Fremde zu sein.³⁷⁴

Fawaz Turki, ein Schriftsteller, der oft und gerne zitiert wird, sieht seine ehemalige Heimat pragmatischer:

Ich kann nicht nach vierzig Jahren Exil mit meiner veränderten Wertordnung, meiner bequemen Gleichsetzung von Heimatlosigkeit mit Heimat hierher zurückkommen und behaupten, ich sei zu Hause. Das Haus ist nicht länger so bewohnbar, wie es war, als ich es verließ. [...] Dieser Ort kann von niemandem als seinen neuen Besitzern bewohnt werden und sie haben ihn bereits von allem außer sich selbst gereinigt.³⁷⁵

An einer anderen Stelle findet er zu einer sehr privaten Definition von Heimat:

Überall, wo man die Freiheit hat, seine Lieblingsfilme zu sehen, seine Lieblingsklassiker zu lesen, seine Lieblingsmusik zu hören, seine unpopulären Lieblingsanliegen zu vertreten und, vor allem, seine Arbeit ohne Angst vor Vergeltung zu erledigen, ist Heimat genug.³⁷⁶

Heimat als Ort der Freiheit, auch als Ort der Freiheit von Angst – das schließt auch die Freiheit ein, sich ohne äußere Zwänge zu bewegen.

Bewegungsfreiheit

Viele Familien wurden im Laufe ihrer Wanderungsbewegungen auf verschiedene Länder verteilt und müssen lange Reisen unternehmen, um ihre Verwandten zu sehen. Lindholm-Schulz spricht deshalb von der palästinensischen Diaspora als einer, die ständig „on the move“³⁷⁷ ist, also eine Kultur der Bewegung. Selbstverständlich ist diese Bewegung nur jenen erlaubt, die die finanziellen und rechtlichen Voraussetzungen für Reisen erfüllen.³⁷⁸ Probleme in der Bewegungsfreiheit entstehen nicht erst an Landesgrenzen, wie einige Berichte über Erlebnisse an Checkpoints innerhalb Israels und der palästinensischen Gebiete zeigen.³⁷⁹ Dabei spielt es keine Rolle, aus welchem Teil der Gebiete die betroffene Person kommt: „Concrete mechanisms of exclusion at borders and crossing

³⁷⁴ Hala Sakakini, *Jerusalem and I. A personal record*, zit. in: Enderwitz (2002), S. 270f.

³⁷⁵ Fawaz Turki, *Return*, zit. in: Enderwitz (2002), S. 271.

³⁷⁶ A.a.O., S. 273.

³⁷⁷ A.a.O., S. 86.

³⁷⁸ Vgl. a.a.O., S. 89. Lindholm-Schulz betont, dass Bewohner eines Flüchtlingslagers selbstverständlich kein extravagantes Reiseverhalten an den Tag legen.

³⁷⁹ Vgl. z.B. Yehudit Kirstein Keshet: *Checkpoint Watch. Zeugnisse israelischer Frauen aus dem besetzten Palästina*. Hamburg: Nautilus 2007, oder Asmi Bischara: *Checkpoint – Bericht aus einem zerteilten Land*. Basel: Lenos 2006.

points are equally felt by West Bank and Gaza Palestinians.“³⁸⁰ Lindholm-Schulz geht so weit, zu sagen, dass „life is hindered to such an extent that it is seen as prison.“³⁸¹ Peinlich genaue Untersuchungen von Leib und Gepäck, Sicherheitschecks, sowie Fragen nach Ziel und Zweck der Reise stehen an der Tagesordnung. Die Behandlung der Palästinenser durch die israelischen Wachleute ist auch wiederholt Thema in palästinensischen Filmen (vgl. *Rana's Wedding*, *Divine Intervention*). Auch an der jordanischen Grenze hält die lange und unangenehme Prozedur der Sicherheitskontrollen an der Allenby Bridge oft Palästinenser von einer Einreise in die Westbank ab.³⁸²

„It is this journey that is the common experience forming the basis of a shared identity.“³⁸³ Mit anderen Worten: Das gemeinsame Schicksal der Staatenlosigkeit oder Un-Zugehörigkeit, der erlebten Schwierigkeiten beim Überqueren von Grenzen oder Passieren von Checkpoints schweißt zusammen und unterstützt paradoxerweise eine kollektive Identität. Ein Ende der Reise gibt es laut Lindholm-Schulz nur „through returning to the homeland.“³⁸⁴ Der Anwalt und Autor Raja Shehadeh, aus dessen Buch „Streifzüge durch Palästina“ die eingangs zitierte Geschichte stammt, schreibt in seiner Autobiografie über den gleichen Zusammenhalt:

Wir waren in unserer Sumud [Standhaftigkeit, auch ziviler Ungehorsam, Anm.] vereint. Das Leben unter der Besatzung, das wir gemeinsam ertrugen, schmiedete uns zu einem Volk zusammen, das weder physische Gewalt noch raffinierte Taktiken zerstören konnten.³⁸⁵

3.3.3 Identitäts-Problematik der israelischen Araber

Viele Regisseure, die heute in der Lage sind einen Film zu produzieren, sind israelische Araber oder anders, Palästinenser, die in Israel leben und einen israelischen Pass haben. Diese Gruppe umfasst etwas mehr als eine Million Menschen, was zirka 20% der israelischen Einwohner entspricht. Die demografische Entwicklung führt jedoch dazu, dass „[b]y 2050 almost one Israeli citizen in three will be an Israeli Arab.“³⁸⁶

³⁸⁰ Lindholm-Schulz (2002), S. 91.

³⁸¹ ebd.

³⁸² A.a.O., S. 90.

³⁸³ A.a.O., S. 88.

³⁸⁴ A.a.O., S. 92.

³⁸⁵ Raja Shehadeh, *Aufzeichnungen*, zit. a.a.O., S. 271.

³⁸⁶ Louër (2003), S. 1.

Nach dem Krieg von 1948 war für die palästinensische Seite unklar, wie man mit den israelischen Arabern umgehen sollte.

They were rendered an abstract object of glorification and heroism. In practice they were not only marginalized as a component of Palestinian politics, but were also subsumed as a residue, a remnant of a people whose real place was in the Diaspora. Subliminally there was an element of betrayal in the fact that they were not exiled or chose not to live in exile. This was the height of schizophrenia in Palestinian national identity.³⁸⁷

Nach 1967 führte die Vereinigung der palästinensischen Gebiete mit den israelischen zu einer Phase des wirtschaftlichen Wachstums, der Familienzusammenführungen und neuer Netzwerke.³⁸⁸ Das Problem der Heimat bestand weiterhin: „Possibly the problem most exemplary of the reality in which the arab community in Israel has lived is the shortage of land for residential construction.“³⁸⁹ In einer Zeit ungewöhnlich hoher Bevölkerungswachstumsraten führte das zu äußerst beengten Lebensumständen. Nicht selten lebten bis zu vier Menschen in einem Raum.³⁹⁰ Dennoch war es den Palästinensern nahezu unmöglich, Land zu erwerben oder das bestehende Haus zu vergrößern, da kein Bauvorhaben ohne umfassende israelische Genehmigungen, die zwingend an die Pläne der Regierung zur gesellschaftlichen Entwicklung Israels gebunden waren, in die Tat umgesetzt werden durfte.³⁹¹ Land durfte nicht an Nicht-Juden verpachtet werden. „The home and land crisis turned out to be a key catalyst for political radicalization among Arab citizens in Israel.“³⁹²

Erst die erste Intifada legitimierte in den Augen der palästinensischen (Exil-)Politik den Kampf um eine eigene palästinensische Identität innerhalb Israels. Bis zu diesem Zeitpunkt bestand das palästinensische „Erbe“, wie Salim Tamari, der Direktor des Instituts für Jerusalem Studien in Ramallah, verdeutlicht, darin, die gemeinsame palästinensische Vergangenheit zu verklären, zu idealisieren und der in alle Winde zerstreuten palästinensischen Diaspora als gemeinsamen identitätsstiftenden Faktor anzubieten.³⁹³

³⁸⁷ Tamari (1999), S. 5.

³⁸⁸ Vgl. Kimmerling (2003), S. 190ff

³⁸⁹ A.a.O., S. 193.

³⁹⁰ Vgl. ebd.

³⁹¹ Vgl. a.a.O., S. 194

³⁹² A.a.O., S. 195.

³⁹³ Tamari (1999), S. 5

Die französische Politikwissenschaftlerin Laurence Louër liefert eine genaue Studie der Lebensbedingungen der israelischen Araber, die vor allem als Bestandsaufnahme zu sehen ist. Zunächst stellt sie fest, dass Nationalität und Ethnizität zumindest auf dem Papier in Israel gleichgesetzt werden. Bis heute steht in einem jüdisch-israelischen Pass unter Nationalität „Jude“, während an der gleichen Stelle in einem palästinensisch-israelischen Pass „Araber“ steht.³⁹⁴ Der Vermerk „Araber“ in den arabischen Identitätsnachweisen schließt die Besitzer dieser Karten automatisch von gewissen Vorzügen aus, die Menschen mit dem Vermerk „Jude“ genießen. Dazu gehört zum Beispiel das Recht, Verwandte nach Israel zu holen (Familienzusammenführung). Dabei geht es Israel vor allem um die Bewahrung des jüdischen Charakters des Staates.³⁹⁵

Die israelische Regierung steht laut Louër vor der Herausforderung, das „Problem“ der israelischen Araber zu lösen, ohne eine zweite Nakba heraufzubeschwören.³⁹⁶ Pläne zur Lösung der Frage der israelischen Araber gingen laut Louër so weit, einen „parlamentarischen Transfer“ einzuleiten, was die sukzessive Entrechtung der arabischen Israelis (z.B. Ausschluss von demokratischen Entscheidungen) bedeutet, bis diese sich entweder für die Auswanderung oder für ein Leben als minderwertige Bürger entscheiden.³⁹⁷

Gleichzeitig will man auch verhindern, dass sich die Araber zu sehr an die Gesellschaft anpassen, indem man sie von Assimilationsprogrammen ausschließt. „The central principle supposed to guide the relationship of the Arabs with the State was not assimilation, but loyalty.“³⁹⁸ Politische Aktivitäten wurden mit dem Ziel, keinen „collective actor“³⁹⁹ heraufzubeschwören, unterdrückt. Erst 1998 kam es zu einer öffentlichen Diskussion, in die Feierlichkeiten zum 50. israelischen Unabhängigkeitstag auch das Andenken an die palästinensische Nakba einzuschließen.⁴⁰⁰

In Bezug auf ihre Identität haben viele israelische Araber klare Vorstellungen:

They [die israelischen Araber, Anm.] see their place, future, [...] as distinct from those of the Palestinians in the West Bank, Gaza Strip and diaspora. This means that the Palestinians in Israel see themselves as Israeli citizens who will continue to live in the country and are not

³⁹⁴ Louër (2003), S. 2.

³⁹⁵ A.a.O., S. 11.

³⁹⁶ A.a.O., S. 3f.

³⁹⁷ Vgl. ebd.

³⁹⁸ A.a.O., S. 11.

³⁹⁹ A.a.O., S. 17.

⁴⁰⁰ Kimmerling (2003), S. 179.

willing to move to another country, not even to a Palestinian state in the West Bank and Gaza Strip.⁴⁰¹

Dennoch fühlen sich viele ihren palästinensischen Nachbarn näher, als ihren israelischen Mitbürgern und unterstützen die Bildung eines palästinensischen Staates. Die Probleme, mit denen sie in ihrem Alltag konfrontiert sind, sind keine der Zugehörigkeitsgefühllosigkeit, sondern der Unmöglichkeit, sich in dem Gebiet, zu dem sie sich zugehörig fühlen, frei zu bewegen, ein Haus zu bauen oder zu arbeiten. „Most neighborhoods, even whole towns and cities, have been closed to them for living and, sometimes, even for work. Discrimination has continued to be a day-to-day problem.“⁴⁰²

Baruch Kimmerling sieht in der Kenntnis der israelischen Palästinenser beider Kulturen und im Verständnis für sie die Chance der Zukunft.⁴⁰³ Raja Shehadeh formuliert das in der dieser Arbeit voran gestellten Erzählung als vorsichtige Hoffnung.

3.3.4 Symbole

In den vorangegangenen Kapiteln wurde bereits angedeutet, dass „Räume eine konstitutive Bedeutung für Selbst-Verortungen und Identitätskonstruktionen [...] haben,⁴⁰⁴ und zwar aufgrund der „symbolische[n] Bedeutung,⁴⁰⁵ mit der sie aufgeladen werden. Das geschieht einerseits durch semantische Einschreibungen in die Landschaft und Infrastruktur, mit der die Palästinenser täglich in Berührung kommen, die „Vorstellungen vom ‚Wir‘ und den ‚Anderen‘ sowie Machtverhältnisse“⁴⁰⁶ sichtbar machen. Andererseits werden Teile dieses Alltags zu Symbolen für den Widerstand, das Durchhalten, für eine politische Meinung, nationales Bewusstsein oder schlicht für die Heimat. „Einzelne Elemente [...] können zu isolierten Fragmenten eines erinnerten Ganzen werden, die Erinnerungsanlässe geben.“⁴⁰⁷ In künstlerischen Aktivitäten findet das einen gefühlsbetonten Niederschlag:

A folk culture conveyed by songs and ballads, poetry and narrative would form around three motifs: the praise and memory of the lost paradise from which the Palestinians were expelled, the bitter lament of the present, and the depiction of the imagined triumphant return. In the

⁴⁰¹ As'ad Ghanem zit. in Kimmerling (2003), S. 211.

⁴⁰² A.a.O., S. 211f.

⁴⁰³ A.a.O., S. 213.

⁴⁰⁴ Damir-Geilsdorf u.a. (2005), S. 154.

⁴⁰⁵ ebd.

⁴⁰⁶ ebd.

⁴⁰⁷ A.a.O., S. 181. Hervorhebung im Original.

wake of the demise of the political leadership, writers [...] would use these motifs to maintain and rebuild the Palestinian national identity.⁴⁰⁸

Was Kimmerling hier *Motive* nennt, möchte ich im Folgenden als *Symbole* bezeichnen und weniger in plakativen Emotionen, als vielmehr in einer Sammlung greifbarer, auch im Film verwendeter Dinge ordnen.

Das Haus

Das Haus wird häufig zum Symbol für das erlittene Unrecht der Vertreibung aus der Heimat. Palästinensische KünstlerInnen in Israel entwickeln immer wieder Projekte, in denen an die ursprüngliche palästinensische Topografie vor 1948 erinnert werden soll, um das israelische Bewusstsein für die „andere“ Geschichte des Krieges zu schärfen.⁴⁰⁹

Die enge Bindung an das Haus geschieht laut Susan Saegert nicht nur aus Sentimentalität und Nostalgie: „At deeper and less consciously accessible levels, being anchored in a home may always be an ambivalent feeling. When the home is considered a haven, it implies the world requires being hidden from.“⁴¹⁰ Das mag für die Palästinenser in bestimmten Gegenden durchaus der Realität entsprechen. Die Versiegelung oder Zerstörung von palästinensischen Häusern gehörte zur israelischen Besatzungspolitik, wie Helena Lindholm-Schulz berichtet. Diese Maßnahmen wurden aus „Sicherheitsgründen“ durchgeführt, „meaning that the safety of the home, the house, the family could never be certain.“⁴¹¹

Susanne Enderwitz zitiert Hanan Ashrawis Autobiografie „Ich bin in Palästina geboren“, in der die Politikerin und Literaturwissenschaftlerin deutlich macht, was das Haus – und „im besonderen die weißen Häuser in Jerusalem“⁴¹² – bedeutet: „Ich sprach über zerstörte Häuser und darüber, was ein Steinhaus für die Palästinenser bedeutet: unsere Vergangenheit und unsere Zukunft, unsere Identität und unsere Sicherheit, unser Erbe für unsere Kinder und unser Platz auf der Welt.“⁴¹³

⁴⁰⁸ Kimmerling (2003), S. 137.

⁴⁰⁹ Vgl. z.B. ein Projekt von Ronen Eidelmann, einem israelischen Künstler, der in und um Jaffa die ehemaligen Grenzen des palästinensischen Manshia-Viertels mit weißer Farbe, wie sie für Fußballmarkierungen verwendet wird, nachgezeichnet hat. Das Projekt war Teil der Ausstellung „Overlapping Voices“ von 16. Mai bis 26. Oktober 2008 in der Sammlung Essl in Klosterneuburg. Vgl. <http://www.ritesinstitute.org/IsraelestineW/?p=1152&lang=de> (Zugriff 19.04.2009). Beschreibungen ähnlicher Aktionen finden sich bei Damir-Geilsdorf u.a. (2005), S. 161.

⁴¹⁰ Saegert (1985), S. 290.

⁴¹¹ Lindholm-Schulz (2003), S. 107.

⁴¹² Enderwitz (2002), S. 149.

⁴¹³ Hanan Ashrawi zit. ebd.

Der Schlüssel

Das „Erbe für unsere Kinder“ manifestiert sich in einem ganz konkreten Gegenstand: dem Schlüssel. Bei diesem viel zitierten Symbol für die Verbindung zur verlorenen Heimat handelt es sich um die Schlüssel zu den Häusern, die die Flüchtlinge 1948 verlassen haben. Sie wurden ins Exil mitgenommen und oft bis heute aufgehoben. Im privaten Rahmen werden diese Schlüssel von Generation zu Generation weitergegeben, während „in politischen Organisationen unterschiedlicher ideologischer Ausrichtung diese Schlüssel zum politischen Symbol [avancieren], abgebildet auf zahlreichen Transparenten, Websites und Logos.“⁴¹⁴

Die Symbolik des Schlüssels als Verbindung zum eigenen Haus haben Palästinenser und Israelis gemeinsam: „It appears that the key to a lost house is the physical expression of the house and a symbol with which Jews, Muslims, and Palestinians remember and memorialize their former homes and their past harmonious relations.“⁴¹⁵ Der Schlüssel ist gleichzeitig ein Symbol für Heimatlosigkeit, denn ohne Haus ist er wirkungslos.

Die Kufiya/Das Palästinensertuch

Die Kufiya war traditionell das Gewand der Bauern und Beduinen, also Angehörigen niedrigerer sozialer Schichten. In den 30er Jahren, als es zum ersten arabischen Aufstand kam, wurde das Tuch zum Symbol des Widerstandes gegen eine Übermacht (sei es eine Kolonial- oder später eine Besatzungsmacht) und setzte sich als solches in allen Bevölkerungsschichten durch. In den 60er Jahren „erwarb [es] sich auch im internationalen politischen Rahmen den Rang eines Symbols für den nationalen Freiheitskampf überhaupt.“⁴¹⁶

In den 70er Jahren schließlich entwickelte sich die Kufiya zum Symbol der nationalen palästinensischen Identität, nicht zuletzt durch Arafat, der stets in das Tuch gehüllt zu sehen war. „Aber nicht nur die *kufiya* wurde zum Wahrzeichen nationaler Identität, sondern auch andere Elemente des bäuerlichen Lebens, der kultivierten Natur und der Natur überhaupt.“⁴¹⁷ Dazu gehört allem voran der Olivenbaum.

⁴¹⁴ Damir-Geilsdorf u.a. (2005), S. 154. Vgl. zur Thematik a.a.O., S. 153f., Seed (1999), S. 90-94, und Shohat (2003), S. 223.

⁴¹⁵ Naficy (2001), S. 169.

⁴¹⁶ Enderwitz (2002), S. 146.

⁴¹⁷ A.a.O., S. 147.

Der Olivenbaum und das Bäuerliche

Der Olivenbaum in seiner Eigenschaft als besonders widerstandsfähiger, langlebiger Baum mit langen, festen Wurzeln ist eines der meistgebrauchten Symbole für den palästinensischen Raum (und wird gleichermaßen von Israelis und Palästinensern verwendet!) und die Verwurzelung in der Heimat. „[T]he olive tree is particularly meaningful, symbolising both ‚roots‘ and identity and serving core functions of production.“⁴¹⁸ Besonders für die Menschen in der Diaspora wurde der Olivenbaum zum Symbol für die Heimat. „The theme of the tree that grows and cannot be uprooted, of the seed to be replanted and of the beauty of blossoming trees is endlessly repeated in Palestinian diaspora poetry.“⁴¹⁹

Der Olivenbaum ist aber nicht nur Symbol für das, was die Palästinenser verloren haben, er symbolisiert auch menschliche Widerstandskraft und Durchhaltevermögen, Eigenschaften, die sich die PLO in den 70er Jahren auf die politische Fahne geheftet hat. *Sumud*, Unerschütterlichkeit, war über Jahrzehnte hinweg ihre Hauptstrategie im Kampf gegen die israelische Besatzung.⁴²⁰

Teil der Besatzungspolitik war das Entwurzeln von Olivenbäumen, dessen „symbolism [...] cannot be overstated.“⁴²¹ Welche Implikationen das für die palästinensische Bevölkerung haben muss, zeigt ein Artikel im Standard vom 22. Oktober 2008⁴²², in dem András Szigetvari über die Olivenernte im Westjordanland berichtet. Angeblich werden palästinensische Bauern von israelischen Siedlern an der Ernte gehindert. Hamad Qawasmeh, Erntebeobachter für Ocha (UN-Büro für humanitäre Angelegenheiten) in Hebron, erklärt die Folgen: „Wenn ein Palästinenser von einem Baum pflückt, bedeutet das, dass es sein Baum und damit auch sein Land ist. Wird er an der Ernte gehindert, hat das symbolische Bedeutung.“⁴²³

Andere ländliche Symbole sind beispielsweise Feigenkakteen oder Jaffa-Orangen⁴²⁴, „Weizen und Mais standen für die Fruchtbarkeit des Landes, Jasmin und die Lilie für seine Schönheit. Die Sonne, der Himmel und die Steine repräsentierten die

⁴¹⁸ Lindholm-Schulz (2003), S. 104.

⁴¹⁹ ebd..

⁴²⁰ Vgl. a.a.O., S. 105. *Sumud* bedeutet vor allem, das Heimatland nicht zu verlassen, was auch immer geschehen mag. Diese Strategie wurde nach der Libanon-Invasion noch verstärkt, vgl. ebd. Flüchtlinge in den Lagern beschreiben *sumud* als „ability both to resist and to endure camp life.“ A.a.O., S. 106.

⁴²¹ A.a.O., S. 107.

⁴²² András Szigetvari „Olivenkrieg im Westjordanland“ Standard, 22. Oktober 2008

⁴²³ Vgl. dazu auch Damir-Geilsdorf u.a. (2005), S. 176.

Standhaftigkeit und den Freiheitswillen der Menschen, Sturm, Donner und Blitz die reinigende Gewalt der Rebellion.“⁴²⁵ Auch Lindholm-Schulz nennt fruchtbare Felder, Thymian und grüne Hügel oder Täler als häufig gebrauchte Metaphern für Palästina.⁴²⁶

Die bäuerliche Idylle sieht Damir-Geilsdorf als eine von drei Tendenzen in der Darstellung des ‚Raums‘ Palästina in Gemälden, Zeichnungen, Websites, Logos, etc.“⁴²⁷ Im Gegensatz zum Kataklysmus, der totalen Zerstörung, repräsentiert die bäuerliche Idylle „das, was einmal war und gegebenenfalls wieder zu erlangen ist.“⁴²⁸

Diese Darstellungen der bäuerlichen Idylle spiegeln keineswegs die realen Naturverhältnisse des Landes wider. „Wüste, Küste und Städte werden ausgeklammert“⁴²⁹, stattdessen herrschen Bilder von „grüne[n] Hügel[n] mit Olivenhainen, Zitrusfruchtplantagen oder Ernteszenen“⁴³⁰ vor. Fruchtbare, saftige Landstriche also, die von zufriedenen und friedlichen(!) Bauern oft mit bloßen Händen bearbeitet werden. Dem Kitsch hält Damir-Geilsdorf sogleich entgegen:

„Solche prototypischen Ernteszenen oder Landschaftsdarstellungen sind [...] Nicht-Orte, die nicht mehr lokalisierbar sind, die Landschaft wird zur *inszenierten Kulissenwelt*. Die Bilder sind Narrationen [...], Erinnerungen an den Mythos des Ursprünglichen, die Heimat, die einmal war[.]“⁴³¹

Die Funktionen der Darstellung der Bauern und bäuerlicher Motive als nationale Symbolik sind vielfältig. Zum einen haben sie einen politischen Hintergrund. In den 40er Jahren noch verspottet, diente der Bauer in den späten 70er Jahren vor allem der PLO dazu, „eine kulturelle palästinensische Identität zu entwickeln und zu präsentieren.“⁴³² (vgl. in diesem Kontext z.B. *Wedding in Galilee*, 1987) Außerdem dienen ländliche Motive der „Bestätigung eines natürlichen Anrechts auf das Land,“⁴³³ wie die Episode zur

⁴²⁴ Vgl. Damir-Geilsdorf u.a. (2005), S. 175.

⁴²⁵ Enderwitz (2002), S. 147.

⁴²⁶ Lindholm-Schulz (2003), S. 103.

⁴²⁷ Damir-Geilsdorf u.a. (2005), S. 164. Diese drei Tendenzen sind „1) zur Nationalsymbolik erhöhte Gebäude, meist religiöser Art, wie die Aqsa-Moschee; 2) Bilder der totalen Zerstörung, nahezu einen Kataklysmus zeigend; 3) Bilder einer bäuerlichen Idylle, eines paradiesischen Zustands in Einklang mit der Natur.“ Vgl. a.a.O., S. 164f.

⁴²⁸ A.a.O., S. 165.

⁴²⁹ A.a.O., S. 166.

⁴³⁰ ebd.

⁴³¹ A.a.O., S. 167.

⁴³² A.a.O., S. 169.

⁴³³ A.a.O., S. 175.

Olivenernte (Standard-Artikel oben) schon gezeigt hat. Schließlich fungiert die bäuerliche Idylle auch als „Antithese israelischer Hightech-Städte.“⁴³⁴

Das Essen

Für den palästinensischen Ethnologen und Autobiographen Ali Qleibo sind „die lokale Architektur, die Küche, die Sozialstruktur und [...] ein besonderer Lebensrhythmus“⁴³⁵ fester Bestandteil der kulturellen palästinensischen Identität. Auch andere Autoren sehen in einfachen palästinensischen Gerichten, wie Olivenöl mit Salz und Brot, Thymian(-brot), Joghurt und Eiern einen „kulturellen palästinensischen Identitätsausweis.“⁴³⁶

Das mag nicht verwundern, ist die nationale Küche doch für jedes Land wichtiger Bestandteil seiner Identität. Die traditionelle palästinensische Küche findet neben anderen bereits erwähnten Symbolen auch Eingang in die Dokumentarfilme der 70er Jahre, wie die Beschreibung des Films *They Do Not Exist* (Mustafa Abu-Ali, 1974) zeigt:

The refugees often built their environment in the camps after the model of the abandoned villages. The director chooses to emphasize this custom. He conveys the serenity of the camp, reflected not only in the trees seen nearby, but also in his decision to shoot during the afternoon hours, when people relax near their houses, children play with marbles, the grocer arranges his cucumbers and potatoes, and women bake pitta bread. A voice-over complements these scenes with information about the camp. Yet, the leisure and calm, nature, housework, vegetables and pitta bread – all seem general, abstract, and therefore one can extract from these shots the essence of the old village and the peaceful life that had been led there, within nature, in the traditional home.⁴³⁷

Sabine Damir-Geilsdorf stellt am Ende ihrer Untersuchung zu palästinensischen Repräsentationen des Raums fest, dass „palästinensische identitätskonstitutive Wahrnehmungen und Darstellungen von Territorium, Landschaft und Orten in engem Zusammenhang mit Wahrnehmungen der israelischen Alterität stehen, Prozesse von sozialer und politischer Inklusion und Exklusion wiedergeben.“⁴³⁸ Israel als das Andere, das Fremde, oft als der bedrohliche oder unterdrückende Feind, meist als der unbekannte und ungeliebte Nachbar ist in jedem Fall auch Bestandteil der palästinensischen Heimat und findet in diesen Rollen auch Einlass in die Filmproduktion.

⁴³⁴ Damir-Geilsdorf u.a. (2005), S. 173. Diesem Bild wird besonders eindrucksvoll am Ende von *Paradise Now* entsprochen: Die beiden Protagonisten fahren mit dem Auto von Nablus nach Tel Aviv und betrachten bei der Einfahrt in die Stadt staunend die strahlend weißen Hochhäuser, die in starkem Kontrast zu den niedrigen Häusern ihrer Heimatstadt stehen.

⁴³⁵ Enderwitz (2002), S. 149.

⁴³⁶ ebd.

⁴³⁷ Gertz/Khleifi (2008), S. 64f.

⁴³⁸ Damir-Geilsdorf u.a. (2005), S. 179.

4 FILM

Vorbemerkung

Besonderheiten bei der Analyse arabischer Filme

Arabischen Film möglichst umfassend und sensibel zu analysieren erfordert Offenheit und Interesse für eine aktuell heiß diskutierte Kultur und ihre Traditionen. Es erfordert kritische Distanz zu meinungsbildenden Medienberichten und ein gewisses Maß an Wissen (nicht zuletzt) über die Entwicklung des arabischen Films. Dorothee Kreuzer warnt angesichts der „die wohltemperierte Vorstellungswelt des Feuilletons überfordernden und daher unverständlichen Lebensbedingungen im (im Westen) so genannten mittleren Osten“⁴³⁹ vor voreiligen Schlüssen und Verallgemeinerungen. Doch selbst wenn man über entsprechende Kenntnisse verfügt, werden einem viele Anspielungen, Symbole und versteckte Hinweise auf tiefere Bedeutungen von Bildern oder Texten verborgen bleiben, denn sie erschließen sich nur jenen, die täglich mit Land, Leuten und Lokalpolitik in Berührung kommen.

Die nächste Hürde ist eine sprachliche. Meine Arabischkenntnisse beschränken sich auf ein Minimum an alltäglicher Konversation und reichen gerade einmal, um zu überprüfen, ob bei der Untertitelung gröbere Textmengen unübersetzt geblieben sind, oder ob die DarstellerInnen Hocharabisch oder ihren Dialekt sprechen. Trotzdem habe ich mich bemüht, darauf zu achten, ob gewisse politisch aufgeladene Begriffe ihre Vielschichtigkeit durch eine wörtliche deutsche oder englische Übersetzung verlieren. So heißt in einem der folgenden Filme der Vogel der Hauptperson „ra’isa“, was im Untertitel mit „Mr. President“ wiedergegeben wurde. In der wörtlichen Übersetzung ist das richtig, denn *ra’is* bedeutet *Präsident* oder *Staatsoberhaupt*. Insbesondere bei den Palästinensern wird *ra’isa* jedoch vor allem für Yassir Arafat verwendet, oft gleichwertig wie sein Name.⁴⁴⁰ Im Weiteren bin ich jedoch auf die korrekte Übersetzung der Dialoge oder Liedtexte angewiesen und zitiere die deutschen oder englischen Untertitel.

⁴³⁹ Kreuzer (2002), S. 90.

⁴⁴⁰ Vgl. z.B. die Bezeichnung „El Commandante“ für Che Guevara.

Material und Materialbeschaffung

Zuletzt bleibt die oft frustrierende Feststellung, dass das Material die Analyse macht. Einige Filme, die inhaltlich eine gute Ergänzung oder zusätzliche Impulse gegeben hätten, waren nicht greifbar. Ich bedauere besonders, bis auf zwei in dieser Arbeit unerwähnt gebliebenen Kurzfilme keine Arbeiten von Regisseurinnen bekommen zu haben. Dies verzerrt das Bild des palästinensischen Films, da es unter den aktiven FilmemacherInnen viele Frauen gibt und ihre Zahl erfreulicherweise stetig zunimmt.⁴⁴¹ Meine Auswahl fiel daher notgedrungen nur auf Arbeiten männlicher Regisseure.

Die Entscheidung für Spiel- und gegen Dokumentarfilme fiel aus mehreren Gründen. Aus meiner Sicht setzt die unabhängige, differenzierte Analyse von Dokumentarfilmen zum Nahostkonflikt ein Maß an Wissen und Einblick in die Materie voraus, das ich mir nicht anmaße. Zu erkennen, wo die Grenzen verlaufen zwischen tatsächlicher Dokumentation, wahrheitsgemäßer Information, polemischer Parteinahme und politischer Propaganda, ist zudem eine Aufgabe, deren Lösung den Rahmen einer Diplomarbeit sprengen würde. Schließlich erlebt das palästinensische Kino in den letzten Jahrzehnten einen künstlerischen Aufschwung weg von den politischen Dokumentationen der 70er Jahre hin zu differenzierten Spielfilmen. Das ist erfreulich, gab berechtigten Anlass zu Neugierde und schließlich den Ausschlag, diese Arbeit auf Spielfilme zu beschränken.

Filmübersicht

Die folgende Liste erhebt keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit, sondern soll die inhaltliche Orientierung innerhalb meiner Filmanalyse erleichtern. *Wedding in Galilee*, *Haifa*, *Divine Intervention* und *Atash* werden ausführliche Erwähnung finden, während die anderen Beispiele teilweise der Ergänzung dienen. Die angeführten Filme sind außerdem in den diversen Wiener Bibliotheken und Videotheken verfügbar, während andere Filme unerwähnt bleiben, die zwar bedeutende Vertreter des palästinensischen Kinos sind, jedoch nicht greifbar waren.

⁴⁴¹ Exemplarisch seien an dieser Stelle Mai Masri, Annemarie Jacir und Najwa Najjar erwähnt, deren Arbeiten in den letzten Jahren auf vielen Festivals gezeigt wurden, u.a. auch in London 2007.

Wedding in Galilee (Michel Khleifi, 1987)

Der Mukhtar eines palästinensischen Dorfes möchte die Hochzeit seines Sohnes feiern. Da die Zeremonie und die Feierlichkeiten traditionell mehrere Tage dauern und sich anlässlich des Ereignisses zahlreiche Verwandte und Freunde im Haus einfinden würden, muss er bei der israelischen (Besatzungs-)behörde um Erlaubnis bitten, die Ausgangssperre und das Versammlungsverbot ausnahmsweise auszusetzen. Die Behörde willigt unter der Bedingung ein, dass der Militärgouverneur und andere Militärs als Gäste an der Hochzeit teilnehmen dürfen. Im Haus des Mukhtars löst die Entscheidung teils heftige Reaktionen aus. Einige Männer aus der Hochzeitsgesellschaft⁴⁴² planen sogar ein Attentat auf den Militärgouverneur, zu dem es schließlich aber nicht kommt. In einem zweiten Handlungsstrang werden die Position des Mukhtars innerhalb seiner Familie und der Dorfgemeinschaft verhandelt. Der unausgesprochene Konflikt mit seinem Sohn, dem Bräutigam, führt zu einer dramatischen Hochzeitsnacht, deren Höhepunkt traditionell die Präsentation des blutbefleckten Leintuchs vor den Gästen ist. Von Scham und Mordgelüsten seinem Vater gegenüber gepeinigt, leidet der Bräutigam an Impotenz und die Braut muss sich selbst entjüngen, um die Ehre der Familie zu retten.

Haifa (Rashid Masharawi, 1996)

Der Film spielt 1993 wenige Tage vor dem historischen Händeschütteln von Arafat und Rabin vor dem Weißen Haus. Ort der Handlung ist ein Flüchtlingslager, dessen Lage oder Name nicht weiter erwähnt wird. Seine Bewohner erwarten gespannt die neuesten politischen Ereignisse. Jeder kennt jeden. Abu Said lebt mit seiner Frau und zwei seiner drei Kinder in einem Haus mit Innenhof. Er war früher Polizist und als solcher in seinem Dorf be- und anerkannt. Sein ältester Sohn, Said, sitzt im Gefängnis und hofft auf eine Freilassung im Zuge der politischen Entwicklungen. Ziad, der jüngere Sohn, ist politisch desillusioniert. Er glaubt nicht, dass neue Verträge zu einer echten Verbesserung ihrer Situation führen. Die jüngste Tochter der Familie, Sabah, trifft sich nach der Schule regelmäßig heimlich mit einem Freund. Sie sprechen über die Schule, erzählen sich Geschichten, diskutieren aber auch soziale Konventionen wie die Verheiratung von Familienmitgliedern. Haifa ist ein im ganzen Lager bekannter Flüchtling, der seinen Namen seiner Herkunftstadt verdankt. Er wirkt psychisch gestört, traumatisiert, und verbringt seine Zeit damit, durch die Straßen zu laufen und „Jaffa, Haifa, Akka!“ (Namen heute israelischer Städte) zu schreien. Seine Tante lebt wie er außerhalb des Lagers in

⁴⁴² Im Folgenden „Verschwörer“ genannt.

einer Hütte und ist die letzte Verwandte, mit der er persönlichen Kontakt halten kann. Haifa selbst hat sich in einem ausrangierten Bus eingerichtet und träumt davon, seine Cousine Latifeh auf dem Berg Carmel über Haifa zu heiraten, muss jedoch am Ende so wie die anderen Protagonisten feststellen, dass seine Träume nicht in Erfüllung gehen.

Divine Intervention (Elia Suleiman, 2002)

Wie schon in seinem Vorgängerkfilm *Chronicle of a Disappearance* erscheint Elia Suleiman auch in *Divine Intervention* als stumme Hauptfigur „E.S.“. Der erste Teil der Handlung spielt in Nazareth, der Heimatstadt von E.S. und seinen Eltern, und portraitiert episodenhaft das Leben der Nachbarn seines Vaters. Im zweiten Teil verlagert sich der Ort der Handlung nach Jerusalem, wo E.S. lebt und nun sein Vater im Spital liegt. Die besonderen Lebensumstände für Palästinenser in Jerusalem werden in E.S.' Alltag ebenso sichtbar wie in der komplizierten Beziehung zu seiner Freundin, die in Ramallah lebt und mit der er sich nur an einem bestimmten Checkpoint zwischen den beiden Städten treffen kann.

Atash (Tawfik Abu Wael, 2004)

Eine Familie lebt seit zehn Jahren zurückgezogen in einer verlassenen Siedlung auf Land, das von den Israelis besetzt wurde. Für das Tal, in dem die Geschichte spielt, interessiert sich jedoch kaum jemand, weshalb es auch noch niemandem aufgefallen ist, dass die Familie eigentlich illegal dort lebt. Der Vater (Abu Shukri) führt ein strenges Regiment über die Familie. Im Lauf des Films stellt sich heraus, dass das Exil selbst gewählt ist, weil die älteste Tochter Gamila mit 17 Jahren (vermutlich) eine Affäre mit einem deutlich älteren Mann hatte, die sie in Verruf gebracht hat. Um den Schmähungen und der Schande in den Augen der Dorfbewohner zu entgehen, hat der Vater die ganze Familie in dieses Tal gebracht. Ihren Lebensunterhalt verdienen sie durch die Herstellung und den gelegentlichen Verkauf von Kohle. Der einzige Sohn, Shukri, will in die Schule gehen, wird jedoch vom Vater immer wieder mit dem Argument daran gehindert, er wisse bereits genug. Nach einem großen Brand, bei dem das Kohlefeuer außer Kontrolle gerät, ändern sich auch die Beziehungen der Familienmitglieder zueinander. Die familiären Verhältnisse und Konflikte – insbesondere der Konflikt zwischen Vater und Sohn (Shukri), und Vater und Tochter (Gamila) – bilden den Kern der Handlung.

Paradise Now (Hany Abu Assad, 2005)

Said und Khaled leben in Nablus und haben schlechte Zukunftsaussichten. Arbeitslosigkeit, Langeweile und Besatzung bestimmen ihren Alltag. Der Film erzählt aus menschlicher Sicht, wie aus diesen beiden jungen Männern Selbstmordattentäter werden, zeigt die Reaktionen der Familien und Freunde, als diese herausfinden, was die beiden Männer vor haben, und legt mögliche Motive für eine Radikalisierung der palästinensischen Jugend dar. *Paradise Now* ist einer der kontroversesten und meist diskutierten Filme zum Thema und wurde dennoch für den Oscar für den besten ausländischen Film 2005 nominiert.

Rana's Wedding (Hany Abu Assad, 2002)

Rana steht vor einer schwierigen Entscheidung. Ihr Vater verlässt Jerusalem in Richtung Ägypten und bestimmt, dass Rana entweder mit ihm kommt, oder bis 16 Uhr an jenem Tag einen Mann von einer Liste, die er für sie erstellt hat, heiratet. Rana hat nicht vor, einen Fremden zu heiraten, sondern macht sich auf die Suche nach ihrem Freund, dem Theaterregisseur Khalil, der in Ramallah arbeitet. Ihn möchte sie bis 16 Uhr heiraten. Die Fahrt zurück zum Haus des Vaters, in dem die Hochzeit stattfinden soll, wird zur Odyssee, den Vater von ihrer Entscheidung zu überzeugen die nächste Schwierigkeit. Von einer Kontrolle aufgehalten, muss die Hochzeit schließlich in einem Bus an einem Checkpoint stattfinden.

Chronicle of a Disappearance (Elia Suleiman, 1996)

In fiktiven Episoden erzählt Elia Suleiman seine eigene Geschichte. Ein Regisseur, E.S., kehrt nach langer Abwesenheit in seine Heimat nach Nazareth zurück, wo er einige Tage mit seiner Familie verbringt. Daneben besucht er einen Priester und einen Schriftsteller, um mit ihnen über ihr Leben zu sprechen. Nach dem Aufenthalt in Nazareth sucht er sich eine Wohnung in Jerusalem und lernt eine junge Frau kennen, die seine Freundin wird. Die Schwierigkeiten der beiden, jeweils eine passende Bleibe zu finden, werden zum Symbol für die Lage der Araber in Israel. Suleiman widmet *Chronicle* seinen Eltern, „der letzten Heimat,“ wie das abschließende Insert verrät.

Waiting/Casting in Palestine (Rashid Masharawi, 2005)

Der Regisseur Ahmed wird von seinem Onkel Abu Djamil, der seit acht Jahren in Gaza das Palästinensische Staatstheater baut, gebeten, anlässlich des angekündigten Besuchs einer EU-Delegation (den Geldgebern), 50 palästinensische SchauspielerInnen aus Jordanien, Syrien und dem Libanon zu casten, die bei dem Besuch demonstrieren sollen, dass die palästinensische Schauspielkunst lebt. Widerwillig erklärt sich Ahmed einverstanden. Auf seiner Reise durch die Flüchtlingslager begleiten ihn seine Cousine, eine palästinensische Journalistin, und ein befreundeter Kameramann. Zunächst ratlos, wie das Casting ablaufen soll, fordert Ahmed die KandidatInnen schließlich auf, das Warten darzustellen. Die drei haben telefonischen Kontakt zu Abu Djamil, um über die Entwicklungen in Gaza auf dem Laufenden gehalten zu werden. Zuletzt erreicht sie in einem Hilfszentrum des UNRWA im Libanon die Nachricht, dass das Theater bei einem Angriff zerstört wurde, die Grenzen geschlossen sind, und sie warten müssen, bis sie wieder zurück kehren können.

4.1 Heimatorte

In einer ersten Annäherung an die palästinensischen Filme unterscheide ich zunächst auf einer inhaltlichen Ebene zwei Erscheinungsformen von Heimatorten im Sinne von Lebensräumen: Jene in einer ländlichen Umgebung und jene in der Stadt oder stadtähnlichen Gemeinschaften wie einem Flüchtlingslager. Diese Einteilung erlaubt eine auf das Lokale bezogene Beantwortung tiefer gehender Fragen, die sich auf die palästinensische Identität und die Inszenierung der Heimat für die Palästinenser als Kollektiv beziehen. Welche Erinnerungsräume werden etabliert? Sind die Orte, die zu sehen sind, Generationen- oder Gedenkorte? Inwiefern werden Orte oder Geschichten – auch auf persönlicher Ebene – mit Symbolkraft aufgeladen und spielen dadurch eine Rolle für das kollektive Bewusstsein der Palästinenser? Welche Gefühle werden übermittelt? Auf dramaturgischer Ebene untersuche ich, ob sich Helena Lindholm-Schulz' These, dass Zeit „in relation to the land“⁴⁴³ strukturiert ist, nicht nur auf das palästinensische Leben, sondern auch auf die palästinensischen Filme anwenden lässt.

Die Art und Weise, wie Ort und Zeit, bzw. Zeitverlauf miteinander in Beziehung stehen, wird in der Erzähltheorie als Chronotop bezeichnet.⁴⁴⁴ Hamid Naficy unterscheidet im Zusammenhang mit „imaginerter Heimat“ (*imagined homeland*⁴⁴⁵) zwischen offenen und geschlossenen Chronotopen, die Landschaft, Natur und ihre besonderen Merkmale beziehungsweise Gefangenschaft und Angstzustände thematisieren, sowie Grenzchronotopen, die sich auf die Überschreitung von äußeren und inneren Grenzen beziehen.⁴⁴⁶ Mit Robert Stam sagt er, dass diese Chronotopen „always mediated by art“⁴⁴⁷ seien. Der Film ist für diese Vermittlung gut geeignet und Naficy beobachtet in Bezug auf das palästinensische Kino, dass

[f]aced with the destruction of the homeland, the erosion of former structures and authorities of home (such as language and culture), and the impossibility of return, many exiles seem to turn to the structural authority and certainty that only nature seems capable of providing: timelessness, boundlessness, reliability, stability, and universality.⁴⁴⁸

⁴⁴³ Lindholm-Schulz (2003), S. 95.

⁴⁴⁴ Vgl. Naficy (2001), S. 152. Er bezieht sich auf die Erzähltheorie des Literaturwissenschaftlers Michail Bachtin.

⁴⁴⁵ ebd.

⁴⁴⁶ Vgl. a.a.O., S. 152f.

⁴⁴⁷ Zit. a.a.O., S. 153.

⁴⁴⁸ A.a.O., S. 156.

Dies gilt eher für den frühen palästinensischen Film, wie zum Beispiel *Wedding in Galilee*, in dem die Landschaft und ihre Weite tatsächliche politische und identitätsstiftende Bedeutung hat. In späteren Filmen und insbesondere in jenen, die in großen Städten wie Jerusalem, Nablus oder Ramallah spielen, übernimmt diese Funktion z.B. die individuelle persönliche Geschichte und Vergangenheit (wie bei der Figur „E.S.“ in *Chronicle of a Disappearance* und *Divine Intervention*) oder die Struktur der Stadt, die Vertrautheit mit Gassen und Menschen (wie bei *Rana's Wedding*) oder Nachrichten und politische Haltung (wie in *Haifa* oder *Paradise Now*).

4.1.1 Land – Idylle und Alptraum

In den meisten der Filme, die mir zur Verfügung stehen, ist der Schauplatz der Handlung in städtischem Gebiet oder zumindest in einem größeren Ort angesiedelt. Umso interessanter sind für eine Untersuchung des Heimatbildes jene beiden Filme, die aus diesem Schema herausfallen. Zudem handelt es sich bei Michel Khleifis *Wedding in Galilee* und Tawfik Abu Waels *Atash* um zwei Vertreter des palästinensischen Kinos, die aus meiner Sicht wesentliche Eckpunkte in der Entwicklung markieren.

Wedding in Galilee hat in seiner Funktion als erster einem größeren Publikum bekannter Film schon immer eine wichtige Rolle für die palästinensische Filmgeschichte gespielt. Er zeigt das palästinensische Landleben in einer Idylle, wie sie in den früheren Dokumentationen entweder nicht vorgekommen oder sofort im *pattern of trauma* durch Kriegsbilder zerstört worden ist. Khleifis Film erlaubt durch seine Darstellung der palästinensischen Gesellschaft auf dem Land zum ersten Mal so etwas wie Identifikation und die Herausbildung einer palästinensischen Identität. Erstaunlicherweise ist diese idyllische Inszenierung von Heimat in keinem der späteren Filme aufgegriffen worden, was dafür spricht, dass näher an der Realität angesiedelte Darstellungen größeren Zuspruch finden.

Inwieweit die Heimat, die in *Atash* präsentiert wird, mit der palästinensischen Realität korrespondiert, sei dahin gestellt, es fällt jedoch auf, dass Abu Wael keinen Wert mehr legt auf politisch motiviertes Identifikationspotenzial für sein Publikum. Er entspricht vielmehr dem Wunsch, eine ästhetisch anspruchsvoll umgesetzte Geschichte zu erzählen,

und steht damit für die politische Emanzipation des palästinensischen Kinos, die in den letzten Jahren deutlich zu spüren ist.

Wedding in Galilee

Wenn wir mit Aleida Assmann übereinstimmen, dass „Identitätsverlust [...] mit dem Verlust einer sinnlichen Beziehung zum Land gleichgesetzt [wird], und Heilung [...] nur als allmähliche Wiederherstellung dieses Verhältnisses praktiziert werden [kann],“⁴⁴⁹ dann ist Michel Khleifis Film prädestiniert dazu, dieses verlorene Verhältnis der Palästinenser zu ihrem Land wieder herzustellen. Hamid Naficy geht so weit, zu sagen, „If the Zionists’ project historically was to deny the existence of a Palestinian people, *Wedding in Galilee*’s thick description and documentation of Palestinian culture and agriculture provides a counternarrative.“⁴⁵⁰

In keinem anderen mir zugänglichen Film steht die nahöstliche Landschaft in einem vergleichbaren Fokus. Gertz/Khleifi stellen fest, dass „Michel Khleifi [...] was the first to draw a composed, organized map of the real Palestinian expanses, whose borders are on the horizon and whose core is the home.“⁴⁵¹ Für Aleida Assmann kann ein kulturelles Gedächtnis, das so eng mit dem Land verbunden ist, „aus diesem Land auch wieder reaktiviert werden.“⁴⁵² In dieser Funktion kann *Wedding in Galilee* nicht überschätzt werden, denn seine erstmals auf die Darstellung einer rein palästinensischen Identität, die sich ausschließlich über die Besatzung definiert, hat tatsächlich für ein neues Selbst-Bewusstsein gesorgt.

Sabine Damir-Geilsdorf argumentiert, dass gerade „in Regionen, in denen Trockenheit ein zentrales Problem der Landwirtschaft darstellt und in denen – seltene – grüne Hügel und Wälder als besonders ästhetisch ansprechende Landschaft gelten, eben diese Idyllen [...] in Vorstellungen von Heimat hineinprojiziert werden.“⁴⁵³ Dieses Phänomen gilt natürlich nicht ausschließlich für die Palästinenser, sondern für alle Völker, die in trockenen Gegenden leben. Als spezifisch palästinensisch sieht sie jedoch eine weitere Funktion der idyllischen Landschaftsbilder:

⁴⁴⁹ Assmann (1999), S. 291f.

⁴⁵⁰ Naficy (2001), S. 167.

⁴⁵¹ Gertz/Khleifi (2008), S. 6.

⁴⁵² Assmann (1999), S. 303.

⁴⁵³ Damir-Geilsdorf u.a. (2005), S. 170.

Solche Bilder bäuerlicher Idyllen sind auch ein Gegen- sowie Spiegelnarrativ zum israelischen Narrativ, die Wüste kultiviert und ein Land ohne Volk besiedelt zu haben. Der Raum ist in diesen palästinensischen Darstellungen keine untergeordnete Wildnis oder gar Wüste, sondern grün.⁴⁵⁴

Wie an anderer Stelle bereits vermerkt⁴⁵⁵, fungieren die üppigen Landschaftsdarstellungen als Kontrapunkt zu den industrialisierten, israelischen Großstädten. Als ein solcher Gegenpol wird auch die Landschaft in Michel Khleifis *Wedding in Galilee* inszeniert. Die Eingangssequenz beginnt mit einem Schwenk von der Spitze eines Sendemastes nach unten auf ein großes weißes Gebäude und einen Parkplatz. (00:01:08 – 00:01:20) Im Gegensatz zur weiten palästinensischen Landschaft, die während des restlichen Films im Vordergrund steht, sehen wir einen abgeriegelten, unzugänglichen und dominant wirkenden Betonbau. Es folgt ein Schnitt auf den Protagonisten des Films, den Mukhtar Abu Adel, der neben anderen Männern darauf wartet, beim Militärgouverneur (*Military Governor*) wegen der Hochzeit seines Sohnes vorsprechen zu dürfen. Ein zweisprachiges Schild in Hebräisch und Arabisch weist darauf hin. (00:01:44) Der Mann in Kaftan und Turban wirkt in dem modernen Gebäude fehl am Platz und macht dadurch den Zuschauer auf die Auflösung dieser Spannung neugierig.

Über die Heimat des Mukhtars erfahren wir zunächst nur, dass sie in Widerspruch zur modernen israelischen Stadt stehen muss (Kleidung), jedoch von den Bestimmungen der israelischen Behörden abhängig ist (Er muss um Erlaubnis für die Hochzeit bitten). Das zweisprachige Türschild mit dem Hinweis auf eine Militärverwaltung deutet auf ein israelisch besetztes Gebiet hin. Die Gegend Galiläa befindet sich jedoch im nördlichen Israel und gehört nicht mehr zum Westjordanland. Die später gezeigte Landschaft ist also israelisches Staatsgebiet, Khleifi inszeniert sie jedoch als ursprüngliche, typisch palästinensische Landschaft. In welchem Ausmaß die Kontrolle durch das Militär das Alltagsleben der Palästinenser beeinflusst, wird deutlich, wenn zu fortgeschrittener Feierstunde die Hochzeitsgesellschaft rund um ein Lagerfeuer sitzt und sich über die Militärverwaltung lustig macht (ab 01:26:10).

Im Gespräch mit dem Militärgouverneur klingt die politische Situation an. Der Mukhtar bittet um eine Ausnahmeregelung für die Hochzeitsfeier. Den Grund spricht er aus: „You

⁴⁵⁴ Damir-Geilsdorf u.a. (2005), S. 171.

⁴⁵⁵ Vgl. Kapitel *Heimat Palästina, Symbole* der vorliegenden Arbeit.

have set a curfew from sunrise to sunset, you don't let us hold any gatherings, and your soldiers terrorize everybody.“ (00:01:58) Der Militärgouverneur entgegnet: „You live in one of those extremist villages that doesn't know the meaning of gratitude. These regulations will remain in effect to teach you a lesson.“ (00:02:09) Er erinnert an ein Blutbad vor einigen Monaten. „We have to maintain law and order. That's why we're not allowing any gatherings.“ (00:02:34) Auf Arabisch setzt er noch „in diesem Land“ (*balad*) hinzu. Im Hinblick auf die Entstehungszeit des Films, das Jahr des Ausbruchs der ersten Intifada, erscheint der Dialog wie ein Zeitdokument. Die radikalen Gruppen, die sich in den Dörfern geformt haben, waren eine der größten Sicherheitsorgen der Israelis und die erste Intifada war nicht zuletzt ein Aufbegehren gegen die als unerträglich empfundenen Lebensbedingungen unter der Besatzung. Episoden wie diese sind im kommunikativen Gedächtnis der Palästinenser fest verankert.

Khleifi inszeniert in dieser Szene bewusst die Erniedrigung des Mukhtars: Eine Absage des Gouverneurs würde einen Gesichtsverlust vor dem gesamten Dorf bedeuten, denn er hat auf sein Leben geschworen, die Hochzeit noch in diesem Monat stattfinden zu lassen. Er muss nicht nur dem Militär gegenüber demütig und unterwürfig auftreten, er läuft zudem Gefahr, durch zu große Zugeständnisse das Ansehen seiner eigenen Leute zu verlieren. So ist der Vorschlag eines jungen Offiziers, die Feier unter der Bedingung stattfinden zu lassen, dass die Militärs als Ehrengäste teilnehmen dürfen, für den Mukhtar kein wirklich positives Ergebnis. Dennoch willigt er ein und die Ausgangsbasis für den Konflikt des Films ist gelegt.

Der Mukhtar fährt mit sichtbar gemischten Gefühlen nach Hause. Ernst blickt er aus dem Fenster und sieht die Landschaft vorbeiziehen, deren Betrachten ein essentielles Element dieser Sequenz ist – Felder, Steine, und vor allem Olivenbäume bestimmen das Bild. Der Blick des Mukhtars ist aber weniger einer, der diese Dinge mit Erstaunen, Zärtlichkeit oder Zuneigung betrachtet, sondern mit dem gelassenen, würdevollen Ausdruck eines Landbesitzers, der seine Umgebung als selbstverständlich wahrnimmt.

Die israelische Welt erscheint also bereits von Beginn an völlig konträr zu jener der Palästinenser und die folgende lange Busfahrt unterstreicht die räumliche Distanz zwischen Dorf und Stadt. Mit der Busfahrt hält paradoxerweise nun auch die Landschaft Einzug in den Film.

Während der Fahrt werden das Leben und die Heimat des Mukhtars vorgestellt. Er lebt mit seiner (kinderreichen) Familie in einem geräumigen Haus auf einem Hügel. Dieses Haus dient der Familie als Rückzugsraum und ist, wie Weichhart schon formuliert hat, ein „Ort zumindest relativer Autonomie und Handlungsfreiheit.“⁴⁵⁶ In dem Haus lebt die Familie seit Generationen, vom Großvater bis zum Enkelkind hat jeder seine Bezugspunkte, Zimmer und Verstecke, mit denen er oder sie Erinnerungen verbindet. Es ist ein Generationenort im klassischen Sinne.

Die Kameraeinstellungen fangen die Weite des Geländes ein und imitieren den sanften Blick des Mukhtars auf seinen Besitz. Die alltägliche Hausarbeit der Frauen, die umherlaufenden Kinder, die mit Hühnern spielen, und der kühle Schatten des großen Baumes in der Mitte des Hofes unterstreichen die friedliche und harmonische Atmosphäre, die beim ersten Blick auf das Haus sofort entsteht.⁴⁵⁷ Die Familie des Mukhtars ist zunächst hoch erfreut, dass die Hochzeit stattfinden darf, reagiert dann jedoch ernüchtert, als sie die Bedingungen erfährt. Die erhöhte Position des Hauses innerhalb des Dorfes lässt ebenso wie die am Ende der Fahrt an alle Businsassen ausgesprochene Einladung zu den Feierlichkeiten auf den Status des Mukhtars in der Dorfgemeinschaft schließen. Er hat in seiner Position nicht nur für die Familie, sondern für das ganze Dorf die Verantwortung, was er entscheidet, betrifft immer auch die Dorfbewohner.

Kurz bevor der Bus das Dorf erreicht, verlassen ihn die letzten israelischen Soldaten. Bis in die hinteren Winkel des Landes dringen sie also (noch) nicht vor. Dennoch wird das Bild des freien Palästinensers – der Mukhtar geht in einer langen Einstellung bedächtig die Dorfstraße hinauf – sofort von einem lauten israelischen Jeep durchbrochen. Er verstellt nicht nur die Sicht auf den Mukhtar, sondern umkreist auch die Gruppe Frauen, die soeben den Bus verlassen hat, während die Soldaten den lauten Trubel unterbinden. In dieser kurzen Szene wird die Besatzung durch die Israelis auf die übliche Weise inszeniert, die Soldaten treten als Störfaktor in der Idylle auf und schränken die palästinensische Lebensfreude ein. Bei einem palästinensischen Publikum wird die ohnehin schon im Funktionsgedächtnis affektiv besetzte Besatzung erneut als Teil einer kollektiven Identität verankert. Nach der Heimfahrt Abu Adels, die ganz im Zeichen der

⁴⁵⁶ Weichhart (1990), S. 38.

⁴⁵⁷ Vgl. *Filmsprache*.

Landschaft und der Familie stand, ist die von Beginn an etablierte ständige Anwesenheit der Israelis so wieder hergestellt.⁴⁵⁸

Olivenbäume und die Verbundenheit zur Natur

Wedding in Galilee wird wie bereits erwähnt von langen Einstellungen und Schwenks über eine weite, üppige Landschaft dominiert. Die Palästinenser – in diesem Fall der Mukhtar, seine Familie und die Hochzeitsgesellschaft – erscheinen als selbstverständlicher Bestandteil der Natur. „By so integrally linking the Palestinians to the land and to its cultivation, the film creates an agricultural idyll before occupation and expulsion,“⁴⁵⁹ auch wenn die israelischen Soldaten präsent sind.⁴⁶⁰

Besonderes Augenmerk legt Khleifi auf Olivenbäume in all ihren Erscheinungsformen, einzeln, als Plantage oder als Wäldchen. Das beginnt bereits in den ersten Minuten des Films, wenn der Mukhtar auf seiner Heimfahrt sinnierend aus dem Busfenster auf weite Olivenplantagen blickt, die in immer anderen Formationen vor dem Fenster vorbei ziehen (z.B. 00:09:21 oder 00:10:34), setzt sich fort, wenn sich eine Gruppe Männer, die einen Anschlag auf den Ehrengast plant, zwischen den Olivenbäumen auf dem Grundstück versteckt (00:33:08), bis zu einem langen Schwenk über die im Abendrot liegenden Olivenbäume, unter denen Männer den traditionellen Dabka-Tanz vorführen (01:11:19 – 01:11:48). Auch der Tisch für die Soldaten wird unter einem Olivenbaum aufgestellt. In all diesen Szenen erscheinen die Bäume als Inbegriff einer Palästinensisch-heit, einer im eigenen Grund und Boden im wahrsten Sinne des Wortes verwurzelten Identität. Die Natur steht auf der Seite ihrer ursprünglichen Besitzer. Die Verschwörer finden Schutz, während die Israelis, die einige Informanten unter den Hochzeitsgästen haben, ständig unter Beobachtung stehen.

Weitere wichtige Funktionen, die dieser übermäßigen Darstellung der Olivenbäume zukommen, werden exemplarisch an zwei Szenen deutlich:

Während der Fahrt zurück ins Dorf erinnert sich der Mukhtar an einen Traum, in dem ihm sein Großvater erschienen ist.

⁴⁵⁸ Vgl. Kapitel *Israel als Eindringling* der vorliegenden Arbeit.

⁴⁵⁹ Naficy (2001), S. 168.

⁴⁶⁰ Ella Shohat kritisiert diese Form der Idylle als „painterly, quasi-Orientalist idealization of a pre-industrial village.“, vgl. ebd.

He looked at me tenderly and asked me to celebrate Adel's marriage as soon as possible with a feast such as has never been seen before. The girls will wear their embroidered dresses, the house will be decorated with the most beautiful ornaments, and we'll bring our best musicians and singers. We'll slaughter the sheep, the women will prepare the most sumptuous dishes, and the blue horse will parade through the village again. (00:10:34)

Während er aus dem Off von seinem Traum erzählt, sind sonnige Olivenplantagen zu sehen, die erst vom Bild des Mukhtar abgelöst werden, als er mit seiner Erzählung fertig ist. Durch die unmittelbare Verknüpfung der Pflanzen mit dem Traum über den Großvater werden die Olivenbäume zum Symbol für familiäre Tradition und Vergangenheit. Der Anblick der Plantage gibt den Anstoß für die Erinnerung und die Erzählung aus dem Off lässt auch den Zuschauer die tiefe Verwurzelung in Land und Tradition spüren.

Im Verlauf der Feierlichkeiten kommt den Olivenbäumen eine weitere Funktion zu. Sie gelten nicht mehr nur als (Be-)Wahrer von Tradition, sondern als Kulisse für eine von ländlicher Idylle geprägte palästinensische Identität. Die Hochzeitsgesellschaft hat sich auf den Wiesen und Feldern unter den Olivenbäumen verteilt. Die Menschen sitzen am Boden, entweder auf Decken oder der bloßen Erde, die Sonne scheint, bunte Bänder flattern an den Bäumen, die Kopftücher sind farbenfroh, Kinder laufen munter zwischen den Bäumen hindurch. Die Frauen singen und klatschen, die Männer reagieren mit ihren eigenen Gesängen darauf und kümmern sich um den Bräutigam (00:39:50) – die friedliche Harmonie könnte größer nicht sein. Die israelischen Soldaten befinden sich währenddessen näher beim Haus und dringen zunächst nicht bis unter die Olivenbäume vor. Der Garten ist ein von den Baumkronen als Ort der Freiheit und Geborgenheit beschützter Raum. In der Mittagshitze liefern die Oliven kühlenden Schatten, in dem geruht werden kann (00:52:29). Nur die Kinder toben weiterhin unermüdlich über das Gelände. Durch eine dermaßen überbordende Inszenierung der Olivenbäume werden diese, obwohl sie das Landschaftsbild schon seit Jahrtausenden prägen, im Nachhinein mit Bedeutung für die palästinensische Identität aufgeladen, was sie auch im Assmann'schen Sinne zum Symbol macht.

Unter den Olivenbäumen kommen nicht nur die Menschen zur Ruhe. In einer Schlüsselszene des Films, als ein Pferd aus dem Stall des Mukhtar entkommt und frei durch die Landschaft galoppiert, bleibt es nur einmal wirklich stehen: in einem Olivenhain (00:54:34).

In der eben genannten Szene laufen der kleine Sohn des Mukhtar und sein Freund in den Stall, um sich die Pferde anzusehen. Wie selbstverständlich sagt der Sohn zu seinem Freund, „I knew how to ride before I could walk.“ (00:52:55) Sein Freund ist es schließlich auch, der versehentlich die Boxentür öffnet, sodass das Pferd entkommt und aus dem Stall galoppiert. (00:53:30) Es folgen lange Einstellungen von dem Pferd, das völlig frei durch die Landschaft galoppiert, gefolgt von den Buben, die versuchen, es wieder einzufangen. Von getragener Musik begleitet ist minutenlang zu sehen, wie sich Ähren im Wind wiegen, die Buben durch weite Kornfelder laufen und das Pferd wild über grüne Wiesen galoppiert. Ein Pärchen, das halbnackt unter einem Baum auf einer Decke liegt (00:55:09), vervollständigt die barocke, kitschige Idylle. Khleifi arbeitet hier bewusst mit Affekten wie Sehnsucht und Heimweh, aber auch Stolz und Leidenschaft. Durch diese Emotionen wird die Verbindung der Menschen mit der Natur verstärkt und die Bäume und Hügel zum Bestandteil einer kulturellen Identität. Im Sinne von Assmanns Symbol-Theorie werden sie im Nachhinein mit Bedeutung aufgeladen. Die Kinder lernen reiten, bevor sie laufen können, sie bewegen sich vollkommen trittsicher durch die Landschaft und ihre Orientierung ist ausgezeichnet. Im Kontext des Films kommt noch eine weitere Komponente hinzu. „The image of the mare galloping across the surrounding fields and hills expresses the Palestinian’s wish for freedom from occupation,“⁴⁶¹ wie Naficy formuliert. Es geht jedoch nicht ausschließlich um die Abwesenheit der Besatzer, wichtig sind vor allem die Beständigkeit der Natur und die traditionelle Heimat, die man nicht verlassen will. In ihrem natürlichen Lebensraum kann sich die Familie entfalten und wie in der Natur würde eine Entwurzelung dieses sensible Gleichgewicht empfindlich stören. Der Olivenbaum als immer wieder kehrendes Symbol des Durchhaltevermögens steht dabei in Gegensatz zur Weite des Himmels, die endlose Freiheit ausdrückt und damit die Zuschauer in ihrem emotional aufgeladenen Wunsch nach einer ebensolchen (utopischen) Freiheit abholt.

Die Buben entdecken das Pferd schließlich inmitten eines Minenfelds und plötzlich ist - realitätsnah – die zuvor so grenzenlose Freiheit massiv eingeschränkt. Die Buben können dem Pferd nicht mehr hinterher laufen ohne selbst in Lebensgefahr zu geraten. Der Sohn des Mukhtars läuft zurück und holt seinen Vater, der mit der Hilfe der nun willkommenen Soldaten das Pferd befreien will. Es folgt die „Pferde-Szene“ (01:05:16–01:09:50). Einer der Israelis übernimmt das Kommando. Er will mit Gewehrschüssen das Pferd in die

⁴⁶¹ Naficy (2001), S. 167.

richtige Richtung treiben, doch die Stute läuft nur nervös und orientierungslos umher. Der Mukhtar lässt die Soldaten zunächst gewähren, ergreift dann aber doch das Wort: „Let him give me directions and I'll bring her back.“ (01:07:14) Er spricht in kurzen, gepressten Lauten mit ihr und die Stute folgt ruhig und konzentriert seiner Stimme. Als der Mukhtar klatscht, bleibt sie stehen, ruft er ein Wort, trabt sie auf ihn zu. Die Begrüßung zwischen den beiden ist sehr herzlich.

Für Hamid Naficy ist das Außergewöhnliche an dieser Szene Khleifis Ausweg aus dem Dualismus von Militarisierung und Kultivierung des Landes in Form der Kooperation seiner Bewohner. Diese Kooperation besteht seiner Meinung nach aus der Bereitschaft der Israelis, ihr Wissen über die Platzierung der Minen mit dem Mukhtar zu teilen, und der Fähigkeit des Mukhtars, sein Pferd zu lenken. Auf den politischen Konflikt bezogen meint Naficy: „By collaborating, enemies succeed in demilitarizing their spaces.“⁴⁶²

Ich sehe in dieser Szene auch eine andere Bedeutung. Die Israelis versuchen zunächst, die Stute durch wildes Schießen in die entsprechenden Richtungen zu treiben, um sie so aus dem Minenfeld heraus zu leiten. Das Pferd reagiert nervös und verwirrt und läuft in alle Richtungen. Erst als der Mukhtar mit gezielten Pfiffen der Stute klare, vertraute Zeichen gibt, ist diese in der Lage, dem Mensch zu folgen. Sie läuft zwar nicht so schnell wie zuvor, kommt jedoch sicher ans Ziel. Auf den politischen Konflikt bezogen kann das als Symbol für einen möglichen Ausweg gelesen werden: Gegenseitiger Respekt, Vertrauen und bewusste Kommunikation sind wirkungsvoller als laute Waffengewalt. Man muss die Sprache des anderen verstehen und sich nicht scheuen, sie zu verwenden, wenn man konstruktive Verständigung erzielen will, auch wenn die Lösung dann vielleicht etwas länger auf sich warten lässt.

Die Pferde-Szene ist, wie diese beiden Interpretationsansätze zeigen, ein gutes Beispiel dafür, wie das Speichermedium Bild als „Träger des kulturellen Unbewussten“⁴⁶³ fungieren kann, das erst bei einem Deutungsversuch zutage tritt.

Rituale und Essenssymbolik

Die Kenntnis über die Natur und ihre Bewohner legitimiert in *Wedding in Galilee* den palästinensischen Anspruch auf das Land. Der Film lebt jedoch auch von der Darstellung einer reichen palästinensischen Kultur voller Rituale und Traditionen. Die Abwesenheit einer solchen Kultur ist ein häufig gebrauchtes (zionistisches) Argument für die

⁴⁶² Naficy (2001), S. 168

⁴⁶³ Assmann (1999), S. 220.

Höherwertigkeit der israelischen Kultur gegenüber der vermeintlich kaum vorhandenen palästinensischen.

Eine Hochzeit abzuhalten gehört zu den wichtigsten und bedeutendsten Festen im palästinensischen (und arabischen) Leben und steht in vielen palästinensischen Filmen im Mittelpunkt, sei es als Ausgangspunkt der Handlung (*Yasmine's Song*), als ihr Zentrum (wie in *Wedding in Galilee*) oder als ihr Endpunkt (*Rana's Wedding*). Es zeugt von Wohlstand und gesellschaftlichem Stellenwert einer Familie, wenn das Fest besonders lange dauert, es besonders viel zu Essen gibt und der Getränkefluss nicht abreißt.

Bei *Wedding in Galilee* beginnen die kulinarischen Motive schon vor der eigentlichen Feier. Als der Mukhtar die Männer des Dorfes zusammentrommelt, um ihnen seine Einladung an die Soldaten mitzuteilen, wird arabischer Kaffee gereicht (00:10:03), der Inbegriff des geselligen Beisammenseins und unabdingbarer Begleiter wichtiger Gespräche. So wählt Khleifi zur Illustration der Empörung der Männer über die Entscheidung des Mukhtar das Bild einer Hand, die eine Kaffeetasse so heftig auf das Tablett zurück stellt, dass der Kaffee beinahe überschwappt (00:12:06). Während der Feier gibt es keinen Kaffee, sondern Arrak, der die Stimmung lösen soll.

Die Mutter kontrolliert die Essensvorbereitungen im Vorfeld des Festes. Schon am frühen Morgen sind die Frauen des Hauses geschäftig im Innenhof dabei, Brot zu backen und zu kochen. Der Mutter kommt dabei eine administrative Rolle zu. Sie segnet die Arbeit der Frauen, geht von Tisch zu Tisch und begutachtet die Ergebnisse, ab und zu gibt sie Verbesserungsvorschläge (00:22:13). Das Essen muss den höchsten Qualitätsansprüchen genügen, denn es dient bei *Wedding in Galilee* auch der Abgrenzung der palästinensischen von der israelischen Tradition. Üblicherweise erheben beide Seiten Anspruch auf die original regionale Küche und betrachten die jeweils andere als schwache Kopie. Zwei kurze Szenen geben Aufschluss über diese Abgrenzung:

Die Soldaten essen an ihrem Tisch unter dem Olivenbaum Mezze, die traditionellen Vorspeisen, für die vor allem der Libanon berühmt ist. Zu sehen sind verschiedene Salate, Soßen, Ziegenkäse, frisches Brot und Sesamringe. Der Offizier sagt, er könne zwar den Arrak nicht trinken, aber das Essen sei hervorragend. Einer entgegnet, es sei das gleiche wie im Libanon, schmecke hier aber deutlich besser. Die Soldatin Tali sagt: „Anything but kibbutz food!“ Alle lachen. Ein Soldat meint: „Soybeans and yogurt. I feel sorry for you.“ (00:46:50) Die israelische Küche, insbesondere die im Kibbutz, einer der

prestigeträchtigen Einrichtungen der frühen israelischen Gesellschaft, wird als armselig und wenig geschmackvoll dargestellt, während der Eindruck entsteht, dass die Palästinenser wissen, wie man Gäste kulinarisch verwöhnt. Etwas später im Verlauf der Feier prostet sich die Gäste gegenseitig zu und ein älterer Palästinenser erklärt dem Militärgouverneur, wie *Sfiha* gemacht wird, eine lokale Spezialität. (01:03:39) Er demonstriert damit ein weiteres Mal die Vielfalt und Qualität der palästinensischen Küche und lässt den Militärgouverneur unerfahren und ahnungslos erscheinen.

Wie bereits erwähnt gehört die Hochzeit zu den wichtigsten arabischen Festen und verfügt über zahlreiche Rituale, die teilweise bis heute durchgeführt werden. Bei Michel Khleifi trägt die ausgiebige Darstellung dieser Rituale dazu bei, die reiche palästinensische Tradition zu bebildern. Die Omnipräsenz der Tradition führt jedoch auch zum Konflikt der Elterngeneration mit der Jugend, die zum Teil starke Reaktionen auf das strenge moralische und konventionelle Korsett zeigt. Insbesondere der Sohn Adel leidet unter der Zerrissenheit zwischen dem Widerstand gegen den Vater und dem Gehorsam ihm gegenüber, eine Zerrissenheit, die in der Hochzeitsnacht zu seiner Impotenz führt. Seine junge Schwester Sumaya sucht ihre Antwort auf die traditionellen Familienstrukturen in der offenen Rebellion.⁴⁶⁴ Dennoch macht die Tradition einen großen Teil ihrer Heimat aus.

Ein lang und breit inszeniertes Ritual ist bei Khleifi das, was ich die „Ankleide-Sequenz“ (00:25:27 – 00:27:02) nennen möchte. Braut und Bräutigam befinden sich dabei in getrennten Zimmern, umgeben von ihren Freundinnen und Verwandten. Die Kamera folgt den Frauen in das Allerheiligste, das Bad, in dem die Braut nackt in der Mitte steht. Traditionell werden ihr am Morgen der Hochzeit alle Körperhaare entfernt, sie wird mit Öl gepflegt und parfümiert, um dem Mann in der Hochzeitsnacht zu gefallen. Dieses Ritual ist sehr intim und bleibt Männeraugen normalerweise verborgen. So wie etwa der Hammam-Besuch der Frauen ist dies ein Lebensbereich, zu dem Männer keinen Zutritt haben. Khleifi bricht mit diesem Tabu. Die Frauen singen und tanzen um die Braut herum und ölen ihr die Brüste ein (eine Szene, die in einem arabischen Film der 80er Jahre nicht gerade selbstverständlich ist!) Sie skandieren: „Samia is fine like a palm tree.“ Auch beim Ritual der Männer ist die Kamera dabei (00:26:04). Der Bräutigam wird von den anderen Männern gewaschen, die Texte ihrer Lieder beziehen sich auf die Schönheit der Braut

⁴⁶⁴ Vgl. Kapitel *Bezugspunkt Familie* der vorliegenden Arbeit.

und die Ungeduld des Bräutigams. Der Schnitt wechselt nun zwischen dem Bad der Frauen und jenem der Männer hin und her und zeigt, dass sie eigentlich ähnliche Dinge tun. Auch wenn Männer und Frauen im Haus des Mukhtars streng getrennte Aufgaben haben, werden sie durch Khleifis Montage gleichgestellt. Er nimmt damit nicht nur eine gesellschaftliche Entwicklung voraus, sondern bereitet den Boden für den finalen Konflikt in der Hochzeitsnacht.⁴⁶⁵

Weitere Rituale sind beispielsweise der Ritt zum Haus, in dem die Hochzeit stattfinden soll (00:31:00), das Austreten von zwei Kerzenflammen durch die Braut⁴⁶⁶ (01:11:11), das Zertreten von Weintrauben an der Schwelle zum Schlafzimmer (01:14:07) oder das Zusammennähen der Hochzeitsgewänder durch die Mutter des Bräutigams kurz vor der Hochzeitsnacht (01:14:52). Die Eltern fungieren als Träger der gesellschaftlichen Werte und Traditionen, die an die Kinder weitergegeben werden müssen. Wenn diese scheinbar natürliche Entwicklung durch etwas Unvorhergesehenes gestört wird – etwa eine aufmüpfige Tochter oder einen in der Hochzeitsnacht impotenter Sohn – sind die Eltern hilflos und unsicher.

Erzählte Geschichte

Eine in der Vergangenheit begründete gemeinsame Identität wird nicht nur durch thematische Schwerpunkte des Drehbuchs betont, auch innerhalb der Diegese spielt die Geschichte eine Rolle: Der Großvater, der schon etwas senil ist, jedoch an allen gesellschaftlichen Ereignissen teilnimmt, erzählt seinem Enkel immer wieder von seinen Erlebnissen aus den Zeiten des Osmanischen Reichs beziehungsweise des Ersten Weltkriegs. Auch wenn die Reaktion der Erwachsenen auf seine wiederholten Ausbrüche darauf schließen lässt, dass der Alte wahrscheinlich dement ist und seine Geschichten ohne bestimmten Grund erzählt, ist er doch derjenige, der der jungen Generation ein Gespür für die Geschichte ihres Volkes vermittelt. Er gibt mit diesen Erzählungen jedoch ausschließlich jenes unreflektierte palästinensische Narrativ weiter, dass das Volk von der Geschichte ungerecht behandelt worden sei, wenn er sagt, dass beispielsweise die Türken „detested the Arabs. They’d say, ‚Get moving, you Arabs! Arabs are asses!‘ That’s how they treated us.“ (00:11:16) Die Begegnung mit dem Tod ist in diesen Erzählungen auch

⁴⁶⁵ Vgl. Kapitel *Bezugspunkt Familie* der vorliegenden Arbeit

⁴⁶⁶ Vgl. *Rana's Wedding*, wobei Rana und Khaled absolut kein traditionelles Fest planen oder ein besonders traditionelles Leben führen. Dieser Brauch scheint sich also gehalten zu haben, im Gegensatz zur beinahe öffentlichen Hochzeitsnacht und der Präsentation des Leintuchs.

für die Jüngsten selbstverständlich: „Then the Turks killed them. We were all young at the time. We’d hear about the executions, and we’d go watch them. That was before the First World War.“ (00:12:23)

Die mündliche Überlieferung der Vergangenheit obliegt bei Khleifi den Ältesten, deren Erfahrungen am längsten zurück liegen. Die Eltern, die ihren Kindern von der jüngeren Geschichte – beispielsweise der Gründung Israels – berichten könnten, kommen nicht zu Wort. Sie sind für die Weitergabe von gesellschaftlichen Traditionen zuständig, wie oben erläutert. Dieser Umstand lässt auf ein Geschichtsverständnis schließen, das nicht unproblematisch ist. Wenn der jüngsten Generation der Palästinenser der Diskurs über ihre unmittelbar eigene Geschichte vorenthalten wird und sie nur die Positionen der Großeltern hören, zu deren Zeiten der Nahe Osten völlig anders ausgesehen hat, werden sie nicht in der Lage sein, aktuelle Probleme zu bewerten oder differenziert zu betrachten. Natürlich bleibt zu bezweifeln, ob allein durch die mündliche Überlieferung von Geschichte tatsächlich differenzierte Weltbilder entstehen können. Auch bei Khleifi verliert die erzählte Geschichte zuletzt an Stellenwert, denn in den letzten Minuten des Films wandert der alte Mann verlassen durch das leere Haus und murmelt, „Everyone has abandoned me. Even the dog has abandoned me.“ (01:45:27)

Dramaturgie

Wie Hamid Naficy feststellt, neigt die in Raum und Zeit verankerte Darstellung des Heimatlands (*homeland*) dazu,

to emphasize its boundlessness and timelessness by cathecting [durch Affekte und Emotionen besonders binden, Anm.] it to the privileged sites of natural landscape, mountain, monument, and home and the retrospective narratives of longing, nostalgia, fetishism, and return – all of which emphasize continuity and descent.⁴⁶⁷

Dieser Effekt tritt vor allem in der Montage der Busfahrt zutage. Parallel zeigt Khleifi den Mukhtar auf dem Heimweg, die Olivenplantagen, die am Fenster vorbei ziehen und die Reaktion seiner Familie auf die Nachricht, dass die Hochzeit in Gegenwart der Soldaten stattfinden muss. Insbesondere die oben zitierten „retrospective narratives of longing [and] nostalgia“ spiegeln sich im Blick des Mukhtars wider, während er in sein Dorf zurückkehrt („return“). In Verbindung mit den Olivenbäumen wird klar, dass der Mukhtar

nicht einfach nur in irgendein Dorf zurückkehrt, sondern an den Ort seiner Geburt, seiner Herkunft, wo er verwurzelt ist. Die Erinnerung an seinen Großvater einerseits und die lange Fahrt andererseits entheben die Szene sowohl der gesicherten temporalen als auch der lokalen Zuordnung.

Dramaturgisch interessant ist auch die Entwicklung des Hauses, das bereits als Generationenort definiert worden ist: Es scheint im Lauf des Films mit seiner Umgebung zu wachsen, die geografischen Gegebenheiten sind in Bezug auf die Zeit wandelbar. Zunächst sind nur das Hauptgebäude und der Innenhof zu sehen. Als die Hochzeitsgäste eintreffen, erweitert sich der Raum um den Eingangsbereich und weitere Höfe, die sich zwischen den verschiedenen Gebäuden befinden. Während der Vorbereitungen lernen wir den Stall und seine Umgebung kennen, wenn der Mukhtar mit seinem Pferd spricht. Mit den Verschwörern erlangt das Haus eine weitere Bedeutung – die des Verstecks. Ihre Pläne werden immer wieder hinter Mauern und Fenstergittern geschmiedet, von denen das Haus unendlich viele zu besitzen scheint. Auch Zimmer gibt es zahlreiche. Die Brautleute nehmen eigene, von den anderen getrennte Räume für sich ein. So ist die Braut bereits vor der eigentlichen Hochzeit in drei verschiedenen Zimmern zu sehen: im Bad, im Ankleidezimmer und im Thronzimmer. Der Bräutigam wird in einem anderen Bad gewaschen und durch ein (Ankleide-)Zimmer in den Garten geführt, der ebenfalls eine Vergrößerung erfährt: Über den Hof hinaus, den Baldachin einschließend, unter dem der Bräutigam Platz nimmt, bis zum Olivenhain und den Feldern, durch die das Pferd läuft. Wenn die Soldatin später ihren Schwächeanfall erleidet, wird der erste Stock erschlossen. Die Hochzeitsnacht verbringen die Brautleute wieder in einem anderen Trakt des Gebäudes. Das Schlafzimmer ist auch akustisch ein neuer Raum, denn sobald die Türen geschlossen sind, ist kein Laut mehr von der Hochzeitsgesellschaft zu hören. Was als intimer Raum für das junge Paar gedacht ist, entpuppt sich als qualvolles Gefängnis für Adel, der seine Wut auf den Vater nicht mehr zurück halten kann, aber weiß, dass er vor der Präsentation des blutigen Leintuchs das Zimmer nicht mehr verlassen darf. Das Haus ist also nicht nur Schauplatz des Geschehens, sondern beeinflusst zudem durch die emotionale Aufladung der Zimmer die Handlung.

⁴⁶⁷ Naficy (2001), S. 187.

Filmsprache

Im *Accented Cinema*, so Naficy, ist *Mise-en-scène* oft wichtiger als Schnitt, denn „[it] carries a heavier narrative burden than editing, for it conveys and embodies displacement and placement in its configuration of space and in the manner in which characters occupy the space or are occupied by it.“⁴⁶⁸ Michel Khleifi hat mit einer neuen Filmsprache auf sich aufmerksam gemacht, die genau dieses Merkmal aufweist. Lange Einstellungen und Kameraschwenks fangen die palästinensische Landschaft und ihre Bewohner auf eine Art und Weise ein, wie sie in den bis in die 80er Jahre bekannten Dokumentationen nicht vorgekommen ist.

Lange Einstellungen

Die langen Kamera-Einstellungen vermitteln einerseits häufig ein melancholisches, pathetisches Bild der Landschaft, das eine vielleicht schon bestehende Sehnsucht nach idyllischer, ländlicher Heimat verstärkt. Die emotionale Bindung an die Hügel, Bäume und Häuser wird betont und der Lebensraum der Familie, die scheinbar seit Generationen dort wohnt, rückt in den Vordergrund (z.B. 00:43:52). Insbesondere in der Pferde-Szene treibt Khleifi diese Einstellungen auf die Spitze, bis hin zu dem nackten Pärchen unter dem Baum. Das *Mise-en-scène* erlaubt aber auch – insbesondere einem palästinensischen Publikum – die Landschaft als die eigene wahrzunehmen, nicht als Teil eines israelischen Staates. Die Soldaten sind ganz klar als Gäste und nicht als Besatzer anwesend, auch wenn sie in Uniform am Tisch sitzen und von der Hochzeitsgesellschaft misstrauisch bäugt werden. Auffallend ist außerdem, dass auch in Einstellungen, die im Inneren des Hauses spielen, durch das Fenster häufig grüne Hügel oder Bäume zu sehen sind, die in gleißendem Sonnenlicht liegen, während das Zimmer fast völlig dunkel bleibt (00:07:06 und 00:29:28). Dieser neue, bewusste, palästinensische Blick auf das Land stellt die Hügel und Felder zur Disposition: Wem gehören sie? Wem gehört das Land? Wer darf das Land bebauen und von seinen Produkten leben? Wer hat die älteren Rechte und ist das überhaupt ein Kriterium? Durch die langen Einstellungen wird suggeriert, dass die Natur selbst diese Fragen beantworten könnte – oder zumindest nur im Einklang mit der Natur eine Antwort möglich wird.

⁴⁶⁸ Naficy (2001), S. 153f.

Vor der Frage nach den Besitzrechten erscheint die Entscheidung des Mukhtars in neuem Licht. Die Erlaubnis, die Israelis auch die letzte existierende Grenze überschreiten zu lassen, den eigenen Grund und Boden zu betreten und bei einem der heiligsten Feste der Familie teilzunehmen, ist ein großes Zugeständnis, das nicht in allen Teilen der palästinensischen Gesellschaft auf Zustimmung stößt. Als Gast bedient zu werden ist im arabischen Kulturkreis eine der höchsten Ehren, die einem zuteil werden können. Die Palästinenser werden also, mit Ausnahme der kleinen Gruppe Verschwörer, als die nachgiebigere Partei dargestellt, die bereit ist, Kompromisse zu schließen. Die Tatsache, dass auch die Israelis einen Kompromiss eingegangen sind, als sie dem Mukhtar die Hochzeit erlaubt haben (wenn auch mit Hintergedanken), wird nach den ersten Minuten des Films schnell nebensächlich.

Kameraschwenks

Ein weiteres stilistisches Merkmal von *Wedding in Galilee* sind ungewöhnlich lange und innovative Kameraschwenks, die die Räumlichkeit des Settings betonen. Gleich als das Haus des Mukhtars erstmals zu sehen ist, kommt dieses Stilmittel zum Einsatz. In einem langsamen Schwenk über den Hof und das Hauptgebäude fängt die Kamera die Architektur ebenso ein wie Tiere, Pflanzen und viele Kinder, die im Hof spielen oder sich ausruhen. Der Schwenk endet bei der Mutter, die Wäsche aufhängt (00:05:15 – 00:05:40). Ohne Schnitte und scheinbar ohne Fokus wird auf diese Art und Weise der familiäre Lebensraum umfassend gezeigt: Mehrere Generationen leben zusammen, die Atmosphäre ist freundlich und friedlich, das Grundstück groß und Frauen und Kinder im Gegensatz zu den Männern zuhause. Sie gehen Tätigkeiten nach, die ihren traditionellen Rollenmustern gerecht werden: die Kinder spielen, die Mutter macht die Wäsche, die Großmutter sitzt im Schatten und blickt mit gütigen Augen auf das Szenario. Der Eindruck von Freiheit und geräumiger Weite wird vor allem durch die Dauer des Schwenks erweckt – schier endlos scheint sich das Gelände vor dem Auge der Kamera auszubreiten.

Den Innenhof vermisst Khleifi geschickt in einem weiteren Schwenk, wenige Minuten später. Die Kamera „fließt“ dabei durch den Raum, und übernimmt den natürlichen Blick eines interessierten, aber unbeteiligten Beobachters, der dem Weg der verschiedenen Personen folgt. Wie ein Wind, der durch den Hof weht oder ein Blatt eines Baumes, das sachte zu Boden gleitet, streift sie dabei verschiedene Menschen und Dinge. Die Mutter betritt den Hof durch die Haustür und die Kamera, die zuvor einer Gruppe Männer von

einer Seite des Hofes zur anderen gefolgt ist, bewegt sich nun mit ihr über den Hof, bis sie an Sumaya vorbei kommt. Die Kamera verweilt bei Sumaya und folgt ihr, als sie aufsteht, wiederum über den Hof in Richtung der Gruppe Männer, bei der der Schwenk begonnen hat. Bevor das Mädchen die Gruppe erreicht, endet der Schwenk auf einigen Frauen, die im Hof sitzen und sticken. (00:14:50 – 00:15:45) Während der gesamten Szene gibt es keinen Schnitt, der den Bildfluss stören würde. Ebenso wie in der oben erwähnten Szene entsteht der Eindruck einer friedlichen, harmonischen Hausgemeinschaft.

Dynamischer werden die Schwenks, als der jüngste Sohn des Mukhtars von der Pferde-Szene zurückkehrt, um den Vater zu holen. Nach einem Schnitt, den die Continuity notwendig macht, überwindet die Kamera eineinhalb Stockwerke und drei Zimmer scheinbar mühelos und zeigt, wie der kleine Bub durch ein von Frauen besetztes Zimmer nach dem anderen eilt und erst im letzten die Mutter findet. Der Schwenk endet mit einer halbnahen Einstellung der Braut (00:59:39 – 01:00:17). Auch hier ermöglicht die Kameraführung die Vermessung des Raums. Hinzu kommt, dass dem Zuschauer auf subtile Weise – subtiler als in der Ankleide-Sequenz – Einblicke in das gesellschaftliche Leben einer palästinensischen Familie gewährt werden, die er normalerweise nur im eigenen privaten Umfeld erhält. Subtil deshalb, weil vordergründig der Weg des Jungen verfolgt wird und die Frauen und ihre Rituale nur im Hintergrund sichtbar sind. Die Bilder erlauben es dem Zuschauer, sich unter den Menschen im Haus heimisch zu fühlen.

Die bisher beschriebenen Szenen spielen sich alle im Inneren des Hauses oder im Innenhof ab. Khleifi setzt Kameraschwenks aber auch in Situationen ein, bei denen die Ausdehnung des Dorfes und seine Einbettung in die Umgebung gezeigt werden soll. Als die Männer und Soldaten mit dem kleinen Bub zum Minenfeld aufbrechen, um das Pferd zu befreien, heftet sich die Kamera bereits vor dem Haus des Mukhtars an die kleine Gesellschaft und folgt ihnen durch das Dorf zu den geparkten Jeeps der Soldaten. Sie steigen ein und brausen die gewundene Straße entlang davon (01:00:53 – 01:01:38). Durch die fließende, ungehinderte Bewegung der Kamera wird „the cramped space that the Palestinians actually possess [turned] into an infinite one, connecting house and village with the whole country and integrating them into a whole harmonious space – a spacious land.“⁴⁶⁹ Dieser Fokus auf die Landschaft erweckt eine idyllische Vergangenheit von vor 1948 wieder zum Leben.

⁴⁶⁹ Gertz/Khleifi (2008), S. 89.

Atash

Auch wenn *Wedding* aufgrund seines Status als Meilenstein der palästinensischen Filmgeschichte international bekannter ist, ist der künstlerische Anspruch von *Atash* deutlich höher. Der politische Konflikt spielt im Gegensatz zu vielen anderen Filmen kaum noch eine Rolle, es geht vielmehr um Machtstrukturen innerhalb der Familie und die Verteilung von Geschlechterrollen.

Tawfik Abu Waels Film steht in seiner Darstellung von Heimat in starkem Gegensatz zu *Wedding in Galilee*. Während bei *Wedding* weite Landschaften, üppige Olivenplantagen, in denen fröhlich gefeiert wird, und wilde, freie Tiere dominieren, ist *Atash* geprägt von einem ausgetrockneten, kargen Tal, unterdrückten Gefühlen und einem tyrannischen Vater, der aus dem provisorischen Zuhause auf einem verlassenen Militärgelände ein Gefängnis für seine Familie und deren Ambitionen macht.

Landschaft

Mit dem Establishing Shot ist der diegetische Raum bereits nach wenigen Sekunden umrissen: Wir sehen eine stark perspektivische Totale der Straße, links und rechts verlassene Häuser. Der Fluchtpunkt ist das nicht mehr sichtbare – und für die Personen auch nicht erreichbare – Ende der Straße zwischen den Hügeln, von denen das Tal eingeschlossen ist. Dichter weißer Rauch weht ins Bild. Shukri und seine Schwester Halima befüllen Wasserkübel.

Es ist ein karges Tal, in dem die Köhlerfamilie lebt, im Zentrum des Interesses liegt das Wasser und seine Verfügbarkeit. Die tote Gegend, staubig, heiß und unwirtlich, erscheint so gar nicht wie das typische palästinensische Narrativ einer ländlichen Idylle mit üppigen Wiesen und Olivenhainen. Die Hügel rund um das Tal der Familie sind trocken, es wächst etwas Gras, von Olivenbäumen ist keine Spur zu sehen. Die einfachen Betonhäuser wirken alles andere als wohnlich, einladend oder idyllisch. Ihr ursprünglicher Nutzen wird – außer in der Pressemappe⁴⁷⁰ – nicht explizit aufgeklärt: Es handelt sich um einen verlassenen Truppenübungsplatz auf Gelände, das bis 1948 zur Stadt Um El-Fahim gehört hat, in der Tawfik Abu Wael aufgewachsen ist und die Drehort für *Atash* war.⁴⁷¹ Der Schauplatz lässt einem Publikum, das selbst die Erfahrung von Krieg und Vertreibung gemacht hat, viel Raum für Assoziationen. In Dingen wie den

⁴⁷⁰ Pressemappe zu *Atash* <http://www.mec-film.de/de/media/atash/PresseheftATASH.pdf> (Zugriff 18.05.2009)

⁴⁷¹ Vgl. ebd.

kargen Häusern mit den Einschusslöchern in den Wänden, den überall herum liegenden Patronenhülsen und den übrig gebliebenen Schießfiguren ist palästinensische Erinnerung gespeichert. Sie vermögen das Trauma von 1948 mit wenigen Bildern wieder ins Gedächtnis zu rufen.

Warum die Familie ausgerechnet an diesem Ort lebt, ist zu diesem Zeitpunkt noch nicht geklärt. Erst später wird klar, dass der Vater bereits zehn Jahre zuvor die Familie in dieses Tal gebracht hat, um dem verpflichtenden Ehrenmord an seiner Tochter zu entgehen, die vermutlich durch eine Affäre Schande über die Familie gebracht hat.⁴⁷²

Die Gestaltung des Hauses und die (nicht vorhandene) Einrichtung des Hofes lassen den Lebensraum provisorisch und notdürftig zusammengestellt erscheinen. Die Heimat in dieser Form ist eine Übergangslösung, beinahe so wie es bei Flüchtlingen der Fall ist. Das Verlassen der Heimat in Richtung eines unwirtlichen Ortes, auch wenn es in diesem Fall nicht kollektiv motiviert ist, ist seit 1948 Teil des palästinensischen kulturellen/kommunikativen Gedächtnisses. Abu Wael dreht den Spieß gekonnt um. Der Vater glaubt, dass die Bedingungen im Dorf ihn zu diesem Leben gezwungen haben und hält eine Rückkehr dorthin für nicht erstrebenswert. Diese Haltung steht jener der typischen überlieferten palästinensischen Lebenseinstellung konträr gegenüber: Die Flüchtlinge haben sich nicht für ihre Existenz entschieden und alles, was sie sich wünschen, ist eine Rückkehr zum Leben, wie es einmal war. Paradoxiertweise bedeutet für die Familie in *Atash* Flucht die einzige Möglichkeit zur Verbesserung ihrer Lebensumstände. Mit der omnipräsenten Straße, die zahlreiche Einstellungen auf der Ebene des Tals dominiert, steht die Fluchtmöglichkeit im Raum, wird jedoch zugleich durch ihre Überdeutlichkeit zunichte gemacht. Die Straße ist zwar ständig demonstrativ⁴⁷³ da, doch kann niemand entkommen. Das Verlassen der Heimat, das bei anderen ein Trauma auslöst, wäre für Gamila die Möglichkeit, ihr Trauma, das wiederum durch das Verlassen der Heimat ausgelöst wurde, zu überwinden. Das wird durch die physische und psychische Kontrolle durch den Vater verhindert.

⁴⁷² Vgl. Pressemappe zu *Atash* <http://www.mec-film.de/de/media/atash/PresseheftATASH.pdf> (Zugriff 18.05.2009)

⁴⁷³ Vgl. z.B. 00:13:46 Die Familie steht und sitzt an die Hauswand gelehnt, wie ein Familienfoto, nur Gamila fehlt. Sie warten auf das abgekühlte Wasser. Als sie trinken (Halbtotale), ist die Familie nicht der Bildmittelpunkt, sondern befindet sich am linken Bildrand. Die Bildmitte bildet die Straße, genauer die Fluchtlinie der Häuser an der linken Straßenseite.

Nur in wenigen Szenen wird die Trockenheit der Umgebung im wahrsten Sinne des Wortes aufgeweicht. Als es dem Vater gelingt, eine Wasserleitung in das Tal zu legen, baut die Familie Salat neben dem Haus an. Das leise Plätschern der Wasserleitung und das saftige Grün des Gemüses bilden einen scharfen Gegensatz zum Grau der Häuser und der staubigen Straße. Dieser „Frühling“ währt nur kurz und endet mit der Ernte des Salats (00:44:03). Für die Familie gibt es keine Hoffnung auf Abwechslung oder bessere Zeiten. Der Vater macht sogar während des kurzen Tauwetters eine echte Entspannung unmöglich. Als Gamila im Garten in der Sonne liegt und ein Buch liest, lugt der Vater misstrauisch um die Ecke, spritzt sie schließlich mit dem Wasserschlauch an und schickt sie ins Haus (00:30:30). Zehn Jahre nach den Ereignissen im Dorf lässt der Vater Gamila immer noch dafür büßen, was sie getan hat. Es geht ihm nicht darum, dass sie einen Moment lang nichts tut, denn er scheucht sie nicht auf, um sie zum Arbeiten zu bewegen. Was ihn stört, ist ihr Moment der Entspannung und Gelassenheit, ein Moment, der ihm niemals zuteil wird und den sie seiner Ansicht nach nicht verdient hat.

In vielen Einstellungen, die auf der Talebene aufgenommen werden, ist immer wieder die Straße, ein Teil der Straße oder ihr Ende im Hintergrund zwischen den Hügeln zu sehen. Befindet sich die Kamera jedoch auf den Hügeln rund um das Tal, stellt Abu Wael sicher, dass fast immer das Tal und die Häusergruppe im Hintergrund erscheinen.⁴⁷⁴ Diese Einstellungen unterstützen den Eindruck, dass bei *Atash* alles in Relation zum Tal geschieht. Die ständige Präsenz des Hauses bzw. der Häusergruppe tragen zur klaustrophobischen Wirkung des Films bei, die durch die immer offensichtlicher werdende Gefangenschaft der Familie entsteht. Deren Identität wird durch die Gefangenschaft auf unangenehme Weise raumbunden.

Wenn Shukri und sein Vater auf die Hügel steigen, um die Leitung zu überprüfen (00:33:52 – 00:34:33), bekommt die Abgeschlossenheit des Tals außerdem räumliche und zeitliche Dimensionen. Einerseits kann der Blick der Zuschauer über die Figuren hinweg in das Tal wandern und die Grenzen des Lebensraums der Familie in all ihrer Beengtheit erfassen. Andererseits wird deutlich, wie lange Shukri braucht, um vom Hügel, wo das Leck in der Leitung klafft, wieder hinunter zu den Häusern zu gelangen. Wer hinaus will, muss also nicht nur steile Hügel erklimmen, sondern dafür auch einige Zeit aufwenden.

⁴⁷⁴ Allein in den ersten 45 Minuten des Films gibt es fünf Einstellungen, in denen dieses Bild entsteht (zu sehen bei 00:14:40, 00:18:50, 00:33:00, 00:36:30 und 00:42:47)

Abgesehen von den Szenen, in denen Shukri gemeinsam mit seinem Vater in den Wald geht, um entweder Trinkwasser zu holen oder Vögel zu jagen, bewegt sich die Kamera (ebenso wie die Frauen der Familie) nicht aus dem Tal und seiner unmittelbaren Umgebung hinaus. Erst als Gamila einen Ausbruchversuch unternimmt, sieht auch der Zuschauer etwas anderes als die gewohnte Landschaft. In der Nacht geflohen, hat sich das Mädchen tagsüber in eine Höhle zurückgezogen und lebt von Regenwasser und Knollen oder Früchten (01:19:07). Obwohl sie keinen unzufriedenen Eindruck macht, tritt sie den Rückweg an, als sie in der Ferne das Dorf sieht. Verstört starrt sie die Häuser an und bleibt stehen. Die Welt, die sich vor ihr auftut, die Möglichkeit, ins Dorf zurückzukehren, ist plötzlich keine Option mehr. Einerseits wird sie sich in diesem Moment ihrer eigenen Rolle in der Familiengeschichte bewusst, andererseits haben zehn Jahre Exil Wirkung gezeigt. Selbst wenn sie sich bis ins Dorf vorwagen würde, hätte sie dort niemanden, zu dem sie gehen könnte. Sie muss erkennen, dass sie ohne den Vater keine Zukunft hat. Die karge und trostlose Landschaft rund um sie verstärkt den Eindruck, dass auch außerhalb des Tals kein besseres Leben auf sie wartet. Auf ihrem Rückweg bricht sie zusammen (01:21:50) und kommt erst wieder auf die Beine, als sie vom Vater im Straßengraben gefunden wird (01:22:17).⁴⁷⁵

Nicht für alle Familienmitglieder ist der Aufenthalt außerhalb des Tals unmöglich. Bei der Suche nach Gamila laufen die Mutter, Halima und Shukri über weite Felder. In der Abenddämmerung breitet sich unter ihnen eine sanfte Hügellandschaft aus, deren Wiesen und Wälder in allen Braun-, Rot- und Gelbtönen schimmern (01:10:30). Das Land selbst ist nicht bedrohlich, im Gegenteil, es wirkt friedlich und lässt nach der bedrückenden Stimmung im Tal ein kurzes Aufatmen zu.

Das Haus als Gefängnis

Dagegen wird das Wohnhaus der Familie von Beginn an als dunkel, eng und bedrohlich inszeniert, ein Lebensraum, in dem kaum Leben herrscht.

Als Shukri, noch zu Beginn des Films, aus der Schule zurückkehrt, betritt er zögerlich den Innenhof, der ebenso abweisend wirkt wie der Rest des Straßenzuges. Die Mauern sind unverputzt und grau, es gibt keine Hinweise auf Leben, wie beispielsweise einen Tisch oder einen Fußball, Spielzeug oder andere Hinweise darauf, dass die Familie Zeit im Freien verbringt. Aus Shukris Perspektive folgen wir beim Weg durch den Hof seinem

⁴⁷⁵ vgl. *Gamilas Gefangenschaft*

Blick, der von der grauen Wand des Hauses über seine Schwester wandert, die auf dem Balkon des ersten Stockwerks sitzt. Ohne den Kopf (hier gleichbedeutend mit der Kameraperspektive) zu senken, geht er ins Innere und wird regelrecht vom grauen, immer dunkler werdenden Haus verschluckt (00:04:55 – 00:05:20).

Der Gefängnischarakter des Hauses kommt in einer späteren Einstellung gut zur Geltung. In einer langen Kamerafahrt ist Gamila zu sehen, wie sie durch ein Loch in der Mauer in den tiefer gelegenen Hof hinunter blickt, in dem Halima steht und die Eltern belauscht (00:08:12 – 00:08:36). Sorgfältig achtet Abu Wael darauf, nah an den den Hof einschließenden Mauern zu bleiben und dem Zuschauer ebenso wie seinen Protagonistinnen nur einen eingeschränkten Blick zu erlauben, wodurch dieser zum Teilnehmer am Geschehen wird.⁴⁷⁶

Das Trauma der Entwurzelung wird nicht durch ein neues, schöneres Zuhause gelindert, sondern im Gegenteil, durch die unangenehme Umgebung bewahrt und konserviert. Die Familie soll niemals vergessen, was zu ihrer Situation geführt hat. Die Frage in diesem Fall lautet nicht im positiven Sinne „Was darf ich nicht vergessen?“ sondern im Negativen: „Woran soll ich mich immer wieder erinnern?“, wenn auch der Zweck der gleiche ist, nämlich die Vergangenheit lebendig zu erhalten.

Der Vater als Machtzentrum

Wenn die Heimat wie ein Gefängnis auf ihre Bewohner wirkt, muss es etwas oder jemanden geben, der diesen Effekt auslöst und kontrolliert. Bei *Atash* ist dies der Vater, der von Beginn an negativ konnotiert ist und dominant und tyrannisch wirkt. Seine Position als „Gefängniswächter“ wird verstärkt durch seinen Platz auf dem Balkon des ersten Stockwerks des Wohnhauses, von dem aus er den Hof und die Feuerstellen überblicken kann. Wer den Hof betritt, wird von seinen durchdringenden Augen verfolgt und dadurch automatisch in eine unterwürfige Position gedrängt (00:13:12).

Bereits nach den ersten Einstellungen, als der Vater zunächst von hinten zu sehen ist, sich dann umdreht und grollend, „Shukri!“ brüllt, ist die Machthierarchie geklärt: Der Vater steht an oberster Stelle, Shukri als der einzige Sohn wird einmal seinen Platz einnehmen und die Frauen werden von beiden Männern beherrscht. Gamila nimmt als die in Ungnade gefallene Tochter den untersten Platz in der Rangordnung ein. Für sie bekommt die Gefangenschaft greifbare Ausmaße, als der Vater sie nach ihrem gescheiterten

⁴⁷⁶ vgl. *Filmsprache*

Fluchtversuch in den Kohlenlagerraum sperrt. Shukri wird zwar nicht eingesperrt, der Vater verbietet ihm jedoch, in die Schule zu gehen und damit die Voraussetzungen zu schaffen, zu einem späteren Zeitpunkt seinem Einfluss zu entkommen. Die Mutter und Halima müssen nicht eingesperrt werden, da sie nicht einmal den Versuch eines Ausbruchs unternehmen, weder geistig, noch körperlich. Nur ein einziges Mal stellt die Mutter fest, dass sie gerne lesen und schreiben gelernt hätte, was sie jedoch ihrem Vater und nicht ihrem Ehemann anlastet (00:56:00).

Erst nach rund zwanzig Minuten Film wird angedeutet, warum die Familie in das Tal gezogen ist und um was für ein Land es sich handelt. Ein Bekannter aus dem Dorf kommt, um bei der Planung der Wasserleitung zu helfen. Der Vater erklärt ihm auf seine Frage, warum sie hier so lange schon unbehelligt leben: „Das ist mein Land.“ Der Bekannte weiß es offenbar besser, denn er entgegnet: „Du Starrkopf. All dies Land wurde vor 50 Jahren konfisziert. Hast du Verbindungen zur israelischen Regierung?“ Wir erfahren, dass die Familie seit zehn Jahren im Tal lebt. Später bittet der Bekannte: „Komm zurück ins Dorf [...] Die Welt hat sich verändert. Jeder kümmert sich nur um sich. Es gibt kein Gerede mehr über deine Tochter. Die Leute wissen heute, sie wurde belästigt und hat nichts verbrochen.“ (00:17:45 – 00:19:30) Das Exil ist im Fall der Familie also kein politisch erzwungenes, sondern ein vom Vater gewähltes, der damit auf ein Ereignis in Gamilas Vergangenheit reagiert hat. Gamila hat die Ehre der Familie beschädigt und der Vater wäre aus gesellschaftlicher Sicht verpflichtet gewesen, sie zu töten. Um dem zu entgehen – denn trotz allem liebt er seine Tochter – hat er das Niemandsland als Exil gewählt. Die ganze Familie muss ihm folgen, ob sie will oder nicht. Die Mutter ist als einzige in einer Position, aus der sie den Vater zumindest in geringem Maße beeinflussen kann und versucht ihn auch hin und wieder auf ihre Lebensbedingungen anzusprechen⁴⁷⁷. Sie hofft vielleicht noch auf eine Möglichkeit, wieder zurück ins Dorf zu gehen. Gamila hat bereits aufgegeben, daran zu glauben, dass sie je an einem anderen Ort leben wird. Sie ist verbittert und überzeugt, dass der Vater Shukri die Schule niemals abschließen lassen wird: „Er will Leitungen [für eine funktionierende Wasserversorgung, Anm.] legen und uns hier festsetzen. Dich auch.“ (00:07:00) Alle haben Angst, das Tal nicht mehr zu verlassen. Während das Haus und der Lebensraum der Familie des Mukhtar in *Wedding* als positiv besetzter Generationenort

⁴⁷⁷ So fragt sie ihn in einem ungestörten Moment: „Wie lange sollen wir denn noch hier bleiben? Damit [Sie deutet auf das Geld, das der Vater gerade gezählt hat, Anm.] können wir überall wohnen. Hier können wir nicht ewig bleiben.“ (00:06:28)

funktioniert, erscheinen in *Atash* solche Begriffe ins Gegenteil verkehrt. Das Tal und die Häuser werden für die Familie von Abu Shukri weder eine angenehme Erinnerung sein, noch ein Generationenort, der für familiäre Bindung steht.

Das Exil und die Lebensumstände der Familie sind losgelöst vom israelisch-palästinensischen Konflikt und könnten in dieser Form auch in einem anderen Land spielen. Traditionen und gesellschaftliche Konventionen stehen im Vordergrund und waren dem Vater offensichtlich Grund genug, die ganze Familie umzusiedeln. Die unausgesprochene und nicht ausgelebte Wut von Shukri richtet sich gegen seine Schwester, weil sie für ihn mitverantwortlich dafür ist, dass er beispielsweise nicht in die Schule gehen darf. Dennoch ist er zu Beginn noch davon überzeugt, unabhängig zu sein: „Ich bin ein Mann, ich kann gehen.“ (00:07:04) Er tut es dennoch nicht und bestätigt damit den Vater in dessen Überzeugung, Shukri hätte außerhalb des Tals keine Perspektiven.

In den spärlich gesäten Szenen, in denen der Vater nicht da ist, ist die Stimmung gelöster. Shukri hat das Radio repariert und die Mutter und Gamila lachen und tanzen im Innenhof, während Halima und Shukri begeistert den Takt klopfen (01:01:25). Der Vater kehrt heim und sofort erstarrt die Familie zu Salzsäulen und die Fröhlichkeit ist verflogen.

Die Schule als Ausweg

Für Shukri bietet die Schule einerseits eine Möglichkeit, dem Vater und dem Gefängnis für kurze Zeit zu entkommen, andererseits weiß er genau, dass er ohne (Aus-)Bildung keine Chance auf eine unabhängige Zukunft hat. In der ersten Szene, in der Shukri spricht, murmelt er auf dem Weg ins Dorf vor sich hin, „Ich kann nicht mehr. Ich will in die Schule gehen.“ (00:01:45) Bei seiner Rückkehr herrscht ihn der Vater ohne Begrüßung an: „Du gehst nicht mehr zur Schule, wenn du mich vernachlässigst!“ und auf Shukris Entgegnung, er habe eine Prüfung gehabt, brüllt der Vater: „Ich bin wichtiger!“ (00:05:25) Der Vater will auch für den Sohn jede Verbindung zum Dorf kappen und erwartet, dass Shukri sein gesamtes Leben nach ihm richtet und seinen Willen als oberstes Kriterium für seine Entscheidungen ansetzt. Arbeit, Familie oder Ausbildung haben keine Priorität. In diesen Konflikt mischt sich die Mutter nicht ein, obwohl sie Bildung für wichtig erachtet.

Shukris Kampf für mehr Freiheit ist ein egoistischer. Seinen Schwestern gegenüber verhält er sich zurückhaltend bis abweisend. Ihr Schicksal interessiert ihn nur, wenn er daraus für sich selbst einen Nutzen ziehen kann, so bietet Gamilas Gefangenschaft Shukri die Möglichkeit, den Kampf gegen den Vater offen aufzunehmen und seine Kräfte mit ihm zu messen, was zu einem Machtwechsel innerhalb der Familie führen wird. Von klein auf hat er die Mädchen in der Familie – ganz besonders Gamila – als Belastung wahrgenommen, die dem Vater und damit der Familie Leid zufügen. Er hat vom Vater gelernt, dass der Mann im Haus das Sagen hat und die Frauen schwach und wehrlos sind und kontrolliert werden müssen. Deshalb ist er zwar an seiner eigenen Ausbildung interessiert, kommt aber nicht auf die Idee, seinen Schwestern einen ähnlichen Bildungsstand zu ermöglichen, indem er etwa eine der beiden in die Schule mitnimmt oder ihnen zu Hause erzählt, was er in der Schule gelernt hat.

Die Mutter ist wahrscheinlich in der Vergangenheit diejenige gewesen, die darauf geachtet hat, dass der Vater die Mädchen in die Schule gehen lässt. Dafür spricht, dass beide Mädchen lesen und schreiben können, was die Mutter nicht gelernt hat. Sie konnte sie also auch nicht selbst unterrichten. Sie ist sich des Nachteils, der ihr für ihr Leben daraus erwachsen ist, durchaus bewusst, wie jene Szene verdeutlicht, in der sie bedauert, dass ihr Vater sie nie in die Schule geschickt hat. Nun, da die Familie in das Tal gezogen ist, kann sie für die Mädchen nichts mehr tun, bemüht sich jedoch darum, dass wenigstens Shukri in die Schule gehen darf und ein gewisses Maß an Eigenständigkeit entwickeln darf. Der Vater ist unnachgiebig: „Wohin kann er schon gehen?“ ist seine Antwort (00:51:58). Damit ist Shukris weiterer Lebensweg besiegelt. Er wird trotz seiner Ausbildung das Tal nicht verlassen, auch wenn er es am Ende des Films schafft, den Vater zu überwinden und die Machtposition in der Familie einzunehmen.⁴⁷⁸ Statt den Frauen ein besseres Leben zu ermöglichen, fällt er in die gleichen Handlungsmuster wie sein Vater und terrorisiert die Familie. Er hat es nicht anders gelernt.

Zimmereinteilung

Bei Familienstrukturen, wie sie in *Atash* sichtbar werden, lohnt sich ein Blick auf die Verteilung der Zimmer über die verschiedenen Gebäude. Der Vater – in seiner Rolle als Gefängniswächter – hat seinen Rückzugsraum abseits der anderen, in einem separaten Gebäude. Dort hat er sich ein Wohn- und Ankleidezimmer eingerichtet, zu dem niemand außer ihm und in Ausnahmefällen die Mutter Zutritt hat. Der Eingang zu seinen Räumen

⁴⁷⁸ vgl. *Der Machtwechsel*

liegt hinter einem kleinen Hof, der als Kohlelager dient. Wenn ein Familienmitglied die Zimmer betritt, tut es das als Bittsteller und nicht als Gast.

Als Shukri die Mutter um eine Batterie bittet, um das Radio zu reparieren, beschließt sie, entgegen ihrer üblichen Zurückhaltung, in das Zimmer des Vaters einzudringen und die Batterie ungefragt zu nehmen (00:57:27). Die Kinder registrieren sofort, dass für sie nun die einmalige Gelegenheit besteht, das Allerheiligste des Vaters kennen zu lernen und folgen der Mutter unaufgefordert. Wenn sie sehr vorsichtig das Wohnzimmer betreten, verhalten sie sich wie Kinder vor dem Weihnachtsbaum. Staunend betrachten sie, was der Vater in seinem Refugium angesammelt hat, als sähen sie es zum ersten Mal: Kleidung, zwei Sofas, diverse kleine Gegenstände, eine Zither. Shukri vergisst alle Selbstkontrolle und ist hellauf begeistert, dass der Vater sogar einen Fernseher hat (00:59:42). Solchen Luxus kennt er nicht, obwohl es im Dorf sicherlich Fernseher gibt. Währenddessen hat Gamila die Kleidung des Vaters entdeckt und lässt an der Art und Weise, wie sie langsam ein Hemd aus dem Schrank nimmt und an seinem Ärmel riecht, erkennen, dass sie für ihren Vater trotz aller Verachtung Zuneigung empfindet. In dieser Szene übernehmen die Gegenstände/Dinge die Funktion als Speichermedium für die Erinnerung an das Leben vor dem Exil, als die Welt für die Familie noch in Ordnung war und sie vielleicht sogar eine glückliche Familie gewesen sind.

Shukri benimmt sich zum ersten Mal wie ein Junge seines Alters, albert herum, will fernsehen, ist neugierig und ungezwungen. Auf der Couch sitzend imitiert er den Vater, während Halima auf der Zither spielt. Die Abwesenheit des Vaters ermöglicht es den anderen, für wenige Augenblicke das normale Familienleben von früher aufleben zu lassen. Wie bereits oben erwähnt macht die Rückkehr des Vaters das zunichte.

Exkurs: Mädchen-/Frauenzimmer

Die Zimmer der Mädchen und Frauen unterscheiden sich in beiden Filmen, *Atash* und *Wedding*, durch ganz bestimmte Merkmale von jenen der Männer. Das Zimmer von Gamila und Halima ist durch einen dünnen, durchsichtigen Vorhang vom restlichen Haus getrennt. Der Vorhang ähnelt einem Schleier, der die Frauen zwar ein wenig verbirgt, jedoch alles andere als ein echter Sichtschutz oder gar eine Tür ist (00:10:40). Alle anderen Zimmergrenzen sind offene Durchgänge, Türen gibt es nur an der Außenseite des Hauses oder an den Kohlelagern. Die Schwestern leben tatsächlich hinter einem Schleier, der sie auch vor der Welt versteckt. Außer dem gemusterten Stoff gibt es kaum

Einrichtungsgegenstände oder Dekorationen, die als typisch weiblich zu bezeichnen wären – keine Spiegel, kein Schmuck, keine Döschen oder Schminkutensilien. Alles, was entfernt an solche Dinge erinnern könnte, befindet sich in Gamilas Kästchen, das sie vor allen außer Halima versteckt hält.

Ganz anders sehen die Frauenzimmer bei *Wedding in Galilee* aus. Tali, die israelische Soldatin, wird nach ihrem Schwächeanfall in eines dieser Zimmer gebracht und macht dort fast schon spirituelle Erfahrungen. Das Zimmer ist detailverliebt eingerichtet, es gibt Öldosen, Ketten, Ohrringe, Schmuck auf Bronzetablets, Spitzenvorhänge, Seidendecken und edle Stoffe (01:04:11). Jeder dieser Gegenstände scheint mit geheimnisvollen Geschichten und Informationen aufgeladen und während der Szenen in dem Zimmer sind flüsternde Frauenstimmen zu hören, die von diesen Geschichten zu erzählen scheinen. Auch die Frauen, die sich um Tali kümmern, murmeln Unverständliches vor sich hin, sie ziehen die Soldatin aus, geben ihr frische, arabische Kleidung, eine Schale mit Potpourri verbreitet schwere Düfte – das Zimmer wirkt wie der Inbegriff eines luxuriösen, orientalischen Gemachs.

Khleifi räumt mit diesen Darstellungen mit dem weit verbreiteten arabisch-islamischen Frauenbild auf, indem er die Töchter und Ehefrauen nicht nur sehr körperlich inszeniert, also nackt oder halbnackt zeigt, sondern ihnen auch einen eigenen, den Männern unzugänglichen Lebensraum gibt, über den sie ungeteilt herrschen können. Ihre Bräuche und Angewohnheiten werden dabei nicht als schwach abgetan, sondern wirken als Teil der reichen Tradition, in der jede Handlung einen tieferen Sinn bekommt. Bei *Atash* ist von einer solchen Macht oder eigenständig weiblichen Tradition nichts zu spüren. Der Vorhang vor dem Zimmer verstärkt geradezu den Eindruck der verschleierten, unterdrückten Frau, die dem Willen des Mannes ausgeliefert ist. Interessant ist dabei die unterschiedliche Produktionszeit der Filme: 1987, als die gesellschaftlichen Konventionen sicherlich strenger waren als 2004, entsteht das freiere, emanzipiertere Frauenbild.

Gamilas Gefangenschaft

Bereits vor Gamilas Ausbruchversuch zeichnet sich ihre Gefangenschaft ab, als der Vater und Shukri die Tür für das neue Kohlelager einbauen (01:08:38). Die Kamera nimmt Gamilas Position vorweg: eingesperrt in den Bunker, ins hinterste Eck verkrochen. Durch die Tür kommt etwas Licht herein, der Vater schließt das schwere Vorhängeschloss. In

diesem Moment ist der Zuschauer gefangen, so wie es bald Gamila sein wird. Während des großen Kohlenfeuers läuft das Mädchen in Richtung Dorf davon. Der Fluchtversuch ist ein letztes Aufbäumen gegen ihr Schicksal, bevor sie endgültig aufgibt. Trotzdem ist es für sie wichtig, dass der Vater sie auf der Straße findet. Als er sie zurück in das Tal trägt, klammert sie sich beinahe zärtlich an ihn und man erkennt, dass sie unter seiner Ablehnung leidet. Ihre Hoffnung, mit ihrem Ausbruch den Vater wach gerüttelt zu haben und vielleicht endlich zu einem anderen Verhältnis zu ihm zu finden, wird jedoch bitter enttäuscht, als der sie unmittelbar nach ihrer Rückkehr in das neue Kohlelager sperrt (01:23:20).

Der Vater weiß genau, wie er Gamilas Willen brechen kann und welche Strafe für sie die schlimmste ist. Er hat in ihrem Zimmer das Kästchen gefunden, in dem Gamila ihre Erinnerungen an das Leben vor dem Exil aufbewahrt: ein Fläschchen Parfum, das ihr ein Mann geschenkt hat, einige Briefe, ein Buch und ein schönes Stück Stoff – sinnliche Dinge und Materialien, die für sie in der völlig emotionslosen, wenig sinnlichen Umgebung einen Anker darstellen, aus dem die Erinnerung an eine (bessere) Vergangenheit wieder erweckt werden kann. Gamilas Kästchen ist das einzige Speichermedium für Erinnerung, das in *Atash* positiv besetzt ist. Nicht zuletzt deshalb ist seine Vernichtung vorprogrammiert:

Die Tür zu Gamilas Gefängnis weist breite Schlitze zwischen den Holzplanken auf, durch die sie sehen kann, was auf der Straße vor ihrer Zelle passiert. Der Vater holt das Kästchen, stellt es so vor die Tür, dass Gamila es gut erkennen kann und zündet es vor ihren Augen an. Es bleibt wenig übrig außer einer Haarbürste und einiger Papierfetzen. So wie die Szene im Gemüsegarten dient auch diese Handlung dem Vater nur dazu, seine Tochter zu verletzen und ihr ihre Schmach vor Augen zu führen. Sie darf unter keinen Umständen an angenehme Dinge denken oder erinnert werden. Einen Nutzen für ihn selbst haben diese Aktionen nicht. Für Gamila ist damit nicht nur die letzte Verbindung zu ihrer Vergangenheit zerstört, sondern auch das Medium, um ihre Erinnerungen daran abzurufen.

Die anderen Familienmitglieder reagieren unterschiedlich auf die Handlungen des Vaters. Die Mutter ist völlig aufgelöst und versucht, Gamila durch ein Loch in der Wand des Kohlelagers wenigstens zum Wassertrinken zu bewegen. Sie wirkt hilflos, mit der Situation überfordert und ist in ihrer Unselbständigkeit nicht stark genug, um ihre Tochter

gegen den Vater zu beschützen. Halima untersucht neugierig die verkohlten Überreste des Kästchens und würdigt Gamila keines Blicks. Sie ist für das menschliche Schicksal ihrer Schwester völlig unempfänglich. Innerhalb der Familie nimmt sie die am wenigsten beachtete Position ein, denn sie hat nichts getan, das die Aufmerksamkeit des Vaters erregt hat. Shukri steht reglos vor der Tür und schätzt seine Möglichkeiten ab, bevor er sich zur Rebellion gegen den Vater entschließt (01:26:20). Auf seine Forderung, er möge Gamila freilassen, reagiert der Vater nicht und Shukri geht zum Angriff über. Er nimmt einen Vorschlaghammer und bearbeitet das schwere Vorhängeschloss. Der Vater nimmt daraufhin einen dicken Ast und schlägt Shukri ins Kreuz, sodass der zusammenbricht (01:30:38). Shukris erster Versuch, offen gegen den Vater aufzubegehren, ist zwar gescheitert, er hat jedoch erreicht, dass Gamila wieder ins Haus darf und der Vater nicht mehr bei der Familie, sondern alleine im Hof isst. Shukri hat es geschafft, den Vater aus dem Haus zu drängen und seine Autorität in Frage zu stellen.

Der Machtwechsel

Mit Shukris offenem Widerstand gegen das Verhalten seines Vaters und dessen harter Reaktion darauf ist der Machtwechsel innerhalb der Familie, der sich bereits abgezeichnet hat, eingeleitet. Das wird besonders in der Duschszene gegen Ende des Films deutlich (01:32:36 – 01:33:31). Der Vater steht unter der Dusche, schluchzt und lehnt den Kopf an die Wand, während er sich an eine Situation erinnert, als er eine der Schießfiguren mit einer Pistole bedroht. Zum ersten und einzigen Mal in diesem Film arbeitet Abu Wael mit Rückblenden. Während der Vater mit der Pistole herum fuchtelt, schreit er sie an: „Alle haben Angst vor mir. Auch du solltest Angst haben. Ich schieße! Schieß! Schieß! Schieß, du Hurensohn!“ Die Erinnerungsbilder sind dabei in kurzen Abständen parallel zu den Bildern des duschenden Vaters montiert. Durch den insgesamt schnelleren Schnitt in dieser Szene wirken die Emotionen des Vaters unmittelbarer und lassen ihn unerwartet menschlich erscheinen. Der Vater weiß, dass er seine Macht an Shukri verloren hat, als der sich ihm offen widersetzt hat. Er braucht das Gefühl der absoluten Kontrolle, die er nur erreicht, wenn sich alle vor ihm fürchten. Dennoch hat auch er vor etwas Angst, nämlich von den Israelis entdeckt zu werden. Die Momente, in denen diese Bedrohung real wird, sind die einzigen, in denen der Vater schwach erscheint. Dies zeigt eine Szene im Wald, auf die ich im Kapitel *Israel als Eindringling* zu sprechen komme.

Das letzte Mal, dass der Vater in *Atash* zu sehen ist, ist als er in seinem schönsten Anzug mit einem letzten Blick zurück das Haus verlässt (01:34:41). Shukri übernimmt die

Nachtwachen. Als er ein verdächtiges Geräusch hört, macht er sich mit einem schweren Stock in der Hand auf den Weg, um den Urheber des Geräuschs zu finden. Es ist der Vater, der für die Zuschauer im Dunklen bleibt und nur als Schatten von hinten zu erkennen ist. Shukri tötet ihn mit einem heftigen Schlag (01:37:28) und fällt danach in einen langen Fieberschlaf, der für ihn zur Metamorphose wird. Wut führt zu Gewalt führt zu Verwandlung und bedeutet damit das endgültige Ende für Shukris Ambitionen, mehr aus seinem Leben zu machen, als er es in dem Tal könnte. Wiederum ist ein an sich positiver Effekt, die Verankerung von Erinnerung durch Affekte, in *Atash* negativ besetzt.

Während seiner Krankheit vollzieht sich die Wandlung des rebellischen Sohnes zum neuen Familienoberhaupt: Als er wieder gesund ist und zur Arbeit zurückkehrt, trägt er Mütze und Pullover des Vaters (01:39:50) und wirft den Frauen den gleichen bösen Blick zu, mit dem der Vater sie üblicherweise bedacht hat. Die Kamerafahrt ist jener in der Eröffnungssequenz nachempfunden und Shukri klappt den Rollkragen des Pullovers ebenso hoch, wie es sein Vater immer getan hat. Gamila spürt seine bohrenden Blicke in ihrem Rücken und weiß, dass sie ihrem Schicksal auch unter Shukris Herrschaft nicht entkommen wird. Er hat endgültig den Platz des Vaters als der neue Gefängniswächter eingenommen. Mit der Kleidung des Vaters trägt er bereits seine „Dienstkleidung“. Indem der Sohn die Rolle des Vaters übernimmt, wird die Lebenssituation der Familie einzementiert. Ein neuer Zyklus der Gewalt beginnt, dessen Ende nur im Tod der Familie liegen kann, denn es wird keine Nachkommen und keine Weiterentwicklung geben. Es gibt keine Hoffnung mehr auf ein anderes Leben.

Dramaturgie

In *Atash* wird die Zeit eher in Beziehung zu den Entscheidungen des Vaters strukturiert, der als das Maß aller (im Tal geschehenden) Dinge fungiert, als in Beziehung zur Landschaft, die angesichts des dominanten Vaters völlig in den Hintergrund rückt. Shukri hat zu Beginn noch Energie, um seine Heimat zu verbessern, etwa durch Schulbildung, findet sich im Lauf der Handlung aber damit ab, die Heimat, die sein Vater für sie alle erschaffen hat, für sich zu übernehmen. Die Geschichte wird linear erzählt, es gibt keine Reflexion. Erst als der Vater erkennt, dass er abtreten muss, setzt Abu Wael Rückblenden ein, die jedoch nicht mehr die Handlung vorantreiben, sondern lediglich die Erkenntnis des Vaters verdeutlichen, Macht eingebüßt zu haben.

Das Leben geschieht außerhalb von zeitlichen Bezügen. Zu keiner Zeit erfahren wir, wann die Geschichte spielt. Dass das Tal vor längerer Zeit von den Israelis konfisziert wurde, lässt zunächst keine historische Einordnung zu, da das sowohl während des Unabhängigkeitskriegs oder in der Zeit bis zum Sechstage-Krieg, als auch danach in der Zeit der israelischen Besatzung stattgefunden haben kann. Der Hinweis „vor 50 Jahren“ deutet dann jedoch darauf hin, dass die Geschichte in den späten 90er Jahren spielt und die Konfiszierung rund um 1948 erfolgt ist. Der einzige Hinweis auf die Dauer ihres Aufenthalts in dem Tal ist die Geschichte rund um Gamila, die sich vor „11 Jahren“ zugetragen hat – seit „10 Jahren“ leben sie so. Die politische Geschichte spielt keine Rolle, die Israelis sind der unsichtbare und Furcht einflößende Feind, werden jedoch nicht genauer identifiziert. Auch der Vater kann nicht sagen, wer „die Israelis“ eigentlich sind, wovon genau die Bedrohung ausgeht oder was geschieht, sollte ihr Exil tatsächlich bekannt werden. Alles, was ihm Angst macht, fußt auf Vermutungen. Die Heimat der Familie ist gewissermaßen losgelöst von jeder Form von politischer oder historischer Realität. Besteht zu Beginn durch den Besucher noch ein Bezug zur Außenwelt, verringert sich dieser im Verlauf des Films immer stärker bis Gamila schließlich vor einer unsichtbaren Wand steht, die sie auf dem Weg ins Dorf zum Umkehren zwingt.

In diesem nahezu bezugslosen Raum wird der Tag der Familie von Warten bestimmt, zu dem es keine Alternative gibt. Man wartet auf das fertig abgekochte Wasser, auf fließendes Wasser, auf eine Gelegenheit in die Schule zu gehen, auf eine Gelegenheit wegzulaufen, auf die Momente, in denen der Vater nicht da ist und man sich frei und ungezwungen bewegen kann, darauf, dass die Zeit vergeht. Dieses Warten hat nichts mit Hoffnung zu tun, sondern ist Ausdruck von Langeweile und Perspektivlosigkeit. Rashid Masharawi, dessen Film *Haifa* noch diskutiert wird, hat dem Thema „Warten“ einen abendfüllenden Spielfilm gewidmet (*Waiting/Casting in Palestine*, 2005). Auch in Tawfik Abu Waels *Waiting for Salah El-Din* (2001) wird Warten zum Thema. In einem Interview zu diesem Film bezeichnet Abu Wael das Warten dann auch als typisches Merkmal einer palästinensischen Identität.⁴⁷⁹

Aus dem Warten und dem Ausrastieren der möglichen Verhaltensweisen der Familienmitglieder entsteht die Spannung des Films. Mit dem Beginn der zweiten Hälfte wird immer deutlicher, dass es zum Eklat zwischen Shukri und seinem Vater kommen

muss. Auch wenn das Tempo des Films langsam bleibt, wird die Spannung immer unerträglicher. Die Entscheidung der Mutter, in die Räumlichkeiten des Vaters einzudringen (00:57:27), bildet den Ausgangspunkt für eine Reihe von Szenen, an deren Ende das lichterlohe Kohlenfeuer steht. Die Familie hat den Brand ebenso wenig unter Kontrolle wie ihre innerfamiliären Konflikte zu diesem Zeitpunkt. Als Gamila plötzlich in ihrem weißen Kleid im Hof steht und der Vater sie durch das Inferno entdeckt, verstummen für einen Moment alle Hintergrundgeräusche. Gleichzeitig fängt Halima Feuer und die Mutter schafft es gerade noch, sie zu löschen. Der Vater wendet sich vom Anblick Gamilas ab, seiner brennenden Tochter zu und die Geräusche kehren zurück. Die kurze Unaufmerksamkeit des Vaters nützt Gamila zur Flucht.

Das reinigende Feuer verändert die Haltung des Vaters zu seinen Kindern und stellt einen wichtigen Wendepunkt im Film dar. Bis zu diesem Zeitpunkt hat der Vater den drei Kindern ähnlich wenig Beachtung geschenkt. Mit ihrer Flucht ist Gamila für ihren Vater nun endgültig gestorben. Tagelang sind die Mutter und die beiden Geschwister die einzigen, die sich Sorgen um die Älteste machen. Schließlich gibt der Vater nach und bringt Gamila nach Hause, um sie einzusperren, jedoch weniger aus Liebe zu ihr als aus Verantwortungsgefühl – schließlich ist er die Kontrollinstanz. Während Gamilas Abwesenheit wendet er sich vermehrt seinem Sohn zu, dessen Haltung zu seinem Vater sich zunehmend verhärtet. Die Spannung zwischen Vater und Sohn wird besonders deutlich, als die beiden zum Jagen von Vögeln in den Wald gehen. Shukri gibt vor, sein Messer vergessen zu haben und der Vater zwingt ihn, einem Vogel bei lebendigem Leib den Kopf abzureißen (01:15:07). Er verlangt von Shukri die gleiche Grausamkeit, die er im Laufe der Zeit gelernt und entwickelt hat und schult ihn damit dafür, eines Tages seinen Platz einzunehmen. In dieser Szene liegt etwas sehr Archaisches, denn der Grat zwischen der Gewalt und Kraft, die man zum Überleben braucht, und der Gewalt, die der Vater über seine Familie ausübt, ist schmal.

⁴⁷⁹ http://www.mecfilm.de/en/media/waiting/Press_Kit_Waiting_for_Sallah_el_Din.pdf (Zugriff 01.05.2009)

Filmsprache

Wie bereits erwähnt, nimmt die Kamera in *Atash* eine aktive Rolle ein, indem sie immer wieder die klaustrophobische Wirkung des Hauses unterstützt. Sie fungiert dabei jedoch nicht nur als Unterstützung eines Effekts, oft wird sie zum sechsten Familienmitglied, das beobachtet, Partei ergreift und zukünftige Ereignisse vorweg nimmt. So ist die Kamera lange vor Gamila bereits in das Kohlelager eingesperrt, als der Vater und Shukri die alte Tür dazu aufbrechen und den Raum zum ersten Mal entdecken (00:28:33). Als der Vater mit Gamila zurückkehrt und sie in ihr Gefängnis trägt, zeichnet die Kameraführung seinen Weg vor, als würde sie ihn durch die Kohlesäcke führen (01:23:24). Sie folgt ihm jedoch nicht nach draußen, sondern verweilt mit Gamila im Verlies und sieht dem Vater hinterher, als er sich entfernt. Das sechste Familienmitglied hat in diesem Fall die Rolle des Komplizen des Vaters eingenommen und stellt sich im Moment der Gefangenschaft als Gamilas Bewacher ein.

Auffällig ist, dass Abu Wael bei der Darstellung der Figuren, anders als bei der Darstellung von Landschaft, seltener Tiefenschärfe einsetzt (z.B. 00:27:45). Gamila, die oft im Hintergrund sitzt, bleibt dort ein verschwommenes Bild, das sich der Wahrnehmung durch den Zuschauer entzieht, so wie der Vater Gamila nur in bestimmten Momenten Aufmerksamkeit schenkt.

Als viertes Kind und in dieser Funktion in einer dem Vater gegenüber gestellten Position fungiert die Kamera als der Vater zum ersten Mal im Film seine privaten Zimmer betritt (00:47:48 – 00:48:44). Zuerst ist zu sehen, wie er das Schloss zum alten Kohlelager aufschließt und den Raum betritt. Zu diesem Zeitpunkt befindet sich die Kamera auf der Straße und fängt die Szene in einer Halbtotale ein. Mit dem Betreten des Lagers wechselt sie jedoch nicht etwa in den kleinen Hof, der zum Lager gehört, sondern in das Innere des Lagerhäuschens, ins Dunkle (00:48:00), und weicht damit weiter vor dem Vater zurück als nötig, fast als wolle sie sich vor ihm verstecken. Während der Vater die Kohlesäcke zählt, bleibt die Kamera im Verborgenen, Dunklen, Unsichtbaren.

Aus einer ähnlichen Perspektive erleben wir die Entdeckungstour der Kinder, während die Mutter die Batterie sucht (00:58:10). Wie zuvor weicht auch jetzt die Kamera in den Räumlichkeiten des Vaters in den Schatten und das Dunkel des Nebenraums zurück. Erst mit den neugierigen Blicken der Kinder bewegt sich auch die Kamera ins Licht und erlaubt dem Zuschauer, sich umzusehen. Wenn die Kamera hier eine Rolle übernimmt, ist

es die eines Bruders oder einer Schwester, die eindeutig nicht mehr auf der Seite des Vaters steht.

Indem das Publikum auf diese Art und Weise in den Film eingebunden wird, erlebt es die Heimat der Figuren nicht so sehr aus einer identifizierenden Position heraus, sondern ist selbst – und sehr individuell – den Stimmungen des Vaters, den Konflikten in der Familie und den verschiedenen Formen von Gefangenschaft ausgesetzt. Das bietet viel Raum für die Wirkung der eigenen Erfahrungen auf das Erleben des Films. und entspricht damit vom Grundprinzip her Wenzels Konzept von Film als begehbarem Gedächtnisraum, auch wenn hier weniger historische als vielmehr gesellschaftliche Probleme den Anstoß zur Reflexion geben.

4.1.2 Stadt – Hoffnung und Resignation

Auch wenn der Mukhtar das Oberhaupt eines Dorfes ist, sind die Strukturen in *Wedding in Galilee* doch sehr ländlich und in *Atash* finden sich schließlich keinerlei städtische oder zivilisatorische Spuren mehr. Ganz anders sieht das bei Rashid Masharawis *Haifa* oder Elia Suleimans *Divine Intervention* aus. Jenes Flüchtlingslager, das der Schauplatz von *Haifa* ist, kann zwar nicht mit einer richtigen Stadt gleichgesetzt werden, durch die langsam gewachsenen städtischen Strukturen, die mittlerweile viele palästinensische Flüchtlingslager prägen⁴⁸⁰, ist es jedoch durchaus mit einer Stadt zu vergleichen. Die großen Städte Nazareth und Jerusalem bilden die Schauplätze von *Divine Intervention*. Seine Hauptfigur, der zwischen ihnen hin und her pendelnde Regisseur E.S., personifiziert ein nicht nur den israelischen Arabern bekanntes Phänomen: überall und nirgends zu Hause zu sein.

Hamid Naficy betrachtet Flüchtlingslager oder andere Stationen auf dem Weg ins Exil als „intermediary places“⁴⁸¹ – Durchgangsorte, temporäre Orte, wo ein längerer Aufenthalt oder das Entwickeln von heimatlichen Gefühlen nicht vorgesehen ist. Wer dort lebt, spekuliert selbstverständlich auf das Ende dieser Lebensform und wird deshalb auch nicht absichtlich heimatlich werden. Heimat ist also auch eine Frage der Entscheidung, inwieweit Hoffnungen und Ambitionen aufgegeben werden.

⁴⁸⁰ vgl. Kapitel *Voraussetzungen* der vorliegenden Arbeit

Während im Flüchtlingslager solche Hoffnungen und Ambitionen noch sehr präsent sind, zeigen die Menschen in Suleimans Film, wie sie sich einerseits mit ihrer Situation abfinden und andererseits die Abgrenzung zur israelischen Identität suchen. Der oft schwarze Humor ist dabei ein wichtiges Instrument, das ihren Widerstand deutlich unterscheidet von jenem, der sich beispielsweise in Hany Abu-Assads *Paradise Now* findet: Dort suchen die Protagonisten den Ausweg aus ihrer verzweifelten Lage in der letzten nicht mehr legitimen Konsequenz der Hoffnungslosigkeit: dem Selbstmordattentat.

Haifa

Rashid Masharawi ist in einem Flüchtlingslager geboren und aufgewachsen und viele seiner Filme beschäftigen sich mit den Menschen in den Lagern und ihren Schicksalen, wobei seine Figuren „live and struggle in the dead-end present, enjoying no future prospects.“⁴⁸² Die Hoffnungen der Protagonisten werden wiederholt zerstört, ihre aktuellen Lebensumstände verschlechtern sich oder werden unerträglich. Gertz und Khleifi sprechen von einer „downward spiral“,⁴⁸³ deren Ereignisse – obwohl Individuen betroffen sind – immer auch „allegories for the collapse of Palestinian national aspirations“⁴⁸⁴ sind. Berechtigte Hoffnung auf eine Verbesserung ihrer Lage gibt es für die Menschen bei Masharawi nicht und Zukunftspläne, wie etwa eine Rückkehr in die verlorene Heimat, „are presented in his films in a disruptive, insinuated manner, in a dream sequence, or in association with madness.“⁴⁸⁵ Eine der Hauptpersonen in *Haifa*, der etwas verrückte Nabil, dessen Spitzname „Haifa“ von seinem Herkunftsort herrührt und der durch das Lager läuft und laut die Namen von ehemaligen palästinensischen, heute israelischen Städten ruft, ist ein Paradebeispiel für diese Form von „madness“, die Gertz und Khleifi ansprechen, aber auch für die Folgen des Heimatverlusts, wie sie Mitzscherlich angedeutet hat. Die traumatische Verlusterfahrung der Heimat hat Nabils Psyche nachhaltig beschädigt. Die Gegenwart wird verdrängt und mit Wahnvorstellungen aufgefüllt. Alles Hoffen ist gerichtet auf ein Leben in einem zukünftigen Staat Palästina.

⁴⁸¹ Naficy (2001), S. 152.

⁴⁸² Gertz/Khleifi (2008), S. 102.

⁴⁸³ A.a.O., S. 106.

⁴⁸⁴ ebd.

⁴⁸⁵ A.a.O., S. 101.

Die verlassenen Städte wirken neben dieser Hoffnung als Gedenkort im Sinne Assmanns, die durch den gewaltsamen Bruch in der Geschichte quasi erstarrt sind.⁴⁸⁶ Um die mit diesen Orten verbundenen Erinnerungen und Gefühle verstehen zu können, muss das Publikum des Films über die Rolle der Städte in der palästinensischen Geschichte Bescheid wissen, es braucht geschichtliches Vorwissen. Das ist für Aleida Assmann die Voraussetzung dafür, diesen Orten ihre „verloschene Stimme“ wieder zu geben.⁴⁸⁷

Das Flüchtlingslager und seine Bewohner, seine Strukturen und Infrastrukturen prägen die Heimat der Familie von Abu Said, der neben Haifa im Mittelpunkt des Films steht. Mit Haifas Tante, einer sehr alten, etwas verwirrten Frau, die von ihren Kindern in den verschiedenen politischen Wirren verlassen worden ist, erhält das Trauma des Heimatverlusts ein Gesicht und eine Stimme. Zu Beginn des Films ist Haifa im Wrack eines blauen Traktors zu sehen, dessen Steuer er mit starrem Blick lenkt, sich jedoch nicht vom Fleck bewegt (00:01:42). Im Hintergrund hinkt ein Esel vorbei. Der Frame wird größer und es folgt ein Schwenk über die Landschaft rund um das Lager (00:02:24 – 00:02:41), die sandigen Hügel liegen in der Abenddämmerung und schimmern violett, der Himmel ist zartrosa – und in weiter Ferne. Diese wenigen Einstellungen etablieren Haifa als leicht verschrobenen Kerl, der zwar ein Ziel haben mag, es aber nicht erreichen wird, denn der Traktor ist irreversibel kaputt. Die Freiheit, die der Schwenk über die weite Landschaft suggeriert, könnte dieses Ziel Haifas sein, doch aus dem Lager gibt es keinen Weg nach draußen. Selbst der Esel ist in seiner Beweglichkeit eingeschränkt.

Städtische Strukturen, Infrastruktur

Im Gegensatz zur Weite der Umgebung und zur Unbeweglichkeit der Akteure steht die folgende Sequenz, in der ein paar Jugendliche von Militärjeeps verfolgt und dabei durch die engen Straßen und Gassen des Flüchtlingslagers gejagt werden. Zugleich erlaubt sie dem Publikum, in kurzer Zeit einen Eindruck der Lagerstrukturen zu erhalten. Uniformierte und schwer bewaffnete Soldaten laufen den Jungen nach und ringen einige zu Boden. Einer von ihnen – Ziad, ein Sohn der Familie, um die sich die Handlung von *Haifa* dreht – kann sich durch einen kühnen Sprung in den Garten einer Familie retten. Der Hausherr erkennt ihn: „Bist du nicht der Sohn des Polizisten?“ Ziad nickt, betont aber, dass der Vater kein Polizist mehr ist. Der Hausherr entgegnet: „Für uns ist er das noch immer!“ (00:02:42 – 00:03:10)

⁴⁸⁶ Assmann (1999), S. 309.

Die Verfolgungssequenz zeigt einerseits die engen Verhältnisse, unter denen die Menschen im Lager leben, andererseits die gute Ortskenntnis der Lagerbewohner. Die Häuser stehen so dicht nebeneinander, dass Ziad mit dem Sprung über eine Mauer nicht nur im Garten der Familie landet, sondern gleich mitten auf ihrem Abendbrot-Tisch. Der individuelle Raum ist stark begrenzt und Masharawi sorgt dafür, dass wir gleich zu Beginn erfahren, wer für diese Begrenzung verantwortlich ist: die israelischen Soldaten, die das Lager kontrollieren und überwachen. Der kurze Wortwechsel am Ende der Sequenz steht symptomatisch für das Schicksal vieler palästinensischer Flüchtlinge. Bevor sie ihre ehemalige Heimat verlassen haben, hatten sie einen Beruf und eine gesellschaftliche Position innerhalb einer Stadt- oder Dorfgemeinschaft. Auch wenn sie schon lange im Lager leben, werden sie immer noch als Polizist, Postbote, Apotheker usw. gesehen und angesprochen. Dies bestätigt der Nachsatz des Hausherrn: „Für uns ist er das noch immer.“ Dennoch können nur wenige auch innerhalb des Lagers ihren alten Berufen nachgehen, wie zum Beispiel der Ladenbesitzer Abbas oder der Obst- und Gemüsehändler.⁴⁸⁸ Abu Said, der ehemalige Polizist, verkauft heute vor der UNRWA-Schule in den Pausen Zuckerwatte (00:05:22).

Die meisten Flüchtlingslager waren ursprünglich Zeltstädte. Die Häuser, die in den ersten Minuten von *Haifa* zu sehen sind, sind aus Ziegelsteinen gebaut, was darauf hin deutet, dass das Lager zum einen bereits sehr lange besteht und zum anderen auch seine Bewohner seit langer Zeit dort untergebracht sind. Viele palästinensische Lager ähneln heute kleinen Städten und haben mit den Zeltlagern der ersten Tage nichts mehr zu tun. Das Lager, das im Mittelpunkt von Haifa steht, bleibt ohne geografische Bestimmung und steht daher exemplarisch für alle permanent gewordenen Lager. Auch wenn die Häuser solide gebaut und teilweise gut verputzt sind, sind die Straßen ausgetrocknete, steinige Schotter- und Lehmwege zwischen den Mauern, die die einzelnen Grundstücke notdürftig voneinander trennen. An anderer Stelle sind die Häuser verfallen, höchstens einstöckig, schlecht gedeckt und umfassen nicht mehr als zwei Zimmer (00:28:00). Den Bewohnern des Lagers scheint die Enge nichts auszumachen. Sie bemühen sich, eine Normalität wie in jeder anderen Stadt aufrecht zu erhalten und haben – wie „draußen“ – bestimmte Familien, mit denen sie befreundet sind, oder Viertel, mit denen sie besonders vertraut sind. Das Heimatempfinden liegt hier vor allem im gemeinsamen Erleben von Alltag.

⁴⁸⁷ Assmann (1999), S. 312.

Sabah (arab. *der Morgen*), die Schwester von Ziad und das zweite Kind von Abu Said, dem Polizisten, bewegt sich ebenso sicher durch die engen Gassen wie ihr Bruder (00:03:42). Sie trifft einen Freund am Rand des Lagers, mit dem sie sich regelmäßig in ein verlassenes Haus zurückzieht, um sich Geschichten zu erzählen. Ihr Versteck ist ein heruntergekommenes kleines Ziegelhaus mit einer einfachen Wellblechtür am Rand des Lagers. Im Inneren sind vage ehemalige Fensterstöcke und Raumaufteilungen zu erkennen, durch ein zerstörtes Fenster dringt etwas Licht in den Raum. Ein Spielplatz wie dieser ist der Traum eines jeden Kindes, unabhängig von Herkunft oder Aufenthaltsort. In diesem Versteck haben sie die Möglichkeit, von den Eltern unbeobachtet ihre eigenen Abenteuer zu erleben und ihre eigene Infrastruktur aufzubauen, die Straßen genauso einschließt wie Menschen. Sabahs Leben erscheint bewusst normal und einem Mädchen ihres Alters entsprechend. Sie erweckt nicht den Eindruck, unter den Zuständen im Lager besonders zu leiden.

Sabah hat mit Schule, Freunden und häuslichen Pflichten einen erfüllten Tag, doch das geht nicht allen Kindern so. In einem Schwenk über eine Straßenecke sind mehrere Kinder zu sehen, die vor einem Haus sitzen und scheinbar auf etwas warten, jedenfalls nichts tun (00:05:00 – 00:05:15). Sie entsprechen dem typischen Bild, das ein westlicher Medienkonsument von einem palästinensischen Flüchtlingslager hat – der Alltag ist geprägt von Langeweile, Nichtstun und unbestimmtem Warten, während in den Jugendlichen das Radikalisierungspotenzial wächst. Ziad gehört zu diesen Jugendlichen und glaubt nicht mehr an den positiven Ausgang der Friedensgespräche. Er hofft trotzdem – so wie der Rest seiner Familie –, dass im Zuge der Verhandlungen sein ältester Bruder Said aus dem Gefängnis entlassen wird.

Die Lagerbewohner

So verschieden die Charaktere des Lagers auch sind, eines ist ihnen allen gemeinsam: Das Trauma von 1948, der Zeitpunkt, zu dem sie oder ihre Familien zu Flüchtlingen geworden sind und ihre Heimatlosigkeit begonnen hat. Die Erinnerung daran wird von allen stets lebendig gehalten, sei es durch einen Spitznamen („Haifa“), das gedankliche Festhalten an der ehemaligen Heimatstadt oder dem ehemaligen Beruf („der ehemalige Postbote“). Auf diese Art und Weise – und das stellte schon Aleida Assmann mit Lyotard fest – kann das Trauma nicht verarbeitet werden, sondern wird im Gegenteil bewahrt und zu einem Mythos, der die Identität der Lagerbewohner wesentlich prägt. Als Erinnerungsmedium

⁴⁸⁸ vgl. *Lagerbewohner*

fungieren Orte, jedoch nicht Gedenkstätten oder bestimmte Stellen der Umgebung, sondern die Städte und Dörfer in den Köpfen der Menschen, zum Teil nicht mehr reale Orte, an die sie die utopische Vorstellung einer idealen Existenz knüpfen.

So verwundert es nicht, dass in *Haifa* die politische Entwicklung und die Geschichte der Palästinenser immer wieder Gesprächsthema in der Familie und auf der Straße sind. Abu Said kommt dabei die Rolle des stets hoffenden Optimisten zu, während seine Gesprächspartner abwartend bis zurückhaltend reagieren. Dies kann auch damit zusammenhängen, dass Abu Said in seiner Funktion als ehemaliger Polizist ein besonders hohes Ansehen genießt und seine Meinung geschätzt wird. Ihm widerspricht man nicht so schnell wie beispielsweise Haifa, der von niemandem völlig ernst genommen wird. So zeigt sich Abu Said dem Frisör gegenüber zuversichtlich, obwohl dieser seinen hochfliegenden Hoffnungen skeptisch gegenüber steht. „Überlasst die Politik den Politikern. Jeder von ihnen hat ein Gehirn so groß wie dieser Frisiersalon. Sie wissen, was sie tun.“ Er versucht dem Frisör seinen persönlichen Vorteil zu erklären: „Du wirst nachts ruhig schlafen, ohne Angst vor Ausgangssperren, Soldaten oder sonst was. [...] Die Zeit wird kommen.“ (00:18:50)

Diese Hoffnungen auf eine Heimat in der Zukunft sind übertrieben und unrealistisch. Den Bewohnern fehlt trotz gelegentlichen Medienberichten ausreichend Information, sie leben in einer permanenten Übergangsphase und hängen der Illusion einer besseren Zukunft hinterher, ohne die das Leben für die Flüchtlinge wahrscheinlich nicht erträglich wäre. Entbehrungen werden in Kauf genommen für die Hoffnung auf eine gesicherte, friedliche Zukunft in einem neuen Palästina. Nur die junge Generation, die nichts anderes als das Lagerleben kennt und in den engen Gassen aufgewachsen ist, ist bitter genug, sich keine Illusionen zu machen. Ziad steht stellvertretend für diese Generation, die in den Jahren nach 1967 zur Welt gekommen ist. Sie sind heimatlos geboren, denn ihre Eltern haben nie eine neue Heimat für sie geschaffen, sind politisch gut, wenn auch vielleicht einseitig informiert, verfolgen trotz aller Skepsis die Entwicklungen genau und geben sich weltgewandt.

So erklärt Ziad seinen Freunden überzeugt: „Das ist unmöglich, von Jerusalem nach Gaza in 45 Minuten. Es ist nicht Jerusalem-Jericho, das dauert 20 Minuten. Jerusalem-Tel Aviv dauert 45 Minuten, okay? Das sind 70 oder 80 Kilometer.“ (00:18:00) Er schaffe es, mit einem schnellen Auto in einem Tag ganz Palästina – einschließlich des israelischen Staatsgebiets – zu durchqueren. Die anderen Jugendlichen stellen nicht etwa die

Durchführbarkeit dieses Unterfangens aus politischer Sicht in Frage, sondern einzig die Fähigkeiten der Autos. Die Jungen kennen die Abmessungen des Gebiets sehr gut, obwohl sie wahrscheinlich noch nie weiter als einige Meter vom Lager entfernt waren. Der Umgang mit „ihrem“ Land ist für sie selbstverständlich und dass es vielleicht nie wieder ihr Land werden könnte, wird ausgeblendet. Noch ein anderer Aspekt wird in diesem kurzen Gespräch deutlich. Die Distanzangaben entsprechen den realen Verhältnissen und zeigen, auf welchem engem Raum sich der Konflikt abspielt. Abgesehen von der Illusion, die die Heimat in *Haifa* ist, wäre selbst bei Erfüllung des Traums einer Rückkehr schlicht kein Platz, um allen eine Heimat zu bieten.

Ziad arbeitet in einer Autowerkstatt und verbringt seine offenbar großzügig bemessene Freizeit bei Abbas, dem Gemischtwarenhändler, dessen Geschäft ein zentraler Punkt im Lager ist. Es liegt an der Hauptstraße und fast jeder Bewohner kommt zu ihm einkaufen. Durch seine zentrale Lage führen auch viele Wege an ihm vorbei und er ist stets gut informiert. Ziad hat einen Stammplatz auf einem Plastikstuhl auf der Straße vor dem Geschäft. Aus seiner Perspektive bekommen auch wir einen Eindruck vom regen Treiben auf der Hauptstraße (00:08:49). Die meisten der etwas improvisierten, aber bemüht gepflegten Häuser haben ein kleines Vordach, unter dem an mehreren Stellen Männer, Frauen und Kinder sitzen. Wieder entsteht das ambivalente Bild des Lagerbewohners: Hoffnung und Hoffnungslosigkeit liegen eng beieinander, die Arbeitslosigkeit ist hoch und viele der Männer haben nicht mehr zu tun, als den Tag vor ihren Häusern zu verbringen und die Menschen auf der Straße zu beobachten. Auf der anderen Seite steht Abbas, der versucht, so gut es ihm möglich ist einen regelmäßigen Arbeitsrhythmus aufrecht zu erhalten. Er muss für sich und seine hochschwängere Frau sorgen. Oft kommt ihm eine Streikanordnung dazwischen: „Einen Tag Arbeit und 10 Tage Streik, ich mag das nicht.“ (00:21:13) Faulheit kann man ihm also nicht vorwerfen. Der typische palästinensische Flüchtling bei Masharawi ist trotz seiner leidvollen Vergangenheit fleißig, durch widrige Umstände am Fortkommen gehindert, durch die politische Lage an den Rand der Radikalität gebracht, voll Hoffnung und Tatendrang, bemüht, ein möglichst normales Leben zu führen. Das gilt für jedes Mitglied des so entstehenden Kollektivs. Ein besseres Leben versprechen nur zwei Dinge: Eine Hochzeit oder eine Ausbildung im Ausland. Die Mutter beschließt daher, ihren ältesten Sohn, der noch im Gefängnis ist, zu verheiraten. Während der Suche nach der richtigen Braut besucht sie mehrere Familien mit jungen Töchtern. Die Brautwerbung erfolgt nach bestimmten Regeln, die auch im

Lager eingehalten werden, was wiederum ein bewusst normales Leben suggeriert. Dennoch spielt die prekäre Lage der Jugend eine Rolle bei der Entscheidung, ist die Familie des Bräutigams auch noch so angesehen in der Gesellschaft. Nach den üblichen Floskeln entscheidet die potenzielle Schwiegermutter bestimmt: „Umm Said, wir achten Ihre Familie. Aber unsere Tochter will ihr Studium in den Golfstaaten abschließen. Danke sehr, es war eine Ehre, Sie zu empfangen.“ (00:20:13) Das Flüchtlingslager als zukünftige Heimat für die Tochter kommt nicht in Frage.

Das Schicksal der Familie Abu Saids ändert sich schlagartig, als Abu Said bei der Arbeit zusammenbricht. Er wird von einigen Männern, darunter Haifa, zu Umm Said ins Haus getragen. Haifa hat bereits einen Arzt gerufen, der innerhalb von Minuten erscheint. Er teilt der besorgten Familie mit, dass der Vater ins Krankenhaus muss. „Er kann sich nicht bewegen. Ich hoffe, dass er nicht gelähmt ist.“ (00:33:20) Was genau passiert ist und welche Angelegenheit zu dem Zusammenbruch geführt hat, wird nicht aufgeklärt. Mit dem Unfall des Vaters und seiner folgenden Lähmung wird der Zusammenhalt unter den Lagerbewohnern deutlich. Die Männer, die Abu Said gebracht haben, bieten sofort und bedingungslos ihre Hilfe an, es ist selbstverständlich, dass die Mutter in so einer Situation auf ihre Unterstützung zählen kann. Dieser Zusammenhalt setzt die städtische Struktur des Lagers kurz außer Kraft und erinnert vielmehr an ein Dorf mit seiner eingeschworenen Gemeinschaft. In einer Stadt kennen sich zwar vielleicht die Nachbarn, ein größeres Umfeld würde sich aber nicht sofort bedingungslos zur Hilfe anbieten. Die Gemeinschaft gründet sich aber nicht nur auf Sympathie, sondern auch und vor allem auf die gemeinsam erlebte oder als gemeinsam erlebt empfundene Vergangenheit, die im kulturellen Gedächtnis der Lagerbewohner stark präsent ist. Worte sind nicht notwendig, um allen in der Szene anwesenden klar zu machen, dass Abu Saids Unfall nur ein medizinisches Schicksal, sondern ein ernsthaftes wirtschaftliches Problem darstellt. Er möchte in einem neu geschaffenen Staat Palästina wieder als Polizist arbeiten, was er in seinem Zustand natürlich nicht kann. Die zu Beginn angesprochene „downward spiral“ setzt sich in Gang, an deren Ende Abu Said ein Arbeitsangebot, das seine durch sein Flüchtlingsdasein gebrochene palästinensische Identität wieder repariert hätte, wegen seiner Lähmung ablehnen muss.⁴⁸⁹

⁴⁸⁹ vgl. *Dramaturgie*

Haifa

Noch bevor Haifa das erste Mal zu sehen ist, hören wir bereits seine Rufe, „Jaffa, Haifa, Akka!“ (00:08:55) Vom Ende der Straße her nähert er sich dem Laden von Abbas, der ihm eine Melone gibt und fragt, ob er sie für reif halte. Haifa antwortet: „In Haifa, wie wussten wir da, ob sie rot ist oder nicht?“ Ein zweiter Mann, der sich mit Abbas über den Preis für die Melonen gestritten hat, sagt: „Genug, du immer mit deinem Haifa! Nimm sie und geh, ich bezahle,“ worauf Haifa den Arm mit der Melone in die Luft streckt und schreit, „Es lebe die Gerechtigkeit!“ (00:10:16)

Diese kurze Sequenz charakterisiert nicht nur die Figur des Haifa, sie steckt auch voller politischer Anspielungen und Hinweise auf Informationen, die im Funktionsgedächtnis der Gemeinschaft gespeichert sind. Jaffa, Haifa und Akko⁴⁹⁰ sind heute israelische Städte mit den gleichen Namen. Für die Palästinenser sind mit diesen Städten nach wie vor schmerzliche Erinnerungen verbunden, da sie zu den größten Städten gehören, die nach 1948 israelisch wurden. Die Namen stehen pars pro toto für das Trauma des Kriegs von 1948 und sind als solche stark affektiv aufgeladen. Haifas Familie stammt aus Haifa – daher sein Spitzname – und wurde offensichtlich entweder schon 1948 oder zumindest 1967 zu Flüchtlingen. Für Haifa ist diese Entwurzelung eine traumatische Erfahrung gewesen, die er nie vollständig verarbeiten konnte. Er bezeichnet sich selbst als verrückt und wird von den anderen Lagerbewohnern mit gutmütiger Nachsicht als ein bisschen irre angesehen. Seine Schreie, die immer gleiche Uniform und das Pappgewehr sowie der Verschlag, in dem er außerhalb des Lagers lebt, tragen zu diesem Image bei. Im Umgang mit seiner Tante, die selbst den Bezug zur Realität verloren hat, ist er jedoch ein nüchterner, vernünftiger Mann.⁴⁹¹ Wie sehr Haifa noch an seiner alten Heimat hängt, macht seine Frage deutlich, wie sie denn in Haifa erkennen konnten, ob die Melonen reif waren. Das friedliche, erfüllte Leben von damals erscheint als das Maß aller Dinge und Traditionen, Gebräuche und Alltagsfähigkeiten (wie eben die Beurteilung einer Frucht auf dem Markt) werden an den früheren Erfahrungen gemessen. Haifa sieht seine Zukunft in der Fortführung der Vergangenheit – er will seine Cousine auf dem Berg Carmel heiraten, er überlegt, wie er in Haifa die Reife der Melone erkannt hat, er träumt von einer Rückkehr. Ein Leben in der Gegenwart gibt es für ihn nicht, das Lager scheint er gar nicht wahrzunehmen. Abbas und sein Kunde sind zwar auch Flüchtlinge, sehen ihre Situation aber pragmatischer. Der Kunde sagt, „Genug mit deinem Haifa!“ weil er weiß, dass Haifa einer Illusion nachjagt und die Stadt aus palästinensischer Sicht verloren ist.

⁴⁹⁰ Haifa spricht Dialekt, weshalb er „Akka“ und nicht „Akko“ ruft. Der deutsche Name der Stadt ist Akko.

Sie haben aber auch Verständnis für seine Situation, die für die Lagerbewohner ein bekanntes Schicksal ist, und versuchen, sich ein wenig um ihn zu kümmern. Wieder tritt der Zusammenhalt unter den Bewohnern zu Tage. Haifas letzter Ausruf („Es lebe die Gerechtigkeit!“) war der Leitspruch der hoffnungsvollen Palästinenser in den Monaten rund um die Friedensverhandlungen in Oslo. Auch heute hoffen viele auf „Gerechtigkeit“, die Anerkennung ihrer Rechte und die Möglichkeit, in ihre frühere Heimat zurückkehren zu können.

Die gemeinsame Herkunft „Palästina“ ist ein wichtiger Teil der dadurch raum- bzw. ortsbezogenen Identität der Lagerbewohner. Sie ist es, die sie gleichzeitig vereint und voneinander unterscheidet. Alle sind Palästinenser, suchen ihre Individualität jedoch anhand der unterschiedlichen Städte, aus denen sie stammen, zu bewahren. Masharawi verleiht diesem Umstand besonderes Gewicht, indem er seiner Hauptfigur den Spitznamen seiner Geburtsstadt gibt und ihn damit zum Symbol für das kulturelle Gedächtnis des ganzen Lagers macht. Die Bewohner kennen nicht nur einander, sie kennen auch die Städte und Dörfer, aus der die anderen stammen. Das zeigt das Gespräch, das Haifa mit seiner Melone in einer stillen Seitenstraße führt: „Wo kommst du her? Aus Jaffa? Dann bringe ich dich zu Abbas! Aus Haifa? Dann nehme ich dich mit. Du bist doch nicht aus Akka?! [...] Akka ist sehr weit weg.“ (00:10:26) Diese Unterscheidung der Personen anhand der Städte, aus denen sie stammen, spricht das palästinensische Kollektiv an, ebenso wie die Erwähnung der UNESCO:

Haifa hat mit der Hilfe durch die UNESCO schon lange abgeschlossen, er ist verbittert, weil sich die Situation in den Lagern kaum verändert hat. Auf Abu Saids Bitte, sich doch im UN-Büro etwas zu essen zu holen reagiert er mit einem schrillen Lachen. „UN...? UNESCO? Die kamen, als wir Haifa verließen, 1948. Sie fotografierten uns, gaben uns Kärtchen und sagten: ‚Ihr bekommt Essen, bis wir euch nach Haifa zurück bringen.‘ Und wir essen und essen... Ganz toll, die UNESCO!“ (00:23:00) Er spricht damit nicht nur seine individuelle Situation oder die der Filmfiguren an, sondern wendet sich gezielt an das Kollektiv der Palästinenser, die ähnliche Erfahrungen gemacht haben. Gleichzeitig versucht Masharawi durch seine Hauptfigur, das Bewusstsein des vielleicht unwissenden Publikums zu bilden und die Lebensbedingungen des gefilmten Lagers exemplarisch für die des palästinensischen Flüchtlings allgemein werden zu lassen. Die UNESCO gibt den Flüchtlingen Essen und Hoffnung, aber laut Masharawi nichts Reales. Auch wenn Haifa

⁴⁹¹ Vgl. *Erinnerungskultur am Beispiel von Haifas Tante*

gegen die Vorgehensweise der UNO ist, trägt er doch deren Uniform und das blaue Käppchen.

Haifas Wohnort ist erst nach fast einer halben Stunde Film zu sehen. Bis dahin hat er seine Zeit damit verbracht, durch das Lager zu laufen. Vor den Toren des Lagers, oder zumindest in einer wenig verbauten Umgebung, hat er sich in einem ausrangierten Bus umgeben von jeder Menge Gerümpel eingerichtet (00:28:57). Die Eingangstür zu seinem Hof bilden die nach außen geöffneten Türen eines kaputten Kühlschranks. Toilette und Wasserleitung befinden sich nicht im Bus, sondern in einem notdürftig gezimmerten Verschlag im Hof. Seine Haustiere sind eine wohl genährte Katze namens Tiger und ein Vogel, der auf Arabisch „ra'isa“ heißt, was in den deutschen Untertiteln mit „Mr President“ übersetzt wurde, aber in der Regel als Bezeichnung für Arafat verwendet wird. Haifa ist also nicht nur Erinnerungsträger des Lagers, er vereint in seinem Lebensraum gar die gesamte palästinensische Gemeinschaft: die Stadt Haifa, die temporäre Heimat im Bus, der Präsident Arafat und die Widerstandskraft des Tigers sind Eckpfeiler einer kollektiven Identität, wie Masharawi sie sieht.

Der kaputte Bus kann sich zwar nicht mehr fortbewegen, ist aber in seiner ehemaligen Funktion als Fahrzeug der Inbegriff des Unsteten. Haifas Lebensraum wirkt improvisiert, nur für kurze Zeit aufgebaut und jederzeit wieder abbaubar. Das meiste Gerümpel aus seinem Hof müsste er im Falle einer Abreise wahrscheinlich nicht einmal wegräumen, man könnte an dieser Stelle auch eine Sperrmüllhalde für das Lager einrichten. In allem, was wir bisher über Haifa erfahren haben, steht er weniger für den typischen Flüchtling, als vielmehr für dessen Konzeption von Leben und Heimat: Immer auf dem Sprung, nirgendwo niedergelassen und emotional gebunden an eine verlorene Stadt. Die Sehnsucht, in der Zukunft die Vergangenheit wieder aufleben zu lassen, bestimmt die Gegenwart, die für das Leben keine große Rolle spielt.

Haifa übernimmt für die Kinder des Lagers hin und wieder die Rolle des Märchenonkels, wenn er ihnen auf der Straße wundersame Geschichten erzählt, und auch als Abu Said regungslos im Bett bleiben muss, kommt er vorbei, um eine Geschichte zu erzählen (00:43:50 – 00:44:46). Er berichtet von Joshua, der seinem Nachbarn das Haus abkaufen will. Der weigert sich jedoch, woraufhin Joshua beginnt, ihn nachts zu erschrecken und ihm tote Vögel vor das Haus zu legen, bis er schließlich aufgibt. Aber der Nachbar

schlägt vor seinem Auszug einen Nagel in eine Hauswand und sagt: „Das Haus kannst du kaufen, aber den Nagel nicht, denn er erinnert mich an meinen verstorbenen Vater.“ Dann hängt er an dem Nagel regelmäßig seinen Mantel oder seine Hose auf, und irgendwann benutzt er das Haus durch den Nagel mehr als der Besitzer selbst. Diese kurze allegorische Geschichte erinnert an das palästinensische Narrativ des Schlüssels, der von den Hausbesitzern 1948 ins Exil mitgenommen wurde, um die Verbindung zum verlassenen Haus nicht abreißen zu lassen.⁴⁹² Haifa übernimmt also auch die Rolle des Bewahrers alter Geschichten, Traditionen und (mündlicher) Überlieferungen. Damit trägt er aktiv zur Bildung einer palästinensischen Identität im Lager bei.

Haifa hat nicht nur ein von der Öffentlichkeit wahrgenommenes Leben, sondern auch nachdenkliche Momente, in denen er Selbstgespräche führt. Er spricht über seinen Traum, seine schöne Cousine Latifeh auf dem Berg Carmel über Haifa zu heiraten. „Sie wartet auf mich, das hat sie versprochen.“ (00:47:50) Dabei sind seine Augen klar und von einer etwaigen Verrücktheit ist nichts zu spüren. Erst als er aus seinen Erinnerungen aufschreckt, wird sein Lachen wieder schrill und überdreht. Haifa hat also auch Träume, wenn er auch die politische Lage offensichtlich erkennt und beispielsweise mit der UNO schlechte Erfahrungen gemacht hat. Seine persönlichen Träume beziehen sich auf das Private, auf die Ehe, die hier – wie so oft – als großes Lebensziel gehandelt wird. Die Sesshaftigkeit ist eine schöne, ersehnte Utopie, die er in Masharawi'scher Manier der „downward spiral“ aufgeben muss, als er von einem Freund erfährt, dass seine Cousine im Libanon geheiratet hat.⁴⁹³

Erinnerungskultur am Beispiel von Haifas Tante

Ein anderer Aspekt in Haifas Leben, der den meisten aus dem Lager verborgen bleibt, ist Haifas Tante, die sich ähnlich abseits wie ihr Neffe ein Häuschen eingerichtet hat, das rundum von einer hohen Mauer umgeben ist. Dahinter erheben sich Bergwände, vor denen es noch kleiner wirkt. Der Hof wird von einem riesigen Baum dominiert. Regelmäßig verwechselt sie Haifa, der sie häufig besucht, mit ihren Söhnen, die sie seit ihrer Flucht nicht mehr gesehen hat. Haifa klärt sie auf. „Jedesmal wenn ich komme, seit 40 Jahren, fragst du nach deinen Söhnen. Mustafa ist in Jordanien. Und Jussif in Syrien. Ihm geht's gut. Aber was macht Adnan in Kanada?“ (00:11:45) Die Diaspora ist ein Problem – Familien sind nicht beieinander und haben sich oft Jahre oder Jahrzehnte nicht gesehen. In einer Kultur, in der die Familie oberste Priorität hat, der Zusammenhalt

⁴⁹² Vgl. Kapitel *Voraussetzungen* der vorliegenden Arbeit

untereinander wichtig ist, wiegt die Zerstreuung von Familien doppelt schwer. Haifas Tante ist einsam und wird alt, ohne von ihrer Familie umsorgt zu werden. Haifa ist der einzige, der sie besuchen kommt, weil er der einzige ist, der noch da ist. Auch er hat wenig Zeit für sie. Sie klagt: „Alle gehen weg. Niemand bleibt bei mir.“ (00:12:15) Dennoch klammert sie sich an die trügerische Hoffnung, dass ihre Söhne eines Tages zurückkehren könnten. Die Erwartung der Rückkehr ihrer Söhne ist für Haifas Tante so konkret, dass sie aus „Wolle aus meiner alten Heimat“ (00:36:21) eine Weste für einen der Buben stricken will. „Wenn sie fertig ist, kommt er zurück.“ Auch die Tante lebt nicht in der Gegenwart, sondern versucht, mit Hilfe der Vergangenheit und dem Bewahren der „alten Heimat“ eine bessere Zukunft herbei zu träumen. Ihre Erinnerung speichert sie dabei konkret in Dingen wie der verfilzten, unbrauchbaren Wolle, aus der sie dennoch glaubt, einen Pullover stricken zu können. Ihr gegenwärtiges Leben kann für sie keine neue Heimat werden, so lange ihre Söhne im Exil sind. So lange sie ihre Kinder nicht wieder in die Arme schließen kann, braucht sie andere Dinge, wie eben die Wolle oder auch die Geschichten, die Haifa ihr erzählt, um in ständiger gedanklicher Verbindung zu ihnen zu bleiben. Einen realen Ort wie zum Beispiel eine bestimmte Stadt, braucht sie nicht für ihre Erinnerungen. Kurz nachdem Haifa von einem Boten erfährt, dass einer seiner Cousins im Libanon gestorben ist (00:54:23), stirbt die Tante. Der Sohn hat ihren Überlebenswillen mit ins Grab genommen.

Kommunikation/Medien

Woher der oben erwähnte Bote die Nachrichten aus dem Libanon hat, erfahren wir nicht. Dafür gibt es während des Films immer wieder Hinweise darauf, woher die Lagerbewohner Informationen über die politischen Entwicklungen in und außerhalb des Landes erhalten. Im Gegensatz zu den privaten Mitteilungen haben die öffentlich relevanten im Film sichtbare Quellen.

Wie wichtig elektronische Medien wie das Radio oder das Fernsehen für die Informationsbeschaffung sind, wird bereits in der ersten Szene deutlich, in der die Familie von Abu Said vollständig (mit Ausnahme von Said, der in dieser Szene nur im Dialog, nicht jedoch in persona anwesend ist) versammelt ist (00:07:33 – 00:08:05). Der Vater schlägt vor, Nachrichten zu hören. Ziad schnaubt und meint: „Mach dir keine Mühe, Vater. Was erwartest du? Es gibt nichts Neues unter der Sonne.“ Der Vater: „Diesmal

⁴⁹³ Vgl. *Dramaturgie*

gelingen die Friedensverhandlungen. Alle wollen richtigen Frieden.“ Ziad: „Und was bedeutet dieser Frieden für die Leute in den Flüchtlingslagern? Flüchtlingslager. Dieser viel beschworene Friede findet nicht hier statt, sondern in Washington, Madrid und wer weiß wo.“ (der Vater schüttelt während seiner Worte den Kopf) „Aber hier...? Ändert sich nichts! Ich gehe zu Abbas, hör du deine Nachrichten.“ (00:08:05) Sabah holt ein großes, veraltetes Radio, um das sich die Familie schart und aufmerksam zuhört. Ziads Einschätzung der politischen Lage bezieht sich nicht auf den Konflikt als solchen, sondern auf die Lebensumstände im Flüchtlingslager. Durch die Verhandlungen und die Verträge von Oslo hat sich beispielsweise für die Bewohner der Westbank und des Gazastreifens geändert, dass sie Personaldokumente erhalten haben.⁴⁹⁴ Die Frustration Ziads entsteht aus einer selektiven Geschichtswahrnehmung heraus und ist ein Beispiel für die Wirkung des Funktionsgedächtnisses der Flüchtlinge. Weder Heimat noch Politik finden „hier“ oder in der Gegenwart statt. Das Lager ist ein zeitloser Raum, in dem sich die Menschen vergessen fühlen. Außer ihren Erinnerungen haben sie nichts und die Fernsehbilder und Medienberichte sind ihre einzige greifbare Verbindung zur Gegenwart.

In einer anderen Szene erklärt Abbas einem Freund, dass er unbedingt heute noch seinen kaputten Fernseher aus der Reparatur holen muss (00:21:30). Erst später erfahren wir, dass es sich bei „heute“ um den Tag des historischen Händeschüttelns zwischen Rabin und Arafat auf dem Rasen des Weißen Hauses handelt. Das Problem, dass ein Servicemann nicht schnell genug arbeitet, ist kein typisch palästinensisches, die Gründe, die der Techniker auf Abbas' Nachfrage anführt, allerdings sehr wohl. „Mir fehlt ein Ersatzteil, das liegt in der Fabrik. Und die Fabrik liegt in Israel, und Israel hat die Grenzen zugemacht. Wenn sie sie wieder öffnen, kannst du fernsehen.“ (00:49:07) Abbas hat kein Verständnis: „Heute ist Arafat in Washington. Weißt du, wer das ist, ‚Arafat‘?“ Der Techniker blickt auf und fragt, „Aber was ist ‚Washington‘?“ (00:50:00)

Die Szene zeigt mit viel Humor, wie begrenzt der geografische Horizont der Flüchtlinge (gezwungenermaßen) ist. An Reisen ist nicht zu denken, was sie von der Welt um sich herum wahrnehmen, entstammt Medien wie Fernsehen oder Radio. Ihre Beweglichkeit und ihr Handlungsspielraum hängen ab von der politischen Situation und den israelischen Entscheidungen. Der Fernseher fungiert als Fenster zur Welt, deren Teil sie alle gerne werden möchten. Die Replik des Technikers („Was ist Washington?“) kritisiert aber auch

⁴⁹⁴ Vgl. Kapitel *Voraussetzungen* der vorliegenden Arbeit

die Vorgehensweise der Friedensverhandler. Die Verträge wurden – wie Ziad zu Beginn schon argumentiert hat – in Washington, beziehungsweise Oslo und Madrid ausgehandelt, weit weg von den Menschen, die sie betreffen. Näher als bis zum flimmernden Fernsehbild werden die Bewohner des Lagers dem Frieden nicht kommen, auch wenn objektiv gesehen gar kein Krieg herrscht. Abbas bekommt schließlich ein Fernsehgerät, das ausgeht, wenn es zu heiß wird. Er stellt einen Ventilator daneben auf und verfolgt gespannt die Übertragung des Händedrucks. Wir sehen die Original-Aufnahmen von 1993 (00:52:13). Diese Bilder sind ein wichtiger Bestandteil der palästinensischen Identität, werden allerdings auch von westlichen Medien dazu verwendet, die Palästinenser zu einem Kollektiv zu machen, was die folgende Sequenz zeigt.

Medien tauchen im Film nicht nur in Form von Medienprodukten auf, sondern auch in Gestalt einiger französischer Reporter, die – im Zuge der Oslo-Berichterstattung – über die Menschen in den Lagern berichten wollen. Haifa bittet Ziad, für sie zu übersetzen, doch Ziad reagiert ungehalten: „Ihr alle, lernt erstmal Arabisch!“ Haifa bleibt stehen und sagt wie zu sich selbst: „Weißt du, all diese Ausländer, selbst wenn sie uns verstehen, und wir sie verstehen, *begreifen* werden sie uns nicht, und wir sie nicht.“ (00:40:56) Masharawi geht in einem Interview mit Fareed Armaly auf ein Problem ein, das die Medienberichterstattung im Ausland teilweise darstellt:

[D]as, was wir in meiner Generation vermissen, gehört nicht uns – es ist nur das, was uns die UN gegeben hat. Ich trug für gewöhnlich Kleider, welche die UN mir gab, studierte an ihren Schulen, aß ihre monatlichen Essensrationen. Die Lager produzieren eine Kultur, die nicht die unsere ist. Und das ist genau das, was auf allen Medienbildern zu sehen ist und die Leute veranlasst zu sagen: ‚Das sind Palästinenser.‘ Aber das sind nicht wir. Es ist die politische Situation, die uns diese Kultur aufgezwungen hat.⁴⁹⁵

Ziads wütende Äußerung „Lernt ihr erstmal Arabisch“, die soviel bedeutet wie „Beschäftigt euch mit der arabischen Perspektive,“ kann als Aufforderung verstanden werden, erst die eigene Identität zu klären, bevor man sie (an ausländische Reporter) zu verkaufen versucht. Erst wenn es eine palästinensische Identität gibt, kann es auch einen palästinensischen Staat und palästinensische Forderungen geben, die eine Chance haben, gehört zu werden. Ziad ist aber auch frustriert und glaubt nicht, dass ausländische Berichterstattung etwas ändern kann. Haifa drückt dies anders aus, wenn er indirekt

⁴⁹⁵ Interview von Fareed Armaly mit Rashid Masharawi (2006)
<http://www.ifa.de/ausstellungen/dt/programmruueckblick/2006/blickdicht/fareed-armaly-trifft-rashid-masharawi/> (Zugriff 30.03.09)

kritisiert, dass zwar viel geschrieben, aber nichts verstanden wird. Ziads Argument, dass der Frieden nicht dort passiert, wo er passieren sollte, wird untermauert.

Die Verträge, die eine neue Heimat für die Palästinenser ermöglichen sollten, erscheinen bei Masharawi wie eine Verhöhnung der Flüchtlinge in den Lagern, deren Lage sich auch und erst recht nicht durch ausländische Medienberichte ändern wird. Die radikale Konsequenz aus dieser Resignation wird in einem Gespräch zwischen Ziad und Abbas deutlich, das die beiden führen, während andere den Reportern erklären, welche Dörfer und welche Gefangenen sie von Israel zurück fordern. Ziad sagt: „So gibt es nie Frieden. Die machen nur Worte, keinen Frieden. Und was kommt dabei heraus?! Jeden Tag ein anderer Friede, einer mit Jerusalem, einer ohne, einer mit Siedlungen, einer ohne... Weißt du was? Wenn sie wirklich Frieden wollen, geben sie uns zurück, was uns gehört, und behalten, was ihnen gehört. Einen anderen Weg gibt's nicht.“ Abbas ergänzt: „Sie sollen weggehen, dann kommen wir schon zurecht.“ (00:41:50 – 00:42:17) Frieden bedeutet im Sprachgebrauch der Lagerbewohner nicht die Abwesenheit von Krieg und Gewalt, sondern einen eigenen Staat, einen Ort der Zugehörigkeit zu haben und eine eigene Heimat ohne Israelis.

Dramaturgie

Die Handlung von *Haifa* ist nicht direkt in Bezug auf „das Land“ strukturiert, aber sie entwickelt sich konträr zu den politischen Ereignissen des Jahres 1993. Während in der Zeit vor Oslo die Stimmung unter den Palästinensern von Zuversicht und Optimismus geprägt war, entwickelt sich das Schicksal der Figuren in *Haifa* zur gleichen Zeit in einer Abwärtsspirale, wie mit Gertz/Khleifi bereits angedeutet wurde. Zu Beginn des Films sind Abu Said, Haifa oder seine Tante noch voller Hoffnung, dass ihnen eine bessere, schönere, lebenswertere Zukunft bevor steht – die Beziehung zwischen politischer und filmischer Entwicklung ist intakt. Mit den fortschreitenden Verhandlungen schwinden die Zukunftsvisionen, die Beziehung gerät aus dem Gleichgewicht, und am Ende stehen die gegläckten Friedensverträge der Lähmung von Abu Said und dem Tod von Haifas Tante gegenüber.

Die Gegenüberstellung erfolgt nicht nur symbolisch. In der Schlusszene des Films trifft eine Gruppe von Demonstranten mit palästinensischen Fahnen und Plakaten, die Gerechtigkeit für die Flüchtlinge einfordern, auf den Begräbniszug von Haifas Tante, deren Teilnehmer statt Fahnen Palmwedel tragen. Abu Said und Ziad befinden sich unter

den Demonstranten. Als der Vater erfährt, wer da begraben wird, bedeutet er seinem Sohn, dass er sich dem Begräbniszug anschließen will und Ziad folgt ihm. Abbas, der die beiden begleitet hat, geht mit den Demonstranten weiter (01:08:18 – 01:09:50). Haifa bleibt an der Gabelung stehen und blickt von einer Seite zur anderen. Seine Entscheidung erfahren wir nicht mehr. Gertz/Khleifi sehen in dieser Szene den Höhepunkt des Films, in dem privater und öffentlicher Raum aufeinander prallen.⁴⁹⁶ Diese Schlusszene hat jedoch noch eine weitere Dimension, die Bezug nimmt auf den Stellenwert der Familie, wie oben erläutert. Die beiden Züge, Demonstranten und Trauernde, stehen für jene beiden Faktoren, die während des gesamten Films immer wieder aufeinander prallen: Hoffnung auf Veränderung und Bewahrung der Tradition durch die Familie. Abu Said und Ziad haben ihre Hoffnungen aufgegeben und besinnen sich auf konstantere Werte. Abbas ist von der Abwärtsspirale ausgenommen und wählt den Weg in die unsichere Zukunft. Haifa steht dazwischen und wird damit nicht zuletzt zum Symbol für die zerrissene palästinensische Gesellschaft der Post-Oslo-Ära.

Im Detail lässt sich die Abwärtsspirale am besten an der Geschichte Abu Saids beobachten. Als Ziad ihm von der Verfolgungsjagd durch das Lager berichtet und über die unveränderte Situation jammert, beschwichtigt ihn sein Vater und mahnt seinen Sohn zur Geduld. „[Ü]berlasse die Politik den Politikern und Gottes Hilfe. Dann kommt dein Bruder frei. Und die Leute haben es leichter. Und ich werde wieder Polizist und Sorge für Ordnung.“ (00:13:15) Abu Said ist bereit, lange auf seine Chance zu warten. Dann erleidet er den Schlaganfall und muss einem Freund, der ihn besucht dabei zuhören, wie er begeistert Pläne schmiedet. „Das ist unsere Chance. Werd schnell wieder gesund. Sie brauchen viele Polizisten. Wir haben Vorrang, aufgrund unserer Erfahrung. Nach den Friedensverhandlungen, wenn Palästina ein Staat wird, werden wir beide wieder Polizist.“ (00:47:10) Noch lächelt er bei der Vorstellung, an diesem historischen Moment teilnehmen zu können. Als es schließlich tatsächlich so weit ist und er einen Brief erhält, in dem ihm ein Posten in der neuen Polizeieinheit angeboten wird, liegt er immer noch reglos im Bett. Er kann die Stelle nicht annehmen und muss hilflos zusehen, wie seine Familie realisiert, dass dadurch auch ihre Hoffnungen zerstört werden (00:53:40). Ich stimme hier mit Gertz/Khleifi überein, wenn sie die enttäuschten Hoffnungen der Masharawi'schen Charaktere als Allegorie für die enttäuschten Hoffnungen der

⁴⁹⁶ Gertz/Khleifi (2008), S. 107.

Palästinenser nach den Oslo-Verträgen betrachten.⁴⁹⁷ Masharawi lässt sich jedoch selbst auf diese Negativspirale ein, wenn er Abu Said nicht nur die Beweglichkeit, sondern auch die Stimme nimmt und damit den Verträgen von Oslo indirekt unterstellt, die palästinensische Stimme zum Schweigen gebracht zu haben.

Den vagen und unsicheren Hoffnungen der Lagerbewohner stellt Masharawi zumindest in der ersten Hälfte des Films die Sicherheit der Familie gegenüber, personifiziert in der Figur der Mutter Umm Said.⁴⁹⁸ Das Haus ist gepflegt, die Wäsche gewaschen, das Brot frisch gebacken, die Couch bereit für den Vater, der von der Arbeit nach Hause kommt. Die Zukunft ihrer Kinder hat sie sich bereits zurechtgelegt, die Braut für Said wird gefunden. Dass Said die Braut nicht will, der Vater die Couch bald nicht mehr nützen kann, Ziad kurz vor dem Weg in die Radikalität steht und sie damit nicht mehr in der Lage ist, ihre Familie zusammenzuhalten, ist ihre Version des Verfalls, der jedoch weniger mit enttäuschten politischen Hoffnungen als vielmehr mit einem Verlust von familiärer Solidarität gleichzusetzen ist.

Filmsprache

Masharawi setzt in *Haifa* sehr sparsam und unauffällig filmische Gestaltungsmittel ein. Er nimmt seine eigene, künstlerische Position vor dem Schicksal seiner Protagonisten zurück und konzentriert sich auf Schwenks und Kamerafahrten, die die Ohnmacht und eingeschränkte Bewegungsfreiheit der Figuren illustrieren.

In vielen Szenen bewegt sich die Kamera auf Augenhöhe mit den gezeigten Personen und verlässt diese Ebene nicht. Auch Schwenks und Kamerafahrten erfolgen zumeist auf Augenhöhe. So werden die Kinder vor den Häusern, die träge auf etwas zu warten scheinen, wie im Vorübergehen von der Kamera gestreift. Ebenso träge wie die Kinder ist sie nicht in der Lage, ihren einmal begonnenen Weg zu verändern und etwa bei den Kindern zu verweilen (00:05:00 – 00:05:15). Auch wenn Haifa mit seiner Melone über die Straße geht (00:10:26), die Mutter den neuen Rollstuhl für den Vater über die Straße schiebt (00:38:50) oder die Demonstranten am Ende durch das Lager marschieren (00:59:25), werden sie dabei von der in ihrer Fahrt unflexiblen Kamera begleitet. Ausbrüche aus dieser Starre oder gar eine Flucht in eine andere Umgebung sind unmöglich. Diese Position steht stellvertretend für die Unveränderbarkeit der

⁴⁹⁷ Vgl. Gertz/Khleifi (2008), S. 106f.

Lebenssituation der Lagerbewohner und findet ihren Höhepunkt in der Lähmung des Vaters, die auch die Kamera zu befallen scheint. Gab es im Verlauf des Films innerhalb des familiären Hauses noch ein wenig filmische Bewegung, etwa die vorsichtige Fahrt der Kamera durch die Wohnung in das Schlafzimmer der Eltern, die das Schicksal ihrer Kinder diskutieren (00:45:45), reduziert sie Masharawi nach Abu Saids Unfall auf ein Minimum.

Nicht nur die Enge der Bewegungsräume wird von der Kamera eingefangen, auch die Sicht auf eine Welt außerhalb des Lagers übernimmt sie von den Lagerbewohnern. Der Blick auf die weite Landschaft ist ein sehnsüchtiger und nur aus der Ferne des Lagers möglich. Bereits in den ersten Filmminuten erfolgt ein Schwenk über die sanften Hügel, die rosa und violett in der Dämmerung schimmern (00:02:24 – 00:02:41). Diese Motiv wird später nochmals aufgegriffen, wenn sich die Kamera wieder in der Dämmerung in eine friedliche Gegend abseits des Lagers träumt (00:52:37), die sie nie erreichen wird. Gertz/Khleifi schreiben dazu, dass Masharawi die Kamera benutzt, „to illustrate the heroic, futile daily struggle within the prison walls.“⁴⁹⁹ Für *Haifa* trifft dies in dieser Formulierung nicht zu, denn die Kamera drückt nicht den Kampf der Figuren mit den „prison walls“ aus, sondern verkörpert in ihrer Unbeweglichkeit gerade jene Gefängnismauern, die das Leben der Protagonisten beschränken und ihre Hoffnungen zunichte machen.

Divine Intervention

Elia Suleiman verkörpert mit seiner Darstellung des Regisseurs E.S. in *Divine Intervention* die geglückte Rückkehr, von der die Bewohner des Flüchtlingslagers träumen. Als arabischer Israeli hatte seine Figur ebenso wie er die Möglichkeit, im Ausland zu studieren und nach dem Studium in seine Heimat zurückzukehren. Durch seine Erfahrungen im Ausland kommt Suleiman jedoch zu der Erkenntnis, dass „[f]or me, there is no homeland. The only homeland is memory and memory is first and foremost in the body.“⁵⁰⁰

Das auf den Menschen reduzierte Heimatgefühl, so es überhaupt zu Tage tritt, steht im Mittelpunkt seiner beiden autobiografisch gefärbten Filme *Chronicle of a Disappearance*

⁴⁹⁸ Vgl. Kapitel *Bezugspunkt Familie* der vorliegenden Arbeit.

⁴⁹⁹ Gertz/Khleifi (2008), S. 102.

⁵⁰⁰ A.a.O., S. 177.

und *Divine Intervention*, die im Abstand von sechs Jahren entstanden sind. Die beiden Filme werden häufig vergleichend analysiert, weil sie durch die stumme Hauptfigur E.S.⁵⁰¹ verbunden und die Städte Nazareth und Jerusalem in beiden Filmen die Schauplätze sind. Nazareth ist die Geburtsstadt von Elia Suleiman und der Wohnort seiner Eltern. In Jerusalem versuchte der Regisseur 1994 bei seiner Rückkehr aus New York Fuß zu fassen. Heute lebt er abwechselnd in Paris und Jerusalem. *Chronicle* und *Divine Intervention* werden also indirekt von der Biografie des Regisseurs zusammengehalten, auch wenn sie inhaltlich wenig Bezug aufeinander nehmen. Ich habe mich bewusst dafür entschieden, möglichst wenige Vergleiche anzustellen und *Divine Intervention* als eigenständigen Film zu betrachten. Ein detaillierter Vergleich, auch im Bezug auf das Haus und die Heimat, findet sich bei Nurith Gertz und George Khleifi.⁵⁰²

Nazareth

Nazareth ist Suleimans Heimatstadt und mit einem humorvollen Portrait Nazareths beginnt auch *Divine Intervention*. In der Eröffnungssequenz (00:00:21 – 00:02:38) flüchtet ein wohlbeleibter Nikolaus über die sonnendurchfluteten, licht bewaldeten Hügel rund um die Stadt vor einer Gruppe Jugendlicher, die mit wütenden Gesichtsausdrücken hinter ihm her sind. Er verliert Geschenke aus seinem Rucksack, die die Kinder verächtlich wegwerfen. Erbarmungslos jagen sie den Mann bis zu einem Tempel. Dort bleibt er, buchstäblich mit dem Rücken zur Wand, stehen und wir erkennen, dass er die ganze Zeit über ein großes Küchenmesser in der Brust stecken hatte. Die Kinder lassen ihn in seinem Zustand liegen. Es folgt eine Totale des Hügels mit dem Tempel und ein Insert: „Nazareth“ (00:02:38)

Mit der Weihnachtsmann-Sequenz und dem abschließend eingefügten Insert „Nazareth“ bringt Suleiman die absurde, fatalistische und oft tödliche Situation in Nazareth symbolisch für den Nahen Osten auf den Punkt. Der Zuschauer wird schon zu Beginn verblüfft und verstört. Am Ende des Humors bleibt die Gewalt übrig. In einem Interview im Bonusmaterial zur DVD von *Divine Intervention* äußert sich der Regisseur zu dieser ersten Sequenz:

Nazareth is a ghetto. This is the humor of the ghetto. [...] This is a population living in a claustrophobic situation, in a status of impotence of changing their reality, in despair and frustration. Faced with the fact

⁵⁰¹ In keinem der beiden Filme wird die Figur beim Namen oder seiner Abkürzung genannt. Die Information, dass sie „E.S.“ heißt, stammt aus Analysen, Artikeln und Berichten über die Filme, bzw. Interviews mit Elia Suleiman.

⁵⁰² Vgl. Gertz/Khleifi (2008), S. 171-189.

that they cannot change or dislocate or shift the dominant power that is ruling them, eventually they unleash their frustration against each other.⁵⁰³

Aus diesem Ausspruch Suleimans lässt sich eine Bedingung ableiten, die er an seine Heimat stellt: die Möglichkeit zur Selbstverwirklichung muss gegeben sein, ebenso wie die Möglichkeit zur Selbstbestimmung, in diesem Fall die Möglichkeit, sein Leben so zu gestalten, wie man es sich vorstellt. Dafür muss man allerdings ein entsprechendes Einkommen haben, also Arbeit. In Nazareth überwiegt die arabische Bevölkerung gegenüber der jüdischen und christliche Touristen sind eine wichtige Einnahmequelle. Dennoch schafft es der Fremdenverkehr nicht, die Menschen ausreichend zu beschäftigen oder zu ernähren. Die Arbeitslosigkeit ist außerordentlich hoch. Suleiman weiß selbstverständlich um die soziale Situation der Stadt. Mit einigen wenigen Symbolen und Ereignissen gibt er einem palästinensischen Publikum die Freiheit, selbst in die Orte hinein zu interpretieren, was ihm wichtig ist oder etwas bedeutet. Darin liegt das Potential, die eigene Geschichte wieder zu finden und zu überdenken.

Den Menschen, die in Nazareth leben, ist der erste Teil von *Divine Intervention* gewidmet. In wechselnden Episoden werden eine Handvoll Charaktere vorgestellt, deren Wert für das Heimatbild von *Divine Intervention* in ihrem Identifikationspotential liegt. Universelle Szenen werden scheinbar individuell inszeniert, einige wenige Menschen dienen als Beispiele für die Gesellschaft einer ganzen Stadt. Elia Suleiman rührt gewissermaßen im Speichergedächtnis der palästinensischen Gemeinschaft und lädt bestimmte Elemente daraus mit emotionaler und politischer Bedeutung auf.

Der Mann mit den Flaschen: Ein älterer Mann schlichtet mit penibler, monotoner Sorgfalt leere Glasflaschen auf das Flachdach seines Hauses (00:05:42). Dabei wird er von zwei Männern auf Klappstühlen vom gegenüber liegenden Hausdach beobachtet (00:07:23). Mit einer Leiter und einem Plastikkübel transportiert er Ladung um Ladung auf das Dach. Erst als eine Polizeieskorte vor seinem Haus hält, erschließt sich uns der Sinn dieser Aktion. Er zieht die Leiter auf das Dach, damit die Polizisten nicht bis zu ihm vordringen können und beginnt, sie energisch mit den leeren Flaschen zu bewerfen. Obwohl er den Polizisten, als sie ihn schließlich zu fassen bekommen, einen leichten Herzinfarkt vorspielt, nehmen sie ihn mit (00:08:12 – 00:10:26). Zum Grundstück des Flaschenmanns gehört ein kleiner Vorhof, an dessen Rand eine Straße einen Hügel hinauf beginnt. Damit

⁵⁰³ Bonusmaterial der DVD *Divine Intervention*, 2002. Interview mit Elia Suleiman.

sie nicht abrutscht und außerdem ausreichend Platz für vorbeifahrende Autos bietet, muss sie befestigt werden. Die Befestigung ragt jedoch ein paar Zentimeter auf das Grundstück des Mannes, was dieser mit ebenso viel Energie und Ausdauer bekämpft, wie er Flaschen auf sein Dach sortiert. Regelmäßig kommen die Behörden und befestigen die Straße (00:13:35), ebenso regelmäßig holt der Mann einen Hammer und zerstört den Teil, der auf sein Grundstück fällt (00:15:15). Seine Heimat, sein Haus und sein Grundstück verteidigt der Flaschenmann mit stummer Ausdauer. Dieser Mann hat *sumud*, das Durchhalten und den dauernden passiven Widerstand gegen die Besatzung, verinnerlicht. Er hat ein eigenes, großes Haus und kämpft um das Recht auf jeden Zentimeter seines Grundstücks. Offensichtlich hat er aber auch die Zeit, diesen Widerstand bis ins Detail zu planen und durchzuhalten. Er ist immer nur im oder um das Haus zu sehen, er hat keinen Job, denn er kann stundenlang tagsüber Flaschen schlichten. Das Haus und sein Grundstück sind sein Lebensmittelpunkt.

Der Mann an der Bushaltestelle: Ein Mann steht Tag für Tag an einer Bushaltestelle, an der jedoch kein Bus mehr hält. Ein anderer, der sein Haus gleich neben der Haltestelle hat, weist ihn immer wieder darauf hin, der Mann reagiert jedoch kaum und steht am nächsten Tag wieder dort. Schließlich sehen wir eine junge Frau, die Wäsche von der Leine auf ihrem Balkon nimmt (00:24:38). Es wird klar, dass der Mann nur an der Bushaltestelle steht, weil er von dort einen guten Blick auf den Balkon der jungen Frau hat, an der er offensichtlich interessiert ist. Diesmal hat er außerdem auf die Wand hinter der Haltestelle auf Arabisch „I am crazy because I love you“ geschrieben. Auch in Gegenden, in denen die Infrastruktur schlecht bis nicht mehr vorhanden ist – der Bus ist früher gekommen, nun ist er eingestellt – finden die Bewohner Mittel und Wege, um zueinander zu finden und zu kommunizieren. Der Mann hat ebenso wie der Mann mit den Flaschen viel freie Zeit, denn er kann es sich leisten, Tag für Tag stundenlang an der Bushaltestelle zu stehen. Trotzdem verliert er nicht den Humor, der bei Suleiman immer auch ein Mittel zur Bewältigung einer Krise ist. Dies zeigt auch eine Episode, deren Akteure nicht zu einem der Charaktere zugeordnet werden können: Ein Mann beschwert sich bei seinem Nachbarn, der am Balkon grillt, dass dessen Auto seine Garage versperrt. Der Mann am Balkon lässt sich nicht beirren und fragt nach jedem Detail des Wagens, scheinbar um sicher zu gehen, dass es auch wirklich sein Wagen ist. Als er schließlich noch das Nummernschild wissen möchte, reicht es dem anderen Mann und er geht zu dem Auto, reißt das Nummernschild herunter und während im Hintergrund die laute

Alarmanlage des Autos in die Mittagsruhe schallt, liest er ihm das Nummernschild vor, wirft es auf die Straße und geht (00:16:18 – 00:17:23).

Der Mann mit den Müllsäcken: Ein Mann, der in einer engen Gasse wohnt, tritt regelmäßig gemächlich auf die andere Straßenseite und wirft schwungvoll seinen Müll in den Garten seiner Nachbarin. Der Nachbarin wird das irgendwann zu viel und sie befördert die Säcke auf demselben Weg wieder auf die Straße (00:22:17). Der Mann bemerkt das und fragt die Nachbarin empört, ob sie sich nicht schäme, ihren Müll in seinen Hof zu werfen. Sie antwortet: „Ja, aber der Müll, den ich in deinen Hof werfe, war vorher dein Müll.“ Der Mann fühlt sich im Recht und sagt „neighbours should respect each other“ und dass sie doch vorher mit ihm hätte sprechen sollen. „Isn't that why god gave us tongues?“ (00:23:00) Oberflächlich betrachtet zeichnet dieser Dialog ein Bild des sozialen Gefüges, in dem die beiden leben. Sie reden nicht miteinander und können deshalb ihren Konflikt nur durch Taten lösen oder auf ein anderes Niveau heben. Selbstverständlich liegt dieser Episode Suleimans politisches Verständnis des Nahostkonflikts zugrunde, auf den die kurzen Sätze ebenso angewendet werden können. Wir laden unseren Müll gegenseitig in des Nachbars Garten ab, aber wir haben Zungen, um miteinander darüber zu reden und eine Lösung zu finden – wir müssen die Müllsäcke nicht kommentarlos zurückwerfen. Die Nachbarin bleibt denn auch verwirrt stehen und weiß offenbar nicht mehr, wie sie auf diese Anschuldigung (nicht zu reden) reagieren soll.

Die Frau mit dem Garten: Eine junge Frau – bis auf die Nachbarin die einzige weibliche Figur in Nazareth – sammelt Gerümpel aus ihrem Garten zu einem Haufen zusammen, um es schließlich zu verbrennen (00:23:20). Anhand der Schatten auf dem Boden lässt sich erkennen, dass sie den ganzen Tag damit verbringt, bis in ihrem Garten außer ein paar Grasbüscheln und viel brauner Erde nichts mehr übrig ist. Der Garten entbehrt jeglicher Gemütlichkeit, Gestaltung, Einrichtung oder sonstigen Hinweisen darauf, dass er benutzt wird. Es handelt sich vielmehr um ein braches, ödes Stückchen Land, von einem Zaun umgeben. Dennoch ist die Frau voller Eifer dabei, Ordnung zu schaffen, die Stufen zu kehren, etc.

Alle genannten Episoden vermitteln ein Gefühl von Statik und Trägheit. Das Leben der Bewohner von Nazareth spielt sich im Kleinen, in der unmittelbaren (häuslichen) Umgebung ab, viel Zeit wird mit Warten, Beobachten und Nichtstun verbracht.

Suleimans lange Einstellungen dehnen die Zeit bis ins Unerträgliche, die Szenen sind ausgespielt und auch der Zuschauer ist dazu gezwungen, darauf zu warten, ob etwas passiert. Gleichzeitig erhält er die Möglichkeit, sich in aller Ruhe umzusehen und den Raum wahrzunehmen. Insbesondere in den Szenen mit der Frau im Garten wird die Vermessung des Raums befördert: Ihr Grundstück ist verhältnismäßig groß und doch befindet sich nichts außer ein wenig Gerümpel darauf. Der Zaun zu den Nachbarn ist hoch, die Grenzen klar definiert. Dieses Stück Land gehört ihr und sie hat die Macht, darüber zu entscheiden, dass auch das letzte bisschen Material verbrannt werden soll. Politisch betrachtet lebt die Frau ihr Selbstbestimmungsrecht in letzter Konsequenz aus, etwas, das beispielsweise der Mann mit den Flaschen nicht schafft, obwohl er es versucht. Nachbarschaftliche Interaktion zwischen den Figuren, die alle innerhalb weniger Straßenzüge leben, findet kaum statt. Die Menschen sind meistens stumm, es bestehen keine auf gegenseitiger Hilfe und Unterstützung beruhenden Beziehungen der Menschen untereinander. Sie leben Tag für Tag nebeneinander her, jeder ist mit sich selbst beschäftigt und scheint sich mit seinem Schicksal arrangiert zu haben. Im Gegensatz dazu schöpfen die Flüchtlinge von *Haifa* aus der Nähe und Vertrautheit ihrer zwischenmenschlichen Verhältnisse ihr Potenzial und ihre Kraft.

Der Schluss von *Divine Intervention* führt uns nach dem zweiten Teil, der in Jerusalem spielt, zurück nach Nazareth und portraitiert noch einmal – ähnlich wie in der Weihnachtsmannsequenz – exemplarisch die Situation der Stadt. E.S. steht auf der Straße vor der Garage, die durch das Auto des Mannes auf dem Balkon versperrt ist, und ein großer schwarzer SUV hält vor ihm (01:23:03). Der Fahrer lehnt sich aus dem Fenster und erzählt unaufgefordert eine Geschichte:

What do you expect? This neighbourhood is the sister of a pimp. Yesterday I wanted to get my car out and someone was blocking my way. We are a decent lot, parking is a real problem. I got this kid and told him: ‚See if the driver is at your place.‘ I lit a cigarette and waited. waited and waited and waited. [...] And then he shows up. He sees me [...] and starts cleaning his car. I said, ‚This is not good timing.‘ Let’s see how far he goes. He cleaned his car front, back and front again. He started to back out with the carpets, his ass like he was in reverse. I got out. I waited till his head was level with the door and banged it and banged it till his head was as red as a monkey’s ass. ‚You want to clean your car?‘ My brother heard the noise. ‚What’s happening?‘ ‚Nothing, he wants to clean his car.‘ The family came to help him out. My brother said, ‚Stay where you are.‘ He grabbed the guy and said, ‚Want to clean you car, brother of a whore?‘ He beat the shit out of him and knocked

him flat. Now the guy is in hospital, his ribs are all broken. He wanted to clean his car, the son of a whore! (01:23:03)

Suleimans Aussage über die Frustration, die sich gegen die eigenen Nachbarn richtet, wird bestätigt. Gleichzeitig wird klar, dass sich im Lauf des Films nichts für die Bewohner von Nazareth verändert hat. Ihre Heimat ist nach wie vor eine erstarrte, in ihrer Lähmung Aggression fördernde Stadt, in der es für sie wenig bis gar keine sinnvolle Beschäftigung gibt, in der der Alltag von Leerlauf geprägt ist und selbst die Beschäftigung mit den eigenen Nachbarn keine Abwechslung bietet. Auch die Flucht in den absurden Humor führt letztlich nur zu Gewalt und Selbstzerstörung.

Auch in der Lähmung und Apathie eines Stadtviertels kann also Erinnerung gespeichert werden und eine Form der kollektiven Identität entstehen. Suleimans Darstellung von Nazareth wird durch die einfühlsame Charakterisierung seiner Bewohner zum begehren Gedächtnisraum, etwas, das ihm bei Jerusalem nicht in diesem Ausmaß gelingt.

Jerusalem

Jerusalem wird auf eine ähnliche Art und Weise vorgestellt wie Nazareth. Diesmal stehen jedoch weniger Menschen, als vielmehr absurde Situationen, wie sie im Jerusalemer Stadtleben geschehen (können), im Mittelpunkt der Episoden. Jerusalem als „Kampfplatz rivalisierender Erinnerungsgemeinschaften“ ist ohne weitere Inszenierung Generationen- und Gedenkort in einem. Dennoch beschwört Suleiman in einigen Szenen zusätzlich die besondere Bedeutung, die die Stadt für die Palästinenser hat.

In einer Wohngegend – wie sich später herausstellen wird, ist es die Gegend, in der E.S. lebt – rast nachts ein Auto durch die Straße und hält mit quietschenden Reifen vor einem Haus (00:43:09). Der Fahrer wirft einen Brandsatz in die Garageneinfahrt und braust davon. Während der Bewohner des Hauses heraus kommt und das Feuer löscht, ohne sonderlich überrascht zu wirken, erscheint das Insert „Jerusalem“. Das erste Bild, das wir von Jerusalem bekommen, ist eines, das mit westlichen Medienberichten über die Stadt korrespondiert: Aufgeladen mit Emotionen, die in Ausschreitungen und Anschlägen gipfeln, ist die Stadt ein religiöses und gesellschaftliches Pulverfass.

Dieser Eindruck entsteht zu Beginn. Im Lauf des Films kommt dieses Haus zwei weitere Male vor, zunächst wieder unter Beschuss durch das heranrasende Auto (00:51:56), beim letzten Mal jedoch am Tage, wenn die israelische Polizei beim Hausbesitzer vorfährt. Aus den Gesprächen der Beamten und den Antworten des Besitzers, die aus E.S. Position in

seinem Wohnzimmer hörbar sind, geht hervor, dass es sich bei dem Bewohner um einen Kollaborateur handelt. Es ist also notwendig, so Suleimans indirekte Botschaft, genauer hinzusehen, als es die oberflächlich übertragenen Bilder erlauben. Die Probleme Jerusalems sind differenzierter zu betrachten als in Dichotomien von gut und böse, israelisch und palästinensisch. Seine Heimat in Jerusalem zu haben, bedeutet wie in kaum einer anderen israelisch/palästinensischen Stadt, ständig dem Druck ausgesetzt zu sein, Partei zu ergreifen, zu einer Seite zu gehören. E.S. entzieht sich dieser Entscheidung, indem er stumm bleibt. Diese vermeintliche Rettung in die Sprach- und Affektlosigkeit macht ihn im Endeffekt aber heimatlos.⁵⁰⁴ Seine Figur zeigt, dass Emotionen und eine emotionale Bindung essentiell sind für Heimat- und Zugehörigkeitsgefühl.

Die Hilflosigkeit und oft auch Ahnungslosigkeit, mit der Touristen dieser Situation begegnen, kommt in der zweiten Szenenfolge, die Jerusalem charakterisiert, zum Ausdruck. Ein Polizeiwagen steht am Straßenrand. Aus dem Funkgerät kommt die Frage: „32 to 24, are you still in front of the tree?“ – „Yes“ – „Stay where you are.“ (00:44:00) Eine Touristin nähert sich dem Wagen und fragt nach dem Weg zu einer Kirche in der Altstadt. Der Polizist ist ratlos und kann ihr auch nicht helfen. Er holt einen gefangenen Palästinenser mit Augenbinde und Fesseln aus dem hinteren Teil des Polizeiwagens, der nach wenigen Augenblicken – blind und mit gefesselten Händen, ohne dass der Polizist sagt, wo sie sich gerade befinden – der Touristin mehrere Varianten zeigt, wie sie an den gewünschten Ort kommt. Der Polizist sperrt ihn wieder in das Auto. Die Touristin bedankt sich und geht.

Offensichtlicher kann man die israelische Polizei nicht lächerlich machen. Zum einen erweckt der Funkspruch zu Beginn der Szene: „Wir stehen immer noch vor dem Baum – Gut, bleibt da.“ den Eindruck, dass die Beamten jede Minute überwacht und ihre Bewegungen peinlichst genau verfolgt werden. Mit dem Gefangenen treibt es Suleiman auf die Spitze: Ein Palästinenser kennt sich in Jerusalem besser aus, als ein israelischer Polizist mit Waffe, Funkgerät und Stadtplan in der Hand. Selbst blind und gefesselt findet er in kürzester Zeit nicht nur einen, sondern mehrere Wege zum Ziel der Touristin. Er ist mit den Wegen und Richtungen seiner Heimat vertrauter als der Israeli, der wie ein Tourist im aus palästinensischer Sicht vermeintlich eigenen Land wirkt und ebenso orientierungslos ist wie die junge Frau. In der zweiten Episode kommt die Touristin wieder zu dem Wagen und diesmal versucht der Polizist ihre Frage gar nicht erst zu

⁵⁰⁴ vgl. *Heimat von E.S.*

beantworten – sie will zum Tempelberg –, sondern geht gleich zum Heck des Wagens. Der Gefangene ist verschwunden, woraufhin der Polizist in den Wagen springt und unter Sirenengeheul davon rast (00:52:25). Die Touristin bleibt ratlos auf der Straße stehen, wirkt aber weder beim ersten noch beim zweiten Mal irritiert vom Verhalten der Polizisten. Es wird nicht klar, ob ihre Ignoranz in Unwissenheit oder Unsicherheit wurzelt, in jedem Fall wirken die Szenen wie ein Appell an Touristen, Jerusalem nicht mit vor der politischen Realität verschlossenen Augen zu besuchen und auch die nicht-religiöse Komponente des Konflikts zu beachten.

Heimat von E.S.

In *Chronicle of a Disappearance* kehrt E.S. nach langen Jahren im Exil in seine Heimat Israel/Palästina zurück und verbringt zunächst einige Zeit bei seinen Eltern in Nazareth, bevor er sich eine Wohnung in Jerusalem sucht. In *Divine Intervention* lebt E.S. in Jerusalem und kümmert sich dort um seinen Vater, der nach einem Schlaganfall im Krankenhaus liegt. Er hat eine Freundin aus Ramallah, die er regelmäßig am Al-Ram Checkpoint zwischen Jerusalem und Ramallah trifft, weil sie nicht nach Jerusalem reisen darf. Seine Heimat hängt ab von Personen, nicht von bestimmten Orten oder Dingen. Die Einrichtung in seinem Haus beispielsweise ist spartanisch und selbst zum Arbeiten an seinem Film braucht er nichts weiter als die nackte Hauswand, an der er Post-its mit Szenenbeschreibungen arrangiert. Er scheint überhaupt keinen Bezug zur Vergangenheit oder Zukunft zu haben, sondern lebt in der absoluten Gegenwart, ohne Erinnerungen, ohne Emotionen. Einzig der Checkpoint, an dem er sich mit seiner Freundin trifft, bekommt ansatzweise die Funktion eines Erinnerungsortes für ihn.⁵⁰⁵ Mit diesem Lebenskonzept steht er in völligem Gegensatz zu *Haifas* Abu Said, für den es alle Zeiten, nur keine Gegenwart gibt. Für E.S. wird Heimat als Teil seiner Identität zum konstruktiven Prozess, der nicht abgeschlossen ist und das auch nie war. Je nach seiner aktuellen Lebenssituation verändert sich auch sein Heimatbild, das damit – wie Suleiman bereits gesagt hat – eng mit dem Körper und der in ihn eingeschriebenen, unterbewussten Erinnerung zusammen hängt. Dieser Prozess ist bei E.S.' Vater abgeschlossen. Er lebt – wie auch Elia Suleimans Vater⁵⁰⁶ – in Nazareth und wird im ersten Teil von *Divine Intervention* vorgestellt.

⁵⁰⁵ vgl. *Freundin/Checkpoint*

⁵⁰⁶ In *Chronicle of a Disappearance* wird E. S.' Vater noch von Elia Suleimans leiblichem Vater gespielt. In *Divine Intervention* übernimmt diese Rolle ein Schauspieler.

Vater

Im Anschluss an die Weihnachtsmann-Sequenz, die das prekäre Leben in Nazareth gezeigt hat, ist E.S.' Vater zu sehen, der eine Zigarette raucht und danach gemächlich in sein Auto steigt (00:02:39). Während seiner langsamen Fahrt durch die Stadt winkt er den Männern, die ihm begegnen, freundlich zu, während er sie zwischen zusammengebissenen Zähnen deftig beschimpft. Jeder scheint ihn zu kennen, selbst aus den vorbeifahrenden Autos winken die Leute ihm zu. Dies gehört auch zur Heimat dazu: die Vertrautheit mit der Umgebung und den Menschen im Viertel, dass man seine Nachbarn kennt und sie grüßt, selbst wenn es nur oberflächlich ist. Wie Suleiman sagt, ist Nazareth „ein Ghetto“, in dem Menschen auf engstem Raum zusammenleben, die sich vielleicht ganz anders einrichten würden, hätten sie den Platz und das Geld dafür.

Im Gegensatz zu vielen anderen gehört der Vater zu den Glücklichen, die Arbeit haben und einer täglichen Beschäftigung nachgehen können. Er besitzt eine Autowerkstatt und hat zwei Angestellte, für die jedoch wenig zu tun ist. In der einzigen Szene in der Werkstatt stehen sie im Hintergrund und beobachten den Vater beim Schweißen (00:11:38). Ein Kunde kommt und der Vater weist seine Mitarbeiter auf die Eigenheiten des Mannes hin, noch bevor dieser zu sprechen beginnt und die Ankündigung des Vaters bestätigt. Die Szene zeigt E.S.' Vater als einen erfahrenen Arbeiter, der nicht nur seinem Beruf nachgegangen ist, sondern im Laufe der Zeit die Menschen des Viertels oder der Umgebung gut genug kennen gelernt hat, um ihre Eigenschaften zu kennen. Heimat ist also trotz aller Schweigsamkeit und allen zurückhaltenden Nachbarschaftsverhältnissen auch die Einbindung in ein soziales System. Man kennt sich, auch wenn man vergleichsweise anonym nebeneinander her lebt. Die Enge wird unerträglich und im heimlichen Beschimpfen der anderen findet der Vater seine Methode, sich freizukämpfen innerhalb des Kollektivs, sich Eigenständigkeit und Individualität innerhalb der engen Gemeinschaft zu bewahren.

Suleiman inszeniert den Alltag „seines“ Vaters abseits seiner Arbeit monoton und ohne Abwechslungen. Tag für Tag sitzt er an seinem Küchentisch, raucht, trinkt Kaffee und sieht einen Stapel Briefe durch. Einige liest er, einige legt er beiseite, keiner scheint ihn zu beeindrucken oder bedeutende Nachrichten zu beinhalten. Die Briefe, die das hätten tun können, hat er offensichtlich ungeöffnet weg gelegt, denn eines Tages stehen die Exekutionsbeamten in seinem Wohnzimmer und pfänden sein Hab und Gut.⁵⁰⁷ Als einer

⁵⁰⁷ Vgl. Kapitel *Israel als Eindringling* der vorliegenden Arbeit

der letzten in seiner Nachbarschaft, zu der all jene Personen gehören, die eingangs vorgestellt worden sind, reiht er sich ein in die Riege der Arbeitslosen, die ihren Tag auf die ein oder andere Weise mit Sinn füllen müssen. Indem Suleimans Figuren in seinem Film ausnahmslos ohne Job und Perspektive da stehen, macht der Regisseur Arbeitslosigkeit und Lethargie zum Bestandteil der palästinensischen Identität.

E.S.' Vater reagiert auf den Schicksalsschlag mit körperlichem Verfall. Nach einer der bereits erwähnten Szenen in der Küche steht er auf, bleibt kurz wie angewurzelt stehen und bricht ohne einen Laut zusammen (00:28:30). Er kommt ins Krankenhaus nach Jerusalem. E.S. kümmert sich rührend, aber stumm um seinen Vater, der mit dem Ortswechsel ebenfalls seine Sprache verloren hat. In der Interaktion der beiden lässt sich dennoch das innige Verhältnis zwischen Vater und Sohn erkennen.⁵⁰⁸ Wie Abu Said in *Haifa* wird sich auch E.S.' Vater nicht mehr von diesem physischen Schlag erholen, der bei beiden Männern eine Reaktion auf den psychischen Schlag des Verlusts der Lebensgrundlage darstellt. Abu Said bleibt am Ende des Films an den Rollstuhl gefesselt, die Trauer um E.S.' Vater steht am Ende von *Divine Intervention*. Gemeinsam mit seiner Mutter, die bis dahin nicht zu sehen war, sitzt E.S. in der Küche seines Vaters. Dort, wo zuvor sein Kopf war, ist nun der Herd hinter dem Tisch erkennbar, auf dem ein großer Kochtopf steht (01:24:49). Nach langem Schweigen sagt die Mutter: „That's enough. Stop it now,“ und es ist nicht ganz klar, ob sie den Topf, Suleimans Film oder den Nahostkonflikt meint.

Göttliche Intervention

E.S. bleibt während des ganzen Films stumm, wenn auch nicht völlig sprachlos – er lässt Bilder sprechen, als Regisseur wie als Figur im eigenen Film. In vielen Szenen sind Worte für die Wirkung der Bilder gar nicht nötig. Ihre Kraft liegt im lebendigen kulturellen Gedächtnis nach Aleida Assmann, das in der Lage ist, „Orte als stumme Zeugen der Vergangenheit zum Sprechen zu bringen, ihnen ihre verloschene Stimme wieder zu geben.“⁵⁰⁹ Im Schweigen und oft staunenden, dann wieder ausdruckslosen Beobachten von Szenen im Jerusalemer Alltag oder an einem Checkpoint findet E.S. seinen Ausweg aus der persönlichen Heimatkrise, die paradoxerweise in seiner Rückkehr nach Israel/Palästina begründet ist.

⁵⁰⁸ Vgl. Kapitel *Bezugspunkt Familie* der vorliegenden Arbeit

⁵⁰⁹ Assmann (1999), S. 312.

[T]he filmmaker's return to these places results in neither an emotionally fulfilling homecoming to an ordinary homeland nor a dystopian vision of total rejection of the old country. Instead, an ironic split subjectivity is developed, which juxtaposes critically and often with incisive humor aspects of Palestinian and Israeli histories, cultures, and identities. Home turns out to be the critical distance, the third discursive space, which Suleiman creates and inhabits in the film.⁵¹⁰

Dieser dritte Raum findet seinen Ausdruck in slapstickartigen Szenen, die Suleiman einsetzt, wenn im Leben der Hauptfigur etwas emotional besonders Wichtiges passiert. Wenn die Realität für E.S. kaum noch erträglich ist, weil ihm zum Beispiel die Schwierigkeit der Beziehung zu seiner Freundin aus Ramallah bewusst wird oder er wieder einmal beobachten muss, wie die israelische Polizei Palästinenser am Checkpoint behandelt, flüchtet er sich in die Welt des Irrealen, der Absurdität und der Machtphantasien, in denen die israelische Kontrolle und das Unerträgliche demontiert werden. Scheinbar göttliche Intervention lenkt das Geschehen, wobei nicht immer eindeutig geklärt wird, ob das Trauma der Besetzung in den affektiv besetzten Szenen seinen Ausdruck findet, oder ob E.S. die Affekte benutzt, um dem Trauma zu entgehen und es lebbar zu machen.

Auf den Schlaganfall von E.S.' Vater folgt die Panzer-Szene, mit der auch der Ortswechsel nach Jerusalem vollzogen wird. E.S. ist im Profil in seinem Auto zu sehen, wie er eine Landstraße entlang braust. Dabei isst er mit ausdruckslosem Gesicht eine Marille, deren Kern er achtlos aus dem offenen Fenster wirft. Der Kern trifft einen am Straßenrand geparkten israelischen Panzer, der daraufhin in einem das ganze Bild füllenden Inferno in die Luft fliegt (00:30:00). In dieser ersten Phantasie-Szene ist die Verbindung zwischen Realität und Imagination fließend, der Zusammenhang zwischen der Episode und E.S.' Leben noch nicht eindeutig geklärt, da der Vater noch nicht als solcher erkennbar geworden ist.

Die anderen beiden Phantasie-Szenen folgen jeweils auf ein Erlebnis von E.S. mit seiner Freundin. Nachdem er ihr stumm zu verstehen gegeben hat, dass er sie liebt, holt er einen roten Ballon mit dem Konterfei Arafats aus seiner Tasche, bläst ihn zur vollen Größe auf und lässt ihn durch das offene Schiebedach emporsteigen. Der Ballon nimmt Kurs auf den Wachturm am Checkpoint. Die Soldaten sind hilflos und wissen nicht, wie sie reagieren

⁵¹⁰ Naficy (2001), S. 236.

sollen, sind jedoch abgelenkt genug, damit E.S. mit seiner Freundin nach Jerusalem fahren kann, ohne aufgehalten zu werden. Der Ballon steigt über die Jerusalemer Altstadt, die Grabeskirche und landet schließlich auf dem Felsendom, wo er hinter dem Halbmond an der Spitze zum Halten kommt. Arafats grinsendes Gesicht ist dabei immer gut zu sehen (00:54:10 – 00:58:33).

Mit der Ballon-Sequenz kommt zur politischen Dimension eine religiöse, denn der Ballon passiert zahlreiche wichtige religiöse Stätten, christliche ebenso wie jüdische oder islamische. Die göttliche Hand, von der er geleitet wird, ist konfessionslos und übernimmt eine vereinende Funktion, denn durch den Ballon wird nichts zerstört, sondern im Gegenteil werden Grenzen überwunden. Das gilt auch für E.S., dem es nun zum ersten Mal vergönnt ist, eine ganze Nacht mit seiner Freundin zu verbringen.

In der letzten Phantasie-Szene steht die intervenierende Kraft klar auf Seiten der Palästinenser. Nachdem E.S. von seiner Freundin verlassen wurde und eine besonders erniedrigende Szene am Checkpoint beobachtet hat (01:04:36), fährt er am nächsten Tag über eine breite, staubige Straße, an deren Rand verschiedene Plakate aufgehängt sind. Eines zeigt eine in ein Palästinensertuch gewickelte Figur, die ein großes Messer in der Hand hält. Darunter steht „Come shoot if you’re ready“ (01:10:59). Diese Figur bildet in Gestalt von E.S.’ Freundin das Zentrum der Ninja-Sequenz (01:15:13 – 01:21:28), in der verschiedene Faktoren in einer Kampfszene kulminieren: E.S. vermisst seine Freundin, das Erlebnis am Checkpoint hat ihn deutlich gezeichnet, der Wunsch, gegen die Besatzung aufzubegehren, wird übergroß und das Plakat mit der Werbung für Schießübungen hat schließlich den bildlichen Reiz ausgelöst.

Die Ninja-Sequenz strotzt nur so vor palästinensischen nationalen und religiösen Symbolen. Die Kämpferin ist in eine klassische schwarz-weiße Kufiya gehüllt, die Kugeln der israelischen Soldaten, die sie locker abwehrt, bilden einen Heiligenschein um ihren Kopf, ihre Waffen sind Pfeile aus einem Halbmond und einem Stern, schließlich Steine. Sie jongliert mit Handgranaten, die Soldaten gehen in rot-weiß-grünem Rauch auf, die palästinensische Flagge erscheint auf dem Boden. Ihr Schutzschild, mit dem sie schließlich den israelischen Hubschrauber in die Luft jagt, hat die Kontur des Palästina vor 1948 – ohne Grenzen, ohne Staatenteilung.

Im Gegensatz zur Zerstörung des Panzers, die zufällig und ohne E.S. Willen geschieht, und zur Ballon-Sequenz, die ein Zusammenleben abseits aller konfessionellen Konflikte

propagiert, symbolisiert die Ninja-Szene den palästinensischen politischen Widerstand und den Anspruch auf das ganze Land. Sie steht auch für den Wunsch, der politischen Machtlosigkeit zu entkommen und versammelt die palästinensischen Symbole unter dem Banner der starken, erfolgreichen Kämpferin.

Freundin/Checkpoint

Die zweite wichtige Person in E.S.' Leben ist neben seinem Vater seine Freundin, die aus Ramallah stammt. Regelmäßig treffen sich die beiden auf dem Parkplatz des Al-Ram Checkpoints zwischen Jerusalem und Ramallah. Als der einzige Ort, zu dem beide legal Zutritt haben, fungiert der Checkpoint als eine Art Niemandsland zwischen den Welten und erlaubt E.S. und seiner Freundin ein gewisses Maß an Zärtlichkeit, wenn sie von den Soldaten unbeobachtet im Auto Händchen halten.

Zum ersten Mal sind der Checkpoint und E.S.' Freundin aber in einem anderen Zusammenhang zu sehen und zwar in einer weiteren Situation, in der scheinbar göttliche Kräfte am Werk sind. Die Soldaten haben den Kontrollpunkt gesperrt und schicken mehrere Autos zurück nach Ramallah. Eine junge, attraktive Frau (E.S.' Freundin) in moderner Kleidung und hohen Schuhen, mit offenen Haaren und modischer Sonnenbrille – das absolute Gegenteil des Klischees der typischen arabischen Frau – steigt aus einem entfernt geparkten Auto und geht zielstrebig auf den Checkpoint und die Soldaten zu (00:33:50). Von der jungen Frau beeindruckt, merken sie zunächst nicht, dass sie auf die andere Seite, nach Jerusalem, möchte. Als sie ihr Vorhaben durchschauen, richten sie ihre Waffen auf sie, doch die Frau wirft ihnen einen stolzen, selbstbewussten Blick zu und geht ohne Zögern weiter. Die Soldaten sind verwirrt und lassen sie passieren. Als sie die Jerusalemer Seite erreicht hat, fällt der Wachturm unter lautem Krachen in sich zusammen (00:35:50). Es folgt das Insert: „Al-Ram Checkpoint“, in der untertitelten Fassung wird zusätzlich erklärt, „zwischen Ramallah und Jerusalem“ (00:36:15).

So wie für Nazareth und Jerusalem wählt Suleiman eine plakative, von schwarzem Humor geprägte Szene zur Präsentation seines nächsten Schauplatzes. Der Checkpoint ist der ultimative Ausdruck der israelischen Kontrolle über das palästinensische Leben und spielt in zahlreichen Filmen eine zentrale, die Handlung wesentlich beeinflussende Rolle. Die Israelis werden vor dieser ersten Checkpoint-Sequenz von *Divine Intervention* als die Bewacher der Grenze und Kontrolleure der palästinensischen Bewegungsfreiheit etabliert, so zum Beispiel, wenn sie plötzlich beschließen, den Durchgang zu schließen und alle

Autos wieder nach Ramallah zurück zu schicken. Die Demontage dieser Machtposition folgt auf dem – mit High Heels beschuhten – Fuß und erfüllt damit gleich mehrere Funktionen. Zum einen werden die soeben festgelegten Grenzen eindrucksvoll überschritten. Zunächst setzt sich nur die Kamera in einem langen Schwenk über den Zaun hinweg, schließlich lässt sich auch die Frau nicht von den Soldaten aufhalten und zu guter Letzt wird das Grenzschild schlechthin, der Wachturm, zerstört. Zum anderen erfolgt die Demontage durch eine Frau und Suleiman stellt damit deutlich wie kaum ein anderer Regisseur die traditionellen Geschlechterrollen zur Diskussion. Nur in der Loslösung von althergebrachten Denkmustern – sei es in Bezug auf Grenzzäune oder das Bild der Frau, die bei Suleiman gleichgestellt, wenn nicht sogar in einer machtvolleren Position als der Mann ist – lässt sich eine Veränderung der festgefahrenen Verhältnisse zwischen Israelis und Palästinensern bewirken. Die Checkpoint-Sequenz zeigt auch gleich, welche Faktoren diese Verhältnisse beeinflussen: die israelische Seite ist übertrieben ängstlich (was Suleiman auch in der Ballon-Sequenz humorvoll zeigt, wenn die Soldaten ihre Waffen auf den Ballon richten und sich gegenseitig fragen „Should we take it down?“) und die palästinensische Seite hat noch nicht das nötige Selbstbewusstsein.

Im Anschluss an die Checkpoint-Sequenz erfahren wir, welche Rolle der Ort in E.S.'s Leben übernimmt. Ohne von den Soldaten aufgehalten zu werden, fährt er von der Jerusalemer Seite durch den Kontrollpunkt und auf den etwas abseits gelegenen Parkplatz. Wenig später kommt von der Ramallaher Seite ein anderes Auto, das ebenfalls auf den Parkplatz fährt, ohne jedoch die Grenze überfahren zu müssen (00:36:30). Nebeneinander bleiben die Wagen stehen, die Frau steigt aus ihrem Wagen aus und bei E.S. ein. Sie sagen nichts, sondern schauen sich lange an und streicheln sich ohne die Miene zu verziehen die Hände.

Ein Palästinenser aus Jerusalem und eine Palästinenserin aus Ramallah haben kaum eine Möglichkeit, sich regelmäßig und privat zu treffen. Der Parkplatz wird für die beiden der Schauplatz ihrer Beziehung, ein vertrauter Ort, an dem Vertrautheit stattfindet. In diesem Zwischen-Raum, der weder richtig zu Jerusalem, noch richtig zu Ramallah gehört, bauen die beiden ihren eigenen, einzigen gemeinsamen, Raum auf. Wenn sie sich abends nach einem Tag am Checkpoint trennen, kehren sie jeder in sein Leben zurück, dass sie für die gemeinsamen Momente kurzfristig verlassen haben. E.S. lebt als Regisseur in Jerusalem – wie er sich in diesem Leben einrichtet zeigt *Chronicle of a Disappearance* –, hat zwar

einen Vater in Nazareth, der nur wegen der besseren medizinischen Versorgung nach Jerusalem kommt, aber außer ihm keine weitere Verwandtschaft in der unmittelbaren Umgebung⁵¹¹. Über das Leben der Frau erfahren wir nichts, aber ihr Auftreten und ihre Kleidung sprechen für eine wohlhabende, gebildete und unabhängige Frau. Sie hat ein Auto, ist nicht verheiratet und unterhält eine Beziehung zu einem Künstler, was alles wenig traditionell ist.⁵¹² Der Checkpoint wird zur Bühne im privaten Theater von E.S. und seiner Freundin. So wie andere Pärchen ins Kino gehen, betrachten die beiden von ihrem von den Soldaten völlig unbeachteten Platz das Vorgehen der Beamten bei den Fahrzeugkontrollen, ohne dabei selbst gesehen zu werden. Sie greifen nicht in das Geschehen ein und kommentieren es auch nicht. Die Frau ist ebenso stumm wie E.S. Die Heimat wird wahrgenommen, aber nicht verändert. Diese Aufgabe fällt dem Publikum des Films zu.

Trotz der Schwierigkeit ihrer Beziehung gibt es auch bei den beiden Routine – Tag für Tag treffen sie sich an der immer gleichen Stelle, dem Parkplatz, folgen dem immer gleichen Ritual (nebeneinander parken und umsteigen in ES Auto) und tun die immer gleichen Dinge (Händchenhalten und den Checkpoint beobachten). Die Routine gibt Sicherheit und Halt in der Beziehung. Für Naficy sind wiederholte alltägliche Tätigkeiten allerdings auch „the ‚performative’ expressions [and representations] of nationhood,“ die insbesondere für Exilierte wichtig für ein gesundes Selbstverständnis sind, denn „[t]he performative expression of dailiness by exiled and disenfranchised peoples is a countermeasure to the official pedagogical representation of them [...]“⁵¹³ Im Zusammenhang mit E.S. und seiner Freundin in *Divine Intervention* würde ich nicht so weit gehen zu sagen, dass ihre Checkpoint-Liebe die noch nicht bestehende palästinensische Nation repräsentiert. Was in ihrer Ausdauer, ihrem *sumud*, jedoch sehr wohl zum Ausdruck kommt, ist der Wille zweier Angehöriger dieser nicht existenten Nation, sich nicht von widrigen Umständen von ihrer Beziehung abhalten zu lassen.

Dieser Wille wird erst gebrochen, als die Freundin nach der Ballon-Sequenz und ihrer gemeinsamen Nacht in Jerusalem am nächsten Morgen den Kollaborateur, der wie sich

⁵¹¹ Die Mutter ist während des Films abwesend und erst in der letzten Einstellung für wenige Sekunden zu sehen. Es ist anzunehmen, dass sie mit dem Vater gemeinsam in der Wohnung wohnt und dort auch bleibt, während dieser im Krankenhaus liegt.

⁵¹² Auch Rana führt eine Beziehung mit einem Künstler, dem Theaterregisseur Khalil. Diese Beziehung wirkt dennoch weniger ungewöhnlich, weil der Zuschauer von Beginn an mehr über ihr Leben und ihren Charakter erfährt.

nun herausstellt, auf der anderen Straßenseite wohnt, dabei beobachtet, wie er der israelischen Polizei seinen neuen Wagen präsentiert (00:58:34). Sie verlässt das Haus noch während E.S. schläft und wirft im Vorbeigehen den Männern einen durchdringenden Blick zu (01:01:00). Plötzlich wirkt sie nicht mehr wie E.S. Freundin, sondern wieder wie die fast schon unwirkliche Erscheinung in der Checkpoint-Sequenz, die mit Gottes Hilfe gegen die Lebensbedingungen der Palästinenser gekämpft hat. Nach dieser Szene ist sie nur noch einmal als E.S.' Phantasiegestalt in der Ninja-Sequenz zu sehen, als seine Freundin taucht sie nicht mehr auf. Wiederholt wartet E.S. am Checkpoint vergeblich auf sie (z.B. 01:04:01). Das plötzliche Verschwinden der Freundin unterstützt den im „dritten Raum“ verlorenen und heimatlosen Eindruck, den E.S. von Beginn an gemacht hat. Der Checkpoint gewinnt mit diesem Bruch aber auch eine Bedeutung für E.S., die zuvor noch an keinem anderen Ort zu bemerken war. Plötzlich hat er einen Erinnerungsraum, an den er immer wieder zurückkehrt, um geduldig auf die Freundin zu warten, in der Hoffnung, das bisschen Heimat, das er in der gemeinsamen Routine gefunden hat, nicht zu verlieren. Für ein gemeinsames Leben sind die Rahmenbedingungen allerdings noch nicht geschaffen. Zu viel muss sich noch ändern in der Stadt, bis ein israelischer Araber und eine Palästinenserin problemlos miteinander leben können.

Die fehlenden Rahmenbedingungen sind es auch, die E.S. mit dem weiteren Verlauf des Films immer niedergeschlagener und deprimierter wirken lassen. Es gibt im Jerusalem seiner Gegenwart keine hoffnungsvolle Zukunft für die Palästinenser, so lange es geduldet wird, dass an den Checkpoints Soldaten Autofahrer erniedrigen, eine verhältnismäßig unschuldige Beziehung unmöglich gemacht wird und jeder Nachbar ein Kollaborateur sein kann, so scheint es Suleiman sagen zu wollen.

Dramaturgie

Divine Intervention ist kein Episodenfilm, bekommt durch die elliptische Erzählweise jedoch häufig einen episodenhaften Charakter, der durch die Phantasie-Szenen verstärkt wird. Im Gegensatz zu den anderen drei Filmen lassen sich kaum Elemente finden, die für eine zeitliche Strukturierung in Bezug auf das Land sprechen. Die Gliederung in drei Teile – Nazareth, Jerusalem, Schluss – folgt der Lebensgeschichte von E.S.' Vater, der von seinem beschaulichen Leben in Nazareth über seine Exekution, seinen Schlaganfall, den langen Aufenthalt im Krankenhaus und schließlich bis zu seinem Tod begleitet wird.

⁵¹³ Naficy (2001), S. 116f.

Diese Erzählung erfolgt vergleichsweise linear, während sich die Geschichten seiner Mitmenschen in Kreisen um ihn herum aufbauen. Dabei findet sowohl innerhalb der Filmteile, als auch von einem Teil zum nächsten eine Steigerung statt.

Während die Steigerung innerhalb der Teile vor allem eine Zunahme an Informationen über die Figuren bedeutet, die in den ersten Szenen oft noch stumm sind und mit fortlaufender Handlung eine Stimme bekommen, wie das zum Beispiel im ersten Teil beim Mann mit den Müllsäcken zu beobachten ist, erfolgt vom ersten zum zweiten Teil vor allem eine Steigerung auf thematischer Ebene. War die Situation der Menschen in Nazareth zwar eintönig und beengt, entbehrte sie dennoch nicht einer gewissen Komik und des Humors, der das Leben erträglich macht. In Jerusalem schlägt der Humor in Absurdität um und zur Komik kommt Tragik hinzu. Was in Nazareth noch spielerische Bekämpfung von Langeweile war, bekommt in Jerusalem eine todernste Komponente – statt Müllsäcken fliegen Molotowcocktails, von der Polizei mitgenommen zu werden bedeutet nicht einen Nachmittag auf dem Revier, sondern mehrere Tage gefesselt im Transporter zu verbringen. Nicht die Straßenbedingungen sondern Soldaten kontrollieren den Weg der Autos.

Nazareth gehört offiziell zum israelischen Staat, Ost-Jerusalem ist von Israel besetztes palästinensisches Gebiet. Das macht einen Unterschied im Alltag, das bedeutet andere Lebensbedingungen. Auch wenn das Leben vieler israelischer Araber in Nazareth von Perspektivlosigkeit und Arbeitslosigkeit geprägt ist, leben sie in relativer Sicherheit. Ost-Jerusalem gleicht dagegen einem Pulverfass, dessen Spannung für seine Bewohner täglich spürbar ist. Diesen Unterschied setzt Suleiman mit seiner Erzähltechnik in Bilder um. Die besonders elliptische Erzählweise des ersten Teils bringt die Monotonie auf den Punkt, in der sich die Tage für die Figuren hinziehen. Veränderung gibt es kaum, jeder Tag verläuft wie der andere. Im Jerusalem-Teil kann Suleiman die Monotonie nicht aufrechterhalten und wenn er Ellipsen einsetzt, ist in der Auslassung etwas geschehen, beispielsweise der Gefangene aus dem Polizeiwagen geflohen.

Die Phantasie-Szenen fungieren als Unterstützung der Plot-Points und bringen den Handlungsverlauf in einen expliziteren politischen Zusammenhang. Je mehr E.S.' Leben von Schicksalsschlägen gezeichnet ist, desto stärker ist die politische Botschaft der göttlichen Intervention, die ihren Höhepunkt kurz nach dem Ende seiner Beziehung, in

etwa zum Zeitpunkt des Todes seines Vaters, in der Ninja-Sequenz findet und darin für ein vereintes, ungeteiltes Palästina eintritt.

Filmsprache

Suleiman steht mit seinem künstlerischen Anspruch zwischen Masharawi und Abu Wael. Seine Filme sind noch nicht völlig losgelöst von politischen Bezügen und damit rein der Kunst verschrieben, versuchen jedoch, die politischen Botschaften in cinematographisch hochwertiger Art und Weise zu verpacken. Im Interview sagt er: „I obsess myself with the frame and the choreography. I try to utterly master what I do before it is liberated.“⁵¹⁴

Besonders eindrucksvoll ist diese durchkomponierte Choreografie in der ersten Phantasie-Szene am Checkpoint zu sehen. Die Kamerafahrt beginnt entlang der wartenden Autos auf Motorhaubenhöhe (00:32:15). Während die Autos nicht vorwärts können, fährt die Kamera unbeirrt deren gewünschten Weg. Dann steigt sie in die Höhe und hält hinter dem Checkpoint auf der Höhe des Wachhäuschens kurz inne, um danach den Rückweg anzutreten und wieder in Richtung der Soldaten zu fahren, die immer noch versuchen, die Autos zur Umkehr zu bewegen. Erst an dieser Stelle erfolgt ein Schnitt, die Kamera ist wieder auf Augenhöhe.

Ähnlich wie in dieser Checkpoint-Szene, nimmt die Kamera auch in der Ballon-Szene einen Weg – entlang der verschiedenen religiösen Heiligtümer –, den die Palästinenser nicht nehmen können, weil es die politischen Gegebenheiten nicht zulassen. Die Kamera steht hier stellvertretend für die Vision eines geeinten Jerusalems.

Suleiman zeigt zudem mit seiner Montage, wie sehr die Erwartungen des Publikum bereits von den typischen Bildern aus Nahost, aufgeladen mit Klischees, übertragen von den Medien⁵¹⁵, geprägt sind und spielt mit diesen Erwartungen.

E.S.' Vater geht in einer frühen Szene zum Mann mit den Flaschen, verschwindet in seinem Haus und prügelt sich offenbar mit ihm (00:20:54). Einige Szenen später sehen wir dasselbe Bild, wie der Vater sich in das Haus bewegt, doch statt Prügelgeräuschen aus dem Off schneidet Suleiman auf eine Gruppe junger Männer, die auf etwas am Boden einschlagen. Einer kommt und feuert drei Schüsse ab, es stellt sich heraus, dass es eine Schlange war (00:27:06).

⁵¹⁴ Bonusmaterial der DVD *Divine Intervention*, 2002. Interview mit Elia Suleiman.

⁵¹⁵ Vgl. die Funktionen der Medien bei *Haifa*.

Wer die Szene zum ersten Mal sieht, nimmt an, dass die Männer auf einen Menschen einschlagen und ihn beschimpfen. Das Publikum erwartet nach der vorhergegangenen Episode auch, dass E.S.' Vater den Flaschenmann schlagen wird. Suleiman setzt die Erwartung von Gewalt voraus und reißt den Zuschauer aus seiner passiven Beobachterrolle, indem er bewusst diese Erwartungshaltung demontiert. Das Publikum wird dazu angehalten, zu hinterfragen, warum es Gewalt in Jerusalem als selbstverständlich ansieht.

4.2 Heimatnarrative

Der Hauptteil der Filmanalyse war gegliedert nach lokalen Gesichtspunkten, nach dem Schauplatz des Films als Basis für das Heimatbild. In diesem zweiten Teil stehen zwei Handlungsaspekte im Mittelpunkt, die in allen Filmen mehr oder weniger intensiv die Darstellung von Heimat und Identität prägen.

Sabine Damir-Geilsdorf spricht von der Herausbildung so genannter „Meisternarrative“, die als Leitmotiv für die Identifikation mit dem Land oder dem eigenen Volk dienen.⁵¹⁶ In den vier bisher behandelten Filmen treten ähnliche Motive zu Tage, die eine handlungsleitende Funktion haben. Zunächst steht in allen Filmen bis auf *Divine Intervention* eine Familie im Mittelpunkt der Story. Um sie und ihre Mitglieder dreht sich der Konflikt, manchmal wird er sogar von ihr ausgelöst. In jedem Fall dient das Narrativ der gemeinsamen Herkunft, der Verwurzelung, als Basis für die Entwicklung der Charaktere. Außerdem finden sich in allen Filmen außer *Atash* israelische Soldaten oder Polizisten, die auf unterschiedliche Weise in das Leben der Protagonisten eindringen und es beeinflussen. Auf diese Weise wird das Narrativ vom Trauma der Palästinenser bewahrt und Israel als Fremdkörper im Land definiert.

4.2.1 Bezugspunkt Familie

Die Familie spielt in allen bereits zitierten Theorien zur Heimat eine mehr oder weniger wichtige Rolle. Der Jurist Murswieck begreift unter Heimat unter anderem „vertraute Umgebung, das sind Eltern, Geschwister, Spielkameraden und Nachbarn,“⁵¹⁷ für die Psychologin Mitzscherlich bietet sich die Möglichkeit einer Neudefinition von Heimat

⁵¹⁶ Damir-Geilsdorf u.a. (2005), S. 175.

über die „Bezugspersonen“ und das „Wohlbefinden“ dort⁵¹⁸, und für Aleida Assman schließlich ist der „Generationenort“, der schon lange eng verknüpft ist mit der Familie und Tradition, ein wichtiges Speichermedium für Erinnerung und somit ein Quell von Heimatempfinden.

Bisher erschien in dieser Arbeit Heimat häufig in Verbindung mit Verwurzelung, sei es symbolisch durch Olivenbäume oder real im Wunsch der Flüchtlinge, an den Ort ihrer Geburt zurückzukehren. Verwurzelung im Sinne von Herkunft ist ohne Familie nicht denkbar. Insbesondere im arabischen Raum ist die Familie ein wichtiger, wenn nicht der wichtigste Bezugspunkt in allen Lebenslagen. Die Eltern sind immer noch häufig moralische Instanz und der Respekt vor der oder den älteren Generation/en gesellschaftliches Gebot. Dennoch kommt es häufig zum Konflikt zwischen den Generationen, der gar nicht oder nur durch Gewalt gelöst werden kann, zum Beispiel durch den Mord am Vater in *Atash*.

Exemplarisch für den Stellenwert, den die Familie in *Wedding in Galilee*, *Atash*, *Haifa* und zum Teil auch in *Divine Intervention* hat, sei hier der älteste Sohn von Abu Said zitiert, der auf dem Heimweg vom Gefängnis nach Hause aus dem Taxi steigt und sofort von einem Mann erkannt wird, der ihn auf einen Tee einlädt. Eine solche Einladung abzulehnen ist verhältnismäßig unhöflich und doch sagt Said, dass er zu allererst nach Hause und zu seiner Familie möchte (*Haifa*, 01:04:40). Im Gegensatz zu diesem positiven Familienbezug steht bei *Atash* die negative Spannung zwischen dem Vater und den Kindern im Mittelpunkt. Die Emotionen sind deshalb um nichts weniger heftig, ganz im Gegenteil.

Die Beziehung zum Vater

Was bei einem ersten Betrachten der Filme sofort auffällt, ist die durchwegs konservative Geschlechterrollenverteilung. Obwohl die vier Filme in einer Zeitspanne von fast zwanzig Jahren entstanden sind, ist kaum eine Veränderung im patriarchalischen Familienmodell zu merken. Der Vater ist unangefochten das Oberhaupt und bestimmt über das Leben der Familie, was in *Atash* auf die Spitze getrieben wird.

⁵¹⁷ Gornig (2006), Grußwort.

⁵¹⁸ Mitzscherlich (1997), S. 132.

Abu Shukri trifft die Entscheidung, in das Tal zu ziehen, er entscheidet über den Bau und die Bewachung der Wasserleitung, er bestimmt, ob und wann die Mädchen einer Freizeitbeschäftigung nachgehen dürfen und welche Kleider sie tragen. Er verbietet dem Sohn die Schule und seiner Frau ein Mitspracherecht bei der Wahl des Lebensraums. Die Gründe für sein Verhalten sind vordergründig oft nicht nachvollziehbar. Sieht man sie jedoch unter dem Aspekt, dass der Vater das Exil gewählt hat, um die Tochter nicht töten zu müssen, wird eine zwischen seiner gesellschaftlichen und seiner familiären Rolle zerrissene Persönlichkeit sichtbar. Diese Zerrissenheit wirkt sich durch seine Unfähigkeit, mit ihr umzugehen, unmittelbar auf die Heimat der Familie aus: Wenn das Tal zu einem Generationenort für Shukris Familie werden soll – und danach sieht es nach Shukris Machtübernahme aus – sind die Emotionen und Erinnerungen, die sie mit ihm verbinden negativ: Erinnerungen an das herrische, dominante, unterdrückende Verhalten des Vaters, der es nicht geschafft hat, seiner Familie darüber hinaus zu zeigen, dass er sich um sie sorgt.

Auch Shukri lernt nicht, seine eventuell vorhandene Zuneigung zu seinen Schwestern zu zeigen. Im Machtkampf mit seinem Vater, der auch in der Wut begründet ist, seinem Willen ohnmächtig ausgeliefert zu sein, werden alle anderen Emotionen unterdrückt und verschwiegen. Sogar beim gemeinsamen Abendessen kommt keine Kommunikation zustande. Die Mutter brät Wachteln, Shukri und der Vater sitzen um den niedrigen Tisch. Während sie essen, greifen sie nach schwarzen Oliven in einem Schälchen auf dem Tisch und Shukri zieht es ganz zu sich. Dafür erntet er einen Blick seines Vaters, der deutlich macht, welche Respektlosigkeit das ist. Shukri isst ungerührt weiter. Der Vater zieht daraufhin das Schälchen ebenso energisch zu sich und betrachtet Shukri mit einem Gemisch aus Verwunderung, Wut und Härte, sagt aber nichts (01:16:09 – 01:17:32). In der Folge ist Shukri ganz von der Rebellion gegen den Vater eingenommen und die Motivation für die Schule gerät in den Hintergrund. Am Ende sorgt er dafür, dass auch mit ihm als Mann im Haus keine positiven Erinnerungen mit dem Tal verbunden werden können.

Auch in *Wedding in Galilee* wird die Heimat vom Vater kontrolliert, wenn auch auf andere Weise, und es kommt ebenfalls zu einem Konflikt zwischen Vater und Sohn, der jedoch nicht zwischen den beiden, sondern über die Frauen ausgetragen wird. Die

innerfamiliären Spannungen sind es auch, die das idyllische Heimatbild zuletzt in Frage stellen.

Die Kontrolle des familiären und gesellschaftlichen Lebensraums durch Abu Adel erfolgt viel selbstverständlicher und ungezwungener, als dies in *Atash* der Fall ist. Als Mukhtar ist seine Autorität durch ein politisches Amt legitimiert und als Vater des Bräutigams fällt ihm und seiner Frau die Organisation der Hochzeit zu. Er muss also keine besonderen Handlungen setzen, um in der Position des Entscheiders zu sein. Der Konflikt mit seiner Familie und insbesondere seinem Sohn wird dann jedoch ausgerechnet durch eine aus dieser Position heraus getroffene Entscheidung ausgelöst. Die kritische Reaktion seiner Frau auf seine Ankündigung, die Hochzeit in Anwesenheit der Israelis auszurichten, zeigt ihm die Grenzen seiner Entscheidungsfreiheit: Alles darf er tun, solange er die Würde seiner Familie nicht aufs Spiel setzt.

Adel reagiert ähnlich wie seine Mutter, spricht den Vater vor den anderen Männern aber nicht darauf an. Erst als Adel mit seiner Mutter(!) allein ist, macht er sich Luft (00:17:34). Er fragt, wie er jemals wieder seinen Freunden in die Augen sehen kann. Die Mutter entgegnet, dass sie keine Wahl hätten und dass er es doch gewesen sei, der die Hochzeit so schnell wie möglich über die Bühne bringen wollte. Doch der Bräutigam scheint nicht überzeugt zu sein. Seine Schwester Sumaya neckt ihn: „You have to choose! Your bride or your patriotism!“ Der Sohn sagt: „Even a traitor would refuse to be married under such circumstances.“ (00:17:44) Die Mutter verweist ihn an den Vater, doch Adel bleibt stumm. Die Worte, mit denen die Mutter ihren Sohn zu beruhigen versucht, zeigen die Stellung des Vaters: Wir haben keine Wahl, es ist seine Entscheidung, sprich mit ihm. Dem Vater zu widersprechen ist tabu. Wenn die Kinder mit seinen Handlungen nicht einverstanden sind, gehen sie zur Mutter, mit der sie offener reden können.

Schließlich findet in einem so von Tradition geprägten Film wie *Wedding in Galilee* auch der Vater-Sohn-Konflikt seinen Höhepunkt in einem traditionellen Moment. Während des Festes, in Anwesenheit aller Gäste, muss die Ehe vollzogen und das blutige Leintuch der Hochzeitsgesellschaft präsentiert werden. Braut und Bräutigam werden ins Schlafzimmer geführt und allein gelassen. Es stellt sich heraus, dass Adel nicht in der Lage ist, mit seiner Braut zu schlafen. Ausgerechnet in der Hochzeitsnacht leider er an Impotenz. Plötzlich bricht es aus Adel in aller Heftigkeit heraus: „I want to kill him! I want to get rid

of them all!“ (01:29:10) Die Braut fragt nicht nach, wen er meint oder warum er diesen Wunsch hat, sondern sagt nur: „You have to forgive him. He doesn't know what he's doing.“ Sie übernimmt die Rolle des angegriffenen Vaters, der sich verteidigen muss. Adel hat kein Verständnis: „Our father, our patriarch, doesn't know what he's doing?“ Seine Braut ist davon überzeugt, dass Gewalt den Vater nicht verändern wird und zudem kein Mittel zur Konfliktlösung ist (01:30:44). Adel hat auch darauf eine Antwort: „My father is nothing but violence. A monster who loves no one but himself. His fatherly love has destroyed me.“ (00:29:15)

Die Begriffe, die er wählt, um über die Beziehung zu seinem Vater zu sprechen, sind stark affektiv besetzt: Gewalt, Monster, Liebe, Zerstörung. Diese Gefühle kann er aber nur in Gegenwart einer Frau in Worte fassen. Nicht einmal als es schließlich zur Konfrontation zwischen Vater und Sohn kommt, ist Adel in der Lage, den Vater direkt anzusprechen. Wie er zuvor quasi über seine Braut mit ihm kommuniziert hat, wendet er sich jetzt über seine Mutter an ihn, nachdem der Vater Adel vorgeworfen hat, ihn durch seine Impotenz vor der ganzen Gesellschaft zu entehren. Adel ruft an seine Mutter gerichtet dem Vater hinterher: „I don't want to be the victim of his dreams.“ (01:37:50) Vor seiner Braut zeigt er sich schwächer und verzweifelt, wenn er sie um Hilfe bittet. Sie, die während des Films kaum ein Wort gesprochen hat und als Charakter wenig in Erscheinung getreten ist, wird plötzlich zur stärksten Figur im Film, als sie sich selbst entjungfert und mit dem Blut das Leintuch befleckt, damit die Zeremonie abgeschlossen werden kann und Adel sowie sein Vater nicht das Gesicht verlieren.

Ähnlich wie bei *Atash* liegt dem Vater-Sohn-Konflikt in *Wedding* die gesellschaftliche Konvention zugrunde. Menschlich basiert der Konflikt auf dem Wunsch der Väter, die Söhne mögen ihnen ähnlich werden.

Eine erfolgreiche Hochzeitsfeier hat mit dem blutigen Leintuch zu enden, alles andere wäre beschämend für die Familie und würde die Manneskraft und damit das Erbgut in der Familie in Frage stellen. Abu Adel erwartet in seiner Rolle als Mukhtar demnach von seinem Sohn, dass dieser seiner hohen gesellschaftlichen Position auch auf privater Ebene gerecht wird, indem er diszipliniert seinen ehelichen Pflichten nachkommt und vor aller Augen den Herrschaftsanspruch der Familie legitimiert. Er selbst ist auf die Taten seines Sohnes angewiesen und kann selbst nichts tun.

Ganz anders Abu Shukri, der sich sehr aktiv für eine Reaktion auf das gesellschaftliche Regelwerk entschieden hat, als er statt seine Tochter zu töten die ganze Familie in das Tal

verschleppt hat. Es gibt keinen Weg zurück und das nimmt Shukri seinem Vater übel. Eine echte Lösung für den Konflikt sehen beide nicht, doch erscheint die Ausbildung Shukris zu seinem Nachfolger dem Vater als einzige Möglichkeit, den Sohn bei sich zu behalten.

Heimat ist nicht nur von schönen Traditionen, sondern auch von quälenden Zwängen beherrscht, die – wie im Fall Abu Shukris – aus einer gesellschaftlichen Konvention erwachsen können. Sowohl in *Atash* als auch in *Wedding* rebellieren die Söhne gegen die väterlichen Vorschriften, in beiden Filmen scheitern sie. Shukri bleibt im Tal, Adel hat zumindest für die Öffentlichkeit die Ehe vollzogen, der Vater ist rehabilitiert.

Abu Said in *Haifa* ist eine wesentlich schwächere Figur als Abu Adel oder Abu Shukri. Im Gespräch mit seinem Sohn Ziad meint er: „Überlasse die Politik den Politikern und Gottes Hilfe“ und „Es muss dringend etwas geschehen“ (00:13:00) Seine Haltung ist eine der absoluten Passivität, was für Ziad völlig unverständlich ist. So kommt es auch nicht zum offenen Konflikt der beiden, denn „the most important revolt, the son’s Oedipal rebellion, cannot be resolved, for their weak fathers do not constitute a challenge.“⁵¹⁹

Abu Said will oder kann nichts zum Frieden beitragen, aber er will von ihm profitieren, wenn er endlich kommt. Ziad reicht das nicht, er hat die Wut und die Frustration der Jugendlichen in sich, die sich nicht gegen den Vater richten, für den er letztlich aus Liebe Verständnis hat, sondern gegen seine persönliche Situation, gegen die er glaubt, anders nichts ausrichten zu können. Er verkörpert das Radikalisierungspotenzial der palästinensischen Jugend, die anders als ihre Elterngeneration die Vertreibung/Flucht nicht selbst miterlebt hat und nur aus Erzählungen kennt.

Völlig anders als in den drei vorangegangenen Filmen gestaltet sich die Vater-Sohn-Beziehung bei *Divine Intervention*. Der Vater von E.S. bildet zwar die Klammer für die Episoden des ersten Teils, Hauptfigur des Films ist jedoch E.S. Dadurch und durch seinen Krankenhausaufenthalt, durch den er automatisch mit Schwäche assoziiert wird, verliert der Vater an Stellenwert gegenüber dem Sohn. E.S. ist wesentlich an der Versorgung seines Vaters beteiligt: Er schält ihm ein Ei (00:31:45), er bringt ihm Musik vorbei (01:01:53), kommuniziert mit den Ärzten und verbringt viel Zeit bei ihm. Die Heimat des Vaters ist gespeichert in den Liedern seiner Jugend, seinen Essgewohnheiten und vor allem in E.S.’ Wissen darum: Nur weil er den Musikgeschmack seines Vaters kennt, kann

⁵¹⁹ Gertz/Khleifi (2008), S. 110.

er in der fremden Umgebung des Krankenhauses anhand vertrauter Gegenstände für sein Wohlbefinden sorgen.

Im Gegensatz zu den anderen Sohn-Figuren wie Adel oder Shukri ist E.S. nicht auf seinen Vater angewiesen, um ein verhältnismäßig normales Leben zu führen. Er ist unabhängig und entspricht in seiner gesamten Charakterisierung der Neudefinierung von Heimat, die Mitzscherlich in ihrer Analyse angesprochen hat.⁵²⁰ Seine Heimat ist da, wo er sich aufhält, wo seine Bezugspersonen sind. Sie ist nicht so sehr an einen Ort gebunden, wie das bei *Atash* oder *Wedding* der Fall ist und auch die emotionale Bindung, die in *Haifa* zu spüren ist, hat bei E.S. eine geringere Bedeutung. Er entspricht dem städtischen, individuellen Bürger, der ein sehr aufgeklärtes, selbstbestimmtes Heimatbild hat und letztlich überall heimisch werden könnte. Politisch interessiert ist er selbstverständlich trotzdem und Suleimans Film trifft durch seine bereits angesprochene starke Symbolik zahlreiche konstitutive Aussagen in Bezug auf die kollektive palästinensische Identität.

Elia Suleiman widmet sowohl *Chronicle of a Disappearance* als auch *Divine Intervention* seinen Eltern, in denen er „die letzte Heimat“ sieht, wie das Insert am Ende von *Chronicle of a Disappearance* sagt. Diese Hoffnung ist am Ende von *Divine Intervention* nicht mehr präsent, wenn der Vater tot und die Mutter zum ersten Mal im Film überhaupt zu sehen ist. Am Ende erscheint das Insert „In memory of my father“ (*Divine*, 01:25:37), das deutlich macht, dass die in der Familie begründete Hoffnung geschwunden ist.

Die Rollen der Mutter

Die Mutter erscheint – so sie erscheint, denn in *Divine Intervention* spielt sie de facto keine Rolle – auf der Leinwand als der ruhige Pol in der Familie, um den sich alles dreht. Sie hat die Kontrolle über den Haushalt und kümmert sich um die Versorgung der Familienmitglieder. Sie ist zugleich der emotionalere Part der Eltern, zu ihr können die Kinder mit ihren Sorgen und Problemen kommen, ihr gegenüber können sie ehrlich sein und Schwäche zeigen. Mit dem Vater als dem dominanteren und weniger zugänglichen Elternteil ist dieses Familienbild ein sehr traditionelles und patriarchalisches, das durchwegs an die Söhne weitergegeben und damit bewahrt wird..

Die Mütter in *Haifa* und *Wedding* erfüllen am meisten das Rollenbild der fürsorglichen, alles überblickenden Hausfrau, die ihrer Familie ein schönes Heim gestalten will.

⁵²⁰ Vgl. Kapitel *Heimat* der vorliegenden Arbeit.

Die Familie von Abu Said hat sich ein geräumigeres Haus eingerichtet, das über einen großen Innenhof verfügt. Im Hof stehen Pflanzen in Kübeln, es gibt eine überdachte Terrasse mit einer Couch, weichen Polstern und einem flachen Tisch. Umm Said wird in ihrem Reich vorgestellt: In der Außenküche (die nicht unüblich ist im arabischen Raum) schmeckt sie eine Suppe ab, legt den Holzlöffel zur Seite und trocknet sich die Hände an einem Küchentuch ab (00:05:41). Sie lässt sich auf der Couch nieder und beginnt, Wäsche zu falten, als es an der Tür klopft und nach und nach alle Familienmitglieder eintrudeln. Liebevoll begrüßt die Mutter jeden, bringt dem Vater Wasser und streicht der Tochter über den Kopf. Sie ist dabei die einzige, die sich im Raum bewegt, die anderen sitzen.

Im Gegensatz zu den anderen Menschen im Lager erweckt die Mutter nicht den Eindruck, sich nicht auf einen dauerhaften Aufenthalt im Lager einzurichten. Sie versucht, ihrer Familie ein echtes Zuhause zu gestalten, ohne dabei den Eindruck zu erwecken, sich nach mehr oder Besserem zu sehnen. Ihre Zukunftshoffnungen betreffen nicht ihr eigenes Leben, sondern das ihrer Kinder: Sie will ihre Hoffnungen im Leben ihrer Kinder verwirklicht sehen, was zum Ausdruck kommt, wenn sie ihrem Mann vorrechnet, welcher Sohn welchen Beruf ergreifen wird und wann die Tochter verheiratet wird (00:45:45). Ihre eifrige Brautsuche für Said symbolisiert die Sicherheit und Geborgenheit, die eine eigene Familie geben kann. Die Mutter ist eine der wenigen Figuren in *Haifa*, die nicht in Vergangenheit und Zukunft verwurzelt ist, sondern versucht, möglichst pragmatisch und bodenständig ihrer Familie in der Gegenwart das Leben so angenehm wie möglich zu gestalten. In der Anpassung an ihre Lebensumstände findet sie für sich einen Weg, trotzdem selbstbewusst und eigenständig zu bleiben. Sie entwickelt damit die Identität, die den anderen versagt bleibt, weil sie sich nicht mit der Realität auseinandersetzen.

Die Mutter von Adel verfügt von den drei Frauen (Umm Said, Umm Shukri und Umm Adel) über die meiste Macht und die meiste Eigenständigkeit. Sie verwaltet das Haus, kümmert sich um das Festessen, verteilt die einzelnen (Koch-)Aufgaben, kümmert sich um die Braut, beaufsichtigt die Kinder und findet nebenbei noch Zeit, das Verhalten ihres Mannes zu kommentieren und vor den anderen zu verteidigen oder zu kritisieren. Sie verfügt also nicht nur über den Überblick über den Hof, sondern kann auch die politischen Geschehnisse einordnen und bewerten. Den Männern obliegt die Herrschaft über die Umgebung, wie auch Naficy feststellt: „While the exterior fields in Wedding are

male spaces of militarization and eventually of masculine reconciliation, the home interiors are coded as feminine spaces of culture and of female reconciliation.“⁵²¹

Die Mutter von Shukri, Gamila und Halima verfügt nicht über einen Einflussbereich von der Art und Größe wie jener der beiden anderen Mütter. Sie ist ebenso wie ihre Kinder im Tal gefangen und jeder ihrer Schritte wird vom Vater kontrolliert. Einkaufen oder kochen ist genauso schwierig wie ein wohnliches Einrichten ihres Lebensraums. Das Ergebnis wurde bereits besprochen: Ein ungemütliches Zuhause auf dem verlassenen Truppenübungsplatz. Die familiäre Geborgenheit versucht Umm Shukri auf andere Weise zu vermitteln. Sie ist der Puffer zwischen ihren Töchtern und dem Vater und fungiert auch als Vermittlerin. Die folgende Szene zeigt besonders deutlich sowohl diese Vermittlerfunktion als auch ihre Methode, den Vater zu beeinflussen:

Umm Shukri besucht den Vater abends in seinem privaten Zimmer, die beiden sind allein, er hat sich eine Pfeife angezündet. Sie fragt sichtlich erfreut, ob er wieder mit dem Rauchen angefangen habe und setzt sich auf das Sofa schräg gegenüber von seinem Arbeitsplatz. Obwohl der Vater unfreundlich zu ihr ist, sieht sie ihn mit einem leichten Lächeln an und beginnt, ihren Schleier zu lösen. Mit offenen Haaren sitzt sie vor ihm und bittet ihn, seinen Töchtern Kleider zu kaufen und sie zum Opferfest gehen zu lassen. Er durchschaut ihre Freundlichkeit und herrscht sie an, sie solle sagen was sie wolle. Sie bittet ihn, Shukri wieder in die Schule gehen zu lassen, doch der Vater lehnt ab (00:48:44 – 00:52:14). Dennoch kauft er Kleider für die Mädchen und seine Frau.

Auch wenn die Mutter keine Ausbildung hat und auf den Vater angewiesen ist, damit er sie und ihre Kinder versorgt, weiß sie doch um ihre Macht und ihren Einflussbereich innerhalb des Hauses und der Familie. Ihre Methode, den Vater mit ihren weiblichen Reizen zu becirchen, hat mit Sicherheit früher funktioniert, denn sonst würde sie es kaum auf diese Art und Weise probieren. Sie versucht, innerhalb ihrer Möglichkeiten, innerhalb des engen Raums, der ihr zur Verfügung steht, das Leben ihrer Kinder zu verbessern. De facto sitzt sie zwischen den Stühlen und ist gezwungen, ständig die Balance zu finden zwischen der Loyalität ihrem Mann gegenüber und der Zuneigung zu ihren Kindern, deren Leid sie sieht, aber nicht wirklich ändern kann. Sie ist zu schwach, um sich gegen ihren Mann durchzusetzen, schafft es jedoch trotzdem, die Familie zusammen zu halten. In Momenten wie jenem, als sie mit den Kindern die privaten Zimmer des Vaters

⁵²¹ Naficy (2001), S. 168.

durchsucht, ist sie für das kurze Glück ihrer Kinder verantwortlich, denn sie hat ihnen den Zugang zu den Räumen erlaubt und ermöglicht.

Die drei Mutterfiguren zeigen deutlich, dass der Vater zwar das Oberhaupt der Familie ist, die Mutter jedoch ihre Basis bildet und Kraftquelle für die Kinder ist, insbesondere für die Töchter.

Töchter

Die Frauen der jungen Generation in den vier besprochenen Filmen sind alle außergewöhnlich starke und zum Teil sehr emanzipierte Charaktere. Das ist erstaunlich angesichts des soeben diagnostizierten patriarchalischen Familienmodells, das den meisten der Filme zugrunde liegt, zeigt aber, dass die Regisseure 1987 ebenso wie 2004 Hoffnung in die Jugend haben. Dass sich das Bild über diesen Zeitraum hinweg kaum verändert hat, zeigt, dass die selbstbewusste, eigenständige nächste Generation wohl noch einige Jahrzehnte genau das bleiben wird: ein Zukunftsmodell, zumindest auf der Leinwand.

Sumaya und Sabah, die beiden Mädchen aus *Wedding* und *Haifa*, treten am vehementesten gegen das gängige gesellschaftliche Frauenbild auf.

Sumaya wird von Anfang an als die etwas eitle und sehr selbstbewusste junge Tochter des Mukhtars vorgestellt, die den Vater aufregt und die jungen Männer um den Finger wickelt. Sie ist neugierig und will von ihrem Freund, der zu den Verschwörern gehört, alles über ihre Pläne wissen. Als sie ihn zur Rede stellt, zeigt sie ihm nicht nur durch ihre erhöhte Position auf der Treppe, durch die er zu ihr aufschauen muss, dass sie in der Beziehung die Zügel in der Hand hält. Als er ihr nicht die nötige Aufmerksamkeit schenkt, weist sie ihn auch gleich zurecht: „You’re not the only boy in town.“ (00:43:52) Dass er sogar nicht der einzige im Haus ist, zeigt sie ihm, als sie später mit dem anwesenden israelischen Offizier flirtet (00:51:40). Nicht nur ihr Verhalten anderen Männern gegenüber zeigt ihre Emanzipation. Sie widerspricht zwar dem Vater nicht, ist aber frech zu allen anderen Männern und kommt und geht zur Feier, wie es ihr gefällt. Außerdem raucht sie demonstrativ vor den jüngeren Kindern, die ihr ehrfurchtsvoll dabei zuschauen (00:59:14). Der Mukhtar missbilligt ihr Verhalten verständlicherweise, die Mutter stellt den ordnungsgemäßen Verlauf der Hochzeit jedoch vor das gesittete Benehmen ihrer Tochter (00:44:55) und schlägt sich damit indirekt auf ihre Seite.

Während Sumaya – ganz Teenagerin – gegen autoritäre Strukturen im Allgemeinen rebelliert, wehrt sich Sabah in erster Linie gegen die Vereinnahmung durch ihre Mutter. Bei der Suche nach einer Braut für Said soll sie ihre Mutter begleiten und ihr helfen, den Bruder anzupreisen. Doch Sabah sitzt daneben, hört verächtlich zu, wie die Mutter ihre Phrasen aufsagt, verdreht die Augen und sagt nichts (00:44:54).

In den Gesprächen mit ihrem besten Freund, mit dem sie sich in ihrem geheimen Versteck trifft, gibt sie zu erkennen, dass sie gegen das klassische Bild einer fürsorglichen Hausfrau, Ehefrau und Mutter, die sich um das Essen, die Wäsche, Haus und Hof kümmert, zu protestieren gedenkt. Sie bringt das Thema aufs Heiraten und will wissen, ob ihr Freund sich seine Braut aussuchen wird, wenn es so weit ist. Er ist seiner Cousine versprochen, will sie jedoch nicht heiraten, weil sie zusammen aufgewachsen sind. Er stellt also nur die Wahl seiner Eltern, nicht jedoch die Tradition als solche in Frage. Sabah ist emanzipierter, sie will ihre Entscheidung selbst treffen: „Erst mache ich meine Schule zu Ende. Will mich dann jemand heiraten und ich mag ihn, dann sag ich ‚ja‘. Wenn nicht, heirate ich nicht.“ (00:26:05) Auf den Einwand ihres Freundes, was denn wäre, wenn ihn ihre Eltern mögen, antwortet sie selbstbewusst: „Dann können sie ihn heiraten.“ (00:26:23)

Obwohl die beiden Kinder ungefähr gleich alt sind, wirkt Sabah viel reifer als ihr Freund – und auch reifer als Sumaya, die ebenfalls etwa so alt wie Sabah ist! –, der fest verwurzelt ist in den Traditionen seiner Familie und Kultur. Seinen Eltern zu gehorchen ist für ihn selbstverständlich und ihre geheimen Treffen rühren stark an sein Unrechtsempfinden – er weiß genau, dass seine Eltern diese Begegnungen missbilligen würden. Sabah ist mutiger. Sie nimmt gesellschaftliche Fragen, Probleme und Traditionen wie etwa die arrangierte Ehe wahr und reflektiert sie. Dennoch sind für sie ihre Eltern – wie für jeden Teenager – letztlich die Autorität und Entscheidungsgewalt, so lange sie noch nicht volljährig ist. Sich ihnen zu widersetzen und einen individuellen Rückzugsraum zu entwickeln, ist einer ihrer Wege, im dicht besiedelten Flüchtlingslager ein wenig Privatheit zu finden, was laut Naficy ungewöhnlich ist:

In Masharawi's films, it is difficult to construct a private space. The shared experience of siege, curfew, and exile make each of the individual stories an allegory of the collective experience, and a

representation of the national trauma and the trauma of displacement
beyond it.⁵²²

Dennoch ist es in *Haifa* möglich, dass Sabah nicht nur einen, sondern sogar zwei Rückzugsräume aufbaut. Im Haus hat sie ein eigenes kleines Reich in Form eines eigenen Zimmers, in dem sie relativ ungestört ist und in das einzig ihr Freund durch das Klopfen an ihr Fenster einen gewissen Zugang hat. Ihre Eltern werden in dem Zimmer nie gesehen und Masharawi verwendet viel Zeit darauf, Sabah alleine beim Ablegen der Schuluniform oder beim Malen eines Bildes zu zeigen. Das junge Mädchen hat bereits einen gut ausgebildeten Sinn für die Grenzen der Privatsphäre, was bei einem Besuch der beiden Kinder in Haifas Bus deutlich wird. Die beiden durchstöbern in seiner Abwesenheit den Raum und der Freund möchte auch in Haifas private Kisten schauen. Sabah erinnert ihn daran, dass Haifa ihnen genau das verboten hat und meint: „Das sind Haifas Sachen, das dürfen wir nicht.“ (00:40:17) Obwohl der Bus also de facto öffentlich zugänglich ist (die Türen zu seinem Hof können nicht abgeschlossen werden), respektiert Sabah Haifas Eigentum, seine privaten Gegenstände, seine Heimat.

Verglichen mit den beiden Mädchen in *Atash* hat Sabah viele Freiheiten, obwohl sie ebenso eingesperrt ist. Sie kann im Lager sogar in die Schule gehen, was für Gamila oder Halima keine Option ist. Ihre Familie ermöglicht es Sabah, eigene Gedanken zu entwickeln und aufgeklärt über ihre Position in der Gesellschaft nachzudenken. Der Familie von Abu Shukri bleibt das verwehrt und seine Töchter haben weder den Mut noch die Kraft, wirksam gegen ihre Lebensbedingungen zu rebellieren, auch wenn einiges darauf hindeutet, dass Gamila eine starke Persönlichkeit hat:

Ihre zusammengezogenen Augenbrauen zeigen immer wieder, wie sich die Wut auf den Vater und die Verzweiflung über ihre Situation in ihr aufstaut. Gleichzeitig weiß sie, dass sie diesen Gefühlen keinen freien Lauf lassen kann, weil sie letztlich daran schuld ist, dass die Familie in dem Tal lebt. Sie ist sich dessen bewusst, dass der Vater jede ihrer Bewegungen kontrolliert, sie ständig beobachtet und ihr misstraut. In den wenigen Momenten, in denen Gamila versucht, die Beobachterposition einzunehmen, etwa beim Abendessen, gelingt ihr das nicht. Shukri und der Vater entdecken ihre Blicke und starren sie so lange an, bis sie die Augen niederschlägt (00:31:00).

⁵²² Gertz/Khleifi (2008), S. 103.

Die Spannung erreicht ihren Höhepunkt, als der Vater Gamila das neue Kleid präsentiert. Er will, dass sie es für ihn anzieht, doch sie weigert sich. Schließlich zieht sie sich vor seinen Augen wütend das Hemd aus und steht halbnackt vor ihm. Damit hat der Vater nicht gerechnet und er schlägt verwirrt und peinlich berührt die Augen nieder. Es wird klar, dass Gamila ihren Vater nur aus seiner Haltung herausreißen kann, wenn sie ihn schockiert. Mit diesem Schock löst sie aber gleichzeitig die Erinnerung an die Situation aus, die sie überhaupt erst ins Exil getrieben hat, was ihr Verhältnis nur noch problematischer werden lässt. Letztlich überdecken Gamilas Aggressionen ihren Wunsch, vom Vater geliebt zu werden. Auch ihr Fluchtversuch soll den Vater schockieren und wachrütteln, damit er endlich zu einem anderen Verhältnis zu ihr findet. Dass er sie sofort nach der Rückkehr einsperrt, ist eine bittere Enttäuschung.

4.2.2 Israel als Eindringling in die Heimat

So wie die palästinensische Geschichte ohne die Israelis nicht erzählbar ist, ist auch der palästinensische Film eng mit der Entwicklung des israelischen verbunden.

It is the history of the endeavor to recount the Palestinian story, against the setting of the Israeli account that had previously silenced it. Thus, the Israeli narrative is confronted and parodied in various Palestinian films.⁵²³

In allen Filmen spielen demnach die Israelis eine mehr oder weniger wichtige Rolle. Laut Gertz und Khleifi hängt die Darstellung der israelischen Gesellschaft in palästinensischen Filmen von ihrer Darstellung der Palästinenser ab.

Generally, films indicating the heterogeneous nature of Palestinian society also recognize, to an extent, the heterogeneous nature of Israeli society. In other films, the idyllic harmonic image of Palestinian society is paralleled by a depiction of a homogeneous Israeli society, in which soldiers and settlers represent the entire nation. Thus, differences and variations in Israeli society are obscured.⁵²⁴

Dieser starke Bezug zu den Israelis beeinflusst natürlich auch das Heimatbild in den palästinensischen Spielfilmen und insbesondere das Selbstbild der Palästinenser, das in diesen Filmen vermittelt wird. Je häufiger die Israelis ausschließlich als diskriminierende Besatzungssoldaten dargestellt werden, desto eher entsteht der Eindruck von den Palästinensern als einem rechtlosen und unterdrückten Volk, das dem israelischen Willen

⁵²³ Gertz/Khleifi (2008), S. 7.

⁵²⁴ ebd.

hilflos ausgeliefert ist. Im Gegensatz dazu vermögen Filme wie zum Beispiel *Route 181* (Eyal Sivan/Michel Khleifi, 2003), der ein Gemeinschaftsprojekt eines palästinensischen und eines israelischen Regisseurs ist, die entlang der Grünen Linie Interviews mit den Bewohnern führen, auch das Bild des verständnisvollen Israelis, der die palästinensische Seite ernst nimmt und den vielfältigen Konflikt versteht, zu zeichnen.

In den von mir analysierten Filmen kommen Israelis entweder als tatsächliche Eindringlinge in die Heimat der Palästinenser vor, also physisch existent im Haus der ProtagonistInnen, oder als Eindringlinge im Sinne des kollektiven Geschichtsbildes, als Landnehmer, Soldaten und Besatzer, die das alltägliche Leben stark beeinflussen. Wie ich Helena Lindholm-Schulz bereits zitiert habe, kommt es in der Realität vor, dass „life is hindered to such an extent that it is seen as prison.“⁵²⁵ Dieser Eindruck wird durchwegs auch auf der Leinwand vermittelt und unterstützt, was bereits von den Assmanns postuliert worden ist: Die kollektive Vergangenheit ist ein Konstrukt, gebildet durch selektive Erzählung von Mythen und persönlich Erlebtem, das beispielhaft für die Geschichte eines Volkes wahrgenommen wird. In dieser kollektiven Vergangenheit, die bis in die Gegenwart wirkt, in diesem Funktionsgedächtnis der Palästinenser, gibt es kaum israelische *Menschen*, nur israelische *Soldaten*, die schwer bewaffnet ihr Leben kontrollieren und beschränken.⁵²⁶ Die Palästinenser werden von diesen Soldaten ebenso wenig als Menschen wahrgenommen, sondern als Risikofaktor in einem vordergründig homogenen Staat.

Dieses Bild entsteht besonders deutlich in den Filmen Elia Suleimans. *Chronicle of a Disappearance* erzählt, wie der Regisseur E.S. sich nach längerer Abwesenheit in Jerusalem niederlässt. In seiner neuen Wohnung gerade eingerichtet, stürmt eine Polizeimannschaft unangekündigt hinein und durchsucht Raum für Raum. E.S. tritt wortlos hinterher, von den Polizisten betrachtet wie ein Einrichtungsgegenstand. Einige Szenen später ist der Bericht über die Hausdurchsuchung zu hören: „Bestandsaufnahme: diverse Einrichtungsgegenstände, ein Fernseher, ein Computer, ein Mann im Schlafanzug.“

Auch in *Divine Intervention* taucht dieses Motiv wieder auf. E.S.' Vater ist es diesmal, in dessen Haus eingedrungen wird und zwar von den Exekutionsbeamten, die sein Hab und

⁵²⁵ Lindholm-Schulz (2003), S. 91.

⁵²⁶ Vgl. Gertz/Khleifi (2008), S. 8. Dieser Eindruck wird auch von Ola Anan im persönlichen Gespräch bestätigt.

Gut inspizieren. Sie beachten E.S.' Vater, der im Hintergrund teilnahmslos vor seinem Fernsehgerät steht, kaum. Nach beendeter Arbeit lassen sie ihn wortlos unterschreiben und gehen an ihm vorbei nach draußen (00:18:34). Im Gegensatz zur Durchsuchung von E.S.' Haus in *Chronicle* findet das Eindringen in *Divine* nicht überraschend statt. E.S.' Vater hat lediglich die Briefe, die den Termin angekündigt haben, ungeöffnet zur Seite gelegt. Das Eindringen bei *Divine* hat zudem Konsequenzen: Die Wertgegenstände werden schon bald abgeholt werden, E.S.' Vater ist also im Begriff, etwas (Materielles) zu verlieren. E.S. in *Chronicle* hat nichts Materielles verloren, aber seine Würde, indem er zu einem Gegenstand in seiner eigenen Wohnung degradiert wurde. Auch E.S.' Vater büßt Würde ein, denn er ist offensichtlich pleite und muss Fremde seine Privaträume betreten lassen. Sein stoisches Verharren vor dem Fernseher deutet darauf hin, dass er die Prozedur gar nicht wahrnehmen und so schnell wie möglich hinter sich bringen möchte. Auch als die Beamten seine Werkstatt schließen (00:25:26), bleibt er reglos vor dem leeren Gebäude stehen und zündet sich nur eine Zigarette an. Der Schaden, den die Eindringlinge anrichten, ist ein innerlicher und tritt erst in Form des Schlaganfalls zutage.

Bei *Wedding in Galilee* dringen die Israelis ebenfalls bis in die privaten Gemächer der ProtagonistInnen vor. Nicht nur sind sie als Ehrengäste von Anfang bis Ende bei der normalerweise Familie und Freunden vorbehaltenen Hochzeitsfeier dabei, als die Soldatin Tali einen Schwächeanfall erleidet, wird sie von den Frauen gar in die abseits gelegenen intimen Frauenzimmer geführt und erlebt dort eine Wandlung weg von der Soldatin hin zum Menschen, zur Frau, die plötzlich abseits ihrer beruflichen Funktion wahrgenommen wird.⁵²⁷

In allen drei Filmen sind die israelischen Figuren negativ besetzt. Wenn sie nicht gerade Soldaten sind, sind es Exekutionsbeamte, die dem Vater beinahe das letzte Hemd wegnehmen, oder Polizisten, die in ihrem Verhalten knapp an Schikane vorbeischrammen. In allen drei Filmen bedeutet die Anwesenheit der Israelis in den Häusern auch die Überschreitung einer Grenze, der Grenze zur persönlichen Heimat, unabhängig von Stadt oder Staat. Indem die Regisseure sie auch den letzten intimen Raum der Palästinenser in Beschlag nehmen lassen, halten sie die Erinnerung an das Trauma von 1948 oder das von 1967 wach: Die Israelis sind überall und nicht einmal im eigenen Haus ist man vor ihnen sicher. Dieses Bild ist natürlich ein problematisches und

⁵²⁷ Vgl. *Exkurs Frauenzimmer*

fördert durch ein kollektives Opfer-Empfinden die Entstehung eines kulturellen Traumas nach Alexander, erst durch die Bedeutung, die es für die kollektive Identität einer Gemeinschaft bekommt, ausgelöst wird und nicht unmittelbar durch ein traumatisches Ereignis.⁵²⁸

Eine solche Bedeutung haben im Laufe der Zeit auch die Kontrollen an den Checkpoints rund um das Westjordanland und Jerusalem erlangt und sie finden ihren Niederschlag in fast allen palästinensischen Filmen der Gegenwart. In *Divine Intervention* bekommen die Checkpointszenen besonderes Gewicht durch ihre Bedeutung für die Beziehung zwischen E.S. und seiner Freundin, sie zeigen jedoch auch in expliziten Bildern Situationen, die längst Eingang in die kulturelle Identität der Palästinenser gefunden haben.

Von ihrer etwas entfernten Position in E.S.' Auto haben die beiden einen guten Überblick über den Checkpoint und die beiden Zufahrtsstraßen und können deshalb beobachten, welche Soldaten welche Wagen auf welche Art und Weise kontrollieren. Je weiter die Handlung fortschreitet, desto erniedrigender und absurder werden die Szenen. Zunächst wird ein Auto aufgehalten, die Insassen müssen aussteigen, es wird nach den Papieren gefragt und der Wagen muss schließlich umkehren (00:40:10). In einer nächsten Situation warten drei Männer mit gespreizten Beinen an einen Jeep gelehnt auf die Leibesvisitation, die jedoch auf sich warten lässt, weil die Soldaten andere Autos durchwinken müssen (00:46:06). In der folgenden Szene hält ein kleiner Wagen mit einer Vollbremsung am Checkpoint, drei israelische Soldaten steigen aus, marschieren zum Bordstein und putzen sich mit synchronen Bewegungen die Stiefel ab. Sie überprüfen ebenso synchron die Sauberkeit der Sohlen, steigen wieder ein und rasen davon (00:47:00).⁵²⁹ In der letzten und längsten Situation, die E.S. alleine beobachtet, weil seine Freundin ihn bereits verlassen hat, verliert das Verhalten der Soldaten die humorvolle Komponente und macht unvermutet betroffen. Ein Soldat lässt einige Fahrer in der Kolonne aussteigen, ihre Jacken ausziehen und in andere Autos einsteigen. Er singt, „Long live the people from Israel,“ und fordert einen Palästinenser mit den Worten, „Sing, fucker!“ auf, mitzusingen. Dann jagt er sie davon. Als die Autos weg sind, tanzt er alleine auf der Straße weiter (01:04:36).

⁵²⁸ Vgl. Kapitel *Heimat* der vorliegenden Arbeit.

⁵²⁹ Eine ähnliche Szene hat es bereits in *Chronicle of a Disappearance* gegeben, wo ein Kleinlaster mit sieben oder acht Polizisten ebenfalls schwungvoll stehen bleibt, die Türen aufspringen, alle aus dem Wagen hechten und sich dicht nebeneinander an die Wand stellen, um ihr Geschäft zu verrichten. Bis auf einen sind alle gleichzeitig fertig, knöpfen gleichzeitig die Hosen zu und springen wieder in den Laster. Der, der länger

Mit den absurden Momenten und dem wenig bedrohlich erscheinenden, etwas seltsamen Verhalten der Soldaten bekommen diese eine menschliche Seite und ihre Funktion wird ins Lächerliche gezogen. Mit der ernstesten Situation am Ende jedoch wird *Divine Intervention* zu einem begehbaren Erinnerungsraum im Wenzel'schen Sinne. Auch wenn die gezeigten Handlungen keine historischen sind, sind sie doch vielen Palästinensern vertraut aus der eigenen Erfahrung und können in Relation zum eigenen Leben gesetzt werden. Der Humor ermöglicht es, die Distanz zu wahren, spätestens der Ernst der letzten Szene gibt jedoch den Anstoß zur Reflexion, nicht nur für Palästinenser. Der Nahostkonflikt, der zunächst beinahe leicht und witzig erschienen ist, wird durch diese Checkpointszene wieder ins politische, um nicht zu sagen rechte, Licht gesetzt.

Auch in den Filmen Hany Abu-Assads, die hier keine detaillierte Erwähnung gefunden haben, spielt die Besatzung eine große Rolle. Insbesondere *Paradise Now* ist vom Leben unter der Besatzung geprägt, die Stimmung ist aufgeladen mit Affekten wie Wut, Ohnmacht und Rache. In Verbindung mit dem menschlichen Schicksal und den Familiengeschichten der beiden Protagonisten, die zu Selbstmordattentätern werden, wirkt der Film vor allem auf der emotionalen Ebene. Auch in *Rana's Wedding* wird die Wechselwirkung zwischen Besatzer und Bewohner Ost-Jerusalems sichtbar gemacht, allerdings weniger fatalistisch. Auf der Suche nach ihrem Freund sieht sich Rana plötzlich einer israelischen Patrouille gegenüber. Weil ihr Handy kaputt ist, wirft sie es wütend auf den Boden, woraufhin die Soldaten sofort ihre Waffen entschärfen und auf sie richten. Rana hebt in Zeitlupentempo das Handy auf und zeigt es den Soldaten, die keine Miene verziehen.

Abu-Assad arbeitet in beiden Filmen stark im Sinne von Aleida Assmanns Funktionsgedächtnis. Einzelne Episoden werden aus dem Geschichtswissen der Palästinenser herausgenommen und mit zum Teil heftigen Emotionen (Affekten) aufgeladen. Der Selbstmordattentäter, der von der arabischen Propaganda zum Märtyrer hochstilisiert worden ist, bekommt bei Abu-Assad ein menschliches Antlitz, das um Verständnis bittet. Die Männer sind erstarrt in ihrem Schicksal, nicht mehr in der Lage, ihre Handlungen zu reflektieren. Rana reflektiert ebenfalls nur ihr persönliches Leben, den Konflikt mit dem Vater und die Frage, ob Khalil der richtige Mann ist. Über die Besatzung denkt sie nur am Rande nach, letztlich findet sie sich mit ihr ab. In beiden Filmen sind die Israelis als Soldaten selbstverständlich im Stadtbild von Jerusalem und Nablus und treten nicht in anderen Funktionen auf.

braucht, kommt kaum hinterher, als der Wagen sich bereits in Bewegung setzt, während er sich gerade noch

Diese Über-Repräsentation der Israelis als Besatzer und Unterdrücker wird in *Haifa* und *Atash* aufgehoben. Rashid Masharawi verfolgt mit der bewussten Abwesenheit der Israelis ein politisches Ziel, nämlich „[r]esistance to the hegemonic might of the rulers [...] by driving them out of the cinematic frame.“⁵³⁰

Im Flüchtlingslager hat die Polizei oder das Militär zwar die Kontrolle, insbesondere über die Bewegungsfreiheit und die Ausgangszeiten der Bewohner, im Wesentlichen überlassen sie sie aber ihrem Schicksal und mischen sich nicht in die Ereignisse im Lager ein. Dafür wäre die UNO mit ihren Unterorganisationen zuständig, die jedoch – aus Haifas Sicht bereits geschildert – auch nicht mehr als temporäre Hilfe leisten können. Laut Gertz/Khleifi kehrt Masharawis Strategie den generellen Zustand der palästinensischen Araber um, von den Israelis und international nicht wahrgenommen zu werden.

This absence from the screen does not conceal the power the Israelis wield and the oppression they impose on the Palestinians. However, it makes it possible to undermine these power relations and to construct a definition of Palestinian identity as an autonomous one, independent of the ruler's vision.⁵³¹

In *Atash* hingegen erscheinen Israel und die Israelis als ferne, unheimliche, nicht näher zu definierende Bedrohung. Sie werden nur thematisiert, wenn der Bekannte zu Besuch im Tal ist und den Vater auf die Dauer ihres Aufenthalts anspricht, und ein weiteres Mal, als Shukri und sein Vater im Wald Holz holen: Der Vater erledigt gerade sein Geschäft an einem Baum, als er ein entferntes Brummen hört. Er beginnt zu rennen, aus Angst vor einer israelischen Patrouille, die sie entdecken könnte. Shukri folgt ihm langsamer. Der Vater zieht ihn hinter einen Baum und flüstert: „Ich höre ein Auto kommen. Sie werden den Traktor entdecken. Sie werden ihn mitnehmen. Uns auch. Du hast mich mit ihm gemietet. Ich weiß von nichts. So retten wir einen von uns. Das sagen wir ihnen.“ Nach einigen Sekunden angespannten Wartens meint Shukri erleichtert: „Es ist ein Hubschrauber.“ Er lacht, weil der Vater eine nasse Hose hat (00:22:50 – 00:26:50).

Die Wald-Szene zeigt deutlich, wie stark affektiv die Flucht oder die Vertreibung für den Vater besetzt ist, der sie als kleiner Bub erlebt haben muss. Ein unbekanntes Geräusch reicht aus, um seine Angst so sehr zu schüren, dass er nicht einmal mehr die Hose zumacht, bevor er zu laufen beginnt. Diese Wirkung erzielt das Brummen bei Shukri

die Hose zu machen kann. Übrig bleiben acht feuchte Flecken an der Mauer, fast auf gleicher Höhe.

⁵³⁰ Gertz/Khleifi (2008), S. 116.

schon nicht mehr, er ist zu jung, um das Trauma der Elterngeneration entsprechend nachempfinden zu können. Gleichzeitig wird dadurch seine Position dem Vater gegenüber gestärkt, denn er ist furchtloser und aufgeklärter.

Die Beziehung zwischen Shukri und seinem Vater und die unterschiedliche Reaktion der beiden auf die vermeintliche israelische Bedrohung zeigen, dass der – auch in anderen Filmen zu bemerkende – Generationenkonflikt nicht gelöst werden kann. Solange sich die Elterngeneration nicht von der Vergangenheit loslösen und das Trauma verarbeiten kann, so lange kann die Kindergeneration keinen neuen, veränderten Blick nach vorne entwickeln.

⁵³¹ Gertz/Khleifi (2008), S. 117.

5 FAZIT

Die in dieser Arbeit analysierten Filme erscheinen als klassische Vertreter des *Accented Cinema*, wie es mit Hamid Naficy in der Einleitung beschrieben wurde. Die Identitäten der Regisseure sind von der Diaspora eines Volkes geprägt, die Rezeption ihrer Filme hängt unter anderem stark vom Ort ihrer Vorführung ab, die Filme selbst sind zumeist politische Filme, auch wenn sie fiktive Geschichten erzählen, sie leisten durch die Verwendung des palästinensischen Arabisch einen Beitrag zur Förderung einer kulturellen Identität und nicht nur ihre Protagonisten, auch ihre Produzenten müssen immer wieder auf mehr oder weniger einfachen Wegen Grenzen überschreiten.

Mehr als andere erfüllen palästinensische Filme jedoch ein bestimmtes Merkmal der akzentuierten Filme: Ihre Regisseure „tend to represent their homelands and people more than themselves.“⁵³² An diesem Punkt setzte diese Arbeit an, um durch einen neuen Zugang eben nicht die von Irit Neidhart kritisierte „klischeehafte und reduzierte Sicht auf die Region und ihre Bevölkerung“⁵³³ zu reproduzieren.

Ausgehend von dem Versuch, den Themenkomplex Heimat mit Hilfe von anthropologischen, soziologischen und psychologischen Ansätzen enger zu fassen, wurde mit den Konzepten des kulturellen Gedächtnis und der Erinnerungsräume von Jan und Aleida Assmann ein Begriffsrepertoire entwickelt, das mit Ergänzungen von Eike Wenzel und Peter Weichhart als Grundlage für die nähere Bestimmung der „Heimat Palästina“ diente. Dazu gehört die kulturelle Identität, die nach Stuart Hall ein dauernder, konstruktiver und nicht abgeschlossener Prozess ist und von der kollektiven Diaspora-Erfahrung geprägt wird. Wenn die gemeinsame Vergangenheit länger zurück liegt, können Elemente der Geschichte durch die Aufladung mit Bedeutung zu Mythen werden, die Eingang in das kulturelle Gedächtnis einer Gemeinschaft finden, wie Jan Assmann ausgeführt hat. Die Begriffe Mythos und Geschichte entsprechen im weitesten Sinne dem, was Aleida Assmann in Erweiterung der Theorie ihres Mannes als Funktions- und Speichergedächtnis bezeichnet hat. Das Speichergedächtnis bildet dabei einen Wissenspool, aus dem das Funktionsgedächtnis in einem „Prozess der Auswahl, der Verknüpfung, der Sinnkonstruktion“⁵³⁴ in Form von kulturellen Praktiken in der Lage ist,

⁵³² Naficy (2001), S. 12.

⁵³³ <http://www.mecfilm.de/de/d0cb013e27decb6e3868264eb8b24025/content/service/index.html> (Zugriff 03.01.09)

⁵³⁴ Assmann (1999), S. 137.

Identität zu produzieren. Die Medien, mit deren Hilfe das Gedächtnis und damit die Erinnerung gestützt werden, sind neben der Schrift vor allem Bilder, Orte und Körper, wobei hier nochmals zwischen Affekt, Symbol und Trauma unterschieden werden muss. Der Affekt verstärkt die Wahrnehmung und konserviert so die Erinnerungen aus dem Speichergedächtnis. Ist er zu heftig, kommt es zum Trauma, der „Unmöglichkeit der Narration.“⁵³⁵ Das Symbol wirkt als narratives Element als Anstoß für die Erinnerung und greift auf gespeicherte Emotionen zurück. Palästinensische Symbole sind vor allem das Haus und der dazugehörige Schlüssel als physische Präsenz der verlorenen (Schlüssel) oder erträumten Heimat (Haus), Olivenbäume als Symbol der Verwurzelung im Land oder landestypische Speisen zur Illustration einer reichen Tradition.

Wenn die Erinnerung durch die Darstellung eines historischen Sachverhalts oder eines Elements der kollektiven Vergangenheit angestoßen wird und gleichzeitig ein Reflexionsprozess einsetzt, wird Film nach Eike Wenzel zum begehbaren Gedächtnisraum, in dem es zu einer „Re-Historisierung“⁵³⁶ des Zuschauers kommen kann. Die Diaspora, die Sehnsucht nach Rückkehr in die Heimat und das erzwungene oder freiwillige Überschreiten von (geografischen) Grenzen sind solche palästinensischen Erinnerungsräume. Stuart Hall sieht im Diaspora-Film außerdem das Potenzial, „dass solche Bilder einen Weg eröffnen, der Erfahrung von Zerstreuung und Fragmentierung [...] einen imaginären Zusammenhang zu verleihen,“⁵³⁷ was wiederum zur Bildung einer kollektiven und kulturellen Identität beitragen kann.

Ausgehend von diesen theoretischen Überlegungen wurden mit *Wedding in Galilee* von Michel Khleifi, *Atash* von Tawfik Abu Wael, *Haifa* von Rashid Masharawi und *Divine Intervention* von Elia Suleiman vier Filme einer näheren Untersuchung unterzogen, die zu den wichtigsten Vertretern des palästinensischen Kinos gehören.

Haifa und *Divine* spielen in städtischer Umgebung, *Wedding* und *Atash* haben ihren Schauplatz in einer ländlichen Umgebung, die sehr unterschiedlich inszeniert wird. Während bei *Wedding* die idyllische Landschaftsdarstellung dominiert, in der die Palästinenser als ein schon seit Generationen im Grund und Boden verwurzelt Volk erscheinen, zeigt *Atash* karge Hügel in einer ausgetrockneten, unwirtlichen Gegend, die für die sie bewohnende Familie wenig Hoffnung auf eine bessere Zukunft verspricht. Eine solche bessere Zukunft erträumen sich auch die Bewohner des Flüchtlingslagers in *Haifa*,

⁵³⁵ Assmann (1999), S. 264.

⁵³⁶ Wenzel (2000), S. 363.

⁵³⁷ Hall (1994), S. 28f.

deren Lebensraum von einem provisorischen Lager nach und nach zu einer stadtähnlichen Wohngemeinschaft gewachsen ist, die trotzdem nie den Charakter der Vorläufigkeit verloren hat. Jerusalem und Nazareth, die Schauplätze von *Divine*, erscheinen dagegen als über Jahrhunderte mit palästinensischen nationalen Symbolen und religiöser Bedeutung aufgeladene Städte und machen es dem Regisseur E.S. schwer, in einer von ihnen heimisch zu werden.

Die Analyse hat ergeben, dass Erinnerung in diesen vier Filmen häufig in Körpern gespeichert wird. Affekte und Symbole, die für das palästinensische kulturelle Trauma der *Nakba* und der israelischen Besatzung stehen, kommen vor allem in *Divine Intervention*, in Form von absurden Phantasieszenen und den Beobachtungen von E.S. am Checkpoint, aber auch in *Atash* durch die Bewahrung des Traumas der Entwurzelung und der unmöglichen Rückkehr, in *Haifa* und geringfügig auch in *Wedding in Galilee* zum Einsatz. In *Atash* werden Emotionen und die Erinnerung an eine frühere Heimat vor allem in Dingen wie dem Kästchen von Gamila oder Einrichtungsgegenständen in den Zimmern des Vaters gespeichert. Dagegen spielt die Ausdruckskraft und das Gedächtnispotenzial von Bildern besonders in *Wedding* und *Divine* eine Rolle, wenn beispielsweise das Pferd des Mukhtars frei über die Felder galoppiert oder E.S.'s Freundin durch ihre kühnen Passieren des Checkpoints den Wachturm zum Einstürzen bringt. In *Haifa* schließlich sind es vor allem reale, erinnerte und erhoffte Orte, mit deren Hilfe die Flüchtlinge ihr Gedächtnis stützen, was im Spitznamen für die Hauptfigur „Haifa“ überdeutlich ausgedrückt wird.

Die Kombination von Schauplatz und Erinnerungsmedium bildet schließlich die Grundlage für das in den Filmen vermittelte Heimatbild. Das Haus des Mukhtars in *Wedding* ist als klassischer Generationenort inszeniert, der auch dramaturgisch im Lauf des Films durch sein scheinbares Wachstum eine immer größere Bedeutung bekommt. Innerhalb dieses Hauses erfolgt durch das Pflegen von Tradition und Esskultur eine Abgrenzung gegenüber den Israelis, die den Besatzungsmythos verkörpern. Das Haus auf dem ehemaligen Truppenübungsplatz in *Atash* wird zum ständigen latenten Erinnerungsanstoß an das Trauma der Flucht, bzw. der Vertreibung und steht damit dem Haus in *Wedding* diametral gegenüber. Viele der in *Wedding* noch sehr positiv besetzten Bilder, Dinge und Affekte werden ins Negative verkehrt. Dennoch erlaubt die Kameraführung dem Zuschauer eine reflektierende Teilnahme am Geschehen und macht

den Film damit nicht nur für ein palästinensisches Publikum zu einem begehbaren Erinnerungsraum. Ähnlich intensiv, allerdings von einem völlig anderen Ausgangspunkt, trägt *Haifa* durch bestimmte historische Bildreize zur Re-Historisierung der Zuschauer bei. Mit Ziads und Haifas Aussagen zur Vorgehensweise der (westlichen) Journalisten und den Originalbildern von Washington im Kontext der Lagererfahrung als Teil eines kulturellen Gedächtnisses, wird einem palästinensischen Zuschauer die Reflexion der eigenen Identität im Verhältnis zur palästinensischen Geschichte ermöglicht. Gleichzeitig vermittelt die Handlung unterstützt von der Kameraführung die Lähmung als Teil eines Kollektivs, das zwischen der Erinnerung an die Vergangenheit und der Hoffnung auf eine bessere Zukunft in der Gegenwart zu leben vergisst. Die psychischen Störungen, die mit dem Identitätsverlust einhergehen können, werden von der Figur des Haifa verkörpert. Die Heimatstädte, die von den Flüchtlingen aufgegeben werden mussten, fungieren als Gedenkorte für eine ganze Generation.

Die Bedeutung dieser Heimatdarstellung für das kulturelle palästinensische Gedächtnis ist unterschiedlich. Die beiden ältere Filme, *Wedding* und *Haifa*, bedienen sich beispielsweise durch Olivenbaumsymbolik und kollektiver Lagererfahrung wesentlich stärker verschiedener Techniken zur Herstellung einer kollektiven Identität als die beiden jüngeren Filme. Auch wenn *Divine* zahlreiche Symbole und politische Aussagen beinhaltet, wählt Suleiman doch den ironisch distanzierten Blick auf die Situation in Jerusalem und Nazareth und stellt damit die Klischees von militanten Palästinensern und unmenschlichen Israelis zur Diskussion. Mehr als andere Filme bringt er „vorhandene Bedeutungen, Kontexte filmisch wieder ‚in Umlauf‘ [...], die] sich jedoch nicht im Werk verfestigen, sondern der selbsttätigen Erfahrungsproduktion des Betrachters überantwortet werden.“⁵³⁸ Gleichzeitig entzieht er seine Hauptfigur der Heimatdebatte, indem er sie stumm und ausdruckslos weder in Nazareth noch in Jerusalem wirklich heimisch werden lässt, sondern E.S. als staunenden Beobachter einer absurden Realität inszeniert. *Atash* dagegen schafft durch die Loslösung vom politischen Konflikt einen neuen palästinensischen Erinnerungsraum auf gesellschaftlicher Ebene und etabliert Tawfik Abu Wael damit nicht nur künstlerisch sondern auch inhaltlich als Vertreter einer neuen Generation palästinensischer FilmemacherInnen.

⁵³⁸ Wenzel (2000), S. 366.

Die These meiner Arbeit war, dass starke Heimatnarrative einen aktiv konstituierenden Anteil an der kollektiven kulturellen Identität der Palästinenser haben und als solche Eingang in die Spielfilmproduktion finden. Die Analyse von *Wedding, Haifa, Divine* und *Atash* hat gezeigt, dass dies in vielen Bereichen zutrifft, insbesondere wenn es um die Verkörperung der Israelis als Soldaten, Polizisten und Besatzer geht. In diesem Fall ähneln sich die Darstellungen der verschiedenen Regisseure. Mit Ausnahme von *Atash*, bei dem die Israelis nie in Erscheinung treten, tragen sie in allen Filmen Uniformen und sind negativ konnotiert. Auch die Darstellung von Checkpointsituationen und den teilweise erniedrigenden Personenkontrollen ist in vielen Filmen ähnlich. Anders zeigt sich das bei der Inszenierung von Heimat in der Familie. Zwar treten auch hier einige Motive wie die emanzipierte Tochter oder der schwierige Vater-Sohn-Konflikt immer wieder auf, in ihrer Darstellung unterscheiden sie sich jedoch zum Teil deutlich und eröffnen damit eine Möglichkeit, die schon Stuart Hall für den Diaspora-Film konstatiert hat. Eingebettet in die politischen Handlungsstränge erlauben sie, „unsere unterschiedlichen Teile und Geschichten zu betrachten, zu erkennen und jene Identifikationspunkte oder Positionierungen zu konstruieren, die wir im Nachhinein unsere ‚kulturelle Identität‘ nennen.“⁵³⁹

An diesem Prozess hat auch die Biografie des Regisseurs einen Anteil, denn nach Hamid Naficy verarbeiten akzentuierte FilmemacherInnen ihre Lebensgeschichte in ihren Filmen und „(re)enact in their films the fears, freedoms, and possibilities of split subjectivity and multiple identities.“⁵⁴⁰

Insbesondere in den Produktionen der letzten zehn Jahre zeigt sich dabei ein in Bezug auf die Heimatdarstellung interessantes Phänomen: Figuren, die einem künstlerischen Beruf nachgehen, sei es Filmregisseur, Videoproduzentin oder Theaterregisseur, werden zumeist heimatlos inszeniert. Beginnend mit dem Regisseur E.S., der zwischen Exil, Heimat der Eltern und selbst gewähltem Wohnort hin- und herpendelt und an keinem Ort wirklich zur Ruhe kommt, ist dieser Wesenszug auch den Figuren von *Waiting/Casting in Palestine* zueigen. Der Theaterregisseur Ahmed ist eigentlich schon auf dem Weg nach Ägypten, als sein Onkel ihn im Gazastreifen aufhält. Die Reise, die als Casting geplant war, entwickelt sich zu einem Portrait über die Heimat der Flüchtlinge – die des Regisseurs tritt davor völlig in den Hintergrund und auch seine Mitreisenden können heimatliche Gefühle immer nur für kurze, unbefriedigende Momente genießen. So findet

⁵³⁹ Hall (1994), S. 42.

die Journalistin zwar die Wohnung ihres Vaters, der ist aber nicht zuhause. Der Kameramann verliebt sich in Damaskus in eine junge Frau, fühlt sich aber verpflichtet nach Gaza zurückzukehren und gibt dafür die Liebe auf. Ranas Freund, der Regisseur Khalil, lebt ebenfalls zwischen den Städten, in seinem Fall zwischen Ramallah und Jerusalem. Alle genannten Figuren haben sich auf die ein oder andere Weise mit ihrem unsteten Leben arrangiert, auch wenn ihre Zerrissenheit zwischen einer gewünschten, einer vergangenen und ihrer gegenwärtigen Existenz ständig spürbar ist.

Gertz/Khleifi sehen in dieser Rastlosigkeit einen dritten Raum verkörpert, der besonders in Filmen von Regisseuren, „who grew up within the boundaries of the state of Israel, among the landscape of the Palestinian past, and at crossroads of cultural contradictions“⁵⁴¹ zum Ausdruck kommt. Die Autoren nennen Michel Khleifi als Beispiel, aber auch Rashid Masharawi, Elia Suleiman oder Hany Abu-Assad.

Die buchstäblich staatenlosen palästinensischen Regisseure lassen ihre Figuren in diesem Zwischenraum leben, in dem es nicht mehr darum geht, eine idyllische Vergangenheit im Gedächtnis zu bewahren oder sie durch bestimmte Handlungen und Narrative zu vergegenwärtigen.⁵⁴² Es geht vielmehr darum, die Probleme der Gegenwart als solche wahrzunehmen und ihre Lösungsansätze zu diskutieren. Vorreiter auf diesem Gebiet ist sicherlich Elia Suleiman, eine ähnliche Tendenz ist jedoch auch bei Hany Abu-Assad und Tawfik Abu Wael spürbar, deren Filme mit einer nostalgisch verklärten Vergangenheit nichts mehr zu tun haben. In dieser Entwicklung weg von politischem Zwang hin zu offenem Pragmatismus auch in Bezug auf die Darstellung von Heimat liegt zweifelsohne das Potenzial des palästinensischen Films und der palästinensischen Kunst insgesamt.

Fünfundvierzig Jahre Exil sind Heimat genug. Überall, wo man die Freiheit hat, seine Lieblingsfilme zu sehen, seine Lieblingsklassiker zu lesen, seine Lieblingsmusik zu hören, seine unpopulären Lieblingsanliegen zu vertreten und, vor allem, seine Arbeit ohne Angst vor Vergeltung zu erledigen, ist Heimat genug.

Fawaz Turki⁵⁴³

⁵⁴⁰ Naficy (2001), S. 271.

⁵⁴¹ Gertz/Khleifi (2008), S. 5.

⁵⁴² Vgl. a.a.O., S. 6.

⁵⁴³ in seiner Autobiografie *Return*. Zit. in: Enderwitz (2002), S. 273.

LITERATURVERZEICHNIS

ABDEL-MALEK, Kamal und David C. Jacobson: *Israeli and Palestinian Identities in History and Literature*, London u..a.: Macmillan Press 1999

ALEXANDER, Jeffrey C., Ron EYERMAN, Bernhard GIESEN, Neil J. SMELSER und Piotr SZTOMPKA (Hg.): *Cultural Trauma and Collective Identity*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press 2004

ALTMAN, Irwin und Carol M. WERNER (Hg.): *Home Environments*. New York/London: Plenum 1985 (Human Behaviour and Environment, Vol. 8)

AL-QATTAN, Omar: *The Challenges of Palestinian Filmmaking (1990-2003)*. In: Hamid DABASHI (Hrsg.): *Dreams of a Nation. On Palestinian Cinema*. London, New York: Verso 2006, S. 110-130.

ASSMANN, Aleida: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: Beck 1999

ASSMANN, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: Beck 1992.

AVNERY, Uri: *Ein Leben für den Frieden. Klartexte über Israel und Palästina*. Heidelberg: Palmyra 2003

BERNET, Rudolf: *Heimweh und Nostalgie*. In: Martin HEINZE, Dirk QUADFLIEG und Martin BÜHRIG (Hg.): *Utopie Heimat. Psychiatrische und kulturphilosophische Zugänge*. Berlin: Parodos 2006 (Beiträge der Gesellschaft für Philosophie und Wissenschaften der Psyche, Bd. 6), S. 87-102.

BÖHME, Jörn, Tobias KRIENER und Christian STERZING: *Kleine Geschichte des israelisch-palästinensischen Konfliktes*. Schwalbach: Wochenschauverlag 2005

BONSTEIN, Julia und Merlind THEILE: *Generation Global*. SPIEGEL spezial 4/2005, 26. April 2005

BROOKS, Xan: „*We have no film industry because we have no country*“. The Guardian, 12. April 2006

CLEVELAND, William L.: *A History of the Modern Middle East*. Second Edition. Colorado: Westview Press 2000

DAVIS, Uri: *Citizenship and the State. A Comparative Study of Citizenship Legislation in Israel, Jordan, Palestine, Syria and Lebanon*. Reading: Ithaca Press 1997

DABASHI, Hamid (Hrsg.): *Dreams of a Nation. On Palestinian Cinema*. London, New York: Verso 2006

DAMIR-GEILSDORF, Sabine (Hg.): *Mental Maps – Raum – Erinnerung. Kulturwissenschaftliche Zugänge zum Verhältnis von Raum und Erinnerung*. Münster: LIT 2005

dies.: Palästinensische Repräsentationen des Raums: Über die Produktion von Bild-Räumen, Macht-Räumen und erinnerten Räumen. In: *dies. (Hg.): Mental Maps – Raum – Erinnerung. Kulturwissenschaftliche Zugänge zum Verhältnis von Raum und Erinnerung*. Münster: LIT 2005, S. 153-182.

dies.: Die Nakba erinnern. Palästinensische Narrative des ersten arabisch-israelischen Kriegs 1948. Wiesbaden: Reichert 2008

DOVEY, Kimberly: *Home and Homelessness*. In: Irwin ALTMAN und Carol M. WERNER (Hg.): *Home Environments*. New York/London: Plenum 1985 (*Human Behaviour and Environment*, Vol. 8), S. 33-64.

EL-HASSAN, Azza: *Palestine*. In: Amin FARZANEFAR: *Kino des Orients. Stimmen aus einer Region*. Marburg: Schüren 2005, S.

- ENDERWITZ, Susanne: Unsere Situation schuf unsere Erinnerungen. Palästinensische Autobiographien zwischen 1967 und 2000. Wiesbaden: Reichert 2002
- FARZANEFAR, Amin: Kino des Orients. Stimmen aus einer Region. Marburg: Schüren 2005
- FRANGI, Abdallah: PLO und Palästina. Vergangenheit und Gegenwart. Frankfurt/M.: Fischer 1982
- GERTZ, Nurith und George KHLEIFI: Palestinian Cinema. Landscape, Trauma, Memory. Edinburgh: Edinburgh University Press 2008
- GORNIG, Gilbert H. und Dietrich MURSWIECK (Hg.): Das Recht auf die Heimat. Berlin: Duncker&Humblot 2006
- HALL, Stuart: *Kulturelle Identität und Diaspora*. In: ders.: Rassismus und kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften 2. Hamburg: Argument 1994. S. 26-43.
- HEILINGSETZER, Georg Christoph: Identität=Heimat? Interdisziplinäre Untersuchungen zu scheinbar einfachen Begriffen. Dipl.-Arb., Universität Wien 2004
- HEINZE, Martin, Dirk QUADFLIEG und Martin BÜHRIG (Hg.): Utopie Heimat. Psychiatrische und kulturphilosophische Zugänge. Berlin: Parodos 2006 (Beiträge der Gesellschaft für Philosophie und Wissenschaften der Psyche, Bd. 6)
- HERZ, Dietmar und Julia STEETS: Palästina. Gaza und West Bank. Geschichte und Kultur. München: Beck 2001 (Beck'sche Reihe 1433)
- HERZL, Theodor: *Der Judenstaat. Versuch einer modernen Lösung der Judenfrage*. In: Ernst PIPER (Hg.): Theodor Herzl. Der Judenstaat. Text und Materialien. 1896 bis heute. Berlin: Philo 2004. S. 9-89.
- HILAL, Jamil: Where Now for Palestine? The Demise of the Two-State Solution. London: Zed Books Ltd. 2007

ders.: Palestine: the last colonial issue. In: *ders.: Where now for Palestine? The demise of the two-state-solution.* London: Zed Books Ltd. 2007. S. 1-27.

JOISTEN, Karen: *Auf der Suche nach Heimat. Oder: Der Mensch zwischen Wohnen und Gehen.* In: Martin HEINZE, Dirk QUADFLIEG und Martin BÜHRIG (Hg.): *Utopie Heimat. Psychiatrische und kulturphilosophische Zugänge.* Berlin: Parodos 2006 (Beiträge der Gesellschaft für Philosophie und Wissenschaften der Psyche, Bd. 6), S. 103-123.

KIMMERLING, Baruch und Joel S. MIGDAL: *The Palestinian People. A History.* Cambridge (Mass.): Harvard University Press 2003

KRÄMER, Gudrun: *Geschichte Palästinas. Von der osmanischen Eroberung bis zur Gründung des Staates Israel.* München: Beck 2002 (Beck'sche Reihe 1461)

KREUZER, Dorothee: *Die Kollision von Transparenz und Schleier. Die arabische Welt angesichts des westlichen Bildergebots.* In: Joachim VALENTIN (Hg.): *Weltreligionen im Film.* Marburg: Schüren 2002, S. 89-98.

LAQUEUR Walter und Barry RUBIN (Hrsg.): *The Israel-Arab Reader. A Documentary History of the Middle East Conflict.* 6. überarb. Auflage, New York: Penguin Books 2001

LINDHOLM SCHULZ, Helena und Juliane HAMMER: *The Palestinian Diaspora. Formation of identities and politics of homeland.* London, New York: Routledge 2003

LOUËR, Laurence: *To Be an Arab in Israel.* Übers. von John King. New York: Columbia University Press 2003

MASLOW, Abraham H.: *Motivation und Persönlichkeit.* New York: Harper and Row, Publishers 1954. hier: überarbeitete Ausgabe, Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1981

MASSAD, Joseph: *The Weapon of Culture: Cinema in the Palestinian Liberation Struggle*. In: Hamid DABASHI (Hrsg.): *Dreams of a Nation. On Palestinian Cinema*. London, New York: Verso 2006, S. 32-44.

MITZSCHERLICH, Beate: „Heimat ist etwas, was ich mache.“ Eine psychologische Untersuchung zum individuellen Prozess von Beheimatung. Pfaffenweiler: Centaurus 1997 (Münchner Studien zur Kultur- und Sozialanthropologie, Bd. 9)

MURSWIECK, Dietrich: *Die völkerrechtliche Geltung eines „Rechts auf die Heimat“*. In: ders. und Gilbert H. GORNIG (Hg.): *Das Recht auf die Heimat*. Berlin: Duncker&Humblot 2006, S. 17-35.

MORRIS, Benni: *The Birth of the Palestinian Refugee Problem 1947-1949*. Cambridge u.a.: Cambridge University Press 1987

NAFICY, Hamid: *An Accented Cinema. Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton University Press 2001

ders. (Hg.): *Home, Exile, Homeland. Film, Media, and the Politics of Place*. New York: Routledge 1999

PERES, Shimon: *Die Versöhnung. Der neue Nahe Osten*. Berlin: Siedler 1993

PIPER, Ernst (Hg.): *Theodor Herzl. Der Judenstaat. Text und Materialien. 1896 bis heute*. Berlin: Philo 2004.

SAEGERT, Susan: *The Role of Housing in the Experience of Dwelling*. In: Irwin ALTMAN und Carol M. WERNER (Hg.): *Home Environments*. New York/London: Plenum 1985 (Human Behaviour and Environment, Vol. 8), S. 287-309.

SEED, Patricia: *The Key to the House*. In: Hamid NAFICY (Hg.): *Home, Exile, Homeland. Film, Media, and the Politics of Place*. New York: Routledge 1999, S. 85-94.

SHARAF, Shamil: Die Palästinenser. Geschichte der Entstehung eines nationalen Bewusstseins. Wien: Braumüller 1983 (Forschungsberichte/Österreichisches Institut für Internationale Politik, 6)

SHEHADEH, Raja: Streifzüge durch Palästina. Notizen zu einer verschwindenden Landschaft. Deutschsprachige Erstausgabe. Wien: Promedia 2008

SHOHAT, Ella: Taboo Memories, Diasporic Voices. Durham, London: Duke University Press 2006

dies.: Taboo Memories, Diasporic Visions: Columbus, Palestine, and Arab Jews. In: *dies.:* Taboo Memories, Diasporic Voices. Durham, London: Duke University Press 2006, S. 201-232.

STEININGER, Rolf: Der Nahostkonflikt. (Fischer Kompakt 16121) Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch 2003

SZIGETVARI, András: *Olivenkrieg im Westjordanland*. In: Der Standard, 22. Oktober 2008

TAMARI, Salim: *The Local and the National in Palestinian Identity*. In: Kamal ABDELMALEK und David C. JACOBSON: Israeli and Palestinian Identities in History and Literature, London u.a.: Macmillan Press 1999, S. 3-8.

TIMM, Angelika: Israel. Geschichte des Staates seit seiner Gründung. Dritte, durchgesehene und erweiterte Auflage. Bonn: Bouvier 1998

dies.: Israel – Gesellschaft im Wandel. Opladen: Leske+Budrich 2003

WEICHHART, Peter: Raumbezogene Identität. Bausteine zu einer Theorie räumlich-sozialer Kognition und Identifikation. Stuttgart: Steiner 1990 (Erdkundliches Wissen, Heft 102)

WEISS, Klara: Die Mauer in Palästina als Symbol des permanenten Ausnahmezustands. Dipl.-Arb., Universität Wien 2006

WENZEL, Eike: Gedächtnisraum Film. Die Arbeit an der deutschen Geschichte in Filmen seit den 60er Jahren. Stuttgart, Weimar: Metzler 2000

WERNER, Carol M., Irwin ALTMAN und Diana OXLEY: *Temporal Aspects of Homes: A Transactional Perspective*. In: Irwin ALTMAN und Carol M. WERNER (Hg.): *Home Environments*. New York/London: Plenum 1985 (Human Behaviour and Environment, Vol. 8), S. 1-32.

de ZAYAS, Alfred M.: *Heimatrecht ist Menschenrecht. Der mühsame Weg zu Anerkennung und Verwirklichung*. München: Universitas 2001

Internet-Quellen

<http://www.unhcr.org/protect/47b417374.html> (Zugriff 06.05.2009)

<http://www.unhcr.org/protect/PROTECTION/43ce1cff2.pdf> (Zugriff 06.05.2009)

<http://www.un.org/unrwa/overview/index.html> (Zugriff 08.09.2008)

<http://www.un.org/unrwa/publications/index.html> (Zugriff 04.03.2009)

<http://www.un.org/unrwa/refugees/whois.html> (Zugriff 08.09.2008)

<http://www.un.org/unrwa/refugees/wheredo.html> (Zugriff 08.09.2008)

<http://www.un.org/unrwa/refugees/images/map.jpg> (Zugriff 22.05.2009)

<http://www.badil.org/Refugees/facts&figures.htm> (Zugriff 08.09.2008)

<http://www.badil.org/Assistance/UNRWA.htm> (Zugriff 08.09.2008)

http://www.badil.org/BADIL/about_badil.htm (Zugriff 08.09.2008)

<http://www.badil.org/Publications/Briefs/Brief-No-08.htm> (Zugriff 08.09.2008)

<http://www.securityfence.mod.gov.il/Pages/ENG/default.htm> (Zugriff 06.09.2008)

<http://www.palestinefilm.org> (Zugriff 11.09.2008)

<http://www.jiff.org.il> (Zugriff 11.09.2008)

<http://www.alkasaba.org/festival/index.html> (Zugriff 11.09.2008)

<http://www.ritesinstitute.org/IsraelestineW/?p=1152&lang=de> (Zugriff 19.04.2009)

<http://www.anti-defamation.ch/index.php?id=2§ion=3> (Zugriff 06.01.2008)

Online-Artikel

ARMALY, Fareed: Interview mit Rashid Masharawi, *Blickdicht* 2006

<http://www.ifa.de/ausstellungen/dt/programmruueckblick/2006/blickdicht/fareed-armaly-trifft-rashid-masharawi/> (Zugriff 30.03.09)

BELL, Michael, Daniel KURTZER und Prem KUMAR: *The Missing Peaces*. *Foreign Affairs*, März/April 2009

<http://www.foreignaffairs.org/20090301faresponse88212/michael-d-bell-daniel-c-kurtzer-prem-g-kumar/the-missing-peaces.html> (Zugriff 03.03.2009)

BUBIS, Naomi: Das Schweigen der Schriftsteller. *NZZ*, 24. Jänner 2001

<http://www.nzz.ch/2001/01/24/fe/article74ETI.html> (Zugriff 06.01.2008)

NEIDHART, Irit: *Nahost: Medienbilder und Kino*

<http://www.mecfilm.de/de/d0cb013e27decb6e3868264eb8b24025/content/service/index.html> (Zugriff 03.01.09)

ZAQTAN, Ghassan: *Der Traum von der Heimkehr*. Essay. Aus dem Arabischen von Leila Chammaa. *DIE ZEIT*, 21. August 2003

http://www.zeit.de/2003/35/Essay_Zaqtan?page=all (Zugriff: 26.11.2008)

Dokumente

Resolution 181

<http://daccessdds.un.org/doc/RESOLUTION/GEN/NR0/038/88/IMG/NR003888.pdf?OpenElement> (Zugriff 31.08.2008)

Resolution 194

[http://www.badil.org/Documents/Durable-Solutions/GA/A-RES-194\(III\).htm](http://www.badil.org/Documents/Durable-Solutions/GA/A-RES-194(III).htm) (Zugriff 08.09.2008)

Resolution 242

[http://www.mfa.gov.il/MFA/Peace Process/Guide to the Peace Process/UN Security Council Resolution 242](http://www.mfa.gov.il/MFA/Peace%20Process/Guide%20to%20the%20Peace%20Process/UN%20Security%20Council%20Resolution%20242) (Zugriff 01.09.2008)

Palästinensische Nationalcharta

http://www.palaestina.org/dokumente/plo/palaestinensische_nationalcharta.pdf (Zugriff 08.09.2008)

Palestinian Basic Law

<http://www.palestinianbasiclaw.org/1994-plo-basic-law-draft> (Zugriff 08.09.2008)

Advisory Opinion des IGH zum israelischen Sperrwall

<http://www.un.int/palestine/docs/advisoryopinion.pdf> (Zugriff 05.09.2008)

UNHCR - Refugees by Numbers 2006

<http://www.unhcr.org/cgi-bin/texis/vtx/basics/opendoc.htm?tbl=BASICS&id=3b028097c> (Zugriff 05.09.2008)

The United Nations and Palestinian Refugees. UNRWA Headquarters Gaza, Jänner 2007. Zum Download verfügbar auf <http://www.un.org/unrwa/publications/pubs07.html> (letzter Zugriff 24.05.2009)

FILMOGRAFIE

WEDDING IN GALILEE, Israel/Frankreich/Belgien 1987. Farbe, 105 Min.

R/B: Michel Khleifi

ATASH, Israel/Palästina 2004. Farbe, 109 Min.

R/B: Tawfik Abu Wael

HAIFA, Palästina/Deutschland/Niederlande 1996. Farbe, 75 Min.

R/B: Rashid Masharawi

DIVINE INTERVENTION, Frankreich/Deutschland/Palästina 2002. Farbe, 92 Min.

R/B: Elia Suleiman

CHRONICLE OF A DISAPPEARANCE, Palästina/Israel/USA/Deutschland/Frankreich

1996. Farbe, 88 Min. R/B: Elia Suleiman

PARADISE NOW, PAL/F/D/NL/ISR 2005. Farbe, 90 Min.

R: Hany Abu Assad B: Hany Abu Assad, Bero Beyer

WAITING/CASTING IN PALESTINE, Palästina/Frankreich 2005. Farbe, 90 Min.

R: Rashid Masharawi B: Rashid Masharawi, Oscar Kronop

RANA'S WEDDING, Palästina/Niederlande/Vereinigte Arabische Emirate 2002.

Farbe, 90 Min. R: Hany Abu Assad B: Liana Badr, Ihab Lamey

GALOOT, Israel/Großbritannien 2003. Farbe, 152Min.

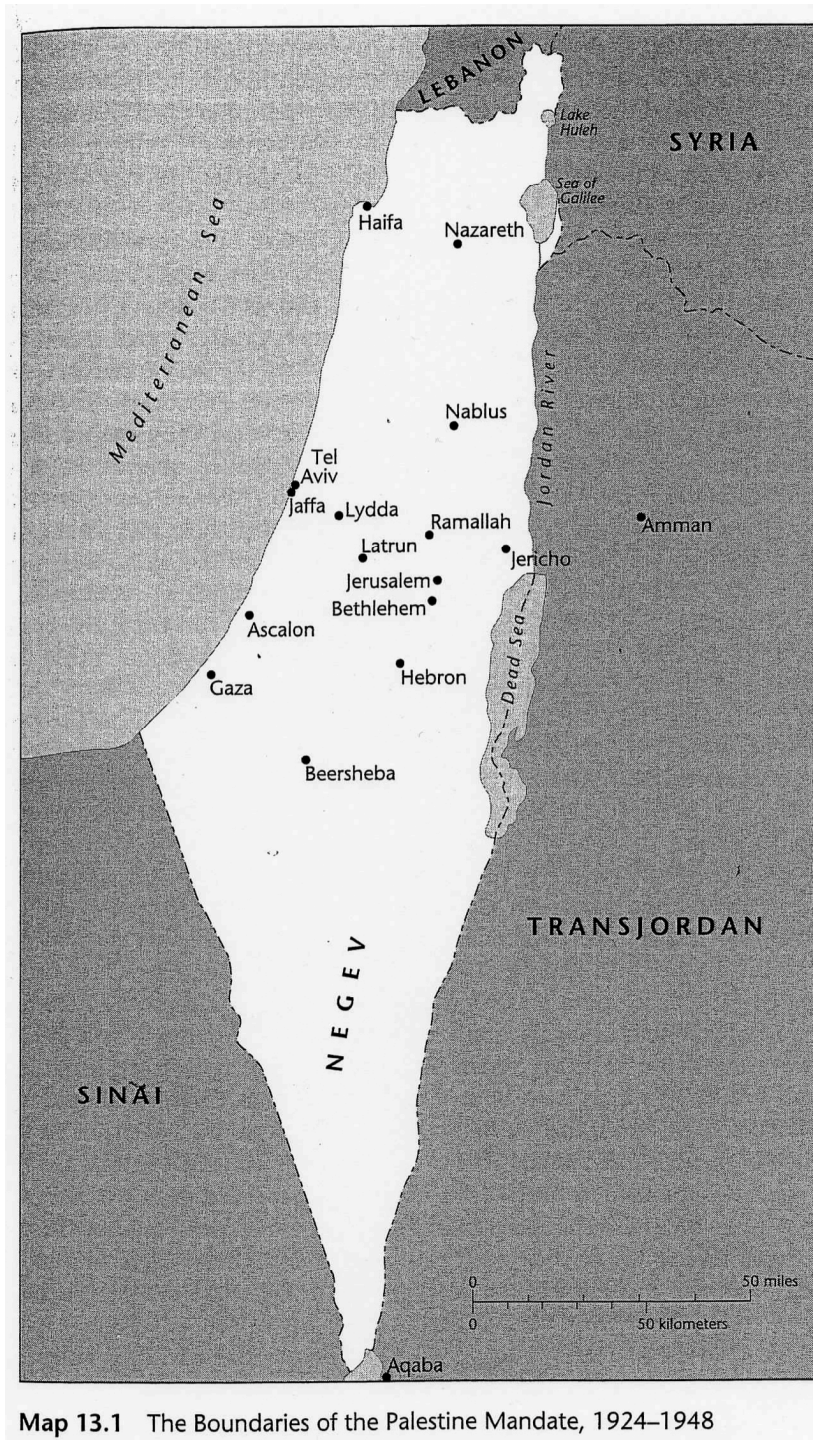
R: Asher de Bentolila Tlalim

THEY DO NOT EXIST, Israel/Palästina 1974. Keine Längenangabe.

R: Mustafa Abu-Ali

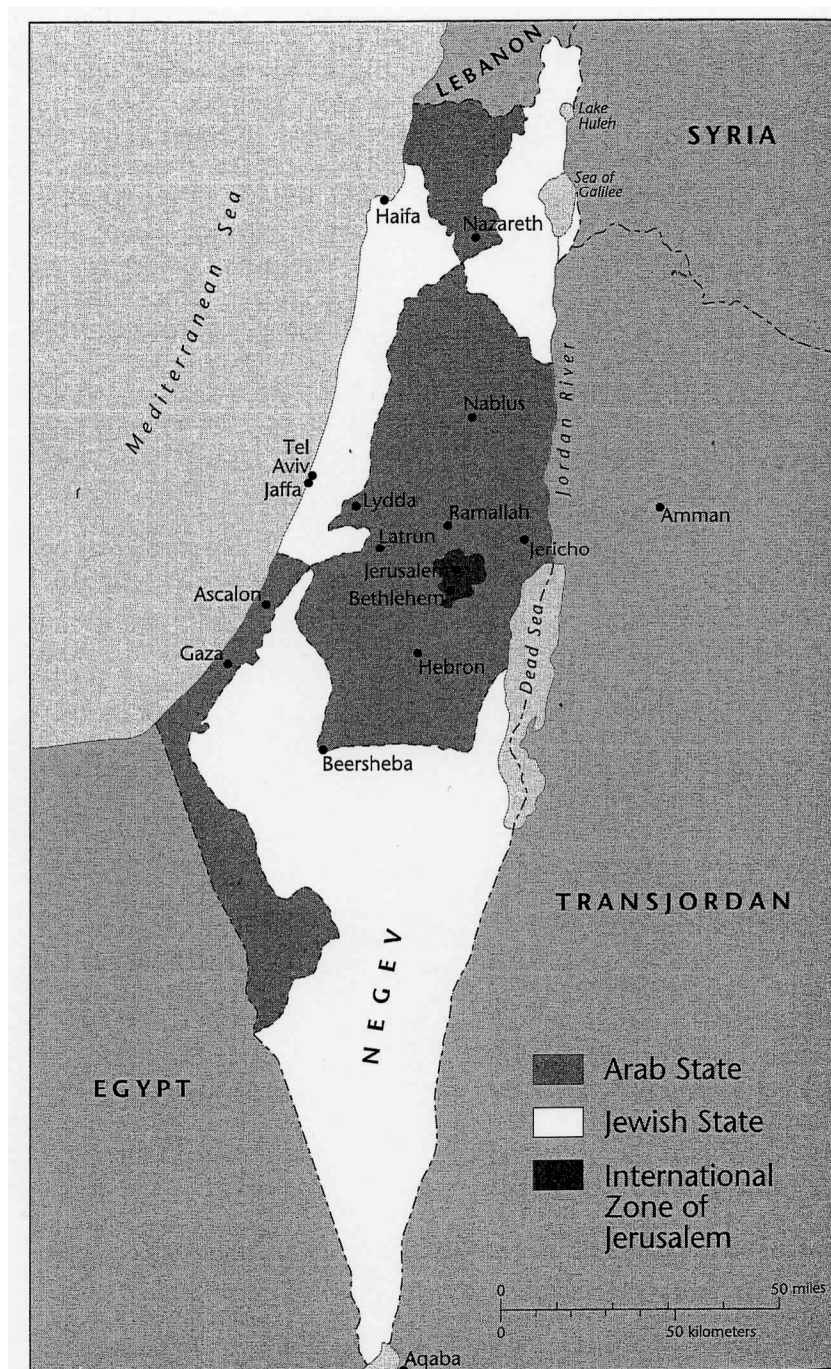
ANHANG

I Britisches Mandatsgebiet



Quelle: Cleveland (2000), S. 239.

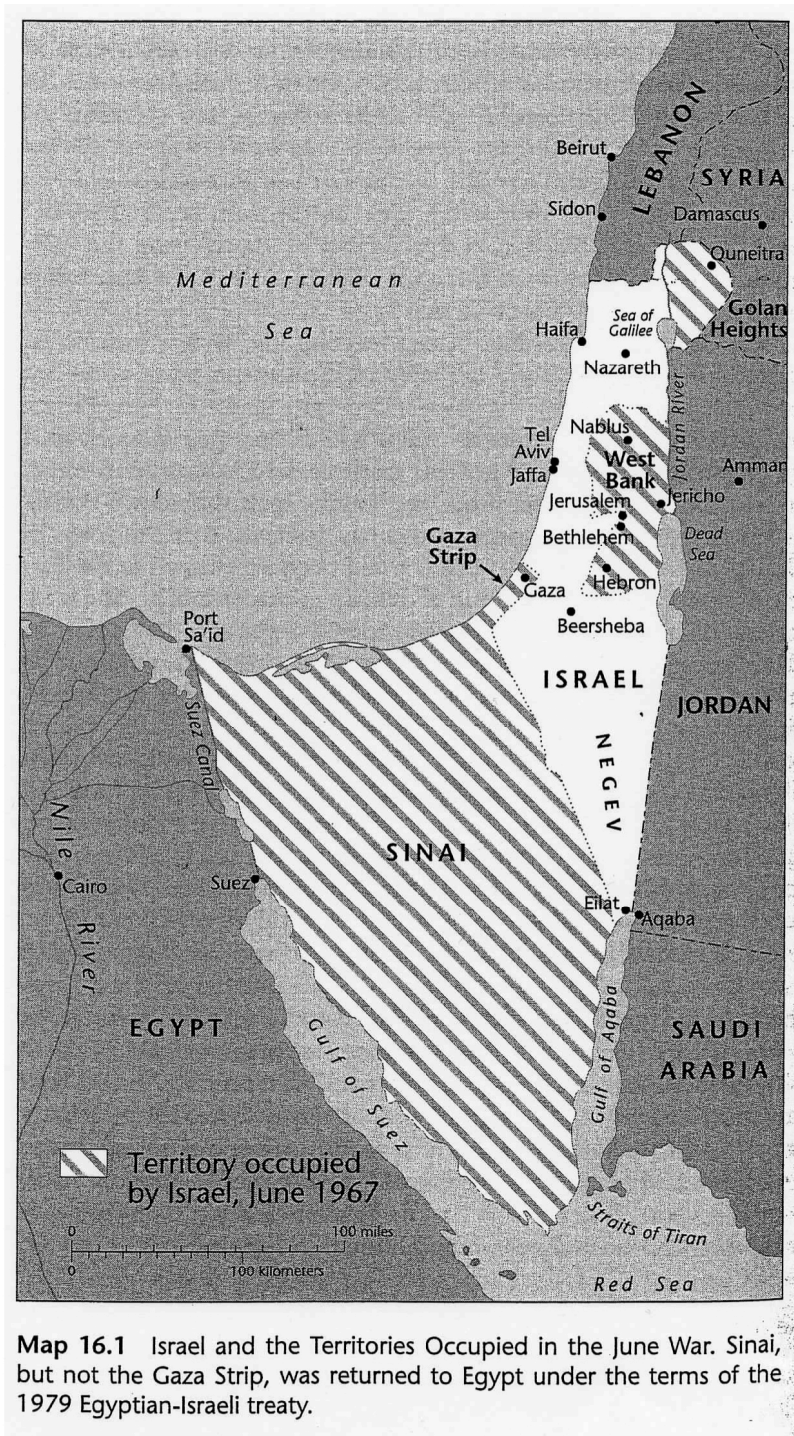
II Teilungsplan der UNO 1947



Map 13.2 The UN Proposal for the Partition of Palestine, 1947

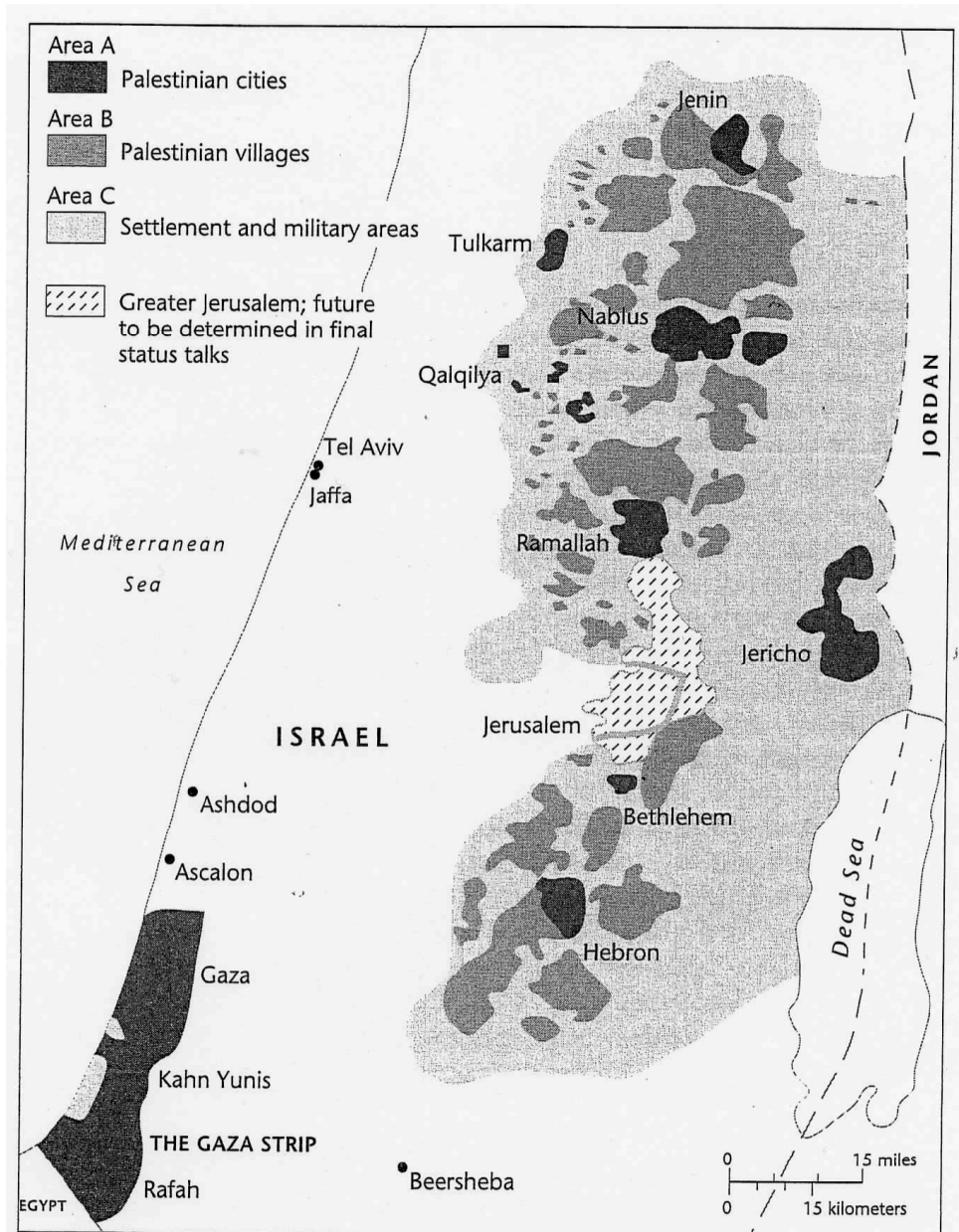
Quelle: Cleveland (2000), S. 258.

III Gebietsverteilung nach dem Sechs-Tage-Krieg 1967



Quelle: Cleveland (2000), S. 330.

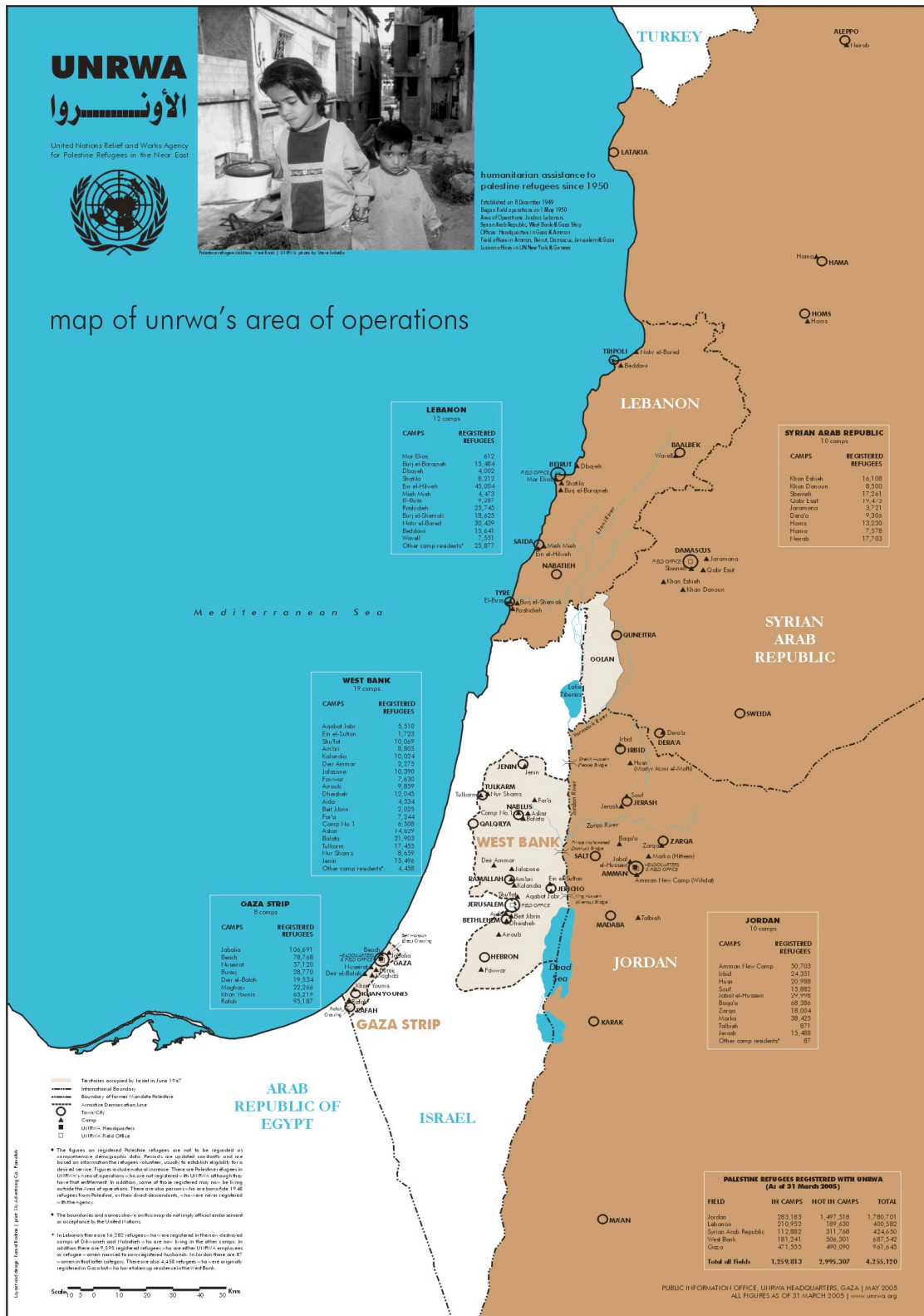
IV Zoneneinteilung nach Oslo II



Map 23.1 The Territorial Provisions of Oslo II, 1995

Quelle: Cleveland (2000), S. 490.

V Arbeitsbereich des UNRWA (Stand 2005)



Quelle: <http://www.un.org/unrwa/refugees/images/map.jpg> (Zugriff 22.05.2009)

VI Finanzierungstabelle *Wedding in Galilee*

TABLE B.2

Financial Profile of *Wedding in Galilee*, A Belgian-French Coproduction*

PRODUCTION BUDGET

Belgium:

The Belgian share constituted 60 percent of the film's budget, obtained from the following multinational sources:

La Société MARISA Film, Brussels	
Q.A Production, London	
ZDF television, Germany (TV transmission rights)	
Ministry of French Community in Belgium	
Belgian contribution from above sources	4,260,000

France:

The French share of the budget was 40 percent, involving funds from the following commercial and public sources in France:

La société les productions audiovisuelles	620,000
Avidia Films (coproducor)	300,000
Canal Plus (TV transmission rights)	400,000
Lasa Films (distributor)	50,000
French Culture Ministry (advance from Centre nationale de la cinématographie)	1,600,000
French contribution	2,970,000
Total budget	7,230,000

PRODUCTION COST

Total cost of the film	7,420,000
------------------------	-----------

The cost overrun of 190,000 francs was shared by the two contributing sides according to the same 60/40 formula.

PUBLICITY/DISTRIBUTION

Publicity budget (in France)	600,000
Distribution budget (in both countries)	175,000

A total of ten film prints were made for distribution by Lasa Films, three of which were paid for by the CNC fund of the Ministry of Culture.

PRODUCTION HISTORY

Filming took place in several villages in Galilée, the West Bank, and Jerusalem over a nine-week period, from May 8 to July 19, 1986 (four were spent in the West Bank). The film opened in France in November 1987 in five cinemas.

* All amounts are in French francs.

Source: Leclère 1988: 19.

Quelle: Naficy (2001), S. 294.

ZUSAMMENFASSUNG

Beim Nahostkonflikt handelt es sich trotz allen politischen und religiösen Aspekten in erster Linie um einen Heimatkonflikt. Die Gründung des Staates Israel 1948 bedeutete für das eine Volk eine Heimkehr, für das andere den Verlust der Heimat. Von diesem historischen Bruch thematisch, logistisch und wirtschaftlich geprägt, ist das palästinensische Filmschaffen ein typisches Beispiel für das *Accented Cinema*, in dem die Inszenierung von Heimat eine besondere Rolle spielt. Die emotionale Bindung an das verlorene Land Palästina, die Erinnerung an eine gemeinsame Vergangenheit und der Wunsch nach Rückkehr in dieses Land sind wichtige Bestandteile der kollektiven palästinensischen Identität.

Die vorliegende Arbeit untersucht, wie solche starken Heimatnarrative in ihrer identitätsstiftenden Funktion Eingang in die palästinensische Spielfilmproduktion finden. Mit welchen Mitteln wird Heimat in Zeit und Raum verankert? Welche Emotionen tragen die Erinnerung an Heimat und welche Bedeutung haben die dadurch entstandenen Erinnerungsräume für ein palästinensisches kulturelles Gedächtnis?

Mit *Wedding in Galilee* (Michel Khleifi, 1987), *Haifa* (Rashid Masharawi, 1996), *Divine Intervention* (Elia Suleiman, 2002) und *Atash* (Tawfik Abu Wael, 2004) werden vier wichtige Vertreter des palästinensischen Gegenwartskinos einer qualitativen Inhaltsanalyse unterzogen, deren Ergebnis einige Tendenzen in der Heimatinszenierung aufzeigt: Erinnerung wird häufig in Affekten, Symbolen und Bildern gespeichert, seltener in Gegenständen. Das Haus dient sowohl im positiven als auch im negativen Sinne als Generationenort für die Familie, während die verlassenen Heimatstädte zu kollektiven Gedenkort werden. Die Bedeutung dieser Heimatdarstellung für das kulturelle palästinensische Gedächtnis unterscheidet sich abhängig vom Entstehungsjahr des Films. Während sich die beiden älteren Filme, *Wedding in Galilee* und *Haifa*, beispielsweise durch Olivenbaumsymbolik und gemeinsamer Lagererfahrung wesentlich stärker Techniken zur Herstellung einer kollektiven Identität bedienen, treten solche Mittel bei den beiden jüngeren Filmen eher in den Hintergrund. Insbesondere bei *Atash* wird ein vom politischen Konflikt losgelöstes Heimatbild geschaffen, das einen neuen Erinnerungsraum auf gesellschaftlicher Ebene eröffnet, während die Hauptfigur von *Divine Intervention*, der Regisseur E.S., in seiner Sprachlosigkeit zur Allegorie des heimatlosen palästinensischen Künstlers wird.

ABSTRACT

Besides all political and religious aspects, the Israeli-Palestinian conflict is first and foremost a conflict about home and homeland. The foundation of Israel in 1948 meant coming home for one people and losing the home for another. Thematically, logistically and economically influenced by this historic event, Palestinian cinema can be seen as a typical example of an *Accented Cinema*, which is among other things defined by a dominant representation of the home. Being emotionally attached to the lost homeland of Palestine, remembering a collective past and sharing a strong desire to return to the homeland, are important constituents of the Palestinian collective identity.

The thesis at hand analyses in what way these strong narratives of home influence Palestinian feature films. In what way is home represented temporally and locally? Which emotions are connected with the portrayal of home, in what way is home being remembered? What kind of collective cultural meaning is conveyed in the films?

A qualitative content analysis of four important representatives of contemporary Palestinian cinema, *Wedding in Galilee* (Michel Khleifi, 1987), *Haifa* (Rashid Masharawi, 1996), *Divine Intervention* (Elia Suleiman, 2002) and *Atash* (Tawfik Abu Wael, 2004), shows some tendencies in the portrayal of home: Memory of home is rather anchored in affects, symbols and images than in particular objects. The house as home of the family positively and negatively serves as generational site, while the then abandoned hometowns become memorial sites.

Depending on their year of production the films bear different meanings as to the Palestinian cultural memory. Older films like *Wedding in Galilee* and *Haifa*, for example, strongly use symbols like olive trees or the shared experience of life in a refugee camp to produce and reproduce collective identity. This phenomenon is not seen in younger films. Home in *Atash* is portrayed as completely detached from any political conflict, thus developing a new societal space for cultural memory, while E.S., the mute director and protagonist of *Divine Intervention*, becomes an allegory for the homeless Palestinian artist.

LEBENS LAUF

Christina Friedrich

Geburtsdatum: 5. März 1984
Geburtsort: Wien

Ausbildung

seit 2006	Studium der Arabistik an der Universität Wien
SoSe 2006	Auslandssemester in den Niederlanden, Universiteit Utrecht
2002 – 2009	Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft Universität Wien (Schwerpunkt Film)
2002 – 2005	Studium der Germanistik an der Universität Wien
1994 – 2002	AHS Bundesgymnasium XIX, 1190 Wien

Auszeichnungen

07/2002	Fred-Schneider-Award für eine Fachbereichsarbeit zum Thema “Gewaltfreier Widerstand am Beispiel von Nelson Mandela und Martin Luther King“
---------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Berufliche Laufbahn

07/2009	Volontariat bei der Tageszeitung „Der Standard“, Ressort Außenpolitik
04-06/2009	Praktikum in der Kulturabteilung der Ägyptischen Botschaft Wien
10-11/2008	Öffentlichkeitsarbeit für den Verein Projekt Intermedialität
03-07/2008	Volontariat im Österreichischen Kulturforum Brüssel (Österreichische Botschaft Brüssel)
seit 12/2006	Freie Mitarbeit beim Nachrichtenmagazin „profil“, Redaktion Extra
09/2006	Praktikum beim Nachrichtenmagazin „profil“, Ressort Außenpolitik
02-03/2005	Praktikum bei „n-tv“ in Köln, Ressorts „Auslandsreport“ und „Woche“