



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Erinnerungen an den Israelischen Unabhängigkeitskrieg
– Theaterinszenierungen in Österreich und Israel“

verfasst von / submitted by

Hannah Luschnig BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2017 / Vienna 2017

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 824

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Politikwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

Priv.- Doz. Dr.ⁱⁿ Karin Liebhart

Danksagung

Ich danke Alexander Lugmayr und dem Theater Nestroyhof Hamakom für die tatkräftige Unterstützung und die Bereitstellung der Videomitschnitte und Theatertexte von Aufführungen des Festivals *Israel.Stücke.Aktuell*.

Mein Dank gilt auch meinen drei Interviewpartner_innen Simon Dworaczek, Susanne Höhne und Noya Lancet, die mir wertvolle Einblicke in ihre Regie-, Dramaturgie- und Theaterarbeit gewährt haben.

Vielen herzlichen Dank an meine Betreuerin Priv.-Doz. Dr.ⁱⁿ Karin Liebhart, die mich geduldig bei diesem Prozess begleitet hat.

Ich danke auch meinen vielen privaten Helferlein:

Isi, Kathi, Rae, Ki und Simone für die Korrekturen;

meiner Mutter und Karlheinz, sowie Ulli und meinem Vater dafür, dass ich immer willkommen war;

Christina und Line für ein trautes Heim;

Fabian, Babsi, Anatol, Muslim und vielen anderen für den seelischen Beistand;

Njan und Alex dafür, dass sie die besten Arbeitskolleg_innen sind;

Danke an alle diejenigen, die in der Vergangenheit für einen freien Hochschulzugang gekämpft haben und dies auch weiterhin tun.

Der Uni Wien: Net gschimpft is globt gnu.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	5
2. Fragestellung und Aufbau der Arbeit	6
1. Theoretische Grundlagen	10
1.1 Die Fehlbarkeit des Gedächtnisses – vom Schweigen, Vergessen und Erfinden.....	10
1.1.1 Was verschüttet liegt.....	10
1.1.2 Die Rekonstruktion und Zensur von Erinnerung.....	11
1.1.3 Internes und externes Gedächtnis	12
1.1.4 Retention und Habitus.....	14
1.1.5 Der Ausschluss aus der Geschichte – Oral History	15
1.2 Kommunikatives und kulturelles Gedächtnis.....	16
1.2.1 Gegensatz und Verknüpfung von Gedächtnis und Geschichte.....	17
1.2.3 Die Bewegungskraft der Erinnerung	19
1.2.4 Die zwei verschiedenen Gedächtnis-Rahmen.....	20
1.3 Politikwissenschaftlicher Zugang und Machtfragen	21
1.3.1 Verdrängen und Verleugnen in der kollektiven Dimension	22
1.3.2 Die Kontextabhängigkeit der Analyse	22
2. Israelisches Theater	24
2.1 Vom nostalgischen Sozialdrama zur Gesellschaftskritik	25
3. Aufführung und Text	26
3.1 Dramenanalyse	27
4. 1948	29
4.1 Einleitung.....	29
4.2 Der Anfang – 1948	30
4.3 Die Fragen	32
4.4 Die gemalten Bilder, das Panzerfahrzeug, Chulda und Ari-erfundener Name.....	33
4.5 Der Flüchtling.....	35
4.6 Der Araber	36
4.7 Die Schallplatte – I. Teil und die Staatsgründung	37

4.8 Castel und die Champagner Dusche	38
4.9 Beit Yubba	39
4.10 Die Schallplatte – II. Teil, San Simon	40
4.11 Generali, das Zionstor, das Krankenhaus und die Heimkehr	41
4.12 Ramla und nach dem Krieg	42
5. Motive des kulturellen Gedächtnisses	43
5.1 Der Palmach.....	43
5.1.1 Gründung des Palmach unter britischer Mandats Herrschaft	43
5.1.2 Der Palmach im kulturellen Gedächtnis	45
5.1.3 „Die Kommandanten decken den Abzug“	46
5.1.4 „Er wendete das Panzerfahrzeug und fuhr davon“	48
5.2 Masada.....	49
5.2.1 Masada nach Josephus Flavius	49
5.2.2 Die Wiederentdeckung Masadas.....	51
5.2.3 Masada wird zum Mythos mit politischer Botschaft	52
5.2.4 Aufstieg und Niedergang des Mythos.....	54
5.3 Sabra	56
5.3.1 Abkehr von der „Diaspora Mentalität“	56
5.3.2 Rückkehr nach Israel.....	57
5.3.3 Spannung zwischen Sabras und Neuankömmlingen	58
5.3.4 „Es ist gut für unser Land zu sterben“	59
5.4 Shoah	62
5.4.1 Zionismus vs. Assimilation.....	62
5.4.2 Eignung für den Aufbau des Staates	64
5.4.3 „Plötzlich begriff ich, daß sie sich derer schämten, die gefoltert, erschossen, verbrannt worden waren“	65
5.4.4 Holocaust und Heldentum.....	66
5.4.5 „Sie durchbrachen den Stacheldrahtverhau als wäre er aus Watte“	67
6. Das Experteninterview	70
7. Die Interviews	73
7.1 Die Entstehung von <i>Israel.Stücke.Aktuell</i>	74

7.2 Das Stück <i>1948</i> : Aufführungen im Theater Hamakom Nestroyhof und im Stadttheater Haifa	77
7.2.1 Was in Ramla geschah	77
7.2.2 Die beiden Gedächtnistraditionen.....	79
7.2.3 Die Distanz sichtbar machen – <i>1948</i> in Wien.....	81
7.2.4 Die Inszenierung am Theater Nestroyhof Hamoakom	83
7.2.5 „They took it lighter than we took it“ – Unterschiede zwischen den Inszenierungen.....	85
7.3 Die Kürzungen.....	87
7.4 Die Atmosphäre	90
7.5 Das Publikum	92
8. Fazit	93
9. Bibliographie.....	96

1. Einleitung

Der autobiographische Roman *1948* von Yoram Kaniuk wurde in Israel 2010 veröffentlicht und erst 2013 nach seinem Tod in deutscher Übersetzung publiziert. Der Titel ist Programm – Yoram Kaniuk verarbeitet darin seine Erfahrungen als Kämpfer der israelischen Elitetruppe Palmach im Israelischen Unabhängigkeitskrieg 1947-49.

2011 zog die israelische Dramatikerin Noya Lancet den Inhalt des Buches als Material heran und schrieb das gleichnamige Stück für acht Schauspieler_innen am Stadttheater Haifa. Die Besonderheit des Stückes liegt in der Art und Weise, wie es einen Raum schafft, der die Innensicht des Schriftstellers Yoram Kaniuk nach außen projiziert und dort verschiedene Zeitebenen zusammen fließen lässt. Der konventionelle Aufbau von Theaterstücken, in denen jedem_jeder Schauspieler_in eine Rolle zukommt, wird ganz durchbrochen: alle Schauspieler_innen sind Yoram, oder werden zu Teilen seiner Erinnerung. Es gibt keine fixen Rollenverteilungen. Das Publikum sieht zu, wie die Schauspieler_innen auf der Bühne Yoram Kaniuks Erinnerungen rekonstruieren. Manchmal kommt Zweifel auf, ob dies so ohne weiteres möglich ist: „Ist es geschehen oder doch nicht?“ fragt sich jemand – fragt sich Yoram (Lancet, Theaterfassung: 2¹).

Yoram Kaniuk zieht als 17-Jähriger in den Krieg, noch bevor er die Schule abschließen kann, von der Vorstellung geleitet, er wolle „die Überlebenden [der Shoah] auf meinen eigenen Schultern in dieses Land tragen“ (Lancet, Theaterfassung: 7, Anm. d. Verf.). Der Eifer, mit dem er – und mit ihm andere junge Erwachsene – in den Krieg ziehen, weicht Frustration, Ernüchterung und dem Erleben von Schmerz und Verlust.

Über das Medium der persönlichen Erinnerung behandelt das Stück hoch politische Themen. Die Widersprüche zwischen der eigenen Erinnerung und der staatlichen Geschichtsschreibung werden thematisiert. Beispielsweise beschreibt Yoram Kaniuk die Flucht des israelischen Kommandanten, der seine Truppe verlässt, um sich selbst zu retten. Durch diese Darstellung

1 Für diese Masterarbeit standen zwei Theaterfassungen des Stückes *1948* zur Verfügung. Die erste, hier mit „Lancet, Theaterfassung“ zitiert, enthält den im Auftrag des Theaters Hamakom Nestroyhof von Alice Baar übersetzten Text des Stückes, wie es in Israel am Haifa-Theater aufgeführt wurde. Die zweite Fassung, im Folgenden mit „Lancet/Dworaczek, Theaterfassung“ zitiert, ist die von Simon Dworaczek gekürzte Version, die bei dem Festival *Israel.Stücke.Aktuell* in Wien auf die Bühne gebracht wurde.

wird das heroische Bild der opferbereiten Heerführer durch ein Bild ersetzt, in dem sich viele Kontraste finden. Aus politikwissenschaftlicher Sichtweise ist es besonders lohnend, Aussagen auf ihren politischen Hintergrund hin zu befragen. Ein Beispiel:

„Wir sollten Hebräisch sprechen,“ mahnt ein Schauspieler die anderen und knüpft damit an eine Anmerkung an, die er kurz zuvor gemacht hatte: „Immerhin sind **wir** die Söhne von Pionieren, sind mit den zionistischen Zielen „Hebräische Arbeit“ und „Hebräische Bewachung“ aufgewachsen, sprechen modernes Hebräisch, werden in Kibbutzim leben, die Wüste zum Blühen bringen, das Land aufbauen und von ihm erbaut werden.“ (Lancet, Theaterfassung, 8, 6) In dem Absatz sind jene Merkmale angesprochen, die der Zionismus als politische Bewegung neben dem Ziel der Staatsgründung kollektiv zu verwirklichen trachtete. Das Stück wurde in Israel, nach Aussagen der Autorin Noya Lancet, sehr positiv aufgenommen. Für sie sollte es unter anderem den Zweck erfüllen, jüngere Menschen über die Gründungsphase des Staates zu informieren. Als das Stück 2015 auf Initiative des Theater Nestroyhof Hamakom nach Wien gebracht wurde, reiste Noya Lancet eigens dafür an. „The way they could relate to the story was completely different from the way people in Israel relate to the story. And it was full of humor, they took it lighter than we took it,“ sagt sie über die Aufführung in Wien (Lancet 2017, Interview). Gerade dieser Unterschied darin, wie mit dem Thema umgegangen wird, interessierte mich.

2. Fragestellung und Aufbau der Arbeit

Die Masterarbeit ist in drei Teile gegliedert:

Der *theoretische Teil* beschäftigt sich mit kultur- und politikwissenschaftlichen Theorien über das Gedächtnis. Im Buch, wie auch in der von Noya Lancet adaptierten Theaterfassung, wird immer wieder das Motiv der Erinnerung auf einer Metaebene aufgegriffen. *Erstens* werden die Bedingungen des Erinnerns angesprochen. Sowohl innerhalb des Individuums, als auch in Auseinandersetzung mit der Gesellschaft durchläuft Erinnerung Prozesse der Verzerrung, der Verdeckung oder der (Selbst-)Zensur. „30 Jahre lang war diese Erinnerung in mir erloschen bis sie jetzt auf einmal wie ein Film, vor meinem geistigen Auge auftauchte“, sagt ein

Schauspieler auf der Bühne (Lancet, Theaterfassung: 3). Das Schweigen, Vergessen und Verdrängen, die Umdeutung und Fälschung von Erinnerung, sprich, all jene Charakteristika, die das Gedächtnis für die Geschichtswissenschaften zu einer schwierigen Quelle machen, werden im ersten Abschnitt des Theorieteils erläutert.

Das Stück thematisiert die Fehlbarkeit von Erinnerung und weckt damit Zweifel an ihrer Authentizität. Wenn man den eigenen Erinnerungen nicht bis ins Detail trauen kann, welche Konsequenzen ergeben sich aus dieser Überlegung für staatlich organisiertes Erinnern? „Keine Erinnerung hat einen Staat, kein Staat hat eine Erinnerung“ (Lancet, Theaterfassung: 32). In diesem *zweiten* Schritt verlassen die theoretischen Überlegungen der Masterarbeit die Sphäre persönlicher Erinnerung und begeben sich in die kollektive Sphäre des staatlichen Gedächtnisses. Hier sind besonders die beiden von Jan Assmann geprägten Begriffe des *kommunikativen* und *kulturellen* Gedächtnisses von Bedeutung.

Drittens soll das Theaterstück im Gedächtnisdiskurs Israels kontextualisiert werden. Im Stück selbst finden sich Referenzen auf wichtige Entstehungsmythen des Staates Israel. Der Begriff des Mythos wird hier nicht im Sinne einer fantastischen Erfindung, sondern im Anschluss an Jan Assmann als sinngebende Erzählung verstanden. Der Begriff des Mythos ist vor allem für die heroisch gedeutete Geschichte von Masada² zutreffend. Sie diene als Vorbild für kommende Generationen „wehrhafter“ Juden und Jüdinnen in Israel. Eine ähnliche Funktion erfüllte die Verklärung des Palmach und seiner Werte für den soldatischen Ethos in Israel. Zu beiden Leitbildern israelischer Gesellschaft verhält sich *1948* kritisch. Um diese Kritik zu verdeutlichen, muss sie mit dem hegemonialen Gedächtnis in Israel kontrastiert werden. Für eine solche Analyse werde ich vor allem auf Ausführungen von Christian Gerbel, Manfred Lechner, Dagmar C. G. Lorenz, Oliver Marchart, Vräath Öhner, Ines Steiner, Andre Strutz und Heidemarie Uhl zurückgreifen, um die politikwissenschaftliche Perspektive zu schärfen. Eine solche fragt nach den Machtverhältnissen, die eine bestimmte Deutung der Vergangenheit vorherrschend werden lassen. Damit lässt sich auch zeigen, wie sich bereits in den 1970er

2 Masada ist eine von König Herodes I. ausgebaute Festung am Toten Meer. Vom römisch-jüdischen Geschichtsschreiber Josephus Flavius wurde überliefert, dass eine Gruppe Juden und Jüdinnen den Ort im jüdischen Krieg 66. n. u. Z. einnehmen konnten. Einige Jahre später wurde Masada von einer römischen Garnison belagert. Bevor diese die Festung bezwingen konnte, sollen sich die Juden und Jüdinnen zum Selbstmord entschlossen haben, um nicht von den Römern versklavt und getötet zu werden. Eine genauere Beschreibung folgt in dem Kapitel *Masada*.

Jahren in Israel eine kritische Wende sowohl in den Geschichtswissenschaften, als auch im kulturellen Gedächtnis ankündigte.

Der *zweiten Teil* widmet sich einer intensiven Stückanalyse auf Basis des Theatertextes in der deutschen Übersetzung, die das Theater Nestroyhof Hamakom bei Alice Baar in Auftrag gegeben hatte.

Die Szenen werden einzeln besprochen und die Eigenheiten des Stückes werden erklärt. Aus dem Stück werden vier Motive herausgegriffen, die in der kollektiven Erinnerung Israels eine bedeutende Rolle spielen. *Erstens* der **Palmach** (ein Akronym von Plugot Machatz, zu Deutsch: Einsatzgruppen) der als israelische Elitetruppe trotz seiner kurzen Bestandszeit von nur sieben Jahren durch seine Bedeutung im Unabhängigkeitskrieg einen wichtigen Platz in der kollektiven Erinnerung einnimmt.

Zweitens werde ich auf den Mythos von **Masada** eingehen, der sich auf die *Geschichte des jüdischen Krieges* stützt, so wie sie vom römisch-jüdischen Geschichtsschreiber Josephus Flavius überliefert wurde. Die Festung Masada, nahe am Toten Meer gelegen, wurde im Auftrag von König Herodes I. erbaut und im jüdischen Krieg gegen die römische Besatzung 66. n. u. Z. von einer Gruppe Aufständischer eingenommen. Als die Römer die Festung nach einer monatelangen andauernden Belagerung stürmten, fanden sie – bis auf fünf Überlebende – nur Tote vor: die 960 Juden und Jüdinnen hatten sich unter der Führung von Eleazar ben-Ya'ir das Leben genommen, um den Römern nicht in die Hände zu fallen. Masada diente in den Jahrzehnten nach Israels Gründung als parteiübergreifendes Zeichen jüdischer Wehrhaftigkeit und Prinzipientreue.

Drittens soll der Begriff und die Bedeutung des **Sabra**, eines_einer im vorstaatlichen Jischuw geborenen Juden oder Jüdin, erläutert werden. Der Sabra stellte das Ideal einer ganzen Generation dar, die sich an den Werten Mut, Entschlossenheit, Tatkraft und Opferbereitschaft orientieren sollte.

Viertens wird der Bezug des Stückes *1948* sowie der israelischen Gesellschaft während des Unabhängigkeitskrieges und den darauffolgenden Jahren zu den Überlebenden der Shoah untersucht.

Die für diesen Teil relevanten Fragestellungen beziehen sich auf die inhaltliche Ebene des Stückes *1948*. Der Inhalt des Stückes wird – mithilfe des Begriffes des *kulturellen Gedächtnisses* – auf sein kritisches Potential hin befragt.

- Welche Geschichte des Unabhängigkeitskrieges wird erzählt?
- Welche Ideale der gerade entstehenden israelischen Gesellschaft werden durch das Stück erkennbar?
- Wie wird das Problem der Fehlbarkeit von Erinnerung thematisiert?
- Wie wird die heutige Perspektive – aus der Yoram Kaniuk seinen Roman verfasst hat – mit eingeflochten?
- Wie wird durch das Stück die Arbeitsweise des kulturellen Gedächtnisses sichtbar?

Der *dritte Teil* wendet sich der Frage nach dem Aufführungs- und Rezeptionskontext des Stückes *1948* zu. Er ist gleichsam der empirische Teil der Masterarbeit, in dem Experteninterviews zur Anwendung kommen. Befragt wurden drei Personen, die aufgrund ihrer Arbeit über wertvolles Wissen zur Entstehungsgeschichte des Festivals *Israel.Stücke.Aktuell*, der Theaterszene in Israel und den Aufführungen des Stückes verfügen:

- Simon Dworaczek, der im Rahmen des Festivals *Israel.Stücke.Aktuell* 2015 am Theater Nestroyhof Hamakom die Regie für das Stück *1948* führte.
- Susanne Höhne, Projektleiterin des Festivals am Theater Nestroyhof Hamakom.
- Noya Lancet, Dramatikerin des Stückes *1948*, das am Stadttheater Haifa erstaufgeführt wurde.

Die leitfadenorientierten Interviews stellten Fragen zu den Reaktionen des Publikums, Diskussionen, die das Stück ausgelöst hatte, den eigenen Überlegungen bei der Inszenierung des Stückes und zu Einschätzungen über die Themen des Stückes.

Ursprünglich für israelisches Publikum gedacht, wurde *1948* neben anderen zeitgenössischen israelischen Stücken durch die Initiative des Theater Nestroyhof Hamakom nach Wien gebracht.

- Welche Schwierigkeiten bereitete ein solcher Kulturtransfer?

1. Theoretische Grundlagen

1.1 Die Fehlbarkeit des Gedächtnisses – vom Schweigen, Vergessen und Erfinden

Die Geschichtswissenschaft hat autobiographischen Quellen gegenüber häufig eine misstrauische Distanz eingehalten. Insofern sie sich als ‚objektive‘ Wissenschaft verstand, lag es ihr daran, die ‚subjektiven‘ Einflüsse auf ein Kleinstmögliches zu reduzieren. Autobiographische Erzählungen seien für ernstzunehmende Wissenschaften unbrauchbar, weil das Gedächtnis nicht wie ein zuverlässiger Speicher von Fakten funktioniere und damit vom Standpunkt einer bestimmten Wissenschaftstradition aus betrachtet nicht glaubwürdig sei: „Seit den 1970er und 1980er Jahren haben die Neurowissenschaften unsere Vorstellung vom Gedächtnis als einem schützenden Behälter für Erinnerungen radikal in Frage gestellt und sie durch die Konzeption einer plastisch wandelbaren, damit aber auch grundsätzlich unzuverlässigen Tätigkeit ersetzt (Assmann 2006: 104). Aus individueller Sicht ist das Vergessen eine lebensnotwendige Fähigkeit, aus Sicht der Geschichtswissenschaft ist es eine der Schwächen, die das Gedächtnis zu einer fragwürdigen Quelle machen.

1.1.1 Was verschüttet liegt

Yoram Kaniuk gesteht verblüfft, dass bestimmte Erinnerungen viele Jahre lang in ihm begraben lagen:

„Alles, was ich jetzt schreibe, ist mir ziemlich unklar. Ich hatte das Gefecht vergessen. Über dreißig Jahre war es in meinem Gedächtnis erloschen. Dreißig Jahre später fuhr ich eines Tages mit dem armseligen Simca 1000, den ich damals hatte, an den Strand von Sidna Ali, bei Herzlija. Ich blickte von der Felsküste aufs Wasser, es war so schön und ruhig, und drunten sah ich junge Leute nackt schwimmen und schallend lachen, und eine Frau, die einem Delfin glich, redete lauthals in einer fremden Sprache, vielleicht war sie Volontärin aus Finnland – und da tauchte aus dem Wasser, wie neu, die Erinnerung auf, die in mir verschüttet gewesen war, sich bis dahin geweigert hatte, ans Tageslicht zu kommen. Ich sah sie wie einen Film vor mir ablaufen, fuhr nach Hause und schrieb nieder, was mein Gedächtnis hergab. Aber es muss nicht unbedingt so gewesen sein, wie ich es aufgeschrieben habe.“ (Kaniuk 2013: 156)

Erst in einem bestimmten Setting werden zufällig auch höchst bedeutsame Erinnerungen wieder wach.

Die Existenz solcher Erinnerungslücken zeigt, dass Personen ihre Erinnerungen nicht besitzen, weil sie keinen uneingeschränkten Zugang zu ihnen haben. Jene Erinnerungen, deren Aufsteigen von einem äußeren Impuls abhängig ist, der von Orten und Gegenständen ausgeht, nennt Aleida Assmann das „Mich-Gedächtnis“ (Assmann 2006: 97). Die Inhalte des Mich-Gedächtnisses können nicht auf Wunsch hin abgerufen werden, sondern treten erst zutage, wenn sie durch einen Impuls aktiviert werden. Das bedeutet, dass Erlebnisse jahrzehntelang verschüttet liegen können bevor ein Geruch, ein Ding, einen Ort sie wieder ins Bewusstsein treten lässt.

Für Menschen mit Kriegserfahrungen ist Verdrängung ein häufig auftretender psychischer Mechanismus, um das Erlebte ins Unbewusste abzuschieben. Daher ist für die Psychoanalyse der Versuch, das Verdrängte wieder zu bergen, zentral. In den 1980er Jahren wurde das Thema Trauma in den Wissenschaften wieder stärker diskutiert: „Im Zentrum standen nun eine Wahrnehmungs- und Erlebnisstörung, die durch ein überwältigend bedrohliches Ereignis ausgelöst wird, das die Formen der Erfahrungsbearbeitung gleich mit zerstört. Das Ergebnis solcher zerstörerischen Einschlüge ins Bewusstsein, die durch neue Kriegstechnologien und ungekannte Gewaltexzesse verursacht werden, sind psychische und mentale Leerstellen bei den Überlebenden, die die Persönlichkeit verformen, aber auch Gegenstand nachträglicher Bearbeitung werden können.“ (Assmann 2016: 45)

Es ist demnach nichts Ungewöhnliches, dass Yoram Kaniuk seine Erinnerungen an den Unabhängigkeitskrieg erst kurz vor seinem Tod zu Papier bringt, weil Kriegserlebnisse die Reaktion des Verstummens provozieren können. Erst als Yoram Kaniuk am Ende seines Lebens steht, wird der Wunsch, Zeugnis abzulegen, drängend. Für die Zeitgeschichte ist aber die Erinnerung umso weniger glaubhaft, je weiter die Ereignisse zurückliegen.

1.1.2 Die Rekonstruktion und Zensur von Erinnerung

Gelangen Teile des Mich-Gedächtnisses oder verdrängte Erinnerungen ins Bewusstsein, festigt sich ihre sprachliche Formung. Sie sind ab diesem Zeitpunkt sprachlich kodiert und können „in sprachlichen Formeln gerinnen und ihre ‚sinnliche Wahrheitspräsenz‘ gänzlich“ einbüßen

(Assmann 2006: 103). „Die sprachlich kodierten Erinnerungen sind darum nicht unbedingt ‚falsch‘, sie existieren nur in einem anderen Modus, eben dem der Sprache und nicht dem des Körpers.“ (ebd.) Erinnerungen werden dadurch, dass sie erzählt und geteilt werden in ihrem Wortlaut verfestigt, oder aber in der Wiederholung der Situation angepasst. Je nach Kontext kann es wichtig sein, eine Erinnerung nüchtern wiederzugeben oder für den dramatischen Effekt auszuschnürceln. Dadurch wird bei jeder Erzählung die Erinnerung in ein neues Licht gestellt.

In der Rekonstruktion von Erinnerung wird Gedächtnisarbeit geleistet, die die Erinnerung lebendig hält. Erinnerung ist nicht nur „perspektivisch gebrochen“, sondern oft ist gar nicht unterscheidbar, ob es sich um authentische, leibhaftige Erinnerung, oder um aufgenommenes Wissen handelt, z.B. etwas, das uns jemand anderes erzählt hat. Diese Verwechslungsgefahr zwischen erlebter und „erworbener“ Erinnerung macht das Gedächtnis zu einer unzuverlässigen Quelle (Assmann 2006: 106).

Die Geschichtswissenschaft behandelt das Gedächtnis auch mit einem gewissen Argwohn, weil es dazu tendiert, die Dinge zurechtzurücken. Der_die Autor_in hat ein Interesse daran, über die eigenen Missetaten zu schweigen und sich nicht selbst zu inkriminieren. Gerade wenn es um Schuld und Verantwortung geht, weist die Erinnerung plötzlich „Lücken“ auf: Zeitzeugen bezeugen alles Mögliche, nur nicht ihre eigenen Verbrechen. Die Selbstzensur ist in diesem Falle ein bewusster Akt der Verschleierung unliebsamer Erinnerungen. „Und die Frage ist stets, wie authentisch eine Biographie, besser: eine biographische Erzählung sein kann. Wieviel absichtsvolle Beschönigung spielt in sie hinein? Wieviel spielerische Lust an Umschreibungen, Erfindungen, am Überbrücken von Leerstellen, daran, eine lückenlose Geschichte erzählen zu können, führt hier die Feder und das Gedächtnis an?“ (König 2008: 76)

1.1.3 Internes und externes Gedächtnis

In einer Untersuchung des kollektiven Gedächtnisses in Israel zum palästinensischen Exodus stellte Rafi Nets-Zehngut fest, dass bekannte israelische Offiziere ihre Darstellungen des Unabhängigkeitskrieges zu einem späteren Zeitpunkt revidierten. Eine Mischung aus Selbst- und Fremdzensur ließ unmittelbar nach Kriegsende die kompromittierenden Stellen nicht zu. Im Falle von Yitzhak Rabin strich ein ministerielles Komitee die Passagen zu Vertreibungen

von Palästinenser_innen aus Ramla und Lod vor der Veröffentlichung. Der spätere Verteidigungsminister Yigal Allon dementierte die Geschehnisse öffentlich, wobei seine Biografin Antia Shapira argumentierte, dass er sehr wohl von solchen Vorkommnissen gewusst hatte (vgl.: Nets-Zehngut 2012: 133). Nets-Zehngut unterscheidet daher zwischen dem internen und dem externen Subgedächtnis. Das externe Gedächtnis ist das mitgeteilte Gedächtnis, das sich an die politischen Gegebenheiten anpasst, auch wenn keine Übereinstimmung mit dem internen Gedächtnis besteht. Offensichtlich wird hierbei, dass das, was in Gegenwart anderer erinnert wird, auf „die Muster gesellschaftlicher Anerkennung und Zuteilung von Respekt und symbolischem Kapital“ verweist (König 2008: 76). Wir haben es hier mit vielen Graustufen der Täuschung zu tun, besonders wenn wir von der Grundthese ausgehen, dass Erinnerung immer rekonstruiert wird und daher nicht einfach eine Abbildung der Vergangenheit ist. Obwohl also die Erinnerung immer in ein spezifisches Licht getaucht ist, zeigen die beiden angeführten Fälle doch den Vorgang des absichtsvollen Verschweigens oder der Umdeutung. „Ich wusste um die Dinge. Und auch ich habe geschwiegen“ schreibt Yoram Kaniuk (Kaniuk 2013: 140).

Der Frage der politischen Nutzbarmachung von Gedächtnis werde ich später noch nachgehen. Besonders virulent wird die Beschönigung der Erinnerung bei politischen Umbrüchen, die bestimmte Taten einer kompletten Neubewertung unterziehen. So hatten die Täter_innen des Nationalsozialismus ein sehr handfestes Interesse daran, ihre Biographien neu zu erfinden und die Umwelt bewusst falsch zu informieren oder Erinnerungslücken vorzutäuschen. Der Betrug kann so weit führen, dass letzten Endes sogar die Person selbst an die Fälschung glaubt. Auch für weniger extreme Fälle lässt sich zumindest gemeinhin sagen, dass der Bezug auf die Vergangenheit von der Gegenwart determiniert wird und daher ihren Bedürfnissen untergeordnet bleibt. „Es geht den Kollektiven wie den Individuen: Man erinnert sich lieber an die Vergangenheiten, auf die man stolz und ohne Scham und Schuld zurücksehen kann, also an jene Phasen, die das Selbstwertgefühl nicht in Frage stellen, sondern stabilisieren. Dieses simple Faktum ist dafür verantwortlich, daß Individuen wie Kollektive im Falle der Divergenz von Selbstbild und geschichtlichen Fakten nicht das Selbstbild relativieren, sondern die Erinnerung manipulieren und auf diese Weise Vergangenheit und Gegenwart einander annähern.“ (König 2008: 38)

1.1.4 Retention und Habitus

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Schwächen des Gedächtnisses aus Sicht der Geschichtswissenschaften darin bestehen, dass es unvollständig ist und immer im Rahmen der Gegenwart rekonstruiert und von ihren Bedürfnissen geleitet wird, das heißt, besonders an den Punkten kritisch zu behandeln ist, wo es eigenes Fehlverhalten verschleiert. Neben dem Begriff der Rekonstruktion verwendet Aleida Assmann auch den Begriff der „Retention“ von Erinnerung (Assmann 2006: 103). „Retention steht für die Vorstellung einer körperlichen Dauerspura der Erinnerung, die (...) über lange Zeitintervalle unverändert konserviert bleibt.“ (Assmann 2006: 103) Geschichtswissenschaften können im Sinne einer „Geschichte von Unten“ nicht auf diese Dimension der „einverlebten Ereignisse“ verzichten. Mit dem Begriff der Retention wird deutlich, wie sich Erlebnisse in den Körper einschreiben, wie Vergangenheit gegenwärtig bleibt.

Auch Bourdieu theoretisiert die Einverleibung äußerer Verhältnisse. Mit dem Konzept des Habitus beschreibt er die Verinnerlichung der symbolischen Herrschaft von Klassifikationen (wie Geschlecht, Klasse, Bildung oder ‚Rasse‘) (vgl.: Demirović 2014: 218). Bourdieu geht es um die Bestimmung des Verhältnisses von Struktur und Praxis, das zwischen den Polen absoluter Determiniertheit und bedingungsloser Willensfreiheit des Subjekts liegt. Der Habitus bezeichnet ein „System von Dispositionen“, „die alle gemeinsam haben, die dieselbe Konditionierung durchlaufen haben“ (Bourdieu 1987: 122, zit. nach Scherr 2014: 175). Er stellt einen Möglichkeitsraum dar, der durch verinnerlichte Regeln strukturiert wird. Die Idee des autonomen Subjekts wird zugunsten einer gesellschaftlich erzeugten und begrenzten Subjektivität verworfen. Diese Subjektivität ermöglicht Individuen zu handeln, sie tun dies jedoch vermittelt über den Habitus, der über vorbewusste, selbstverständliche Wahrnehmungs- und Deutungsmuster funktioniert (vgl.: Scherr 2014: 180). Dadurch erklärt sich, wie trotz der Auflösung von Standesgesellschaften ein durch Schichten strukturiertes System erhalten bleibt, das Individuen bis in die kleinsten Details ihrer Existenz, zum Beispiel ihren Geschmack betreffend, beeinflusst: „Bei Bourdieu hat der Habitus die Funktion, nach dem Zerfall der Standesgesellschaft den Effekt ständischer Zuordnung als Akt unbewußter Selbstzuschreibung in das Innere der Individuen zu verlegen. In dem Maße, wie der direkte Zugriff der

Sozialordnung nachlässt, wird der Wegfall explizit-normierender Standesregelungen durch eine quasi-somatische Instanz kompensiert (...).“ (Balke 2003: 161, zit. nach Scherr 2014: 177) So kann die Standeszuordnung auch dann weiterleben, wenn sie rein formal schon abgeschafft ist. Herrschaft ist somit nicht alleine durch äußeren Zwang und Gewalt charakterisiert, sondern durch die Normierung von Hierarchien, die sich im Inneren durch Gefühle der Unzulänglichkeit und Minderwertigkeit äußern.

Angewendet auf die Arbeit am Gedächtnis „lassen sich mit Bourdieu doch vor allem die Grenzen jener Kämpfe um legitime Sichtweisen aufzeigen, in denen auch um das kollektive Gedächtnis gerungen wird. Die Zähigkeit von verkörpertem, habituellen Formen des Denkens, Fühlens und Wahrnehmens dämpfen allzu optimistischen Subversionshoffnungen hinsichtlich der kulturellen Möglichkeiten sozialer Veränderung deutlich.“ (Kastner 2007: 99)

1.1.5 Der Ausschluss aus der Geschichte – Oral History

Geschichtswissenschaften sollten, einer in den 60er Jahren eingeführten Norm zufolge, nicht nur Ereignisse dokumentieren, sondern auch die von dieser Dokumentation ausgeschlossenen Opfer der Geschichte berücksichtigen. Dem versuchte die in den 1960er Jahren entwickelte Methodik der Oral History³ gerecht zu werden, indem sie mündliche Geschichte in die

3 Für eine Sammlung zum Thema Oral History siehe den von Lutz Niethammer herausgegebenen Band „Lebenserfahrung und kollektives Gedächtnis. Die Praxis der ‚Oral History‘.“ Oral History ist ein vieldeutiges und öffentlichkeitswirksames Schlagwort, das einen sehr heterogenen Arbeitsbereich in den Geschichtswissenschaften bezeichnet (vgl.: Niethammer 1980: 21). Ausgangspunkt der Oral History ist der Versuch, mithilfe von Interviewtechniken üblicherweise vernachlässigte Perspektiven in die Disziplin zu holen. Motive dafür können recht unterschiedlicher Art sein. Auch pragmatische und methodische Überlegungen führten dazu, sich der Erforschung erzählter Erinnerung zu widmen. Ein Beispiel dafür ist der zunehmende Umfang von Archivmaterial und schriftlicher Motivation, in denen jedoch nur die Ergebnisse politischer Prozesse schriftlich festgehalten werden. Die mündliche Vorab-Kommunikation ist jedoch nicht dokumentiert und so hoffen Forscher_innen, über Interviews mit Beamt_innen und Führungspersonen Einblick in die informellen Entscheidungsstrukturen und Motive zu erlangen (vgl.: Niethammer 1980: 9). Vor allem jedoch entsprang die Oral History einem theoretischen Zugang, der auch von der Geschichtsschreibung demokratische Verfahren forderte. „Viele Bemühungen der neueren Sozialgeschichte sind deshalb darauf gerichtet, auch und gerade diejenigen ins Geschichtsbild zu holen, die nicht im Rampenlicht gestanden haben.“ (Niethammer 1980: 7) Nicht nur die Herrscher und ihre Entscheidungen sollten sich in der Geschichtsschreibung wiederfinden, sondern auch die „Objekte der Geschichte“. Die Dimension des Alltäglichen, sowie die Kategorie der Erfahrung sollten nicht mehr ausgeblendet bleiben. Forschungsfragen, die subjektives Erleben, die Widerstandskraft, die Alltagsbewältigung und das Leiden einfangen sollen, wurden als relevant eingestuft. Der Begriff der Oral History kann aber auch als „ein Abschnitt in einer langen Tradition linker Volksgeschichte“, angesehen werden (Niethammer 1980: 13).

Wissenschaften miteinfließen ließ (Assmann 2016: 48). „[D]iejenigen, die das bleibende Gewicht der historischen Erfahrung und Erinnerung tragen, [kritisierten] den wissenschaftlich verengten Zugang zur Vergangenheit. Diese Kontroverse hat die Geschichtswissenschaft inzwischen selbst verändert. Tatsächlich können wir seit den 1990er Jahren eine Öffnung hin zu neuen Formen der Geschichtsdarstellung beobachten, die den einfachen Gegensatz zwischen Fakten und Fiktionen ebenso unterlaufen wie die zwischen Geschichte und Gedächtnis. Neu dabei ist, dass zunehmend auch die persönliche und kollektive Erfahrung als eine legitime Möglichkeit der Geschichtsschreibung anerkannt wird.“ (Assmann 2016: 57) Die Anerkennung marginalisierter Erzählungen räumt einer neuen Fragestellung Wichtigkeit ein: Wie fühlt es sich an, eine bestimmte Geschichte zu erleben? Diese Frage zu stellen, schien davor das Monopol der Literaturwissenschaften zu sein, weil die strengen Kriterien der Geschichtswissenschaft eine solche nicht erlaubten. Erfahrungen sollten im Reich der Evidenzen keinen Platz haben. So habe sich in westlichen Gesellschaften eine stabile Arbeitsteilung etabliert, „die Geschichte kümmert sich um die Darstellung, Deutung und Erklärung quellengestützter Fakten, die Literatur (und der Film) kümmern sich um die Innensicht menschlicher Perspektiven (...).“ (Assmann 2016: 53) Dass sich dieser Gegensatz aufgeweicht hat, ist vor allem der Kritik von Personen zu verdanken, deren Erfahrungen systematisch aus der Geschichtsschreibung ausgeschlossen blieben.

1.2 Kommunikatives und kulturelles Gedächtnis

Das Verhältnis zwischen Geschichtswissenschaft und Gedächtnis hat eine ganze Reihe von Theoretiker_innen und Forscher_innen beschäftigt. Maurice Halbwachs, dessen Abhandlungen über das Gedächtnis in den 70er Jahren wiederentdeckt wurden, bestimmt die Beziehung zwischen dem Gedächtnis und der Geschichte als Abfolge. Die Geschichte könne erst entstehen, wenn das lebendige Gedächtnis verschwunden sei, wenn sich niemand mehr erinnert und die Ereignisse nicht mehr durch Riten und Erzählungen in der Gegenwart aktualisiert werden. Erst dann, so Halbwachs, trete die Geschichte auf den Plan, um die Vergangenheit zu dokumentieren. Solange sie jedoch gelebt werde, werde diese Anstrengung zur Speicherung und Fixierung nicht unternommen (vgl.: König 2008: 130). Bei Maurice Halbwachs sind Gedächtnis und Geschichte zwei Gegensätze: das eine arbeite unausgewogen und

leidenschaftlich und sei den Bedürfnissen der Gegenwart untergeordnet. Die andere sei frei von Interessen und Gruppenloyalitäten. Während das Gedächtnis die Nähe und Kontinuität zum Vergangenen herzustellen versucht und somit eine integrative Funktion hat, gehe es der Geschichte um Brüche und um die Distanz zur Vergangenheit (vgl.: König 2008: 125). Für die Geschichtsschreibung seien nur die Diskontinuitäten relevant, die Zeit zwischen ihnen verzeichne sie als leere Intervalle.

1.2.1 Gegensatz und Verknüpfung von Gedächtnis und Geschichte

Dieser starke Gegensatz ist von vielen Theoretiker_innen, die sich auf Maurice Halbwachs beziehen, abgeschwächt worden. Saul Friedländer, der im Sammelband *Jüdische Geschichtsschreibung heute* angeführt wird, hält eine klare Trennung von Geschichte und Gedächtnis nicht für möglich. Ein Zusammenhang sei schon dadurch offensichtlich, dass Wendepunkte der Geschichtsschreibung meist mit Veränderungen auf verschiedenen Ebenen des kollektiven Gedächtnisses Hand in Hand gingen:

„Wenn Vergangenheit und Gegenwart miteinander verwoben bleiben, gibt es keine klare Dichotomie zwischen Geschichte und Gedächtnis. (...) In diesem Sinne scheint das implizite Ziel der 'Historisierung' als 'Heraustreten' aus einer moralisch schwarz- und weißgemalten, teilweise mystischen Geschichtsschreibung in den Bereich 'objektiver Geschichte' naiv. Wir sehen uns nur einer anderen narrativen Geschichte gegenüber, die von einer neuen Agenda beherrscht und manchmal von einigen neuen ergänzenden Fakten unterlegt wird. Die konkurrierenden Sichtweisen werden mehr als alles andere von a priori gefaßten Einstellungen bestimmt.“ (Myers 2002: 62)

Anhand der hitzigen Debatten, die von den Geschichtswissenschaften schon öfters ausgelöst wurden, lässt sich erkennen, dass solche Kontroversen keineswegs leidenschaftslos geführt werden und auch Historiker_innen keinen Standpunkt außerhalb von Interessenskonflikten einnehmen können. So waren die Geschichtswissenschaften in Israels frühen Jahren sehr stark für das nationale Interesse eingespannt. Eine Orientierung am zionistischen Interesse zeigte sich sowohl an der Auswahl der Forschungsfragen, als auch teilweise an den Ergebnissen der Forschung. Für die Archäologie war es von größter Bedeutung, eine lange jüdische Präsenz in dem Gebiet von Israel zu beweisen und das heutige Israel an die biblische Zeit anzubinden. Für Friedländers These spricht auch die Tatsache, dass der Streit zwischen den sogenannten Revisionisten in den 1980er Jahren in Israel auch mit einer generellen Neuorientierung der

israelischen Gesellschaft zusammenfiel. Die Arbeiterpartei verlor erstmals die Regierungsmacht, der Sechs-Tage-Krieg spaltete das Land in zwei politische Lager, der Libanonkrieg 1982 stellte erstmals die Frage nach der militärischen Notwendigkeit dieses Krieges. Erst vor diesem Hintergrund wurde von Historiker_innen die Rolle Israels im Unabhängigkeitskrieg im sogenannten Historikerstreit neu diskutiert⁴ (Feige 2002: vii).

Obwohl er eine strikte Trennung zwischen Gedächtnis und Geschichte kritisch sieht, unterstreicht auch Saul Friedländer die spezifische Funktion des Gedächtnisses, dessen Ziel es sei, auf eine Weise zu informieren, die die Nachahmung leicht mache. Das heißt, das Gedächtnis konstruiere Vorbilder und lade so zur Empathie und Identifikation ein – über die Brüche hinweg.

Im selben Sammelband legt Dan Diner dar, dass die Beschäftigung mit der Vergangenheit nicht als Selbstzweck geschehe. Die Vergangenheit werde vor allem angerufen, um einen gegebenen Zustand zu verändern. Durch den Bezug auf die Vergangenheit könne die Legitimation des Bestehenden angezweifelt, aber auch bestätigt werden (Diner 2002: 213).

4 Der „Historikerstreit“ in Israel bezeichnet eine wissenschaftliche Auseinandersetzung, die auf die israelischen Medien ausstrahlte und später auch im Ausland Gehör fand. Seine Anfänge hat er Ende der 70er Jahre, als meist an englischen oder amerikanischen Unis tätige Historiker sich die Aufgabe stellten „israelische Mythen“ zu dekonstruieren. Den Höhepunkt erfuhrt der Streit in den 80er Jahren. Ein bedeutender Vertreter der „neuen Historiker“, die auch Revisionisten genannt wurden, ist Benny Morris, der 1988 einen Artikel mit dem Titel „The New Historiography: Israel Confronts its Past“ in der amerikanischen Zeitschrift *Tikkun* veröffentlichte. Zentrales Anliegen der „neuen Schule“ ist die Revision der zionistischen Erfolgsgeschichte, hin zu einer kritischen Bewertung von Fragestellungen, die davor vernachlässigt wurden: So wurde die Haltung des Jischuw und später Israels zur Shoah (Tom Segev 1995: „Die siebte Million“), die Rolle Großbritanniens und Jordaniens in Nahostkonflikt und vor allem das Verhältnis zu den arabischen Staaten und den Palästinenser_innen debattiert. Einen besonderen Stellenwert nahmen dabei der Akt der Staatsgründung und die im Zuge des Unabhängigkeitskrieges vertriebenen Palästinenser_innen ein. Bücher wie „The Birth of the Palestinian Refugee Problem, 1947-1948“ von Benny Morris widersprachen der zionistischen Version, die von einer freiwilligen Flucht der Palästinenser_innen spricht. Den „Neuen Historikern“, unter ihnen Avi Shlaim, Ilan Pappé und Amnon Raz-Krakotzkin wird jedoch eine selektive Verarbeitung von Quellen sowie eine starke ideologische Schlagrichtung vorgeworfen. Besonders Ilan Pappé ist (u.a. wegen seines Buches „die ethnische Säuberung Palästinas“) sehr umstritten, weil seine Thesen wissenschaftlich nicht haltbar und darüber hinaus in Antisemitismus getränkt seien (siehe: bspw.: Schmidt 2009). Die Kritik an den „neuen Historikern“ gründet sich außerdem darauf, dass manche von ihnen den Zionismus gänzlich ablehnen und die Annahme der „Geburt Israels in Sünde“ vertreten (Gelber 2000: 42). Für einige Aufsätze zum Historikerstreit siehe: Schäfer 2000. Für einen Überblick siehe: Bunzl 2008: S. 125-141

1.2.3 Die Bewegungskraft der Erinnerung

Diese beiden verschiedenen Bezugnahmen auf Vergangenheit nennt Jan Assmann *fundierend* und *kontrapräsentisch*. Die Begriffe drücken aus, wie Erinnerung für die politische Mobilisierung verwendet werden kann. Die Vergangenheit wird auf eine Weise konstruiert, die sie zum Vorbild für die Gegenwart werden lässt und eine Gemeinschaft formt, die kollektiv handeln soll, um einen verlorenen geglaubten Zustand wieder herzustellen. Jan Assmann nennt das Potential, das der Erinnerung innewohnt „Mythomotorik“.

„Um diese Form von Mythomotorik zu illustrieren, muß man nicht weit in die Geschichte zurückgreifen. Alle nationalen Erweckungsbewegungen mobilisieren die Erinnerung an eine Vergangenheit, die im krassen Gegensatz zur Gegenwart steht und zum Inbegriff des wahren, wieder herbeizuführenden Zustands wird, eine Zeit der Freiheit und Selbstbestimmung, zu deren Wiedergewinnung das ‚Joch der Fremdherrschaft‘ abgeschüttelt werden muß.“ (Assmann 1992: 83)

Der Rückgriff auf Vergangenes funktioniert als Motor der Veränderung, wenn er gegenwartsrelativierend wirkt.

Auf der anderen Seite kann die Vergangenheit ebenso in den Dienst der herrschenden Ordnung gestellt werden, indem sie das Gegebene in das Licht einer Geschichte rückt, die es „sinnvoll, gottgewollt, notwendig und unabänderlich erscheinen läßt“ und damit zum Fundament einer Ordnung wird, die auch in Zukunft weiter bestehen soll (Assmann 1992: 79). Um zu verdeutlichen, wie diese Ungleichzeitigkeit geschaffen wird, „die Ermöglichung eines Lebens in zwei Zeiten“, haben Jan und Aleida Assmann den Begriff des *kulturellen Gedächtnisses* geprägt (Assmann 1992: 84).

Er unterscheidet sich inhaltlich vom Begriff der Tradition, die Althergebrachtes aufbewahrt und in der Wiederholung ständig erneuert. Für die Tradition sind die Kontinuität und der Versuch, etwas zu konservieren, zentral. Das kulturelle Gedächtnis hingegen wirkt für Gesellschaften identitätsstiftend, da es über die Brüche hinweg einen bewussten Bezug zur Vergangenheit schafft. Dieser Bezug geschieht durch Aneignung, was auch bedeutet, dass bestimmte Aspekte verworfen, verdrängt oder vergessen werden (vgl.: Assmann 1992: 34). Daraus folgt auch, dass die Vergangenheit nie *als solche* repräsentiert wird, sondern immer nur das bleibt, „was die Gesellschaft in jeder Epoche mit ihrem jeweiligen Bezugsrahmen rekonstruieren kann.“ (zit. nach Assmann 1992: 40) Die eigene Gruppe wird durch das

kulturelle Gedächtnis verewigt und durch ihre Eigenart beschrieben. „An diesen Einsichten von M. Halbwachs ist festzuhalten. Er hat gezeigt, daß die sozialen Rekonstruktionen der Vergangenheit gruppenbezogene Kontinuitätsfiktionen darstellen.“ (Assmann 1992: 88)

Das kulturelle Gedächtnis ist eine der vier Außendimensionen des Erinnerns, im Gegensatz zu der Gedächtniskunst, die eine individuelle Technik und Fähigkeit des Merkens und Erinnerns ist. Der Begriff des kulturellen Gedächtnisses entwickelte sich in Anlehnung an den Begriff der *zerdehnten Situation*, die Formen der Auslagerung und Speicherung von Erinnerung verlangt. In das kulturelle Gedächtnis wirken auch die drei anderen Außendimensionen des Gedächtnisses mit ein. Das mimetische Gedächtnis, das durch Nachahmung lernt, geht in das kulturelle Gedächtnis über, wenn „Routinen den Status von ‚Riten‘ annehmen, d.h. zusätzlich zu ihrer Zweckbedeutung noch eine Sinnbedeutung besitzen“ (Assmann 1992: 21). Ähnliches gilt für das Gedächtnis der Dinge, wenn diese Dinge die Verräumlichung von Gedächtnis anzeigen, wie beispielsweise Grabsteine, Gedächtnisorte, Tempel usw. und zu Symbolen werden, die auf Sinn verweisen. Als dritte Dimension nennt Jan Assmann das kommunikative Gedächtnis, das sich auf die Erinnerungen bezieht, die ein Mensch mit seinen Zeitgenossen teilt. Eine Überlagerung zwischen kulturellem Gedächtnis und kommunikativem Gedächtnis wird besonders da offensichtlich, wo Riten und auf Gemeinschaft bezogene Feiern, wie das Pessach Fest, eine Teilnahme voraussetzen.

1.2.4 Die zwei verschiedenen Gedächtnis-Rahmen

Diese Unterscheidung zwischen dem kommunikativen und dem kulturellen Gedächtnis ist für die Analyse von Gedächtnisdiskursen im Zusammenhang mit Yoram Kaniuks Autobiographie von besonderer Bedeutung. Die Unterscheidung der Begriffe ermöglicht uns zu verstehen, wie das historische Bewusstsein arbeitet: „Das historische Bewußtsein arbeitet nur auf zwei Ebenen: Ursprungszeit und jüngste Vergangenheit. Weil die Grenze zwischen beiden sich mit der Generationenfolge fortbewegt, habe ich die zwischen den beiden Ebenen klaffende Lücke ‚the floating gap‘ genannt“ (Assmann 1992: 48 f.). Bei dem kommunikativen und dem kulturellen Gedächtnis handelt es sich um zwei verschiedene Gedächtnis-Register, die aber oft in bruchloser Abfolge existieren. Das kommunikative Gedächtnis entsteht und vergeht mit seinen Trägern, es ist die „persönlich verbürgte“ Erfahrung und kann auch als

Generationengedächtnis bezeichnet werden (Assmann 1992: 50). Diese biographische Erinnerung braucht keine eigenen Institutionen, sie entsteht durch soziale Interaktion. Das kulturelle Gedächtnis hingegen ist auf Fixpunkte der Vergangenheit gerichtet.

„Auch in ihm vermag sich Vergangenheit nicht als solche zu erhalten. Vergangenheit gerinnt hier vielmehr zu symbolischen Figuren, an die sich die Erinnerung heftet. Die Vätergeschichten, Exodus, Wüstenwanderung, Landnahme, Exil sind etwa solche Erinnerungsfiguren, wie sie in Festen liturgisch begangen werden und wie sie jeweilige Gegenwartssituationen beleuchten. Auch Mythen sind Erinnerungsfiguren: Der Unterschied zwischen Mythos und Geschichte wird hier hinfällig. Für das kulturelle Gedächtnis zählt nicht faktische, sondern nur erinnerte Geschichte.“ (Assmann 1992: 52)

1.3 Politikwissenschaftlicher Zugang und Machtfragen

Das theoretische Konzept des kulturellen Gedächtnisses kann für spezifisch politikwissenschaftliche Fragestellungen geschärft werden. Solche Fragestellungen beziehen den Aspekt von Macht in Gesellschaften und Staaten mit ein und konzentrieren sich darauf, auf welche Weise sich (nationale) Kollektive herstellen und inwiefern der Bezug auf die Vergangenheit ausschlaggebend für die kollektive Identität ist. Die Untersuchung dieser Gedächtnisdiskurse habe, genauso wie die Erinnerungskonjunktur in Kultur und Politik, laut den Autor_innen des Beitrags *Transformationen gesellschaftlicher Erinnerung*, einen Aufschwung erfahren, der anzeigt, wie sehr politische Gesellschaftsmodelle der Moderne als Leitmodelle eingebüßt haben: „Es sind nicht mehr vorrangig konkurrierende Zukunftsentwürfe, die den Horizont gesellschaftspolitischer Konzeptionen definieren und ideologische Grenzlinien markieren, vielmehr bildet die Haltung zur Vergangenheit einen wesentlichen Indikator für weltanschauliche Positionierungen“ (Gerbel et al. 2003: 34). Der politikwissenschaftliche Zugang zielt auf eine hegemonietheoretische Analyse von Gedächtnisdiskursen, die untersucht, welche Geschichtsbilder sich innerhalb konkurrierender Erzählungen durchsetzen können. Eine solche Herangehensweise beruht auf der Prämisse, dass nicht nur die Übereinstimmung mit der „historischen Wahrheit“ die Relevanz bestimmter Geschichtsbilder in einer Gesellschaft sichert, sondern diese nur in Verbindung mit Macht Geltung erlangen können. Eine endgültige Dominanz könne dabei keine Narration jemals erreichen, weil sie immer mit oppositionellen Argumenten konfrontiert bleibe und in dieser Dynamik immer angreifbar sei (Gerbel et al. 2003: 21).

1.3.1 Verdrängen und Verleugnen in der kollektiven Dimension

Das kulturelle Gedächtnis beantwortet immer die Frage: Was dürfen wir nicht vergessen? Die Kehrseite davon ist die des Vergessens und Verdrängens von weniger glorreichen Episoden der Geschichte. Oliver Marchart unterstreicht die wissenschaftliche Bedeutung einer Unterscheidung zwischen dem Verdrängen und der Verleugnung. Die Verleugnung nenne das Verleugnete und behalte es damit im Diskurs. „Verdrängung dagegen geht im Extremfall auf den konkurrierenden Diskurs gar nicht ein, sondern überschreibt die Gegenposition mit einem ganz anderen, bezugslosen Diskurs oder dem Diskurs des Schweigens.“ (Marchart 2005: 29). Auch geht Marchart auf eine oft übersehene Funktion des Sprechens und des Bekenntnisses ein, nämlich die der Verdrängung von etwas anderem. So dient beispielsweise das Bekenntnis zur Nation häufig der Verdrängung von Kritik (Marchart 2005: 30).

In der kollektiven Selbst-Thematisierung legt eine Gesellschaft Rechenschaft ab und lädt ein zu Empathie und Identifikation. „Sie hat einen anklagenden und einen apologetischen Aspekt“, schreibt Jan Assmann (Assmann 2002: 97). Gerbel et al. nennen dies das Spannungsfeld zwischen „kritischem“ und „affirmativem“ Selbstverständnis (Gerbel et al 2003: 14). „Der Umgang mit den ‚wunden Punkten‘ der je ‚eigenen‘ Geschichte, d.h. die Auseinandersetzung mit Verbrechen, die auf das gesamte Kollektiv und nicht nur auf individuelles Fehlverhalten zu beziehen sind, wird allerdings über die Frage der Involvierung in die Verbrechen des NS-Regimes hinaus zunehmend als Maßstab für die zivilgesellschaftliche Verfaßtheit eines Staates betrachtet“ (ebd.).

1.3.2 Die Kontextabhängigkeit der Analyse

Der Sammelband zu *Transformationen gesellschaftlicher Erinnerung*, aus dem das vorige Zitat stammt, entstand vor dem Hintergrund der nationalsozialistischen Geschichte Österreichs und Deutschlands.

In Israel ist der Kontext ein gänzlich anderer, weil die Raison d'être des Staates Israels sich zu großen Teilen auf die Verbrechen des Nationalsozialismus und die Vernichtung des

europäischen Judentums gründet. Die Geschichte des Antisemitismus zeigt die Wichtigkeit der Frage, wie Juden und Jüdinnen sich schützen können, in enormer Dringlichkeit. Dekonstruktion ist ein heikles Unterfangen, wenn sie sich auf Israel bezieht, aber nicht im israelischen Diskurs angesiedelt ist, weil Israels Stellung in der Gemeinschaft der Staaten eine sehr viel weniger selbstverständliche ist als die europäischer Staaten, deren Gründung weiter zurückreicht. Rogers Brubakar spricht davon, dass alle politischen Organisationsformen versuchen, die gewaltsamen Vorgänge zu verschleiern, die sich an ihrem Ursprung ereignet haben (vgl.: Brubakar 2002: 220). Im Falle Israel ist eine Problematisierung dieser Verschleierung ebenso angebracht, wie bei allen anderen Staaten auch, muss sich aber der größeren geopolitischen Verwundbarkeit Israels bewusst sein.

Die hegemonietheoretische Konzeption von Gedächtnis verwirft das positivistische Geschichtsbild, das besagt, dass es apriori historische Fakten gäbe. Stattdessen wird davon ausgegangen, dass Ereignisse nur durch Konstruktionen zugänglich sind: „There is not what might be called a basic structural objectivity from which history ‚flows‘; rather, that very structure is structured by systems of meaning.“ (Laclau zit. nach: Gerbel et al. 2005: 23)

Selbst wenn Tatsachen nur vermittelt zugänglich sind, so ist doch meiner Meinung nach das *Argument* der Wahrheit nicht aufzugeben.

„Auf den Wahrheitsanspruch unserer Erinnerungen pauschal zu verzichten würde bedeuten, daß wir uns in eine Alzheimergesellschaft verwandeln, in der keine Versprechungen mehr gemacht und keine Schulden mehr beglichen werden. Die Unzuverlässigkeit unseres Gedächtnisses in Rechnung zu stellen heißt keineswegs, daß wir uns als Personen und Mitmenschen von Wahrheitsfragen in Bezug auf unsere Erfahrungen gänzlich lösen könnten. (...) Authentizität ist, so gesehen, weniger eine Tatsache als ein Argument, das unverzichtbar ist für die Realitätsprüfung und Selbstvergewisserung individueller Identität.“ (Assmann 2016: 109)

Was Aleida Assmann auf der Ebene persönlicher Erinnerung beschreibt, gilt ebenso auf der Ebene des kollektiven Gedächtnis. Eine politische Analyse des Zionismus betont seine historische Entwicklung, die keiner natürlichen, teleologischen Gesetzmäßigkeit folgt. Auch der Zionismus ist keine alternativlose politische Lösung, die sich „automatisch“ aus dem Wegfallen anderer politischer Lösungen für den Antisemitismus ergab. Ein solches dekonstruktivistisches Verfahren läuft jedoch Gefahr, für Positionen vereinnahmt zu werden, die Israel ablehnen. In der Aussage, Israel sei das Produkt *politischer* Prozesse und nicht des „Laufs der Geschichte“ ist jedoch noch keine Wertung enthalten. Wer einen

dekonstruktivistischen Blick auf Israel wirft, muss die anderen Konfliktparteien auf dieselbe Art prüfen und die Annahme, dass Nationen erst durch Nationalbewegungen als Einheit konstruiert werden, auch auf die palästinensische Nation(albewegung) ausdehnen.

In Konfliktgebieten wird von der eigenen Gruppe ein höheres Maß an Loyalität eingefordert und Kritik an der „heimischen“ Politik wird oft mit Verrat gleichgesetzt. Dies gilt für die palästinensischen Autonomieregionen noch mehr als für Israel, das eine stabile Demokratie vorweisen kann, während in den palästinensischen Autonomiegebieten – dies gilt insbesondere für die Hamas im Gazastreifen – Dissidenten als „Kollaborateure“ unterdrückt werden. Auch das palästinensische Narrativ, der Zionismus sei ein gewaltsames Kolonialprojekt europäischer Ausprägung, muss daher einer kritischen Untersuchung unterzogen werden.

Ich möchte aber noch einmal auf Aleida Assmanns Aussage zurückkommen, in der sie meint, man dürfe die Wahrheit als Argument nicht aufgeben. Das scheint mir in der Diskussion um die beiden unvereinbaren Narrative im Nahostkonflikt doch von Bedeutung zu sein. Der Historikerstreit in Israel um die Vertreibungen von Palästinenser_innen im Unabhängigkeitskrieg kann wohl auf dieses Argument nicht verzichten und es wird auch ein Kriterium bleiben, an dem sich „Narrative“ messen müssen.

2. Israelisches Theater

Ein israelisches Theaterfestival ist in Wien eine Besonderheit. Das Theater Nestroyhof Hamakom widmete sich in den beiden Jahren 2014 und 2015 mehrere Tage lang ausschließlich israelischen Stücken, von denen einige – wie *1948* – eigens für das Festival ins Deutsche übersetzt wurden.

Dem israelischen Theater wird attestiert, in hohem Maße politisches Theater zu sein. Linda Ben-Zvi schreibt in dem von ihr editierten Buch *Theater in Israel*: „in few places in the world is theater so self-absorbed in its function as mirror of society.“ (Ben-Zvi 1996: ix)

Israelisches Drama hat eine lange Tradition des politischen Theaters, das sich vor allem den Fragen nach (nationaler und gemeinschaftlicher) Identität stellt. Welches sind die grundlegenden Werte Israels? Wer sind die Israelis? Was bedeuten diese Begriffe? Persönliche Konflikte, die nicht über die individuelle Tragödie hinausgehen, werden selten gezeigt.

Meistens geht es um mehr. Israelisches Theater ist tendenziell links ausgerichtet, weil es moralische Grundfragen aufwirft, die oftmals das Verhältnis zwischen Israel und den Palästinenser_innen behandeln. Linda Ben-Zvi sieht darin einen Ausdruck lebhafter demokratischer Kultur und Selbstkritik (vgl.: Ben-Zvi 1996: x). Diese Ansicht teilen jedoch nicht alle: umstritten ist vor allem, inwiefern ein solches Theater für nicht-israelische Zuseher_innen geeignet ist, weil es, so der Vorwurf, anti-israelische Ressentiments im Ausland schüren könnte.

„Such questioning is endemic to the society, a constant preoccupation, even obsession. In the process of taking the national pulse, Israeli playwrights are also vociferous in their questioning of the actions of their government, pointing out flaws and injustices they see. For those abroad who accept the premise that any criticism of Israel is tantamount to undermining the existence of the country, even traitorous, such candor may be disturbing and shocking, best left untranslated and sounded, if at all, only at home.” (Ben-Zvi 1996: ix)

2.1 Vom nostalgischen Sozialdrama zur Gesellschaftskritik

Israelisches Drama hat seit der Gründung des Staates verschiedene Entwicklungsstadien durchlaufen. Bis in die 60er Jahre hinein blieb es den Werten der Pioniergesellschaft treu und brachte einfache, idealistische Charaktere auf die Bühne. In einem realistischen Setting erinnerten sie das Publikum an die Grundwerte und Ideale sozialistischer, agrikultureller Gemeinschaften, die nostalgisch als korruptionsfrei und harmonisch dargestellt wurden (Shaked 1996: 3). Das Theater sah sich zu dieser Zeit dem zionistischen Grundgedanken verpflichtet. Seine Funktion bestand darin, seinen Teil zur Entstehung einer neuen kulturellen Identität beizutragen und eine nationale Botschaft zu übermitteln (Shaked 1996: 10).

In den 60er und 70er Jahren öffnete sich das israelische Theater stärker neuen Techniken, Einflüssen und Themen. „The approach ceased to be mimetic and realistic; the playwrights attempted to come to grips with the grotesque social scenery and the absurdities of the new society, using techniques of the Theater of the Absurd.” (Shaked 1996: 4) Israelisches Theater definierte seine Rolle neu.

„[I]t became society's watchdog as well as its prophet of doom. The 1970s were years of awakening. Israeli theater started to express doubts about the Zionist dream and the means of its realization. These were the sobering years of self-awareness, both for the arts and for Israeli society as a whole.” (Shaked 1996: 11)

Der Libanon Krieg in den 1980er Jahren brachte den gesellschaftlichen Konsens zum Schwanken. Sowohl die Notwendigkeit des Krieges, als auch die Art und Weise, wie er geführt wurde, wurden von der israelischen Gesellschaft in Frage gestellt. Der Protest wurde auch auf die Bühne getragen, ebte jedoch relativ rasch wieder ab. Immer wieder wurden Fragen nationaler Identität und Mythenbildung neu verhandelt. Der Mythos von Masada wurde zu einem Symbol für die Abwägung zwischen Standhaftigkeit bis zum Tod und der Unterwerfung durch Kapitulation. „What is the lesser evil – heroic suicide, which zealously maintains the national identity while forsaking physical well-being, or compromise and survival?“ (Shaked 1996: 13). Während den 1970er Jahren wurden die vorherrschenden Wertesysteme der israelischen Gesellschaft neu untersucht. Der Mythos von Masada mit seinem moralischen Aufruf zum heroischen Selbstmord wich der Überzeugung, dass das Leben an sich der größte Wert sei und auch Kompromisse geschlossen werden durften, um dieses Leben zu erhalten. Israelisches Theater befand sich immer in dem Spannungsverhältnis zwischen kritischer Stellungnahme zum Geschehen und einer Verpflichtung gegenüber Staat und Nation. „[T]he right-wing MK, Geulah Cohen, in a statement paradigmatic of the censor’s argument, objected to Habimah’s production of Brecht’s Mother Courage on the grounds that a nation fighting for its life does not have the moral right to promote anti-militarism“. (Abramson 1997: 114)

3. Aufführung und Text

In ihrer Theateradaption von Yoram Kaniuks Roman *1948*, blieb die israelische Regisseurin Noya Lancet sehr nahe am Text.

Eine Aufführung hat gegenüber literarischen Texten einige Besonderheiten – sie ist immer performativ und zeichnet sich daher durch einige Charakteristika aus:

Solange ein Stück nicht aufgeführt wird, bleibt es Literatur, denn erst durch die *leibliche Ko-Präsenz* entsteht eine Begegnung zwischen den Beteiligten. Charakteristisch für Aufführungen sei außerdem ihre *Räumlichkeit*. Damit ist nicht bloß der Raum im materiellen Sinne einer Bühne oder eines Platzes gemeint, sondern auch die Art, wie die Beteiligten zueinander in ein Verhältnis gesetzt werden, wie sie die Möglichkeiten des Raumes nutzen und welche Atmosphäre durch ihre Anwesenheit entsteht (vgl.: Fischer-Lichte 2012: 54). Aus einer

Aufführung entsteht kein Werk, sie ist immer flüchtig. Erika Fischer-Lichte zufolge schaffen die Schauspieler_innen auf der Bühne eine *Körperlichkeit*, die die reine Materialität des Körpers übersteigt, indem der Körper als Zeichen für etwas anderes eingesetzt wird. Dadurch entstehe eine Spannung zwischen dem phänomenalen Leib und dem semiotischen Körper. „Wenn von Präsenz des Akteurs die Rede ist, so ist u.a. gemeint, dass er den Raum besetzt und beherrscht, so dass er die Aufmerksamkeit der anderen auf sich zieht.“ (Fischer-Lichte 2012: 61). Geradezu paradigmatisch für die Flüchtigkeit der Aufführung nennt Fischer-Lichte ihre *Lautlichkeit*. Das Verfahren, in dem das Verhältnis von Lautlichkeit, Räumlichkeit und Körperlichkeit geregelt wird, nennt sie den *Rhythmus*. Aufführungen sind darauf ausgerichtet, von einem Publikum *wahrgenommen* zu werden. Die Aufmerksamkeit des Publikums schwankt zwischen dem Geschehen und dem Auftauchen von Assoziationsketten hin und her. Alles, was wahrgenommen wird, wird im Hinblick auf eine bestimmte symbolische Ordnung wahrgenommen (vgl. Fischer-Lichte 2012: 66). Eine Aufführung ist außerdem, wie Fischer-Lichte als letzten Punkt nennt, in ihrer *Ereignishaftigkeit* einmalig und unwiederholbar.

3.1 Dramenanalyse

In den Aspekten von *leiblicher Ko-Präsenz*, *Räumlichkeit*, *Körperlichkeit*, *Lautlichkeit*, *Rhythmus*, *Wahrnehmbarkeit* und *Ereignishaftigkeit* gehen Aufführungen über einen Text hinaus. Charaktere verhandeln bei einer Aufführung die Beziehungen zueinander. Meistens fehlt ein_e Erzähler_in, die_der Charaktere vorstellt. Stattdessen sprechen die Reden und Dialoge der Schauspieler_innen für sich selbst. Die Art, wie jemand redet, wie lange, in welcher Lautstärke und welchem Stil zeichnet für die Zuseher_innen ein Charakterbild der Person. Wichtig sind auch die Beziehungen der Figuren zueinander. Die Rede eine_r Schauspieler_in kann in sich analysiert werden, zusätzlich muss aber die Beziehung zu den Äußerungen davor und danach geklärt werden. „We can analyse the content (what), form (how) and function (why) of an individual speech by itself and in relationship to the preceding and following speeches by the same character and others.“ (Meyer 2011: 119) Jedes Wort, das in einer Aufführung gesagt wird, ist bedeutungsvoll „even if it only signifies empty talk to the audience and thus characterises a superficial contact.“ (Meyer 2011: 118)

Die Art, wie jemand spricht, kann Aufschluss darüber geben, wie er sich gerade fühlt. Zum Beispiel zeigt unzusammenhängendes Sprechen Unsicherheit, Verwirrung, Erinnerungsverlust oder ein Fehlen von Wissen oder Kontrolle an. Der Grund für die verworrene Art zu sprechen kann in der Situation der Figur begründet sein.

„According to the ideals of cooperative communication, characters respond to previous utterances in an appropriate and comprehensible way, achieving some sort of consensus. In the opposite case of disrupted communication, characters cannot find a common ground for understanding or actively refuse to do so, e.g. by ignoring what someone said or interrupting someone. Thus, incoherence tells us as much as coherence, if not more, about characters and conflicts.“ (Meyers 2011: 119)

Ähnlich verhält es sich mit Stille, die darauf hindeuten kann, dass jemandem die Worte fehlen, oder er das Gegenüber unter Druck setzen will. Daher ist es bei einer Analyse wichtig, auf die Länge der Rede, auf Unterbrechungen, Pausen usw. zu achten sowie darauf, welche Rolle eine Figur im Zusammenspiel mit den anderen einnimmt. Ist es jemandem möglich, lange zu sprechen und gehört zu werden, gibt das Aufschluss auf seinen sozialen Status. Während im echten Leben ein Monolog vor Publikum eher seltsam wirkt, ist er im Drama durchaus üblich, um dem Publikum Einsicht in das Innenleben eines Charakters zu gewähren.

„Speeches present perspectives. A character’s perspective gains its significance in the relationship to corresponding or contrasting perspectives of others. Differences in the persuasive quality of perspectives and the amount of speech allocated to specific characters create a certain hierarchy directing the spectators’ understanding.“ (Meyers 2011: 126)

So werden bestimmte Züge der Charaktere besonders durch den Kontrast mit anderen hervorgehoben. Im Dialog können implizite Beschreibungen der Figuren enthalten sein. Ihre spezifischen Vorzüge und Schwächen werden in ihrem Verhalten zueinander sichtbar, das heißt in ihren Aktionen und den Reaktionen darauf. Die Sprache ist im Drama Handlung (vgl.: Esslin 1978: 40). Zu diesen impliziten Charakterisierungen gehören Körpersprache, Statur, Mimik, Gestik, Stimmlage, Lautstärke sowie Zeitpunkt und die Art und Weise des Erscheinens und Abtretens. Wie ist die Position einer Figur im Raum, wie nutzt sie den Raum? Wie ist der Stil ihrer Sprache, wie sind die Sätze aufgebaut? Was in einem Buch beschrieben werden kann, muss im Theater dargestellt werden. So ist es beispielsweise interessant zu beobachten, ob Aussagen mit dem Verhalten übereinstimmen, oder ihm widersprechen. Durch die Darstellung können Kontrastwirkungen entstehen und Zuseher_innen müssen selbst entscheiden, ob sie etwas nun ironisch interpretieren oder als ernst gemeinte Aussage auffassen.

4. 1948

4.1 Einleitung

Das Theaterstück *1948* ist sehr stark an den gleichnamigen Roman angelehnt. Das Stück verwirklicht sich in dem Graubereich zwischen Theaterinszenierung und Lesung. Es bedient sich narrativer Erzähltechniken, die die Rolle des Erzählers in den Vordergrund stellen. In seiner Struktur ist das Stück episodenhaft und hält sich nicht an das Schema der geschlossenen Form mit den Einheiten Einleitung, Steigerung, Höhepunkt, Fall/Umkehr und Katastrophe/Lösung.

„The **open form of drama** (offene Form) violates the (neoclassical) demand for the unities of time, space and linear action, which were thought to promote a convincing illusion of reality on stage. In the open form of drama, characters tend to be determined by circumstances rather than mastering them by goal-directed action.“ (Meyer 2011: 134)

Die verschiedenen Szenen sind sehr lose miteinander verknüpft, weil sie dem Bewusstseinsstrom der Erinnerung von Yoram Kaniuk folgen, der auch den Aufbau des Romans bestimmt. Das Publikum befindet sich zu jedem Zeitpunkt im Innenraum von Yoram Kaniuks Gedächtnis und daher sind die Figuren auf der Bühne auch nicht verschiedene Charaktere, sondern Bestandteile von Kaniuks Erinnerung.

Martin Esslin zufolge besteht ein Unterschied zwischen Drama und Literatur darin, dass das Drama Zuseher_innen direkt in eine Situation stellt und ihnen das Urteil überlässt, während die Literatur eine Situation umfassend beschreiben kann (vgl.: Esslin 1978: 21). Diese Unterscheidung greift beim Stück *1948* jedoch nicht. Die Schauspieler_innen beschreiben sehr häufig die Situation, um sie dann in Teilen nachzuspielen und in anderen der Phantasie des Publikums zu überlassen. Indem die Rekonstruktionsarbeit von Erinnerung dargestellt und direkt thematisiert wird, wird eine Metaebene im Stück eingezogen. Die Grundfrage der (Un-)Zuverlässigkeit und des Entgleitens von Erinnerung, die aber gleichzeitig in ihren Heimsuchungen so aufdringlich sein kann, stellt sich gleich zu Beginn des Stücks und bleibt sein roter Faden.

Die acht bzw. fünf (je nach Aufführung) Schauspieler_innen verkörpern nicht eine einzelne Person, sondern betreten die Bühne auch als Schauspieler_innen, das heißt, dass es nie um die Illusion von realem Zwischenspiel geht, sondern um den Nachbau dessen, was Yoram Kaniuk erlebt hat und dem Eingeständnis der Fehlerhaftigkeit jeden Nachbaus. Diese selbstreferenzielle Struktur des Stücks erlaubt es, verschiedene Zeitebenen einzubauen. Der Erzähler dirigiert die Schauspieler_innen in die richtigen Positionen und es wird klar, dass es sich um eine Geschichte von früher handelt, deren Zeuge das Publikum nun aber in der Gegenwart werden kann.

Die zweiundzwanzig Szenen des Stücks sind in ihrer unterschiedlichen Länge doch allesamt vergleichsweise kurz. Sie reihen sich lose entlang der Zeitachse vom Anfang des Unabhängigkeitskrieges bis zu seinem Ende auf, sind aber nicht strikt in zeitlicher Abfolge gegliedert. Dazwischen findet sich eine retrospektive Szene, die auf jenes Ereignis Rückblick gibt, das in Yoram Kaniuk den Entschluss reifen ließ, sich freiwillig zur Marineeinheit des Palmach zu melden. Ebenfalls heraus sticht die Szene *Die Fragen*, in denen moralisch-philosophische Überlegungen zum Unabhängigkeitskrieg und den persönlichen Beweggründen von Yoram Kaniuk einfließen.

Im Folgenden wird es nicht um eine spezifische Aufführung gehen, sondern in einem ersten Schritt um die Textanalyse der deutschen Übersetzung des Stücks von Noya Lancet.

4.2 Der Anfang – 1948

1948 beginnt damit, dass ein Schauspieler sich nach dem Verstummen von Palmachliedern Gehör verschafft um eine Postkarte vorzulesen, deren Inhalt auf einige belanglose Wörter gekürzt wurde um Zeit- oder Ortsangaben bzw. andere Hinweise auf mögliche kriegsrelevante Informationen zu unterdrücken. Was von dem Text nach seiner Zensur übrigblieb liest der Schauspieler vor; die Lücken im Text werden von den anderen Schauspieler_innen durch den Ausruf „geschwärzt“ hervorgehoben (Lancet, Theaterfassung: 2). Die Postkarte endet mit Grüßen von Yoram. Mit den Worten: „Ist es geschehen oder nicht?“, die in arabisch von einem anderen Schauspieler wiederholt werden, wird der Grundstein für eine der zentralen Fragen des Stückes gelegt: Was ist eigentlich Erinnerung, wie vertrauenswürdig ist sie, woran erinnere ich mich und was ist der Grund des Vergessens?

Die Schauspieler_innen stellen sich zum Appell auf und derselbe Schauspieler, der eben noch arabisch gesprochen hat, übernimmt nun die Rolle des Erzählers und Kommandanten: „Genau in diesem Augenblick geht der 9. Ausbildungskurs des Palyam, der Marinegruppe des Palmach, zu Ende. Wir brechen auf zum Kampf in den Bergen um Jerusalem!“ (Lancet, Theaterfassung: 3) Um sich einzustimmen, singen die Schauspieler_innen die Palmachhymne. Dadurch, dass ein schneller Wechsel in den Rollen durchgeführt wird, wird schnell klar, dass die Schauspieler_innen keine einzelne Person verkörpern sollen, sondern vielmehr Teil eines „Erinnerungsbildes“ ausmachen.

Am Ende des Liedes stellen sich die Schauspieler_innen auf, um ein Foto zu machen, die Szene erstarrt und eine übernimmt wieder die narrative Funktion: „Also, das war der Kurs von dem mehr als die Hälfte der Teilnehmer später ums Leben kommen wird; sie werden nicht auf Patrouillengängen sterben, sondern in Jerusalem und auf dem Weg dorthin, in Saris, am Kastell, in Nabi Samuel.“ (ebd.) Nach diesem Kommentar sinken die Schauspieler_innen wie von Schüssen getroffen zu Boden. In der zweiten Szene *Nabi Samuel* kommt wieder dem Sprecher eine bedeutende Rolle zu. Seine Worte sind diesmal in Ich-Form gehalten, wodurch eine Verdoppelung seiner Präsenz als einerseits der Erzähler, der sich im Jetzt befindet, und andererseits eine am damaligen Geschehen beteiligte Figur hervorgerufen wird:

„Dieses brutale und dumme Gefecht in Nabi Samuel. Der Kommandant, der geflüchtet ist und uns dem Tod überlassen hat... 30 Jahre lang war diese Erinnerung in mir erloschen bis sie jetzt auf einmal wie ein Film vor meinem geistigen Auge auftauchte. Man hat uns in vier Panzerfahrzeugen zu einem Ablenkungsmanöver aus dem Hinterhalt geschickt. Ohne uns genauere Informationen über die Aktion zu geben. Drei Panzerfahrzeuge wurden getroffen“ (ebd.)

Daraufhin schildert er, wie in der eigenen Erinnerung versunken, die Flucht des Kommandanten, der seine Truppe ratlos im offenen Gelände zurückließ ohne Verletzte mitzunehmen. Auch hier kommen Zweifel an der eigenen Erinnerung auf und die Figuren erwachen zum Leben, um diese zu debattieren: „Erinnerst du dich daran, dass wir uns tot gestellt haben?“ fragt Yoram den mittlerweile toten Freund Uri. Uri verneint und der Schauspieler, der in dieser Szene Yoram spielt spricht weiter, als würde er ihn nicht hören. Seine Konzentration liegt darauf, die vergessenen Bilder wieder hervorzuholen und dabei treten Widersprüche auf. Yoram glaubt, sich daran erinnern zu können, dass sein Jugendfreund Menachem neben ihm verblutete, während Uri ihm versichert, Menachem habe woanders gelegen. „Ich erinnere mich, dass wir kaum wagten uns zu bewegen. Wir hörten sie lachen.

Und sie riefen auf Hebräisch, weil sie vielleicht dachten, die Toten würden es verstehen „wir bringen die toten Juden um“ (Lancet, Theaterfassung: 4). Die Szenerie dieses Gefechts wird beschrieben, beispielsweise die Taktik, sich selbst in die Luft zu sprengen um dem Gegner nicht in die Hände zu fallen und gefoltert zu werden. „Erst in der Nacht erfuhren wir, dass der Kampf um Nabi Samuel verloren war, dass man aber im Palmach nicht darüber sprach,“ meint einer der Schauspieler und leitet damit die Szene moralisch-philosophischer Diskussion ein (Lancet, Theaterfassung: 5).

4.3 Die Fragen

In dieser Szene spielen alle Schauspieler_innen Yoram, dessen sprunghafte Art der Erzählung an einen Gedankenfluss erinnert. Abermals fragt er sich einleitend, was die Realität und was erfunden sei: „[W]enn ich die Augen schließe, sehe ich Kampfbilder, aber mich selbst sehe ich dabei nicht. Habe ich das Gesehene wirklich gesehen? Und wo war damals mein heutiges ‚Ich‘ mit all den Tagen, die seither tief in mir eingeschlossen waren?“ (ebd.) Er berichtet von der erfolglosen Suche nach Menachem, dem Jugendfreund, und fügt hinzu, dass er vermutlich unter einem Kriegstrauma gelitten habe, ein damals noch unbekanntes Phänomen. Wie in einem Selbstgespräch stellt er sich die Frage nach dem Grund für sein Einrücken und kann in dem Zwiegespräch kaum das persönliche Leid verstecken. Einige Schlüsselzitate befinden sich in dieser Szene:

„Und warum bin ich überhaupt mit 17 1/2 eingerückt? Ich wusste, dass sich auf den kleinen Schiffen am offenen Meer Tausende Schoa-Überlebende befanden; heimatlos, kein Land wollte sie haben; und ich hatte gelesen, dass Herr Goebbels drei Jahre vorher verwundert gemeint hatte, er verstehe nicht wieso kein Staat die doch angeblich so klugen, begabten und gut musizierenden Juden haben will“ (ebd.)

Er habe sich freiwillig bei der Marineeinheit des Palmach gemeldet, um Shoah-Überlebende an Land zu bringen, ohne aber zu bedenken, welche Erfordernisse sich davon ableiten würden: „Habe ich wirklich gedacht den Glauben an Völkerverständigung und einen binationalen Staat einerseits und das Kämpfen andererseits in Einklang bringen zu können?“ (Lancet, Theaterfassung: 6) Er würde nicht maturieren, wie seine Schulfreunde: „Ich wollte die Überlebenden auf meinen eigenen Schultern in dieses Land tragen, wollte für sie ein Volksheld

sein.“ (Lancet, Theaterfassung: 7) Yoram erzählt von der Mission, dem politischen Ziel, einen Staat zu errichten:

„Und haben unsere lächerlichen Lehrer uns nicht eingehämmert, wir hätten das Land aufzubauen und von ihm erbaut zu werden? Aber wir haben nicht begriffen, was das bedeutet. Wir waren ja hier geboren worden, hier zwischen den Disteln, den Schakalen, den Sabres-Kakteen und den prächtigen Zypressen; was genau sollten wir hier aufbauen und wie hier erbaut werden?“ (Lancet, Theaterfassung: 5f.)

Die Sabres-Kakteen sind die Namensgeber für die Generation an Juden und Jüdinnen, die im Palästina vor der Staatsgründung geboren wurden. Yoram zählte zu ihnen. Diese Generation war aufgewachsen mit den zionistischen Werten der harten Arbeit, der „Hebräischen Bewachung“ und der Vorstellung, die Wüste zum Blühen zu bringen. Nachträglich wirkt es wie jugendlicher Leichtsinn, „durch ein Minenfeld zu gehen und zu glauben, man täte es für sein Volk, das man ja nie persönlich kennengelernt hat“ (Lancet, Theaterfassung: 7). Zweifel beschleichen ihn und Traurigkeit über die Opfer, die ein solches politisches Ziel gefordert hat. Das Zitat „Woher sollten wir wissen was Heimatliebe bedeutet? Wir sind ja ein auf Koffern sitzendes Volk, herumziehend, voll der Sehnsucht nach einem Ort an dem wir nie waren,“ ist wie eine Nachahmung der antisemitischen Trope vom ewig herumziehenden Juden (ebd.). Einer erwähnt den „Buben aus Beit Yubba“, der für eine quälende Erinnerung steht, über die später berichtet werden wird. Einer der Schauspieler schließt die Szene mit den Worten: „Ich weiß nicht. Vielleicht war alles umsonst.“ (Lancet, Theaterfassung: 8)

4.4 Die gemalten Bilder, das Panzerfahrzeug, Chulda und Ari-erfundener Name

Die nächste Szene erzählt davon, wie Yoram während der Kämpfe nach Tel Aviv zu seiner Familie fährt. Tel Aviv liegt in einer anderen Realität, weit weg von den Gefechten. Yoram gibt seiner Familie nicht Bescheid, sondern versteckt sich in seinem Zimmer, wo er mit bunten Kreiden Bilder an die Wand malt. „Ich malte Schoa-Überlebende, Geier, Dächer... vor allem ein Dach, von dem ich offensichtlich dachte, springen zu wollen.“ (Lancet, Theaterfassung: 9) Diese Szene ist sehr atmosphärisch, Yoram kann sich an Einzelheiten erinnern, die den Augenblick bestimmen, als er vom Balkon aus auf das Meer blickt. Nach eineinhalb Tagen kehrt er nach Jerusalem zu seiner Einheit zurück. Es folgt eine Szene in einem Panzerfahrzeug.

Die Schauspieler_innen singen ein Lied von ihrem eigenen Tod und dem Grab in Bab-el-Wad: „Dort leben die Araber, die schießen mit Panzerdurchdringenden Kugeln.“ (ebd.) Als sie dieses Lied anstimmen, fliegt ‚tatsächlich‘ eine Kugel durch den Panzer, der auf der Bühne durch eine Formation der Schauspieler_innen nachgebildet ist. „In der Luft hing mehr Ratlosigkeit als pure Angst, denn auf eine derartige Situation hatte uns niemand vorbereitet.“ (ebd.) In dem Fahrzeug gefangen werden zwei der Soldaten getroffen und fallen um. In lakonischem Stil beendet ein Schauspieler die Szene indem er sagt: „Den Leichen floss Speichel aus dem Mund. Wir fahren weiter.“ (Lancet, Theaterfassung: 10)

Auch am nächsten Schauplatz in Chulda spielen die Kommandanten keine rühmliche Rolle – die Soldaten sind ohne Offizier auf sich selbst gestellt und weitestgehend planlos und unorganisiert. In dieser Situation übernimmt Ari die Führung. Ari wird als eine der wenigen Figuren in dem Stück namentlich vorgestellt und sein Charakter greifbar. In den Kriegswirren rennen die Soldaten zwischen den Leichen umher während die Panzerfahrzeuge mit Verpflegung aus Jerusalem in die Luft gejagt werden. Ari bläst zum Rückzug und hat als Einziger Essbares, das er verteilt.

„Ari-erfundener Name wusste sich immer zu helfen. Er kannte das Leben. Er war ein bezaubernder Schlawiner. Der Krieg war das Beste was ihm im Leben widerfahren ist. Er kam aus tiefster Armut, seine Eltern waren gestorben, ein Bruder hat sich umgebracht oder war nach Amerika verschwunden.“ (ebd.)

Für Ari ist der Krieg die Arena, in der er sich unter Beweis stellen kann. Er schafft es immer, durch irgendwelche Geschäfte an Geld zu kommen, aber Yoram will davon nichts nehmen, als er mit ihm teilen will. Mit einer Mischung aus Zuneigung und Missbilligung sagt Ari zu ihm:

„Du bist verwöhnt. Dir ist alles in den Schoß gefallen. Von deinem Vater mit seinem Beethoven, dem Museum, den vielen Schallplatten; (...) Verwöhntes Weichei, dich hat es betroffen gemacht, die Araber aus Caesarea flüchten zu sehen. Glaub mir, aus dir wird nichts. Du bist nicht hungrig genug um auf dieser Welt zu überleben.“ (Lancet, Theaterfassung: 11)

Für Ari sind Gewissensbisse und Moralfragen ein Luxus, den er sich nicht leisten kann.

4.5 Der Flüchtling

Diese Beschreibung von Ari nimmt Yoram zum Anlass, um seine Familienverhältnisse zu klären und einen Rückblick auf ein äußerst bedeutendes Ereignis einzublenden. Sein Vater habe tatsächlich ein Museum geleitet und sei immer elegant und gepflegt gekleidet gewesen. „Sogar aufs WC ging er mit Krawatte... seinen Kaffee kochte er sich mit einem komischen Gerät, das er aus Deutschland mitgebracht hatte. Tee hasste er, der sei zu jüdisch.“ (ebd.) Beide Elternteile stammten aus der Ukraine, Yoram's Mutter kam jedoch aus armen Verhältnissen und hatte ihre Familie verloren. Die Beziehung zwischen Yoram und seinem Vater war distanziert, sodass Yoram, erst mit 16 1/2 Jahren zum ersten Mal Zeuge einer Zurschaustellung tiefer Emotionen vonseiten des Vaters wird. Es klopft an der Tür und Yoram öffnet zögerlich einem alten Mann mit zerquetschtem Gesicht. Dieser spricht ihn auf Jiddisch an (in der Originalfassung Hebräisch mit Jiddischem Akzent) und es kommt zu einem kurzen Dialog, in dem der Mann Yoram fragt, ob er der Sohn des Schufts Mosche sei. Der Mann ist entsetzt darüber, dass Yoram kein Jiddisch spricht: „Als erstes hat man hier in diesem Land begonnen Juden zu morden, noch mehr als man sie dort umbrachte.“ (Lancet, Theaterfassung: 12) Denn Hebräisch sei nur eine „Sprache von Arabern, die sich als Juden ausgeben“ (Lancet, Theaterfassung: 13). Er fügt hinzu: „Mach dir keine Sorgen, wenn du stirbst, stirbst du in Jiddisch.“ (ebd.) Er bezeichnet abermals Mosche, Yorams Vater, als Schuft und fordert trotzig: „An Händedruck kriegst du von mir nicht, du Bastard; und jetzt geh endlich dem Moische sugen, dus ich du bin.“ (ebd.) Als der Vater kommt, schlägt der Mann auf ihn ein, aber die Auseinandersetzung löst sich in einer Umarmung auf. Es ist das erste Mal, dass Yoram miterlebt, wie sein pedantischer und gehemmter Vater jemanden umarmt. Es ist auch das erste Mal, dass Yoram ihn Jiddisch sprechen hört. Die beiden erneut vereinten verbringen zwei Stunden im Zimmer, danach kommen sie weinend heraus und küssen sich zum Abschied. In der Zeit darauf leugnet der Vater, dass der Mann überhaupt da gewesen ist. Erst durch eigenmächtige Nachforschungen findet Yoram heraus, dass es sich vermutlich um einen Verwandten aus Tarnopol gehandelt hat, der sich als einziger von 60 Menschen retten konnte und seinen Weg nach Palästina gefunden hatte. Er und seine Familienmitglieder waren eines Tages in einen nahegelegenen Wald gebracht worden, um dort getötet zu werden. Und der Mann war wütend gewesen auf Mosche, weil er sie verlassen hatte.

„Ich war betroffen und schämte mich dafür, dass mein Vater den Mann nicht eingeladen hat, bei uns zu wohnen; er hat sich gar nicht dafür interessiert, wo der Mann bleiben würde. Ich fühlte mich schuldig, weil ich in unserem Krieg Zeit für Ausflüge nach Gedera gefunden hatte und sogar Schlagobers gegessen habe, während dort die anderen gestorben sind.“ (Lancet, Theaterfassung: 14)

„Ich wollte ihn auf meinen Schultern zurück ins Land Israel bringen, für ihn zum Volkshelden werden. Und daraufhin meldete ich mich freiwillig zum Palyam,“ schließt Yoram seine Erklärung ab (ebd.).

Die nächste kurze Szene ist eine weitere Rückschau in die Zeit, als der junge Yoram und andere Kinder Einwanderer nach Israel am Hafen empfangen.

4.6 Der Araber

Die Szene „der Araber“ berichtet darüber, wie ein Mann von einer Menge umgebracht wird, die ihn für einen Scharfschützen hält. Die Geschichte beginnt harmlos im Oktober 1948, als Yoram mit Freunden bei der American Bar Eis isst, als plötzlich aus der Richtung der Chassan Beck Moschee auf sie geschossen wird. Als ein Mann aus dieser Richtung gelaufen kommt, schreit sofort jemand: „Das ist das Araber-Schwein, das geschossen hat!“ (Lancet, Theaterfassung: 15) Der Mann fleht und beteuert, er habe nicht geschossen. Mehrere Menschen stürzen sich auf ihn und schlagen auf ihn ein: „Das gebührt dir für alles, was du uns in der Diaspora angetan hast.“ (Lancet, Theaterfassung: 16) Yoram, der an die Unschuld des Mannes glaubt, versucht, ihm zu helfen und wird deshalb von den anderen angefeindet. Einer zieht ihn weg und sagt: „Vergiss den verdammten Araber. Er wollte uns umbringen. Sie werden geboren, um uns umzubringen.“ (ebd.) Yoram bekommt eine Ohrfeige, weil er „den Arabern in den Arsch“ krieche (ebd.). Der arabische Mann hält den Angriffen nicht mehr stand, sinkt zu Boden und fängt an zu röcheln. Yoram wirft sich über ihn, um ihn zu schützen, doch die Hilfe kommt zu spät – der Mann erliegt seinen Verletzungen und stirbt. Die Leute weichen betreten zurück. Der Schauspieler, der Yoram spielt, tritt nach vorne und sagt:

„Das war der erste Tote, den ich in meinem Leben gesehen habe. Die Täter fühlten sich wahrscheinlich als ob sie den biblischen Feind Amalek geschlagen haben. (...) Später im Krieg habe ich mehrere Araber getötet und viel Blut gesehen. Aber das war der erste Tote den ich je gesehen habe und er war so sinnlos gestorben.“ (ebd.)

Als er nach Hause kommt, kommentiert sein Vater: „Hier herrschen die Gesetze der Wildnis. So ist das in Palästina.“ (ebd.)

Das seien die beiden einschneidenden Ereignisse für Yoram gewesen: der Fremde, der seinen Vater besuchte und der Araber, der umgebracht wurde. Yoram habe sich daraufhin der Jugendgruppe Haschomer Haza'ir angeschlossen „weil diese Organisation an Völkerverständigung und einen bi-nationalen Staat glaubte und ich hoffte, dass mit diesen Vorsätzen so etwas wie mit dem toten Araber nie wieder passieren würde. Wie naiv ich doch war.“ (Lancet, Theaterfassung: 17) Danach verschiebt sich das Geschehen wieder zu Kriegsschauplätzen. Die Schauspieler_innen sprechen über ihre Desillusionierung:

„Kluge Köpfe ziehen bestehende Staaten erträumten vor. Kluge Menschen versuchen nicht im heißen Wüstenwind neue Staaten zu gründen, in einem Land voll mit darin ansässigen Arabern, in einem Land, das von arabischen Staaten umgeben ist, für die die Neuen nur böswillige Fremde sind.“ (Lancet, Theaterfassung: 17 f.)

4.7 Die Schallplatte – I. Teil und die Staatsgründung

Diese Erzählung handelt davon, wie Yoram von einer Frau in Kiryat-Anawim eine Schallplatte geschenkt bekommt, die ihrem Geliebten, einem österreichischen Geiger, gehört hatte. Der Mann war auf dem Weg zu seinem Cousin im Gusch Etzion umgekommen, nachdem er die Flucht nach Palästina überlebt hatte. Die Frau vermacht Yoram die Schallplatte mit einer Fuge von Bach, weil sie sich daran erinnert, dass ihr Geliebter das Museum von Yoram's Vater besucht hatte. Um sich von der Trauer zu lösen, schenkt sie das Erinnerungsstück her.

Die nächste Szene beschreibt den Moment, als die Soldaten von der Staatsgründung Israels erfahren. Yoram befindet sich mit seiner Einheit auf einer befestigten Anhöhe, wo eine zweigeteilte Leiche liegt. Jemand überbringt die Nachricht, Ben Gurion habe in Tel Aviv den Staat ausgerufen. In ihrer Situation klingt es surreal, denn sie befinden sich in einer Belagerung in Jerusalem: „Wir froren und wollten nur schlafen“ (Lancet, Theaterfassung: 19). Bei Anbruch des Morgens taucht Benny Marschak auf, einer der wenigen namentlich genannten, und feiert die Nachricht, indem er die Hatikva singt und tanzt. „Benny Marschak, unser süßer Politruk, unser laizistischer Heiliger, der von einem jüdischen Staat geträumt hat, den die Sehnsucht nach so einem Staat krank gemacht hat, der immer wieder schrie, wir sollten ihm

endlich diesen Staat schaffen.“ (ebd.) Auch die zweigeteilte Leiche, die noch begraben werden muss, trübt die gute Laune von Benny Marshak nicht.

4.8 Castel und die Champagner Dusche

Castel, ein Ort in der Nähe von Jerusalem, wird zum Schauplatz erbitterter Gefechte. Dort lagern israelische Truppen, die von Yoram's Einheit abgelöst werden. Ihre Lage scheint aussichtslos, es sind nur zehn übermüdete Kämpfer, die auf Verstärkung hoffen und dabei sind, die wichtigste Stellung auf dem Weg nach Jerusalem zu verlieren. Dem Kommandanten der arabischen Truppe unterläuft bei dem Angriff ein tödlicher Fehler, der das Blatt wendet: „Er schwang eine Art Valentino Schwert in der Hand und schrie: ‚Hallo Boys‘ in unsere Richtung, weil er irrtümlich dachte wir gehörten zu ihm. Und bevor er seinen Fehler erkannte, zielte einer von uns auf ihn und Valentino fiel.“ (Lancet, Theaterfassung: 20) Durch diesen ‚Glückstreffer‘ kann die israelische Seite die Oberhand gewinnen, denn bei dem Kommandanten handelt es sich um niemand geringeren als den legendären Offizier Abd Al-Qader al-Husseini, den Neffen des Muftis von Jerusalem. Dieser Schlag veranlasst die nun führerlose arabische Armeeeinheit zum Rückzug. Laut Yoram Kaniuk wurde in diesen Momenten auch der „Mir folgen“ Leitspruch des Palmach geboren, der später für die heroische Einstellung der Elitetruppe stehen würde. Den sieben oder acht israelischen Überlebenden – unter ihnen Yoram Kaniuk – kamen dreiundzwanzig Offiziere zu Hilfe, um ihren Rückzug zu decken. „Sie standen Spalier und wir zogen in der Mitte durch wie auf dem Weg zur Chupa und während dessen wurden sie einer nach dem anderen erschossen und sanken zu Boden.“ (Lancet, Theaterfassung: 21) Unter den Erschossenen befand sich auch Nachum Ari'eli, der laut Yoram „Generalstabschef oder Verteidigungsminister geworden“ wäre, während er selbst „ein abgetrenntes Glied“ geblieben war und sich nicht wirklich in die Gesellschaft einfinden hatte können (ebd.). Den Sieg feiernd ziehen die Überlebenden in Jerusalem ein und duschen mit Champagner, den sie in den verlassenen Häusern des Stadtteils Katamon gefunden hatten. „[D]ann haben wir uns wieder angezogen und gingen die Toten begraben.“ (Lancet, Theaterfassung: 22)

4.9 Beit Yubba

Beit Yubba ist der erfundene Name eines Dorfes, in dem sich ein Verbrechen ereignet. Zu Beginn der Szene steht eine Auseinandersetzung zwischen Yoram und N, der ebenfalls nicht namentlich genannt wird, um ihn zu decken. Die Schauspieler_innen befinden sich hier nicht im Geschehen selbst, sondern in der Erzählsituation. N spricht sich dagegen aus, die Geschichte von dem Jungen zu erzählen und wiegelt ab: Es sei nicht sicher, dass Yoram ihn getötet habe. Yoram entgegnet zynisch: „Wer hat ihn dann getötet? Der Prophet Elijah?“ (ebd.) N ist der Meinung, man solle die Vergangenheit ruhen lassen. Trotzdem beginnt Yoram davon zu erzählen, wie sie auf dem Weg nach Beit Yubba einen Bekannten am Baum hängen sahen. Es war Raffi, ein guter Freund von N. Damit Yoram kein grausames Detail auslasse, wirft N ein: „Er war zerstückelt, die Stücke mit Seilen verschnürt und sein Penis steckte in seinem Mund!“ (Lancet, Theaterfassung: 23) Die Erzählung setzt sich fort: N sah einen arabischen Mann in einem nahegelegenen Haus, der mit einem schmalen Lächeln eine Leiche mit seinem Gewand verdeckte. Unter dem Gewand trug er ein grünes Hemd, das N als ein Geschenk seinerseits an Raffi erkannte. N schrie: „Schießt auf ihn! Schießt! Alle muss man in diesem Dorf umbringen!“ (ebd.) Yoram, der ihn zur Zurückhaltung aufforderte, wurde Ziel des Zorns: „Sei still! Schweig! Du Scheiß-Kommunist, Völkerfreundschaft. Schau genau her, das ist Raffis grünes Hemd; ich weiß das, weil ich es ihm erst gestern gegeben hatte und jetzt trägt es der verdammte Araber und Raffi ist tot mit seinem Penis im Mund.“ (ebd.) Als eine Frau auftauchte, fiel N sie an und erstach sie. Eine weitere, ältere Frau und ein Junge traten hinzu, die ältere Frau beweinte die Leiche und Yoram versuchte wieder, N zurückzuhalten. N schrie:

„Geh du Muttersöhnchen, spiel ihnen mit deinem intelligenten Vater Bach vor, du Null vom sozialistischen Haschomer Haza'ir ... wo war deine Völkerfreundschaft als du all die Araber erschossen hast? Sind die nicht Bi-national? Wie findest du Scheißkerl in der Nacht überhaupt Schlaf? Schau wie Araber sterben; sie sterben ganz langsam, nur Juden sterben stehend oder zerstückelt an Bäumen.“ (Lancet, Theaterfassung: 24)

Die anderen Soldaten waren der Meinung, man sollte N gewähren lassen, damit er seine Wut ausagieren konnte. N packte sich den Jungen und Yoram richtete seine Maschinenpistole auf ihn mit den Worten „Lass das Kind los oder ich erschiesse dich“ (Lancet, Theaterfassung: 25). N ließ sich davon nicht beeindrucken, sondern konterte: „Entweder du erschießt den Buben,

dann schlachte ich ihn nicht oder ich schlachte ihn und seine Mutter gleich dazu.“ (ebd.)
Yoram drückte ab, der Junge sank zu Boden.

„Ich erinnere mich, dass ich auf dich zielte! Auf dich, nicht auf den Buben! Obwohl ich dich sehr mochte! Ich wusste, dass ich im Recht bin. Dieses schändliche Recht bestärkte mich, ich dachte an meinen Vater und an Haschomer Haza'ir mit seiner Idee des Zweivölkerstaates; für mich damals wie heute die einzig denkbare Lösung, in der aber ich nicht leben könnte.“ (ebd.)

Er habe auf N gezielt, wiederholt Yoram zum Schluss.

4.10 Die Schallplatte – II. Teil, San Simon

Die Schallplatte, die Yoram von der Frau bekommen hat, bekommt wieder eine bedeutende Rolle, als Yoram sie auflegt, um sich eine vertraute Umgebung im Krieg zu schaffen. Er hatte sich, nachdem er den arabischen Jungen erschossen hatte, den Schädel mit einer alten Klinge abrasiert. Niemand habe darüber gesprochen, wer den Jungen erschossen hatte und die Geschichte mit Raffi erregte keine besondere Aufmerksamkeit bei den Offizieren. Yoram legt die kleine Fuge von Bach auf. „Ich verspürte ein Wohlgefühl. Ich fühlte mich wieder Kind. Fühlte einen großen Frieden, zu Hause mit meinen Eltern. Mit dem Meer. Angenehme Ruhe überkam mich.“ (ebd.) Immer und immer wieder spielt er die Platte ab, bis seine zunehmend genervten Kameraden ihn auffordern, endlich die Musik zu wechseln. Da schnappt sich Yoram eine Waffe und richtet sie auf seine Gefährten: „Ihr wisst ja, ich habe einen Buben erschossen, also kann ich auch euch erschießen,“ ruft er (Lancet, Theaterfassung: 26). Als Yoram von hinten überlistet wird, entfernt einer die Schallplatte und zerschlägt sie. Yoram steht auf und verlässt den Raum.

Im Kloster San Simon ereignet sich eine brutale Schlacht. Von ihr wird parallel zum Seder-Abend in Jerusalem, den Yoram als den glücklichsten Moment des Krieges beschreibt, erzählt. In der Schlacht, bei der die israelischen Soldaten mit Kanonen, Gewehren und Maschinengewehren angegriffen werden, wird auch Ari tödlich getroffen, als die arabische Armee schon den Rückzug antritt. Yoram küsst den toten Ari: „Danach konnte ich nicht essen; tagelang brannte Ari-Name geändert auf meinen Lippen.“ (Lancet, Theaterfassung: 27)

Gleichzeitig wird davon berichtet, wie Yoram den Seder-Abend mit einer Familie in Jerusalem verbringt, wo sie bei Finsternis trockenes Brot essen und Brahms hören.

4.11 Generali, das Zionstor, das Krankenhaus und die Heimkehr

Bei einem Generali-Gebäude, das von den Engländern verlassen wurde, versuchen die Soldaten, Kleidungsstücke zu akquirieren. Dabei singen sie wieder das Lied: „Wenn wir sterben wird man uns in den Bergen bei Bab-el-Wad begraben.“ (Lancet, Theaterfassung: 28) Ein Mann bittet sie, nicht zu singen, weil die Jaffo Straße noch unter Beschuss stehe: „Wenn ihr singt, werdet ihr nicht in Bab-el-Wad, sondern hier in der Jaffo-Straße begraben.“ (ebd.) Aber die Soldaten kümmern sich nicht darum und beschwichtigen sich mit dem Glauben an ein Schicksal. Wenn das Schicksal es so vorgesehen habe, müssten sie eben sterben. Sie nehmen ein Foto der Einheit heraus und streichen darauf die Gefallenen aus.

Yorams letztes Gefecht findet beim Zionstor statt. Sein Kamerad ruft, das sei eine historische Stunde, weil sie nach zweitausend Jahren zum Tempelberg zurückkehren. Yoram wird am Bein verletzt und wie er da wehrlos liegt, zielt ein Mann der arabischen Legion auf ihn. Yoram wartet auf den Tod, der nicht kommt. Der Mann verschont ihn – und Yoram wird in ein Krankenhaus gebracht, wo er beinahe sein Bein verliert. „Wir waren gebraucht, in schlechtem Zustand. Nicht viel wert. Als Kämpfer waren wir ungeeignet – die Nation braucht keine halbtoten Verletzten. Die wären ihr nur eine unnötige Last,“ beschreibt ein Schauspieler die Entwertung, die die verletzten Soldaten in den Nachkriegstagen erfahren (Lancet, Theaterfassung: 29). „Kein Vorgesetzter, kein Soldat, kein Bürgermeister, kein Palmach-Direktor besuchte uns. Wir waren völlig allein gelassen,“ fügt ein anderer hinzu (ebd.). Und dann kommt endlich die Heimkehr, bei der Yoram die Bilder, die er bei seinem letzten Kurzbesuch an die Wand gemalt hatte, entfernt. Kaum sind die Verletzungen verheilt, kehrt Yoram zum Kampfschauplatz zurück.

4.12 Ramla und nach dem Krieg

Yoram humpelt verletzt nach Ramla, eine leere, von Stacheldrahtzaun umgebene Stadt. „Die Bewohner, vertrieben oder geflüchtet, haben Däfte, Kleidung, Möbel ... zurückgelassen.“ (Lancet, Theaterfassung: 30) Yoram ist ob dieser Leere bedrückt, aber zu keiner echten Gefühlsregung fähig. Die nahe gelegene Stadt Lod, zu der Yoram hinkend geht, sieht ähnlich aus. Auch sie ist leer und über der Dürre liegt ein Geruch von Rauch und Fäulnis. Vor dem Stacheldrahtzaun schreit und weint eine Menschenmenge. Als Yoram auf sie zugeht, hält ihn ein Soldat zurück. Auf die Frage, wer die Leute seien, antwortet er: „Die da? Nur Araber die versuchen, nach Ramla zurückzukehren. Dürfen sie aber nicht.“ (Lancet, Theaterfassung: 31) Das sei nicht mehr deren Stadt, fügt er hinzu. Jeder Araber, der eine eroberte Stadt vor dem 14. Mai 1948 verlassen hatte, galt als nie dagewesen, man hatte dafür den Ausdruck „abwesende Anwesende“ erfunden. Es folgt die Schilderung des Einzugs der Shoah-Überlebenden:

„In irgendeiner Nacht tauchte aus der Dunkelheit eine Kolonne von Lastwagen auf; sie durchbrachen den Stacheldrahtverhau als wäre er aus Watte. Von den Lastautos sprangen Menschen wie ich sie noch nie gesehen hatte. Mitten im Sommer trugen sie mehrere Schichten dunkler Winterkleidung, hatten eigenartige Kopfbedeckungen auf. Wie in alten Filmen. Sie schrien, sprachen ein wildes Sprachengemisch. Sie schlepten brüllende Kinder und verbeulte Koffer. Sie fielen über die Stadt wie ein Heuschreckenschwarm herein. Hungrig und begierig stürzten sie sich in die Häuser, während die eigentlichen Besitzer dieser Häuser hinter dem fernen Stacheldraht standen, voll Sehnsucht zurückzukehren! (...) Die Juden, die in die Häuser einfielen, waren in krankhafter Verfassung (...); im Gegensatz zu mir brachte sie kein falsches Gewissen zum Erbrechen. Sie hatten ihren Platz unter der Sonne gefunden! (...) Menschen aus der Hölle entkommen um in die Geschichte zurückzukehren, eine Geschichte, die aber auf den Stacheldrahtzäunen schmerzlich darniederlag.“ (ebd.)

Yoram steht da und ist sich des Kontrastes bewusst zwischen dem Krieg, den er erlebt hat und dem, was er für diese Leute bedeutet – Wehrmacht, Nazis, Gestapo, Viehwagens, Krematorien. Er fühlt sich wie eine Scherzfigur in einem Mickey-Mouse Krieg. „Ich stand dort zwischen den Einen und den Anderen – machtlos, denn was hätte ich ausrichten können?“ (Lancet, Theaterfassung: 32)

Dieser Satz wird mehrmals von verschiedenen Schauspielern wiederholt, wodurch er noch mehr Gewicht bekommt. Damit ist der Krieg für Yoram vorbei und er macht sich auf, um nach seinen Freunden zu suchen, von denen die meisten jedoch tot sind. Der Kreis schließt sich zum Ende des Stücks, indem noch einmal das Thema der Erinnerung aufgegriffen wird.

5. Motive des kulturellen Gedächtnisses

5.1 Der Palmach

5.1.1 Gründung des Palmach unter britischer Mandats Herrschaft

Der Palmach (Abkürzung für *Plugot Machaz*, dt.: Stoßtruppen) hat trotz seiner kurzen Lebensdauer vom Mai 1941 bis zum Oktober 1948 eine besondere Stellung innerhalb der Bezugspunkte israelischer Kultur. Er wurde als Eliteeinheit von Yitzhak Sahed, einem aus Russland stammenden Soldaten und Mitglied der Haganah gegründet. Als Verteidigungsorganisation der Jewish Agency war die Haganah die Vorläuferorganisation der israelischen Verteidigungstreitkräfte (IDF) im Vorstaatlichen Jischuw. Der Palmach wurde mit zwei Zielen gegründet: einerseits sollte er eine Schutzfunktion erfüllen und die jüdischen Siedlungen in Palästina gegen arabische Angreifer verteidigen. Die Verteidigung wurde allerdings auf mehr oder weniger präventive Angriffe ausgedehnt. Andererseits war der Palmach vor dem Hintergrund der realistischer werdenden Bedrohung durch den Einmarsch der Achsenmächte in Palästina gegründet worden. Gleichzeitig mit dem Vormarsch der Deutschen in Nordafrika hatte die von Hitler-Deutschland abhängige französische Marionettenregierung in Vichy dem Dritten Reich Flugplätze im Mandatsgebiet Syrien zur Verfügung gestellt. Von zwei Seiten bedroht, sah sich Großbritannien dazu gedrängt, widerstrebend der Bildung einer jüdischen Kampftruppe in ihrem Mandatsgebiet Palästina zuzustimmen. Für die Jewish Agency, die im Völkerbundmandat für Palästina vorgesehene Vertretung der Juden und Jüdinnen, war die Schaffung des Palmach auch eine Möglichkeit, den Schutz des Jischuw in die eigene Hand zu nehmen, anstatt ihm den Briten zu überlassen. Gleichwohl sah sie darin die Chance, eine eigene Kampfmacht aufzubauen, um nach dem Zweiten Weltkrieg den Kampf für die Unabhängigkeit gegen die britische Mandatsmacht führen zu können. Dieser Gefahr für die eigene Vormachtstellung waren sich die Briten durchaus bewusst. „British authorities, however, especially in the Colonial Office, did not want

large bodies of armed Jews stationed in Palestine for fear of provoking unrest among the Arab inhabitants as well strengthening the Yishuv's capacity to resist Britain's Mandatory Government after the war.“ (Cox 2015: 65) Der Disput bewegte sich zwischen dem Auswärtigen Amt (Foreign Office) und dem Kolonialamt innerhalb der Regierung hin und her. Die einen befürworteten eine jüdische Armee, die anderen stellten sich strikt dagegen. Winston Churchill war der Ansicht, dass die Ausbildung und Bewaffnung von jüdischen Soldaten den Briten erlauben würde, 20.000 britische Soldaten aus Palästina abzuziehen und sie stattdessen an der Kriegsfront zu stationieren. Letztendlich wurde das Zugeständnis gemacht, die Jewish Settlement Police um 3000 Mann zu erweitern, anstatt der 25.000 von der Jewish Agency verlangten (vgl.: Cox 2015: 68). Dafür wurde die SOE (Special Operation Executive) Palästina gegründet, eine Zweigstelle der britischen Spezialeinheit, die Sabotageaktionen hinter den feindlichen Linien organisierte. „The Jerusalem Bureau of SOE was established on 16 May 1941. Unbeknownst to the British, the Zionists had created PALMACH only two days before.“ (Cox 2015: 68) Die SOE bat die Jewish Agency um Hilfe bei dem Aufbau von geheimen Netzwerken, die im Falle einer deutschen Invasion den Nachrichtenfluss aufrechterhalten sollten. Auch als klar wurde, dass die Jewish Agency das Training der SOE für ihre eigenen Zwecke, nämlich die Gründung des Staates Israel, einsetzte, hielten die Briten in Ermangelung einer besseren Lösung die Kooperation aufrecht. Nachdem arabische Anführer ihre Sympathien für die Achsenmächte ausgesprochen hatten und der Großmufti von Jerusalem, Mohammed Amin al-Husseini, bekennender Hitleranhänger war, bezogen die Briten die Araber nicht in ihre Pläne ein. Der Palmach wurde in subversiver Kriegsführung ausgebildet „including demolitions, map reading, weapons training, foreign weapons, silent killing, field craft, signaling, tactics, first aid, night movements, assault course physical training, and the planning and writing of operational orders“ (Cox 2015: 70). Seine ersten Erfolge verzeichnete der Palmach unter der Führung von Moshe Dayan, dem späteren Verteidigungsminister Israels, als er die Brücken über den Litani Fluss im Libanon und die bei Iskenderun in der Türkei einnahm. Ab 1942 nahm der Palmach mehr Mitglieder auf, als von der britischen Regierung ursprünglich vorgesehen. Die Beziehungen zwischen der britischen SOE und dem Palmach verschlechterten sich, als der Palmach umfassende Waffenarsenale von den Briten stahlen.

„In 1943 the camp at Mishmar Haemek was broken up and the PALMACHniks dispersed to the kibbutzim. For the British authorities this was one of their worst fears realized. There now were a substantial number of individuals distributed throughout the

country whose training made them dangerous men and a real threat to Britain's postwar control over Palestine.“ (Cox 2015: 73)

Tatsächlich orientierte sich der Palmach nach Ende des Zweiten Weltkrieges neu und führte Sabotageaktionen gegen die Briten durch, die als koloniale Besatzer galten und der Gründung eines jüdischen Staates im Weg standen.

5.1.2 Der Palmach im kulturellen Gedächtnis

Der Palmach ist sowohl Teil des kommunikativen als auch des kulturellen Gedächtnisses in Israel. Nach dem Unabhängigkeitskrieg wurde der Palmach aufgelöst, um einer einheitlichen Streitmacht Platz zu machen. Mit der Auflösung der verschiedenen bewaffneten Gruppen versuchte Ben Gurion ein Militär zu schaffen, das geschlossen der israelischen Regierung unterstand und nicht nach ideologischer Ausrichtung zersplittert war. Das Ende des Palmach markiert aus heutiger Perspektive zeitlich das untere Ende des Generationen-Gedächtnisses, in dem die gelebte Erinnerung noch weitergegeben werden kann. Auch hier jedoch gibt es, ähnlich wie in Österreich, wenn es um die gelebte Erinnerung an die NS-Zeit geht, kontinuierlich weniger Zeitzeug_innen, die von ihren Erfahrungen berichten können. Die Erinnerung an den Palmach wurde darüber hinaus auch institutionell gefestigt. 1999 wurde in Tel Aviv das Palmach Museum eröffnet, gesponsert von der Palmach Veteranenorganisation. In dem Komplex sind neben der permanenten Ausstellung auch ein Gedenkplatz, eine Cafeteria, ein Bildungszentrum, Bürogebäude und ein Theater untergebracht (Segal 2003: 251). Der Gedenkplatz erinnert an die 1187 Palmach Kämpfer, die im Unabhängigkeitskrieg gestorben sind: Der Palmach ist kein Artefakt persönlicher Erinnerung, sondern wurde zum nationalen Ethos erhoben und damit zu einer „fundierenden Geschichte“, aus der Israel „einen wichtigen Teil seiner Legitimation und Orientierung bezieht, die in öffentlichen Denkmälern und Gedenkveranstaltungen nationalen Charakters feierlich kommemoriert und in Schulen gelehrt wird und daher zur Mythomotorik dieses Staates gehört.“ (Assmann 1992: 76)

Zahlreiche wichtige Persönlichkeiten des öffentlichen und militärischen Lebens in Israel haben ihre Laufbahn beim Palmach begonnen. Dazu zählen zum Beispiel der spätere Premierminister Jitzchak Rabin und die späteren Außenminister Jigal Allon und Moshe Dayan. Dayan, der

seine Karriere als israelischer General begann, hatte bei einer Palmachoperation in der Türkei sein linkes Auge verloren.

„The Palmach [...] became a legend in the Israeli national ethos, symbolising not just the valorous struggle for independence but also a way of life which shaped the traits and characteristics of the future ‘Israeli’.“ (Segal 2003: 251)

Der Einfluss des Palmach auf die israelische Gesellschaft war so prägend, dass die israelische Historikerin Anita Shapira von der „Palmach Generation“ spricht. Damit bezeichnet sie die erste Generation der in Palästina geborenen Israelis, die auch den Namen Sabras tragen – benannt nach einem stacheligen Kaktus – und wie Yoram Kaniuk meist von osteuropäischen Juden abstammten, die nach Palästina eingewandert waren. Der Palmach weckt Bilder einer Lagerfeuerkultur und wird in Israel mit kameradschaftlichem Zusammenhalt, Kampfesmut und Patriotismus verbunden.

5.1.3 „Die Kommandanten decken den Abzug“

Der spezielle Ehrenkodex des Palmach und die mythische Aura, die ihn umgab, kamen in seinem Motto „Mir folgen“ am besten zum Ausdruck. Dieser Leitgedanke besagte, dass die Kommandanten an vorderster Front mit ihren Soldaten kämpfen sollten.

Stephen Russel Cox führt die Entstehung des Leitspruchs auf das Verhalten des berühmten britischen Generals Orde Wingate zurück. Dieser hatte nach seiner Versetzung nach Palästina 1938 die Special Night Squads gegründet, eine Kommandoeinheit bestehend aus britischen Soldaten und Mitgliedern der Jewish Settlement Police, die mit der Aufgabe der Aufstandsbekämpfung betraut war. Sie sollte insbesondere arabische Angreifer davon abhalten, von Libanon und Syrien über die Grenze zu kommen und jüdische Siedlungen im Norden des Landes anzugreifen. Wingate begnügte sich jedoch nicht mit einer Verteidigungsstrategie, sondern setzte auf Präventivangriffe aus dem Hinterhalt. “Wingate’s influence on IDF and Israeli special operations is significant. First and most importantly, Wingate’s contribution consisted in setting the example for commanders by leading from the front, including in combat situations. It is no coincidence that PALMACH’s motto was “Follow Me”.“ (Cox 2015: 64)

Yoram Kaniuk hingegen – dessen Ansicht im Stück von Noya Lancet gespiegelt wird – sieht die Geburtsstunde des Leitspruchs „Mir folgen“ in der verlustreichen Schlacht bei Castel, das ca. fünf Kilometer westlich von Jerusalem in dem Trockental Bab-el-Wad liegt. Der Ort spielte eine wesentliche Rolle im israelischen Unabhängigkeitskrieg, da die Versorgungsstraße nach Jerusalem sich durch dieses Tal zog. Im April 1948 sollten die israelischen Soldaten die Blockade durch die arabischen Freischärler bei Castel durchbrechen, um so die Belagerung von Jerusalem aufzuheben. In dem erbitterten Stellungskrieg wendete sich das Blatt zugunsten der Israelis, als der Kommandant der arabischen Armee des Heiligen Krieges, Abd Al-Qader al-Husseini, tödlich getroffen wurde. Zunächst jedoch schien die Situation für die israelischen Soldaten hoffnungslos. „Kuschi, unser Kommandant, dessen echten Namen wir niemals erfuhren, schickte einen Soldaten aus um Hilfe zu holen ... wir waren etwa zehn müde Kämpfer gegenüber der rasenden Menge,“ erklärt ein Schauspieler im Stück *1948* (Lancet, Theaterfassung: 20). Durch einen Irrtum wird Abd Al-Qader al-Husseini getötet, weil er die israelischen Soldaten für einen kurzen Augenblick den eigenen zurechnet. „Die anderen setzten ihren Aufstieg fort, misshandelten die Toten und Verletzten, die auf dem Weg lagen und wir, wir hatten keine Munition mehr“ (ebd.) Erst dann kam die angeforderte Hilfe, beschreibt Yoram Kaniuk. „23 Mann kommandiert von Nachum Ari‘eli; Offiziere von den Besten der Einheit kamen, um sieben oder acht noch überlebende gemeine Soldaten zu verteidigen, die auf Befehl den Rückzug antraten“ (ebd.) Die Offiziere bildeten ein Spalier, um den Soldaten einen sicheren Rückzug zu ermöglichen. Sie bildeten lebende Schutzschilde und wurden einer nach dem anderen erschossen.

„Heute weiß ich, dass bei diesem Gefecht das ‚Mir folgen‘-Märchen entstanden ist und der Satz ‚Soldaten abziehen, die Kommandierenden decken den Rückzug!‘ wurde zum Mythos. ‚Mir folgen‘ war wundervoll und edel, aber falsch. Das ‚Mir folgen‘ am Castel hätte nicht zum Mythos werden dürfen. Die Guten gelten immer mehr. Sie hätten das leisten können was ich nicht konnte. Nachum Ari‘eli wäre Generalstabschef oder Verteidigungsminister geworden und ich bleibe ein abgetrenntes Glied ... mein Leben gegen ihres ... und sie alle, bis auf den letzten, verloren ihr Leben.“ (Lancet, Theaterfassung: 21)

Aus taktisch-militärischer Sicht, so Yoram Kaniuk, sei der zum Mythos stilisierte Slogan „Mir folgen“, äußerst unklug.

5.1.4 „Er wendete das Panzerfahrzeug und fuhr davon“

Gleichzeitig wirkt ein anderer Ausschnitt aus dem Stück als Gegengewicht zu der Erzählung über den tapferen Kommandanten, der seine Soldaten schützt. Stephen Katz schreibt über Yoram Kaniuks Werk:

„Kaniuk’s writings challenge the legacy of Israeli heroism and manhood, conflating his own experiences with those of his fictionalized heroes, which he sets against an ebbing militaristic culture and rising state—a locus of contentious debates in scholarship and the literary community.“ (Katz 2015: 27)

Das Ideal des heroischen Kommandanten entsprach sehr häufig nicht der Realität. Geradezu die Antithese bildet der Kommandant bei dem Gefecht von Nabi Samuel, das in dem Stück zu Beginn inszeniert wird. Der Palmach macht in dieser Erzählung nicht den Eindruck einer gut ausgebildeten Elitetruppe. „Man hat uns in vier Panzerfahrzeugen zu einem Ablenkungsmanöver aus dem Hinterhalt geschickt. Ohne uns genauere Informationen über die Aktion zu geben. Drei Panzerfahrzeuge wurden getroffen.“ In dieser schwierigen Situation verlässt der Kommandant, der im einzigen unbeschädigten Fahrzeug sitzt, seine Truppe mit dem Vorwand, Hilfe holen zu wollen. Aber alle scheinen zu wissen, dass es in dem Dorf, zu dem er will, keine Hilfe geben kann und sie bitten ihn, ihnen doch wenigstens zu sagen, was sie zu tun hätten und einige Verletzte mitzunehmen. „Er wendete das Panzerfahrzeug und fuhr davon ... wir blieben im offenen Gelände den Feuerangriffen ausgesetzt. Wir waren ratlos und hatten auch keine Munition mehr.“ (Lancet, Theaterfassung: 4) So zeigt Yoram Kaniuk die Auswirkungen der beiden extremen Haltungen der Kommandanten: die einen, die sich für ihre Soldaten opfern und der andere, der seinen Posten verlässt, ohne irgendeine Art von Vorsorge zu treffen.

In schneller Abfolge werden in der Theaterfassung die beiden Zeilen: „Wir werden unsere Feinde besiegen. Wir werden die Briten vertreiben.“ Und: „Man muss ja ein Vollidiot, ja Übervollidiot sein, um durch ein Minenfeld zu gehen und zu glauben, man täte es für sein Volk, das man ja nie persönlich kennen gelernt hat,“ auf der Bühne gesprochen (Lancet, Theaterfassung: 7). Auf den begeisterten Patriotismus und Kampfelan folgt eine an Wut grenzende Frustration. Die Sehnsucht nach Heldenhaftigkeit zerfällt zu Selbstzweifeln, die sich in Fragen verdichten: „Habe ich wirklich daran gedacht den Glauben an Völkerverständigung

und einen binationalen Staat einerseits und das Kämpfen andererseits in Einklang bringen zu können?“ (Lancet, Theaterfassung: 6)

Für Stephen Katz wirkt diese Darstellung der Palmach-Soldaten entmystifizierend:

„[M]any Palmah-generation writers have reassessed the image of the muscular Israeli Jew by redrawing their protagonists in ambiguous strokes that open them up for more nuanced evaluations. Though admiring these characters for their invaluable contribution to the rise of the Jewish State, these authors nevertheless demystify them by exposing their human frailties.“ (Katz 2015: 28)

Natürlich sind es auch die Erfahrungen des Todes anderer Soldaten und Freunde, die eigenen Verwundungen und das Töten des Gegners, besonders aber die Erschießung des Jungen in dem Dorf, die bei Yoram Kaniuk zur Entmystifizierung des Soldatenbildes beitragen. Als die Kämpfe beendet sind, erwartet Yoram nicht Ruhm und Ehre, sondern Einsamkeit. „Wir waren gebraucht, in schlechtem Zustand. Nicht viel wert. Als Kämpfer waren wir ungeeignet – die Nation braucht keine halbtoten Verletzten. Die wären ihr nur eine unnötige Last.“ - „Kein Vorgesetzter, kein Soldat, kein Bürgermeister, kein Palmach-Direktor besuchte uns. Wir waren völlig allein gelassen.“ (Lancet, Theaterfassung: 29)

5.2 Masada

5.2.1 Masada nach Josephus Flavius

Der Mythos von Masada ist ein Musterbeispiel für eine „Geschichte mit starker Identitätsfunktion“ (Assmann 2002: 96) und der Ort selbst der Prototyp eines Gedächtnisortes im Sinne von Pierre Noras ‚lieux de memoire‘, an denen sich Gedächtnis „in besonderem Maße kondensiert, verkörpert und kristallisiert“ (Nora 1990: 7, zit. nach: Gerbel et al. 2003: 16).

Die Ruinen der ehemaligen Festung von Masada befinden sich auf einem Hügel zwischen dem Südwestende des Toten Meeres und der Judäischen Wüste. An diesem Ort habe laut Überlieferung durch den jüdisch-römischen Historiker Josephus Flavius eine Belagerung durch römische Soldaten stattgefunden. Josephus Flavius Niederschriften gelten als die einzigen Zeugnisse des Geschehens.

Er ist jedoch keine unumstrittene Figur. Er wurde 37 A.D. als Joseph Ben-Matityahu in eine priesterlich-königliche Familie in Jerusalem geboren. Zu Beginn der großen Revolte gegen die römische Besatzung wurde er zum Militärkommandeur in Galiläa ernannt. Die Römer gewannen jedoch die Oberhand in dem Gebiet und drangen in die Stadt Jotapata ein. Den letzten Überlebenden, darunter Josephus, gelang es, sich in einer Zisterne zu verstecken. Sie beschlossen, sich umzubringen, wobei das Los entscheiden sollte, wer als nächstes an der Reihe sei. Zwei Männer jedoch blieben am Leben und wurden von den Römern gefangen genommen. Josephus war einer von ihnen. Angeblich soll Josephus dem römischen Kommandeur Vespasian prophezeit haben, dass dieser Kaiser von Rom werde. Als diese Vorhersage tatsächlich eintraf, soll Vespasian Josephus frei gelassen haben, der daraufhin nach Rom ging und römischer Bürger und Historiker wurde (vgl.: Ben-Yehuda 1995: 28).

„His history of the Jewish war lies at the center of this work. One must remember that Josephus was a problematic figure, and his history was probably influenced by a complicated set of interests. For many Jews, he was regarded as a traitor, and for this he was hated. As a historian for the Romans, he had to write a history that would satisfy his masters. As a Jew, he had his own identity and need to justify his acts. Hence, it is not difficult to see that nothing is simple with Josephus's narratives“ (ebd.).

Der Inhalt von Josephus Flavius *Geschichte des Jüdischen Krieges* soll hier, sofern er Masada betrifft, kurz dargelegt werden. 66. nach Chr. kam es zum jüdischen Aufstand gegen die römische Besatzung. Unter den Aufständischen existierten verschiedene politische Gruppierungen, die sich nicht nur inhaltlich, sondern auch durch die Wahl ihrer Mittel unterschieden. Die Sikarier galten als besonders militanter Arm der Zeloten, weil sie politische Mordanschläge sowohl auf die Römer als auch auf politisch missliebige Juden verübten. „The Sicarii were disliked and were driven out of Jerusalem not by Romans but by other Jews a long time before the Roman army put the city under siege and destroyed it.“ (Ben-Yehuda 1995: 9) Die Sikarier flohen nach Masada, wo Herodes I. einige Jahrzehnte vorher eine kleine Festung zu einer stattlichen Anlage hatte ausbauen lassen. Die Sikarier sollen die dort stationierte römische Garnison überrascht und die Festung eingenommen haben. Josephus Flavius zufolge erhielten sie sich durch Plünderungen der umliegenden Dörfer, deren Einwohner_innen sie in einigen Fällen umbrachten um anschließend die Nahrungsvorräte in die Festung von Masada zu schaffen. Einer dieser Raubzüge ereignete sich in dem Dorf Ein Gedi, direkt am Toten Meer. Die Sikarier sollen dort ein schreckliches Massaker verübt haben (vgl.: Ben-Yehuda

1995: 9). Jerusalem – und mit der Stadt auch der Zweite Tempel – wurde 70. nach Chr. von den Römern zerstört. Masada wurde von den Römern aber erst drei Jahre später eingenommen, einer mehrere Monate dauernden Belagerung folgend. Ein Kampf dürfte nicht stattgefunden haben. Als die Römer über eine Rampe die Festung erreichten, fanden sie nur Tote vor. Eleazar ben-Ya'ir, der Anführer der Sikarier, soll eine Rede gehalten haben, in der er zum kollektiven Selbstmord aufrief, weil der Tod der Sklaverei unter den Römern vorzuziehen sei: „The time has now come that bids us prove our determination by our deeds. At such a time we must not disgrace ourselves. Hitherto we have never submitted to slavery ... We must not choose slavery now,“ wird Eleazar ben Ja'ir bei Josephus-Flavius zitiert (Ben-Yehuda 1995: xx).

5.2.2 Die Wiederentdeckung Masadas

Die Überreste der Festung von Masada wurden 1838 wieder entdeckt. Erst knappe hundert Jahre später, 1932, wurde vom deutschen Wissenschaftler Adolf Schulten eine Studie über Masada publiziert (vgl.: Ben-Yehuda 1995: 50). Ab 1942 wurde der Ort Masada verstärkt von Mitgliedern des Palmach und der Haganah frequentiert und archäologische Ausgrabungen wurden – zunächst noch sporadisch und im kleinen Stil – durchgeführt. 1955 und 56 fanden die ersten professionell angeleiteten Ausgrabungen statt (vgl.: Ben-Yehuda 1995: 52). Als eine treibende Kraft hinter der Erforschung von Masada nennt Nachman Ben-Yehuda den Zionisten Shmaria Guttman, dessen Familie 1912 von Schottland nach Palästina eingewandert war. Guttman wurde zu einem Aktivist und Organisator von zionistischen Jugendbewegungen im Jischuw. 1933 machte er einen Ausflug nach Masada und war tief beeindruckt von dem Standort. „There can hardly be any question that that trip convinced him that Masada deserved special attention.“ (Ben-Yehuda 1995: 72) Shmaria Guttman verstand, dass „der jüdisch-arabische Kampf [Helden] erforderte. Der Bibelkommentator Raschi eignete sich nicht als Vorbild für die Jugend, die das Land erobern wollte; aber dafür die Helden aus der Festung Masada, die den Freitod gewählt hatten,“ wie einer der Schauspieler im Stück *1948* betont (Lancet, Theaterfassung: 6). Guttman wurde 1942 mit der Organisation und Durchführung eines einwöchigen Seminars über Masada für die Führer der Jugendorganisationen Hanoar Haoved Vehalomed, Mahanot Haolim und Haschomer Haza'ir betraut. Zweiundvierzig Personen nahmen daran teil, darunter Shimon Peres und Meir Amit (Ben-Yehuda 1995: 73).

Die Teilnehmer würden später als Multiplikatoren des Masada Mythos agieren, parallel dazu hielt auch Shmaria Guttman seine Seminare weiterhin ab.

„For Shmaria, knowing the land and fighting for it were basic elements of his Zionist consciousness. For him, it was essential to forget the comfortable surrender of Jews outside of Palestine and Israel to the pleasures of European and American material existence and instead to create a new type of hardworking and determined Jews. This new Jew had to seek personal freedom and national liberty and, above all, to be connected to his or her land, ready to fight for it and—if necessary—to die for it. To construct Masada as a national symbol for this type of socialization seemed to Shmaria Guttman to be the natural thing to do.“ (Ben-Yehuda 1995: 75 f.)

5.2.3 Masada wird zum Mythos mit politischer Botschaft

Masada wurde in den folgenden Jahren zu einem Heldenepos stilisiert. „In der kollektiven, politischen Geschichte sind es nationale Mythen oder Heldenepen, die gute Beispiele für eine solche – meist glorreiche – Vergangenheit geben, die möglicherweise nie stattgefunden hat“ schreiben Gerbel et al. (Gerbel et al. 2003: 24) Masada ist dafür ein typisches Beispiel, nicht nur, weil Josephus Flavius‘ Glaubwürdigkeit angezweifelt werden kann, sondern weil die Geschichte sich von dem „Original“ zusehends abzulösen begann. Diese Transformation in etwas anderes, die in der Folge stattfand, stützt die hegemonietheoretische Annahme, dass Erinnerung sich „auf kein Realereignis, sondern nur wiederum auf andere Konstruktionen“ beziehe (Gerbel et al. 2003: 23). Die Art und Weise, wie eine neue Version der Geschichte von Masada entstand, ist direkt auf die Funktion des Mythos, ein Identitätsangebot zu schaffen, bezogen. Denn in weiterer Folge wurden zwar wesentliche Eckpfeiler der Geschichte von Josephus Flavius übernommen, bestimmte Aspekte jedoch ausgeklammert oder umgedeutet. Die Geschichte sollte eine Lehre erteilen und die Botschaft des Kampfes bis zum bitteren Ende, der mutigen Rebellion gegen die Besatzer und der Opferbereitschaft für das eigene Land vermitteln. General und Politiker Moshe Dayan sagte über Masada: „Today, we can point only to the fact that Masada has become a symbol of heroism and of liberty for the Jewish people to whom it says: Fight to death rather than surrender; Prefer death to bondage and loss of freedom.“ (Ben-Yehuda 1995: 14) Die zunehmende Prominenz des Mythos von Masada in den 40er, 50er und 60er Jahren ist darauf zurückzuführen, dass er den Bedarf an neuen Vorbildern stillte. „And yet, the use of myths creates another reality: a reality in which that myth may be taken as a guiding light for daily conduct—a self-fulfilling prophecy, if you like.“ (Ben-

Yehuda 1995: 8) Der Mythos von Masada wurde in die Gegenwart übersetzt. „Das kulturelle Gedächtnis verfährt rekonstruktiv, d.h. es bezieht sein Wissen immer auf eine aktuell gegenwärtige Situation“ (Assmann 1988: 13). „[T]he entire country is for us one Masada,“ wie ein Abgänger eines von Guttman organisierten Seminars meinte (Ben-Yehuda 1995: 82).

Als eine typische Kurzbeschreibung der Geschichte von Masada, wie sie sich in Israel in den Köpfen der Menschen festsetzen sollte, gibt Nachman Ben-Zion ein Beispiel aus einem 1985 publizierten Büchlein des Israelischen Außenministeriums mit dem Titel „Facts about Israel“.

Zum Punkt Masada erklärt es:

„Nearly one thousand Jewish men, women and children who had survived the fall of Jerusalem refused to surrender to Rome. They took over King Herod's fortress on the steep rock-mountain of Masada by the Dead Sea. For three years they managed to hold their own against repeated Roman attempts to dislodge them. When the Romans finally broke through, they found that the Jews had committed suicide so as not to surrender to the enemy.“ (zit. nach Ben-Yehuda 1995: 13).

Einige Punkte weichen in dieser und den meisten anderen Berichten über das Geschehen stark von der durch Josephus Flavius überlieferten Erzählung ab. Abgewandelt wird erstens der Hintergrund der fast tausend Juden und Jüdinnen auf Masada, die bei Josephus Flavius eindeutig der politischen Gruppierung der Sikarier (zu Deutsch ungefähr: Messerstecher) zugeordnet werden. In den meisten israelischen Publikationen werden sie jedoch als Zealoten bezeichnet, was eine unverfängliche Bezeichnung ist. Zweitens wird ausgespart, dass die Sikarier auf Masada sich durch Plünderungen in den umliegenden Dörfern versorgten, das Massaker von Ein Gedi bleibt komplett unerwähnt. Drittens wird die Dauer der Belagerung durch die Römer verlängert und oft zu einigen Jahren aufgeblasen, obwohl es dafür keine historischen Belege gibt. Viertens wird der Selbstmord in ein spezifisches Licht getaucht. Im Besonderen wird nicht besprochen, auf welche Weise die Entscheidung, sich umzubringen, zustande kam – und wer von dieser Entscheidung ausgeschlossen blieb. Immerhin dürften nicht alle der ungefähr 960 Menschen überhaupt ein Stimmrecht gehabt haben, sondern die Absprache hat sich wahrscheinlich auf einige Männer beschränkt. Zusätzlich macht es in dieser Version den Eindruck, als seien die Menschen auf Masada die letzten Verbliebenen des Kampfes in Jerusalem gewesen, während Josephus Flavius davon spricht, dass die Sikarier Masada eingenommen hatten, als Jerusalem noch nicht zerstört war (vgl.: Ben-Yehuda 1995: 13).

David Ben-Gurion, mit dem Shmaria Guttman über die Masada-Seminare für Jugendorganisationen gesprochen hatte, äußerte sich eher kritisch gegenüber dem Symbolwert von Masada. Er hielt den Massenselbstmord für keine gute Moral der Geschichte. Nur fünf Menschen überlebten den sogenannten „Selbstmord“, dessen Freiwilligkeit angezweifelt werden kann. Guttman, an den sich die Version anschloss, die danach weite Verbreitung fand, konzentrierte sich jedoch nicht auf den Selbstmord, sondern auf den Unwillen, sich dem Feind auszuliefern. Damit wurde ein bestimmter Aspekt, nämlich die Motivation des Handelns, betont.

5.2.4 Aufstieg und Niedergang des Mythos

Masada lieferte bis 1967 einen historischen Bezugspunkt für die israelische Gesellschaft. Bamaale, die monatliche Zeitung der Jugendorganisation Hanoar Haoved Vehalomed verglich 1945 die Helden von Masada mit den Aufständischen in den Ghettos der Nazis und fügte hinzu: „from the top of Masada the call and oath must be made to avenge the spilled blood of Israel, to establish the Jewish homeland, and to erect Masada—a symbol of the heroism of Israel for all generations.“ (Ben-Yehuda 1995: 87) Hanoar Haoved Vehalomed war eine von marxistischen Ideen beeinflusste Jugendorganisation, die sich erst unter dem Eindruck der Shoah in Europa stärker dem Zionismus zuwandte. Während die religiösen Jugendorganisationen Masada nie zu einem Symbol für sich erkoren hatten, war es für säkulare Bewegungen bis in die 60er Jahre ein wichtiger Schauplatz. Hanoar Haoved Vehalomed ging sogar soweit, sich in einem Artikel in der Bamaale dafür auszusprechen, Resultate archäologischer Ausgrabungen auf Masada außer Acht zu lassen, mit der Begründung, man könnte dort etwas finden, das der mythischen Heldenerzählung widerspräche (Ben-Yehuda 1995: 88). Sollte dies der Fall sein, so das Fazit des Artikels, solle man sich nicht der Autorität dieser Funde beugen und einfach weiterhin an der ursprünglichen Erzählung festhalten (Ben-Yehuda 1995: 89).

Der Vorteil von Masada bestand vor allem in der Örtlichkeit selbst. Die Geschichte blieb dadurch nicht abstrakt, sondern der eindrucksvolle Ort konnte für sich selbst sprechen. Masada wurde zum regelmäßigen Ausflugsziel von Schulklassen und zum Ort, an dem Soldaten ihren

Schwur auf das Land leisteten. Die Geschichte wurde damit immer wieder wachgerufen und als Teil des kulturellen Gedächtnisses bestätigt.

„Das kulturelle Gedächtnis hat seine Fixpunkte, sein Horizont wandert nicht mit dem fortschreitenden Gegenwartspunkt mit. Diese Fixpunkte sind schicksalhafte Ereignisse der Vergangenheit, deren Erinnerung durch kulturelle Formung (Texte, Riten, Denkmäler) und institutionalisierte Kommunikation (Rezitation, Begehung, Betrachtung) wachgehalten wird. Wir nennen das 'Erinnerungsfiguren'.“ (Assmann 1988: 13)

Der Palmach war seit seiner Entstehung regelmäßig mit seinen Rekruten nach Masada gewandert, daher schien es sich ohne größere Absprachen zu ergeben, dass Soldaten nach Ende ihrer Ausbildung ihren Eid mit den Worten „Masada shall not fall again!“ dort leisten sollten (Ben-Yehuda 1995: 78). Die Zeremonie wurde ohne offiziellen Beschluss dorthin verlegt, ebenso wurde ohne großen Aufhebens diese Tradition später wieder aufgehoben. Heute findet die Angelobung der Soldaten in Latrun statt, nachdem sie nach dem Sechs-Tage-Krieg zuerst an die gerade eroberte Western Wall verlegt wurde.

Der Sechs-Tage-Krieg veränderte schlagartig die politische Landschaft in Israel und damit auch die Bedeutung von Masada.

„[I]n the face of some Palestinian and Islamic militants' claim that the Jews do not belong in the Middle East, that they are a foreign imposition, the identification with Masada affirms the Jewish claim for legitimacy to this land. Thus, it is not just heroism in the face of possible extermination or wretched slavery by the enemies of the Jews; also, this is an important historical event that places Jews in the Middle East nearly two thousand years ago, in the heroic role of fearless and fierce warriors for their homeland. As we shall see shortly, during the early 1940s, this process of identity building was most crucial.“ (Ben-Yehuda 1995: 23)

Diese Versicherung von Zugehörigkeit war mit zunehmender Stabilisierung der staatlichen Strukturen Israels und zunehmender Selbstverständlichkeit seiner Identität nicht mehr in demselben Ausmaß notwendig. Als Israel nach dem Sechs-Tage-Krieg weitere Gebiete eingenommen hatte, teilte sich das politische Lager maßgeblich entlang der Frage auf, was mit den eroberten Gebieten in Zukunft geschehen sollte. Jugendorganisationen wie Hanoar Haoved Vehalomed gaben Masada als zentralen Bezugspunkt auf.

„However, this is not the only reason; there is another ideological explanation. In the wake of the 1967 war, the "no choice" and "last stand" ideological concepts were difficult, if not impossible, to swallow. (...) Nationalism and the symbols associated with it gradually shifted into the domain of the right, whereas Hanoar Haoved Vehalomed is a left-oriented movement.“ (Ben-Yehuda 1995: 90)

Mit diesen Entwicklungen verlor Masada die parteiübergreifende Bedeutung als nationales Symbol.

5.3 Sabra

5.3.1 Abkehr von der „Diaspora Mentalität“

„Immerhin sind **wir** die Söhne von Pionieren, sind mit den zionistischen Zielen ‚Hebräische Arbeit‘ und ‚Hebräische Bewachung‘ aufgewachsen, sprechen modernes Hebräisch, werden in Kibbutzim leben, die Wüste zum Blühen bringen, das Land aufbauen und von ihm erbaut werden“, sagt ein Schauspieler in 1948: „Wir waren ja hier geboren worden, hier zwischen den Disteln, den Schakalen, den Sabres-Kakteen und den prächtigen Zypressen,“ meint ein anderer (Lancet, Theaterfassung: 6). Der Begriff Sabra bezeichnet einen in Palästina geborenen Juden. Der Name stammt von den Kaktus-Feigen. Der Sabra ist ein Produkt der Hebräischen Revolution und des Zionismus (Almog 2000: 1). Gemeint ist damit nicht rein formal ein in Palästina geborener Jude, der Begriff entstand vielmehr in den 1920er und 1930er Jahren um einen Typus von Israeli zu beschreiben (als Einzelfigur männlich konnotiert), dessen „formative years“ mit denen des Staates Israel zusammenfielen. „They were the ‚generational nucleus‘“, die „leading group of a whole generation“ (Almog 2000: 4). Es sind jene Personen, die innerhalb der sozialen Organisationen der Arbeiterbewegung des Jischuws sozialisiert wurden und oft Mitglieder des Palmach wurden um an vorderster Front im Unabhängigkeitskrieg zu kämpfen.

Als politische Bewegung war der Zionismus in der Ausprägung von Theodor Herzl auf die Schaffung einer jüdischen Heimstätte ausgerichtet, aber im Zuge dessen setzte er sich auch zum Ziel, die „verletzte[n] Selbstachtung“ von Juden und Jüdinnen, die unter dem Antisemitismus gelitten hatten, wiederherzustellen (vgl.: Brumlik 2007: 47). Unter dem Druck des Antisemitismus, der Juden und Jüdinnen das Vertrauen in liberale Institutionen der europäischen Staaten oder den Schutz durch die Machthaber entzogen hatte, betonte der Zionismus den Wert der Unabhängigkeit. Diese Unabhängigkeit bestand darin, weder auf fremde Arbeitskraft noch auf fremde Hilfestellung angesichts von Verfolgung angewiesen zu

sein. Die Autonomie sollte durch die Schaffung eigener Institutionen, in denen eine jüdische Mehrheit die Entscheidungsgewalt halten sollte, sowie durch einen Verzicht auf arabische Arbeitskraft gewährleistet werden. Die politischen Implikationen des Zionismus erstreckten sich folgerichtig bis ins Individuum hinein, da für ein solches Vorhaben auch neue Charakteristika zu Leitbildern erhoben wurden.

„The history of Jews in the Gholah, according to Anita Shapira (1997, p. 189), ‘is full of pogroms and God sanctity, and it lacks deeds of heroism and courageous occupiers, this history is dull This is a history of weakness and dependency on others’. The Zionists despised this history and adamantly sought to forge a new Jew, whose image was reflected in that of the Zionist Pioneer or Halutz, who embodied the anti-thesis of the diaspora.” (Halabi 2012: 408)

Die Diasporamentalität, mit der antisemitische Stereotype wie Passivität, Unproduktivität und Schwäche in Verbindung gebracht wurde, sollte einem neuen starken Selbstverständnis weichen. Der Sabra war die Verkörperung von Eigenschaften, die als Voraussetzung für eine Abkehr von der Diasporamentalität gesehen wurden. Er_sie wuchsen mit den Werten der Arbeiterbewegung als geschickte Farmer_innen und Kämpfer_innen auf, fähig sich und das Land zu verteidigen. Ihre Muttersprache war Hebräisch und sie sprachen in einer direkten, klaren Art. Amnon Raz-Krakotzin spricht sogar von einer säkularisierten Erlösungsrhetorik des Zionismus:

„Dies liegt daran, daß im zionistischen Geschichtsbegriff, der ausdrücklich auf der 'Negation des Exils' basierte, 'jüdische Geschichte' als eben jenes auf Erlösung gerichtete Fortschrittsnarrativ artikuliert wurde, das [Walter] Benjamin als mit der jüdischen Geschichtsauffassung unvereinbar attackierte. Die Begriffe 'Exil', 'Messianismus' und 'Erlösung' wurden dem modernen Modell der Nationalgeschichte angepaßt. Die Gegenwart, aus der heraus man Geschichte schrieb, wurde als Abschluß der Geschichte und Erfüllung jüdischer Erwartungen aufgefaßt. Eine romantische Terminologie – das heißt die Terminologie des integralen Nationalismus (Echtheit, Gemeinschaft, Lebendigkeit usw.) - wurde als 'magische Lehre' (Baer) oder 'das Erstrahlen der nationalen Schechina' (Scholem) aufgefaßt; sie sollte ein objektives Verständnis jüdischer Geschichte bieten und die verborgenen, echten Elemente jüdischen Volksgestes 'erlösen'.“ (Raz-Krakotzin 2002: 182 f.)

5.3.2 Rückkehr nach Israel

Der Zionismus versprach die Aufhebung der unbefriedigenden und gefährlichen Lage der Juden und Jüdinnen und ihre Rückkehr in die Staatengemeinschaft, „worthy of being counted“ (Almog 2000: 18).

Durch die Figur der ‚Rückkehr‘ schien die jüdische Einwanderung nach Palästina direkt an den Anfang der Diaspora anzuschließen und durch ihre Aufhebung eine nationale Wiedergeburt zu ermöglichen.

Hannah Arendt schreibt 1948:

„Die Mehrheit des jüdischen Volkes spürt, daß die Ereignisse des vergangenen Jahres eine engere Beziehung zur Zerstörung des Tempels im Jahre 70 unserer Zeitrechnung und zur messianischen Sehnsucht der zweitausendjährigen Zerstreuung haben, als zum UN-Beschluß von 1947, zur Balfour-Erklärung von 1917 und selbst zur fünfzigjährigen Pioniergeschichte in Palästina. Jüdische Siege werden nicht im Lichte der gegenwärtigen Realitäten des Nahen Ostens beurteilt, sondern im Licht einer weit zurückliegenden Vergangenheit gesehen.“ (Arendt 1991: 46)

Im Grunde lässt die Vorstellung von der Rückkehr der Juden und Jüdinnen nach Eretz Israel diese Polarisierung zwischen den Diaspora Juden und -Jüdinnen und den Israelis nicht zu.

„Ohne in diesem Kontext auf die Anthropologie der jüdischen Einwanderung nach Israel einzugehen, dürfte der Hinweis ausreichen, die innere Legitimität des Gemeinwesens sei so angelegt, dass eine Hierarchie zwischen Eingesessenen und neuen Einwanderern vom sakral aufgeladenen Konzept der *aliya* nicht denkbar ist. Immerhin ist der Einwanderer nicht einfach Immigrant, sondern ‚Heimkehrer‘, da er als jemand gilt, der örtlich wie zeitlich in das vormalige wie aktuell Seine zurückkehrt“ (Diner 2002: 214).

Trotzdem war der Zionismus ein Unterfangen, das neben religiöser Bindungen zum Land Israel, sozialistischen Ideen und den Erfahrungen des Antisemitismus auch auf „the creation of the New Jew“ beruhte, wie auch der Titel des Buches von Oz Almog lautet (Almog 2000).

5.3.3 Spannung zwischen Sabras und Neuankömmlingen

In dem Theaterstück *1948* gipfelt die Spannung zwischen dem Sabra und den nicht-israelisierten Juden und Jüdinnen in der Begegnung zwischen Yoram und einem Mann, der seinen Nachforschungen zufolge ein Verwandter ist („der Sohn von Onkel Menasche“). Er ist gekommen, um Yorams Vater zu sehen, von dem er sich im Stich gelassen fühlte, weil dieser rechtzeitig nach Palästina flüchten konnte, während in der ukrainischen Stadt Tarnopol zwischen 1941 und 1944 18.000 Juden und Jüdinnen erschossen oder in das Vernichtungslager Belzec deportiert wurden. Darunter befanden sich auch die Verwandten von Yorams Vater, die

in einem Wald erschossen wurden und von denen niemand überlebte, außer der Sohn von Onkel Menasche. In einem Dialog zwischen dem Mann und Yoram wird der Schmerz des Mannes auf verschiedenen Ebenen deutlich. Als er in Palästina ankommt, nachdem seine Verwandten ermordet wurden, fühlt er eine Entfremdung von der Gesellschaft des Jischuw, die einen so scharfen Schnitt mit der ‚Diasporamentalität‘ vollzogen hat. Auf die Mitteilung, dass Yoram nicht Jiddisch spreche, antwortet er: „Als erstes hat man hier in diesem Land angefangen Juden zu morden, noch mehr als man sie dort umbrachte.“ (Lancet, Theaterfassung: 12) Darin drückt sich die Demütigung aus, die darüber entsteht, dass nicht gewürdigt wird, wer er ist, eben so wenig wie das Andenken seiner Familie hochgehalten wird, weil die Überwindung der ‚Diasporamentalität‘ seine Erfahrungen, sein Wissen und seine Lebensweise negiert. Er fühlt sich nicht willkommen, sondern in seiner Trauer und seiner Tradition alleine gelassen. „Na, mach dir keine Sorgen, als du starbst, starbst du in Jiddisch (wenn du stirbst, stirbst du in Jiddisch),“ lässt er Yoram wissen, um zu sagen: Du kannst nicht verleugnen, wer du bist, so sehr du es auch versuchen magst: „Jeder Jude stirbt in Jiddisch. Hebräisch ist eine Sprache von Arabern, die sich als Juden ausgeben. Ich kann nur wenig Hebräisch, hab es in Tarnopol von deinem Moische gelernt; aber das miese Deutsch von deinem schuftigen Taten sprech‘ ich nicht“, fügt er hinzu und nennt Yoram einen Sabre-Bastard (Lancet, Theaterfassung: 13). Yoram, tief bewegt von dieser Begegnung, beginnt die Hierarchisierung zwischen der Diasporamentalität und jener der Sabras zu hinterfragen: „Mit einem Mal beschlich mich das peinliche Gefühl, dass ich – der liebe, stachelige Sabre als der ich geschaffen wurde – menschlicher Staub bin, und nicht der Mann, wie wir immer dachten.“ (Lancet, Theaterfassung: 14)

5.3.4 „Es ist gut für unser Land zu sterben“

Oz Almog, der die Literatur von Sabras untersuchte, stellte fest, dass sie in Themen und Stil so viele Gemeinsamkeiten aufwies, dass der Literaturkörper einen „stream of consciousness“ erzeugte. Die Autor_innen sprachen, so die Schlussfolgerung von Almog, mit einer Stimme (vgl.: Almog 2000: 57). Die Erfahrung, im Unabhängigkeitskrieg gekämpft zu haben, wurde zum wichtigsten Markenzeichen dieser Generation von Sabras. Sie schrieben in Newslettern,

Liedern, Prosastücken oder Gedichten vor allem über nationale und ideologische Themen. Erstaunlicherweise gab es fast keinen Unterschied zwischen öffentlichen und persönlichen Schriftstücken, wie beispielsweise Briefe oder Tagebücher. Auch dort zeichnete sich der Ausdruck durch eine klare zionistische Haltung und den Mangel an Kritik, Sarkasmus oder Zweifeln aus.

„Here and there one can find expressions of dissatisfaction with local social phenomena – often the waste of resources – or with the establishment for not being aggressive enough toward the Arabs or the British. But expressions of nonconformism and anti-establishment discontent are almost completely absent, and there is certainly no challenge to the principles of Zionism, such as doubts about the duty to serve the army, the moral right to the country, or the confiscation of home and land from the Arabs. (...) The uniformity of expression formed an ideological chorus, where the vocal and emotional power of the common voice hid and masked the voice of the doubting individual.“ (Almog 2000: 56f.)

Nun waren einerseits die Sabras in ihren kulturellen Eigenheiten der Ausdruck einer Rebellion gegen die ältere Generation und alle Diaspora-Juden und Jüdinnen, sie blieben aber andererseits der Elterngeneration treu, indem sie deren Werte zur Vervollkommnung brachten. Auf ihren Schultern, so der Eindruck, lastete die Verantwortung über Erfolg oder Zusammenbruch des jüdischen Gemeinwesens in Palästina und in Folge des jüdischen Staates. Damit hängt auch die hohe Opferbereitschaft der Sabras in Organisationen wie dem Palmach zusammen, der, wie die Szene aus 1948 erzählt, einen Kult um den Leitspruch „Mir folgen“ bildete. Unter den Gefallenen war ein vergleichsweise hoher Prozentsatz von Offizieren des Palmachs. Die Vorgabe, unter Einsatz des Lebens den zionistischen Traum zu verteidigen, drückt sich auch in der Wichtigkeit des Tel Chai Mythos aus, der neben dem Mythos von Masada zu einem der wichtigsten Referenzpunkte der Zeit gehörte. Ähnlich wie Masada erzählt Tel Chai die Geschichte des Kampfes von wenigen gegen viele. Der Mythos von Tel Chai ist die Heldengeschichte des russisch-jüdischen Kämpfers Joseph Trumpeldor, der im Norden von Israel an der Grenze zum Libanon in die Unruhen von 1920 verwickelt wurde. Trumpeldor wurde, sowie sieben seiner Kameraden, in einem Schießgefecht von einer arabischen Gruppe erschossen. Seine letzten Worte sollen gewesen sein: „Macht nichts, es ist gut für unser Land zu sterben.“ (vgl.: Almog 2000: 38) Ein Joseph-Trumpeldor Denkmal erinnert an den Nationalhelden, die benachbarte Stadt wurde in Gedenken an die acht Gefallenen Kirjat Schmona (Ort der Acht) genannt. Zahlreiche Straßen tragen den Namen Trumpeldor. Sowohl der Mythos von Masada, der keinesfalls Teil eines traditionell religiös-

jüdischen Repertoires war, als auch der von Tel Chai sollten Israelis daran erinnern, dass es ehrenhaft sei, bis zum Letzten zu kämpfen. „The myth of Tel Chai encoded a symbolic element of great importance to Zionism – reinstating the Jewish people’s lost honor. By the very act of fighting the Tel Chai martyrs became a symbol of what distinguished Zionism from the Diaspora Jewish tradition of bowing one’s head before the gentile.“ (ebd.) Dadurch, so Oz Almog weiter, seien religiöse Mythen, die von der Macht Gottes sprechen, durch Mythen ersetzt worden, die heroische Figuren in einen nationalen Zusammenhang setzen. Sowohl Masada als auch Tel Chai sind Geschichten, die eine Abgrenzung zur ‚Diasporamentalität‘ schaffen.

In der Szene von 1948, in der Kinder die neu Eingewanderten am Hafen begrüßen, wird eine weitere Begegnung zwischen den Sabras und den neuen Israelis, sowie die Fremdheit zwischen den beiden Gruppen beschrieben. „Wie gut, dass ihr nach Erez Israel gekommen seid,“ rufen die Kinder den Neuankömmlingen zu. „Für uns sahen sie komisch aus – die Männer eingezwängt in Anzüge, Frauen mit Krügen aus Fuchspelz, alle verängstigt angesichts der brennenden Sonne,“ gesteht einer. Die Kinder sagen den Spruch von Brenner auf: „Glücklich wer im Geist von Tel-Chai, (dem Heldenort), stirbt.“ „Nur lasst uns ja nicht angstgebeugt und hässlich werden wie die Juden,“ fügt ein anderer hinzu (Lancet, Theaterfassung: 15). Er führt damit vor, wie der Antisemitismus auch die Selbstachtung, die psychischen Gesundheit und das Selbstvertrauen schädigte, die der Zionismus wieder heilen sollte.

Die Botschaft der Opferbereitschaft für die Nation richtete sich auch an die ältere Generation, die nicht zögern sollte, ihre Kinder in den Krieg zu schicken.

„‘At your orders he went, at your orders he fell. May you be blessed,‘ wrote poet Re’uven Grossman, editor of *Scrolls of Fire*, to Zionist patriarch Ben-Gurion when his son had fallen in the War of Independence. His letter, which moved ‚the old man‘, was published and became a symbol of the heroic acceptance of death.“ (Almog 2000: 40)

Während die erste Generation von Pionier_innen noch Teil der Hebräischen Revolution war, versuchte sie in Folge ihr Programm zu institutionalisieren. Die Sabras wuchsen bereits mit den zionistischen Prinzipien auf, die sie vertiefen und stabilisieren sollten. In den Text- und Lernbüchern, aus denen Sabras ihre Bildung bezogen, wurde die Geschichte des Judentums zur Geschichte der jüdischen Nation umgedeutet. Diese Geschichte knüpfte direkt an historische Mythen wie Masada an, aber auch die biblischen Geschichten wurden in neuem, säkularisiertem Licht präsentiert. „The symbolic connection between Biblical mythology and

modern reality in the Yishuv and in Israel was accomplished through actualization of the Biblical stories.“ (Almog 2000: 27)

„Wie soll man heute den Geist des Palmach nachempfinden?“ fragt ein Schauspiel. „Man muss ja ein Vollidiot, ja ein Übervollidiot sein um durch ein Minenfeld zu gehen und zu glauben, man täte es für sein Volk, das man ja nie persönlich kennen gelernt hat“, entgegnet ein anderer in 1948 (Lancet, Theaterfassung: 7). In diesen Worten zeigt sich die Kritik an dem nationalistischen Verlangen nach dem Märtyrertum, die allerdings zu einem Zeitpunkt ausgesprochen wird, als diese Sichtweise sich in der israelischen Gesellschaft schon längst auf dem Rückmarsch befand und das Ideal des Sabras aus verschiedenen Gründen nicht mehr das Leuchtbild am Himmel verkörperte.

5.4 Shoah

5.4.1 Zionismus vs. Assimilation

Das schwierige Verhältnis der alteingesessenen Israelis zu den Überlebenden der Shoah wird in der beschriebenen Begegnung zwischen Yoram und dem Verwandten aus Tarnopol sehr deutlich. Der Sabra wurde als Negativ der ‚Diaspora-Juden‘ geformt. Darin enthalten ist eine Abwertung all dessen, was mit der Diaspora verbunden wurde. Die stereotypen, ja, antisemitischen Vorstellungen über nicht-israelische Juden und Jüdinnen wurden als Abschreckungsbild gebraucht, um zu mahnen: so sollt ihr nicht heranwachsen. So zu werden wie sie schien ein Schreckgespenst: „Nur lasst uns ja nicht angstgebeugt und hässlich werden wie die Juden“, sagt ein Schauspieler in der Szene, in der die Kinder neu Eingewanderte begrüßen. Die Autorin Jehudit Hendel meinte im israelischen Fernsehen: „Ich lernte in der Schule, daß das Häßlichste und Verabscheuungswürdigste nicht das Exil ist, sondern die Juden, die von dort kamen.“ (zit. nach Segev 1995: 243)

Die sogenannten Exil-Juden wurden als schwach, verweiblicht und passiv dargestellt, während die Sabras als stark, männlich und aktiv galten. Mit der Machtübernahme Hitlers in Deutschland erhofften sich Zionist_innen einen Aufschwung für das Projekt der Staatsgründung, weil sie davon ausgingen, dass Juden und Jüdinnen sich angesichts der

Verschlechterung ihrer Situation in Deutschland zur Auswanderung nach Israel entschließen würden. Allerdings sah man in den neu Zugewanderten nicht die erhofften Visionär_innen und Pionier_innen, sondern nur Flüchtlinge, die aus der Not heraus nach Palästina kamen. „Ben Gurion hoffte, der Sieg der Nazis werde für den Zionismus zur ‚fruchtbaren Kraft‘ werden.“ (Segev 1995: 29) Er stellte sich gegen Boykott-Aufrufe gegen das Nazi-Regime, zunächst deshalb, weil er politische Anstrengungen auf die Weiterentwicklung des Zionismus konzentrieren wollte. Er sah keinen politischen Gewinn darin, die Assimilation von Juden und Jüdinnen zu forcieren – im Gegenteil sah sich der Zionismus als Alternative zur Assimilation, die (v.a. auf Grund des Antisemitismus) als gescheitert galt. Die Aufgabe zionistischer Organisationen sei nicht, den Antisemitismus zu bekämpfen, sondern Juden und Jüdinnen der Notwendigkeit zu entbinden, unter dem Antisemitismus zu leben. Der Kampf gegen Antisemitismus war in dieser Sichtweise sinnlose Sisyphusarbeit, denn die Dreyfuß-Affäre in Frankreich und der erstarkende Nationalsozialismus zeigten, dass Leib und Leben sowie die Würde von Juden und Jüdinnen immer wieder bedroht wurden – auch in scheinbar aufgeklärten Staaten. Stattdessen lag die Betonung auf der zu erreichenden Unabhängigkeit, die Diskriminierung, Verfolgung und Pogrome unmöglich machen sollte.

„Die ersten zionistischen Einwanderergruppen nach Palästina – vor und nach dem Ersten Weltkrieg – trachteten zudem nach der Erlösung des in der Diaspora deformierten jüdischen Körpers durch kollektive Arbeit an der Scholle. Schließlich verband sich dieser lebensreformistische Sozialismus nicht nur mit einem romantischen Nationalismus, sondern eben auch mit einem bürgerlichen Machtstaatsdenken, das die Rettung des in Europa bedrohten jüdischen Volkes allein durch den Aufbau einer jüdischen Armee, die militärische Eroberung des künftigen Territoriums beiderseits des Jordans und die Masseneinwanderung in Städte und nicht-sozialistische Siedlungen garantiert sah.“ (Brumlik 2007: 8)

Darüber hinaus hielt Ben Gurion es für illusorisch, mit Boykottkampagnen das Nazi-Regime stürzen zu wollen beziehungsweise die Auffassung zu vertreten, man könne selbst in Nazi-Deutschland die Rechte von Juden und Jüdinnen schützen. Diese Haltung ermöglichte 1933 das umstrittene Ha‘awara-Abkommen zwischen der Jewish Agency und dem deutschen Reichsministerium für Wirtschaft. Es förderte die Auswanderung wohlhabender Juden und Jüdinnen von Deutschland nach Palästina, indem es zugleich den deutschen Export ankurbelte.

„Das Haawara-Abkommen [...] beruhte auf den einander ergänzenden Interessen der deutschen Regierung und der zionistischen Bewegung: Die Nazis wollen die Juden aus Deutschland hinausdrängen; die Zionisten wollen sie gerne in Palästina haben. Ein ähnliches wechselseitiges Interesse bestand zwischen den Zionisten und den deutschen

Juden allerdings nicht. Die meisten deutschen Juden wären lieber im ihrem Heimatland geblieben. Die spannungsgeladenen Gegensätze zwischen den Interessen des Jischuw (beziehungsweise, ab 1948, des Staates Israel) und denen des Weltjudentums sollten in der Geschichte der israelischen Einstellung zum Holocaust zu einem zentralen Motiv werden.“ (Segev 1991: 31 f.)

5.4.2 Eignung für den Aufbau des Staates

Die Jewish Agency strebte eine selektive Einwanderung an, die Juden und Jüdinnen bevorzugte, die den Erfordernissen der Staatsgründung entsprechen konnten. Vor allem waren dies Leute, die in Kibbutzim in der Landwirtschaft tätig sein konnten, also entweder entsprechende Erfahrung mitbrachten, oder gewillt waren, sich die nötigen landwirtschaftlichen Fähigkeiten anzueignen. Als das Ausmaß der Judenvernichtung in Europa deutlicher wurde, zog die Jewish Agency den Anspruch auf ein Auswahlverfahren zurück. Flüchtlinge wurden nicht mehr auf ihre Eignung überprüft, was jedoch nicht bedeutete, dass der Konflikt aus der Welt geschafft war. Häufig wurde den neu Eingewanderten vorgeworfen, zu wenig Pioniergeist mitzubringen und sich nicht auf die Schwierigkeiten einer Siedlergesellschaft einstellen zu können.

„Der zionistische Traum ging von der Vorstellung eines ‚neuen Menschen‘ in einer neuen Gesellschaft aus, der auf der Suche nach persönlichem und nationalem Heil ins Land Israel kommt. Wer nur deshalb kam, weil er oder sie keine andere Wahl hatte, paßte jedoch nicht ins Bild und sah sich häufig Herablassung und Verachtung ausgesetzt.“ (Segev 1991: 51)

Die Neuankömmlinge wurden herablassend „Hitler-Zionisten“ genannt und man warf ihnen vor, keine individuelle Bindung zum Projekt des Zionismus und zur Gemeinschaft zu haben. „In die Stadt, in die Stadt“ wurde in einem Artikel der Zeitung **Haarez** gehöhnt, „dorthin, wo die Lichter der Cafes winken und die Filmplakate locken.““ (Segev 1991: 234) Neu angekommene Kinder wurden häufig in Kibbutzim untergebracht. Wenn sie sich nicht anpassen wollten, wurden sie als regressiv, undankbar oder abweichend bezeichnet (vgl.: Segev 1991: 230).

„Das Ziel war ‚die Gestaltung einer neuen jüdischen Pionierpersönlichkeit aus den Elementen von Chaos, Deformation und spiritueller wie physischer Kastration.‘ Es ging in diesem Kampf um ‚einen vollständigen Wertewechsel: das Zerschneiden kranklicher und egoistischer Gewohnheiten, Konzepte, Moralvorstellungen und die Durchsetzung positiver Werte.‘“ (ebd.).

Die Überlebenden der Shoah sollten sich demnach verändern lassen, falls sie noch nicht dem Idealbild entsprachen. Teil dieser Veränderung war der Wechsel von der jiddischen Sprache zum Hebräischen. Die neu Eingewanderten sollten ihre alten Gewohnheiten ablegen, ja, geradezu ihr Leben im Exil verdammen. Dieser Reibungspunkt zeigt sich in der Begegnung von Yoram und dem Verwandten, der nicht glauben kann, dass Yoram kein Jiddisch spricht. Ihm scheint es wie eine sträfliche Abkehr von den eigenen Wurzeln. Selbst Rozka Korczak, litauische Partisanin, die in einer führenden Rolle im Aufstand im Ghetto von Wilna kämpfte, wurde in Israel häufig aufgrund ihrer Art zu sprechen verlacht. Sie wurde zwar als Heldin für ihre Taten im Zweiten Weltkrieg gewürdigt, als sie jedoch 1944 nach Israel kam und bei einer Versammlung der Histadrut auftrat, brachte man ihr Missmut entgegen, weil sie Jiddisch sprach. „David Ben Gurion beklagte sich, daß die ‚Genossin Flüchtling‘ eine Fremdsprache benutzte (oder, nach einer anderen Quelle, ‚eine fremde, mißtönende Sprache‘) und nicht Hebräisch.“ (Segev 1991: 245)

5.4.3 „Plötzlich begriff ich, daß sie sich derer schämten, die gefoltert, erschossen, verbrannt worden waren“

Zu einem der schlimmsten Vorwürfe, die gegen die Überlebenden der Shoah von den „alteingesessenen“ Israelis entgegengebracht wurden, zähle jener, dass diese sich nicht gewehrt hätten und sich ohne Gegenwehr ermorden ließen. Fallschirmjäger Joel Palgi, der im Juni 1945 von einer Mission in Ungarn nach Israel zurückkommt, berichtet: „‘Wohin ich auch kam‘ [...] hießen die ersten Frage: Warum haben die Juden nicht rebelliert? Warum sind sie wie Vieh zur Schlachtbank gegangen? Plötzlich begriff ich, daß sie sich derer schämten, die gefoltert, erschossen, verbrannt worden waren.[...]‘ (Segev 1991: 248). Dahinter versteckte sich jedoch, so Tom Segev, unter anderem ein Schuldbewusstsein, das darauf gründete, dass die Überlebenden wiederum dem Jischuw vorwarfen, nicht genug für die Juden und Jüdinnen unter der Nazi Herrschaft getan zu haben.

„Ihr habt Hora getanzt, während wir in den Krematorien verbrannt sind“, beklagte sich Yosef Rosensaft, ein DP-Führer aus dem Lager Bergen-Belsen, der sich in den Vereinigten Staaten niedergelassen hatte. [...] ‚Die Frage lauert in unseren Herzen‘, sagte der spätere Parlamentspräsident Dov Schilansky. ‚Was haben unsere Brüder außerhalb der Hölle denn für uns getan?‘“ (Segev 1991: 246)

Ähnliche Überlegungen stellt der Bühnen-Yoram in 1948 an, als er sagt: „Ich fühlte mich schuldig, weil ich in unserem Krieg Zeit für Ausflüge nach Gedara gefunden hatte und sogar Schlagobers gegessen habe, während dort die anderen gestorben sind.“ (Lancet, Theaterfassung: 14) Der Verwandte aus Tarnopol war wütend auf Yorams Vater „weil er treulos war und nicht mit allen Familienmitgliedern in dem Haufen Leichen lag.“ (ebd.) Freilich hätte es keinen Unterschied für die Überlebenschance der Juden und Jüdinnen in Tarnopol gemacht, hätte sich Yorams Vater unter ihnen befunden, aber die Schrecken, die Holocaust-Überlebende erlebt hatten, schafften eine schwierige psychosoziale Situation zwischen ihnen und den Sabras. Dieser Umstand wurde dadurch noch verstärkt, dass ihren Erzählungen häufig kein Glauben geschenkt wurde.

„1943 wurde in einem Zwangsarbeitslager, das die Nazis in der Nähe von Przemysl (Polen) errichtet hatten, ein siebzehnjähriger Gefangener namens Michael Goldman vor den Lagerkommandanten Franz Schwammberger gebracht. Der Kommandant schlug mit der Peitsche unablässig auf ihn ein, bis Goldman in Ohnmacht fiel. Als er zu sich kam, griff der Kommandant wieder nach zur Peitsche – achtzig Hiebe, bis Goldman zusammenbrach. Sein Rücken war zerfetzt und blutig, aber er war nicht tot. Er überlebte und kam nach Israel. Als er seinen Verwandten erzählte, was geschehen war, glaubten sie ihm nicht. Sie waren überzeugt, daß er sich das Ganze einbildete oder daß er übertrieb. ‚Dieser Zweifel war der einundachtzigste Schlag‘, sagte Goldman später. [...] Dies war die erste Schwierigkeit für die Überlebenden in ihrem neuen Land.“ (Segev 1991: 212)

5.4.4 Holocaust und Heldentum

In der Erinnerungskultur der Anfangsjahre des Staates Israel waren die beiden Eckpunkte „Holocaust und Heldentum“ ausschlaggebend. Beide Elemente wurden in die zionistische Machtbasis des Staates integriert. Die Shoah hatte gezeigt, welches Schicksal Juden und Jüdinnen im Exil ereilen konnte. Obwohl die Shoah für die Gründung des Staates nicht ausschlaggebend war, stimmt es, dass „es ohne den Zweiten Weltkrieg nicht zur Gründung der UN gekommen wäre und dass der Eindruck des von Deutschland unmittelbar zu verantwortenden Holocaust wenigstens viele westliche Staaten dazu brachte, dem Teilungsplan zuzustimmen“ (Brumlik 2007: 31). Der Aspekt des „Heldentums“ wurde durch Vereinnahmung der Beispiele von Widerstand gegen die von den Nazis dirigierte Judenvernichtung vollzogen. So wurde der Aufstand im Warschauer Ghetto in die zionistische Geschichtsschreibung eingebaut.

„Die peinliche Wahrheit lautete, daß die Rebellen keinerlei Hilfe vom Jischuw bekommen hatten. Die Abgesandten des Jischuw, die vor dem Krieg in ihrer Mitte einquartiert worden waren, hatten alle rechtzeitig die Heimfahrt angetreten. Der Jischuw mit seinem Hang zur Mythenbildung löste dieses Problem auf seine eigene Weise – er nahm die Aufstände für sich in Anspruch, als habe er sie entfesselt. ‚Die Initiative zur aktiven Selbstverteidigung kam aus unserer Bewegung‘, verkündete Mosche Sharett stolz. Die meisten Aufständischen gehörten zwar in der Tat einer zionistischen Jugendbewegung an, aber das machte ihre Organisation noch lange nicht zu ‚unserem Untergrund‘, auch wenn sie später in Israel als solcher vereinnahmt wurden.“ (Segev 1991: 250)

5.4.5 „Sie durchbrachen den Stacheldrahtverhau als wäre er aus Watte“

Als der Unabhängigkeitskrieg ausbrach, wurde Einwanderung unter einem weiteren Gesichtspunkt der Rekrutierung von Kämpfer_innen betrachtet. Bereits anderthalb Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg wurden die ersten jungen Männer aus den DP-Lagern rekrutiert, allerdings vollzog sich der Prozess eher langsam und ohne Überzeugung, bis die Realität des Krieges die Führung des Jischuw (später Israels) vor neue Herausforderungen stellte. Ungefähr 22 000 Holocaust-Überlebende – ein Drittel der aktiv Kämpfenden – zogen in den Krieg. Da sie kein Hebräisch sprachen, konnten sie keine Verwaltungstätigkeiten übernehmen und wurden deshalb meistens direkt an die Front geschickt. Die meisten erhielten nicht einmal eine Grundausbildung (vgl.: Segev 1991: 240). Sie wurden herablassend „Trümmer“ genannt, aus denen man erst aufrechte, brauchbare Menschen machen musste.

Im Verlauf des Unabhängigkeitskriegs wurden Hunderttausende von Arabern vertrieben oder flohen aus ihren Häusern. In einigen Fällen, wie in Ramla, hinderte das israelische Militär sie an der Rückkehr, wie das Stück *1948* in einer der letzten Szenen beschreibt. „Sei nicht blöd, es ist nicht mehr ihre Stadt,“ erwidert ein Soldat, als Yoram ihn fragt, was es mit der Menschenmenge auf sich habe, die sich vor dem Stacheldraht angesammelt habe: „Eine idyllische Stille lag über der Dürre und dem unentwegten Geruch von Rauch und Fäulnis. Neben einem langen Stacheldrahtverhau fiel mir eine große Menschenmenge auf. Die Frauen weinten, jammerten und flehten. Kinder schrien voll Schmerz und Wut. Die Männer schrien und weinten auch.“ (Lancet, Theaterfassung: 31) Die Menschen hatten inmitten der Kriegswirnis ihre Habseligkeiten zu einem großen Teil zurückgelassen. Viele Shoah-Überlebenden wurden in Übergangslagern untergebracht und mussten in der muffigen Enge

mit zu wenig Essen auskommen. Sie hatten einen schweren Start und die große Kluft zwischen ihnen und den Alteingesessenen begann sich erst zu schließen, als sich mit der Ankunft der aus den arabischen Staaten vertriebenen Juden und Jüdinnen ein neuer Graben auftat. Viele Shoah-Überlebenden ließen sich jedoch auch in den leerstehenden Häusern nieder, die in nun verlassenen Ortschaften standen. „Im April 1949 waren es 100 000, die meisten von ihnen Holocaust-Überlebende.“ (Segev 1991: 220) Sie kamen ohne irgendwelche Habseligkeiten an und fanden alles vor, was sie brauchten. Der Prozess verlief unregelmäßig und meistens ohne Erlaubnis durch die Behörden.

„Danach versuchten die Behörden, die Plünderungen zu stoppen und Häuser systematisch zuzuweisen, doch fast überall kamen sie zu spät. Die Einwanderer hatten sich auch arabische Geschäfte und Werkstätten bemächtigt, und manche arabischen Viertel sahen bald aus wie jüdische Städte im Vorkriegseuropa, mit all den traditionellen jüdischen Gewerben – Schneider, Schuster, Tuchhändler.“ (Segev 1991: 221).

In 1948 wird die neue Situation sehr bildhaft beschrieben:

„In irgendeiner Nacht tauchte aus der Dunkelheit eine Kolonne von Lastwagen auf; sie durchbrachen den Stacheldrahtverhau als wäre er aus Watte. Von den Lastautos sprangen Menschen wie ich sie noch nie gesehen hatte. Mitten im Sommer trugen sie mehrere Schichten dunkler Winterkleidung, hatten eigenartige Kopfbedeckungen auf. Wie in alten Filmen. Sie schrien, sprachen ein wildes Sprachengemisch. Sie schlepten brüllende Kinder und verbeulte Koffer. Sie fielen über die Stadt wie ein Heuschreckenschwarm herein. Hungrig und begierig stürzten sie sich in die Häuser, während die eigentlichen Besitzer dieser Häuser hinter dem fernen Stacheldraht standen, voll Sehnsucht zurückzukehren ... oder andere ehemalige Hausbesitzer, deren Hoffnung bereits gebrochen war und die in langen Karawanen ins Unbekannte zogen. Die Juden, die in die Häuser einfielen, waren in krankhafter Verfassung, verbittert – unfähig die Leere dieser Häuser zu fühlen, bar jeglichen Gefühls für Romantik und Gerechtigkeit; im Gegensatz zu mir brachte sie kein falsches Gewissen zum Erbrechen. Sie hatten ihren Platz unter der Sonne gefunden! Was ihnen nicht gefiel, warfen sie weg, nahmen sich Lebensmittel aus den Eiskästen, zündeten Feuer in den Höfen an und braten die Schafe, die sie auf den Feldern einfangen konnten. Sie waren wie eine Schar Schakale, die von den schwarzen Bergen herunter kam. Menschen aus der Hölle entkommen um in die Geschichte zurückzukehren, eine Geschichte, die aber auf den Stacheldrahtzäunen schmerzlich darniederlag.“ (Lancet, Theaterfassung: 31)

In der Rede wird das Chaos betont, in dem die Sicherheitskräfte nicht durchgriffen:

„Niemand hat ihnen die Häuser gegeben, sie drangen mit Gewalt ein, sie waren stärker als die Israelis. Im Vergleich zu diesen Menschen waren wir wandelnde Scherzfiguren, voll aufgeblähtem Selbstbewusstsein, weil wir in irgendeinem Micky-Maus-Krieg gesiegt hatten. Für diese Menschen bedeutete Krieg Wehrmacht, Nazis, Gestapo, Viehwagens, Krematorien... Sie hatten in einem Krieg gesiegt, den wir nicht hätten gewinnen können mit Nahkampf oder beschissenen tschechischen Waffen, mit

Freundesrunden um Lagerfeuer und mit oder ohne Palmach-Liedern.“ (Lancet, Theaterfassung: 31 f.)

Mehrmals wird der Satz wiederholt: „Ich stand dort zwischen den Einen und den Anderen – machtlos, denn was hätte ich ausrichten können.“ (Lancet, Theaterfassung: 32) Yoram hatte sich freiwillig zur Marineeinheit des Palmach gemeldet. Die Zusammenkunft zwischen seinem Vater und dem Verwandten aus Tarnopol hatte sich als Schlüsselerlebnis in sein Gedächtnis eingebrannt. Er wollte die Shoah-Überlebenden „auf seinen Schultern nach Israel“, in eine sichere Heimat bringen. Er hatte gehofft, sie könnten an einem sicheren Hafen anlegen. Die Realität jedoch machte ein eindeutiges moralisches Urteil unmöglich: „Ich stand dort zwischen den Einen und den Anderen – machtlos, denn was hätte ich ausrichten können.“ (ebd.)

6. Das Experteninterview

Experteninterviews sind den Methoden der qualitativen Sozialforschung zuzuordnen. Sie kommen häufig in ihrer explorativen Funktion zur Anwendung, um Forscher_innen einen ersten Überblick über das Feld zu verschaffen. Bogner und Menz bezeichnen diese Funktion als „Abkürzung aufwendiger Beobachtungsprozesse“, die durch den Zugriff auf das Wissen von Expert_innen erfolgt (Bogner/Menz 2002 a: 7).

Meuser und Nagel unterscheiden verschiedene Typen des Experteninterviews hinsichtlich der Stellung, die ihnen in der Gesamtheit des Forschungsdesigns zukommt. Wird es als Einstieg in ein ansonsten schwer zugängliches Feld benutzt, dient es vor allem dazu, ergänzende Informationen, d.h. „Kontextwissen“ zu liefern (Meuser/Nagel 2002: 76). In diesem ersten Fall kommt ihm eine Randstellung innerhalb eines Methodenmix zu. Wenn Experteninterviews zum Hauptinstrument der Datenerhebung werden, zielen sie hingegen darauf ab, das „Betriebswissen“ der Expert_innen zu erforschen, um „institutionsinterne Anwendungsprozesse und Entscheidungsabläufe“ zu erfassen (Meuser/Nagel 2002: 76). In diesem zweiten Fall ist das Betriebswissen der Befragten der direkte Gegenstand der Untersuchung. Hier ist das Insiderwissen über Abläufe oder Handlungsstrukturen in einer Institution von Interesse.

Wer Expert_in ist, entscheidet sich immer konkret anhand der Forschungsfrage. Eine konstruktivistische Definition des Expertenbegriffs „reflektiert die Tatsache, dass bis zu einem gewissen Grad jeder Experte auch das ‚Konstrukt‘ eines Forscherinteresses ist, insofern man innerhalb einer Untersuchung davon ausgeht, der ausgewählte Experte habe relevantes Wissen über einen bestimmten Sachverhalt [...]. ‚Experte-Sein‘ funktioniert in dieser Perspektive über die Zuschreibung der Rolle seitens der Akteure, die an Aufklärung und Informationen, an ‚objektivem‘ Faktenwissen interessiert sind.“ (Bogner/Menz 2002 b: 40) Natürlich passiert diese Zuschreibung nicht völlig beliebig, sondern im Hinblick auf die Forschungsfrage, die den Personenkreis einschränkt. Für diese Masterarbeit beispielsweise gelten als Expert_innen jene Personen, die über Wissen zu dem Theaterstück 1948 und dem Theaterfestival *Israel.Stücke.Aktuell* verfügen, das nicht über andere, verschriftlichte Quellen zugänglich ist.

In allen Fällen jedoch werden Expert_innen in ihrer Rolle und Funktion angesprochen. Sie selbst als Personen mit biografischen Hintergründen, spielen eine untergeordnete Rolle.

Expert_innen sind Teil des Handlungsfeldes, das den Forschungsgegenstand ausmacht. Als Teil des Feldes verfügen sie über Sonderwissen. Als Expert_in wird angesprochen, „- wer in irgendeiner Weise Verantwortung trägt für den Entwurf, die Implementierung oder die Kontrolle einer Problemlösung oder - wer über einen privilegierten Zugang zu Informationen über Personengruppen oder Entscheidungsprozesse verfügt.“ (Meuser/Nagel 2002: 73)

Bogner und Menz grenzen innerhalb des Sonderwissens die beiden Bereiche *technisches Wissen* und *Prozesswissen* ab. Das technische Wissen bezieht sich auf die inhaltlich spezifische Fachkunde und die speziellen Kompetenzen von Expert_innen. Prozesswissen meint das Wissen um Handlungsabläufe, „organisatorische Konstellationen sowie vergangene oder aktuelle Ereignisse (...), in die der Experte aufgrund seiner praktischen Tätigkeit direkt involviert ist oder über die er aufgrund der Nähe zu seinem persönlichen Handlungsfeld zumindest genauere Kenntnisse besitzt.“ (Bogner/Menz 2002 b: 43). Expert_in ist demnach diejenige, die durch ihre Erfahrung und Tätigkeit Einsichten in ihr Praxisfeld vermitteln kann. Die Befragung orientiert sich charakteristischerweise an einem zuvor ausgearbeiteten Leitfaden. Meuser und Nagel unterstreichen die Bedeutung des Leitfadens, der einer offenen Gesprächsführung dienlich ist, weil er garantiert, dass die Forscher_in sich vorbereitet hat und Eckpunkte für das Gespräch zur Verfügung stellt, selbst wenn es im Interview zu Abweichungen kommen sollte (vgl.: Meuser/Nagel 2002: 78).

Ein Experteninterview zeichnet sich häufig dadurch aus, dass eine Gesprächssituation auf Augenhöhe stattfinden kann: beide Gesprächsteilnehmer_innen können Vorwissen zum Thema voneinander voraussetzen. Idealerweise ist bei einem Experteninterview ein Austausch innerhalb einer „symmetrischen Kommunikationsbeziehung“ möglich (Bogner/Menz 2002 a: 9). „Komplexe Überlegungen, wie die Distanz zwischen Interviewer und Befragtem zu überwinden wäre, wie die Befragungssituation zu strukturieren ist und wie die unterschiedlichen Relevanzsysteme der beiden Interaktionspartner in Einklang gebracht werden können, *scheinen* sich weitgehend zu erübrigen; zumindest aber liegt der Schluss nahe, dass die diesbezüglichen Probleme geringer sind als bei anderen Formen von quantitativen und qualitativen Interviews.“ (ebd.). Die Forscher_in wird häufig als Co-Expert_in oder Expert_in eines anderen Fachgebiets angesehen, d.h. ihr wird eine gleichwertige Fachkompetenz

zugesprochen. Bogner und Menz benennen jedoch auch einige Schwierigkeiten, denen sich Forscher_innen im Voraus bewusst sein sollten: die für das Interview ausgewählten Expert_innen sind häufig in der Öffentlichkeitsarbeit geschult und vertreten eine bestimmte Agenda, die zu einer Situation führt, „in der der Befragte den Interviewer als Mittelsmann seiner Botschaften betrachtet und ein imaginäres Publikum als Bezugsrahmen des Gesprächs voraussetzt“ (Bogner/Menz 2002 a: 17). Außerdem ist die Eignung des Experteninterviews als Beweisinstrument nur sehr bedingt gegeben, da es nur begrenzte Reliabilität aufweist (Bogner/Menz 2002 a: 18).

Meuser und Nagel legen einige Schritte fest, die nach dem Abschluss der Interviews in der Auswertungsphase zu berücksichtigen sind. Als erstes werden die Interviews transkribiert, wobei auch Passagen der Interviews paraphrasiert werden können. Welche Teile dies betrifft, entscheidet die Fragestellung, da es im Gespräch möglicherweise Stellen gibt, die keine Relevanz für die Forschungsfrage haben. Die Paraphrase ist nicht-selektiv und „protokollarisch auf den Inhalt gerichtet“ (Meuser/Nagel 2002: 84). In einem nächsten Schritt wird das Material verdichtet und mit Überschriften versehen. In der Kodierung sollte die Wortwahl der Interviewten aufgegriffen werden. Es folgt in einem weiteren Schritt der thematische Vergleich zwischen verschiedenen Interviews. Erst durch die soziologische Konzeptualisierung erfolgt „eine Ablösung von den Texten und auch von der Terminologie der Interviewten. Das Gemeinsame im Verschiedenen wird – im Rekurs auf soziologisches Wissen – begrifflich gestaltet, d.h. in die Form einer Kategorie gegossen“ (Meuser/Nagel 2002: 88). Im letzten Schritt der theoretischen Generalisierung wird die Abstraktionsstufe erhöht. Allerdings weisen Meuser und Nagel darauf hin, dass immer wieder in Zirkeln gearbeitet werden sollte, um sich nicht von dem Interview zu entfernen, d.h. es muss immer wieder eine Überprüfung stattfinden, um nicht von vornherein „verdachtsgeleitete Theoriebildung“ zu betreiben (Meuser/Nagel 2002: 90).

7. Die Interviews

Im Zuge der Masterarbeit wurden zwei Interviews mit Personen geführt, die an der Umsetzung des Festivals *Israel.Stücke.Aktuell* beteiligt waren. Zusätzlich wurde ein Interview mit der israelischen Autorin des Stückes geführt. Es handelt sich dabei um Experteninterviews, insofern sie Einblick in die Handlungsfelder der drei Befragten geben und Wissen abgefragt wird, das nicht auf andere Weise zugänglich ist.

Das erste Interview fand am 31.03.2017 mit Simon Dworaczek in den Räumlichkeiten des Max Reinhardt Seminars in Wien statt. Simon Dworaczek stand zu dem Zeitpunkt kurz vor dem Abschluss seines Regiestudiums am Max Reinhardt Seminar. Er hatte sowohl 2014, als auch 2015 an dem Festival *Israel.Stücke.Aktuell* als Regisseur mitgewirkt. Im Mai 2014 wurde unter seiner Regie *Ulysses auf dem Flaschenfloß*, ein Stück des israelischen Autors Gilad Evron, im Theater Nestroyhof Hamakom aufgeführt. Eineinhalb Jahre später, im Oktober 2015, führte er bei einer Neuauflage des Festivals die Regie bei dem Stück *1948*. Das Interview sollte vor allem klären, welche Herausforderungen sich aus seiner Sicht, also der Sicht des Regisseurs, bei der Umsetzung des Stücks ergaben. Die Fragen des Leitfadens orientierten sich daran, mehr über das Konzept zu erfahren, das Simon Dworaczek für seine Ausarbeitung des Stücks verfolgt hatte. Eine Frage bezog sich auf die Zusammenarbeit mit der Autorin und der Übersetzerin, eine weitere auf die Publikumsdiskussion nach der Aufführung.

Das zweite Interview wurde mit Susanne Höhne, der Projektleiterin des Festivals *Israel.Stücke.Aktuell* am 06.04.2017 geführt. Sie war als Dramaturgin am Theater Nestroyhof Hamakom beschäftigt gewesen und zum Zeitpunkt des Interviews noch punktuell für das Theater tätig. Durch ihre tragende Rolle bei der Verwirklichung des Festivals israelischer Gegenwartsdramatik konnte sie als Expertin in diesem Zusammenhang angesprochen werden, weil sie über die Entstehung des Festivals und seine Organisationshintergründe Bescheid wusste. Insofern sah der Leitfaden einige Fragen zum Kontext des Festivals, seiner Entstehungsgeschichte, der Auswahl der Stücke und der Zukunft des Festivals vor. Außerdem fanden sich Fragen zu ihrer Einschätzung der israelischen Theaterszene sowie den politischen Beziehungen Israels und Österreichs. Ähnlich wie Simon Dworaczek wurde auch Susanne

Höhne zu den Publikumsreaktionen und den Diskussionen im Anschluss an die Stücke befragt. Im Laufe des Interviews, das in einem ruhigen Zimmer geführt werden konnte, stellte sich heraus, dass sie den Roman *1948* gelesen und sich dazu einige Gedanken gemacht hatte, insofern auch mit dem Material des gleichnamigen Stücks vertraut war. Daraus ergaben sich auch einige neue Fragestellungen, die direkt im Gespräch entwickelt werden konnten.

Das dritte Interview konnte am 22.04.2017 via Skype geführt werden. Die Interviewpartnerin Noya Lancet telefonierte von Israel aus. Das Gespräch verlief weitestgehend problemlos, über kurze Phasen wurde jedoch die Verbindung unterbrochen und das Gespräch musste nach erneutem Verbindungsaufbau oder kurzer Wartezeit neu aufgenommen werden. Erschwerend kam hinzu, dass dieses Interview im Unterschied zu den anderen beiden nicht in der Muttersprache der Beteiligten, sondern auf Englisch geführt wurde. Sprachliche Feinheiten konnten bei eingeschränkterem Wortschatz und verminderter Sprachgewandtheit nicht ausgedrückt werden. Der Leitfaden enthielt Fragen zu der Zusammenarbeit mit dem Autor des Romans *1948*, Yoram Kaniuk, sowie zu den Details der Aufführungen des Stückes in Israel – beispielsweise Fragen nach dem Ort und der Häufigkeit der Theateraufführungen – sowie den Publikumsreaktionen. Noya Lancet wurde außerdem um ihre Einschätzung der Theaterszene in Israel inklusive der Entwicklungen der letzten Jahre gebeten.

Alle drei Interviews wurden aufgenommen und anschließend vollständig transkribiert. Die Gespräche mit Simon Dworaczek und Noya Lancet dauerten knappe 50 Minuten, jenes mit Susanne Höhne 40 Minuten.

7.1 Die Entstehung von *Israel.Stücke.Aktuell*

Israel.Stücke.Aktuell wurde zum ersten Mal vom 20. bis 23. Mai 2014 vom Theater Hamakom Nestroyhof präsentiert. Eröffnet wurde das Festival mit einem Stück des 1999 verstorbenen israelischen Dramatikers Hanoch Levin. Seine musikalische Komödie *Lass mein Herz erbeben* sei vom Publikum des Theater Hamakom begeistert aufgenommen worden, berichtet Susanne Höhne. „Wenn Sie eine Masterarbeit über das israelische Theater schreiben, dann kommen Sie an Hanoch Levin ... nicht vorbei,“ fügt sie hinzu (Höhne 2017, Interview). Hanoch Levin zählt

zu den renommiertesten und bekanntesten israelischen Dramatikern. Aus seiner Feder stammen ungefähr 20 Stücke, von denen einige politische Kontroversen auslösten. „His political cabaret shows *You, I and the Next War* (1968) and *Queen of the Bathtub* (1970), ridiculed the self-righteous complacency of Israeli society after the overwhelming victory of the Six Day War in 1967.“ (Levy 1988: 146) 1983 schrieb Hanoch Levin das Stück *Der Patriot*, das den Libanonkrieg kritisch-zynisch kommentierte. Der Inhalt und Stil des Stückes wurde bei seinem Erscheinen mit Entsetzen aufgenommen und es durfte nicht gezeigt werden, bevor nicht einige Änderungen vorgenommen wurden. Besonders der Vergleich zwischen Israel und Nazi-Deutschland erregte großen Anstoß: „In interviews [Yehoshua] Justman [Chairman of the Board of Criticism of Films and Plays] claimed that the play gave offense in its comparison of the State of Israel to Nazi Germany, that it ‘most seriously offended against the basic values of the state, of Judaism and of the nation,’ (Abramson 1997: 118, Anm. d. Verf.). Hanoch Levin zählte, so Shimon Levin, zu jenen Dramatikern, die ihren Einfluss über die israelische Theaterszene hinaus geltend machen konnten. Sein Schaffen fand in einer Periode des israelischen Theaters statt, als dieses sich bereits von den nostalgisch-idealistischen Kibbutz-Stücken zu lösen und (selbst-)kritischeren Themen zuzuwenden begann (Levy 1988: 147).

Die Idee für das Festival *Israel.Stücke.Aktuell* sei nach einem Israelbesuch von Susanne Höhne entstanden. Sie war von der israelischen Botschaft zu einem Festival in Israel eingeladen worden, bei dem im Gesher Theater in Jaffa Stücke von israelischen Autoren gezeigt wurden. „[I]ch war fasziniert ... über die gute Qualität und die Fülle und auch wie wichtig das Theater für die Menschen dort war. [Die] Theater waren voll und das war sehr faszinierend“ (Höhne 2017, Interview). Das Gesher Theater, der Ort des Festivals, ist ein von russischen Einwanderern gegründetes Theater „und diese haben eine ganz eigene Theatersprache und sind sehr toll“ (ebd.). Einladen könne man die Gruppe im Rahmen des Festivals allerdings nicht, das wäre „zu teuer“ und eher etwas „für die Festwochen oder so“ (ebd.). Inspiriert von der lebendigen Theaterszene in Israel entwickelte sich das Vorhaben, einige Stücke an das Theater Hamakom nach Wien zu bringen und dies im Rahmen des Festivals *Israel.Stücke.Aktuell* zu verwirklichen.

2015 wurde das Festival erneut ausgerichtet, 2017 sollte es ein weiteres Mal stattfinden. Finanziell unterstützt wurde die Initiative vom österreichischen Zukunftsfond, der israelischen Botschaft und „dem, was das Theater auch an Subventionen hat“ (ebd.). Nur wenige der Stücke seien schon ins Deutsche übersetzt gewesen. Für alle restlichen musste vom Theater Hamakom eigens eine Übersetzung in Auftrag gegeben werden. „Ich habe irgendwie versucht hier für das Festival jemanden zu finden, der... einfach Hebräisch Studenten, die vielleicht Stücke übersetzen wollen und [wo] das im Rahmen der Universität stattfindet,“ meint Susanne Höhne (ebd.). Aber zu ihrem Bedauern habe sie festgestellt, dass das Lehrangebot an der Judaistik auf Althebräisch spezialisiert sei. Darum habe man auf andere Möglichkeiten ausweichen müssen. Bei der Auswahl der Stücke habe man versucht, einen Querschnitt zu geben und sowohl junge, noch weniger bekannte, als auch prominentere Autor_innen wie Hanoach Levin vorzustellen. Auch thematisch hätten sich die Stücke sehr voneinander unterschieden. „Es gab auch einen sehr jungen Autor, Oded Lipschitz, der hat geschrieben *hinter mir geht das Licht auf*. Und der hat gesagt, dass er absichtlich ein Stück geschrieben hat, das nicht politisch ist, weil er wollte ... sein gedankliches Universum von der Politik freihalten. Auch das ist legitim“ (ebd.). Andere Stücke wiederum hätten sehr bewusst politische Themen aufgegriffen und verhandelt. Ein Beispiel ist das Stück *Der Weg nach Damaskus* von Hillel Mittelpunkt. „[D]as ist irgendwie so ein historisches Stück wo man gleich unglaublich viel erfährt und sehr interessant auch: der Beginn des (...) wo die Araber und die Juden nicht mehr miteinander konnten,“ sagt Susanne Höhne über das Stück, das 1942 in Palästina spielt, als es noch britisches Mandatsgebiet war (ebd.). Im Zentrum der Geschichte steht Sarah, eine überzeugte Kommunistin, die für den Juristen Fatchi arbeitet, der ein Freund ihres Vaters war. Als ihr Bruder Shlomi einen britischen Offizier anschießt wird klar, dass er als Mitglied der Lechi tätig ist. Die Lechi ist eine von den Briten als Terroristische Organisation eingestufte paramilitärische Gruppe. Sarah wird vor die Entscheidung gestellt, entweder ihren Bruder dem Tod preiszugeben oder Fatchi zu verraten mit dem Wissen, dass ihn dieser Verrat das Leben kosten könnte. Hillel Mittelpunkt habe in der Diskussion danach mit „ein[em] israelische[n] Pionier“ diskutiert, das sei sehr berührend gewesen (ebd.).

Eine weitere Besonderheit habe das Stück *Wien am Meer* geboten. In diesem Stück von Edna Mazya ist die Verbindung zu Wien bereits im Titel enthalten und da Wien auch der Schauplatz

des Stücks ist, sei es ein Teil der österreichischen Geschichte und aus diesem Grund wichtig, das Stück in Wien aufzuführen. Die Stückbeschreibung auf der Webseite des Theaters Nestroyhof Hamakom:

„*Wien am Meer* spielt in einer süditalienischen Pension am 12. März 1938. Die jüdischen Wiener, die in der Pension wie jedes Jahr Urlaub machen, erleben die Katastrophe des „Anschluss“ jeder auf seine Weise. Niemand der Gruppe aber begleitet schließlich Herrn Schlesinger, der aus Dachau gekommen ist, auf das Schiff nach Palästina. Alle kehren nach Wien zurück...“ (Hamakom a).

„Generell finde ich, dass sich der Kontext zwischen Israel und Österreich anbietet,“ antwortet Susanne Höhne auf die Frage, wie die Umsetzung eines israelischen Stückes in Österreich gelingen könne (Höhne 2017, Interview). Österreich sei in Israel ein großes Thema, eine Verbindung ergebe sich ganz selbstverständlich. Edna Mazya ist die Tochter österreichischer Einwanderer und „es sind ja auch unglaublich viele österreichische Holocaust Überlebende nach Israel ausgewandert und die haben ihre Kultur auch mitgebracht und sie irgendwie an ihre Kinder weitergegeben“ (ebd.). Noch dazu handelt es sich beim Theater Hamakom Nestroyhof um ein ehemaliges jüdisches Theater, dessen jüdische Künstlerspiele 1938 von der Gestapo geschlossen wurden. 1940 wurde das Gebäude enteignet („arisiert“) und an die Industriellenfamilie Polsterer vergeben. Von 1927 bis 1938 leitete Jakob Goldfließ die „jüdischen Künstlerspiele“, die auch dem hebräischsprachigen Ensemble Habima eine Bühne bot (Hamakom b). „The Habima theatrical group was founded in Moscow in 1917 but established itself as a permanent cultural institution only in 1931, when it found a home in Tel Aviv“. (Shaked 1996: 2) Insofern setzt sich dieser Kulturaustausch auch in eine bestimmte Tradition, selbst wenn es zu dem damaligen Zeitpunkt Israel als eigenen Staat noch nicht gab.

7.2 Das Stück 1948: Aufführungen im Theater Hamakom Nestroyhof und im Stadttheater Haifa

7.2.1 Was in Ramla geschah

Ramla ist ein Dorf, das zwischen Rischon LeZion, einem Ort südlich von Tel Aviv und Jerusalem im Zentralbezirk von Israel liegt. Direkt darüber befindet sich Lod. Beide Dörfer

wurden im Krieg von 1948 aufgrund ihrer geografischen Lage zu wichtigen Schauplätzen kriegerischer Auseinandersetzung und sind im palästinensischen Kollektivgedächtnis zu Synonymen für die Vertreibungen im Zuge des Krieges geworden. Die Bedeutung aufgrund der Lage kam Lod und Ramla bereits viel früher zu. Laut Arnon Golan zählt Lod zu den ältesten palästinensischen Städten. Ihr Ursprung geht zurück auf die Zeit von 6000 v. u. Z. (Golan 2003: 122). Unter britischer Mandats Herrschaft verzeichneten beide Dörfer einen starken Bevölkerungszuwachs. 1948 lebten in Lod ungefähr 19.000, in Ramla 16.000 Menschen. Der UN-Teilungsplan von 1947 sah Ramla und Lod als Teil eines palästinensischen Staates vor, als jedoch die Kampfhandlungen begannen und die arabische Allianz Israel angriff, wurde Ramla ein wichtiger strategischer Punkt, um die jüdisch-israelischen Transportwege zu blockieren (vgl.: Golan 2003: 123). „As a result, transportation from Jerusalem to Tel Aviv was shifted to a southern bypass, and Jewish Hagana semi-regular forces responded with raids on Ramle, which also damaged Arab transportation.“ (ebd.)

Ramla gewährte während des Krieges vielen palästinensischen Flüchtlingen Unterschlupf, die Jaffa verließen oder verlassen mussten, als die israelische Armee dort einen Sieg errang.

„The conquest of Lydda and Ramle by the Israeli army in mid-July 1948 was the outcome of the need to free Jewish Jerusalem and its connecting route to the coastal plain from pressure by the Jordanian Arab Legion and by semi-regular Egyptian and Palestinian forces. It also resulted from the need to eliminate the threat of a possible Jordanian attack on the Tel Aviv region.“ (Golan 2003: 124)

Die Bewohner_innen von Ramla und Lod wurden zu einem großen Teil vertrieben.

Das Stück *1948* enthält eine sehr kritische Szene zu der Vertreibung der Bewohner_innen der beiden Dörfer. Diese Szene thematisiert – in den Worten von Susanne Höhne – „das Dilemma der Staatsgründung“ (Höhne 2017, Interview). Es wird ein sehr einprägsames, verstörendes Bild von einem Dorf gezeichnet, bei dem sich die ehemaligen Bewohner_innen „ihre Nasen platt drücken am Zaun. Und dann gehen. Und diese Sachen, wenn man irgendwie sensibel ist, muss man das irgendwie durchstehen und das war, als das irgendwie vor wenigen Jahren aufgeführt wurde, eine sehr intelligente Idee von Noya Lancet und auch eine sehr gute dramaturgische ... Bearbeitung. [Das] hat wahrscheinlich [mit der] Rolle des Theaters [zu tun], die Menschen darauf hinzuweisen: vielleicht seid etwas demütiger, oder schafft Frieden, oder schafft das Zusammenleben, oder so. So ein Grund wäre das Stück. Also das Stück in Israel“

(ebd.). Das Dilemma der Staatsgründung besteht darin, dass – jedenfalls „am Beispiel dieser Dörfer“ – gemeinsam mit der „Gerechtigkeit für die einen“ die „Ungerechtigkeit für die anderen“ produziert wird (ebd.).

Für die Autorin des Stückes, Noya Lancet, war die Beschreibung des Geschehens in Ramla und Lod der Anstoß dafür, das Theaterstück in Angriff zu nehmen. Sie wurde darauf aufmerksam, weil das Kapitel zu Ramla und Lod in einer Zeitung publiziert wurde.

„And when I read it I felt: This is what I want to do. First of all his language is like music and it's like made for the theater. And second, I am not as old as him, but I am old enough to live in this country through all the wars and to feel: Is it necessary to go on like this? And to look at the first war, the '48 war.” (Lancet 2017, Interview)

7.2.2 Die beiden Gedächtnistraditionen

Noya Lancet war besonders fasziniert von der Sprache des Romans, „the musicality of the language. There is something about the language – I can't explain, but the moment I read it I felt that it should be said, it should be in the mouth. And I didn't change the text at all ... the rhythm, and the music and the choice of words – it was so well written, but not only as literature. It was dramatic, the way it was written“ (ebd.). Sie erzählt, dass Yoram Kaniuk selbst Wurzeln im Theater gehabt habe. Er hatte zwar nicht selbst Stücke geschrieben, war aber immer wieder als Regisseur und Rezensent von Theaterstücken in Erscheinung getreten. Als Noya Lancet sich mit Yoram Kaniuk in Verbindung setzte, stimmte er einer Theaterversion seines Romans sofort zu. Zu diesem Zeitpunkt verschlechterte sich seine gesundheitliche Situation bereits. Dieser Umstand überschattete die gemeinsame Arbeit von Noya Lancet und Yoram Kaniuk. Er habe ihr jedoch bei der Umsetzung weitgehend freie Hand gelassen und erklärt, er wolle die geschriebenen Entwürfe nicht lesen, aber gerne den Proben beiwohnen. „He came to one rehearsal and he loved it so much. He said: 'That's the way it should be done. You are like my sister, you know everything I feel.' It was a very good connection between us without talking about it. And he was so generous and gave his faith to the project,” beschreibt Noya Lancet die Kooperation mit dem Autor (ebd.). Sie entschied sich bei diesem Projekt dazu, mit jungen Schauspieler_innen zu arbeiten, weil sie das besondere Bedürfnis und die Notwendigkeit verspürte, auch gezielt junge Leute anzusprechen. „I wanted it to talk to young people, because they don't know anything! They don't really know the history, they don't

know how it was” (ebd.). Ältere Leute hätten in der Rolle der Zuschauer_innen eher den Impuls verspürt, Yoram Kaniuks Geschichte zu widersprechen, weil sie ihre eigene Erinnerung, beziehungsweise ihre „erworbene Erinnerung“ einbringen wollten. Junge Leute hingegen hätten das Stück viel besser aufnehmen können, obwohl der Inhalt für sie sehr schockierend war. „For the young people it was a shock I think to hear it like this,” sagt Noya Lancet und fährt fort:

“This was written by a man who was there. He was there. He was seventeen and a half during the war and he didn’t finish his highschool, he left his last year to join the army. And he told the story from his point of view and that’s why I think it was very good for the young people because he was so young when he fought the war. And also there is a perspective not only of old age but also of the sixty years that have passed after this first war. So for the young people it was another way to look at it.” (ebd.)

Das Buch habe eine Sichtweise auf den Unabhängigkeitskrieg gegeben, die beide Gedächtnistraditionen in Israel herausfordere. Es existiere ein großer Graben zwischen den beiden Interpretationsweisen in Israel: Einerseits beurteile die patriotische Seite alle Kriege als notwendige Akte der Selbstverteidigung oder Ausdruck des Rechts, das Land zu verteidigen und zu erweitern. „They glorify the wars and heroes and giving your life for the country and so on and so forth” (ebd.). Diese Sichtweise werde jedoch vor allem von palästinensischer Seite, aber auch von einem liberalen Flügel der israelischen Politik, stark kritisiert. Das Stück *1948* jedoch verfolgte das Ziel, Fragen für beide Seiten aufzuwerfen.

“It opened the view about the war, this first war, because the book is written with a lot of love and compassion for the beginning of our life here but also with a lot of criticism for what had been done. But because it came from real love – the man kept on loving this country until the end of his life, but he hated it also. So I think it opened a way to look at it with more compassion, with more opened eyes and ears. It was the first year of Israel being a state so what was the feeling, what was the attitude? And Israel was very small, I think there were six hundred thousand people in Israel at that time. Half a million. And the percentage of young people that were killed in the war was very high, because the country was so small, it was the largest percentage of people killed in a war. They started to have the dilemmas because it was after the Second World War and they felt here that they wanted to give a home to the people ... and immigrants and all these people who were expelled from Europe or lost their homes and families and everything. And the conflict, the Palestinian-Jewish conflict, the Palestinian-Israeli conflict was not in the first place, even though this war was with the Arabs. But you can also see the cracks in this faith, in this belief: they are starting to hesitate, they are starting to look at it in a different way, because in this war what happened, is that a lot of Arabs were expelled or ran away – it wasn’t clear – from Israel. And that made them think for the first time: what are we doing here? So I think it’s a point in time that decided our faith in this country. And from then on, we came to the situation that we are in now. There were some books about this time, but most of the people who were in

the war remained Zionist and Zealot Zionist and strong opinionated patriots. But some of them – and you can see it in this book – some of them felt during the war that something is wrong in what they are doing. So the conflict between wanting to establish a state on one way and starting to understand the price on the other hand. And this was special, because the young people in the audience could see this conflict. It was hard just to blame them for conquering and so on and so on. And the other people who think it was a righteous war and all the wars are righteous and so on – could see the other side of it.” (ebd.)

Noya Lancet bot ihr Stück dem Stadttheater in Haifa an. Dieses hatte eine Gruppe von acht jungen Schauspieler_innen, die gut zum Konzept der Dramatikerin, mit jüngeren Leuten arbeiten zu wollen, passten. Die Idee bestand darin, alle Schauspieler_innen Yoram Kaniuks Rolle spielen zu lassen: „They were all him. They were doing other parts also, but it was his story. It was a private story, but it was also a public story, because it’s the story of this country” (ebd.). Das Stück wurde einige Male im Stadttheater von Haifa aufgeführt und zwei Mal nach Tel Aviv geholt. In Wien wurde es 2015 gezeigt – und zwar nur ein einziges Mal.

7.2.3 Die Distanz sichtbar machen – 1948 in Wien

Simon Dworaczek führte beim Stück *1948* bereits zum zweiten Mal im Rahmen des Festivals *Israel.Stücke.Aktuell* Regie. Er hatte im Jahr zuvor *Ulysses auf dem Flaschenfloß* inszeniert, ein Stück, das aufgrund seines Erfolgs in verschiedenen Ländern gezeigt wurde.

Es handelt von einem Lehrer, der sich der fixen Idee verschreibt, russische Literatur im Gazastreifen zu unterrichten. Daraufhin macht er sich auf einem PET-Flaschenfloß auf den Weg, wird jedoch verhaftet, bevor er sein Ziel erreichen kann. Susanne Höhne erinnert sich im Besonderen an die Erklärung des Lehrers, die er auf die Frage, warum er genau russische Literatur ausgewählt hatte, gibt: „Warum gerade die russische und nicht die amerikanische? Na, die Amerikaner sind zu sehr mit sich selbst beschäftigt, so, die französische (...) – französische Lieder ja, aber russische Literatur, das ist einfach universell“ (Höhne 2017, Interview). Gilad Evron wird nicht nur deshalb im Gespräch erwähnt, weil sein Stück beim Publikum so gut angekommen ist, sondern auch, weil er 2016 sehr plötzlich verstarb. Er zählte zu kritischen und gleichzeitig anerkannten Dramaturg_innen des israelischen Theaters. Nach der Inszenierung von *Ulysses auf dem Flaschenfloß* entschied sich Simon Dworaczek im Jahr darauf für das Stück *1948* von Noya Lancet.

„Das Festival gab es schon ein paar Jahre und ich habe im Vorjahr dort auch ein Stück inszeniert, das war *Ulysses auf dem Flaschenfloß* von Gilad Evron. Das habe ich gemacht, das war ganz gut und deshalb hatten sie mich einfach noch mal gefragt und da gab es dann fünf Stücke zur Auswahl und ich habe mir *1948* ausgesucht, weil es aus meiner Sicht das spannendste war“ (Dworaczek 2017, Interview).

Als er anfang, sich mit den Themen des Stückes zu beschäftigen, seien seine Kenntnisse über Israel noch relativ limitiert gewesen. Es habe ihn vor allem interessiert „wie Jugendliche mit dieser Gewalt“ umgehen (ebd.).

Als feststand, dass er mit diesem Stück arbeiten würde, las er auch den Roman *1948*. Er kontrastiert seine eigenen Kindheitserfahrungen mit denen der Hauptfigur des Buches. Dieser Kontrast zwischen der eigenen Jugend „als reiches europäisches Kind mit einer super Kindheit“ und der Geschichte von Yoram Kaniuk, der mit 17 Jahren in den Krieg zieht, bildet auch den Grundstein für Simon Dworaczeks Zugang bei der Inszenierung des Stückes (ebd.). Er versuchte, gerade diese Unterschiedlichkeit für die szenische Lesung fruchtbar zu machen und daraus einen neuen Blickwinkel zu schaffen, aus dem das Material betrachtet werden kann. Die Frage, wie eine solche Geschichte in den europäischen, den österreichischen Kontext transferiert werden könne, stellte er sich gleich zu Beginn.

„[A]lso ich als Simon, oder dann auch die Schauspieler, die aus Deutschland kommen, die aus Österreich kommen, die aus der Schweiz kommen, die eine super Kindheit hatten, die mit Gewalt nichts am Hut haben, ... wie wir in die Rolle von diesen Kids – von diesen Kindersoldaten nenn ich es mal – von diesen Soldaten schlüpfen können. Weil mir war schon sehr bewusst, dass wenn wir jetzt sagen ‚wir sind die‘, also ‚wir machen das durch‘, das können wir nicht, das wäre eine Anmaßung. Aber ich hab dann eher geguckt wie man aus dieser Distanz – aus dem, dass wir sagen wir haben damit rein gar nichts zu tun – wie man daraus eine Stärke verwandeln kann und [...] eine andere Perspektive auf diese Geschichte geben kann.“ (ebd.)

Bewusst entschied er sich dafür, diese Distanz gerade nicht aufzulösen, sondern sichtbar zu machen und die Geschichte dadurch mit einer zusätzlichen Ebene zu versehen. So veränderte sich auch die gesamte Erzählung, weil die Reise der Jugendlichen durch das Kriegsgeschehen den Hauptstrang der Geschichte bildet und die einzelnen Szenen als Zwischenstationen auftauchen und wieder vergehen. Dadurch, dass diese Reise die Haupthandlung bildet, konnten die einzelnen Szenen sich wie „mehrere Blasen entwickeln“, die durch den Bogen der Reise zusammengehalten werden (ebd.). Die Schauspieler_innen blieben sie selbst – junge Leute, die als Tourist_innen durch die Geschichte reisen und zu Beginn wenig über ihre Umgebung wissen. Gerade dieses Nicht-Wissen, oder die „Naivität“, die die Einstellung der Jugendlichen

kennzeichnet, sieht Simon Dworaczek als eine Parallele zwischen den Schauspieler_innen und den Figuren des Stücks.

„[D]ie reichen Europäer werden immer mehr die Jungs, die da kämpfen, weil das könnten ja wir sein, also das waren ja genauso Jugendliche wie wir jetzt (...). Wir sind es nicht, weil unsere Geschichte eine andere ist, aber wir hätten es sein können. [D]as war so die Erkenntnis ...: ‚Scheiße, die sind wie wir‘. Die sind wie wir. Die sind am Anfang genauso da rein gegangen in einer Naivität, mit einer ‚wooh, so jetzt machen wir das‘ [Einstellung] und [sie haben] die Lieder gesungen und nach und nach merken sie aber, was das bedeutet und was es auch mit ihnen macht und fragen sich ja auch, ob das einen Sinn macht überhaupt, ob es das jetzt wert war. [O]bwohl wir gesagt haben wir können das nicht spielen, weil wir haben keine Ahnung davon, weil der Weg von den Jugendlichen damals von ‚wir haben eigentlich keine Ahnung davon‘ zu ‚wir machen es einfach‘, ging ja genauso, und deswegen hat sich dieser Weg glaube ich extrem gegenseitig befruchtet.“ (ebd.)

Das Erlebte verändert die Schauspieler_innen im Laufe des Stückes und dämpft die Partystimmung, mit der sie ursprünglich die Reise angetreten hatten. Eine ähnliche Entwicklung sieht Simon Dworaczek bei den Charakteren von *1948*, die mit Begeisterung in den Krieg ziehen, die jedoch der Ernüchterung weicht. Anstelle des Eifers tritt der tatsächliche Schrecken des Krieges.

7.2.4 Die Inszenierung am Theater Nestroyhof Hamoakom

In der Inszenierung des Stückes, für deren Vorbereitung nur zwei Wochen Zeit waren, suchte Simon Dworaczek nach Überlagerungen, die sich aus den verschiedenen Sprachen von Bild und Text ergaben: „[I]ch hab immer geguckt, dass ich im Bild gegen den Text gehe oder mit dem Text gehe, aber dem dann noch etwas dazu gebe“ (ebd.). Dadurch wurden auch die einzelnen Rückblenden und unterschiedlichen Zeitebenen in der Geschichte in eine neue Struktur eingebettet, die diese Zeitverschiebungen vereinfacht. Die Jugendlichen entdecken die Geschichten auf der Bühne und erleben sie, die Handlung entfaltet sich in der Doppeldeutigkeit: So ist beispielsweise der Kommandant, der zu Beginn des Stückes auftritt, gleichzeitig der Reiseführer für Jugendliche mit Sonnenbrille und Strohhüten, die gerne Abenteuer erleben wollen. Die Möglichkeiten einer szenischen Lesung werden dabei ausgereizt; mal wird tatsächlich fast nur mit Text gearbeitet, mal kippen die Schauspieler_innen aber auch in das Geschehen hinein: „[W]ann springt man da wirklich rein, also wann ist man dann mitten im Gefecht und ist tatsächlich der, der sich duckt, weil wir

gesagt haben, na die Schüler können auch ins Gefecht kommen, wenn die da mitten rein fahren müssen, so. [U]nd wann ist man eben der, der zuguckt?“ (ebd.). Diese Doppelrollen und das Spiel mit den verschiedenen Zeitebenen, die auf der Bühne auf sonderbare Weise zusammenfließen, nennt Simon Dworaczek „poetische Logik“. Die Bühne ist ein Raum, der es erlaubt, Ungleichzeitiges in einem Bild zu vereinen, obwohl die Darstellung keinen chronologischen Hergang spiegelt, sondern alles gleichzeitig geschehen lässt. So kommt beispielsweise die Schauspielerin in der Rolle von Yoram – in der Szene *Die Bilder* – nach Hause und malt Bilder an die Wände ihres Elternhauses. In der Aufführung im Theater Hamakom wurde eine Stahlwand verwendet, „weil es noch vom anderen Stück da war und es irgendwie super aussah“ (ebd.). Aus Wut und Enttäuschung darüber, dass ihre Heimkehr von den Eltern gar nicht wahrgenommen wird, schreibt die Schauspielerin – Yoram – die Worte „Ich war hier“ auf die Stahlwand. Der Satz bleibt für die gesamte Zeit der Aufführung im Hintergrund stehen und sendet seine Botschaft weiterhin aus – nicht nur an die Eltern, sondern auch an die Zuschauer_innen.

„Weil wenn da steht ‚ich war hier‘, und ich sehe davor Jugendliche, die um ihr Überleben kämpfen und ich weiß, das ist schon weit her, dann gibt es, ich weiß nicht, poetische Logik, nenne ich das dann, das gibt so ein [...] komisches Gefühl ‚[I]ch war hier‘, also, der ist nicht mehr da, der ist weg und da sind sie aber noch, weil ich sehe sie. Parallel weiß ich aber, die meisten davon sind gestorben. Und das gibt irgendwie ein komisches Gefühl. Weil wenn sie davor Party machen, oder wenn sie da voll gut drauf sind und ich aber weiß ‚ich war hier‘, also, sie werden am Ende nicht mehr da sein.“ (ebd.)

Denn das Publikum weiß, dass die meisten Jugendlichen, die auf der Bühne kämpfend dargestellt werden, mittlerweile tot sind.

Als ein weiteres Beispiel nennt Simon Dworaczek die Szene, in der jemand davon erzählt, wie er beschossen wurde, während an der Seite sein Kollege Fotos macht. „[D]iese Blitze sind dann für den anderen aber Kanonenfeuer und er duckt sich weg“ (ebd.). Auch an dieser Stelle wurde mit Überlagerungen gearbeitet, in denen die Rollen der Jugendlichen mit Partylaune, die ständig gut drauf sind, und jene der Jugendlichen, die in einen brutalen Krieg ziehen, vermischt werden. „[W]ir haben eben versucht dem mit uns [etwas] entgegenzusetzen,“ sagt Simon Dworaczek dazu (ebd.).

Die bereits erwähnte Stahlwand konnte auch als Symbol gedeutet werden: „Und man da jetzt auch sagen könnte, das war der Grenzzaun oder das ist die Mauer“ (ebd.). Neben der gerippten Stahlwand, auf der mit orangen Lettern die Worte „Ich war hier“ aufgemalt wurden, kamen auch andere Requisiten zum Einsatz. An sehr prominenter Stelle wurde ein Sarg inszeniert, der zugleich als Vehikel für die Reisefreudigen diente und als solches auf Rollen über die Bühne gezogen wurde. Den schwarzen Sarg, der mit weißem Stoff ausgekleidet ist, zierte ein Luftballon in der Form eines Helikopters in den Farben gelb, grün und blau.

„Naja, jetzt hab ich geguckt wie ich etwas finden kann, was mit dem Raum interagiert und was mir und den Schauspielern Möglichkeiten gibt damit Bilder zu entwickeln und da bin ich ganz schnell auf den Sarg gekommen. Da hab ich gesagt, na, da geht es ja permanent um den Tod. Da geht es permanent darum, wer liegt als nächstes drin. Das ist ein Spiel mit dem Tod, wo ich dann gesagt habe, okay, aber was wäre, wenn wir den auf Rollen haben? Weil ich gesagt habe, also wenn ich Safari mache, dann fahr ich da meistens in so einem Bus da durch und mache Fotos davon. Und wo ich dann zu Beginn gesagt habe nein wir setzen die als Touris in diesen Sarg und fahren mit denen da durch.“ (ebd.)

7.2.5 „They took it lighter than we took it“ – Unterschiede zwischen den Inszenierungen

Laut Susanne Höhne wurde die Idee, den Sarg auf diese Weise in Szene zu setzen, von Noya Lancet, die eigens für die Aufführung von Israel angereist war, mit Unverständnis aufgenommen. Sie sei „schockiert“ darüber gewesen, dass Simon Dworaczek sich für den Sarg entschieden hatte (vgl.: Höhne 2017, Interview). In der anschließenden Diskussion zwischen Simon Dworaczek, Noya Lancet und Frederic Lion, der als Moderator des Gastgebertheaters auf der Bühne saß, traten einige Meinungsverschiedenheiten zwischen Autorin und Regisseur zu Tage. Simon Dworaczek erinnert sich daran, dass Noya Lancet immer wieder die Unterschiede zur Inszenierung in Israel aufgebracht habe. Simon Dworaczek sagt zu den Kommentaren der Autorin:

„[D]ie Autorin hat dann danach in dem Gespräch immer wieder gesagt, wie sie das inszeniert hat damals, anstatt sich darauf irgendwie einzulassen wie wir das gemacht haben. Also, ich weiß nicht: ‚wir haben das damals so und so gemacht‘. Wo ich dann gesagt habe, ‚ja, aus den und den und den Gründen können wir das so nicht machen‘. Ich finde es auch falsch, dass wir das versuchen – also ich finde es gut, dass die Kollegen in Israel das so inszeniert haben, wie sie das gemacht haben, aber, also entschuldige, das können wir nicht!“ (Dworaczek 2017, Interview)

Er hatte sich im Vorfeld nicht mit ihr kurzgeschlossen, um die Aufführung zu besprechen. „Da hatte ich mich dann nicht gemeldet, aus Angst, dass sie sagt, ‚um Gottes Willen, das geht gar nicht‘“ meint er und fügt rückblickend hinzu: „da ich da noch jung war, hatte ich noch ein bisschen Schiss Würde ich heute nicht mehr machen“ (ebd.). Ähnlich erging es ihm mit der Übersetzerin. Die Übersetzung war erst relativ spät verfügbar und bei einem Treffen wollte die Übersetzerin Simon Dworaczek die richtige Aussprache der Ortschaften und Eigennamen beibringen. Für ihn jedoch war es Teil des Konzeptes, die Namen unsachgemäß auszusprechen, weil dies darauf hindeutete, dass die Jugendlichen sich noch kaum mit ihrem Reisedomizil beschäftigt hatten.

„Und es war genauso mit der Übersetzerin, die dann uns immer die richtige Aussprache lernen wollte und [wo] ich damals gesagt habe, ‚nein, das brauchen wir nicht‘. Und das hat sie aber nicht so verstanden, dass wir das nicht so brauchen und da hatte ich dann auch einfach Schiss [etwas] zu sagen, weil ich ein junger Student bin, der da was machen will und nicht sicher bin, ob das so gut ist wie wir das so machen. [D]a habe ich dann auch weniger mit [ihr] gearbeitet. Ich hab dann irgendwann gefragt, ‚ja, wie denn‘? Dann haben wir ein bisschen was übernommen gegen Ende hin.“ (ebd.)

So lernen die Schauspieler_innen erst sukzessive während ihrer Reise – und parallel dazu während des fortdauernden Krieges – das Land und die Sprache besser kennen. Dieses Wissen schlägt sich auch in ihrer Aussprache nieder. Simon Dworaczek verteidigt seinen eigenen Zugang zu dem Stück, in dem eben gerade nicht der Kontext vergessen wird, also vergessen wird, dass es sich um österreichische, deutsche und schweizer Schauspieler_innen handelt, die Israel hauptsächlich aus den Nachrichten kennen, „die meistens nicht gut sind“ (ebd.). Genau diese neue Perspektive, die er dem Stück gibt, habe bei *Ulysses auf dem Flaschenfloß* sehr gute Ergebnisse erzielt und auch den Autor überzeugen können. Gilad Evron, der 2014 bei dem Stück anwesend war, habe die Inszenierung von Simon Dworaczek als Bereicherung empfunden und ihm im Anschluss gesagt, „dass er sein Stück komplett neu verstanden hat, also dass er Dinge, die im Stück sind, noch nie so gesehen hat [D]as bedeutet ja im Umkehrschluss, dass sich ein, wenn sich ein deutscher, österreichischer Regisseur mit dem Stoff aus Israel beschäftigt, dem noch mal eine ganz neue Perspektive geben kann. Dass der Künstler aus Israel sagt, ‚noch nie so gesehen, weil ich hab den Blick da, aus der Perspektive einfach nicht‘. Ich glaube genau so war es bei dem Stück auch, nur die Autorin konnte es [...] nicht so annehmen“ (ebd.).

Im Interview mit Noya Lancet sieht diese – zumindest mit der zeitlichen Distanz – diese Verschiedenheiten jedoch sehr gelassen:

„I thought what they did was right, because they were young students and the way they could relate to the story was completely different from the way people in Israel relate to the story. And it was full of humor, they took it lighter than we took it and it was communicative, I mean people could follow it.“ (Lancet 2017, Interview)

Ihrer Meinung nach erklärt sich der Unterschied daraus, dass das israelische Verhältnis zu der Geschichte, die erzählt wird, ein ganz anderes ist: „The play deals with periods that are hard to see, to feel, to understand“ (ebd.).

7.3 Die Kürzungen

Simon Dworaczeks Herangehensweise unterschied sich grundlegend von Noya Lancets und machte dadurch eine Anpassung des Textes notwendig. Besonders gegen Ende hin habe Simon Dworaczek radikal gekürzt.

„[D]as Stück macht noch so einen Schlenker wieder und den Schlenker braucht es aber nicht, weil das hat man eh verstanden, weil man es davor gesehen hat, oder gespürt hat. Das ist ja auch so etwas, wo dann die Autorin denkt, ‚jetzt mach ich noch mal einen Bogen, damit man das kapiert‘, aber wenn ich da sitze und denke, ich hab es kapiert, dann brauche ich den Bogen nicht mehr.“ (Dworaczek 2017, Interview)

In der Anfangsszene fällt der Auftritt, bei dem die Postkarte vorgelesen wird, weg. In der zweiten Szene *Nabi Samuel* werden die Fragen nicht gestellt, die das wesentliche Motiv der Fehlbarkeit der eigenen Erinnerung thematisierten („Haben wir tatsächlich unsere Hemden ausgezogen, um die Verwundeten zu verbinden? Reichten die Hemden wirklich nicht aus?“ (Lancet, Theaterfassung: 4)). Die Schlüsselszene *Die Fragen* bleibt weitgehend unverändert. Es ist eine der Stellen, die einen tiefen Einblick in die Überlegungen und Beweggründe, die Yoram Kaniuk und mit ihm seine Generation, angeleitet haben, als sie sich dafür entschieden, einzurücken: „Und ich habe mich freiwillig zum Palyam gemeldet, weil ich dachte, ich würde Schoa-Überlebende hier an Land bringen können.“ (Lancet, Theaterfassung: 6) Zugleich enthält sie die Zweifel, die im Zwiegespräch mit sich selbst entstehen: „Man muss ja ein Vollidiot, ja ein Übervollidiot sein um durch ein Minenfeld zu gehen und zu glauben, man täte es für sein Volk, das man ja nie persönlich kennen gelernt hat.“ (Lancet, Theaterfassung: 7)

Diese Textstellen bringen die Gedankengänge der Jugendlichen näher. „[A]lso wie ich das gelesen hab, habe ich die Motivation, also, habe ich verstanden, warum sie in diese Gefechte gegangen sind. Und warum sie das machen wollen“ sagt Simon Dworaczek in dem Interview (Dworaczek 2017, Interview). Einzelne Passagen wurden auch aus dieser Szene gestrichen. Beispielsweise findet sich der Ausspruch: „Wir sollten Hebräisch sprechen,“ in dieser Version nicht mehr (Lancet, Theaterfassung: 8). Mit dem Hintergrundwissen, dass es eine politische Zielsetzung des Zionismus war, die Hebräische Sprache zu modernisieren und zu beleben, während insbesondere das Jiddische als „Exilsprache“ abgetan wurde, ist diese Stelle jedoch von großer Bedeutung.

Es folgen die Szenen *Die gemalten Bilder* – in der die Schauspielerin den Satz *Ich war hier* in leuchtendem Orange an die Stahlwand schreibt – *Das Panzerfahrzeug, Chulda und Arierfundener Name*, in denen nur einige Zeilen gestrichen werden. Die nächste Schlüsselszene *Der Flüchtling*, in der Yorams Vater von seinem Verwandten aus Tarnopol besucht wird, beginnt mit dem Satz: „Eines Tages stand ein Mann vor unserer Wohnungstür in der Ben-Jehuda-Straße.“ (Lancet/Dworaczek, Theaterfassung: 12) Simon Dworaczek lässt das Publikum das Geschehen aus der Sicht des 16-jährigen Yorams betrachten:

„[D]iese Parallelen konnte man dann auch wieder ins Bild setzten. So, beispielsweise der Onkel Moshe [Menasche], der dann da kommt und der Junge versteht kein Wort ... Da habe ich gesagt, na, das ist wie: E.T. kommt zu Besuch. Also es ist wie, da kommt jemand und ich verstehe kein Wort, also ich verstehe ihn einfach nicht und wir haben dann sehr aus der Sicht des Jungen diese Szene inszeniert, dass [...] auch ich als Publikum tatsächlich nicht[s] verstehen konnte.“ (Dworaczek 2017, Interview)

Auch in den nachstehenden Szenen sind einige Passagen weggefallen. So kommt in *Der Araber* die Stelle nicht vor, in der ein Schauspieler sagt:

„Ich trat danach dem Haschomer Haza'ir bei, weil diese Organisation an Völkerverständigung und einen bi-nationalen Staat glaubte und ich hoffte, dass mit diesen Vorsätzen so etwas wie mit dem toten Araber nie wieder passieren würde. Wie naiv ich doch war.“ (Lancet, Theaterfassung: 17)

In *Die Staatsgründung* wird die Figur des Politricks Benny Marshak verworfen und dadurch die Handlung vereinfacht. Bei der Schlacht um die Versorgungsrouten von Jerusalem, die in der Szene *Castel* thematisiert wird, ist der Absatz gestrichen, in dem ein Schauspieler erklärt, an diesem Tag sei das „Mir-folgen“-Märchen entstanden, das die Heldenhaftigkeit des Palmach auf eine Formel brachte. Ebenfalls weg fällt der Hinweis auf die Identität des getöteten

arabischen Kommandanten, der die israelischen Soldaten für verbündete Kämpfer hielt und seinen Irrtum zu spät entdeckte. Es handelte sich bei ihm um den Offizier Abd Al-Qader al-Husseini, den Neffen des berühmten Muftis von Jerusalem, Mohammed Amin al-Husseini. *Die Champagnerdusche* ist in der Fassung von Simon Dworaczek nicht mehr enthalten. *Beit Yubba*, das eine sehr lange und bedeutsame Szene ist, in der es um den Streit zwischen Yoram und einem anderen Soldaten geht, der damit endet, dass Yoram einen arabischen Buben erschießt, ist ebenfalls fast vollständig geblieben. Auch hier wurde jedoch die Stelle ausgeklammert, in der der Hashomer Haza'ir enthalten ist: „Dieses schändliche Recht bestärkte mich, ich dachte an meinen Vater und an Haschomer Haza'ir mit seiner Idee des Zweivölkerstaates; für mich damals wie heute die einzig denkbare Lösung, in der aber ich nicht leben kann.“ (Lancet, Theaterfassung: 25)

In den folgenden Szenen *Schallplatte – II. Teil, San Simon – erzählt parallel zum Seder Abend in Jerusalem* und *Die anderen Gefechte* sind Stellen gekürzt, die Szene *Generali* wurde komplett herausgenommen.

Das Zionstor wiederum ist in voller Länge inszeniert. Es ist die Szene, wo die Feinde im Schlachtfeld aufeinandertreffen, Yorams Leben jedoch verschont bleibt. Die Szene „habe ich als Hochzeit inszeniert, weil wir gesagt haben, ... genau das ist es ja in dem Moment was der Text erzählt, also es ist so ein Bündnis, was man, also die Todfeinde gehen gemeinsam in die Ehe“ (ebd.). Geändert wurde jedenfalls auch die Struktur in dieser Szene, denn die Aussagen von verschiedenen Schauspieler_innen werden zusammengefasst und eine Schauspielerin spricht einen Großteil der Passagen, die in dem Skript von Noya Lancet auf mehrere Figuren aufgeteilt waren. Dadurch wird die Erzählung zentralisiert und der Wechsel von Schauspieler_innen, die eine Person verkörpern, vermieden.

Simon Dworaczek lässt das Stück beim *Zionstor* enden. Der letzte Satz lautet: „Die Sonne erleuchtete mich, ich fühlte mich erleuchtet ...“ (Lancet/Dworaczek, Theaterfassung: 29)

Die Szene in Ramla, die auf dem Kapitel beruht, das in Israel sogar in der Zeitung abgedruckt wurde, fällt weg.

7.4 Die Atmosphäre

Der Umstand, dass die Szene von Ramla in der Aufführung in Österreich nicht vorkommt, zeigt, dass der Kontext der Umsetzung von größter Bedeutung ist. Ramla ist ein Symbol für den israelisch-palästinensischen Konflikt, es ist der Schlüssel zum Verständnis der „origins of the refugee problem,“ das bei Friedensverhandlungen – neben der Frage des Status von Jerusalem, der konkreten Grenzziehungen und der Sicherheit des israelischen Staates – einen der konfliktrichtigsten Punkte darstellte. In Österreich jedoch ist dies kein schmerzhafter Teil der eigenen Geschichte. Diese Leichtigkeit im Umgang mit dem Material zeigt sich auch in der Atmosphäre, die die Inszenierungen entstehen lassen. Bei der Aufführung im Theater Hamakom betreten fünf Schauspieler_innen in Urlaubsbekleidung die Bühne. Einer trägt rote Shorts, die andere einen Strohhut und ein grün-weißes Kleid. Das Stück beginnt damit, dass die Schauspieler_innen im Sarg auf die Bühne fahren. Einer zieht den Sarg und stellt sich dann in lehrerhafter Pose vor die anderen. Er sagt: „Das war der Kurs von dem mehr als die Hälfte der Teilnehmer später ums Leben kommen wird; sie werden nicht auf Patrouillengängen sterben, sondern...“ und blickt erwartungsvoll auf seine „Schüler_innen“ hinab (Lancet/Dworaczek, Theaterfassung: 2). Diese zeigen eifrig auf und zappeln im Sarg, um auf sich aufmerksam zu machen: „Ich, ich!“ Sie wollen die Antwort schreien: „In Jerusalem,“ als hätten sie den Stoff gerade erst gelernt. In der Szene „die Fragen“ stimmen sie das Lied von Pippi Langstrumpf an. Die Aufführung in Haifa ist erwartungsgemäß viel weniger fröhlich. Die acht Schauspieler_innen tragen Kleidung in einfachen Farben. Die Grau- und Brauntöne erinnern an die Farben der Armee. Die Requisiten sind minimalistisch gehalten, am Boden liegen einige Stoffsäcke, am linken und rechten Rand der Bühne steht jeweils ein Mikro. Die Schauspieler_innen singen inbrünstig die Palmach-Hymne. Das Stück arbeitet mit atmosphärischen Wechsellern, erzeugt durch den Abtausch von düsteren und hellen Lichtverhältnisse und dramatischer Musik oder begeistert vorgetragenen Hymnen. In Kriegsszenen wird schnell und gehetzt gesprochen, die Angst, aber auch die Ernüchterung nach der euphorischen Zustimmung zum Krieg („Wir werden in Bab-El-Wad sterben“), sind deutlich fühlbar.

Das Stück im Theater Hamakom kommt zum Ende mit der Szene, in der Yoram sich einer Gewehrmündung gegenüber sieht und sich sicher ist, dass er sterben muss, jedoch verschont

wird. Simon Dworaczek inszenierte es so, dass der Sarg umgedreht in der Mitte der Bühne liegt, während zwei Schauspieler_innen darauf knien, zum Publikum gewandt und Hände haltend. Davor liegt jemand tot am Boden. Ein Schauspieler spricht den letzten Satz und alle stimmen Hochzeitsmusik an. Plötzlich fallen sie tot um. In der Inszenierung von Noya Lancet werden zum Schluss die Hauptthemen des Stückes, das Dilemma der Staatsgründung und die Frage nach Erinnerung, wieder aufgegriffen.

In Übereinstimmung mit Yoram Kaniuk hatte Noya Lancet von ihrer ursprünglichen Fassung das Ende weggekürzt, weil es zu offensichtlich gewesen sei. „They should use their intelligence and imagination more, you know? That’s why I cut a little bit out. ... I had an Arab actor in the group and he has a monologue at the end and part of it I cut” (Lancet 2017, Interview). Diese gestrichenen Passagen enthielten beispielsweise Sätze wie: “Thinking about the new state that Ben-Gurion established, sixty-years-old now, its parents no longer with us and its heirs are idiots, fools, robbers, wicked people who’ve forgotten where they came from.” (Lancet, englische Theaterfassung: 29⁵) Dieser Teil sei nach zwei Aufführungen wieder gestrichen worden. Außerdem hätte sie gerne auch das letzte Kapitel von Yoram Kaniuks Buch miteinbezogen. Dieses wurde erst in der zweiten Auflage vom Autor hinzugefügt. Es handelt von einem Freund, mit dem Yoram Kaniuk gemeinsam gekämpft hatte. Dieser Freund hatte auch Jahrzehnte später keinen Weg gefunden, um die Erlebnisse des Krieges zu verarbeiten. „Jechsekel ist im Kampf um Kastel steckengeblieben. (...) Er ist mittendrin steckengeblieben, an der Stelle, die kein normaler Mensch berühren kann, denn seit jenem Tag fristet er nur noch sein Dasein, sein Körper entwickelt sich weiter, aber er selbst verharrt in dem einen schrecklichen Moment, in dem einen grauenhaften, mörderischen und blutigen Kampf, in dem er verwundet wurde, überlebte und wegrobte,“ schreibt Yoram Kaniuk über diesen Freund (Kaniuk 2013: 222 f.). Noya Lancet sagt, sie hätte dieses Kapitel gerne im Stück eingebaut, dann aber keine Möglichkeit gefunden, es gut mit dem Rest zu verbinden und daher nur einzelne Sätze davon eingeflochten (Lancet 2017, Interview).

5 Die englische Theaterfassung des Stückes 1948, die mir vom Theater Nestroyhof Hamakom zur Verfügung gestellt wurde, enthält auch die von Noya Lancet nach zwei Aufführungen in Haifa gestrichenen Szenen am Ende des Stückes. Sie wurden nicht ins Deutsche übersetzt und in Österreich nicht aufgeführt.

7.5 Das Publikum

Die Reaktionen des Publikums, so Simon Dworaczek, seien nach der Aufführung sehr gemischt ausgefallen. „Du weißt, das habe ich einmal nur gespielt, nicht? Mein Gott, für ein Mal so viel Arbeit,“ erinnert er sich (Dworaczek 2017, Interview). Einige Leute im Publikum hätten negativ auf das Stück reagiert und die Meinung geäußert, dass mit dem Material zu wenig sensibel umgegangen worden sei. Beispielsweise fanden sie es nicht in Ordnung, dass die Eigennamen falsch ausgesprochen worden waren, weil es bei ihnen den Eindruck hinterließ, man mache sich im Stück über die Geschehnisse lustig. Andere wiederum meinten „ja, genau so muss man es machen“. Weil wenn wir jetzt versuchen das nachzustellen, als wenn wir das wirklich wären, dann würden wir uns ja mehr glaube ich darüber lustig machen, als wenn wir sagen, ‚okay, wir sind wer wir sind, wir gucken, was rauskommt‘“, sagt Simon Dworaczek (ebd.). Im Großen und Ganzen sei er jedoch mit den Reaktionen, die das Stück ausgelöst hatte, zufrieden gewesen. Aus seiner Sicht sei es sogar gewinnbringender, die Zuschauer_innen durch Polarisierung ins Gespräch zu bringen:

„[D]as sind für mich die besten Arbeiten im Theater oder auch so im Film. Also überhaupt sind häufig die Arbeiten am besten, die [das] Publikum spalten. Wo dann vierzig Prozent sagen ‚nein, ist scheiße, kann ich überhaupt nichts damit anfangen‘, vierzig Prozent sagen ‚ich finde es großartig‘ und zwanzig Prozent wissen nicht, ob sie es gut oder doof finden. Und dann kommen sie ins Gespräch. [I]ch weiß noch am Anfang haben wir mit der Hymne begonnen, [da] gab es mal Lacher oder so, das war irgendwie witzig, teilweise. Und dieses Lachen ist aber immer mehr verstummt, so wie ich es in meiner Erinnerung habe. ... [M]ehr können wir nicht leisten, [als] dass wir anscheinend im Menschen was aktivieren, dass sie danach miteinander ins Gespräch kommen. Und das hat es voll gebracht.“ (ebd.)

In Israel wurde das Stück öfter aufgeführt. Neben Haifa konnte es auch zwei Mal in Tel Aviv aufgeführt werden – einmal im Zentrum der Stadt und einmal in Ramat Gan, einem am Rand liegenden Stadtteil. „The right audience was in Tel Aviv. The way it was accepted there – it was the right place for it,“ sagt Noya Lancet zu den verschiedenen Aufführungen (Lancet 2007, Interview). In Tel Aviv sei die Theaterszene viel größer und differenzierter. Das Theater in Haifa würde vor allem älteres Publikum anziehen, das sich realistisches oder melodramatisches Theater erwarte, während in Tel Aviv das Publikum viel durchmischerter war. Noya Lancet verbindet mit den Aufführungen in Tel Aviv auch ein schmerzliches, frustrierendes Erlebnis. Bevor das Theaterstück abgesetzt werden sollte, versuchte sie es noch

einmal zu Ehren von Yoram Kaniuk, der zu dem Zeitpunkt schon schwer erkrankt war, nach Tel Aviv zu bringen. Der Wunsch wurde ihr allerdings versagt: „The economic interests were different. So this was very painful for me and I think for him too.“ (ebd.)

8. Fazit

Mehrere Schlussfolgerungen lassen sich aus den Interviews ziehen.

Erstens was die Kontextabhängigkeit des Stückes betrifft: Simon Dworaczek verneint die Frage, ob er Passagen, aufgrund der Befürchtung, dass diese von einem österreichischen Publikum nicht verstanden würden, gekürzt habe. Auch Susanne Höhne sieht keinen Grund zu der Annahme, dass der Text nicht verständlich genug sei und aufgrund dessen speziell adaptiert werden müsse. „Also ich finde, es ist wert, etwas darüber zu wissen. Es ist möglich!“ sagt sie dazu (Höhne 2017, Interview). Für Simon Dworaczek sind die Kürzungen in seiner Fassung viel mehr Ergebnis des Gesamtkonzepts, das eine spezifische Perspektive auf den Text ermögliche. In seinem Zugang versuchte er gerade die Distanz zum Text und seinen Themen fruchtbar zu machen und eine zusätzliche Ebene – die der europäischen Zuschauer_innen – hinzuzufügen. Aus seiner Sicht wäre es eine Anmaßung gewesen, so zu tun, als seien die Schauspieler_innen selbst tatsächlich die israelischen Jugendlichen, die in den Krieg ziehen. Beim Vergleich der beiden Textfassungen wird allerdings auch deutlich, dass einige jener Textstellen gekürzt wurden, die in Israel besondere Bedeutung haben. Vornehmlich zu erwähnen wäre hier die gesamte Szene in Ramla, in der gleich mehrere Problematiken aufgeworfen werden, die die israelische Politik nach wie vor prägen. Zum einen ist dies die Vertreibung der Palästinenser_innen, die sich aus palästinensischer Sicht in einer Verweigerung des Rückkehrrechtes fortsetzte, während aus israelischer Sicht beides ein Ergebnis des Angriffs der arabischen Allianz und der Nichtanerkennung des Staates Israels war. Zum anderen wird in der Szene von Ramla auch das emotional schwierige Verhältnis mit den Einwander_innen, die Überlebende der Shoah waren, sowie ihre besonders schwierige Lage, angesprochen. Über Yoram Kaniuks Entscheidung, Israel nach dem Unabhängigkeitskrieg zu verlassen, sagt Noya Lancet:

„After the war, a lot of young people were traumatized and it wasn't known then, what a trauma of war is. It wasn't treated. And after the war, all the immigrants started to come. See, [in the play shown in Vienna] they didn't do all the immigrant's part. But it was hard for them to see those people, it was hard for them. And a lot of them left for a while, or for a long time.” (Lancet 2017, Interview)

Seine Gedanken seien jedoch immer dort geblieben. Auch als er in den USA gelebt hatte, hatte er sich mit Israel und dem Leben dort beschäftigt, um nach zehn Jahren gemeinsam mit seiner Familie zurückzukehren. Es finden sich noch weitere Beispiele für Kürzungen, die Textstellen enthielten, die in Israel als bedeutsam angesehen werden. Der Ausspruch: „Ihr sollt Hebräisch sprechen,“ kommt in der österreichischen Fassung nicht mehr vor. Im israelischen Kontext ist er jedoch geschichtsträchtig. Er unterstreicht die Forderung und das Ideal des Zionismus, nicht nur einen neuen Staat, sondern auch einen neuen Menschen zu schaffen, der nicht mehr Jiddisch, sondern Hebräisch sprechen und alle Eigenschaften, die mit dem Exil in Verbindung gebracht wurden, überwinden sollte.

Auch spezifische Organisationen oder Personen, die in Israel als bekannt vorausgesetzt werden könnten, werden in der österreichischen Fassung nicht beim Namen genannt. So beispielsweise die Jugendorganisation Haschomer Haza'ir, der Yoram Kaniuk angehörte oder Abd Al-Qader al-Husseini, der Neffe des antisemitischen Mufti von Jerusalem, der im Zweiten Weltkrieg mit den Nazis zusammenarbeitete und sich für eine Ermordung aller Juden und Jüdinnen aussprach.

Zweitens was die Frage der Aufführbarkeit von Stücken betrifft: Keine_r der drei Interviewten hatte Bedenken dabei, ein Stück in Österreich aufzuführen, das sich sehr kritisch gegenüber Israels Entstehungsgeschichte äußerte. „Es kommen ja keine Antisemiten, die machen sich da auch gar nicht die Mühe“, sagt Susanne Höhne lapidar dazu (Höhne 2017, Interview). Vielmehr könne so ein Festival dazu beitragen, Einblicke in die lebhaft demokratische Kultur in Israel zu geben und so zu einem differenzierteren Bild des Landes beizutragen. Sie glaubt, dass Österreicher_innen oft wenig über Israel wissen. „Es ist immerhin die einzige Demokratie im Nahen Osten und das wird jetzt im Israelbild auch nicht gerade betont“ (ebd.).

Auch Noya Lancet sieht den Inhalt des Romans sowie des Stückes nicht geeignet dafür, um Israelfeindschaft, die häufig mit Antisemitismus zu erklären ist, damit zu begründen. Der Text sei viel zu nuanciert, um davon die einfache Formel, Israel hätte nie gegründet werden dürfen, abzuleiten. „I think it should open up some questions and it opened up questions on both

sides,“ sagt sie (Lancet 2017, Interview). Gerade dadurch, dass Yoram Kaniuk in der Szene von Ramla zwischen den vertriebenen Araber_innen und den Überlebenden der Shoah, für die Krieg „Wehrmacht, Nazis, Gestapo, Viehwagens, Krematorien“ bedeutete, steht, wird ein Dilemma aufgezeigt, das nicht einfach in eine Richtung aufgelöst werden kann (Lancet, Theaterfassung: 32). Für Noya Lancet war es daher in ihrer Arbeit wichtig, jungen Leuten in Israel die Geschichte des Landes näherzubringen. „People here want to deny reality. Not to deny, but to put it further away, to suppress. We live with it, but we don’t want to think about it every day. And that’s why they [the young people] don’t know anything about the wars and the real history of our country, because most of the young people were born after ‘67. This country was different before ‘67, it was another country. From ‘67 on it was a completely different place,“ sagt sie (Lancet 2017, Interview). Das Stück *1948* habe ermöglicht, mit dem Abstand von mehreren Jahrzehnten die Gründungsperiode Israels aus heutiger Perspektive zu betrachten. Für viele Menschen in Österreich – vorausgesetzt sie sind nicht aus Kriegsgebieten nach Österreich migriert – ist Krieg mittlerweile eine Fiktion, eine Erzählung. Sie wissen nicht, was es bedeutet, die Geschichte des Landes nach Kriegen einzuteilen, wie das in Israel der Fall ist. Antiisraelische Argumentationen zeichnen Israel oft als reine Kolonialmacht und unterschlagen die jüdische Geschichte an dem Ort sowie den antikolonialen, befreiungsnationalistischen Aspekt des zionistischen Projekts. Ebenso wird häufig vergessen, dass die ersten Kriege des Landes mit den umliegenden arabischen Staaten Ägypten, Syrien, Libanon, Irak und Jordanien und nicht in einem asymmetrischen Krieg mit der palästinensischen Bevölkerung geführt wurden. Mittlerweile hat sich die Lage freilich tiefgreifend verändert.

Das Stück *1948* sperrt sich einer einfachen Vereinnahmung, weil es kritisch Bezug nimmt sowohl auf die Positionen in und v.a. außerhalb Israels, die Israel verteufeln, als auch auf die nationalistisch gefärbte Sichtweise, die den Unabhängigkeitskrieg glorifiziert. Vor allem ist es eine sehr persönliche Geschichte, die aus dem eigenen Gedächtnis schöpft, ohne das, was es hergibt für bare Münze zu nehmen. Eine Passage aus dem Stück, die in jeder Version enthalten ist, lautet:

„Zusätzlich zu Hitze, Lärm, Not, Schmerz, Wut und Staunen ist da noch das Problem des Erinnerns. Ich bin nicht sicher woran ich mich wirklich erinnere. Kann ich meinem Gedächtnis trauen? Es ist listig und offenbart nicht nur die eine Wahrheit. (...) Jede Lüge, der man auf der Suche nach der Wahrheit begegnet, kann mehr Wahrheit beinhalten als die Wahrheit.“ (Lancet, Theaterfassung: 6)

9. Bibliographie

- Almog, Oz (2000): *The Sabra: the creation of the new Jew*. Berkeley: University of California Press
- Arendt, Hannah (1991): *Israel, Palästina und der Antisemitismus*. [hrsg. von Geisel, Eike]. Berlin: Wagenbach
- Assmann, Jan (1992): *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: C. H. Beck
- Ben-Yehuda, Nachman (1995): *The Masada Myth. Collective Memory and Mythmaking in Israel*. Madison: University of Wisconsin Press
- Brumlik, Michael (2007): *Kritik des Zionismus*. Hamburg: Europ. Verl.-Anst.
- Esslin, Martin (1978): *Was ist Drama? Eine Einführung*. München: R. Piper & Co. Verlag
- Fischer-Lichte, Erika (2012): *Performativität. Eine Einführung*. Bielefeld: Transcript Verlag
- Kaniuk, Yoram (2013): *1948*. Berlin: Aufbau Verlag
- König, Helmut (2008): *Politik und Gedächtnis*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft
- Meyer, Michael (2001): *English and American Literatures*. 4. Aufl. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag GmbH
- Segev, Tom (1995): *Die siebte Million. Der Holocaust und Israels Politik der Erinnerung*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt

Beiträge einzelner Autor_innen aus Herausgeberwerken

- Assmann, Aleida (2016): *Erlebte, erinnerte und erzählte Geschichte*. In: Rüth, Axel/Schwarze, Michael [Hsgb.]: *Erfahrung und Referenz. Erzählte Geschichte im 20. Jahrhundert* (S. 43-58). Paderborn: Wilhelm Fink
- Assmann, Aleida (2006): *Wie wahr sind unsere Erinnerungen?* In: Markowitsch, Hans J./ Welzer, Harald [Hsgb.]: *Warum Menschen sich erinnern können. Fortschritte in der interdisziplinären Gedächtnisforschung* (S. 95-110). Stuttgart: Klett-Cotta

- Assmann, Jan (1988): *Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität*. In: Assmann, Jan/ Hölscher, Tonio [Hrsg.]: *Kultur und Gedächtnis* (S. 9-19). Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Assmann, Jan (2002): *Geschichte und Gedächtnis: Moderne Theorien und alte Ursprünge*. In: Brenner, Michael/Meyers, David N. [Hrsg.]: *Jüdische Geschichtsschreibung heute* (S. 95-103). München: C. H. Beck
- Ben-Zvi, Linda (1996): *Preface*. In: Ben-Zvi, Linda [Hrsg.]: *Theater in Israel* (S. vii-xxi). Ann Arbor: University of Michigan Press
- Bogner, Alexander/ Menz, Wolfgang (2002 a): *Expertenwissen und Forschungspraxis: die modernisierungstheoretische und die methodische Debatte um die Experten. Zur Einführung in ein unübersichtliches Problemfeld*. In: Bogner, Alexander/ Littig, Beate/ Menz, Wolfgang [Hrsg.]: *Das Experteninterview. Theorie, Methode, Anwendung* (S. 7-29). Opladen: Leske + Budrich
- Bogner, Alexander/ Menz, Wolfgang (2002 b): *Das theoriegenerierende Experteninterview. Erkenntnisinteresse, Wissensformen, Interaktion*. In: Bogner, Alexander/ Littig, Beate/ Menz, Wolfgang [Hrsg.]: *Das Experteninterview. Theorie, Methode, Anwendung* (S. 33-70). Opladen: Leske + Budrich
- Brubaker, Rogers (2002): *Nationalistische Mythen und eine post-nationalistische Perspektive*. In: Brenner, Michael/Meyers, David N. [Hrsg.]: *Jüdische Geschichtsschreibung heute* (S. 217-228). München: C. H. Beck
- Demirović, Alex (2014): *Nomos und Habitus. Anmerkungen zu Gesellschaftstheorie, Arbeitsteilung und Herrschaft bei Adorno und Bourdieu*. In: Bauer, Ullrich/ Bittlingmayer, Uwe H./ Keller, Carsten/ Schultheis, Franz [Hrsg.]: *Bourdieu und die Frankfurter Schule. Kritische Gesellschaftstheorie im Zeitalter des Neoliberalismus* (S. 251-266). Bielefeld: transcript Verlag
- Diner, Dan (2002): *Historische Anthropologie nationaler Geschichtsschreibung*. In: Brenner, Michael/Meyers, David N. [Hrsg.]: *Jüdische Geschichtsschreibung heute* (S. 207-216). München: C. H. Beck 2002
- Gelber, Yoav (2000): *Die Geschichtsschreibung des Zionismus: Von Apologetik zu Verleugnung*. In: Schäfer, Barbara [Hrsg.]: *Historikerstreit in Israel. Die 'neuen'*

Historiker zwischen Wissenschaft und Öffentlichkeit (S. 15-45). Frankfurt am Main: Campus Verlag

- Gerbel, Christian/ Lechner, Manfred/ Lorenz, Dagmar C. G./ Marchart, Oliver/ Öhner, Vrääth/ Steiner, Ines/ Strutz, Andre/ Uhl, Heidemarie (2003): *Transformationen gesellschaftlicher Erinnerung. Zur hegemonietheoretischen Konzeption einer 'Gedächtnisgeschichte' der Zweiten Republik*. In: Lutter, Christian/ Musner, Lutz [Hrsg.]: *Kulturstudien in Österreich* (S: 13-30). Wien: Erhard Löcker GesmbH
- Kastner, Jens (2007): *Auf dem Spielfeld der Macht. Kollektives Gedächtnis und Positionierung, Stuart Hall und Pierre Bourdieu, EZLN und CIPO-RFM*. In: Hinderer, Max/ Kastner, Jens [Hrsg.]: *Pok ta Pok. Aneignung – Macht – Kunst* (S. 93-114). Wien: Turia + Kant 2007
- Marchart, Oliver (2005): *Das historisch-politische Gedächtnis. Für eine politische Theorie kollektiver Erinnerung*. In: Gerbel, Christian/ Lechner, Manfred/ Lorenz, Dagmar C. G./ Marchart, Oliver/ Öhner, Vrääth/ Steiner, Ines/ Strutz, Andre/ Uhl, Heidemarie [Hrsg.]: *Transformationen gesellschaftlicher Erinnerung. Studien zur ,Gedächtnisgeschichte' der Zweiten Republik* (S. 21-49). Wien: Turia + Kant
- Meuser, Michael/ Nagel, Ulrike (2002): *ExpertInneninterviews – vielfach erprobt, wenig bedacht. Ein Beitrag zur qualitativen Methodendiskussion*. In: Bogner, Alexander/ Littig, Beate/ Menz, Wolfgang [Hrsg.]: *Das Experteninterview. Theorie, Methode, Anwendung* (S. 71-93). Opladen: Leske + Budrich
- Raz-Krakotzkin, Amnon (2002): *Geschichte, Nationalismus, Eingedenken*. In: Brenner, Michael/ Myers, David N. [Hrsg.]: *Jüdische Geschichtsschreibung heute* (S. 181-206). Münschen: Beck
- Scherr, Albert (2014): *Subjektivität und Habitus. Pierre Bourdieus Beitrag zu einer soziologischen Theorie des Subjekts und das Problem der ungesetzlichen Wahrnehmungen, Beutungen und Handlungen*. In: Bauer, Ullrich/ Bittlingmayer, Uwe H./ Keller, Carsten/ Schultheis, Franz [Hrsg.]: *Bourdieu und die Frankfurter Schule. Kritische Gesellschaftstheorie im Zeitalter des Neoliberalismus* (S. 163-188). Bielefeld: transcript Verlag
- Shaked, Gershon (1996): *Introduction: The Israeli Drama – An Overview*. In: Ben-Zvi, Linda [Hrsg.]: *Theater in Israel* (S. 1-8). Ann Arbor: University of Michigan Press

Zeitschriftenartikel

- Abramson, Glenda (1997): *Theater Censorship in Israel*. In: *Israel Studies*, Vol.2(1), 111-135
- Cox, Stephen Russell (2014): *Britain and the origin of Israeli Special Operations: SOE and PALMACH during the Second World War*. In: *Dynamics of Asymmetric Conflict*, 1-19
- Feige, Michael (2002): *Introduction: Rethinking Israeli Memory and Identity*. *Israel Studies*, Vol.7(2), S. v-xiv
- Golan, Arnon (2003): *Lydda and Ramle: from Palestinian-Arab to Israeli towns, 1948-67*. In: *Middle Eastern Studies*, Vol.39(4), 121-139
- Halabi, Yakub (2012): *Anti-Semitism, Unhappy Consciousness and the Social Construction of the Palestinian Nakba*. In: *International Studies*, Vol.49(3-4), 397-427
- Katz, Stephen (2015): *After the Shooting: On Yoram Kaniuk's Peripatetic Palmahnik*. In: *Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies*, Vol.34(1), 27-56
- Levy, Shimon (1988): *The Gospel According to Hanoch*. In: *Theatre Research International*, 1988, Vol.13(2), 146-154
- Lustick, Ian S. (1997): *Israeli history: Who is fabricating what?* In: *Survival*, Vol.39(3), 156-166
- Nets-Zehngut, Rafi (2012): *Internal and External Collective Memories of Conflicts: Israel and the 1948 Palestinian Exodus*. In: *International Journal of Conflict and Violence*, Vol.6(1), 126-140
- Segal, Rafi (2003): *The Palmach History Museum, Tel Aviv*. In: *The Journal of Architecture*, Vol.8(2), 251-263

Online Quellen

- Theater Nestroyhof Hamakom (a): *Wien am Meer. Israel/Stücke/Aktuell II*. Online: <http://www.hamakom.at/index.php?eid=225>

- Theater Nestroyhof Hamakom (b): *Geschichte*. Online: http://www.hamakom.at/index.php?res_id=24
- Schmidt, Caspar (2009): *Die Stadt München zeigt Ilan Pappé die rote Karte*. Online: <http://www.hagalil.com/2009/10/pappe/>

Theaterfassungen

- Lancet, Noya (2011): *1948. Adaptation by Noya Lancet. Based on a book by Yoram Kanyuk*
- Lancet, Noya (2011): *1948. Dramatisierung des Buches von Yoram Kaniuk von Noya Lancet*. Übersetzt von: Alice Baar (2015)
- Lancet, Noya/ Dworaczek Simon (2015): *1948*. Strichfassung

Persönliche/telefonische Interviews

- Dworaczek, Simon (2017). Persönliches Interview am 31.03.2017. Wien
- Höhne, Susanne (2017). Persönliches Interview am 06.04.2017. Wien
- Lancet, Noya (2017). Telefonisches Interview am 22.04.2017

Abstract (deutsch)

Israelisches Theater ist in hohem Maße politisches Theater. Seit der Gründung des Staates Israel hat es verschiedene Phasen durchlaufen, die unterschiedliche Charakteristika aufweisen. In der Gründungsphase überwog nostalgisches Sozialdrama, das dem Pioniergeist und der sozialistischen Arbeitsethik treu blieb. Ab den 60er Jahren kamen vermehrt Stücke auf die Bühne, die sich kritisch mit Fragen der nationalen Identität und den zionistischen Werten auseinandersetzten.

Mit dem Festival *Israel.Stücke.Aktuell* wurde israelische Gegenwartsdramatik nach Wien geholt. In den Jahren 2014 und 2015 wurde eine Mischung von Stücken junger und bereits anerkannter Autor_innen am Theater Nestroyhof Hamakom präsentiert.

In meiner Arbeit konzentriere ich mich auf das Stück *1948*, das 2011 am Stadttheater Haifa in Israel eraufgeführt wurde. Die Autorin des Stückes, Noya Lancet, adaptierte für die Theateraufführungen den Text des autobiographischen Romans von Yoram Kaniuk. Darin beschreibt Yoram Kaniuk seine Erlebnisse als 17-Jähriger im israelischen Unabhängigkeitskrieg, an dem er als Mitglied der Marineeinheit des Palmach (hebräische Abkürzung für Plugot Machatz, zu Deutsch: Einsatztruppe) beteiligt war. Im seinem Roman gibt er seine Einstellung zum Krieg und den politischen Begebenheiten aus einer zeitlichen Distanz wieder. Dabei sind die Begriffe des Erinnerns und des Gedächtnisses von zentraler Bedeutung. Ihn beschäftigt besonders die Frage, woran man sich überhaupt erinnert und welche Färbung Erinnerungen über die Zeit hinweg annehmen. Der theoretische Teil der Arbeit befasst sich mit den politik- und kulturwissenschaftlichen Zugängen zu Gedächtnis und Erinnerung. Wichtig sind hierfür die Begriffe des kommunikativen und kulturellen Gedächtnisses, die von Jan Assmann geprägt wurden.

Über eine Analyse des Stückinhaltes werden vier Motive des kulturellen Gedächtnisses näher untersucht: der Palmach, der trotz seines kurzen Bestehens als Elitetruppe der israelischen Streitkräfte einen wichtigen Platz im kollektiven Gedächtnis in Israel einnahm; Masada, das als Schauplatz jüdischen Widerstands gegen die Römer bis in die 60er Jahre parteiübergreifendes Symbol für Standhaftigkeit blieb; der Begriff des Sabra, der für den_die im vorstaatlichen

Jischuw geborene_n Juden oder Jüdin steht, dessen_deren Eigenschaften der Unabhängigkeit, Arbeitsmoral, Direktheit und Stärke als Idealbilder einer ganzen Generation dienten; und das Verhältnis des Jischuw zur Shoah und den Überlebenden der Shoah, das aufgrund mehrerer Faktoren ein kompliziertes war.

Die inhaltliche Analyse des Textes ist eingebettet in eine Analyse der Kontextbedingungen, in denen das Stück *1948* aufgeführt wurde. Dazu wurden in persönlichen und telefonischen Interviews die Autorin des Stückes, Noya Lancet, die Projektleiterin des Festivals *Israel.Stücke.Aktuell*, Susanne Höhne, sowie der Regisseur des Stückes für die Aufführung in Wien 2015, Simon Dworaczek, befragt. Zentral war die Frage, inwiefern sich Herausforderungen bei der Umsetzung des Stückes dadurch ergaben, dass das Publikum unterschiedliche Einstellungen und unterschiedliches Wissen zu den Themen im Stück hatte. Die Interviewpartner_innen waren sich darin einig, dass sich das Stück gegen einfache politische Vereinnahmungen sperrt und sich nicht dazu eignet, anti-israelische Ressentiments zu bedienen. Stattdessen könne ein Festival wie *Israel.Stücke.Aktuell* dazu beitragen, einen Einblick in die lebhafteste demokratische Kultur Israels zu geben.

Abstract (English)

Theater in Israel is highly political. It has changed significantly since the founding of the state. During the founding period, nostalgic social dramas prevailed. They remained faithful to pioneer values and socialist work ethics. From the 1960s on, theaters staged plays that dealt with questions of national identity and Zionist values in a critical way.

The festival *Israel.Stücke.Aktuell* brought contemporary drama from Israel to Vienna. In the years 2014 and 2015 a mixture of plays from young and accredited authors was presented at the theater Nestroyhof Hamakom.

In my thesis, I concentrate on the play *1948*, which first premiered at the municipal theater in Haifa in 2011. The author of the play, Noya Lancet, adapted Yoram Kaniuk's autobiography for the theater version. In his autobiographical novel, Yoram Kaniuk describes his experiences as a 17 year old during the Israeli War of Independence. He took part in the war as a member of the Palmach (short in Hebrew for Plugot Machatz, lit. strike forces). Kaniuk recounts his approach to the war and the political circumstances from a temporal distance. He is particularly concerned with the questions of what can be remembered and how memory changes over time.

The theoretical part of the thesis deals with cultural and political approaches to memory and remembrance. It leans heavily on the terms cultural and communicative memory coined by Jan Assmann. In the content analysis of the play, four motifs of Israel's cultural memory are examined in greater detail: Palmach, Masada, sabra, and Yishuv's relation to the Shoah. The Palmach has taken a special place in the collective memory in Israel, although it existed only briefly. Masada is a scene of Jewish resistance against the Romans which was a symbol of endurance in Israel until the 60s. The term of the sabra stands for the Jews born in pre-State Yishuv, who embodied the ideal qualities of a whole generation: autonomy, working morale, directness and strength. The last motif is the relation of Yishuv to the Shoah and the survivors of the Shoah, which was a difficult one due to several factors.

The content analysis is embedded in an analysis of the context of the stage performances. For this purpose, personal interviews were conducted with Noya Lancet, the author of the play,

Susanne Höhne, the project director of the festival *Israel.Stücke.Aktuell*, and Simon Dworaczek, the director of the Viennese production of *1948*. The central question was whether challenges arose from the audiences' disparate attitude and their differing knowledge about the topics addressed in the play.

The interviewees agreed that the play does not lend itself well to political appropriation and does not activate anti-Israeli resentments. Quite the opposite, a festival like *Israel.Stücke.Aktuell* could provide an insight into the lively democratic culture in Israel.

Curriculum Vitae

Name: Hannah Luschnig
Geburtsdatum: 16.09.1990

Schulbildung

1996-1998: Volksschule Ponfeld, Klagenfurt
1998-2000: Volksschule Tainach
2000-2004: Europagymnasium Klagenfurt
2005-2006: Liceo Scientifico Imola
2004-2008: BRG Viktring, Klagenfurt

Hochschulbildung

Oktober 2008 – August 2012: Bachelor Politikwissenschaft, Universität Wien

Seit Oktober 2009: Bachelorstudium Informatik, Universität Wien

Seit Oktober 2012: Masterstudium Politikwissenschaft, Universität Wien

Studienaufenthalt

September 2014 – Februar 2015: Non-EU Student Exchange Program an der Hebrew University in Jerusalem – Schwerpunkt Israel Studies