



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die Repräsentation der Shoah und ihrer Überlebenden
im israelischen Spielfilm“

Verfasser

Gerald Krammel

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 312

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Geschichte

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Frank Stern

Inhalt

1. Einleitung	5
1.1 Vorgehensweise	7
1.2 Begriffsklärung	8
1.3 Forschungsstand	12
1.4 Ziel der Untersuchung	13
2. Von einer Vision zur „Wiedergeburt“	15
2.1 1940er Jahre- Integration der Shoah in die zionistische Ideologie	15
2.2 Film im Dienst zionistischer Organisationen	22
2.3 Repräsentation im Spielfilm	27
2.3.1 Das Land „Israel“ als Land der Erlösung	27
2.3.2 „Symbolischer Tod“ und „Wiedergeburt“ in die kollektive Gemeinschaft des Jischuw	31
2.3.3 Von der Unfähigkeit der Mutter zurück zur Mutter	37
3. Nationalität und Heldentum - 1950er Jahre	42
3.1 Die Shoah und ihre Überlebenden im neugegründeten Staat	42
3.2 Repräsentation im Spielfilm	49
3.2.1 Shoah-Überlebende vor dem Hintergrund des israelisch-arabischen Konflikts	51
3.2.2 Shoah-Überlebende im Vergleich zu Einwanderern aus islamischen Ländern	52
3.2.3 Shoah-Überlebende im Unabhängigkeitskrieg	57
4. 1960er und 1970er Jahre – Beginn einer Haltungsänderung	67
4.1 Eichmann-Prozess, Sechstagekrieg, Jom-Kippur Krieg – Ereignisse und ihr Einfluss auf die Erinnerung an die Shoah in der israelischen Öffentlichkeit. ...	67
4.2 Repräsentation im Spielfilm	76
4.2.1 Leben im Schatten der Erinnerung	78
4.2.2 Sabras im Vergleich zu Shoah-Überlebenden	83
4.2.3 Shoah-Überlebende und Kritik des Integrationsprozesses	87
5. 1980er und 1990er Jahre- Trauma und persönliche Erinnerung	91
5.1 Präsenz der Shoah und ihrer Überlebenden im israelischen Alltag	91
5.2 Repräsentation im Spielfilm	99
5.2.1 Die Shoah und ihr Einfluss auf die zweite Generation	101
5.2.2 Rückkehr der zweiten Generation zur Shoah	105
5.2.3 Shoah-Überlebende und der zionistische „Mythos“	110

6. Das neue Jahrtausend – unterschiedliche Arten der Auseinandersetzung.....	117
6.1 Die Shoah als untrennbarer Bestandteil der israelischen Gesellschaft.....	117
6.2 Repräsentation im Spielfilm.....	121
6.2.1 Shoah-Überlebende und ihre Ankunft in Israel	122
7. Zusammenfassung	127
8. Anhang.....	133
8.1 Quellenverzeichnis	135
8.1.1 Bibliographie.....	135
8.1.2 Filmographie.....	149
8.2 Abstract.....	152
8.3 Lebenslauf	153

1. Einleitung

Die Shoah und die Erinnerung daran nehmen in der heutigen israelischen Gesellschaft einen wesentlichen Platz ein. So ist der Jom Ha-Shoah der vielleicht wichtigste staatliche Gedenktag, im Schulunterricht wird der Shoah viel Platz eingeräumt und Tausende von Schülern reisen jährlich nach Auschwitz, wo sie beim Gang durch diesen Ort des Grauens eine „fast physische Identifizierung mit den Opfern“¹ erleben. Die Erinnerung an die Shoah und deren traumatische Dimension unterlagen in der israelischen Gesellschaft jedoch einem ständigen Wandel und wurden einerseits von ideologischen, offiziellen Anschauungen der zionistischen und israelischen Politik geformt, andererseits wurde die traumatische Dimension der nationalen Erinnerung von Kunst geprägt, wo auch das israelische Kino keine Ausnahme darstellt und den Einfluss der Shoah auf die israelische Gesellschaft widerspiegelt. So war die Zeit nach Ende des Zweiten Weltkrieges von Unverständnis gegenüber den Shoah-Überlebenden gekennzeichnet, die für viele Israelis die Diaspora-Mentalität der „schwachen Juden“, die sich wie „Schafe zur Schlachtbank“ hätten führen lassen, repräsentierten.² Dies spiegelt sich auch in der Filmlandschaft dieser Zeit wider, die vor allem durch zionistisch motivierte Filme geprägt war, und die Shoah-Überlebende als emotional verstörte Außenseiter darstellten – ganz im Gegensatz zu den starken und gesunden, in Israel geborenen "Sabras".³ Diese Filme stellten eine Verbindung zwischen der Shoah und dem Land Israel her, indem sie die Überwindung der traumatischen Erfahrungen Shoah-Überlebender mit dem Land Israel erklären, und Israel als die Stätte der Heilung präsentiert wird.⁴ Diese frühen filmischen Auseinandersetzungen mit der Shoah beziehungsweise ihren Überlebenden schufen gewisse stereotype Bilder und Mythen von Shoah-Überlebenden, die sich für Jahre hielten. Der Eichmann Prozess im Jahre 1961 wird von vielen Wissenschaftlern als das wesentliche Ereignis betrachtet, durch welches sich die Haltung vieler Israelis zur Shoah änderte und sich ein neues Bewusstsein hinsichtlich der Vernichtung der europäischen „Juden und

1 Werner Schneider-Quindau, Unsichtbare Grenzen. „Wegen dieses Krieges“ von Orna Ben-Dor Niv. In: Ernst Karpf, Doron Kiesel, Karsten Visarius (Hg.) Wegen dieses Krieges. Perspektiven des israelischen Films. (Marburg 1993) 84.

2 Vgl. Amy Kronish, World Cinema: Israel. (England 1996) 90.

3 Vgl.: Ilan Avisar, Personal Fears and National Nightmares: The Holocaust Complex in Israeli Cinema. In: Efraim Sicher (Hg.) Breaking Crystal. Writing and Memory after Auschwitz. (Urbana/Chicago 1998) 140.

4 Vgl. Ebd.139.

Jüdinnen“⁵ einstellte, da viele zum ersten Mal persönliche Geschichten vieler Shoah-Überlebender zu hören bekamen. Moshe Zimmermann und Ilan Avisar, die zwar auch den Eichmann-Prozess als ein wichtiges Ereignis betrachten, messen jedoch auch den Kriegen – vor allem dem Jom Kippur Krieg, sowie dem Anstieg des Terrorismus, und der UN-Resolution aus dem Jahre 1975, die Zionismus mit Rassismus gleichsetzte – eine wesentliche Bedeutung bei. In den 1980er Jahren rückte die Shoah innerhalb der „zweiten Generation“⁶ stärker ins Zentrum des Bewusstseins und es steigerte sich die Anzahl der produzierten Filme über das Trauma⁷ der Shoah.⁸ Diese so genannte „zweite Generation“ beeinflusste die Erinnerung an die Shoah in Israel wesentlich und ist maßgeblich im heutigen öffentlichen Diskurs über die Shoah beteiligt.⁹ Dies lässt sich in der Kunst, dem Theater, der Literatur und dem Film feststellen. Es gibt in Israel bis dato keinen Spielfilm, der sich der Vernichtung der europäischen Juden während des Zweiten Weltkrieges widmet, auch wenn in manchen Filmen Ausschnitte von Konzentrationslagern und Vernichtungslagern zu sehen sind. Die meisten Filme handeln von der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg, wobei die Aufnahme der Shoah-Überlebenden in Israel, ihre Traumata, die Verbindung der Shoah-Überlebenden zu ihren Kindern, sowie der Gegensatz zwischen Shoah-Überlebenden und in Israel geborenen „Sabras“, sowie zu „Misrachim“¹⁰, in den

⁵ Aufgrund der besseren Lesbarkeit verwende ich in meiner Arbeit großteils die männliche Form. Alle von mir verwendeten Begriffe sind jedoch geschlechtsneutral zu verstehen.

⁶ Der Begriff „zweite Generation“ für die Nachkommen von Shoah-Überlebenden erschien erstmals in psychologischen Studien, die sich mit posttraumatischen Belastungsstörungen Shoah-Überlebender und ihren Einfluss auf ihre Nachfahren auseinandersetzten, wurde schließlich auf alle Überlebenden und ihre Nachfahren erweitert, um im Zuge der Identitätskonstruktion den Einfluss der Shoah auf die Überlebenden und ihre Nachkommen zu untersuchen. Iris Milner versteht den Begriff „zweite Generation“ als psychologisches, kulturelles und soziales Konstrukt und sieht in der Kunst der Gruppe der „zweiten Generation“ einen wesentlichen Beitrag einer kulturellen Änderung mit größerem Fokus auf das Private und das Leben der Überlebenden. vgl. Dalia Ofer, *The Past That Does Not Pass: Israelis and Holocaust Memory*. In: *Israel Studies*, Volume 14, Number 1. (Spring 2009) 10; Iris Milner, *A Testimony to "The War After": Remembrance and its Discontent in Second Generation Literature*. In: *Israel Studies*, Volume 8, Number 3 (Fall 2003) 194- 213.

⁷ „Trauma (Psychical): An Event in the subjects life defined by its intensity, by the subjects incapacity to respond adequately to it, and by the upheaval and long-lasting effects that it brings about psychical organization.“ Jean Laplanche and J.-B. Pontalis, *The Language of Psycho- Analysis*. Zit. Übernommen aus: Janet Walker, *Trauma Cinema. Documenting Incest and the Holocaust* (Los Angeles 2005).2.

⁸Vgl. Yosef Loshitzky, *Identity Politics on the Israeli Screen*, (Texas 2001) 16; Ilan Avisar, *Personal Fears and National Nightmares*. 154.

⁹ Vgl. Dalia Ofer, *The Past That Does Not Pass: Israelis and Holocaust Memory*. In: *Israel Studies*, Volume 14, Number 1, Spring 2009. 5.

¹⁰ Der Begriff „Misrachim“ (hebr. Misrach= Osten) ist ein Begriff mit dem in Israel die orientalen Juden aus islamischen, arabischen Ländern bezeichnet werden. Er löste den Begriff „Sefardim“ (Hebr. Sfarad= Spanien) ab, der die aus der iberischen Halbinsel vertriebenen Juden und ihre Nachkommen, von denen sich viele in Nordafrika und am Balkan niederließen, bezeichnet. Der Begriff „Sefardim“ wurde in Israel lange als Bezeichnung für alle nicht-ashkenasischen Juden verwendet, obwohl in viele Länder keine Sefardim gelangten und es eigenständige jüdische Gemeinden gab. Seit Anfang der 1990er Jahre wird der Begriff „Misrachim“ (aus

Filmen behandelt werden. In dieser Arbeit wird die Darstellung der Shoah und ihren Überlebenden im israelischen Spielfilm seit 1945 unter Berücksichtigung der Auseinandersetzung mit dem Thema in der israelischen Öffentlichkeit untersucht. Da die wenigsten Filme sich mit der Shoah selbst auseinandersetzen ist der Fokus auf die Darstellung der Shoah-Überlebenden, ihre Aufnahme in der israelischen Gesellschaft und die Art und Weise wie sie im Film repräsentiert werden, gerichtet. Welche Kontinuitäten und welche Veränderungen sich hierbei finden lassen, beziehungsweise die Gründe hierfür sollen in der Arbeit vorgestellt und untersucht werden.

1.1 Vorgehensweise

Um mögliche Veränderungen beziehungsweise Kontinuitäten in der Repräsentation der Shoah- Überlebenden im israelischen Spielfilm von 1945 bis 2002 aufzuzeigen, ist die Arbeit chronologisch aufgebaut. Nach den einleitenden Worten folgt die Klärung der Begriffe „Shoah“ und „Holocaust“. Danach folgt ein Überblick über den Forschungsstand zum israelischen Film, bevor auf das Ziel und die Methoden der Arbeit hingewiesen wird. Das 2. Kapitel ist in drei Teile gegliedert. Zuerst wird die Integration der Shoah in die zionistische Ideologie und die Auseinandersetzung mit der Shoah und ihren Überlebenden im „Jischuw“¹¹ behandelt. Anschließend gehe ich auf die Anfänge und die Geschichte des israelischen Films bis zur israelischen Staatsgründung ein. Im Kapitel 2.3 werden die Filmbeispiele „My Father’s House“ (Beit Avi, Herbert Kline 1947) und „The Great Promise“ (Dim’at Hanekhama Hagdola, Josef Leytes 1947) nach Darstellungen der jüdischen Opfer untersucht. In Kapitel 3, das die 1950er Jahre behandelt, wird zuerst der Umgang mit der Shoah und ihren Überlebenden im neugegründeten Staat beschrieben, bevor die national-heroischen Filme „Faithful City“ (Kirya Ne'Emana, Josef Leytes 1952), „Hill 24 doesn’t answer“ (Giv’a 24 Eina Ona, Thorold Dickinson 1955) und „Pillar of Fire“ (Amud Ha Esch, Larry Frisch 1959) analysiert werden. Die 1940er und 1950er Jahre werden anders als die anderen Kapitel getrennt voneinander behandelt, da der Umgang mit der Erinnerung an die Shoah vor und nach der israelischen Staatsgründung gezeigt

dem Osten kommend, oder Orientale) für alle nicht „aschkenasischen“ westlich- europäischen Juden verwendet vgl. Ella Shohat, The Invention of the Mizrahim. In: Journal of Palestine Studies, Volume 29, Number 1 (Autumn, 1999), 5-20. 13,14.

¹¹ Jischuw (hebr. „Siedlung“, „bewohntes Land“) bezeichnet die jüdische Bevölkerung die in Palästina vor der Staatsgründung Israels gesiedelt hat. Vgl. John Oppenheimer, Lexikon des Judentums (Gütersloh 1967) 328.

werden soll. Sie nehmen im Vergleich zu den anderen Kapitel auch den größten Teil der Arbeit ein, da in den 1940er Jahren stereotype Bilder und Mythen von Shoah-Überlebenden geschaffen wurden, die sich für Jahre hielten.¹² Anhand dieser geschaffenen Mythen und Darstellungen der Shoah-Überlebenden sollen Veränderungen in der Repräsentation der Shoah-Überlebenden in den folgenden Jahrzehnten untersucht und aufgezeigt werden. Wesentliche Ereignisse der 1960er und 1970er, die Einfluss auf den Umgang mit der Shoah und ihren Überlebenden in der israelischen Öffentlichkeit ausgeübt haben, werden in Kapitel 4.1 vorgestellt. Die Filme „The Cellar“ (HaMartef, Nathan Gros 1963); „He Walked Through the Fields“ (Hu Halakh Basadot, Yosef Millo 1967) und „The Wooden Gun“ (Roveh Kholiot, Ilan Moshenson 1979) werden in diesem Zeitraum, in dem sehr wenige Filme, die sich mit der Shoah befassen, entstanden sind, als Filmbeispiele zur Analyse herangezogen. Die „zweite Generation“ und ihr Einfluss auf die Shoah- Erinnerung im öffentlichen Diskurs steht im Zentrum der 1980er und 1990er Jahre im Kapitel 5.1. Persönliche Filme wie „The Summer of Aviyah“ (Hakayitz schel Aviyah, Eli Cohen 1988) und der Fernsehfilm „Synonym“ (Schem Nirdaf, Nitza Gonen 1989), sowie der Film „New Land“ (Eretz Khadashah, Orna Ben- Dor Niv 1994) werden im Kapitel 5.2 analysiert. Das neue Jahrtausend und die unterschiedlichsten Arten der Auseinandersetzung mit der Erinnerung an die Shoah und mit ihren Überlebenden in Israel wird in Kapitel 6.1 behandelt. Den Abschluss der Arbeit bildet die Analyse des Films „Kedma“ von Amos Gitai aus dem Jahre 2002 in Kapitel 6.2. Fast alle Filme (außer der Film „Synonym“) spielen in der Zeit um die Staatsgründung, was einen Vergleich der verschiedenen Herangehensweisen an die Shoah und Veränderungen in der Repräsentation der Shoah- Überlebenden ermöglicht.

1.2 Begriffsklärung

Die Begriffe „Holocaust“ und „Shoah“ sind Begriffe, die Autoren oftmals verwenden, ohne zu erklären, was sie bedeuten und warum man sich für die Benützung einer dieser Begriffe entschieden hat. Auch Begriffe wie „Holocaustliteratur“, „Holocaustgedenken“, oder „Holocaustfilm“ tauchen oftmals

¹² Vgl. Ilan Avisar, Personal Fears and National Nightmares. 138.139; Liat Steir- Livny, Two Faces in the Mirror [צַיִן, שְׂרָיָה].

in der Fachliteratur auf.¹³ Ich will die Herkunft sowie Bedeutung der Begriffe „Shoah“, „Churban“, „Holocaust“, mit denen die Katastrophe des europäischen Judentums zu fassen versucht wurde, diskutieren und darauf näher eingehen. Alle diese Begriffe sind auf die Vergangenheit gerichtete Begriffe, die das Ereignis metaphorisieren und einem Kontext zuordnen.¹⁴ Der hebräische Begriff „Churban“, oder der jiddische Ausdruck „Churbm“ beziehen sich auf lang zurückliegende Katastrophen wie die Zerstörung des Ersten und Zweiten Tempels und betten das Ereignis in einen eindeutigen religiösen Kontext ein, wodurch der Begriff von den Zionisten, die die Einzigartigkeit des Ereignisses bewahren wollten, seltener verwendet wurde.¹⁵ Auch der Begriff „Holocaust“ hat wie „Churban“ einen theologischen Ursprung. Der Begriff entstammt dem griechischen Wort „holokauston“, was wörtlich übersetzt „ganz verbrannt“ heißt und ist auf die griechische Übersetzung der in der hebräischen Bibel verwendeten Worte „ola“ und „kalil“ zurückzuführen, die übersetzt „Brandopfer“ beziehungsweise „heiliges Opfer“ und „Ganzopfer“ bedeuten.¹⁶ Der Begriff unterlag einer Säkularisierung, wurde erweitert und es traten neben dem rituellen „Brandopfer“ allgemeinere Bedeutungen wie „Ermordung von Menschen“, „Gemetzel“, und „Zerstörung“ hinzu. Schließlich handelte es sich ganz allgemein um die „vollständige Vernichtung zahlreicher Menschen.“¹⁷ Wie Gabriele von Glasenapp schreibt, tauchte der Begriff im Jahre 1942 erstmals in der Londoner Zeitschrift „News Chronicle“ für den Massenmord an den Juden durch die Nationalsozialisten auf, und wurde bereits kurz nach 1945 im angelsächsischen Sprachraum vermehrt in wissenschaftlichen Publikationen verwendet, bevor er mehr und mehr ins öffentliche Bewusstsein rückte.¹⁸ James E. Young zufolge bekam das Wort „Holocaust“ im englischsprachigen Sprachraum „zwischen 1957 und 1959 seine spezifische Bedeutung als Begriff für den Mord an den europäischen Juden.“¹⁹ In Deutschland rückte der Begriff erstmals mit der Ausstrahlung der US-amerikanischen Fernsehserie „Holocaust“ ins öffentliche

¹³ Vgl. Martina Thiele, Publizistische Kontroversen über den Holocaust im Film. (Münster 2001) 13.

¹⁴ Vgl. James E. Young, Beschreiben des Holocaust. Darstellung und Folgen der Interpretation. (Frankfurt am Main. 1992. 142.

¹⁵ Vgl. James E. Young, Beschreiben des Holocaust. 143; Martina Thiele, Publizistische Kontroversen. 13.

¹⁶ Vgl. Gabriele von Glasenapp, Von der Endlösung der „Judenfrage“ zum Holocaust. Über den sprachlichen Umgang mit der deutschen Vergangenheit. In: Ekkehard Felder (Hg.), Semantische Kämpfe. Macht und Sprache in den Wissenschaften. (Berlin 2006) 127-157. 143; Vgl. James E. Young, Beschreiben des Holocaust. 145.

¹⁷ Vgl. Martina Thiele, Publizistische Kontroversen über den Holocaust im Film. 17; Gabriele von Glasenapp, Von der Endlösung der „Judenfrage“ zum Holocaust. 143.

¹⁸ Vgl. Gabriele von Glasenapp, Von der Endlösung der „Judenfrage“ zum Holocaust. 143.

¹⁹ Zit. In: James. E. Young, Beschreiben des Holocaust. 145.

Bewusstsein - wobei die Debatte in der Presse über den Begriff unmittelbar nach der Erstaussstrahlung in den Vereinigten Staaten im April 1978 einsetzte. Der Begriff fand schließlich in den 1980er Jahren als Synonym für die Ermordung der europäischen Juden Eingang in die deutschen Enzyklopädien.²⁰ Trotz der Säkularisierung des Begriffes lehnen ihn viele jüdische Kritiker und Theologen ab, die in dem Begriff die urchristliche Idee eines jüdischen Martyriums sehen. Sie sprechen sich gegen die Verwendung des Begriffes aus und bevorzugen den aus der jüdischen Tradition kommenden Begriff „Shoah“.²¹ Der hebräische Begriff „Shoah“ ist ebenfalls in der hebräischen Bibel zu finden und wird meist mit „Katastrophe“, „großes Unglück“, oder „Verderben“ übersetzt.²² Der Begriff hat sich bereits in den 30er Jahren in hebräischen Texten etabliert, in denen die hereinbrechende Katastrophe über die Juden in Europa mit diesem Terminus bezeichnet wurde.²³ Obwohl „Shoah“ wie auch „Churban“ auf ein biblisches Gesetz zurückzuführen ist, berufen sich die Historiker und Theologen in Israel eher auf die Wurzel des Begriffes und interpretieren ihn, wie Young schreibt, „im Sinne von Verzweiflung und metaphysischem Zweifel [...]als ihn auf seine stärker religiösen Konnotationen von Sünde und Bestrafung zurückzuführen.“²⁴ Glasenapp meint hierzu, dass sich „der Säkularisierungsprozess (des Begriffes „Shoah“) innerhalb weniger Jahre vollzogen hat“. „Mit der Gründung des Staates Israel sowie mit der Einführung von „Iwrit“ (Neu-Hebräisch) als eine der gültigen Amtssprachen findet der Terminus „Shoah“ als Bezeichnung für die Vernichtung des europäischen Judentums endgültig Eingang in den Sprachgebrauch.“²⁵ Dies verdeutlicht auch die Bezeichnung des Gedenktages für die Opfer des nationalsozialistischen Genozids an die europäischen Juden in Israel, der im Jahre 1951²⁶ vom israelischen Parlament als Jom Ha Shoah

²⁰ Vgl. ebd. 144; Anette Krings, Die Macht der Bilder! Zur Bedeutung der historischen Fotografien des Holocaust in der politischen Bildungsarbeit. (Berlin 2006) 11.

²¹ Vgl. James E. Young, Beschreiben des Holocaust. 145.

²² Vgl. Gabriele von Glasenapp, Von der Endlösung der „Judenfrage“ zum Holocaust.147.

²³ Vgl. ebd. 148. Gabriele von Glasenapp meint, dass der Terminus das erste Mal für die Reichspogromnacht im Jahre 1938 verwendet wurde, James E. Young weist die Verwendung des Begriffes als Bezeichnung des Massenmordes an den Juden ab dem Jahre 1940 nach und Heyl der sich auf Segev bezieht schreibt von einer Verwendung des Begriffes für die zu erwartende Katastrophe bereits ab dem Jahr 1933. Vgl. James E. Young, Beschreiben des Holocaust. 143; Matthias Heyl, Von den Metaphern und der geteilten Erinnerung- Auschwitz, Holocaust, Schoah, Churban, „Endlösung“. In: Helmut Schreier/Matthias Heyl (Hrsg.), Die Gegenwart der Schoah. Zur Aktualität des Mordes an den europäischen Juden. (Hamburg 1994) 11-33. 24.

²⁴ Zit. In: James E. Young, Beschreiben des Holocaust. 144.

²⁵ Zit. In: Gabriele von Glasenapp, Von der Endlösung der „Judenfrage“ zum Holocaust. 148.

²⁶ Vgl. ebd.148;Daniel Levy, Nathan Sznajder, Erinnerung im globalen Zeitalter.(Frankfurt am Main 2001)106,107. Am 21. April 1951 wurde in der Knesset der 27. Tag des Monats Nissan als jährlicher Gedenktag für den Holocaust und die Ghetto- Aufstände beschlossen. Im April 1959 wurde der Tag mit dem „Gesetz zum

festgelegt wurde. Die Verwendung des Terminus beschränkte sich jedoch vorerst auf den hebräischen Sprachraum. Im angelsächsischen Sprachraum wird „Shoah“ ebenso wenig verwendet wie „Holocaust“ im Hebräischen. Wo in englischsprachigen Texten vom Holocaust die Rede ist, findet sich in hebräischen Übersetzungen der Begriff „Shoah“.²⁷ In Deutschland erfolgte die Etablierung des Begriffes „Shoah“ mit der Ausstrahlung des gleichnamigen Films von Claude Lanzmann Mitte der 1980er Jahre, wo er in verschiedenen Schreibweisen wie „Shoah“, „Schoa“, „Schoah“, oder auch „Shoa“ verwendet wird.²⁸ Wie Martina Thiele schreibt, richtet sich derjenige, der in Deutschland von der „Shoah“ spricht, nach den Empfindungen der Opfer.²⁹ Young meint zu den Begriffen „Shoah“ und „Churban“, dass „sich diese eher im Einklang mit der jüdischen Tradition als die dem Begriff Holocaust anhaftenden Konnotationen Opfer und Brandopfer befinden“ und „diese Ereignisse im Unterschied zum englischen Holocaust eindeutig jüdisch fassen und damit ein spezifisch jüdisches Verständnis und Erinnern dieser Periode bewahren und zugleich erzeugen.“³⁰ In Deutschland wurde auch diskutiert, ob die Bezeichnungen „Holocaust“ und „Shoah“ Deutschen nicht verwehrt sein sollten und nicht ein deutscher Begriff für den Massenmord an den europäischen Juden verwendet werden sollte, um durch die Verwendung von Fremdwörtern die Linie zwischen Opfer und Täter nicht zu verwischen.³¹ Es wurde jedoch in der Wissenschaft nicht die beabsichtigte Diskussion ausgelöst, was unter anderem daran lag, dass in Deutschland der Diskurs über die nationalsozialistische Vernichtungspolitik zum großen Teil von amerikanischen Positionen vorangetrieben wurde.³² Auch wenn sich der Begriff „Holocaust“ mittlerweile international durchgesetzt hat, so verwende ich in meiner Arbeit den hebräischen Begriff „Shoah“, und „Shoah- Überlebende“, da, wie oben erwähnt wurde, der Begriff eher im Einklang mit der jüdischen Tradition steht und die Ereignisse eindeutig jüdisch fasst sowie sich eher nach den Empfindungen der Opfer richtet. Und da die Filme, die ich in meiner Arbeit behandeln werde, sich ausschließlich mit den jüdischen Opfern in der israelischen

Gedenktag an Holocaust und Heldentum“ von der Knesset gebilligt und offiziell umbenannt. Vgl. Tom Segev, Die siebte Million. Der Holocaust und Israels Politik der Erinnerung. (Hamburg 1995) 574

²⁷ Vgl. Gabriele von Glasenapp, Von der Endlösung der „Judenfrage“ zum Holocaust. 149.

²⁸ Vgl. Gabriele von Glasenapp, Von der Endlösung der „Judenfrage“ zum Holocaust. 148.

²⁹ Vgl. Martina Thiele, Publizistische Kontroversen über den Holocaust im Film. 18.

³⁰ Zit. In: James E. Young, Beschreiben des Holocaust. 145.

³¹ Vgl. Martina Thiele, Publizistische Kontroversen über den Holocaust im Film 18; Gabriele von Glasenapp, Von der Endlösung der „Judenfrage“ zum Holocaust. 149, 150; Matthias Heyl, Von den Metaphern und der geteilten Erinnerung- Auschwitz, Holocaust, Schoah, Churban, „Endlösung“. 29.

³² Vgl. Gabriele von Glasenapp, Von der Endlösung der „Judenfrage“ zum Holocaust. 150.

Gesellschaft auseinandersetzen, wird in dieser Arbeit überwiegend der Begriff „Shoah“ verwendet.

1.3 Forschungsstand

Die Anzahl an Veröffentlichungen über die Repräsentation der Shoah im israelischen Film sind überschaubar, und es sind kaum wissenschaftliche Arbeiten zu diesem Thema in deutscher Sprache vorhanden. Als „Klassiker“ zum israelischen Film kann Ella Shohats Werk "Israeli Cinema: East/ West and the Politics of Representation" aus dem Jahre 1989 genannt werden, in dem sie den israelischen Film als politisches Repräsentationssystem innerhalb des historischen und kulturellen Kontextes betrachtet. Sie gibt einen Überblick der verschiedenen Strömungen im israelischen Film, von den Anfängen im Jischuw bis zu den persönlichen Kayitz-Filmen.³³ Auch das Buch von Nathan und Yaakov Gross „Der hebräische Film. Kapitel in der Geschichte des Kinos in Israel“ (hebr.), sowie die wissenschaftlichen Arbeiten von Amy Kronish „Israeli Film. A Reference Guide“ und „World Cinema: Israel“ stellen Überblickswerke über die Geschichte und die Entwicklung des israelischen Films dar.³⁴ Nurith Gertz und Hillel Tryster untersuchen in ihren Aufsätzen Filme der 1940er Jahre und 1950er Jahre. Gertz konzentriert sich auf die Repräsentation von Frauen, Shoah-Überlebenden und „Arabern“³⁵ im Film, Tryster behandelt im Speziellen die Darstellung der Shoah-Überlebenden.³⁶ Yosefa Loshitzky widmet sich in ihrer Arbeit "Identity Politics on the Israeli Screen" der Projektion sowie der Konstruktion der israelischen Identität anhand des israelischen Films, wobei sie die Shoah als hauptgestaltenden Faktor in der Konstruktion derselben präsentiert und sich auf die Schaffung der Zweiten Generation als Identitätsgruppe

³³ Vgl. Ella Shohat, Israeli Cinema. East/ West and the Politics of Representation (Texas 1989).

³⁴ Vgl. Nathan Gross, Yakov Gross, Der hebräische Film. Kapitel in der Geschichte des Kinos in Israel (Jerusalem 1991, hebr.); Amy Kronish, World Cinema: Israel (Wiltshire 1996); Amy Kronish, Costel Safirman, Israeli Film. A Reference Guide (Westport 2003).

³⁵ In der Arbeit werden die heutigen Palästinenser oder israelischen Araber/Palästinenser großteils mit der Bezeichnung „Araber“ versehen, da sowohl in hebräischen als auch in englischen wissenschaftlichen Arbeiten dieser Begriff verwendet wird. Außerdem spielen alle Filme, die ich analysiere, in den Jahren um die Staatsgründung. Die palästinensische Identität hat sich erst viel später herausgebildet und da oftmals nicht klar ist ob es nun Jordanier oder Ägypter, oder Palästinenser sind die in den Filmen während des Unabhängigkeitskrieges dargestellt werden, bevorzuge ich wie auch im Hebräischen und Englischen den Begriff Araber.

³⁶ Vgl. Nurith Gertz, The Others in Israeli Cinema of the 1940s and 1950s: Holocaust Survivors, Women, and Arabs. In: Kamel Abdel- Malek, David C. Jacobson (Hg.), Israeli and Palestinian Identities in History and Literature (New York 1999); Hillel Tryster, Das Ende der Diaspora. Der israelische Film. In: Rainer Rother, (Hg.), Mythen der Nationen- Völker im Film (Berlin 1998).131-149.

konzentriert. Sie beschäftigt sich in ihrer Arbeit besonders mit der Repräsentation und dem Einfluss der Shoah auf die israelisch-jüdische Identität und analysiert dafür drei Dokumentarfilme zur Untermauerung ihrer Argumente.³⁷ Weitere wichtige Arbeiten, die sich mit der Shoah im israelischen Film auseinandersetzen, sind die Artikel Ilan Avisars, der den Zusammenhang zwischen den politischen Veränderungen und der Repräsentation der Shoah im Film untersucht, sowie Judd Neeman, der von zwei Phasen in der Auseinandersetzung mit der Shoah ausgeht. Von einer frühen Phase, in den 1940er und 1950er Jahren und einer zweiten Phase mit Beginn in den 1980er Jahren, die er als „Shadow Cinema“ betitelt und die „Schuld und Loyalität in Bezug auf eine Wunde, die nicht heilen wird“ ausdrückt.³⁸ Das wohl umfassendste und aktuellste Werk zu diesem Thema ist das Buch von Liat Steir-Livny "Two Faces in the Mirror", das 2009 publiziert wurde und bis dato nur in hebräischer Sprache erhältlich ist. Diese Arbeit liefert eine umfassende Untersuchung über die Darstellung der Shoah im israelischen Spiel- und Dokumentarfilm von dem Jahr 1945 bis ins Jahr 2009. Sie unterscheidet zwischen Darstellungen im Spiel und Dokumentarfilm und ihrer Ansicht nach werden im israelischen Spielfilm heute diesselben negativen stereotypen Bilder der Shoah- Überlebenden präsentiert wie in den frühen zionistischen Produktionen der 1940er Jahre. Da dies die aktuellste und umfangreichste wissenschaftliche Arbeit zu meinem Thema ist, stellt ihre Untersuchung die wichtigste dar, die ich für meine Arbeit heranziehen werde.³⁹

1.4 Ziel der Untersuchung

Seit dem Ende des Zweiten Weltkrieges und der Vernichtung des Großteils der europäischen Juden setzten sich Filmemacher mit dem Thema der Shoah und ihren Überlebenden auseinander. Diese Arbeit stellt eine Untersuchung der filmischen Repräsentation der Shoah und ihrer Überlebenden im israelischen Spielfilm von den ersten zionistischen Produktionen nach 1945 bis zum heutigen Zeitpunkt dar. Bis dato wurden keine israelischen Spielfilme produziert, die in die

³⁷ Vgl. Yosefa Loshitzky, Identity Politics on the Israeli Screen, (Austin 2001).

³⁸ Vgl. Judd Neeman, The tragic Sense of Zionism: Shadow Cinema and the Holocaust. 23; Ilan Avisar, The Holocaust in Israeli Cinema as a Conflict between Survival and Morality. In: Miri Talmon, Yaron Peleg, Israeli Cinema. Identities in Motion (Austin 2011)151-167; Ilan Avisar, Personal Fears and National Nightmares: The Holocaust Complex in Israeli Cinema. In: Efraim Sicher (Hg.), Breaking Crystal. Writing and Memory after Auschwitz (Urbana/Chicago 1998)137-160.

³⁹ Vgl. . Liat Steir Livny, Two Faces in The Mirror (Jerusalem 2009, hebr.).

Zeit der Shoah zurückkehren und von den Gräueln in den Vernichtungslagern und Konzentrationslagern berichten. Die Filme nähern sich dem historischen Trauma großteils durch die Repräsentation von Shoah-Überlebenden in ihrer Auseinandersetzung mit der Vergangenheit und dem Neubeginn in Israel. Anhand gewisser stereotyper Bilder, die in den frühen filmischen Auseinandersetzungen von der Shoah und ihren Überlebenden geschaffen wurden⁴⁰, ist das Ziel der Untersuchung, Veränderungen oder Kontinuitäten dieser Bilder in den verschiedenen Jahrzehnten anhand der Analyse von 12 Spielfilmen aufzuzeigen. Da der historische Kontext der Entstehungszeit der Spielfilme wesentlich für deren Interpretation ist, wird im Vorfeld der Filmanalysen auf den Umgang mit der Shoah im offiziellen politisch- und kulturellen Diskurs in Israel, sowie auf die jeweilige Geschichtsdeutung eingegangen. Als Untersuchungsmethode der Filme bieten sich sowohl die vergleichende Analyse in der Repräsentation der Shoah-Überlebenden, als auch die Inhaltsanalyse, sowie die Analyse des historischen Kontextes der verschiedenen Filme an.⁴¹ Die Arbeit erhebt nicht den Anspruch eine umfassende Untersuchung aller israelischen Spielfilme zu sein, die sich mit der Shoah oder ihren Überlebenden auseinandersetzen. Sie soll aber einen Überblick über gewisse Trends, Veränderungen und Kontinuitäten in der filmischen Repräsentation der Shoah und ihrer Überlebenden geben. Es wurden Produktionen aus allen Jahrzehnten ausgewählt, wobei ich vor allem Filme ausgesucht habe, in denen nach Möglichkeit die Gestalt des Shoah-Überlebenden sowie die Erinnerung an die Shoah im Zentrum steht. Im folgenden Kapitel gehe ich auf die Integration der Shoah in die Geschichte des Zionismus, sowie auf verschiedene Ansichten, die im Jischuw über die Shoah-Überlebenden vertreten wurden, ein, bevor ich die Repräsentation der Shoah-Überlebenden in den ersten zionistischen Filmproduktionen nach 1945 beschreibe.

⁴⁰ Vgl. Nurith Gertz, *The Others in Israeli Cinema of the 1940s and 1950s*. 37; Liat Steir-Livny, *Two Faces in the Mirror*. 87;

⁴¹ Vgl. Helmut Korte, *Einführung in die Systematische Filmanalyse, Ein Arbeitsbuch* (Berlin 2004); Werner Faulstich, *Grundkurs Filmanalyse*. (Paderborn 2002).97.

2. Von einer Vision zur „Wiedergeburt“

2.1 1940er Jahre- Integration der Shoah in die zionistische Ideologie

Die Shoah spielte erst relativ spät in der Geschichte des Zionismus und in dem historischen Prozess, der schließlich in der Staatsgründung Israels mündete, eine wesentliche Rolle.⁴² Der Zionismus, der im Kontext der nationalen Unabhängigkeitsbewegungen entstand, zeichnete sich durch die Ablehnung der Assimilation aufgrund des anhaltenden Antisemitismus aus und setzte sich für die Schaffung eines „neuen Juden“ auf einem eigenem Gebiet für die Juden ein. Die Ablehnung der Diaspora wurde zu einem Hauptmotiv des politischen Zionismus, wobei die Diaspora das Leben außerhalb des Landes Israel in einem nichtjüdischen Land bezeichnet. Der Begriff ist im traditionellen Judentum jedoch vielschichtig und bezeichnet auch eine Entfremdung und Wurzellosigkeit, eine Lebensweise, die für begangene Sünden über das jüdische Volk kommt.⁴³ Die Ablehnung der Diaspora wurde in den Kongressreden in Basel von Max Nordau deutlich, einem deutsch-jüdischen Zionisten, auf den ein Teil der zionistischen Ansichten zurückgeht und der den jüdischen „Luftmenschen“ aus der Diaspora, der sich aufgrund der Ausgeschlossenheit von ergiebiger Arbeit durch den Tag quält, dem „Muskeljuden“, der vom Zionismus in Palästina geschaffen werden würde, gegenüberstellte.⁴⁴ Ein neuer jüdischer Mensch, der mit dem Diasporajudentum der letzten Jahrhunderte nichts mehr gemein hatte, sollte geschaffen werden, wobei die Ablehnung des Exiljudentums als Grundlage des Zionismus gesehen werden kann.⁴⁵ Das Bild des neuen Juden im Lande Israel, das im völligen Gegensatz zum Exiljuden dargestellt wurde, offenbart diese Ablehnung gegenüber dem Exiljudentum. So wurden Juden im Exil als entwurzelt, feig, kränklich, hilflos und wehrlos angesichts Verfolgungen, lediglich interessiert an materiellem Gewinn oder, umgekehrt, übermäßig religiös präsentiert.⁴⁶ Der „neue Hebräer“, später „Sabra“⁴⁷ genannt, wurde hingegen als

⁴² Vgl. Moshe Zimmermann, Vom Jischuw zum Staat- die Bedeutung des Holocaust für das kollektive Bewusstsein und die Politik in Israel. In: Bernd Faulenbach, Helmuth Schütte (Hg.) Deutschland, Israel und der Holocaust (Essen 1998) 45.

⁴³ Vgl. Daniel Levy, Natan Sznaider, Erinnerung im globalen Zeitalter: Der Holocaust. (Frankfurt am Main 2001) 102,103.

⁴⁴ Vgl. Max Nordau, Zionistische Schriften. (Berlin 1923) 72. 118. 366. Vgl. Levy, Sznaider, Erinnerung im globalen Zeitalter. 103.

⁴⁵ Vgl. Michael Brenner, Geschichte des Zionismus. (München 2002) 62; Levy, Sznaider, Erinnerung im globalen Zeitalter. 103.

⁴⁶ Vgl. Yael Zerubavel, The „Mythological Sabra“ and Jewish Past: Trauma, Memory, and Contested Identities. In: Israel Studies, Volume 7, Number 2, Summer 2002, 116.

jung, stark und mutig, bodenständig und ehrlich sowie ideologisch verpflichtet dargestellt.⁴⁸ Die Shoah stellte für die jüdische Bevölkerung im Jischuw die ultimative Bestätigung für die unerwünschte Diasporaexistenz, sowie die extremste Form der Bestrafung für das Leben in der Diaspora dar. Sie betrachteten die Juden im Exil mit einem Überlegenheitsgefühl als die „Anderen“, die die Dringlichkeit der zionistischen Ideologie nicht verstanden hatten und im Exil zurückgeblieben waren.⁴⁹ Obwohl der Ursprung des Zionismus im Anstieg des Antisemitismus zu finden ist, betrachteten die zionistischen Siedler den Antisemitismus, Verfolgungen und Unruhen als das Los der Juden der Diaspora. Wie Sznajder und Levy ganz richtig erkannt haben, ergibt sich genau „aus dieser Ablehnung des Diasporajudentums einerseits und dem mythologischen Bildnis des Israeli andererseits das Nachkriegsverhältnis Israels zum Holocaust“.⁵⁰ Das Leiden der Juden in den Ghettos erschien den Zionisten als Bestätigung ihrer Ablehnung der Diaspora sowie der vorhergesagten Notwendigkeit eines eigenen jüdischen Staates. Das Verhalten der jüdischen Gemeinden und Judenräten in den Ghettos in den Jahren 1940-42 verstärkte das zionistische Bild von den hilflosen und passiven Juden in der Diaspora, die sich ihrem Schicksal ergaben.⁵¹ Dies zeigte sich in der offiziellen Debatte im Jischuw bezüglich des Schicksals europäischer Juden. So veröffentlichte etwa der Dichter Moshe Tabenkin in der Monatszeitschrift „Gesammelte Briefe“ einen Artikel mit dem Titel „Das Gesicht der Shoah“, wo er erklärt, dass die Juden alleine aufgrund ihrer Schwäche

⁴⁷ Sabras können als Produkt der zionistischen Revolution betrachtet werden. Die erste Generation der Zionisten wird als die Generation der Pioniere betrachtet und die zweite Generation, die in Israel geboren wurde, als die Generation der Sabras. Ich schließe mich der Meinung von Almog Oz an, der die Sabras kulturell definiert. D.h. als Sabras werden sowohl diejenigen Personen, die in Palästina geboren sind und die in den sozialen Rahmenbedingungen der Arbeitsbewegung des Jischuw erzogen wurden, sowie auch diejenigen, die als Jugendliche immigrierten und in diesem Milieu assimiliert wurden, bezeichnet. Die sozialen Institutionen waren unter anderem die Kibbutzim, Moschavim, die High Schools in den größeren Städten, die verschiedenen Pionierbewegungen sowie die Palmach und nach der Staatsgründung die ersten Einheiten der israelischen Armee. Für die Generation der Sabra war Hebräisch die alltägliche Sprache und sie wurden unter der mythischen Aura der Pioniere erzogen. Sie waren außerdem Mitglieder zionistischer Parteien. Die Generation der Sabra bestand ungefähr von den 30ern bis in die 1960er Jahre. Schätzungen zufolge dürften in den 30er Jahren etwa 5000 bis 8000 Personen zu der Generation der Sabra gerechnet werden und zur Zeit der Staatsgründung etwa 20.000 Personen, was nicht mehr als 10 Prozent der Gesamtbevölkerung des Jischuw ausmachte. (Schätzung anhand von Personen, die Mitglieder einer dieser Institutionen waren.) Der Begriff Sabra bezeichnet einen Feigenkaktus. In den 30er Jahren begann man den Begriff für die im Land Israel geborenen Juden zu verwenden. Der Begriff stand als Metapher für die nach außen harte Schale der in Israel geborenen und dem weichen Kern dieser Personen.

vgl. Almog Oz, *The Sabra: The Creation of the new Jew*. (London 2000) 2-5.

⁴⁸ Vgl. ebd. 116.

⁴⁹ Vgl. ebd. 118.

⁵⁰ Zit. In: Levy, Sznajder, *Erinnerung im globalen Zeitalter*. 105.

⁵¹ Vgl. Dina Porat, *Israeli Society. The Holocaust and its Survivors*. (London, Portland, 2008) 338.

„abgeschlachtet“ würden und beklagt: „Schrecklich ist der Schmerz über den Mord an Zehntausenden, aber nicht minder schrecklich ist die Schande unserer Schwäche.“⁵² Nachdem Ende des Jahres 1942 die ersten Berichte über die systematische Massenvernichtung im Jischuw eintrafen, verschärfte sich die Debatte im Jahr 1943 bezüglich des Verhaltens der Juden in Europa, wobei die vorherrschende Meinung war, dass sich vor allem Mitglieder der zionistischen Jugendorganisationen für das Allgemeinwohl der Juden in den Ghettos eingesetzt und Bildungs- und kulturelle Aktivitäten initiiert hätten, sowie auch die Aufstände in den Ghettos in demselben Jahr entfacht hätten. Obwohl dies nur teilweise der Realität entsprach, da sich auch Mitglieder anderer Gruppierungen, wie die des Bundes (eine Yiddisch sprechende, nicht-zionistische Arbeiterpartei), und die der kommunistischen Jugend, die eine wesentliche Rolle in der Etablierung von jüdischen Untergrundorganisationen spielten, an den Aufständen beteiligten, deckte sich diese Meinung mit der generellen Annahme, dass die zionistische Bildung das Beste aus jedem Juden hervorbringen würde.⁵³ Die Aufstände in den Ghettos wurden zu zionistischen Widerstandsaktionen erhoben und es kam zu einer klaren Unterscheidung zwischen denjenigen, die sich wie „Lämmer zur Schlachtbank“⁵⁴ führen hatten lassen, und den Märtyrern und Widerstandskämpfern, die sich im Kampf gegen die Nazis ausgezeichnet hatten und schließlich einen ehrenhaften Tod gestorben waren.⁵⁵ So wurden die Widerstandskämpfer von den anderen Juden in der Diaspora separiert, um die „Existenz“ eines neuen zionistischen Juden in der Diaspora selbst nachzuweisen und die Widerstandskämpfer in eine Reihe mit den Märtyrern Masadas und den Helden von Tel Chai gestellt.⁵⁶ Es gab nur sehr wenige die eine differenziertere Haltung gegenüber die Diaspora einnahmen, so wie etwa Eliyahu Dobkin, den Leiter der Einwanderungsabteilung der Jewish Agency, der entgegen der allgemeinen Meinung erklärte, dass man von der Diaspora sehr viel lernen könne, oder Joseph Sprinzak aus dem Lager der Mapai, der sowohl die

⁵² Zit. In: Moshe Tabenkin, Das Gesicht der Shoah. In: Gesammelte Briefe (Zror Michtavim), Bulletin für interne Information. Nr.134.(199), 30 März 1943, 209. (hebr.) (Übersetzung des Autors)

⁵³ Vgl. Dina Porat, Israeli Society. 339,340.

⁵⁴ Der Begriff wurde angeblich von Abba Kovner einem Partisanen und Dichter im Jahr 1942 geprägt, der sich in einem Flugblatt im Ghetto Vilnius an seine Genossen wandte und sie aufforderte nicht wie „die Lämmer zur Schlachtbank“ zu gehen. Der Begriff war jedoch schon vorher im Zusammenhang mit Pogromen in Osteuropa bekannt. Vgl. Levy, Sznaider, Erinnerung im globalen Zeitalter. 105;

⁵⁵ Vgl. Idith Zertal, Nation und Tod, Der Holocaust in der israelischen Öffentlichkeit. (Göttingen, 2003) 47.50.

⁵⁶ Vgl. Ebd.50;

Widerstandskämpfer als auch die Judenräte gleichermaßen verteidigte.⁵⁷ Mit dem Ende des Zweiten Weltkrieges wurde eine neue Phase in der angehenden Debatte bezüglich des Verhältnisses zu den Juden in der Diaspora eingeleitet und zu der Unterscheidung zwischen den Widerstandskämpfern und denjenigen die sich wie „Schafe zur Schlachtbank“ führen hatten lassen, trat eine neue Wahrnehmung auf: Es war die Unterscheidung zwischen denjenigen, die überlebt hatten und denjenigen, die ermordet worden waren. Es entwickelte sich langsam die Ansicht, die sich bis heute finden lässt, dass die Überlebenden möglicherweise überlebt haben, weil sie nicht bereit waren sich im Kampf gegen die Nazis zu opfern und weil sie wussten, wie sie überleben konnten.⁵⁸ So erzählt der Schriftsteller Sami Michael

„Ich kam nach Israel im Jahre 1949 und sah wie der Staat Israel die Holocaustüberlebenden mit Herablassung aufnahm. [...] Ich diente in der Armee in einer Abteilung von Soldaten ohne Familie und ich erinnere mich, wie sie fragten, wie wir überlebt hätten. Und wir mussten uns verteidigen. Oder sie sagten Shoah-Überlebender? Sicher warst du ein Kapo.“⁵⁹

Ähnliche negative Ansichten verdeutlichen bereits Aussagen von Emissären, die nach Europa geschickt wurden, um den Überlebenden zu helfen und zur Immigration nach Palästina zu bewegen. So meinten deutsche und österreichische Emissäre: „Five thousand like these [those liberated from the camps] could turn Eretz-Israel into a madhouse“ und der griechische Emissär bezeichnete die Überlebenden aus Auschwitz als „cynical, lazy, money-grubbing idlers and window smashers.“⁶⁰ Als die Emissäre sahen, wie sich die Shoah-Überlebenden in den DP-Camps in Deutschland, Österreich und Italien von 1945-48 ein Leben aufbauten – viele Überlebende gründeten Familien, heirateten, veröffentlichten Zeitungen und identifizierten sich mit jüdischen und zionistischen Werten – gesellte sich die Ansicht, dass man vielleicht zu wenig für die Juden in Europa getan hätte, bei den Emissären hinzu. Mit Ende des Zweiten Weltkrieges bis zur Gründung des Staates Israel erreichten 70446 Shoah-Überlebende entweder das britische Mandatsgebiet Palästina oder Zypern, wo sie in

⁵⁷ Vgl. Joseph Sprinzak vor dem Präsidium der MAPAI, 15.12.1943, Archiv der Arbeitspartei 24/43; Eliahu Dobkin vor dem 46. Gewerkschaftsrat, 26. Mai 1942, Bd. 21. Archiv der Arbeiterbewegung. Übernommen aus: Idith Zertal, Nation und Tod. 51,52.e

⁵⁸ Vgl. Liat Steir Livny, Two Faces in The Mirror. (Jerusalem 2009) 8,9.

⁵⁹ Zit. In: Liat Steir Livny, Two Faces in The Mirror. 9.

⁶⁰ Zit. In: . Dina Porat, Israeli Society.341.

Auffanglager untergebracht wurden.⁶¹ Die Flüchtlinge wurden von den Aktivisten, hauptsächlich der Palmach- Einheiten und des Mossad bei einem Gefühl eigener Überlegenheit als „armselige Überlebende“ gesehen, die vom Jischuw gerettet werden mussten, und es bestand ein Zwiespalt, da man die Neuankömmlinge einerseits als Stärkung, andererseits aber auch als eine Bedrohung betrachtete.⁶² Insofern als Bedrohung, da man sich die Frage stellte ob der Jischuw die Neueinwanderer in ihr zionistisches Model würde integrieren können, oder nicht.⁶³ Am treffendsten beschrieb wohl der Dichter Nathan Altermann die Situation:

„They were different in language, logic, image, way of walking... reactions of fear and laughter.“⁶⁴

Das Schreiben über die Shoah begann bereits während des Zweiten Weltkrieges in den Konzentrationslagern und Ghettos von Personen wie Izhak Katzenelson, der Gedichte über die jüdischen Personen in Warschau und Vittel schrieb, David Fogel, Moshe Bosak, der Gedichte in Plaszow verfasste, oder Abba Kovner. Einige von diesen Gedichten und Memoiren wurden später in Palästina und anschließend in Israel übersetzt und veröffentlicht.⁶⁵ Im Jischuw wurde auf die Ereignisse in Europa eingegangen und Gedichte, Geschichten und Artikel dazu veröffentlicht.⁶⁶ Als erste Reaktion zu den Ereignissen kann das Gedicht von Nathan Altermann „From all the People“, das im November 1942 in der Haaretz veröffentlicht wurde, gesehen werden.⁶⁷ Einer der prominentesten Verlage des Jischuw „Am Oved“ publizierte während des Zweiten Weltkrieges eine Serie von Büchern unter dem Namen „From the Conflagration“, die den Zweiten Weltkrieg und das Schicksal der Juden in Europa behandelte. Zeugenaussagen von Flüchtlingen, die nach Ausbruch des Krieges entkommen konnten, sowie eine Kollektion von Briefen („The Voice of the Blood Brothers“, 1943) aus den Ghettos wurden veröffentlicht.⁶⁸ Jedoch zeigt eine Untersuchung, dass eine größere Anzahl von

⁶¹ Vgl. Dina Porat, Israeli Society. 342,343.

⁶² Vgl. Dina Porat, Israeli Society. 342,343.

⁶³ Vgl. Ebd.342,343.

⁶⁴ Zit: In: Dina Porat, Israeli Society. 344.

⁶⁵ Vgl. Dalia Ofer, Israel. In: David S. Wyman (Hg.), The World reacts to the Holocaust. 836-925. 895.

⁶⁶ Vgl. Ebd. 896.

⁶⁷ Vgl. Dan Laor, The Legacy of the Survivors: Holocaust Literature in Israel. In: Donald G. Schilling (Hg.), Lessons and Legacies II. Teaching the Holocaust in a Changing World. (Evanston 1998) 118-130.118.

⁶⁸ Vgl. Anita Shapira, The Holocaust and World War II as Elements of the Yishuv Psyche until 1948. In: Alvin Hirsch Rosenfeld.(Hg.) Thinking about the Holocaust. After half a Century (Indiana University Press 1997) 64;

Büchern dieser Serie dem Zweiten Weltkrieg als der Shoah gewidmet waren, was wahrscheinlich mit dem geringen Interesse der damaligen Leser an der Shoah zusammenhängt.⁶⁹ Dies belegt auch die Aussage von „Am Oveds“ Herausgeber Berl Katznelson, der sich im Sommer 1944 mit Jugendlichen, die an einem Jugendseminar zu dem Thema des Zweiten Weltkrieges in Haifa teilnahmen, sprach und feststellte, dass Bücher, die die Kampfhandlungen des Zweiten Weltkrieges behandelten, sehr gut ankamen, wohingegen die Bücher über die Shoah in den Regalen unverkauft zurückblieben.⁷⁰ Ende der 1940er Jahre erschienen auch sogenannte erste Yiskor-Bücher (Gedenkbücher), in denen der Ermordeten gedacht wurde, indem man sie namentlich nach Gemeinden aufgelistet nannte.⁷¹ Ein wesentliches Werk, das zu dieser Zeit erschien, war das im Jahre 1946 von dem Shoah-Überlebenden Yehiel Dinur unter dem Pseudonym Ka-Tzetnik⁷² verfasste Buch Salamandra (ursprünglich in Jiddisch geschrieben erschien es 1947 in Israel auf Hebräisch, 1977 wurde es unter dem Namen „Sunrise over Hell“ ins Englische übersetzt) indem er den jüdischen Widerstand, den Mut und die Zuverlässigkeit der Widerstandskämpfer hervorhob und in dieser Art der Stärke den einzigen richtigen Weg für die Juden für die Zeit nach der Shoah sah.⁷³ Im selben Jahr wurde auch das Buch „Flame in the Ash“ von Ruzka Korchak, einem Mitglied des jüdischen Untergrunds in Vilnius, in dem

Dalia Ofer, *The Strength of Remembrance. Commemorating the Holocaust during the first Decade of Israel*. In: *Jewish Social Studies*, Volume 6, Number 2, Winter 2000. 24-55. 30.

⁶⁹ Vgl. Ebd. 64,

⁷⁰ Vgl. Ebd. 65.

⁷¹ Brog Mooli, *Victims and Victors: Holocaust and Military Commemoration*

in *Israel Collective Memory*. In: *Israel Studies*, Volume 8, Number 3, Fall 2003, 65-99. 72; Anja Kurths, *Die Bedeutung der Shoah in der israelischen Gesellschaft*. In: Bundeszentrale für politische Bildung. 28.03.2008.

<http://www.bpb.de/internationales/asien/israel/45115/bedeutung-der-shoah> (abgerufen am: 02.01.2012)

⁷² Yehiel Feiner wurde in Polen im Jahre 1909 geboren, studierte in einer Yeschiva und begann sehr bald Gedichte auf Jiddisch zu verfassen. Nach zweijähriger Gefangenschaft im Konzentrationslager Auschwitz kam er nach der Befreiung mit Hilfe der Jüdischen Brigade nach Palästina, wo er seinen Namen zu Yehiel Dinur (aus dem Feuer) änderte. Alle seine Bücher wurden unter dem Namen Ka-Tzetnik 135633 publiziert, wobei er seine Konzentrationslagernummer als seinen Namen adaptierte. Er blieb bis zum Eichmann-Prozess, in welchem er als Zeuge aussagte, anonym, wo er auch zu seinem Namen und dem Buch Salamandra Stellung bezog.

„This [Ka-Tzetnik] is not a literary name. I don't see myself as a writer of literature. This [Salamandra] is a chronicle from the planet Auschwitz, whose inhabitants had no names. They were not born, and did not give birth, did not live and did not die. They breathed according to other natural laws, where every split second moved on the wheels of another time. Their names Ka-Tzetnik, the skeleton of a number.”

Zit. In: Leon I. Yudkin, *Literature in the Wake of the Holocaust*. (Paris, London, 2003);

vgl. Omer Bartov, „Kitsch and Sadism in Ka-Tzetnik's Other Planet: Israeli Youth Imagine the Holocaust,” *Jewish Social Studies*, Winter 1997, Vol.3 Number 2. 42-76; 43.

⁷³ Vgl. William D. Brierley, *Memory in the Work of Yehiel Dinur (Ka-Tzetnik 135633)*. In: Leon I. Yudkin (Hg.), *Hebrew Literature in the Wake of the Holocaust*. (London 1993) 70; Leon I. Yudkin, *Literature in the Wake of the Holocaust*. (Paris, London, 2003) 37; Dan Laor, *The Legacy of the Survivors: Holocaust Literature in Israel*. 121.

sie über ihre Erfahrungen zur Zeit des Krieges und ihre Begegnung mit der Bevölkerung des Jischuw schreibt, sowie ein Jahr später das erste Gedicht Abba Kovners „Until no Light“ (Ad Lo Or), wo er die Heldenhaftigkeit der Partisanen gegenüber den Nazis hervorhob, publiziert.⁷⁴ Diese Werke trugen wesentlich zu der oben beschriebenen Unterscheidung zwischen den kämpfenden Helden und denjenigen, die sich wie „Lämmer zur Schlachtbank“ haben führen lassen, bei. Heldentum und die Shoah standen von Anfang an sehr nah beieinander und die Shoah sollte sich nahtlos in die säkuläre Symbolik der zionistischen Bewegung einfügen.⁷⁵ Dies verdeutlicht, wie bereits erwähnt, das negative Bild des Diasporajudentums bei einer Erhöhung der eigenen jüdischen Existenz im Land Israel, sowie die Erinnerung an vor allem diejenigen Opfer, die den Nazis Widerstand geleistet hatten. Die Jahre von 1945 bis zur Staatsgründung können als ausschlaggebend für die Formgebung der israelischen Identität gesehen werden. Das mythische Bild des Sabra, der Archetyp des „neuen Israeli“ wurde zum primären Symbol dieser neuen Identität.⁷⁶ Diese neue Identität benötigte immer die Identität des Diasporajudentums, um sich in Abgrenzung und Ablehnung zu diesem selbst zu definieren, wobei der „neue Jude“ einen Juden darstellte, der aus der Diaspora kommend in einem neuen Gebiet versuchte, eine neue Identität anzunehmen. Über die Shoah-Überlebenden und das Exiljudentum wurde diese „neue jüdische Identität“ definiert, wobei jedoch auch versucht wurde, die Shoah-Überlebenden anhand des Konzepts des Heldentums, in die neu geschaffene Identität zu integrieren, wie sich in zahlreichen Filmen der 1940er und 1950er Jahre feststellen lässt.⁷⁷ Die Absicht der Filme und der literarischen Texte lag darin, die Geschichte des Zionismus sowie die Notwendigkeit der Errichtung eines jüdischen Staates dem Ausland zu vermitteln und dieses von dem zionistischen Gedanken zu überzeugen. Dieses zionistische Narrativ, das versucht, Flüchtlinge und Shoah-Überlebende zu integrieren, findet sich in verschiedenen Formen in Filmen, Theaterstücken, Romanen,

⁷⁴ Vgl.; Leon I. Yudkin, *Literature in the Wake of the Holocaust*. 66.67; Hanna Yablonka, *Survivors of the Holocaust. Israel after the War*. (New York 1999) 47.

⁷⁵ Vgl. Tom Segev, *Die siebte Million. Der Holocaust und Israels Politik der Erinnerung*. (Hamburg 1995) 560.

⁷⁶ Vgl. Anita Shapira, *The Holocaust and World War II as Elements of the Yishuv Psyche until 1948*. In: Alvin Hirsch Rosenfeld. (Hg.) *Thinking about the Holocaust. After half a Century* (Indiana University Press 1997) 62-82. 62.

⁷⁷ Vgl. Nurith Gertz, *The Others in Israeli Cinema of the 1940s and 1950s: Holocaust Survivors, Women, and Arabs*. In: Kamel Abdel- Malek, David C. Jacobson (Hg.), *Israeli and Palestinian Identities in History and Literature*. (New York 1999) . 35, 36.

Kinderbüchern, oder in Zeitungsartikeln.⁷⁸ Ein Buch, das das Thema der Integration von Shoah-Überlebenden in das Land Israel und in die zionistische Ideologie anspricht, ist das 1947 erschienene Buch „He Walked in the Fields“ von Moshe Shamir, nach dem im Jahre 1948 das erste hebräische Theaterstück und im Jahre 1967 auch ein Film, den ich ebenfalls in meiner Arbeit behandeln werde, erschienen ist.⁷⁹ Die zionistischen Propagandafilme dieser Zeit, die ich in den folgenden Kapiteln behandeln werde, können als filmischer Versuch, Juden sowie die restliche Welt von der Gerechtigkeit des zionistischen Unterfangens und der Errichtung eines jüdischen Staates zu überzeugen, gewertet werden.

2.2 Film im Dienst zionistischer Organisationen

Die Geschichte des israelischen Films muss in enger Verbindung zur Geschichte des israelischen Staates sowie der zionistischen Bewegung gesehen werden und muss daher bereits vor der Staatsgründung Israels im Jahre 1948 angesetzt werden. Bereits im Jahre 1911 reiste der britische Jude Murray Rosenberg nach Palästina und drehte den Stummfilm „The First Film of Palestine“ der sich mit dem jüdischen Leben in Palästina auseinandersetzte und am zehnten zionistischen Kongress in Basel gezeigt wurde.⁸⁰ Der erste lokale Filmemacher war Yaakov Ben Dov, der aus der Ukraine im Jahre 1907 nach Israel eingewandert war und eine filmische Ära, die die Periode bis zur Staatsgründung Israels kennzeichnete, einleitete. Diese Ära war geprägt von Filmemachern wie Yaakov Ben Dov, Nathan Axelrod, Baruch Agadati, und Alexander Ford, die von der zionistischen Philosophie dieser Zeit geprägt waren und den Fortschritt jüdischen Lebens in Palästina darstellten. Einige Beispiele hierfür sind die Filme „The Pioneer“ (1927) und „Oded The Wanderer“ (1933) von Axelrod, „Sabra“ (1933) von Ford oder „This is the Land“ (1935) von Agadati.⁸¹ Das primäre Ziel aller dieser zionistischen Propagandafilme war das Land Israel selbst zu zeigen, um einen Blick auf etwas zu gewähren, dass für viele nur einen biblisch

⁷⁸ Vgl. Nurith Gertz, *The Others in Israeli Cinema of the 1940s and 1950s*, 36.

⁷⁹ Vgl. Nurith Gertz, *The Others in Israeli Cinema of the 1940s and 1950s*, 37; Aya Ben Naftali, Was war das Wort Shoah? - Holocaust Erinnerung im kulturellen Diskurs in Israel. In: Nili Keren (Hg.) *Was war das Wort „Shoah“? Der Holocaust und der kulturelle Diskurs in Israel*. (Tel Yitzhak, 2005) (hebr. Übersetzung des Autors) 11.

⁸⁰ Vgl. Amy Kronish, *World Cinema: Israel* (Wiltshire, England, 1996) 5; Ella Shohat, *Israeli Cinema. East/West and the Politics of Representation*. (Texas 1989) 18.

⁸¹ Vgl. Ella Shohat, *Israeli Cinema. East/ West and the Politics of Representation*. 19- 38.

inspirierten Traum darstellte. Sie wurden zu Informations- und Werbezwecken für jüdische Gemeinden im Ausland, die zur Einwanderung nach Palästina bewegt werden sollten, gedreht.⁸² Viele dieser Filme wurden an den zionistischen Kongressen gezeigt. Zionistische Organisationen wie der 1901 gegründete jüdische Nationalfond, die Histadrut, die Jewish Agency, Hadassah sowie Keren Hayesod waren verantwortlich für die Finanzierung der meisten dieser Filme, wobei fast alle Filmemacher von diesen Organisationen gefördert wurden.⁸³ Auch die ersten Filme nach Ende des Zweiten Weltkrieges, die sich mit Shoah-Überlebenden auseinandersetzten, wurden von diesen zionistischen Organisationen gefördert und haben eine sehr große Ähnlichkeit in ihrer ideologischen Ausrichtung und im Stil. Sie wurden von Filmemachern aus dem Ausland im britischen Mandatsgebiet Palästina gedreht und der Fokus aller dieser Filme war auf das Land Israel, auf die Zukunft dieses Landes, sowie auf die Notwendigkeit der Errichtung eines jüdischen Staates gerichtet.⁸⁴ Der erste zionistische Spielfilm, der in Palästina nach Ende des Zweiten Weltkrieges gedreht wurde und sich mit Shoah-Überlebenden auseinandersetzte, ist der von Josef Leytes⁸⁵ im Jahre 1945 gedrehte und im Jahre 1947 auf englisch erschienene Film „The Great Promise“ (Dim’at Hanekhama Hagdola). Der Film wurde von Josef Leytes mit Unterstützung des jüdischen Nationalfonds, eine der wichtigsten zionistischen Organisationen, die hauptsächlich für Landerwerb, Aufforstung und Wasserversorgung zuständig war, produziert.⁸⁶ Er führte Regie und schrieb in Zusammenarbeit mit Sulamith Batdori und Josef Krenzler das

⁸² Vgl. Ella Shohat, Israeli Cinema. East/ West and the Politics of Representation. 7,16; Hillel Tryster, Israel before Israel. 11.

⁸³ Vgl. Hillel Tryster, Israel before Israel. Silent Cinema in the Holy Land. (Jerusalem 1995) 11; Ella Shohat, Israeli Cinema. 18.

⁸⁴ Vgl. Ilan Avisar, National Nightmares, Personal Fears. The Holocaust Complex in Israeli Cinema. 138.

Weitere Filme die sich mit Shoah- Überlebenden auseinandersetzen: Helmar Lerski, Tomorrow is a Wonderful Day (Adamah, 1948); Joseph Krumgold, It is no Legend (Ein Zo Agadah, 1949);

⁸⁵ Der polnische Regisseur, Drehbuchautor und Produzent Josef Leytes wurde 1901 geboren, produzierte Dokumentarfilme und lehrte Schauspiel an der staatlichen Kunsthochschule von 1924 bis zum Ausbruch des Zweiten Weltkrieges in Polen. Leytes versuchte sich in Israel als Filmemacher zu behaupten und sein Film „The great Promise“ hinterließ einen großen Eindruck innerhalb als auch außerhalb Israels. In Israel produzierte er auch noch die Filme „Song of the Negev“ im Jahre 1949 sowie „Faithful City“ aus dem Jahre 1952. In den 1950er und 1960er Jahren produzierte er Filme außerhalb Israels. So war er einer der Regisseure der amerikanischen TV- Serie Bonanza.

Vgl. Liat- Steir Livny, Two Faces in the Mirror. (hebr.) 24;

Nathan, Yakov Gross, Der hebräische Film.. Kapitel in der Geschichte des Kinos in Israel. (Jerusalem 1991, hebr.) 165.

⁸⁶ Vgl. Hillel Tryster, Das Ende der Diaspora. Der israelische Film. In: Rainer Rother (Hg.), Mythen der Nationen- Völker im Film. (Berlin 1998) 143.

Drehbuch.⁸⁷ Präsentiert wurde der Film als ein Dokumentarfilm, wie Flugblätter, die den Film beworben haben, veranschaulichen. So wurde zum Beispiel das Waisenkind und Überlebende Tamar aus dem Film als „echter Flüchtling“ präsentiert, wobei die Schauspielerin jedoch Jahre später meinte, dass sie eine vollkommene „Sabra“ gewesen wäre und kaum Shoah-Überlebende gekannt hätte.⁸⁸ Der Film hatte seine Premiere in Palästina im Jahre 1947 im Kino „Mugrabi“. Er wurde von den Kritikern durchwegs positiv aufgenommen. Das negative und passive Bild, mit dem die Shoah-Überlebenden zu Beginn des Films präsentiert wurden, wurde nicht kritisiert. Es wurde viel mehr auf die reale Darstellung des Filmes hingewiesen. So schrieb ein Journalist der Arbeiterzeitung „Davar“: „Die Flüchtlinge kommen ins Land und wurden noch nicht daran gewöhnt [...] Die Kinder stehlen sogar im Kibbutz auf dieselbe Art und Weise wie in den Lagern.“⁸⁹

Auch der zweite Spielfilm, der sich mit Shoah-Überlebenden auseinandersetzt, der im Jahre 1947 gedrehte Film „My Father's house“ (Beit Avi) von Regisseur Herbert Kline⁹⁰, wurde zum wesentlichen Teil vom jüdischen Nationalfonds finanziert. Der Film wurde von Herbert Kline zusammen mit Meyer Levin, der für das Drehbuch zuständig war, herausgebracht. Wie Levin in einem Zeitungsartikel im Jahre 1949 schrieb, wurden er und Herbert Kline von dem amerikanischen Präsidenten des jüdischen Nationalfonds Morris N. Rothenberg engagiert, um

⁸⁷ Vgl. Cinematographie des Holocaust. In: Fritz Bauer Institut. Studien- und Dokumentationszentrum zur Geschichte und Wirkung des Holocaust. <http://www.cine-holocaust.de/cgi-bin/gdq?dfw00fbw001535.gd> (abgerufen am 25.01.2012)

⁸⁸ Vgl. Liat Steir- Livny, Two Faces in the Mirror. 27.

⁸⁹ Zit. In: Liat Steir- Livny, Two Faces in the Mirror. 29.

⁹⁰ Herbert Kline wurde in Chicago im Jahre 1909 geboren und wuchs in Davenport auf. Er war einer der Herausgeber des New Theatre Magazines, und wurde Mitglied der New York Film and Photo League, einer Organisation von Dokumentarfilmern, bevor er 1936 New York verließ und nach Spanien ging, wo er zwei Filme, „Heart of Spain“ und „Return to Life“, über den spanischen Bürgerkrieg drehte. Er reiste anschließend nach England, Polen und in die Tschechoslowakei, wo er sich als Unterstützer der Nationalsozialisten ausgab und den Dokumentarfilm „Crisis“ im Jahre 1938 herausbrachte. Im Jahre 1939 dokumentierte er die Invasion der Deutschen in Polen in dem Film „Lights Out in Europe“. Im Anschluss kehrte er in die Staaten zurück und brachte mit John Steinbeck, der das Drehbuch schrieb, den Film „The Forgotten Village“ heraus, der im Jahre 1947 in Brüssel den Preis des besten feature documentary films erhielt. Im selben Jahr brachte er auch den beschriebenen Film „My Father's House“ heraus. Aufgrund seiner linken Aktivitäten wurde er von dem UN-Komitee für UN-amerikanische Aktivitäten auf die schwarze Liste gesetzt. Er nahm das Filmemachen nicht wieder vor den 1970er Jahren auf. Er lebte von 1980 bis 1992 in London wo er an verschiedenen Projekten im Bereich von Theater und Film arbeitete. 1992 kehrte er nach Los Angeles zurück, wo er am 5. Februar 1999 verstarb. Vgl. Herbert Kline, Filmmaker, 89; Recorded Crises in 30's Europe. In: The New York Times 17. 02. 1999; <http://www.nytimes.com/1999/02/17/arts/herbert-kline-filmmaker-89-recorded-crises-in-30-s-europe.html> (abgerufen am: 04.06.2012); Tom Vallance, Obituary Herbert Kline, In: The Independent. 18.02.1999.

<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/obituary-herbert-kline-1071512.html>

diesen Film zu drehen.⁹¹ So beteiligte sich der Leiter der Propagandaabteilung Elias M. Epstein bereits am Drehbuch und forderte, dass man sich auf die Schwierigkeiten der Siedler, sowie auf das freie Leben der Juden im Land Israel im Gegensatz zum Leben im Exil konzentrieren solle. Er forderte des Weiteren, dass man ein Bild der Gemeinsamkeit zwischen religiösen und säkulären Juden präsentiere und dass man religiöse Stätten im Film zeige.⁹² Es sollte der Aufbau des Landes, die Arbeit und Bemühungen, sowie der Erfolg der Pioniere, die das fruchtbare Land bearbeiten, präsentiert werden. Der Jüdische Nationalfond versuchte alles um seinen Einfluss geheim zu halten, da der Film als ganz normaler Spielfilm vom Publikum aufgenommen werden sollte, ohne dass es eine politische Botschaft erwartete.⁹³ Dies wird bereits zu Beginn des Films verdeutlicht, wo der Schriftzug „This is the story of the people in Palestine and not of its politics“⁹⁴ am Bildschirm erscheint. Obwohl der Regisseur Kline von der Aufbauarbeit des Landes und den Taten der zionistischen Organisationen begeistert war, wollte er ein etwas realistischeres Bild als das von Levin und vom Jüdischen Nationalfonds propagierte Bild des Landes Israel zeigen. Die auseinandergehenden Meinungen führten zu hitzigen Debatten zwischen den beiden, wobei sich aber Levin durchsetzte, da sich seine Meinung mit der des jüdischen Nationalfonds deckte und er von der Organisation Unterstützung erhielt.⁹⁵ Der zionistische Wille der Präsentation eines perfekten Landes für die Juden führte auch zu einer verzerrten realitätsfernen Darstellung der Beziehungen von den Juden zu den Briten und Arabern im Film. Die Beziehungen wurden als absolut freundlich und offen dargestellt. Man wollte in diesem wie auch in den anderen zionistischen Filmen der 1940er Jahre ein weites und ruhiges Land präsentieren, in dem die verschiedenen Gruppen, die säkularen Juden, orthodoxen Juden, die Muslime und Christen friedlich nebeneinanderleben und alle Gruppen die Gruppe des „neuen Israelis“ unterstützen.⁹⁶ Als ein Grund für diese Darstellung kann jedoch auch die Zensur gesehen werden, die von den Briten im britischen Mandatsgebiet auferlegt wurde und die genau vorschrieb, was gezeigt werden durfte und was nicht. Die Behörden hatten freie Hand über die Unzuverlässigkeit von Filmen zu

⁹¹ vgl. Meyer Levin, Film Industry Starts the Hard Way. In: The Palestine Post. 17. November 1949. 2.

⁹² Vgl. Liat- Steir Livny, Two Faces in the Mirror. 31.

⁹³ Vgl. Hillel Tryster, Das Ende der Diaspora. 143.

⁹⁴ Zit. In: : Herbert Kline, My Father's House (Beit Avi, 1947), DVD, 85:01 min, Palästina 1947, 00:00- 01:57 min.

⁹⁵ Vgl. Nathan, Yakov Gross, Der hebräische Film. Kapitel in der Geschichte des Kinos in Israel. (Jerusalem 1991, hebr.) 167.

⁹⁶ Vgl. ebd. 56.

entscheiden und es fiel alles darunter was mit der offiziellen Politik nicht im Einklang stand. So war zu dieser Zeit, in der es den bewaffneten jüdischen Widerstand gegen die Briten gab, davon im Kino nichts zu sehen.⁹⁷ Aber auch wenn es Zensur unter den Briten gab, so ist es doch wahrscheinlicher, dass man die Konflikte vor allem mit der arabischen Bevölkerung nicht zeigte, weil man das ideale Bild vom Land Israel nicht zerstören wollte und die Welt von der Richtigkeit sowie Notwendigkeit eines jüdischen Staates im Land Israel überzeugt werden sollte.⁹⁸ Diese Filme, die nach Ende des Zweiten Weltkrieges gedreht wurden und sich mit Shoah-Überlebenden auseinandersetzten, stellten eine Verbindung zwischen der Shoah und dem Land Israel her, indem sie die Notwendigkeit des jüdischen Staates mit der Shoah erklärten und versuchten, die Shoah-Überlebenden in die Gesellschaft zu integrieren. Das persönliche Schicksal der Überlebenden wird jedoch nicht behandelt, die Verweise auf die Shoah sind spärlich und die Shoah wird als ferne Vergangenheit sowie lediglich als Ursprung der neurotischen Ängste Shoah-Überlebender dargestellt.⁹⁹ Das Narrativ fokussiert sich auf den schwierigen Prozess der Erholung der Shoah-Überlebenden von den erlebten Traumata der Vergangenheit, sowie der Eingliederung in die neue Gesellschaft. Sie werden als emotional verstörte Außenseiter im Vergleich zu den seelisch gesunden Sabras dargestellt. Sie werden als die „Anderen“ präsentiert, die alle Eigenschaften verkörpern, die im Kontrast zu dem neuen Juden, dem „Sabra“ des Jischuw stehen. So stellt er einen Verfolgten, einen Heimatlosen und eine Person, die von den Schrecken der Shoah geprägt ist, dar.¹⁰⁰ Die Filme verfolgen alle dieselbe Strategie, um einerseits die „Andersheit“ der Shoah-Überlebenden und des Exiljudentums hervorzuheben und andererseits die Überlebenden in die Gemeinschaft des Jischuw zu integrieren.¹⁰¹ Anhand der beiden ausgewählten Filme will ich nun in den folgenden Kapiteln die Repräsentation der Shoah-Überlebenden untersuchen und verschiedene Aspekte diesbezüglich aufgreifen. Ich ziehe lediglich die zwei beschriebenen Filme zu dieser Untersuchung heran, da alle Filme, die sich mit Shoah-Überlebenden auseinandersetzten und nach Ende des Zweiten Weltkrieges produziert wurden, gleich aufgebaut sind und es in allen Filmen von einer

⁹⁷ Vgl. Hillel Tryster, *Das Ende der Diaspora*. 138.

⁹⁸ Vgl. Liat-Steir Livny, *Two Faces in the Mirror*. 32.

⁹⁹ Vgl. Ebd. 139.

¹⁰⁰ Vgl. Nurith Gertz, *The Others in Israeli Cinema of the 1940s and 1950s*. 37.

¹⁰¹ Vgl. ebd. 37-39; Judd Neeman, *The Tragic Sense of Zionism: Shadow Cinema and the Holocaust*. In: *Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies*, Volume 24, Number 1, (Fall 2005) 22-36. 27.

negativen, passiven Darstellung der Shoah-Überlebenden zu einer Transformation zum „neuen Juden“ im Land Israel und zu einer „Wiedergeburt“ und Überwindung ihrer Traumata durch die Annahme der neuen Identität des „neuen Juden“ und zur Eingliederung in die Gesellschaft des Jischuw kommt.¹⁰²

2.3 Repräsentation im Spielfilm

2.3.1 Das Land „Israel“ als Land der Erlösung

Das Land Israel und die unendlichen Weiten des Landes, das meist relativ unbewohnt präsentiert wird, spielt in den zionistischen Filmen bei der Überwindung der Traumata von Shoah-Überlebenden eine bedeutende Rolle. So auch im Film „The Great Promise.“ (Dim’at Hanekhama Hagdola 1947) von Josef Leytes, der sich einer Rahmenerzählung bedient, innerhalb der drei Erzählungen spielen, also drei Kurzfilme im Film. Die Rahmenerzählung spielt in Italien in einem DP-Camp und handelt von dem Treffen zwischen einem Shoah-Überlebenden und drei Soldaten, die der jüdischen Brigade aus Palästina angehören.¹⁰³ Die drei Soldaten erzählen dem Überlebenden aus drei verschiedenen Blickwinkeln über das Land Israel, wobei diese drei Sequenzen die drei verschiedenen Erzählungen, mittels derer der Shoah-Überlebende von der Einwanderung nach Palästina überzeugt werden soll, darstellen. Obwohl der Film mit Bildern und Sequenzen des Zweiten Weltkrieges und der Ermordeten beginnt, wird die Shoah selbst nicht weiter thematisiert. Bereits zu Beginn des Filmes ist alles auf eine Zukunft im Lande Israel und die Notwendigkeit einer jüdischen Heimat ausgerichtet. Dies wird bereits in der ersten Sequenz des Filmes im DP-Lager deutlich, als der Überlebende auf die Frage eines der drei jüdischen Soldaten, wo seine Familie wäre, antwortet: „I have no family, I have no home, all of us without a home, wanderers for two thousand years“¹⁰⁴, woraufhin ihm einer der Soldaten entgegnet, dass er selber kein Heimatloser mehr wäre und er in seine Heimat zurückgekehrt wäre. „I am not a wanderer anymore, I have returned home. Palestine is my home. [...] I was on leave there not so long ago.“¹⁰⁵ Um die Erzählung dieses jungen Soldaten ist die erste

¹⁰² Nurith Gertz, *The Others in Israeli Cinema of the 1940s and 1950s*. 37.

¹⁰³ Vgl. Liat Steir-Livny, *Two Faces in the Mirror*. 23.

¹⁰⁴ Zit. In: Josef Leytes, *The Great Promise (Dim’at Hanekhama Hagdola)*, DVD, 49:36 min, Palästina 1947, 2:40-2:50 min.

¹⁰⁵ Zit. In: Josef Leytes, *The Great Promise*. 2:58-3:02 min.

Geschichte aufgebaut. Es wird die Ankunft des Soldaten in „Palästina“ gezeigt, wo er freudig von den Mitgliedern des Jischuw, die am Feld arbeiten, begrüßt wird und die Erzählstimme die Frage in den Raum wirft, ob es ein besseres Gefühl geben könne, als nach Hause zu kommen. In dieser Sequenz des Films wird der Hauptfokus auf das Land, die Landschaft und die Schönheit des Landes gelegt, wobei es als unbewohnt und mit schier endloser Fläche, die bebaut werden müsste, dargestellt wird. Man sieht Leute die Felder bearbeiten, Kinder und Jugendliche unter den fruchtbaren Bäumen der Siedlung spielen, und Gemeinschaftsfeste, die veranstaltet werden. Der Aufbau einer neuen Siedlung und die Schwierigkeiten dabei und bei der Bearbeitung des Bodens werden gezeigt, doch werden alle diese Schwierigkeiten mithilfe der kollektiven Gemeinschaft überwunden. Es wird auf die Notwendigkeit der Besiedlung des wundervollen Landes hingewiesen. Dieser Film zeigt das Land „Israel“ als den idealen Raum und das kollektive Gemeinschaftsleben im „Kibbutz“¹⁰⁶ als die zu erstrebende Lebensform. Shoah-Überlebende kommen in diesem Abschnitt des Filmes nicht vor und die Shoah dient lediglich als Hintergrund, indem der Shoah-Überlebende im DP-Camp von der Einwanderung ins Land Israel überzeugt werden soll.¹⁰⁷ Auch die dritte Geschichte im Film „The Great Promise“, die dem Überlebenden im DP-Camp von einem anderen Brigade- Soldaten – ebenfalls einem Shoah-Überlebenden – erzählt wird, präsentiert das Land Israel als das Land, in dem es möglich ist, neu zu beginnen. „When I first came to Palestine i was a human wreck just like you.“ But “there is no end. Life can rise again”¹⁰⁸, meint er zu ihm, worauf er eine Geschichte über den Fluss, den Jordan, erzählt, der ihm selbst den Sinn des Lebens wieder gezeigt und wiedergegeben hat. Der Jordan wird hierbei mit einem menschlichen Wesen verglichen, als unbändiges Kind beschrieben, das aufwächst und die Benützung des Wassers durch die Pioniere für die Landwirtschaft akzeptiert, bevor er schlussendlich im Toten Meer endet und stirbt. Die Frage, ob man den Tod überwinden kann, wird gestellt und gleichzeitig bejaht, indem die Siedler, die nicht aufgeben, nach Wasser bohren und Auffangbecken errichten, um Felder und Siedlungen in der Wüste zu

¹⁰⁶ Als Kibbutz wird eine Gemeinschaftssiedlung in Israel die auf basisdemokratischen Strukturen aufgebaut ist, bezeichnet. Die Ideologie der ersten Kibbutzim war zionistisch und sozialistisch geprägt und es herrschte Gleichheit unter allen Kibbutzmitgliedern besaßen kein persönliches Eigentum, sondern es war das Eigentum der Gemeinschaft des Kibbutzes, der Wohnung, Kleidung und Verpflegung zur Verfügung stellte.

Vgl. Eldad Kedem, *The Kibbutz and Israeli Cinema: Deterritorializing, Representation and Ideology*. (Tel Aviv 2007) 31.

¹⁰⁷ Vgl. Liat Steir-Livny, *Two Faces in the Mirror*. (hebr.) 24.

¹⁰⁸ Zit: In: Josef Leytes, *The Great Promise*. 31:53 min, 32:10 min.

errichten. Der Film endet mit Bildern von der Bewässerung der Felder sowie der Wüste die eine Herausforderung darstellt und liefert ein Versprechen.¹⁰⁹

„Someday the water from the jordan will be brought here and life will raise again from the waste. Life will spring even from the ashes.“¹¹⁰

Ich schließe mich der Interpretation von Nurith Gertz an, die meinte, dass man die Bewässerung sowie das Fruchtbarmachen des ausgetrockneten Landes als Symbol der „Neugeburt“ der Shoah- Überlebenden sowie der neuen Identität interpretieren kann.¹¹¹ Raum spielt in den zionistischen Filmen immer wieder eine wesentliche Rolle. Die Einwanderung von der Diaspora nach „Israel“, von einem Ghetto in ein offenes weites Land, von dem Exil zu einer Existenz im Lande Israel, von Tod und Verderben zur Wiedergeburt.¹¹² Dies verdeutlicht auch die Aussage des Drehbuchautors Meyer Levin des Films „My Father’s House“ (Beit Avi, 1947) von Regisseur Herbert Kline der in einem Artikel der Palestine Post seine Ziele bezüglich des Films erklärte :

„There were certain things i knew the film had to include: It had to include a goodly section of kibbutz life, it had to include enough travel through the country to show the unforgettable views of the Dead Sea Wilderness, of Tiberias, Safed, of Mount Carmel [...] it had to include something of life in Jerusalem, young people singing and of course a real hora, and an aliyah. [...] I felt that my story had to tell what Palestine could do for the survivors.“¹¹³

Auch im Film „My Father’s House“ nimmt die Präsentation des Landes einen wesentlichen Platz im Film ein. Die Handlung des Filmes ist so aufgebaut, dass es möglich ist, dem Zuseher möglichst viele verschiedene Aspekte des Landes sowie den Reichtum und den Fortschritt des Landes zu präsentieren. Das Melodrama

¹⁰⁹ Vgl. Nurith Gertz, The Others in Israeli Cinema of the 1940s and 1950s. 47.

¹¹⁰ Zit. In: Josef Leytes, The Great Promise. 46:49 min.

¹¹¹ Vgl. Ebd. 47.

¹¹² Vgl. Ebd. 45.

¹¹³ Zit. In: Meyer Levin, One Film not Made a la Hollywood. Palestine Scene and Spirit. In: The Palestine Post. 3. Jan. 1947. 8.

http://www.jpress.org.il/Default/Scripting/ArticleWin_TAU.asp?From=Search&Key=PLS/1947/01/03/8/Ar00800.xml&CollName=Palestine_1940_1950&DOCID=196810&PageLabelPrint=8&Skin=TAUEn&enter=true&Publication=PLS&AppName=2&Hs=advanced&AW=1354854676390&sPublication=PLS&taLanguage=&sScopeID=All&sSorting=Score%2cdesc&sQuery=meyer%20levin&rEntityType=&sSearchInAll=false&ViewMode=HTML (abgerufen am: 07.12.2012)

handelt von dem 11-jährigen David Halevi, einem Shoah-Überlebenden der Bergen Belsen überlebt hat und illegal nach Palästina kam, um seine Eltern zu suchen, da ihm sein Vater bei der Deportation versprochen hatte, dass sie sich in Palästina wiedersehen würden. David kommt mit Miriam, einer weiteren Shoah-Überlebenden, in Palästina an. Miriam versucht, David zu helfen und ihn zu überzeugen, dass seine Eltern ihn finden werden, wenn sie nach Israel kommen. David fällt es schwer, sich in der Siedlung, in die er gebracht wurde, zu integrieren, er läuft davon und macht sich auf eigene Faust auf einem Esel, den er von seinem arabischen Freund erhalten hat, auf den Weg, um seine Eltern, beziehungsweise „das Haus seines Vaters zu suchen“¹¹⁴, wie er sagt. Er kommt bei seiner Reise zum „Haus seines Vaters“ nach Tel Aviv wo sich jedoch ein Halevi, den er aufsucht, nicht als sein Vater herausstellt. Schließlich gelangt er zum Toten Meer, wo sich ein Arbeiter eines Betriebes als sein Onkel ausgibt und ihn in seiner Familie aufnimmt, nachdem er Davids Geschichte gehört hatte. Doch als David herausfindet, dass er nicht sein richtiger Onkel ist, macht er sich auf den Weg nach Jerusalem wo er sich ins Registrationsbüro der Jewish Agency begibt und schlussendlich herausfindet, dass seine Eltern ermordet wurden. Erst nachdem er vom Tod seiner Eltern erfahren hat, ist es für David möglich, eine neue Familie anzunehmen, die er in der Gemeinschaft des Kibbutzes, sowie in Miriam und dem Sabra Abraham findet. Obwohl der Plot des Filmes um die Shoah kreist, werden die Ereignisse der Shoah selber wie auch bei „The Great Promise“ nicht behandelt und der Fokus liegt allein auf dem Zufluchtsort der Überlebenden - dem Land Israel-, und der Darstellung, dass die Überwindung ihrer Traumata nur in diesem Land möglich wäre, was die Reise durch das Land von David mit der schlussendlichen Annahme einer „neuen Familie“, der Gemeinschaft des neugegründeten Kibbutzes sowie das Akzeptieren des Landes „Israel“ als das „Haus seines Vaters“, veranschaulicht.¹¹⁵ David erlebt eine Transformation von einer persönlichen Vergangenheit zu einer nationalen gemeinschaftlichen Gegenwart, von seiner alten Identität zu der neuen Identität des „Hebräers“, von Alt zu Neu und von Tod zum Leben und Wiedergeburt, während seiner Reise durch das Land Israel: Vom tiefsten Punkt der Erde, dem Toten Meer, durch die Wüste in die Altstadt von Jerusalem, anschließend in die Neustadt von Jerusalem, wo er zusammenbricht, als er vom Tod seiner Eltern

¹¹⁴ Zit. In: Herbert Kline, *My Father's House* (Beit Avi, 1947), DVD, 85:01 min, Palästina 1947, 30:23min.

¹¹⁵ Vgl. Nurith Gertz, *The Others in Israeli Cinema of the 1940s and 1950s*. 45-48.

erfährt und die anschließende Wiedergeburt als „neuer Israeli“ in der Gemeinschaft des neuzugründenden Kibbutzes.¹¹⁶ In allen Filmen, die sich zu dieser Zeit mit Shoah-Überlebenden auseinandersetzen, nimmt der Kibbutz, die Siedlung oder das Jugenddorf in der Transformation der Überlebenden zu „Israelis“ einen wichtigen Platz ein. Obwohl der Ort meist klein ist und mit Zäunen gesichert, so repräsentiert er doch eine weite, blühende Welt. Der Kibbutz wird als eine große Familie präsentiert, die den Überlebenden Schutz und Unterstützung gewährleistet.¹¹⁷ Der Kibbutz hilft bei der Transformation des „Anderen“ zum „Gleichen“ und steht stellvertretend für das gesamte Land Israel.¹¹⁸ Dies wird auch in der zweiten Geschichte im Film „The Great Promise“ verdeutlicht, der einzige Teil im Film, der sich mit Überlebenden an sich auseinandersetzt und von der Integration der überlebenden Kinder in die kollektive Gemeinschaft einer Jugendschule in einer Siedlung handelt. Der Name der Siedlung wird nicht genannt, was verdeutlichen soll, dass dieses Dorf sich im ganzen Land Israel befinden könnte, wobei immer wieder darauf hingewiesen wird wie ausgezeichnet das Leben im Kollektiv wäre und wie die Identifikation damit einem helfen würde, seinen Platz im Leben zu finden.¹¹⁹

2.3.2 „Symbolischer Tod“ und „Wiedergeburt“ in die kollektive Gemeinschaft des Jischuw

In den Filmen, die Shoah-Überlebende in den 1940er Jahren darstellen, kommt es von einer negativen, passiven Darstellung, von einer Darstellung der Personen als bemitleidenswerte Außenseiter zu einer positiven Darstellung während des Films und zu einer völligen Integration der Shoah-Überlebenden in die Gemeinschaft des Jischuw. Zu Beginn der Filme wird der Unterschied zwischen den Shoah-Überlebenden, den Diaspora-Juden zu den Sabras im Jischuw hervorgehoben. Dies verdeutlicht die erste Szene in der Rahmenerzählung des Films „The Great Promise“, in der dem alten, bemitleidenswerten Shoah-Überlebenden von dem stattlichen, jungen, blonden Soldaten der jüdischen Brigade erklärt wird, dass er kein „Wanderer“ mehr wäre und eine Heimat gefunden hätte. Als der Shoah-Überlebende wissen will, ob es Platz für alle

¹¹⁶ Vgl. Nurith Gertz, *The Others in Israeli Cinema of the 1940s and 1950s*. 46.47.

¹¹⁷ Vgl. ebd. 45.

¹¹⁸ Vgl. Eldad Kedem, *The Kibbutz and Israeli Cinema*. 57; Nurith Gertz, *The Others in Israeli Cinema of the 1940s and 1950s*. 45.

¹¹⁹ Vgl. Liat Steir-Livny, *Two Faces in the Mirror*. 25.

Überlebenden geben würde, antwortet der Brigade-Soldat: „We are building all the time and we haven't forgotten you.“¹²⁰ In dieser Szene wird die zionistische Perspektive, die die Shoah-Überlebenden als Repräsentanten der schwachen Juden der Diaspora im Kontrast zu dem „neuen Juden“ in der Gemeinschaft des Jischuw präsentiert.¹²¹ Auch die Kinder in der zweiten Geschichte des Films „The Great Promise“ werden zu Beginn des Films als kollektiver ärmlicher Haufen, der nicht in die Gemeinschaft passen würde, sowie als Außenseiter beschrieben. Der Unterschied wird sofort bei der Ankunft der Kinder im Dorf hervorgehoben, wo zwei Gruppen präsentiert werden. Auf der einen Seite die „Sabras“, die helle Kleidung, kurze Hosen und kurze Hemden tragen und braungebrannt sind, wohingegen die Shoah-Überlebenden, bleich und mit langen, dunklen Kleidern präsentiert werden. Auch das Verhalten lässt eine deutliche Unterscheidung feststellen. So nähern sich die „Sabras“ den Überlebenden und wollen ihnen helfen, wobei die Überlebenden jedoch zurückweichen und sich abwehrend verhalten. Es wird ihnen ein negatives Verhalten zugeschrieben, indem man sie in den nächsten Szenen als Personen, die die Vorteile des Gemeinschaftslebens auskosten wollen, sich aber nicht am Leben im Jugenddorf beteiligen wollen, wie die Aussage der Hintergrundstimme bezüglich des Gemeinschaftssessens verdeutlicht.

„Oh yes, they were quite ready to come and eat.“¹²²

Die Kinder werden als Personen, die Essen unter ihren Mänteln verstecken, und Eier sowie Seife im Waschraum stehlen, präsentiert. Der Großteil dieses Teils des Filmes beschäftigt sich jedoch mit der „Wildkatze“ Tamar, wie sie von den anderen Kindern genannt wird. Ihr Verhalten wird als absolut negativ präsentiert.¹²³ So weicht sie gleich zu Beginn weiter zurück als alle anderen (deshalb wird sie als Wildkatze bezeichnet), sie will nicht arbeiten, will trotz wiederholter Bitten der Mädchen nicht an den Spielen der anderen Mädchen teilnehmen, lächelt nie, spricht seltsame Dinge im Schlaf und versteckt ihre Sachen unter der Bettdecke. Auch David, der Protagonist in „My Father's House“, ein junger, gutaussehender Junge mit blauen Augen und blondem Haar,

¹²⁰ Zit. In: Josef Leytes, *The Great Promise*. 03:08min.

¹²¹ Vgl. Ilan Avisar, *The Holocaust in Israeli Cinema as a Conflict between Survival and Morality*. In: Miri Talmon, Yaron Peleg, *Israeli Cinema. Identities in Motion*. (University of Texas Press, 2011) 153. 151-167.

¹²² Zit. In: Josef Leytes, *The Great Promise*. 18:40-18:43 min.

¹²³ Vgl. Liat Steir-Livny, *Two Faces in the Mirror*. 25,26.

wird aufgrund seiner Vergangenheit ein negatives Verhalten zugeschrieben. Er wird als exzentrisch und phantasierend dargestellt. Er erinnert sich nicht an die Vornamen seiner Eltern, an das Aussehen seines Vaters, beziehungsweise welchen Beruf er ausgeübt hat und er erfindet immer wieder neue Dinge bezüglich seiner Eltern. Auf Anraten Miriams, ebenfalls Shoah- Überlebende, die meint, „dass er als Überlebender wie eine kranke Person behandelt werden müsse“¹²⁴ senden sie David in ein Waisenhaus, in dem andere Kinder, die ihre Eltern in der Shoah verloren haben, betreut werden. Die Ansicht, dass David als Shoah- Überlebender wie eine kranke Person behandelt werden müsse, spiegelt das Bild von Shoah-Überlebenden in den ersten Jahren nach der Staatsgründung, das hauptsächlich auf den Berichten von den Emissären aus Europa basierte, wider.¹²⁵

„In this respect, the camp inmates must be approached as if they were sick people. And sick people cannot be cured by being preached at...“¹²⁶

David wird auf Grund seiner „Krankheit“ in ein Waisenhaus gesendet, wo er jedoch auch keine innere Ruhe findet und davonläuft, nachdem die Kinder meinen, er würde die Geschichte über seine noch lebenden Eltern erfinden und sie ebenso tot wären wie ihre Eltern auch. Es kommt im Laufe des Films, wie in allen anderen Filmen die sich zu dieser Zeit mit Shoah-Überlebenden auseinandersetzen, zu einem dramatischen Höhepunkt, von welchem die „Neugeburt“ und die Annahme der neuen Identität und die Transformation zum neuen „Israeli“ beginnen.¹²⁷

„The gap between the Jewish and Israeli Hebrew Identity is so wide in these films that only death and rebirth can bridge it.“¹²⁸

Dieser Höhepunkt der negativen Darstellung findet in Jerusalem, nachdem David sich über den Tod seiner Eltern bewusst geworden ist und er auf der Straße zusammenbricht, statt. Sein Verhalten wird als das eines Babys dargestellt, er lutscht an seinem Daumen, spricht nicht und betrachtet seine Umwelt mit erstaunten, weit offenen Augen.¹²⁹ Erst nach diesem Ereignis, bei welchem er

¹²⁴ Zit. In: Herbert Kline, *My Father's House* (Beit Avi, 1947), DVD, 85:01 min, Palästina 1947,

¹²⁵ Vgl. Hanna Yablonka, *Survivors of the Holocaust. Israel after the War*. (New York 1999) 65.

¹²⁶ Zit. In. ebd. 65.

¹²⁷ Vgl. Liat- Steir Livny, *Two Faces in the Mirror*. 26.

¹²⁸ Zit: . Nurith Gertz, *The Others in Israeli Cinema of the 1940s and 1950s*. 47.

¹²⁹ Vgl. Liat- Steir Livny, *Two Faces in the Mirror*. 35.

und seine Identität einen symbolischen Tod erleiden, kann er als „Israeli“ wiedergeboren werden.¹³⁰ Nachdem sich sein Zustand verbessert hat, er mit seinen neuen Adoptiveltern Abraham und Miriam am Aufbau eines neuen Kibbutzes teilnimmt und ihm Abraham einen Stein mit der Inschrift „HaLevi“ (Davids Nachname) zeigt, versteht David dass er beim „Haus seines Vaters“, welches das Land Israel darstellt, angekommen ist. Das Land ist seine Heimat und die Bewohner sind seine neue Familie. Die Transformation der Identität von David, dem Diasporajuden, zum „neuen Hebräer“ findet auch über die Vermischung beziehungsweise den ganzheitlichen Austausch einer persönlichen zu einer kollektiven nationalen Vergangenheit und Identität statt, wie Nurith Gertz in ihrem Aufsatz anschaulich dargestellt hat.¹³¹ Dies verdeutlicht sich in der Präsentation von kollektiven Vätern wie Abraham, Isaak und Jakob, die ihm in Jerusalem von zwei Priestern und einem Rabbi angeboten werden, als er sie auf der Suche nach dem Registrationsbüro – das eine Liste mit den während der Shoah ermordeten Personen führt – nach den „Namen der Väter“ erkundigt. Weiters erwähnt David selber bei einem Gespräch mit anderen Kindern am Toten Meer die Möglichkeit einer Wiedergeburt zu einem neuen Vater und einer neuen Familie. Aber erst als er vom Tod seines leiblichen Vaters erfahren sowie einen symbolischen Tod erlitten hat, kann er einen neuen Vater und eine neue Mutter annehmen. Dies ist Abraham der Kibbutznik und Sabra, der symbolisch mit dem Patriarchen der Nation verbunden ist, sowie als Sabra, der sich an der Gründung des neuen Kibbutzes beteiligt, auch als kollektiver nationaler Vater gesehen werden kann.¹³² Mit der Überwindung seiner Traumata und der Annahme von Abraham als neuen „hebräischen“ Vater sowie der Mitglieder des Kibbutzes als seine neue Familie, wird ihm eine neue Identität gegeben, die eng verbunden ist mit der Gegenwart und Vergangenheit im Lande Israel und die ihm erlauben seine eigenen Wurzeln im Lande Israel zu sehen.¹³³ Mit dem Fund des Steines mit den Initialen Halevi und seiner Einsicht, dass das „Haus seines Vaters“ das Land Israel ist, ist seine Transformation zum neuen „Hebräer“ abgeschlossen. Auch im Film „The Great Promise“ kommt es zu einem dramatischen Höhepunkt. Die Protagonistin Tamar durchlebt eine schwere Krise, nach der sie erst ihre Vergangenheit abstreifen und ihre Traumata überwinden

¹³⁰ Vgl. Judd Ne'eman, The Tragic Sense of Zionism. 25.

¹³¹ Vgl. Nurith Gertz, The Others in Israeli Cinema of the 1940s and 1950s. 47

¹³² Vgl. Nurith Gertz, The Others in Israeli Cinema of the 1940s and 1950s. 47.

¹³³ Vgl. ebd. 47

muss und erst dann die kollektive zionistische Identität annehmen kann. Am Höhepunkt dieses Filmes wird Tamar als Diebin bloßgestellt, wobei Dinge, die sie unter ihrer Bettdecke versteckt hat, von den anderen Kindern gefunden werden. Tamar, die ins Zimmer stürmt, wird gewalttätig, stößt die hinzugekommenen Kinder zur Seite, und ohrfeigt eines der Mädchen bevor sie davonläuft und sich im Wald versteckt. Die Sabras finden sie anschließend auf einem Baumstamm sitzend, wobei ihr einer der Jungs etwas zu essen anbietet (er legt es vor ihre Füße und weicht schnell zurück, wie wenn man einem Tier etwas hinlegt).¹³⁴ Nachdem Tamar das Sandwich gegessen hat und die Kinder sie überzeugt haben, dass sie keine Angst haben müsse, bestraft zu werden, kehren sie mit ihr in der Mitte in die Siedlung zurück. Nach diesem negativen Höhepunkt, beginnt Tamar in der nächsten Szene bereits an den Aktivitäten in der Siedlung wie alle anderen teilzunehmen, sie beginnt Hebräisch zu lernen und arbeitet in der Landwirtschaft mit, wo sie sich um die Ziegen kümmert und bei der Ernte hilft. Sie nimmt am Turn- und Tanzunterricht teil, wo sie den Sabra-Kindern die richtige Art des Tanzens zeigt, trägt dieselben Kleider wie die anderen Kinder und geht vollkommen in der Gemeinschaft auf.¹³⁵ „Tamar changed completely. Like a butterfly she spread her wings.“¹³⁶ Sie wurde von einer Wildkatze zu einem Schmetterling, der die alte Diaspora Identität vollkommen abstreifte und die „Sabra“-Identität annahm. Der Film endet mit dem „Erntedankfest“, wo alle gemeinsam tanzen und Tamar wie alle anderen gekleidet ist und nicht mehr von ihnen zu unterscheiden ist.

„Can you locate which used to be the wild kitten among us? No because all our hearts beat together in the same rhythm.“¹³⁷

Obwohl der Shoah-Überlebende der Rahmenerzählung des Films „The Great Promise“ sich über den gesamten Film im DP-Lager in Italien befindet, lässt sich bei ihm ebenso diese Verwandlung feststellen und er ist gegen des Ende des Filmes von der zionistischen Ideologie überzeugt, wobei Hoffnung in seinen Augen aufglimmt, dass nur das Land Israel seine Heimat sein kann. So meint er zu einem der Brigadesoldaten, indem er zuerst auf seine Sträflingsuniform zeigt und anschließend auf die Uniform der Soldaten: „I want to change this, for

¹³⁴ Vgl. Liat Steir-Livny, *Two Faces in the Mirror*. 26.

¹³⁵ Vgl. . Nurith Gertz, *The Others in Israeli Cinema of the 1940s and 1950s*. 47, 27.

¹³⁶ Zit. In: Josef Leytes, *The Great Promise*. 29:00-29:04 min.

¹³⁷ Zit. In: Josef Leytes, *The Great Promise*. 31:05-31:12 min.

that“.¹³⁸ Nachdem sich die Soldaten verabschiedet haben und ihm versprechen, dass sie sich wiedersehen werden, wird das Gesicht des Shoah-Überlebenden, welches nun Hoffnung und Zufriedenheit ausdrückt in Großaufnahme gezeigt und der Hintergrundsprecher drückt mittels eines Verses aus der hebräischen Bibel die Vorhersage Gottes und die Gedanken des Shoah-Überlebenden aus.

„I will deliver them out of all places whether they have been scattered in the cloudy and dark day. And I will bring them out from the peoples and gather them from the countries and I will bring them into their own land. I, myself, will feed my sheep, and I will cause them to lie down, saith the Lord God...”¹³⁹ (Ezekiel:34:12-16)

Der Film endet, wie der Titel ankündigt, mit einem Versprechen, wobei dieses Versprechen das Land Israel selbst darstellt, das „Heilung“ für die Shoah-Überlebenden verspricht sowie die „Wiedergeburt“ vom Juden zum „Israeli“ symbolisiert.

Die Mitglieder der Gemeinschaft des Jischuw, die Sabras, werden in den Filmen als die aktive Gruppe dargestellt, die sich moralisch richtig verhält und das Ziel verfolgt, den Shoah-Überlebenden zu helfen.¹⁴⁰ Sei es Abraham in „My Father's House“, durch dessen Hilfe sowohl David als auch Miriam ihre Traumata überwinden können, die jüdischen Brigade-Soldaten, die in der Rahmenerzählung des Films „The Great Promise“ den Shoah-Überlebenden von dem möglichen Neubeginn im Land Israel überzeugen, oder die Kinder des Jugenddorfes in der zweiten Geschichte des Films „The Great Promise“. Verdeutlicht wird dies in dieser Geschichte durch den öfters ausgedrückten Wunsch des Sabra-Mädchens der Hilfe für Tamar und auch in der Ansprache, die bei einer Zusammenkunft der Kinder zum Andenken an die Shoah abgehalten wird.

¹³⁸ Zit. In: Josef Leytes, The Great Promise. 47:49 min.

¹³⁹ Vgl. Miriam Gordon, The Great Promise. In: The Palestine Post, 11.07. 1947. 4.

http://www.jpress.org.il/Default/Scripting/ArticleWin_TAU.asp?From=Search&Key=PLS/1947/07/11/4/Ar00405.xml&CollName=Palestine_1940_1950&DOCID=210565&PageLabelPrint=4&Skin=TAUEn&enter=true&Publication=PLS&AppName=2&Hs=advanced&AW=1334572051023&sPublication=PLS&tauLanguage=&sScopeID=All&sSorting=Score%2cdesc&sQuery=the%20great%20promise&rEntityType=&sSearchInAll=false&ViewMode=HTML (abgerufen am: 02.07.2012)

vgl. Ezekiel Chapter 34. In: <http://www.mechon-mamre.org/e/et/et1234.htm> (abgerufen am: 02.07.2012)

¹⁴⁰ Liat Steir-Livny, Two Faces in the Mirror.27.

„We spent our spare time picking the fruits in our gardens so we may start a fund to bring these children to us and give them peace. And we shall be to them the brothers and sisters they have lost.“¹⁴¹

Im Film „My Father`s House“ wird Miriam von den Kibbutzmitgliedern vorgeworfen, dass sie sich nicht helfen lassen wolle, was die Bereitschaft der Gemeinschaft zur Hilfe für Miriam impliziert. Abraham, der Held und Sabra, glaubt jedoch bis zum Schluss an sie und er versucht alles, um ihr bei der Überwindung ihrer traumatischen Erlebnisse zu helfen. „Miriam, I know that you feel bitter but we hoped with us you can start a new living again. Can`t you? [...] I believe in you.“¹⁴² Die Hilfe der Sabras sowie der sozialistische Gedanke bewirkt, dass die Überlebenden der Shoah ihre Traumata überwinden und das neue Leben mit neuer Identität im Land Israel beginnen. Nicht nur die Sabras unterstützen die Shoah- Überlebenden, sondern auch die Briten und Araber im Film, wie mehrere Szenen verdeutlichen. So freundet sich David mit einem arabischen Jungen an, der ihm hilft seinen Vater zu suchen. Ein britischer Offizier bringt ihn mit einem Mann, der einen türkischen Fez trägt, nach Tel Aviv, Beduinen nehmen ihn mit ihren Kamelen nach Jerusalem und am Ende des Films kommen die arabischen Nachbarn zu der neugegründeten Siedlung und heißen die neuen Siedler willkommen.¹⁴³ Alle verschiedenen Gruppierungen, ob orthodoxe Juden, Muslime oder Christen werden so gezeigt, als unterstützten sie die Gruppe und die Identität des „neuen Israelis.“¹⁴⁴

2.3.3 Von der Unfähigkeit der Mutter zurück zur Mutter

Es tauchen bereits in den Filmen der 1940er Jahre weibliche Stereotypen auf, die sich für viele Jahre halten und auch in den Filmen der 1980er Jahre wieder in Erscheinung treten, wenn auch unter anderen Vorzeichen. Die Rede ist vom Stereotyp der überlebenden Frau, die aufgrund der erlebten Traumata nicht fähig ist, sich um die Kindererziehung zu kümmern, und vom Stereotyp der Frau als sexuelle Zwangsarbeiterin der Nazis.¹⁴⁵ Dies zeigt sich bei Miriam im Film „My

¹⁴¹ Zit. In: Josef Leytes, The Great Promise.28:04-28:07 min.

¹⁴² Zit. In: Herbert Kline, My Father`s House.25:23min.

¹⁴³ Vgl. Nurith Gertz, The Others in Israeli Cinema of the 1940s and 1950s. 42.

¹⁴⁴ Vgl. ebd. 56.

¹⁴⁵ Vgl. Nurith Gertz, The Others in Israeli Cinema of the 1940s and 1950s.48; . Liat Steir-Livny, Two Faces in the Mirror.35,36.

Father's House“, die zu Beginn des Filmes als pessimistische, immer beunruhigte und psychisch instabile Person dargestellt wird, die unfähig ist, sich um die Kinder des Kibbutzes zu kümmern und dies auch vehement ablehnt, als sie darum gebeten wird. Negative Aussagen über Shoah-Überlebende werden Miriam vom Filmemacher in den Mund gelegt. So meint Miriam, dass man David nicht wie jeden anderen behandeln könne und man ihn „als Überlebenden wie eine kranke Person behandeln müsse“¹⁴⁶ und versteht nicht, warum man David in dem Glauben lasse, dass seine Eltern noch leben würden, wenn es doch offensichtlich sei, dass sie ermordet worden seien. Es ist ihr nicht möglich, sich um David, zu dem sie sich jedoch sehr stark hingezogen fühlt, zu kümmern und so wird schlussendlich auch von ihr der Vorschlag, David in ein Waisenhaus für Kinder zu geben, unterbreitet. Die Fähigkeit eine „gute und sorgsame“ Mutter sein zu können, wird ihr aufgrund ihrer Vergangenheit abgesprochen. Es kommt zu einer weiteren negativen Darstellung und zwar der Präsentation der überlebenden jüdischen Frau als „Hure“ der Nazis, die dadurch mit dem Leben davongekommen ist.¹⁴⁷ Die Darstellung der jüdischen Frauen als sexuelle Zwangsarbeiterinnen der Nazis in den Filmen ist sehr nahe an der Ansicht, die sich bereits kurz nach Ende des Zweiten Weltkrieges langsam im Jischuw durchzusetzen begann, dass diejenigen die überlebt haben, gewusst hätten, wie sie überleben könnten, und daher unmoralischer und schlechter wären als diejenigen, die gestorben sind.¹⁴⁸ So schreibt die Auschwitz-Überlebende Ruth Bondy in ihrer Autobiographie: „Hier in Israel wollten die Juden wissen: Wie kommt es, dass du am Leben geblieben bist? Was musstest du tun, um zu überleben? Und mit flackernden Augen des Misstrauens: Kapo? Hure? Dies war einer der Gründe, dass ich im zweiten Jahr meiner Aliyah entschied, die Häftlingsnummer aus Auschwitz auf meinem Arm zu entfernen.“¹⁴⁹ Im Film versucht Miriam ihre Arme immer zu bedecken, um ihre „Feldkorps“-Tätowierung zu verbergen, die die sexuelle Zwangsarbeit beweist und lehnt auch ein kurzärmeliges Kleid ab, welches ihr bei der Kleidervergabe im Kibbutz angeboten wird. Ein langärmeliges Kleid, das ihr von einer Bewohnerin des Kibbutzes mit den Worten, dass dies besser zu ihr passen würde, gegeben wird, nimmt sie dankbar an. In einer anderen Szene, die ihre Tätigkeit belegt, schenkt sie David

¹⁴⁶ Zit. In: Herbert Kline, *My Father's House*. 45:01 min.

¹⁴⁷ Vgl. Liat Steir-Livny, *Two Faces in the Mirror*. 27.

¹⁴⁸ Vgl. Liat Steir-Livny, *Two Faces in the Mirror*. 9.

¹⁴⁹ Zit. In: Ruth Bondy, *Whole Fractures*, (Tel Aviv 1997) 44. (hebr.)

einen Kamm und erklärt, dass dies das einzige gewesen wäre, das sie behalten hätte dürfen. Als David fragt, warum sie einen Kamm behalten hätte dürfen, da ja allen Personen die Köpfe rasiert worden seien, antwortet sie mit gequältem Blick, dass „manche Frauen ihre Haare behalten mussten.“¹⁵⁰ In einem Gespräch mit Abraham, in der er versucht, sie zu überreden, ein neues Leben zu beginnen, wirft er ihr vor, dass sie alles „Weibliche“ in ihr zerstören wolle, wobei er ihre geringe Bereitschaft, sich um David als seine neue Mutter zu kümmern, anspricht. Miriam, die ihre Kinder in der Shoah verlor, eröffnet Abraham, dass sie in Auschwitz zur sexuellen Zwangsarbeit gezwungen wurde, zeigt ihm ihre „Feldkorps“ Tätowierung, und meint, dass sie hätte sterben sollen nach all dem, was passiert sei.¹⁵¹ „Yes I should have destroyed myself, other girls were able to do it. I wasn't, I had to go on living.“¹⁵² Mit dieser Aussage will der Filmemacher verdeutlichen, dass Miriam kein Einzelfall war, sondern dass viele andere jüdische Frauen als sexuelle Zwangsarbeiterinnen der Nazis tätig waren, jedoch mit ihrer Tat nicht leben konnten und sich anschließend das Leben nahmen.¹⁵³ Dem Historiker Robert Sommer zufolge lassen sich keine jüdischen, oder Roma- und Sinti-Frauen für die sexuelle Zwangsarbeit in Auschwitz im Stammlager im Block 24a und Monowitz nachweisen. Die Zahl der sexuell ausgebeuteten Frauen, die namentlich belegt sind, beträgt 67, wobei die geschätzte Zahl bei 70 liegt. Die meisten der Frauen waren als „Asoziale“ in das KZ eingewiesen worden, wobei 39 Frauen deutscher, 19 Frauen polnischer, fünf russischer und vier unbekannter, aber osteuropäischer Herkunft waren.¹⁵⁴ Laut Sommer gibt von den insgesamt 183 nachgewiesenen Sex-Zwangsarbeiterinnen in Konzentrationslagern keine ernst zu nehmenden Hinweise auf die jüdische Herkunft einer der Frauen.¹⁵⁵ Obwohl sich keine Hinweise auf jüdische sexuelle Zwangsarbeiterinnen in den Lagerbordellen finden lassen, so waren jüdische Frauen nichtsdestotrotz speziell in Auschwitz-Birkenau „mit vielfältigen Formen sexueller Ausbeutung konfrontiert: verbale sexuelle Belästigung, sexueller Missbrauch, Prostitution im Austausch für Essen [...] auch Vergewaltigungen kamen vor. [...] Frauen waren einer zweifachen Gefährdung ausgesetzt: als Juden

¹⁵⁰ Zit. In: Herbert Kline, *My Father's House*. 20:01- 22.04 min.

¹⁵¹ Vgl. Nurith Gertz, *The Others in Israeli Cinema of the 1940s and 1950s*. 48.

¹⁵² Zit. In: Herbert Kline, *My Father's House* (Beit Avi, 1947), DVD, 85:01 min, Palästina 1947.

¹⁵³ Vgl. Liat- Steir Livny, *Two Faces in the Mirror*. 36.37.

¹⁵⁴ Vgl. Robert Sommer, *Das KZ- Bordell. Sexuelle Zwangsarbeit in nationalsozialistischen Konzentrationslagern*. (Paderborn, Wien, München, Zürich, 2009) 136.140.

¹⁵⁵ Vgl. ebd. 224, 225.

und als Frauen“¹⁵⁶, wie Naama Shik schreibt. Jüdische Frauen wurden zwar mit vielfältiger sexueller Ausbeutung konfrontiert, waren jedoch nicht als Sex-Zwangsarbeiterinnen in Lagerbordellen tätig wie es der Film „The Great Promise“ und auch später erschienene Filme als Faktum präsentieren. Miriam im Film wird mit dem negativen Bild einer „kinderlosen Frau“ und der „Zwangsprostituierten“¹⁵⁷ dargestellt, die keine Kraft für ein neues Leben aufbringt und die alles „was sie zu einer Frau macht“¹⁵⁸, also Mutter zu sein, wie die Aussage Abrahams verdeutlicht, zerstören würde. Abraham erklärt ihr, dass sie (Mitglieder des Kibbutzes) gewusst hätten, dass sie zur sexuellen Zwangsarbeit gezwungen wurde, aber dass das, was ihr in der Vergangenheit angetan wurde für die Leute des Kibbutzes nicht existieren würde und nur das, was sie selber machen würde, von Bedeutung wäre und er an sie glauben würde. Er entfernt sich schließlich mit den Worten : „I leave you a child to take care of, he is your responsibility, Miriam, you will bring him home. I believe in you“¹⁵⁹ und legt so die Entscheidung in ihre Hände. Dies kann als der Wende und negativer Höhepunkt von der unfähigen Mutter zurück zur Mutter sowie zur neuen Identität Miriams gesehen werden. Man sieht sie in der nächsten Szene, wie sie sich um David im Krankenhaus kümmert und er sie bereits mit Mama anspricht. Miriam erkundigt sich schließlich, ob sie einen Platz in der neuen Siedlung bekommen könnte, wo sie nach anfänglicher Abweisung, da sie die Leute nicht an sich heranlasse und sich von ihnen nicht helfen lasse, wie ihr eine Frau des Kibbutzes erklärt, doch aufgenommen wird, da sie ja eine große Gemeinschaft und Freunde und Kameraden wären. Sie tanzt mit den anderen im Kreis den traditionellen Tanz „die Hora“ und in der darauffolgenden Szene kommt sie bereits mit David und Abraham als Mutter der Familie in die neue Siedlung, wo sie auf dem Stern Halevi ihr neues Haus errichten werden. Miriam hat wie auch David aufgrund des Landes Israel und der Hilfe der Sabras - die als Personen, die für die Shoah-Überlebenden nur das Beste wollen und ihnen jederzeit und in jeder Notlage beistehen, dargestellt werden – eine Wandlung vollzogen. Sie überkam durch die Hilfe und Unterstützung der Mitglieder des Kibbutzes, und besonders durch Abrahams Hilfe, ihre Selbstzweifel und transformierte in der Repräsentation von einer sexuellen Zwangsarbeiterin der

¹⁵⁶ Zit. In: Naama Shik, Weibliche Erfahrung in Auschwitz-Birkenau. In: Gisela Bock (Hg.), Genozid und Geschlecht. Jüdische Frauen im nationalsozialistischen Lagersystem. (Frankfurt, New York, 2005)111, 112.

¹⁵⁷ Vgl. Nurith Gertz, The Others in Israeli Cinema of the 1940s and 1950s.48.

¹⁵⁸ Vgl. Herbert Kline, My Father's House (Beit Avi, 1947).

¹⁵⁹ Zit.In: Herbert Kline, My Father's House (Beit Avi, 1947), DVD,85:01 min, Palästina 1947. 10:00 – 15.00 min.

Nazis wieder zu einer Mutter. Sie erlebte eine Transformation von Unfruchtbarkeit und Verwüstung zu Fruchtbarkeit und Blüte.¹⁶⁰

Es kommt, wie sich herausgestellt hat, in den Filmen nach Ende des Zweiten Weltkrieges, die sich mit Shoah-Überlebenden auseinandersetzen, zu einer Transformation und die Shoah-Überlebenden überwinden ihre Traumata aufgrund der Hilfe der Sabras und der kollektiven Gemeinschaft im Lande Israel. Werden sie anfangs mit negativen Stereotypen in Abgrenzung zur Gemeinschaft des Jischuw präsentiert, so gehen sie im Laufe des Films vollkommen in der neuen Gemeinschaft auf und nehmen die Identität des „neuen Juden“ im Lande Israel an.¹⁶¹ Diese neue Identität ist durch die Ablehnung und Auslöschung der jüdischen Identität der Diaspora definiert. Über bleibt lediglich die homogene „neue israelische Identität“.¹⁶² Die Überlebenden treten im Narrativ aller dieser Filme in die Fußstapfen der Pioniere und werden vom Juden der Diaspora zum „neuen“ Juden im Land Israel, zum neuen „Israeli“, der neue Siedlungen, Gebäude und Betriebe errichtet und das Land mit seinen Muskeln erobert.¹⁶³ Sie erleben also im Verlauf des Filmes einen symbolischen Tod und werden als neuer Mensch, der nichts mehr mit dem Juden aus der Diaspora sowie der Shoah gemein hat, wiedergeboren.¹⁶⁴ Das Land Israel wird hierbei als einziger möglicher Ort dieser Wiedergeburt und der Transformation zum „neuen Juden“, als das Land der „Heilung“ präsentiert.¹⁶⁵ Die Shoah-Überlebenden überwinden ihre Traumata also aufgrund des Landes Israel, der Gemeinschaft des Jischuw, die alles in ihrer Macht stehende versucht, um den Überlebenden zu helfen. Die Filme bieten nicht nur ein „Happy End“ an, sondern es ist ganz klar im Text festgeschrieben, und die Titel der Filme geben bereits die Richtung der Geschichte des Filmes vor, wobei die Vergangenheit marginalisiert wird. Trotz ihrer Tendenziösität etablierten diese Filme ein filmisches Narrativ der Shoa. Sie erschufen historische Mythen über die Shoah und ihre Überlebenden, die sich für Jahre

hielten.

166

¹⁶⁰ Vgl. Nurith Gertz, *The Others in Israeli Cinema of the 1940s and 1950s*. 49.

¹⁶¹ Vgl. Neeman Judd, *The Tragic Sense of Zionism*. 27.

¹⁶² Vgl. Yael Zerubavel, *The Mythological Sabra*. 117; Nurith Gertz, *The Others in Israeli Cinema of the 1940s and 1950s*. 43; Eldad Kedem, *The Kibbutz and Israeli Cinema*. 55.

¹⁶³ Vgl. . Nurith Gertz, *The Others in Israeli Cinema of the 1940s and 1950s*. 37.

¹⁶⁴ Vgl.ebd. 38.

¹⁶⁵ Vgl. Ilan Avisar, *National Nightmares, Personal Fears*. 138,139.

¹⁶⁶ Vgl. ebd. 138.139.

3. Nationalität und Heldentum - 1950er Jahre

3.1 Die Shoah und ihre Überlebenden im neugegründeten Staat

Die meisten der Shoah-Überlebenden kamen zur Zeit des Unabhängigkeitskrieges nach Israel, der vom 29. November 1947, dem Tag nach dem UN-Teilungsbeschluss, bis zum Juli 1949 andauerte.¹⁶⁷ In der Zeit zwischen der Staatsgründung Israels im Jahre 1948 bis zum Ende des Unabhängigkeitskrieges im Juli 1949 wanderten 197.663 Shoah-Überlebende in Israel ein.¹⁶⁸ Die Shoah-Überlebenden stellten 80 Prozent aller Einwanderer während des Unabhängigkeitskrieges dar.¹⁶⁹ Es war somit jeder Dritte in Israel zu dieser Zeit eine Person, die die Shoah überlebt hatte. Diese Zahl ist bemerkenswert, wenn man bedenkt, dass zur Zeit des UN-Teilungsplans vom 29. November 1947 die Gesamtbevölkerung in Palästina bei lediglich 600.000 Personen lag.¹⁷⁰ Bis zum Ende der 1950er Jahre stieg die Anzahl der Überlebenden in Israel auf etwa eine halbe Million Menschen.¹⁷¹ Der Großteil der Einwanderer siedelte sich entgegen dem zionistischen Ideal in Städten an, sowie in Gebieten, die im Zuge des Unabhängigkeitskrieges von den ansässigen Arabern gezwungenermaßen aufgegeben wurden und die als Kriegsfolge zur Verfügung standen.¹⁷² Viele von ihnen blieben unter sich, so wurde zum Beispiel ein Teil der Ben Yehuda Straße in Tel Aviv ausschließlich von deutschstämmigen Juden bewohnt.¹⁷³ Sie zeichneten sich trotz der Narben der Vergangenheit durch Eigeninitiative und minimaler Abhängigkeit vom neugegründeten Staat aus und integrierten sich in den 1950er Jahren in den verschiedensten Tätigkeitsbereichen wie im Handel, im Militär, im Bankwesen, in der Industrie, in der Erziehung, in der Kunst und Kultur sowie im freien Berufswesen. Die Shoah-Überlebenden zeichneten sich nicht nur durch Integration aus, sondern hatten auch einen wesentlichen Einfluss auf das israelische Design. Wie zum Beispiel

¹⁶⁷ Vgl. Hanna Yablonka, *Survivors of the Holocaust*. 2; vgl. Hanna Torok Yablonka, Überlebende des Holocaust in Israel: Gedanken zu einer einzigartigen Zuwanderung. In: Klaus J. Bade, S.Ilan Troen (Hg.), *Zuwanderung und Eingliederung von Deutschen und Juden aus der früheren Sowjetunion in Deutschland und Israel*. (Bonn 1993)180,

¹⁶⁸ vgl. ebd.180.

¹⁶⁹ vgl. Hanna Yablonka, *Survivors of the Holocaust*. 9.

¹⁷⁰ Vgl. Hanna Yablonka, Überlebende des Holocaust in Israel: Gedanken zu einer einzigartigen Zuwanderung. In: Klaus J. Bade, S.Ilan Troen (Hg.), *Zuwanderung und Eingliederung von Deutschen und Juden aus der früheren Sowjetunion in Deutschland und Israel*. (Bonn 1993)180,181.

¹⁷¹ Vgl. Liat- Steir Livny, *Two Faces in the Mirror*. 51.

¹⁷² Vgl. Hanna Yablonka, *Survivors of the Holocaust*. 18.

¹⁷³ Interview des Autors mit Shoah- Überlebenden im Anita Miller Cohen Elternheim in Tel Aviv /Ramat Gan, 05.2005; vgl. Ruth Bondy, *Whole Fractures* (Tel Aviv 1997)(hebr.).

der im Jahre 1949 nach Israel eingewanderte Ephraim Kishon, der bereits in seinem ersten Buch im Jahre 1951 Ausdrücke verwendete, die schließlich ein fester Bestandteil der hebräischen Sprache wurden.¹⁷⁴ Das Angestelltenverhältnis von den neueingewanderten Shoah-Überlebenden lag mit 92.2 Prozent, die sich im Zeitraum von 1948 bis 1954 in einem Arbeitsverhältnis befanden, zwar unter dem Durchschnitt der alteingesessenen Bevölkerung (96.6 Prozent), doch über dem nationalen Durchschnitt (91.7 Prozent), was eigentlich die Tendenz einer relativ schnellen Integration der Shoah-Überlebenden in die israelische Gesellschaft zeigt.¹⁷⁵ Da die größte Welle der Immigration aus Europa während des Unabhängigkeitskrieges zu einer Zeit eintraf, in der alle Kräfte benötigt wurden, waren natürlich auch die Shoah- Überlebenden gefordert.¹⁷⁶ Die Anzahl der Shoah-Überlebenden, die als Soldaten im Unabhängigkeitskrieg kämpften, lag bei einer Gesamtzahl von 80.000 Soldaten, wovon 60.000 Soldaten Kampfeinheiten angehörten, bei 22.300 Soldaten. Da die Shoah-Überlebenden zu den Kampfeinheiten gesendet wurden, bestand somit ein Drittel der Kampfeinheiten im Unabhängigkeitskrieg aus Shoah-Überlebenden, was eine beträchtliche Anzahl darstellte.¹⁷⁷ Zu dieser Zeit erreichte die bereits beschriebene Unterscheidung zwischen den „mutigen Ghetto-Kämpfern“ und den „gewöhnlichen“ Shoah-Überlebenden den Höhepunkt und wurde mit den Shoah-Überlebenden, die im Unabhängigkeitskrieg kämpften, gerechtfertigt.¹⁷⁸ Trotz der großen Anzahl von Überlebenden, die zu dieser Zeit nach Israel kamen, verschwand das Thema der Shoah zu dieser Zeit etwas von der Bildfläche, wobei der Unabhängigkeitskrieg als einer der Gründe hierfür betrachtet werden kann.¹⁷⁹ Es ist jedoch notwendig, hierbei eine Unterscheidung zwischen dem nationalen-staatlichen Raum und dem kulturellen Raum und der Erinnerung zu treffen, wobei sich diese jedoch gegenseitig beeinflussen und aufeinander beziehen können.¹⁸⁰ Da von staatlicher Seite die Shoah als Beleg für die Notwendigkeit eines jüdischen Staates und als eines von sechs Elementen für die Errichtung des

¹⁷⁴ Vgl. Liat- Steir Livny, *Two Faces in the Mirror*. 51.

¹⁷⁵ Vgl. Hanna Yablonka, *Survivors of the Holocaust*. 14.

¹⁷⁶ Vgl. ebd. 69,

¹⁷⁷ vgl. Hanna Yablonka, *Survivors of the Holocaust*. 82; Dina Porat meint, dass 25 Prozent der Kampfeinheiten Shoah- Überlebenden waren. Vgl. Dina Porat, *Israeli Society, the Holocaust and its Survivors*. 347.

¹⁷⁸ Vgl. Hanna Yablonka, *Survivors of the Holocaust*. 59.

¹⁷⁹ Vgl. Dina Porat, *Israeli Society, the Holocaust and its Survivors*. 347.

¹⁸⁰ Vgl. Liat- Steir Livny, *Two Faces in the Mirror*. 51.

jüdischen Staates in der Unabhängigkeitserklärung¹⁸¹ angeführt wurde, kam es bereits in den 1950er Jahren zur Erlassung einiger Gesetze im Zusammenhang mit der Shoah. Das erste war das Gesetz über Naziverbrecher und ihrer Kollaborateure aus dem Jahre 1950, wobei eine Diskussion über die Art der Bestrafung „jüdischer Kollaborateure“ die Verabschiedung des Gesetzes begleitete und es vorrangig um die Bestrafung derjenigen „jüdischer Verbrecher“ ging, die mit den Nazis kollaboriert hatten.¹⁸² Mit dem Gesetz „zum Andenken an Holocaust und Heldentum - Yad Vashem“ der zentralen Holocausterinnerungsstätte in Israel, welches im Jahr 1953 verabschiedet wurde, wurde von Erziehungsminister Dinur, der den Gesetzesvorschlag präsentierte, ein Zusammenhang zwischen den Opfern der Shoah und Israel, sowie Shoah und Heldentum hergestellt, indem er auf die Aufstände in den Ghettos und auf das Heldentum im Jischuw sowie auf den Unabhängigkeitskrieg verwies.¹⁸³ Wie Tom Segev schreibt, war die Aufgabe der neuen Gedenkstätte, „die Lektion von Holocaust und Heldentum zu verbreiten.“¹⁸⁴ Auch der nationale Gedenktag der „Jom Ha Shoah“ stellte diese Verbindung her. Fanden seit 1947 verschiedene Gedenkveranstaltungen am 19. April, dem Datum des Ausbruches des Warschauer Ghetto- Aufstandes statt, so wurde am 21. April 1951 der 27. Tag des Monats Nissan als jährlicher „Gedenktag für den Holocaust und die Ghetto-Aufstände“ nach dem hebräischen Kalender auf einen Tag gelegt, der nicht mit Pessach kollidierte und sich nahe genug am Aufstand befand.¹⁸⁵ Doch erst im Jahre 1959 nach langen Debatten erhielt der Tag mit der Umbenennung und „dem Gesetz zum Gedenktag an Holocaust und Heldentum“ einen gesetzlichen Rahmen, wobei der Tag nun wie bei allen jüdischen Feiertagen am

¹⁸¹ „Die Katastrophe, die in unseren Tagen über das jüdische Volk hereinbrach und Millionen von Juden in Europa vernichtete, bewies unwiderleglich aufs neue, daß das Problem der jüdischen Heimatlosigkeit durch die Wiederherstellung des jüdischen Staates im Lande Israel gelöst werden muss [...] Die Überlebenden des fürchterlichen Nazigemetzels in Europa scheuten keine Schwierigkeiten, Hindernisse und Gefahren, um nach dem Lande Israel aufzubrechen und ihr Recht auf ein Dasein in Würde und Freiheit und ein Leben redlicher Arbeit im Heimatland durchzusetzen.“ Auszug aus der Unabhängigkeitserklärung die David Ben Gurion am 14. Mai 1948 in Tel Aviv verlas. Zit. In: Abba Eban, Dies ist mein Volk. (Jerusalem, 1968)366; vgl. Moshe Zimmermann, Wende in Israel. Zwischen Nation und Religion. (Berlin 1996) 84.

¹⁸² Vgl. Hanna Yablonka, The State of Israel vs. Adolf Eichmann(Tel Aviv 2001) 9; Tom Segev, Die Siebte Million; Hanna Yablonka, The Development of Holocaust Consciousness in Israel:The Nuremberg, Kapos, Kastner, and Eichmann Trials.In: Israel Studies, Volume 8, Number 3 (Fall 2003) 1-24. 4.

¹⁸³ Vgl. Tom Segev, Die siebte Million. 571.

¹⁸⁴ Zit. In: Tom Segev, Die siebte Million. 571.

¹⁸⁵ Vgl. Daniel Levy, Natan Sznaider, Erinnerung im globalen Zeitalter. 107; Tom Segev, Die siebte Million. 573, 574; Anja Kurths, Die Bedeutung der Shoah in der israelischen Gesellschaft. In: Bundeszentrale für politische Bildung. 28.03.2008.

<http://www.bpb.de/internationales/asien/israel/45115/bedeutung-der-shoah> (abgerufen am: 03.12.2012)

Vorabend des 27. Nissan begann und mit dem Ertönen einer Sirene im ganzen Land die Menschen zum Innehalten und Erinnern bewegen sollte.¹⁸⁶ Das Interesse für diese Feiern beschränkte sich jedoch bis ins Jahre 1959 hauptsächlich auf die Aktivisten der Überlebenden, für den Rest war der 27. Nissan ein Tag wie jeder anderer.¹⁸⁷ Der öffentliche Diskurs war gebunden an die politische Rhetorik von „Tod“ und „Wiedergeburt“, wobei die Widerstandskämpfer in den Ghettos mit den Soldaten, die im Unabhängigkeitskrieg gekämpft hatten, auf eine Ebene gestellt wurden.¹⁸⁸ An den Zeremonien zur Erinnerung an die Shoah sprachen zumeist Überlebende aus den Reihen der Widerstandskämpfer, wie Abba Kovner, Yizhak Zukermann, oder Reizl Korchak, die anderen Überlebenden waren Teil des Publikums, wobei das tägliche Leben in den Ghettos und Lagern kaum Erwähnung fand.¹⁸⁹ Neben diesen Gesetzen standen in den 1950er Jahren zwei Ereignisse, die mit der Shoah verbunden waren, im Zentrum des öffentlichen Diskurses. Zum einen war es die Debatte um Reparationszahlungen der Bundesrepublik Deutschland von 1951- 1954 und zum anderen die Kastner-(Grünwald-)Affäre von 1954-57, bei der Dr. Rudolf Kastner der Kollaboration mit den Nazis beschuldigt wurde.¹⁹⁰ Die Auseinandersetzung mit der Shoah in den 1950er Jahren spielte sich jedoch eher auf politischer Ebene ab, die Überlebenden und Opfer standen bei den Debatten nicht im Vordergrund. Die Auseinandersetzungen kreisten um verschiedene politische Einstellungen und zionistische Idealisierungen und die verschiedenen Gesetze trugen nicht zu einer wesentlichen Veränderung im öffentlichen Bewusstsein gegenüber der Shoah bei.¹⁹¹ Die Schulen waren zu jener Zeit mit politischen Parteien assoziiert, was die Einigung auf einen gemeinsamen Lehrplan erschwerte und es wurde erstmals im Oktober 1953 eine Unterrichtseinheit in Geschichte für die achten Klassen der einen Abschnitt über die Shoah enthielt, konzipiert.¹⁹² In den Anfangsjahren nahm die Shoah jedoch einen marginalen Platz im israelischen Unterrecht ein und es wurde nur sehr wenig darüber

¹⁸⁶ vgl. ebd.

¹⁸⁷ Vgl. Tom Segev, Die siebte Million. 574.

¹⁸⁸ Vgl. Dalia Ofer, Israel. In: David S. Wyman (Hg.) The World reacts to the Holocaust (London 1996)865.

¹⁸⁹ Vgl.ebd. 865.

¹⁹⁰ Vgl. Moshe Zimmermann, Wende in Israel. 89.

¹⁹¹ vgl. Anja Kurths, Die Bedeutung der Shoah in der israelischen Gesellschaft. In: Bundeszentrale für politische Bildung. 28.03.2008.

<http://www.bpb.de/internationales/asien/israel/45115/bedeutung-der-shoah> (abgerufen am:03.12.2012)

¹⁹² vgl. Tom Segev, Die siebte Million. 626.

berichtet.¹⁹³ Der Unterricht über die Shoah hat sich jedoch im Laufe der Jahre verändert und lässt sich anhand der verwendeten Lehrbücher, die im Geschichtsunterricht in High Schools herangezogen wurden, in verschiedene Phasen einteilen. So wird die erste Phase (1948- 1977) als die zionistische Phase, die zweite als die „humanistische Phase“ (1977-1999) und die dritte als die „demokratische Phase“ (seit 1999) bezeichnet.¹⁹⁴ In der ersten Phase, die bis 1977 andauerte, wurden vorwiegend zionistische Werte in den Vordergrund gerückt und der Fokus auf den bewaffneten Widerstand und auf die Ghettokämpfer gelegt und die Shoah wie bereits in den 1940er Jahren als die Konsequenz des Lebens der Juden im Exil präsentiert.¹⁹⁵ Ruth Firer schreibt :

„The resistance of the Warsaw Ghetto is used in the books as a typical example of the various attempts against the Nazis [...] the connections between the fighters in the Warsaw Ghetto and the young Hebrew pioneers may create an impression that Zionism fought against the Nazi regime, and won by building the Jewish State of Israel out of the ashes of the war.“¹⁹⁶

Diese Ansicht spiegelt sich auch in Werken von Schriftstellern aus dem Jischuw, der sogenannten Dor Baaretz (Generation im Land), die im Jischuw geboren oder erzogen wurden und sich mit der Shoah in ihren Werken befassten, wie Chaim Gouri, Hanoach Bartov, Aharon Meged und Amir Gilboa wider.¹⁹⁷ Obwohl sie das positive Selbstbild der Israelis und des „neuen Juden“ in Frage stellen und die meisten Werke von der Gefühlswelt, den inneren Kämpfen, und den Missverständnissen zwischen den Shoah-Überlebenden und den Personen des Jischuw, sowie von den Anstrengungen ein neues Leben zu beginnen, handeln, beziehen sich diese Werke auf die zionistische Ideologie, dem Übergang vom Zweiten Weltkrieg und der Shoah zum Unabhängigkeitskrieg und der Errichtung des Staates Israel. Diese Schriftsteller identifizieren sich mit dem Heldentum, das sich in den Ghetto- Aufständen und den Partisanen manifestierte.¹⁹⁸ Eine andere Gruppe von Schriftstellern über die Shoah waren die Shoah-Überlebenden selbst

¹⁹³ Vgl. Idit Gil, Teaching the Shoah in History Classes in Israeli High Schools. In: Israel Studies, Volume 14, Number 2, Summer 2009, 1-25 . 3.

¹⁹⁴ Vgl. Idit Gil, Teaching the Shoah in History Classes in Israeli High Schools. 3; Ruth Firer, Israel. In: Randolph L. Braham. (Hg.) The Treatment of the Holocaust in Textbooks. The Federal Republic of Germany, Israel, the United States of America (New York 1987) 153-231. 210; Dalia Ofer, Israel. 890.

¹⁹⁵ Vgl. Idit Gil, Teaching the Shoah in History Classes in Israeli High Schools. 3; ; Ruth Firer, Israel.181.

¹⁹⁶ Zit. In: Ruth Firer. Israel. 181.

¹⁹⁷ Vgl. Dalia Ofer, Israel. 901.

¹⁹⁸ Vgl. ebd. 901,902.

wie Abba Kovner, Aharon Appelfeld, K.Tzetnik, Ruzka Korchak, oder Dan Pagis, um nur einige zu nennen.¹⁹⁹ Viele der Shoah- Überlebenden begannen jedoch erst mit dem Schreiben, nachdem sie bereits ein Weile in Israel gelebt hatten. Verstärkt publizierten sie nach dem Eichmann-Prozess.²⁰⁰ So schreibt Appelfeld: „The desire to keep silent, and the desire to speak, both became deeper; and only the artistic expression which came years later could attempt to bridge those two difficult imperatives.“²⁰¹ Er beschreibt aber auch das Desinteresse der israelischen Bevölkerung zu einer Zeit, in der Stärke und Helden gefragt waren und erzählt, dass keiner seine erste Sammlung von Erzählungen „Rauch“ in Israel veröffentlichen wollte:

„Jeder fand etwas anderes daran auszusetzen. Einer argumentierte, man dürfe über die Shoah keine Fiktion schreiben, ein anderer meinte, man dürfe nicht über die Schwächen der Opfer schreiben, müsse vielmehr ihre Heldentaten hervorheben, den Ghettoaufstand und die Partisanen.“²⁰²

Diese Sammlung aus Erzählungen wurde schließlich dennoch veröffentlicht, doch erst im Jahre 1962, wo es sehr gute Kritiken erhielt.²⁰³ Abba Kovner wurde in der israelischen Öffentlichkeit lange als das lebendige Symbol der Shoah betrachtet. Er leitete die Untergrundbewegung im Ghetto Wilna, war Kommandeur einer Partisanengruppe, Gründer der Untergrundbewegung „Bricha“, kam im Jahre 1945 nach Palästina, wo er Mitglied der Kibbutzbewegung und schließlich Offizier in der neuen israelischen Armee wurde und war einer, der in der Öffentlichkeit sehr häufig mit der Thema der Shoah in Verbindung gebracht wurde.²⁰⁴ In seinem Epos „The Key Sank“, das 1950 veröffentlicht wurde, beschreibt er das alltägliche Leben im Ghetto, die Ermordung seiner Bewohner, den Widerstand und schließlich die Tage der Befreiung mit der Rückkehr der Widerstandskämpfer ins zerstörte Ghetto. Obwohl sich Kovner der Komplexität der Shoah bewusst war, unterstützte er mit seinen Schriften und öffentlichen Auftritten den Code des Heldentums dieser. Seine literarischen Werke wurden mehr als alle anderen mit der zionistischen Meinung der Verbindung von „Shoah“ und „Wiedergeburt“

¹⁹⁹ Vgl. Dan Laor, *The Legacy of the Survivors: Holocaust Literature in Israel*. 119.

²⁰⁰ Vgl. Dalia Ofer, *Israel*. 902.

²⁰¹ Zit. In: Dalia Ofer, *Israel*. 902.

²⁰² Zit In: Aharon Appelfeld, *Geschichte eines Lebens* (Berlin 2005) 129.

²⁰³ Vgl. Ebd. 192.

²⁰⁴ Vgl. Dan Laor, *The Legacy of the Survivors: Holocaust Literature in Israel*. 119.

als „neue Juden“ assoziiert.²⁰⁵ Ka-Tzetnik (Yehiel Dinur), der in seinem 1953 erschienenen Werk „House of dolls“ (Beit Habubot), sadistische, pornografische Blickwinkel im Konzentrationslager darstellt und Gewalt, sexuelle Perversion und sexuelle Ausbeutung an jüdischen Frauen und Kindern präsentiert, hatte ebenfalls einen enormen Einfluss auf die israelische Gesellschaft in einer Zeit, in der es noch relativ wenig Wissenschaftliches zu diesem Thema publiziert wurde und es trug bei zur Verstärkung des bereits beschriebenen Vorurteils, dass die Überlebenden moralisch schlechter wären, als diejenigen die vernichtet wurden, da sie wussten wie sie überleben könnten.²⁰⁶ Der Einfluss auf die Leser in den 1950ern, aber noch viel mehr in den 1960er Jahren war enorm, was durch Umfragen bewiesen wurde, und viele erinnern sich an seine Werke als prägende Erfahrung in ihrer Einstellung zur Shoah.²⁰⁷ Seine Werke waren für viele Jahre auch ein wichtiger Teil der Bildung über die Shoah in Israel und sie wurden High-School- Studenten sowie Soldaten der IDF als Lektüre empfohlen.²⁰⁸ In den 1950er Jahren lag in der Literatur jedoch der Hauptfokus auf Landschafts und Menschenbeschreibungen, sogenannte „ausführliche Beschreibungen“, die als episch galten.²⁰⁹ Für Shoah-Überlebende die sich in ihrer Kunst mit der Shoah beschäftigten und den Fokus nicht auf die Helden wie die Widerstandskämpfer richteten, war es in den 1950er Jahren sehr schwer, da im künstlerischen Establishment kaum Interesse bestand sich mit dem Thema auseinanderzusetzen, es keine Institutionen gab, und der Fokus auf andere Werte wie Pionierarbeit und heldenhafte Verteidigung lag.²¹⁰ Es herrschten neue Trends, wie die Darstellung als Israelis und der sie umgebenden Umwelt und Landschaft in der Malerei und es bestand wenig Interesse an gesellschaftlich-politischen Themen wie die Lage der Arbeiter, die Probleme mit den Arabern oder Fragen bezüglich der Flüchtlinge und der Shoah. So fanden KünstlerInnen, die in ihren Werken ihre Erfahrungen unterdrückten, wie der Maler Avigdor Arikha leichter Anerkennung als Künstler, die in ihren Werken die Shoah behandelten, wie zum Beispiel der aus Rumänien im Jahre 1941 immigrierte Marcel Janko, der sich in seinen Skizzen mit den Angriffen der Nazis auf die hilflosen Juden des

²⁰⁵ Vgl. ebd, 120.

²⁰⁶ Vgl. ebd.123.

²⁰⁷ Vgl. Liat Steir- Livny, Two Faces in the Mirror. 52.

²⁰⁸ Vgl. Dan Laor, The Legacy of the Survivors: Holocaust Literature in Israel.118-122.

²⁰⁹ Vgl. Aharon Appelfeld, Geschichte eines Lebens. 129.

²¹⁰ Vgl. Batya Brutin, Von der Peripherie ins Zentrum-der Holocaust in der israelischen Kunst. In: Nili Keren (Hg.) Was war das Wort „Shoah“? Der Holocaust und der kulturelle Diskurs in Israel. (Tel Yitzhak, 2005)(hebr.)110-139. 110.

Pogroms in Bukarest beschäftigte. In Israel zeigte er seine Skizzen einigen Künstlern, die ihm jedoch alle davon abrieten, da die Menschen daran kein Interesse hätten und er archivierte aufgrund mangelnden Interesses seine Skizzen, die schließlich erst 40 Jahre später veröffentlicht wurden.²¹¹ Auch das israelische Theater beschäftigte sich in diesen Jahren hauptsächlich mit lokalen Themen, nationalen Werten und den Erfahrungen der Israelis.²¹² Diejenigen Theaterstücke die sich mit der Shoah beschäftigten, handelten vorwiegend vom jüdischen Widerstand, den Problemen der Überlebenden in Israel sowie den Spannungen zwischen den Überlebenden und den Juden im neugegründeten Staat.²¹³ Die typischen Theaterstücke in den 1950er Jahren glorifizierten den Widerstand und verdammten die Nazis sowie die jüdische Kollaboration.²¹⁴ Dies wird durch die Stücke, die sich mit der Shoah auseinandersetzen, wie Nathan Shachams „New Reckoning“ (Cheshbon Chadash, 1954), Leah Goldbergs „Lady of the Castle“ (Ba’alat Ha’Armon 1955)²¹⁵ - das als das bedeutenste Stück dieser Zeit über die Shoah betrachtet wird und das sich mit der Frage beschäftigt, ob der Zionismus die ultimative Lösung für die Überlebenden darstellt - sowie Aharon Meggeds „Hanna Senesh“ (1958) repräsentiert und verdeutlicht.²¹⁶

3.2 Repräsentation im Spielfilm

In den Spielfilmen der 1950er Jahre²¹⁷ wurden Trends der 1940er Jahre fortgesetzt. Sie setzten sich nicht explizit mit der Shoah auseinander, sondern mit der zionistischen Lektion von ihr, sowie mit der Bedeutung und der Notwendigkeit der Errichtung des jüdischen Staates. Viele Filme behandeln die Eingliederung der Shoah-Überlebenden in die neugegründete Gesellschaft, wobei auf die Erfahrungen der Shoah-Überlebenden in vagen Anspielungen

²¹¹ Vgl. Batya Brutin, Von der Peripherie ins Zentrum- Der Holocaust in der israelischen Kunst. (hebr.) 111, 114.

²¹² Vgl. Liat Steir- Livny, Two Faces in the Mirror. 53; Shosh Avigal, Patterns and Trends in Israeli Drama and Theater, 1948 to Present. In: Linda Ben Zvi (Hg.) Theater in Israel (Michigan 1996) 9-51.11

²¹³ Vgl. Gene A. Plunka, Holocaust Drama. The Theater of Atrocity (New York 2009) 7; Michael Taub, Israeli Holocaust Drama. (New York 1996) 8.

²¹⁴ Vgl. Michael Taub, Israeli Holocaust Drama. 8

²¹⁵ „Lady of the Castle“ wurde zum ersten Mal im Theater „Hakameri“ aufgeführt, wurde in mehrere Sprachen übersetzt und international aufgeführt (London, New York, Japan). Weiters ist Teil des offiziellen Literatur Lehrplans des israelischen Bildungsministeriums. Vgl. Talila Kosh, What Do We Do With the Past (And Who Does It)? A Gendered Reading of Lea Goldberg’s Play Ba’alat Ha’Armon (1954). In: Vera Apfelthaler, Julia B. Köhne (Hg.), Gendered Memories. Transgressions in German and Israeli Film and Theater (Wien 2007) 199-210.199; Glenda Abramson, Drama and Ideology in Modern Israel (New York 1998) 169.

²¹⁶ Vgl. Gene A. Plunka, Holocaust Drama. 8; Talila Kosh, What Do We Do With the Past 199.

²¹⁷ Weitere Spielfilme die sich mit Shoahüberlebenden auseinandersetzen: Leopold Lahola, Tent City (Ir Ha Ohelim, 1951); Joseph Krumgold, Out of Evil (Miklalah Lebrachah, 1950);

eingegangen wird.²¹⁸ Ella Shohat bezeichnet die Periode nach der Staatsgründung als die „heroische Periode“, in der fast alle Spielfilme heroische Bilder von Männern, Frauen als Pioniere und Soldaten präsentierten und im Einklang mit der für diese Zeit typischen Verbindung von Heldentum und Shoah standen, wie ich es weiter oben beschrieben habe.²¹⁹ Es lassen sich in den 1950er Jahren im Gegensatz zu den Filmen der 1940er Jahre in einigen Filmen Unterschiede feststellen. So erleben die Überlebenden in einigen Filmen keine „Wiedergeburt“ mehr als die „neuen“ Juden, die ihre Traumata aufgrund der neuen Gesellschaft überwinden, sondern werden bereits in manchen Filmen als Personen dargestellt, die sich nicht in die israelische Gesellschaft integrieren können. Diese Filme erkennen, dass es unmöglich ist, die Vergangenheit zu löschen und dass die Vergangenheit in der Gegenwart der Shoah-Überlebenden weiterlebt.²²⁰ Ein weiteres Element, das sich in Filmen der 1950er Jahre finden lässt, ist, zusätzlich zu der Begegnung mit der jüdischen Bevölkerung des Jischuw, das Aufeinandertreffen mit der arabischen Bevölkerung im Zuge des Unabhängigkeitskrieges sowie die vergleichende Darstellung zwischen den neueingewanderten Shoah-Überlebenden mit den Neueinwanderern aus islamischen Ländern (Misrachim)²²¹. Im folgenden Kapitel wird anhand der Spielfilme „Faithful City“ (Kirya Ne'Emana, 1952) von Josef Leytes, „Hill 24 doesn't answer“ (Giv'a 24 Eina Ona, 1955) von Thorold Dickinson sowie „Pillar of Fire“ (Amud Ha Esch, 1959) von Larry Frisch die Repräsentation der Shoah-Überlebenden und deren Aufnahme in der israelischen Gesellschaft vor dem Hintergrund des israelisch-arabischen Konflikts, der in allen Filmen eine Rolle spielt, untersucht. Der Hauptfokus meiner Untersuchung ist auf die Repräsentation der Shoah-Überlebenden im Vergleich zu den „Sabras“, sowie misrachischen Juden gelegt und soll mögliche Veränderungen im Vergleich zu den Filmen der 40er-Jahre aufzeigen.

²¹⁸ Vgl. Amy Kronish, Israel. 97; Liat Steir- Livny, Two Faces in the Mirror. 55.

²¹⁹ Vgl. Ella Shohat, Israeli Cinema. East/ West and the Politics of Representation (Texas 1989) 57-103; Amy Kronish, Costel Safirman, Israeli Film. A Reference Guide. (Westport 2003)2.

²²⁰ Vgl. ebd. 55.

²²¹ Der Begriff „Misrachim“ (hebr. Misrach= Osten) ist ein Begriff mit dem in Israel die orientalen Juden aus islamischen, arabischen Ländern bezeichnet werden. Er löste den Begriff „Sefardim“ (Hebr. Sfarad= Spanien) ab, der die aus der iberischen Halbinsel vertriebenen Juden und ihre Nachkommen, von denen sich viele in Nordafrika und am Balkan niederließen, bezeichnet. Der Begriff „Sefardim“ wurde in Israel lange als Bezeichnung für alle nicht-askhenasischen Juden verwendet, obwohl in viele Länder keine Sefardim gelangten und es eigenständige jüdische Gemeinden gab. Seit Anfang der 1990er Jahre wird der Begriff „Misrachim“ (aus dem Osten kommend, oder Orientale) für alle nicht „askhenasischen“ westlich-europäischen Juden verwendet vgl. Ella Shohat, The Invention of the Mizrahim. In: Journal of Palestine Studies, Volume 29, Number 1 (Autumn, 1999), 5-20. 13,14.

3.2.1 Shoah-Überlebende vor dem Hintergrund des israelisch-arabischen Konflikts

Die von mir ausgewählten Filme der 1950er Jahre spielen alle vor dem Hintergrund des israelisch-arabischen Konflikts und behandeln entweder die Zeit des Unabhängigkeitskrieges oder die Zeit vor Ausbruch desselben. Wie Ella Shohat schreibt, ist es paradigmatisch für die Filme des heroisch-nationalen Genres der 1950er Jahre, dass sie Situationen der Belagerung der israelischen Helden von den arabischen Feinden enthalten, die Geschichte der Araber aber völlig ausblenden. Arabische Charaktere sind bis auf wenige individualisierte „gute Araber“ hauptsächlich auf eine anonyme, homogene Gruppe von arabischen Feinden beschränkt.²²² Die ansässige arabische Bevölkerung wird also nicht mehr wie in den Filmen der 1940er- Jahre als eine Gruppierung präsentiert, die die neue jüdische Bevölkerung freudig begrüßt und friedlich mit ihr auskommt. Auch die orientale jüdische Geschichte, also die Geschichte der Misrachim wird Ella Shohat zufolge in den heroisch-nationalen Filmen der 1950er Jahre ausgeblendet und in die dominante zionistische Historiographie des europäischen Judentums eingebettet. Dies verdeutlicht sich zum Beispiel in dem Film „Hill 24 doesn't answer“, bei dem die misrachische Geschichte eliminiert, die Charaktere in die „gute“ aschkenasische²²³ Geschichte integriert und dem europäisch- jüdischen Gedächtnis untergeordnet werden.²²⁴ Das Aufeinandertreffen zwischen den Bewohnern des Jischuw und den Neueinwanderern aus islamischen Ländern sowie den Shoah-Überlebenden war ein problematisches und in den ersten Jahrzehnten des Staates wurde kaum auf die Vielfältigkeit und Verschiedenartigkeit der Menschen eingegangen und allgemeine negative Bilder verwendet.²²⁵ So wurden die „Misrachim“ oftmals als primitive, rückständige Menschen, die nicht in der Lage waren, sich mit dem fortschrittlichen Leben in Israel auseinanderzusetzen, präsentiert.²²⁶ Es lassen

²²² Vgl. Ella Shohat, Israeli Cinema. 60,74-76.

²²³ Aschkenas: als unbekanntes Volk in der biblischen Völkertafel (Gn. 10) erwähnt, seit dem Mittelalter in rabbinischer Literatur als Bezeichnung für Deutschland gebraucht. Daher wurde Aschkenasim als ursprüngliche Bezeichnung für deutsche und aus Deutschland (schließlich auch für Juden aus Ost und Westeuropa) stammende Juden verwendet. Vgl. John F. Oppenheimer, Lexikon des Judentums. (Gütersloh 1967) 58; Zwi Werblowsky, Geoffrey Wigoder, The Oxford Dictionary of the Jewish Religion. (New York 1997) 72.

²²⁴ Vgl. ebd. 74,75; Ella Shohat, Master Narrative/Counter Readings: The Politics of Israeli Cinema. In: Robert Sklar, Charles Musser (Hg.), Resisting Images. Essays on Cinema and History (Philadelphia 1990) 251-279. 266.

²²⁵ Vgl. Liat Steir- Livny, Two Faces in the Mirror. 57

²²⁶ Vgl. Liat Steir- Livny, Two Faces in the Mirror. 57.

sich jedoch, wie Liat Steir-Livny analysiert hat, komplexere Trends in den 1950er Jahren finden und es werden nicht alle aschkenasischen Juden mit der Position der Überlegenheit gegenüber den misrachischen Juden dargestellt, sondern es gibt klare Unterscheidungen zwischen der alteingesessenen Bevölkerung des Jischuw und den neu eingetroffenen Shoah-Überlebenden. Livny zufolge werden die Bewohner des Jischuw als Elite dargestellt. Die Shoah-Überlebenden werden mit negativeren Bildern dargestellt, als die aus islamischen Länder kommenden Neueinwanderer, die ihren Platz schneller im Zentrum der Gesellschaft finden, wohingegen die Shoah-Überlebenden am Rande verweilen.²²⁷ Ich behaupte, dass es bereits sehr unterschiedliche Darstellungen gibt. So werden in manchen Filmen sowohl die Misrachim als auch die Shoah-Überlebenden zu Beginn des Films mit einem negativen stereotypen Bild, am Rande der Gesellschaft, dargestellt. Gegen Ende des Films jedoch werden sie vollkommen integriert und erhalten überhöht einen Heldenstatus. Weiters gibt es Darstellungen, wo sie von Anfang bis zum Ende des Films mit negativen Stereotypen präsentiert werden, sowie auch Filme, die die vollkommene Integration der Überlebenden von Anfang bis zum Ende des Films zeigen und sich kein wesentlicher Unterschied zu der alteingesessenen Bevölkerung ausmachen lässt. Es wird in diesen Filmen versucht, die verschiedenen Gruppierungen zu präsentieren und, wie Ella Shohat bereits beschrieben hat, in eine einzige nationale kollektive Geschichte einzubinden.²²⁸

3.2.2 Shoah-Überlebende im Vergleich zu Einwanderern aus islamischen Ländern

Der Film „Faithful City“ von Josef Leytes aus dem Jahre 1952 setzt wohl noch am intensivsten den Trend der 1940er Jahre fort – die negative Darstellung von Shoah-Überlebenden zu Beginn des Films hin zu einer positiven Repräsentation gegen Ende des Films. Er spielt im Jahre 1947 und handelt von einer Gruppe Waisenkinder, die nach Jerusalem in ein Jugendheim kommen. Der Prozess der Eingliederung der überlebenden Kinder ist langwierig, wobei ihre negativen Eigenschaften wie in den Filmen der 1940er Jahre ausführlich beschrieben werden. Sie weigern sich zu arbeiten, solange sie kein Geld erhalten, spielen Karten, rauchen und betrügen. Der Protagonist und Anführer der

²²⁷ Vgl. Liat Steir-Livny, *Two Faces in the Mirror*. 57.

²²⁸ Vgl. Ella Shohat, *Master Narrative/ Counter Readings*. 67.

aschkenasischen Kinder ist Max. Er wird wie auch die anderen überlebenden Kinder in den Filmen der 1940er Jahre mit negativen stereotypen Charaktereigenschaften dargestellt. Er ist aggressiv, gewalttätig gegenüber den anderen Kindern und stiehlt. So verprügelt er Anna, eine weitere Shoah-Überlebende, als diese sich weigert seinen Anordnungen Folge zu leisten und verletzt Joan, einen Jungen aus Marokko, im Schlaf an den Füßen. Er stiehlt vom Betreuer Sam eine goldene Uhr und macht sich mit Willy, seinem besten Freund, auf den Weg ins Zentrum Jerusalems, um sie zu verkaufen. Weil der Uhrmacher Verdacht schöpft, werden die beiden Knaben auf eine Polizeistation gebracht. Als sich einer der Polizisten den Knaben nähern will, wird das tiefsitzende, durch die Shoah verursachte Traumata, veranschaulicht. Willy beginnt zu schreien und meint immer wieder: „Geht weg von mir, geht weg. I am an Arian, I am an Arian.“²²⁹ Willy wird in dieser Szene als Person gezeigt, die aufgrund der schweren Traumata der Shoah geistig verwirrt ist und Vergangenheit und Gegenwart nicht unterscheiden kann. An der Seite von Max und Willy befindet sich Anna, die ebenfalls mit negativen stereotypen Charaktereigenschaften dargestellt wird. So hat Anna zur Zeit der Shoah gelernt, ihre Weiblichkeit auf manipulative Art und Weise einzusetzen. Sie flirtet mit dem Kinderbetreuer Sam Miller, weigert sich, sich wie die anderen Kinder zu kleiden, ihr Haar zu einem Zopf zusammenzubinden und erzählt ihren Freunden von ihrer Überlebensmethode zur Zeit der Shoah. So kannte sie einen deutschen Soldaten mit wunderschönen blauen Augen, den sie überzeugen konnte, keine Jüdin zu sein, indem sie ihm lange genug in die Augen blickte. Ähnlich wie in dem Film „My Father's house“ von Herbert Kline, wo Miriam als sexuelle Zwangsarbeiterin zur Zeit der Shoah präsentiert wird und dadurch überlebt, wird auch hier auf die Sexualität eingegangen, und Anna als Person, die versucht, mittels ihrer Weiblichkeit Personen zu beeinflussen, dargestellt. Im Gegensatz zu Miriam, die in der Vergangenheit als Zwangsprostituierte der Nazis, in der Gegenwart in Israel jedoch mit einem „züchtigen“ und bescheidenen Auftreten präsentiert wird, wird Anna mit diesem manipulativen Auftreten auch in Israel präsentiert.²³⁰ Steir-Livny zufolge soll dies die tiefe Veränderung und Wandlung, die die Shoah-Überlebenden im Laufe des Films erleben, hervorheben.²³¹ Die Wandlung, die die shoah-überlebenden Kinder erleben, kommt im Film aufgrund des Glaubens und

²²⁹ Zit. In: Josef Leytes, *Faithful City* (Kirya Ne'Emana, 1952), DVD, 81:26 min, Israel 1952, 44:37min.

²³⁰ Vgl. Liat Steir-Livny, *Two Faces in the Mirror*. 62.

²³¹ Vgl. Liat Steir-Livny, *Two Faces in the Mirror*. 62.

der Hilfe von Sam Miller, dem amerikanischen Studenten und Kinderbetreuer, der zionistische Interessen vertritt, zustande. So ruft Sam Anna eines Tages zu sich ins Zimmer und fragt sie, warum sie ihr Haar auf diese Art und nicht wie die anderen Mädchen tragen würde. Anna versucht wieder mit ihm zu flirten und erwidert, ob es ihm denn nicht gefallen würde. Er meint, dass sie ein sehr hübsches Mädchen sei, sie sich jedoch keine Chance geben würde (so zu sein wie die anderen Mädchen). Er schenkt ihr schließlich ein Haarband, damit sie sich die Haare wie andere Mädchen binden könne und meint, dass nun alles in Ordnung sei. Infolge dieses Gesprächs trägt Anna ihr Haar wie die anderen Mädchen, die khaki-farbenen Kleider wie die anderen Mädchen und beteiligt sich schließlich auch an der gemeinschaftlichen Arbeit. Bei Max, dem Protagonisten, dauert die Wandlung zwar etwas länger, jedoch verändert es sich schließlich auch aufgrund der Fürsorge des Betreuers und Lehrers Sam. So wird Max von Sam vor den Polizisten gedeckt, indem dieser ihnen mitteilt, dass Max die Uhr nicht gestohlen, sondern er sie ihm wegen seines guten Benehmens geschenkt hätte. Max legt Sam die Uhr daraufhin wieder in sein Zimmer, er beginnt zu arbeiten, freundet sich mit Sam an, entschuldigt sich bei Anna für sein gewalttätiges Benehmen und hilft bei den Vorbereitungen für die Verteidigung für den bevorstehenden Unabhängigkeitskrieg. Die Veränderung von Max ist jedoch noch nicht zur Gänze abgeschlossen. Er entschliesst sich, aufgrund der Wasserknappheit und des Fehlens von Sam, der sich den israelischen Streitkräften im Zuge des Unabhängigkeitskrieges angeschlossen hat und den er suchen will, aus dem Heim zu fliehen. Auf der Flucht stößt er in einem zerbombten Haus auf einen weinenden arabischen Jungen, der seine neben ihm liegende tote Mutter betrauert, und den er schließlich mit der Hilfe von Sam, auf den er während des feindlichen Angriffes trifft, zu dem Kinderheim bringen will. Auf dem Weg zum Bunker des Kinderheims stoßen sie auf einen Lastwagen mit einem Wassertank. Während sich Max alleine mit dem arabischen Kind zum Bunker des Kinderheims durchschlägt, versucht Sam den Lastwagen zum Kinderheim zu bringen. Sam schafft es, obwohl die Bomben neben ihm einschlagen, den Lastkraftwagen zum Kinderheim zu bringen, wo alle Kinder bereitwillig helfen, das Wasser zu verteilen. In der letzten Szene schütten die Kinder das Wasser in große Wasserbehälter. Sam bespritzt Max mit Wasser, als dieser ihm einen Eimer mit Wasser bringt und streicht ihm freundschaftlich über den Kopf. Max integrierte sich nicht nur in die neue israelische Gesellschaft,

sondern wird gegen Ende des Films sogar zur nationalen Heldenfigur hochstilisiert. Er verwandelt sich von einem faulen, gewaltbereiten, traumatisierten Jungen zu einem mutigen Helden, der sich um die anderen Kinder – selbst um ein feindliches arabisches Kind, was ihn moralisch hochstehender als die Feinde erscheinen lässt – und um die Gemeinschaft sorgt und sich um sie kümmert.²³² Wie Steir-Livny schreibt, präsentiert der Film eine doppelte Errungenschaft. Einerseits den nationalen Sieg im Unabhängigkeitskrieg und andererseits den Sieg auf persönlicher Ebene, indem der Integrationsprozess der Überlebenden mit einem guten Ende dargestellt wird.²³³ Es werden jedoch in diesem Film nicht alle Shoah-Überlebende mit dem anfänglichen negativen stereotypen Bild dargestellt. So nimmt der Leiter des Kinderheimes, ebenfalls ein Shoah-Überlebender, von Anfang an eine Position in der Mitte der Gesellschaft ein. Er wird als ein Mann mit positiven Eigenschaften, der sich um das Wohl der Kinder sorgt und seine eigenen Ansichten bezüglich der Kindererziehung vertritt, dargestellt. So lässt er es nicht zu, dass Sam die Kinder aufgrund der Arbeitsverweigerung mit Essensentzug bestrafen will. „No one will use food as a threat, not while I am here. I know what food means.“²³⁴ Sam und er vertreten unterschiedliche Ansichten bezüglich des Umgangs mit den Kindern, wobei der Leiter meint, „dass er genügend gesehen hätte, mit bestimmten Vorstellungen (aus dem KZ) herausgekommen wäre und er diese Vorstellungen nicht aufgeben könne.“ Auch Sam kommt im Laufe des Films mehr und mehr zu der Überzeugung, dass Drohungen und Bestrafung nicht die richtige Erziehungsmethode sind und lässt sich mehr und mehr auf die Kinder ein, was schließlich zum Erfolg führt. Eine wesentliche Änderung im Vergleich zu den Filmen der 1940er Jahre ist die Darstellung des Aufeinandertreffens zwischen Shoah-Überlebenden und Neueinwanderern aus islamischen Ländern, wobei ich die Ansicht Steir-Livnys, dass die Shoah-Überlebenden mit einem negativeren Bild als die Einwanderer aus Nordafrika und Asien, die sich schneller an die neue Gesellschaft gewöhnen, dargestellt werden, nicht teile.²³⁵ Bereits zu Beginn des Films im Autobus auf den Weg nach Jerusalem treffen die Waisenkinder aus Europa auf Kinder aus Marokko, wobei sich bereits eine erste verbale Auseinandersetzung entwickelt. Joan aus Marokko wird als unwissend dargestellt

²³² Vgl. Steir-Livny, *Two Faces in the Mirror*. 62,63.

²³³ Vgl. Steir-Livny, *Two Faces in the Mirror*. 63.

²³⁴ Zit. In: Josef Leytes, *Faithful City*. 24:15-24:20 min.

²³⁵ Vgl. Steir-Livny, *Two Faces in the Mirror*. 62.

und als „Esel“ bezeichnet, da er die Hagana – eine zionistische militärische Untergrundorganisaton, die später in die israelische Armee überführt wurde – nicht kennt. Als Antwort wird Willy von ihm als „Nazi“ beschimpft. Weil der Autobus während der Fahrt von Arabern mit Steinen beworfen wird, wollen die Kinder bei der Ankunft nicht aus dem Autobus steigen, da sie „hier nicht erwünscht“²³⁶ wären. Als sie schlussendlich doch aus dem Bus steigen, entwickelt sich der nächste Streit zwischen den aschkenasischen Juden Max und Willy und dem sefardischen Joan aus Marokko. Max erwidert Sam, dass er keine Angst gehabt hätte, als sie mit den Steinen angegriffen wurden, woraufhin ihm Joan widerspricht und meint, dass er sehr wohl Angst gehabt hätte, so wie alle anderen auch. Es entsteht ein Handgemenge zwischen Willy und Joan, als dieser sich einmischt und Sam unterstützt. Er meint zu Joan, dass er auch keine Angst gehabt hätte und beschimpft Joan wieder als Marokkaner. „What do you know you maroccan.“²³⁷ Joan beschimpft ihn daraufhin wieder als „Nazi“ und erklärt: „Your mother was a Nazi. Half and half.“²³⁸ Sam unterbricht die Rangeleien, indem er sie voneinander trennt, Joan auf den Boden stößt und ihm erklärt, dass es egal sei, wer Willys Mutter gewesen sei, da sie hier alle gleich seien. Er positioniert sich somit auf der Seite von Max und Willy indem er lediglich Joan eine Zurechtweisung erteilt und nicht auf die Beschimpfungen von Willy eingeht. Auf diese Bevorzugung kommt Joan in einer späteren Szene zu sprechen. Sam erwischt in dieser Szene Joan mit einem hinter seinem Rücken versteckten Messer, mit dem er an Max, da dieser ihm im Schlaf die Füße verletzt hat, Rache nehmen will. Daraufhin geht auch Sam auf die Herkunft des Jungen ein und meint: „Thats all you maroccans know? If you want to fight backwards fight back with your fist.“²³⁹

Joan wird in dieser Szene mit dem typischen Stereotyp beschrieben, das sich auch heute noch finden lässt, dass Personen aus arabischstämmigen Ländern temperamentvoller, hitzköpfiger und gewaltbereiter wären. Wird Max wie auch Joan am Anfang des Films mit negativen stereotypen Charaktereigenschaften dargestellt, so ändert sich dies im Laufe des Films und Max erhält entgegen Livnys Darstellung eine positivere Darstellung als Joan aus Marokko, der sich zwar völlig integriert, jedoch keinen Heldenstatus erhält. Dies verdeutlicht sich in

²³⁶ Vgl. Josef Leytes, *Faithful City* (Kirya Ne'Emana, 1952), DVD, 81:26 min, Israel 1952,

²³⁷ Zit. In: Josef Leytes, *Faithful City*. 05:31 min.

²³⁸ Zit. Ebd. 05:31 min.

²³⁹ Zit. In: Josef Leytes, *Faithful City*. 42:54 min.

der Szene, wo Max an Joan herantritt und ihm den Esel, den Sam den Kindern zur Verfügung gestellt hat, als Geschenk anbietet. Joan gibt sich trotzig und erklärt, dass dieser sowieso ihm gehören würde. Max wird als großherzig und gutmütig dargestellt und die gesamte Szene aus der Froschperspektive gefilmt, was ihn größer und stärker, die Oberhand behaltend, erscheinen lässt, wohingegen Joan aus der Vogelperspektive gefilmt wird und somit kleiner und schwächer wirkt. Beide haben sich jedoch gegen Ende des Films vollständig in die neugegründete israelische Gesellschaft integriert und werden als Teil von ihr präsentiert, wohingegen Max, im Gegensatz zu Joan, aber auch zu Willy, als Protagonist zu einem Helden hochstilisiert wird.

3.2.3 Shoah-Überlebende im Unabhängigkeitskrieg

Das Aufeinandertreffen der verschiedenen Gruppierungen kommt auch in dem wohl bedeutendstem Film der 1950er Jahre, dem Film „Hill 24 doesn't answer“ des britischen Regisseurs Thorold Dickinson aus dem Jahre 1955 vor.²⁴⁰ Der Film war mit einem relativ hohen Budget ausgestattet (400.000 Dollar) und sowohl in Israel als auch in Europa, wo er beim Filmfestival in Cannes gezeigt wurde, erfolgreich.²⁴¹ Der Film spielt während, beziehungsweise vor Ausbruch des Unabhängigkeitskrieges und handelt von den persönlichen Geschichten israelischer Soldaten – einem Iren (James Finnigan), einem amerikanischen Juden (Allan Goodman), einem Sabra (David Amiram) und einer sefardischen Jüdin (Esther Hadassi) –, die sich auf dem Weg zu einem strategischen Hügel außerhalb Jerusalems befinden, den es zu verteidigen gilt, um den Zugang zur Stadt offen zu halten. Auf dem Weg zu ihrer Mission erzählen sie von den Wurzeln ihrer zionistischen Überzeugung, wobei die verschiedenen Erfahrungen mittels Rückblenden in 3 Episoden dargestellt werden. Erwähnenswert ist hierbei, dass der sefardischen Jüdin Esther Hadassi keine eigene Episode gewidmet ist, so als ob sie keine eigene Geschichte zu erzählen hätte. Shohat zufolge wird die orientale-jüdische Geschichte vollkommen ausgeblendet und in die dominante

²⁴⁰ Das Drehbuch zum Film wurde von Zvi Kolitz und Peter Frye verfasst. Regie führte der britische Regisseur Thorold Dickinson, der bereits vorher einen Kurzfilm über das israelische Militär gedreht hatte. Die Premiere des Films, der in den meisten Hauptstädten Europas gezeigt wurde und über 15 Wochen in Paris lief, war im Juni des Jahres 1955. Vgl. Nathan, Yakov Gross, Der hebräische Film. Kapitel in der Geschichte des Kinos in Israel. 213-216.

²⁴¹ Vgl. Ella Shohat, East/ West and the Politics of Representation. 58.

zionistische Historiographie der europäischen Juden eingebettet.²⁴² Obwohl Hesther Hadassi keine eigene Episode ihrer Geschichte erhält, wird sie doch in die nationale-kollektive Gemeinschaft eingebunden, was in der letzten Sequenz des Films dargestellt wird, wo durch sie der „Hügel 24“ schließlich Israel zugesprochen wird und sie somit Israel den Sieg verschafft. Diese episodische Erzählweise versucht den Unabhängigkeitskrieg und die Zeit davor, aus einer „objektiven Perspektive“ darzustellen.²⁴³ Die erste Episode beginnt mit der illegalen Einwanderung von europäischen Juden, unter anderem mit der Einwanderung des Auschwitzüberlebenden Yehuda Berger, Mitglied des jüdischen Untergrundes und später Offizier in der israelischen Armee. Er leitete die Operation der Verteidigung des „Hügels 24“. Doch die Episode konzentriert sich nicht auf Yehuda Berger, sondern auf James Finnigan, einem britischen Offizier, der im damaligen britischen Mandatsgebiet stationiert ist und durch Miriam Misrachi – eine Unterstützerin Yehuda Bergers und Mitglied des Untergrunds – mit den zionistischen Ideen konfrontiert und von ihnen überzeugt wird. Er scheidet aus der britischen Armee aus, schließt sich der Sabra Miriam Misrachi an und kämpft unter Yehuda Berger im Unabhängigkeitskrieg. Die zweite Episode handelt von dem amerikanischen Juden Allan Goodman, der als Freiwilliger an den Kämpfen um Jerusalem teilnimmt. Er wird verwundet und in ein Lazarett gebracht, wo er sich mit einem Rabbiner über den Unabhängigkeitskrieg, über Religion und über die Ermordung der Juden in Europa unterhält. Die Shoah kommt in der dritten Episode des Films, die von dem „Sabra“ David Amiram handelt, wieder zum Vorschein. Die Sequenz handelt von der Gefangennahme eines ägyptischen Offiziers durch David Amiram, der sich als ehemaliger SS-Mann herausstellt und sich als Freiwilliger gemeldet hat, um gegen die Juden im Unabhängigkeitskrieg zu kämpfen. Nachdem er zuerst versucht David, der in dieser Szene kaum ein Wort verliert, zu überzeugen, ihn am Leben zu lassen, beginnt er schließlich antisemitische Hasstiraden zu brüllen. Man sieht David als Juden in einem Ghetto mit dem angehefteten Judenstern, schließlich wieder als Soldaten, der ihn auslacht. Er macht noch einmal den Hitlergruß und stirbt anschließend. Nachdem die drei Episoden mittels Flashbacks erzählt wurden, erreichen die drei Männer und Esther Hadassi den Hügel 24. Die Verteidigung des Hügels wird nicht gezeigt. Man hört lediglich Geschützfeuer. Am nächsten Tag trifft ein UN-Abgesandter mit einem Israeli und einem „Araber“ ein, die die

²⁴² Vgl. ebd. 74.

²⁴³ Vgl. Ella Shohat, *East/ West and the Politics of Representation*. 58.

Leichen der Vier finden. Nach einer kurzen Auseinandersetzung wird der Hügel Israel zugesprochen, da sich in den Händen von Esther Hadassi noch immer die israelische Fahne befindet, als sie den Hügel für sich beanspruchen wollten. Der Film endet mit dem Schriftzug „The Beginning“.²⁴⁴

Der Film „Hill 24 doesn't answer“ ist ähnlich wie die Filme der 1940er Jahre sehr stark durch ein zionistisches Narrativ geprägt und setzt sich ebenfalls nicht mit der Shoah an sich, sondern mit ihren Folgen auseinander und nimmt Bezug darauf. So wird bereits in der ersten Episode auf die illegale Einwanderung der Shoah-Überlebenden eingegangen. Yehuda Berger, der Auschwitzüberlebende, wird von Beginn des Filmes an nicht mit negativen Stereotypen und als Außenseiter der Gesellschaft, sondern vielmehr als heroische Person, die sich dem Untergrund anschließt und die illegale Einwanderung ins britische Mandatsgebiet Palästina unterstützt, präsentiert. Er wird schließlich ein Offizier in der israelischen Armee und hat eine wesentliche Position im Unabhängigkeitskrieg inne. Er kann in eine Reihe mit den kämpfenden Helden und Widerstandskämpfern gestellt werden, da zu dieser Zeit die Unterscheidung zwischen den „mutigen Ghetto-Kämpfern“ und den „gewöhnlichen“ Shoah-Überlebenden den Höhepunkt in der israelischen Öffentlichkeit erreichte und oftmals mit Shoah-Überlebenden, die im Unabhängigkeitskrieg kämpften, gerechtfertigt wurde.²⁴⁵ Obwohl in diesem Film bis auf Yehuda Berger kein Hauptcharakter einen Shoah-Überlebenden darstellt, kommt es aber auch in diesem Film wie in den Filmen der 40er-Jahre zu einer Unterscheidung zwischen dem schwachen Diasporajuden und dem „neuen Juden“, dem starken und bestimmten Sabra in Israel. Dies verdeutlicht sich in der dritten Episode des Films, in der der Sabra David Amiram einen feindlichen, verwundeten Soldaten, der sich als ehemaliger SS-Mann herausstellt, gefangen nimmt. Der Nazi wird von dem Sabra nicht getötet, sondern dieser spricht sich in einen Wahn um sein Leben zu retten und erliegt seinen Verletzungen. In dieser Szene erscheint der lebensfrohe Sabra für einen kurzen Moment als „Ghettojude“ mit einem angehefteten Davidstern, bevor er wieder als Sabra, der den am Boden liegenden Angehörigen der SS auslacht, präsentiert wird. In dieser Sequenz bleibt unklar, ob dies die Halluzination des ehemaligen SS-Mannes während

²⁴⁴ Vgl. Thorold Dickinson, *Hill 24 doesn't answer* (Giv'a 24 Eina Ona), DVD, 101:07 min, Israel 1955, 101:00 min.

²⁴⁵ Vgl. Hanna Yablonka, *Survivors of the Holocaust*. 59.

seiner Hasstirade gegen die Juden darstellt, oder ob es das Gefühl des Israelis repräsentiert, der sich mit diesem antisemitischen Hass konfrontiert sieht.²⁴⁶ Die erste Möglichkeit verdeutlicht den Kontrast zwischen dem schwachen und passiven „alten Juden“ aus der Diaspora und dem starken, bestimmenden „neuen Juden“, der den vor ihm liegenden SS-Offizier auslacht. Die zweite Möglichkeit zeigt die Angst der Israelis hinsichtlich ihrer prekären Lage als selbstständiger Staat umgeben von Feinden und die Kontinuität des Antisemitismus.²⁴⁷ So stellt David Amiram, nachdem der SS-Mann gestorben ist, die rhetorische Frage : „He is one. How many more of them are there?“²⁴⁸, wobei er annimmt, dass noch mehr ehemalige Nazis auf Seiten der arabischen Feinde gegen Israel kämpfen.²⁴⁹ Es wird im Film eine Verbindung zwischen den Nazis und den Feinden des neuen Staates Israel geschaffen.²⁵⁰ Dies verdeutlicht sich in der eben beschriebenen wie auch in der zweiten Episode des Films, in der sich der amerikanische Jude Allan Goodman in einem Lazarett mit einem Rabbi über Religion und das Judentum unterhält. So meint Allan Goodman zu dem Rabbi:

„Where was he (God) when millions of jews were slaughtered in Europe? And where is he now when Jerusalem is dying?“²⁵¹

Der Rabbi erklärt im Laufe des Gesprächs: “That which is most holy suffer the greatest destruction. [...] If you truly believe in God you have chosen to defend good against evil. [...] The Forces of Evil are strong. The Battle between evil and good is never ending. Those who are in the front of this battle suffer the greatest casualties.[...] if we tolerate evil we are forsaking god. The idea of all destruction lies in this toleration.”²⁵²

Im Zuge der jordanischen Belagerung Jerusalems bekommt man den Eindruck, dass die Ansprache des Rabbis auf die feindlichen „Araber“ bezogen ist, die die Kräfte des Bösen“ darstellen und Zerstörung herbeiführen wollen. Es wird eine Verbindung zwischen den Nazis und den neuen Feinden des neugegründeten jüdischen Staates geschaffen, die wie die Nazis die „Kräfte des Bösen“

²⁴⁶ Vgl. Ilan Avisar, *National Nightmares, Personal Fears*.141.

²⁴⁷ Vgl. Ebd. 142.

²⁴⁸ Zit. In: Thorold Dickinson, *Hill 24 doesn't answer (Giv'a 24 Eina Ona)*, DVD, 101:07 min, Israel 1955,95:03 min.

²⁴⁹ Vgl. Ella Shohat, *East/ West and the Politics of Representation*. 72.

²⁵⁰ Vgl. Ebd.70.

²⁵¹ Zit. In: Thorold Dickinson, *Hill 24 doesn't answer*.63:50-63:54 min.

²⁵² Zit. In: Thorold Dickinson, *Hill 24 doesn't answer*. 65:12-68:00 min.

darstellen.²⁵³ Noch deutlicher wird dies im Anschluss des Gesprächs, als die Krankenschwester des Lazaretts den Raum betritt und erklärt, dass die arabische Legion die Altstadt übernommen hätte und nur die Verwundeten in den neuen Teil Jerusalems übersiedeln dürften. Der Auszug zwischen Rauch und Trümmern, wobei der lange Strom von Juden mittels long shots und fast ohne Nahaufnahmen gefilmt wurde, weckt Assoziationen mit den Deportationen der Juden in die Ghettos und Konzentrationslager und erinnert an die zahlreichen Vertreibungen und Vernichtungen in der jüdischen Geschichte.²⁵⁴ Der neue Feind des neugegründeten Staates wird in einer Kontinuität mit den Nazis und dem europäischen Antisemitismus dargestellt und die Ägypter und Jordanier dämonisiert.²⁵⁵ In dieser Sequenz, in der sich schließlich der amerikanische Jude der Religion bewusst wird und der Rabbi seine Hand hält, soll auch ein Bild der Einheit zwischen allen Juden und säkulären und religiösen Juden präsentieren und eine national-kollektive Dimension geschaffen werden.²⁵⁶ Diese Episode wie auch die Episode des ehemaligen SS- Mannes verdeutlichen, dass die Israeli im Sinne von „Nie Wieder“ gegen die umliegenden feindlichen arabischen Länder kämpfen, wobei ein Bild des israelischen Soldaten als Held mit der Bereitschaft, alles für das Wohl der nationalen Gemeinschaft zu opfern, geschaffen werden sollte.²⁵⁷ Dies verdeutlicht sich auch gegen Ende des Films, dem Tod der vier Protagonisten, die ihr Leben für das nationale Kollektiv gegeben haben, dem Zuspruch des strategisch wichtigen Hügels für Israel und dem Schriftzug „The Beginning.“

Auch der Film von Larry Frisch aus dem Jahre 1959 „The Pillar of Fire“²⁵⁸ spielt zur Zeit des Unabhängigkeitskrieges und stellt ebenso eine Verbindung zwischen

²⁵³ Vgl. Ella Shohat, *East/ West and the Politics of Representation*. 68.

²⁵⁴ Vgl. Jeannine Levana Frenk, *Holocaust Representations in Israeli Cinema. The Same War Again and Again*, in: Vera Apfelthaler, Julia B. Köhne (eds.), *Gendered Memories. Transgressions in German and Israeli Film and Theater* (Wien 2007). 182.

²⁵⁵ Vgl. Ebd. 182.

²⁵⁶ Vgl. Erich Kaplan, *From Hero to Victim: The Changing Image of the Soldier on the Israeli Screen*. In: Miri Talmon, Yaron Peleg (Hg.) *Israeli Cinema. Identities in Motion* (Austin 2012) 59-70. 62, Ella Shohat, *East/ West and the Politics of Representation*. 68.

²⁵⁷ Vgl. Ella Shohat, *East/ West and the Politics of Representation*. 68-70.

²⁵⁸ Der Film hatte seine Premiere in Tel Aviv am 10. März 1959. Vgl. Der israelische Film „die Feuersäule“ wird morgen zum ersten Mal in Tel Aviv präsentiert. In: *Davar*, 11. 03. 1959, 3. (hebr.) http://www.jpress.org.il/Default/Scripting/ArticleWin_TAU.asp?From=Search&Key=DAV/1959/03/11/3/Ar00304.xml&CollName=DAV_1955_1964&DOCID=10992&PageLabelPrint=&Skin=%54%41%55%45%6e&enter=%74%72%75%65&Publication=%50%4c%53&AppName=%32&Hs=%61%64%76%61%6e%63%65%64&AW=%31%33%35%34%38%35%39%33%30%32%31%33%30&sPublication=%44%41%56&tauLanguage=&sScopeID=%41%6c%6c&sSorting=%53%63%6f%72%65%2c%64%65%73%63&sQuery=%u05e2%u05de%u05d5%u05d3%20%u05d4

den Nazis und den neuen Feinden des neugegründeten Staates Israel her. Bereits der Titel „Säule aus Feuer“ erinnert an den Todesapparat in Auschwitz und die Verbindung wird auch durch einen Shoah-Überlebenden, der sich an die Kamine in Auschwitz aufgrund einer Säule aus Rauch, die aus einem Panzer aufsteigt, erinnert, verdeutlicht. Eine Erinnerung an die Konzentrationslager findet simultan mit einem feindlichen Angriff seitens der Ägypter statt.²⁵⁹ Der Film spielt in einem Kibbutz im Süden des Landes den es zu verteidigen gilt. Die Handlung spielt größtenteils im Bunker. Szenen ausserhalb des Bunkers sind Kampfhandlungen mit den feindlichen Ägyptern. Der Film beginnt mit dem Ausheben von Sicherheitsgräben und Panzerangriffen seitens der Ägypter auf den kleinen Kibbutz. Gleich zu Beginn des Filmes wird auf diese Weise auf die Ungleichheit zwischen den feindlichen Angreifern und den Israelis, die lediglich mit Gewehren ausgerüstet sind und Panzer bekämpfen müssen, eingegangen. Ein Offizier im Bunker meint: „There is no one who can help us, we are on our own“²⁶⁰. Die Kämpfe mit den feindlichen Ägyptern sind lang und die Hälfte der wichtigsten Darsteller werden schließlich, als sie sich auf Erkundungstour befinden, ermordet. Lediglich zwei der Hauptcharaktere erreichen lebend den Kibbutz wieder, wo sie von einem anderen Offizier mit den Worten „Tomorrow it will be ok“²⁶¹ empfangen werden. Ähnlich wie in dem Film „Hill 24 doesn't answer“ soll auch in diesem Film ein Bild des Helden des israelischen Soldaten, der bereit ist selbst in Unterzahl alles für das Wohl der Gemeinschaft und den neugegründeten Staat zu opfern, präsentiert werden. Die Shoah steht wie in allen anderen Filmen nicht im Vordergrund, sondern es wird durch die Protagonisten darauf eingegangen und daran erinnert, beziehungsweise durch die Umgebung eine Verbindung hergestellt. So wird mit dem Bunker als Ort, in dem sie gefangen sind, eine Verbindung zu den Ghettos und Konzentrationslagern gezogen. So meint Nachum, ein Shoah-Überlebender, als er sich mit Uri dem Offizier über Moshe, einem anderen Shoah-Überlebenden, unterhält, dass Moshe nicht in den Bunker kommen wollte, weil er es wahrscheinlich nicht mehr aushalten würde dort mehr oder weniger gefangen zu sein und er sich an alles wieder zurückerinnern würde.

%u05d0%u05e9&rEntityType=&sSearchInAll=%66%61%6c%73%65&ViewMode=HTML (abgerufen am: 07.12.2012)

²⁵⁹ Vgl. Ella Shohat, East/ West and the Politics of Representation..70.

²⁶⁰ Zit.In: Larry Frisch, Pillar of Fire (Amud Ha Esch), DVD, 87:44 min, Israel 1959, 08:17 min.

²⁶¹ Zit.In: Larry Frisch, Pillar of Fire (Amud Ha Esch), DVD, 87:44 min, Israel 1959, 87:35- 87:44 min.

„He didn't want to come to the bunker.[...] I guess he cant stand being cooked up her anymore. It is bringing it all back. Sometimes it reminds me too. The wooden bunks, the barb wire. Sometimes at night when the people are breathing in the dark when they are asleep. No I am wrong, I mean sometimes I am reminded but it is not the same for me. And then it is easier for me to forget.”

“But not for Moshe?”

“It is harder of course, I never thought it would be easy but I had hope.”²⁶²

Während der Unterhaltung schwenkt die Kamera durch den Bunker und man sieht die Holzpritschen, auf denen die Verteidiger des Kibbutzes eng beisammen sitzen, und man wird sofort an die Ghettos und Konzentrationslager erinnert. Der Shoah-Überlebende Moshe wird als Person, die sich nicht von den Traumata der Vergangenheit erholt, und aufgrund deren er in der Gegenwart nicht „funktioniert“, dargestellt. Als Nachum und Uri erfahren, dass Moshe bei einem Erkundungstrip blindlings auf vier feindliche Ägypter zugelaufen ist und sie getötet hat, geht Nachum wieder auf Moshes Trauma ein und erklärt Uri:

„I should have know. All along from the very beginning I should have known. [...]. It happened once before.[...]. After Emma was killed he tried to hang himself. Do you think it was easy? A simple thing to do. The Nazis wouldn't allow it.[...] I cut him down. Sometimes I think that saving a mens life is the worst responsibility then sending him to his death.”²⁶³

Obwohl Uri der Meinung ist, dass harte Arbeit und die Bearbeitung des Landes Moshe von seinen Traumata „heilen“ und er sie vergessen könne, wird von Nachum klargestellt, dass Moshe sein ganzes Leben von den erlebten Traumata im Konzentrationslager verfolgt werden were. Anders als in den Filmen der 1940er Jahre, in denen die Überlebenden allesamt in der neuen Gesellschaft aufgehen und aufgrund der kollektiven Gemeinschaft ihre Traumata überwinden, erkennt dieser Film, dass es unmöglich ist, die Vergangenheit zu löschen und die Vergangenheit die Gegenwart der Shoah-Überlebenden beeinflusst, was jedoch die negative Darstellung der Überlebenden verstärkt.²⁶⁴ Wie Steir-Livny analysiert

²⁶² Zit.In: Larry Frisch, Pillar of Fire (Amud Ha Esch), DVD, 87:44 min, Israel 1959, 12:19- 13:04 min.

²⁶³ Zit.In: Larry Frisch, Pillar of Fire, 38:20- 39:14 min.

²⁶⁴ Vgl. Liat Steir- Livny, Two Faces in the Mirror. 55.

hat, wird in diesem Film der Eingliederungsprozess der Shoah-Überlebenden in die israelische Gesellschaft unterbrochen und sie erlangen keine vollständige Integration in die neugegründete israelische Gesellschaft, geschweige denn einen Heldenstatus (wie Yehuda Berger in „Hill 24 doesn't answer“, oder Max in „Faithful City“), sondern werden als Personen, die von den Traumata der Vergangenheit geplagt werden und sich nicht davon erholen, präsentiert.²⁶⁵ Obwohl Nachum die meiste Zeit des Filmes als Person in Erscheinung tritt, die sich in der neuen israelischen Gesellschaft vollkommen assimiliert und scheinbar die Traumata der Shoah überwunden hat, wird auch er als Person präsentiert, den die Vergangenheit einholt. Dies verdeutlicht sich in der Szene, als Moshe mit einem Molotow- Cocktail auf einen Panzer losstürmt, diesen zur Explosion bringt und dabei stirbt. Aufgrund der Darstellung Moshes während des Films, ist diese Szene als Selbstmord zu bewerten, zu dem er sich wegen der erlebten Schrecken, die ihn in der Gegenwart verfolgen, entschließt. Nachum, der Moshe noch zurückhalten wollte, erlebt einen großen Schrecken und bleibt wie angewurzelt stehen, als neben ihm die Geschosse einschlagen. Der aufsteigende Rauch des Panzers erinnert ihn an seine Vergangenheit und er sagt mehr zu sich selbst als zu dem anderen Soldaten, der versucht, ihn zur Flucht zu bewegen: „The chimneys, the chimneys in the camp were like that. They wanted us to want to die.“²⁶⁶ Beide sterben anschließend, wobei der Sabra von einer Kugel getroffen wird, als er sich nochmal zu Nachum umdreht, um zu hören, was dieser ihm nachruft. Dadurch, dass sich der Shoah-Überlebende an das Konzentrationslager zur Zeit des feindlichen Angriffs erinnert, wird hier einerseits eine Verbindung zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart hergestellt und die Feinde des neuen Staates Israel als die neuen Nazis präsentiert, andererseits spielt in dieser Szene auch das Motiv des heldenhaften Todes eine wesentliche Rolle, was durch den Tod des Sabras, der sich um den Shoah-Überlebenden kümmert und ihn zur Flucht bewegen will, verdeutlicht wird.²⁶⁷ Es lässt sich in diesem Film ein wesentlicher Unterschied zwischen den eingeborenen Israelis und den Shoah-Überlebenden ausmachen. So werden die Shoah-Überlebenden als Personen, um die man sich kümmern muss (besonders Moshe) und die nicht fähig sind, sich den gegebenen Situationen anzupassen, dargestellt. Dies verdeutlicht sich in jener Szene, in der Nachum, der eigentlich relativ assimiliert schien, als

²⁶⁵ Vgl. Liat Steir- Livny, *Two Faces in the Mirror*. 67.

²⁶⁶ Zit.In: Larry Frisch, *Pillar of Fire*, 49:21 min.

²⁶⁷ Vgl. Ebd. 68. ;Ella Shohat, *East/ West and the Politics of Representation*.70.

unfähiger Kämpfer dargestellt wird und den Tod des Israeli verschuldet, sowie auch in der Szene von Moshe, der sich zuerst weigert in den Bunker zu kommen, sowie später, als Moshe vier feindliche Ägypter tötet und seinen Begleiter, der ihn für verrückt hält, unnötigerweise einer Gefahr aussetzt. Das Motiv des heldenhaften Todes und der israelischen Soldaten als Helden, die bereit sind, für das Kollektiv alles zu geben, spielt in diesem Film wie auch in „Hill 24 doesn't answer“ eine wesentliche Rolle und kann als wesentliches Element der heroischen Filme dieser Zeit gesehen werden.²⁶⁸ So werden auch Moshe und Nachum mit ihrer Bereitschaft, sich für das Land Israel zu opfern, in die nationale Gemeinschaft eingegliedert.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die heroisch geprägten Filme der 1950er Jahre einige Trends der 1940er Jahre fortführten, indem sie sich nicht mit der Shoah explizit, sondern eher mit der zionistischen Lektion aus ihr auseinandersetzen und auf die Bedeutung des jüdischen Staates hinwiesen.²⁶⁹ In diesem Zusammenhang wird eine Verbindung zwischen den neuen Feinden des Staates Israel und den Nazis hergestellt und die Feinde des neugegründeten Staates als Kontinuität des europäischen Vernichtungsantisemitismus präsentiert. („Hill 24 doesn't answer“, „The pillar of fire“) Alle drei Filme enthalten Situationen der Belagerung von den arabischen Feinden, wobei diese bis auf wenige Ausnahmen als eine homogene anonyme Gruppe dargestellt werden, die die Vernichtung des jüdischen Volkes herbeiwünscht.²⁷⁰ Die Shoah-Überlebenden werden teilweise, wie zum Beispiel im Film „Faithful City“, zu Beginn des Filmes wie in den 1940er Jahren mit negativen stereotypen Bildern präsentiert, wobei sich im Laufe des Films eine Wandlung vollzieht, sie sich nicht nur in die neue Gemeinschaft integrieren, sodass sie sich nicht mehr von den anderen Personen unterscheiden, sondern sogar zu Helden der Gemeinschaft werden. Im Vergleich der Shoah-Überlebenden mit den Misrachim wie im Film „Faithful City“ hat sich herausgestellt, dass beide Gruppierungen zu Beginn des Films als Außenseiter präsentiert und mit stereotypen Bildern bedacht werden, sich jedoch beide Gruppierungen im Laufe des Films in die neue kollektive Gemeinschaft integrieren. Heldentum spielt in allen diesen Filmen zu dieser Zeit eine

²⁶⁸ Vgl. Liat Steir- Livny, *Two Faces in the Mirror*. 67.

²⁶⁹ Vgl. Amy Kronish, *Israel*. (Wiltshire 1996) 97;

²⁷⁰ Vgl. Ella Shohat, *Israeli Cinema*. 60,74-76.

wesentliche Rolle und es lassen sich in allen Filmen heroische Bilder von Männer, Frauen und Soldaten finden. Die Repräsentation der Shoah-Überlebenden in dieser Zeit ist jedoch eine ambivalente, und es kommt anders als in Filmen der 1940er Jahren zu unterschiedlichen Darstellungen. So kommt es auch zu Darstellungen von Shoah- Überlebenden, die nicht mit negativen Stereotypen bedacht sind und bereits zu Beginn des Films als Personen, die vollkommen an die neue Gesellschaft angepasst sind, präsentiert werden (Yehuda Berger in „Hill 24 doesn't answer“, Leiter des Kinderheimes in „Faithful City“). So wird die Nebenfigur Yehuda Berger von Beginn an als ein Held präsentiert, der dem Untergrund angehörte, die illegale Einwanderung unterstützte, und im Unabhängigkeitskrieg eine bedeutende Operation leitete. Er wird jedoch somit in eine Reihe mit den heldenhaften Widerstandskämpfern gestellt, wobei die Präsentation im Einklang mit der für diese Zeit typischen Verbindung von Heldentum und Holocaust steht.²⁷¹ Im Film „Pillar of Fire“ findet eine Änderung in der Darstellung der Überlebenden statt und die Shoah-Überlebenden überwinden nicht aufgrund der neuen kollektiven Gemeinschaft ihre erlebten Traumata – wie in den Filmen der 1940er Jahre – sondern werden als Kämpfer im Unabhängigkeitskrieg vom Anfang bis zum Ende des Films in Abgrenzung zu den anderen israelischen Soldaten präsentiert. Sie werden als Personen, die von den Schrecken der Vergangenheit in der Gegenwart verfolgt werden, präsentiert. Erst mit dem Tod findet eine Einbindung in die nationale Gemeinschaft statt. Erst der Tod macht sie zu Märtyrern, die für das gemeinsame Ziel des eigenen jüdischen Staates ihr Leben geopfert haben und sie werden in die nationale Gemeinschaft integriert.

²⁷¹ Vgl. Ella Shohat, *Israeli Cinema. East/ West and the Politics of Representation*. (Texas 1989) 57-103; Amy Kronish, Costel Safirman, *Israeli Film. A Reference Guide*. (Westport 2003)2.

4. 1960er und 1970er Jahre – Beginn einer Haltungsänderung

4.1 Eichmann-Prozess, Sechstagekrieg, Jom-Kippur Krieg – Ereignisse und ihr Einfluss auf die Erinnerung an die Shoah in der israelischen Öffentlichkeit.

Anfang der 1960er Jahre lebten in Israel etwa eine halbe Million Shoah-Überlebende.²⁷² Am 23. Mai 1960 gab der Premierminister David Ben Gurion in der Knesset bekannt, dass Adolf Eichmann von israelischen Sicherheitskräften gefangengenommen wurde, sich bereits im Lande befand und nach dem Gesetz „der Naziverbrecher und ihrer Kollaborateure“ aus dem Jahr 1950 vor Gericht gestellt werden würde.²⁷³ Der Prozess, der in Jerusalem stattfand, dauerte vom 11. April bis zum 15. Dezember 1961 und endete mit der Verkündung der Todesstrafe. Nach abgewiesenem Gnadengesuch wurde diese am 31. Mai 1962 durch den Strang vollstreckt.²⁷⁴ Eine Zeitung schrieb nach Bekanntwerden der Festnahme Eichmanns: „Kaum ein anderes Ereignis hat bei uns solche Emotionen und einen solchen Schock ausgelöst wie das, was diese Woche geschehen ist.“²⁷⁵ Wie Segev schreibt, hatten die Israelis kein so starkes Gefühl der nationalen Einheit seit dem Unabhängigkeitskrieg erlebt wie in diesen Tagen, wobei die Gefangennahme selbst mit großer Bewunderung und Stolz aufgenommen wurde.²⁷⁶ So verfolgte Ben Gurion mit dem Prozess das Ziel das Ausland daran zu erinnern, dass es den einzigen jüdischen Staat der Welt wegen der Shoah unterstützen sollte, und zum anderen wollte er den Israelis, und insbesondere der jüngeren Generation, vorführen, was sie aus der Shoah lernen sollten, und darauf hinweisen, dass es für sie nur ein Land auf der Welt gab, das ihnen eine sichere Existenz gewähren konnte.²⁷⁷

„Irgend etwas musste die israelische Gemeinschaft einigen – ein kollektives Erlebnis, eine packende, läuternde und patriotische Erfahrung, eine nationale Katharsis.“²⁷⁸

²⁷² Vgl. Liat-Steir Livny, Two Faces in the Mirror. 69.

²⁷³ Vgl. Dalia Ofer, Israel. 873; Tom Segev, Die siebte Million. 430.

²⁷⁴ Vgl. Raphael Gross, Eichmann- Prozess. In: Dan Diner (Hg.), Enzyklopädie jüdischer Geschichte und Kultur. Band 2 (Stuttgart/ Weimar 2012) 186-191. 186.

²⁷⁵ Zit. übernommen aus: Tom Segev, Die Siebte Million. 431.

²⁷⁶ Vgl. ebd. 431.

²⁷⁷ Vgl. ebd. 433; Weitz, Yechiam, The Holocaust on Trial: The Impact of the Kasztner and Eichmann Trials on Israeli Society. In: Israel Studies, Volume 1, Number 2, Fall 1996, 1-26. 20.

²⁷⁸ Zit. In: Tom Segev, Die siebte Million. 434.

Es wurde der Vorschlag unterbreitet, die Schulen zu Beginn des Prozesses geschlossen zu halten, damit die Schüler den Prozess mitverfolgen konnten, wobei anschließend in vielen Schulen der reguläre Unterricht abgesagt wurde.²⁷⁹ Der Prozess schärfte das Bewusstsein vieler Israelis für den Genozid an den Juden in Europa. Zum ersten Mal wurden die Israelis im Zuge des Prozesses mit den persönlichen Geschichten der Shoah- Überlebenden, die als Zeugen in dem Prozess aussagten, konfrontiert. Es gab zu dieser Zeit in Israel noch keinen Fernsehsender, doch wurde ein Großteil des Prozesses live im Radio übertragen und die Menschen hörten überall die persönlichen Schreckensgeschichten der Zeugen²⁸⁰, die in dem Prozess aufgerufen wurden.²⁸¹ Mit den Zeugenaussagen, die sich zum Teil nicht direkt auf den Angeklagten bezogen und in deren Zentrum der Tod und das Grauen stand, wollte man den jungen Israelis die Geschehnisse der Shoah näherbringen und ihnen bewusst machen, dass die Shoah im Leben eines jeden einzelnen Überlebenden eine besondere Bedeutung besaß.²⁸² So schrieb Chaim Guri, der Dichter, der über den Prozess berichtete, nach Ende desselben:

"We should ask forgiveness from countless numbers for having judged them in our hearts, we who were outside their circle. We judged them without once asking ourselves if we had the right to . . . We often generalized categorically and arbitrarily that these poor souls [went to their deaths] "as sheep to the slaughter." Now we know better . . ."²⁸³

Der Prozess, der bewirkte, dass bei vielen jungen Personen das Interesse an der Shoah geweckt wurde, kann als zentrales Ereignis betrachtet werden, nach dem sich das Verhältnis zur Shoah in Israel langsam änderte. Es entwickelte sich eine Empathiebereitschaft für die Opfer. Ein Prozess der Identifizierung mit den

²⁷⁹ Vgl. Vorschlag am Eröffnungstag des Eichmann-Prozesses nicht zu lernen. In: Maariv, 29. März 1961, 1. (hebr.) <http://www.jpress.org.il/view-hebrew.asp> (abgerufen am:07.12.2012) ; Tom Segev, Die siebte Million. 462.

²⁸⁰ Es wurden 46 Zeugen von den 110 aufgenommenen Zeugenaussagen schließlich in den Zeugenstand gerufen um ihre persönlichen Geschichten vorzutragen. Vgl. Raphael Gross, Eichmann- Prozess.187; Dalia Ofer, Israel. 876;Tom Segev schreibt statt 110 von 121 Zeugen die die Staatsanwaltschaft aufgeboden hat. Vgl. Tom Segev, Die siebte Million. 468.

²⁸¹ Vgl. Tom Segev, Die Siebte Million. 462, 463.

²⁸² Vgl. ebd. 464.

²⁸³ Zit. Übernommen aus: Hanna Yablonka, The Development of Holocaust Consciousness in Israel. 17,18; vgl. Tom Segev, Die Siebte Million. 462,476.

Opfern wurde in Gang gesetzt.²⁸⁴ Doch wie Ilan Avisar schreibt, überwand der Prozess nicht die nationale Desorientierung gegenüber der Shoah und die Israelis nahmen eher die Rolle der Rächer und Richter ein, wobei die triumphale Stimmung und die Haltung der Überlegenheit gestärkt wurde.²⁸⁵ Der Eichmann-Prozess wurde als das Manifest, dass der Staat Israel die gesamten Juden repräsentiert und vertritt, betrachtet und dass nur aufgrund der Stärke des Staates die „Juden“ ihre Feinde und Mörder richten konnten.²⁸⁶ Nach dem Eichmann-Prozess erhielt der Jom-Ha Shoah einen nationalen Charakter, die Lehre über die Shoah wurde vom Erziehungsministerium auf 6 Stunden erweitert und im Jahre 1963 wurden erstmals Schulklassen nach Auschwitz entsandt, um mehr über die Shoah zu erfahren.²⁸⁷ Die ersten Eindrücke beschränkten sich aber auf eine beginnende Empathie mit den Opfern und es fand nur langsam eine Einbindung der Shoah in verschiedene Bereiche statt.²⁸⁸ So wurde erst als Folge des Sechstageskrieges vom Erziehungsministerium ein Unterrichtsplan entworfen – wovon 10 Stunden der Shoah gewidmet waren –, und es dauerte bis Ende der 1970er Jahre, bis die Shoah als eigenständige Unterrichtseinheit im Lehrplan der höheren Schulen festgelegt wurde. Erst ab 1982 wurden Lehrer verpflichtet, 30 Stunden jährlich der Shoah mit anschließender Abschlussprüfung zu widmen.²⁸⁹ Am meisten Information über die Shoah erhielten die Schüler bis in die späten 1970er Jahre zum einen über die Gedenkveranstaltungen im Rahmen des

²⁸⁴ Vgl. ebd. 476.

²⁸⁵ Vgl. Ilan Avisar, *The Holocaust Complex in Israeli Cinema*. 142.

²⁸⁶ Vgl. Hanna Yablonka, *The Development of Holocaust Consciousness in Israel*. 20.

²⁸⁷ Vgl. Hanna Yablonka, Tuvia Friling, Introduction. In: *Israel Studies*, Volume 8, Number 3, Fall 2003. v-xi. IX; Steir-Livny schreibt von den ersten Schulklassen im Jahre 1967 obwohl sie sich ebenfalls auf Yablonka bezieht. Liat-Steir Livny, *Two Faces in The Mirror*. 69.

²⁸⁸ Vgl. Anja Kurths, *Die Bedeutung der Shoah in der israelischen Gesellschaft*. In: Bundeszentrale für politische Bildung. 28.3.2008. <http://www.bpb.de/internationales/asien/israel/45115/bedeutung-der-shoah> (abgerufen am 03.12.2003)

²⁸⁹ Vgl. Tom Segev, *die siebte Million*, Ruth Firer, *Israel*. 182, 183. Ruth Firer stellte einen wesentlichen Unterschied zwischen den Unterrichtsbüchern, die bis 1977 erschienen sind, und denen, die danach herauskamen. So wurden die Lehrbücher vor dem Jahre 1977 von privaten Autoren und die nach 1977 vom Erziehungsministerium von einem Team von Spezialisten herausgebracht. War die Shoah in den alten Büchern lediglich ein Teil der langen jüdischen Geschichte, so waren die neuen nur dem Thema der Shoah gewidmet. Auch wurden bei der Präsentation der Shoah nicht mehr die Widerstandskämpfer und „zionistische Werte“ in den Vordergrund gerückt, die schließlich in der Gründung des Staates Israel mündeten, sondern vielmehr der Fokus auf den Kampf der Juden für ihre physische Existenz, und auf den Kampf, die Menschlichkeit unter unmenschlichen Bedingungen zu erhalten, gerichtet. (humanistische Phase) Vgl. Ruth Firer, *Israel*. 184, 185, 190; In der demokratischen Phase ab 1999 wurde die Shoah zum bedeutendsten Fach im Lehrplan der High Schools und es sollten von 85 Stunden, die dem Geschichtsunterricht gewidmet waren, 45 Stunden für den Unterricht über die Shoah, den Zweiten Weltkrieg und dem Nationalsozialismus verwendet werden, wie das Erziehungsministerium festlegte. Vgl. Idit Gil, *Teaching the Shoah in History Classes in Israeli High Schools*. 4.

Holocaust-Gedenktages (seit 1959) und zum anderen über die Stunden, die in diesem Rahmen im Unterricht der Shoah gewidmet waren.²⁹⁰ Wie Ruth Firer herausgearbeitet hat, lässt sich anhand der geschichtlichen Lehrbücher die verändernde Haltung zur Shoah in der israelischen Gesellschaft feststellen, wobei die Veränderungen auf einen Wandel, der mindestens fünf Jahre vor Herausgabe neuer Lehrbücher stattgefunden hat, zurückzuführen sind.²⁹¹ Trotz der durch den Eichmann- Prozess bewirkten, neuen Sensitivität und der neuen Haltung gegenüber der Shoah und ihrer Überlebenden blieben die zentralen Themen im Holocaust-Diskurs der bewaffnete Widerstand, die Passivität des europäischen Judentums und die Notwendigkeit sich an die Lehren der Shoah im Dienste eines „Niemals Wieder“ zu erinnern.²⁹² Fünf Jahre nach der Hinrichtung Eichmanns erlebten die Israelis das Trauma von „Tod und Wiedergeburt“ auf eine sehr bestimmte Art. Am 6. Juni 1967 brach der Sechstagekrieg aus, in dem die Israelis gegen die feindlichen Nachbarn – Ägypten, Syrien und Jordanien – kämpften und in einer Woche den Sinai, die Golanhöhen, die West-Bank, sowie Ost-Jerusalem eroberten.²⁹³ Die Wochen vor Ausbruch des Krieges waren von einem kollektiven Gefühl der Angst und Hilflosigkeit geprägt, was zu einer Identifizierung mit der Shoah führte. International fühlte man sich von den USA und Europa im Stich gelassen und die Drohungen der umliegenden arabischen Staaten, Israel von der Landkarte zu fegen, steigerte die Angst, da man aus der Shoah gelernt hatte, solche Drohungen ernst zu nehmen.²⁹⁴ Es tauchten in der Presse Vergleiche zwischen dem ägyptischen Präsidenten Nasser und Hitler auf, wie zum Beispiel in der Zeitung Haaetz, wo ein Artikel mit dem Titel „Die Gefahr Hitler kehrt zurück“ veröffentlicht wurde.²⁹⁵ Nachdem in Israel nach Ende des Sechstagekrieges eine kurze euphorische Stimmung geherrscht hatte, traf der Jom-Kippur Krieg, der am 6. Oktober 1973 mit dem Überraschungsangriff Ägyptens und Syriens ausbrach, die israelische Bevölkerung, die Regierung und das Militär völlig überraschend und stellte das überhöhte Selbstbewusstsein nach

²⁹⁰ Vgl. Idit Gil, Teaching the Shoah in History Classes in Israeli High Schools. 3.

²⁹¹ Vgl. Ruth Firer, Israel. 211; Tom Segev, Die siebte Million. 628. Die Wende kann mit dem Eichmann- Prozess festgelegt werden. Der Sechstagekrieg, Jom- Kippur Krieg, die ansteigende akademische Auseinandersetzung mit der Shoah anfangs der 1970er Jahre, sowie der erstmalige Wahlsieg des Likud im Jahre 1977 führten zu vermehrter Auseinandersetzung mit der Shoah und dem Beginn der „humanistischen Periode“ und der

²⁹² Vgl. Dalia Ofer, Israel. 880.

²⁹³ Vgl. ebd. 881.

²⁹⁴ Vgl. ebd. 881; Anja Kurths, Die Bedeutung der Shoah in der israelischen Gesellschaft.

<http://www.bpb.de/internationales/asien/israel/45115/bedeutung-der-shoah> (abgerufen am:03.12.2003)

²⁹⁵ Vgl. Tom Segev, 1967 Israels zweite Geburt. (München 2007). 342.

dem Sechstagekrieg sowie ihre militärischen Stärke in Frage.²⁹⁶ Wie Moshe Zimmermann schreibt, spielte die Shoah sowohl im Sechstagekrieg als auch im Jom-Kippur Krieg eine wesentliche Rolle und war immer präsent.²⁹⁷ Israel erkannte nach dem Jom- Kippur Krieg, dass es nicht unverwundbar ist. Der Mythos der Unverwundbarkeit, der auf der heroischen Interpretation der Shoah basierte, zerbrach. Bis zum Jom-Kippur Krieg gehörten die Begriffe Shoah und Heldentum zusammen und man identifizierte sich mit dem Heldentum, doch nach dem Krieg begriff man die „Bedeutung des Holocaust und die Grenzen des Heldentums“²⁹⁸, wie sich Ehud Praver, ein hoher israelischer Offizier, erinnert.²⁹⁹ Dieser Krieg war eines der zentralen Ereignisse in der Geschichte Israels, wo das Bild des unbesiegbaren Juden zerbrach und die Annäherung an das Bild des „schwachen Exiljudens“ ermöglicht wurde. Im Fernsehen wurden zum ersten Mal Szenen der Schwäche und Demütigung ausgestrahlt (z.B. Israelis in der Gefangenschaft).³⁰⁰ Neben dem Eichmann- Prozess und der Kriege fanden zu dieser Zeit weitere Ereignisse statt, die die Shoah auf die öffentliche Tagesordnung setzte und die Gedanken an die Shoah wachriefen. Wie etwa der Anstieg des Terrorismus. So wurden im Jahr 1972 11 Teilnehmer des israelischen Olympia-Teams in München getötet. Im Sommer 1976 wurde ein Flugzeug der Air France auf dem Weg von Tel Aviv nach Frankreich gekidnappt und nach Entebbe in Uganda umgeleitet. Die israelischen Passagiere wurden bei dieser Entführung von den anderen Passagieren getrennt, was Erinnerungen an die Selektion in Auschwitz hervorrief.³⁰¹ Auch die Entscheidung der UN im Jahre 1975, die Zionismus mit Rassismus gleichsetzte, führte zu einem Gefühl des Alleinseins und einem Gefühl, dass der Staat Israel, den Sanktionen und dem Boykott der internationalen Gemeinschaft ausgesetzt und umgeben von Feinden, die mit der Vernichtung drohten, zu einem „modernen Ghetto der jüdischen Existenz“ werden würde, wie es Ilan Avisar ausdrückt.³⁰² Auch der Wahlsieg der Likud unter Menachem Begin, selbst Überlebender, beeinflusste die Wahrnehmung der Shoah in der israelischen Gesellschaft. Begin trug mehr als

²⁹⁶ Vgl. Dalia Ofer, Israel. 884, Liat Steir-Livny, Two Faces in the Mirror. 71. Tom Segev, Die siebte Million, 517.

²⁹⁷ Vgl. Moshe Zimmermann, Vom Jischuw zum Staat- die Bedeutung des Holocaust für das kollektive Bewusstsein und die Politik in Israel. 49.

²⁹⁸ Zit. Übernommen aus: Tom Segev, Die siebte Million. 519.

²⁹⁹ Vgl. ebd. 518,519; Anja Kurths, Die Bedeutung der Shoah in der israelischen Gesellschaft. In: Bundeszentrale für politische Bildung. 28.3.2008. <http://www.bpb.de/internationales/asien/israel/45115/bedeutung-der-shoah>

³⁰⁰ Vgl. Liat Steir-Livny, Two Faces in the Mirror. 71.

³⁰¹ Vgl. Tom Segev, Die siebte Million. 517,519.

³⁰² Vgl. Ilan Avisar, Personal Fears and National Nightmares. 146.

jeder andere zu der Instrumentalisierung der Shoah bei und nutzte den Begriff in seiner politischen Rhetorik – so verglich er oft Jassir Arafat mit Hitler und das Gründungsmanifest der PLO mit Mein Kampf – wie kein anderer vor ihm, was zu einer vermehrten Präsenz der Shoah im Alltag der israelischen Bevölkerung führte.³⁰³ Wurden einerseits die Palästinenser und die Feinde Israels wie bereits in den Filmen der 1950er Jahren mit den Nazis verglichen und gleichgestellt, so begannen die Gegner der israelischen Regierung – unter ihnen viele israelische Künstler, Gelehrte, Schriftsteller und Filmemacher – Ende der 1970er Jahre die exzessive Verwendung der Shoah im Dienst von nationalen Ideologien, militärische Strategien und die Behandlung der palästinensischen arabischen Zivilbevölkerung zu kritisieren, und stellten einen Vergleich zwischen den Israelis und den Nazis her.³⁰⁴

Die beschriebenen Ereignisse übten Einfluss auf die Repräsentation der Shoah und ihrer Überlebenden in der israelischen Kultur aus. So begannen in den Jahren nach dem Eichmann- Prozess die Werke der Shoah-Überlebenden in der Literatur, in der Poesie und im Theater vermehrt Anerkennung zu finden. Unter ihnen Werke von Aharon Appelfeld „Smoke“ (Aschan, 1962), Dan Pagis „Late Leisure“ (Schehut meucheret, 1964), Ben Zion Tomer „Children of the Shadows“ (Yaldei Hatzel, 1963 Habima) und andere.³⁰⁵ Viele der Schriftsteller begannen erst nach dem Eichmann-Prozess ihre Werke zu publizieren. Mitte bis Ende der 1960er Jahre begann sich ein neuer Trend in den Schriften über die Shoah in Israel abzuzeichnen. Der Trend, der von Schriftstellern wie Yehuda Amichai „Not of this Time, Not of this Place“ (Lo Me akshav Lo Mikan, 1963), Yoram Kenuik „Man, Son of a Dog“ (Adam Ben Kelev, 1968), Dan Ben Amotz „To Remember to Forget“ (Liskor ve lischkoach, 1968), Haim Gouri „The Chocolate Deal“ (Eskat ha schokolad, 1965) und anderen vertreten wurde, reflektiert eine Veränderung in der Annäherung an das jüdische Leben in der Vergangenheit und der Realität in Israel. Diese Schriftsteller legten den Fokus auf ihre Vergangenheit, ihre Wurzeln und ihre eigene israelische und jüdische Identität, auf das Schicksal der

³⁰³ Vgl. Anja Kurths, Die Bedeutung der Shoah in der israelischen Gesellschaft.

<http://www.bpb.de/internationales/asien/israel/45115/bedeutung-der-shoah> (abgerufen am 03.12.2003) Ilan Avisar, The Holocaust Complex in Israeli Cinema. 146; Tom Segev, Die siebte Million. 523, 525; Liat Steir-Livny, Two Faces in the Mirror. 71.

³⁰⁴ Vgl. Ilan Avisar, The Holocaust Complex in Israeli Cinema. 149.

³⁰⁵ Vgl. Liat Steir-Livny, Two Faces in the Mirror. 69; Aya Ben Naftali, Was war das Wort Shoah?-Holocaust Erinnerung im kulturellen Diskurs in Israel. In: Nili Keren (Hg.) Was war das Wort „Shoah“? Der Holocaust und der kulturelle Diskurs in Israel. (Tel Yitzhak, 2005) (hebr. Übersetzung des Autors) 10-27. 20, 21.

Überlebenden sowie der jüdischen Gemeinden.³⁰⁶ So beschreibt Amihai, der in Deutschland geboren wurde, in seiner autobiografischen Novelle die Rückkehr eines jungen Erwachsenen in sein Geburtsland auf der Suche nach seinen Wurzeln und seiner Identität, wobei sich der Protagonist sowohl in Israel als auch in seiner Geburtsstadt als Außenseiter fühlt.³⁰⁷ In dieser Zeit begannen die verschiedensten Formen der Kunst, die sich mit der Shoah auseinandersetzten, Aufmerksamkeit zu erlangen. Im Jahr 1962 organisierte zum Beispiel die Arbeitergewerkschaft eine Wanderausstellung von Jehuda Bacon, einem Zeugen des Eichmann-Prozesses, der im Laufe des Prozesses Zeichnungen von Auschwitz und Mauthausen präsentierte, die er im Juni 1945 unmittelbar nach seiner Befreiung gezeichnet hatte.³⁰⁸ Im Mai 1965 wurden die Bilder von Moshe Bernstein in Yad Vashem ausgestellt. Als Folge des Eichmann-Prozesses kehrten in diesen Jahren weitere überlebende Künstler wie zum Beispiel Alexander Bogen in ihren Werken zum Thema der Shoah zurück, welches sie in den 1950er Jahren liegengelassen hatten. Auch der Sechstagekrieg sowie der Jom Kippur Krieg führten zur Rückkehr zum Thema der Shoah einiger Künstler. Wie zum Beispiel der Shoah-Überlebende Shraga Weil, der im Sechstagekrieg seinen Sohn verlor und in seinen Werken seine persönliche Tragödie mit der Shoah durch Symbole verband.³⁰⁹ Aber auch Künstler, die keine Shoah-Überlebenden waren, begannen sich im Zuge der Ereignisse mit der Shoah zu beschäftigen und auch die Nachkommen der Überlebenden, die sogenannte „zweite Generation“³¹⁰, fing an, sich mit der Shoah auseinanderzusetzen. So wurden etwa Kohlezeichnungen von Rivka Miriam schon Mitte der 1960er Jahre in verschiedenen Galerien gezeigt. Chaim Maor präsentierte die Ausstellungen „Das Zeichen des Kain“ im Mai 1978 und „Blindheit“ im März 1979, wo er sich mit seiner Identität als Sohn

³⁰⁶ Vgl. Dalia Ofer, Israel. 901,903; Aya Ben Naftali, Was war das Wort Shoah?-Holocaust Erinnerung im kulturellen Diskurs in Israel.(hebr.) 20,21; Liat Steir-Livny, Two Faces in the Mirror. 70.

³⁰⁷ Vgl. ebd.903.

³⁰⁸ Vgl. Batya Brutin, Von der Peripherie ins Zentrum-der Holocaust in der israelischen Kunst. (hebr.) 116.

³⁰⁹ Vgl.ebd. 116.

³¹⁰ Der Begriff „zweite Generation“ für die Nachkommen von Shoah- Überlebenden erschien erstmals in psychologischen Studien, die sich mit posttraumatischen Belastungsstörungen Shoah-Überlebender und ihren Einfluss auf ihre Nachfahren auseinandersetzten, wurde schließlich auf alle Überlebenden und ihre Nachfahren erweitert, um im Zuge der Identitätskonstruktion den Einfluss der Shoah auf die Überlebenden und ihre Nachkommen zu untersuchen. Iris Milner versteht den Begriff „zweite Generation“ als psychologisches, kulturelles und soziales Konstrukt und sieht in der Kunst der Gruppe der „zweiten Generation“ einen wesentlichen Beitrag einer kulturellen Änderung mit größerem Fokus auf das Private und das Leben der Überlebenden. vgl. Dalia Ofer, The Past That Does Not Pass: Israelis and Holocaust Memory. In: Israel Studies, Volume 14, Number 1. (Spring 2009) 10; Iris Milner, A Testimony to “The War After”: Remembrance and its Discontent in Second Generation Literature. In: Israel Studies, Volume 8, Number 3 (Fall 2003) 194- 213.

Shoah- Überlebender auseinandersetzt.³¹¹ Die meisten Künstler der „zweiten Generation“ begannen sich erst Ende der 1970er Jahre und in den 1980er Jahren mit der Shoah auseinanderzusetzen. Im Theater wurden, wie Dalia Ofer schreibt, bis Anfang der 1980er Jahre nur wenige Stücke, die sich mit der Shoah auseinandersetzten, produziert, wie zum Beispiel Ben Zion Tomers Stück „Children of the Shadows“ (Yaldei Hatzel, 1963 Habima) das sich mit der Schuld der Überlebenden selbst, weil sie überlebt haben, auseinandersetzt. Doch wurde das Thema der Shoah im israelischen Theater während der 1970er Jahre zur Metapher aller Zweifel und Existenzfragen bezüglich der israelischen Gesellschaft.³¹² Das Stück von Hanoach Levin „Queen of a Bathtub“ (Malkat Haambatia) aus dem Jahre 1970 erlangte große Aufmerksamkeit und kritisierte die Euphorie, die nach dem Sechstagekrieg geherrscht hatte und die Benutzung der Shoah zur Rechtfertigung des Rassismus gegenüber den „Arabern“.³¹³ Aber neben diesen Entwicklungen lässt sich in diesen Jahren auch eine Rückkehr zu den negativen Stereotypen, die für die 1940er und 1950er Jahre bereits beschrieben wurden, bezüglich der Shoah und ihrer Überlebenden finden. So begannen im Zuge des Eichmann-Prozesses die sogenannten Stalag³¹⁴-Hefte zu erscheinen, „a type of pornographic literature that circulated in Israel of the time [...] replete with perverse sex and sadistic violence“³¹⁵, wie Omer Bartov schreibt. Diese Groschenromane, die zu Bestsellern wurden –so verkauften sich innerhalb eines Jahres 25.000 Kopien des ersten Romans „Stalag 13“, die erste Edition von „Stalag 213“ war innerhalb einer Woche ausverkauft –, wurden alle, unter verschiedenen Pseudonymen von Israelis geschrieben, veröffentlicht und in den Kiosks verkauft.³¹⁶ Die meisten Romane, die unter den israelischen Jugendlichen eine enorme Popularität erreichten, wie eine Untersuchung an der hebräischen Universität im Jahre 1963 zeigte, porträtierten sadistische Szenarien zwischen weiblichen SS-Aufseherinnen und ihren alliierten Kriegsgefangenen in deutschen „Stammlagern“, wobei sie in der Regel am Ende Rache nahmen und ihre

³¹¹ Vgl. Batya Brutin, Von der Peripherie ins Zentrum-der Holocaust in der israelischen Kunst. (hebr.)117,118.

³¹² Vgl.Dalia Ofer, Israel. 906; Shosh Avigal,Patterns and Trends in Israeli Drama and Theater 1948 to Present.14,15.

³¹³ Vgl. Liat Steyr- Livny, Two Faces in the Mirror. 70.

³¹⁴ „Stalag“ ist die Abkürzung für Stammlager.

³¹⁵ Zit. In: Omer Bartov, „Kitsch and Sadism in Ka-Tzetnik’s Other Planet.49.

³¹⁶ Vgl. Amit Pinchevski, Roy Brand, Holocaust Perversions: The Stalags Pulp Fiction and the Eichmann Trial. In: Critical Studies in Media Communication. Volume 24, Number 5 (December 2007) 387-407.389.

Peinigerinnen vergewaltigten und töteten.³¹⁷ Der Stalag „I was Captain Schulz’s Private Bitch“, beschreibt eine Häftlingsfrau, die zur Sexsklavin eines Nazi-Offiziers wird und von diesem vergewaltigt und missbraucht wird. Der Herausgeber wurde aufgrund der Verbreitung pornografischer Inhalte vor Gericht gestellt, und alle Kopien sollten konfisziert und vernichtet werden.³¹⁸ Es ist nicht nachvollziehbar, inwieweit die „Stalagim“ von den Werken Ka-Tzetniks inspiriert waren, doch erreichten sie dieselben Erfolge wie die Bücher von Ka-Tzetnik (Yehiel Dinur)³¹⁹ und wurden oftmals mit diesen assoziiert.³²⁰ So beschreibt er in seinem Werk „House of Dolls“ (Bet Ha Bubot, 1953) das Schicksal Danielas als Sexzwangsarbeiterin in einem Bordell und in „Piepel“ (Karu Lo Piepel, 1961) die Geschichte von Moni, einem Jungen, der in Auschwitz den Offizieren als „Sexsklave“ dient und ihre sadistischen Wünsche erfüllt.³²¹ Aufgrund des Fehlens anderer erotischer Literatur wurden seine Bücher oft von Jugendlichen herangezogen und auf eine Ebene mit den „Stalagim“ gestellt, was zur Folge hatte, dass die Shoah in Verbindung mit abstoßenden und gleichsam faszinierenden pornografischen Bildern gesehen wurde.³²² Seine Bücher stärkten das Stereotyp, das bereits in den 1940er Jahren herrschte, von der Shoah-Überlebenden, die mit den Nazis schlief, um sich zu retten und setzte die Wahrnehmung, dass die Überlebenden moralisch schlechter wären, als diejenigen die vernichtet wurden, da sie wussten wie sie überleben könnten, fort.³²³ Obwohl sich in diesen Jahren, wie beschrieben, wesentliche Haltungsänderungen in der israelischen Gesellschaft bezüglich der Shoah zu erkennen sind, zeigt der Erfolg der Stalagim bis zu einem gewissen Grad auch die Kontinuität der

³¹⁷ Vgl. Laura Heilmann, Zur Rezeption deutscher Geschichte und Kultur in der israelischen visuellen Kunst (München 2012) 257 ; Amit Pinchevski, Roy Brand, Holocaust Perversions: The Stalags Pulp Fiction and the Eichmann Trial. 388, 389. Das deutsche Wort „Stalag“ fand lediglich als Synonym für sadistischen Sex in deutschen Konzentrationslagern Eingang in die hebräische Sprache. Vgl. ebd.

³¹⁸ Vgl. ebd. 390, 397; Liat-Steir Livny, Two Faces in the Mirror. 71.

³¹⁹ Yehiel Dinur kollabierte während des Eichmann-Prozesses, nachdem er zugegeben hatte, dass er der Autor Ka-Tzetnik sei, der die Bücher über den „anderen Planeten“ Auschwitz geschrieben habe. Vgl. Omer Bartov, „Kitsch and Sadism in Ka-Tzetnik’s Other Planet. 54.

³²⁰ Vgl. Amit Pinchevski, Roy Brand, Holocaust Perversions: The Stalags Pulp Fiction and the Eichmann Trial. 393; Jeremy D. Popkin, Ka-Tzetnik 135633: The Survivor as Pseudonym. In: New Literary History, Volume 33, Number 2, Spring 2002, 343-355. 347.

³²¹ Vgl. Omer Bartov, „Kitsch and Sadism in Ka-Tzetnik’s Other Planet. 44; Jeremy D. Popkin, Ka-Tzetnik 135633: The Survivor as Pseudonym. 343; . Dan Laor, The Legacy of the Survivors: Holocaust Literature in Israel. 123.

³²² Vgl. Omer Bartov, „Kitsch and Sadism in Ka-Tzetnik’s Other Planet. 59.

³²³ Vgl. Dan Laor, The Legacy of the Survivors: Holocaust Literature in Israel. 123; ; Liat-Steir Livny, Two Faces in the Mirror. 71.

problematischen Wahrnehmung der Shoah und ihrer Überlebenden in der israelischen Öffentlichkeit.³²⁴

4.2 Repräsentation im Spielfilm

Die beschriebenen Ereignisse, die einen wesentlichen Einfluss auf die israelische Kunst und Kultur ausübten, beeinflussten natürlich auch den israelischen Film und es lassen sich verschiedene Ansätze in diesen Jahren im israelischen Spielfilm finden. So kam es zu einer neuen Verbindung mit dem Exil. Entgegen der vormaligen Ablehnung des Exils wurden Ende der 1960er Jahre Filme produziert, die die Sehnsucht nach der jüdischen Stadt in Europa vor der Shoah zeigt. So wie etwa „Tevye and His Seven Daughters“ (Tuvia Vesheva Benotav, 1968) von Menachem Golan oder „The Dybbuk“ (Hadibbuk, 1968) von Ilan Eldad, die als „gefüllte-Fisch“-Filme bekannt wurden und zur selben Zeit wie die sogenannten „Bourekas-Filme“ produziert wurden. „Bourekas-Filme“ sind Komödien und Melodramen, die im Milieu der sefardischen Juden spielen, auf die Unterschiede der ethnischen Kulturen in Israel eingehen und auf ethnischen Stereotypen basieren. Die „gefüllte-Fisch“-Filme behandeln neue Themen wie die typische jüdische Stadt und Klassenunterschiede. Die Negation des Exils ging über in die Nostalgie des „Shtetls“.³²⁵ Es entwickelte sich zu dieser Zeit eine weitere Form des israelischen Films und zwar die „Kayitz-Filme“, ein Synonym für „junges israelisches Kino“, die sich mit den verschiedensten Themen wie sozialen Problemen, dem Sinn des Lebens, Auswirkungen von Besatzung, sowie Beziehungen, wobei der Fokus auf das Individuum und auf persönliche Erfahrungen gelegt wird, auseinandersetzen.³²⁶ Die Kayitz-Filme, unter die auch die Filme, die sich mit dem Thema der Shoah auseinandersetzen, fallen, können, wie Amy Kronish schreibt, als psychologische Studien von Personen, die unter Stress stehen sowie als Filme, die von Einsamkeit, Depression und innerer Qual handeln, charakterisiert werden.³²⁷ Ähnlich wie im Theater wurden in den 1960er und vor allem 1970er Jahren im Vergleich zu den 1980er Jahren nur sehr wenige Filme produziert, die sich mit der Shoah und ihren Überlebenden auseinandersetzen. Die Shoah nahm verwunderlicherweise bis Ende der 1970er

³²⁴ Vgl.ebd.71.

³²⁵ Vgl. Amy Kronish, World Cinema: Israel.95; Amy Kronish, Costel Safirman, Israeli Film. 6; Liat Steir- Livny, Two Faces in The Mirror.72.

³²⁶ Vgl. Amy Kronish, Costel Safirman, Israeli Film. 6

³²⁷ Vgl. Amy Kronish, World Cinema: Israel. 88,89.

Jahre einen marginalen Platz im israelischen Kino ein. Es gibt Filme, die die Shoah am Rande behandeln und andere, die sich intensiver damit auseinandersetzen. Die Filme bilden keine Einheit, sondern es kommt zu den unterschiedlichsten Darstellungen, die die Shoah-Überlebenden und ihre Absorption in die israelische Gesellschaft zeigen. Die Filme zerbrechen die Darstellung des linearen Integrationsprozess in die israelische Gesellschaft wie in den Filmen der 1940er Jahre und erkennen, dass die traumatische Vergangenheit einen Teil der Gegenwart bei den Shoah-Überlebenden darstellt.³²⁸ In den 1970er Jahren wurde die Shoah an den Rand des israelischen Films gedrängt, Shoah-Überlebende traten selten und nur am Rande auf und oftmals wurde lediglich eine asoziative Verbindung geschaffen, was sich, wie bereits erwähnt, erst Ende der 1970er Jahre änderte.³²⁹ Zu dieser Zeit vertraten die meisten Filmemacher Einstellungen der politischen Linken, in direkter Opposition zur regierenden Partei, kritisierten die Likud-Regierung und lehnten die Verwendung der Shoah im Dienst nationaler Ideologien ab. Eine Ausnahme stellte Menachem Golan dar, der schließlich zu einem Hollywood-Produzenten wurde.³³⁰ Sein Film „Operation Thunderbolt“ (Mivza Yonathan, 1977), ein auf einer wahren Begebenheit beruhender Film, ist einer der wenigen national-heroischen Filme der siebziger Jahre und präsentiert eine asoziative Verbindung mit der Shoah.³³¹ Der Film zeigt die Entführung eines Flugzeugs nach Entebbe durch deutsche und palästinensische Terroristen, die Trennung von jüdischen und nichtjüdischen Geiseln, was starke Assoziationen mit Auschwitz hervorruft, und die anschließende Befreiungsaktion durch das israelische Militär. Der Film präsentiert eine Geisel als Shoah-Überlebenden, der die Hand hebt und um Erlaubnis bittet, die Toilette zu besuchen. Man erkennt die KZ- Häftlingsnummer an seinem Arm und die deutsche Terroristin schreit ihn mit den Worten „schnell, schnell“ an, was starke Erinnerungen an die Juden, die in die Gaskammern geschickt wurden, hervorruft.³³² Die Terroristen und ihre Mithilfer werden als die neuen Nazis präsentiert und die Israelis als diejenigen, die auf keine Unterstützung von

³²⁸ Vgl. Liat Steir- Livny, Near and Far: The Representations of Holocaust Survivors in Israeli Feature Films. In: Miri Talmon, Yaron Peleg (Hg.), Israeli Cinema. Identities in Motion. (Austin 2011) 168-181. 172; Liat Steir- Livny, Two Faces in the Mirror. 72.

³²⁹ Vgl. ebd. 91.

³³⁰ Vgl. Ilan Avisar, The National and the Popular in Israeli Cinema. In: Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies, Volume 24, Number 1, Fall 2005, 125- 143. 134. Ilan Avisar, The Holocaust Complex in Israeli Cinema. 143;

³³¹ Vgl. ebd. 147; Liat Steir- Livny, Two Faces in the Mirror. 91.

³³² Vgl. Menachem Golan, Operation Thunderbolt, DVD, 2:08:09 min., Israel 1977, 34:46-34:58 min; Ilan Avisar, The Holocaust in Israeli Cinema as a Conflict between Survival and Morality. 156.

anderen Ländern hoffen können und im Sinne von „Nie Wieder“ die Gefangenen befreien. Die Shoah wird in diesem Film lediglich am Rande mittels Assoziationen behandelt. Der Fokus ist auf die Rettungsaktion und der Notwendigkeit eines wehrfähigen Israel gerichtet. Die Auseinandersetzung mit der Shoah, ihren Überlebenden und ihre Aufnahme in die israelischen Gesellschaft vermehrte sich in Filmen Ende der siebziger Jahre, wo ich einen Film, der im Gegensatz zu Golans Film steht, untersuchen werde und steigerte sich in den 1980er und 1990er Jahren. Im folgenden Kapitel soll nun diese unterschiedliche Repräsentation der Shoah-Überlebenden und der Umgang mit der Shoah beziehungsweise mit ihren Überlebenden anhand von drei mir wesentlich erscheinenden Filmen³³³ der 1960er Jahre und 1970er Jahre untersucht werden. Bei den Filmen handelt es sich um „The Cellar“ (Hamartef 1963) von Nathan Gros, „He Walked Through the Fields“ (Hu Halakh Basadot, 1967) von Yosef Millo und dem Film „The Wooden Gun“ (Roveh Khuliot, 1979) von Ilan Moshenson.

4.2.1 Leben im Schatten der Erinnerung

Obwohl in den 1960er und 1970er Jahren nur sehr wenige Filme entstanden, die sich mit der Shoah oder ihren Überlebenden auseinandersetzten, wurde nach dem Eichmann-Prozess ein bedeutender Film zu diesem Thema produziert. Entgegen den Filmen der 1940er und 1950er Jahre, in denen die Filme das Ereignis der Shoah an den Rand des israelischen Films drängten, ist der Film „The Cellar“ von dem Regisseur Nathan Gros (Shoah-Überlebender, der nach dem Zweiten Weltkrieg aus Polen nach Israel einwanderte) aus dem Jahre 1963 der erste Film, der die Shoah und die Erinnerung daran, in den Mittelpunkt stellt und auch in die Zeit der Shoah sowie in die Zeit vor der Shoah mittels Rückblenden zurückkehrt.³³⁴ Der Film, der beim Berliner Film Festival im Jahre 1963 einen Preis gewann, war mit sehr geringem Budget ausgestattet und wurde lediglich von etwa 16.000 Israelis gesehen, was Avisar zufolge den marginalen Status der Shoah- Überlebenden in Israel zu dieser Zeit verdeutlicht.³³⁵ Der Film ist ein „single-actor film“, gespielt von dem Schauspieler und Shoah-Überlebenden Shimon Israeli, der die verschiedenen Charaktere des Films, die

³³³ Weitere Filme die sich zu dieser Zeit mit Shoahüberlebenden und dem Thema der Shoah auseinandersetzen: Zeev Havatzelet, What a Gang (Chavurah sheKazot, 1963); Peter Frye, The Hero's Wife (Eshet Hagibor, 1963); Abraham Heffner, The Winchell Affair (Parashat Winchell, 1979)

³³⁴ Vgl. ebd.143.

³³⁵ Vgl. ebd.143; Amy Kronish, World Cinema: Israel. 97

zum großen Teil von hinten oder als Silhouetten gefilmt werden, darstellt.³³⁶ Er handelt von dem deutschen Shoah-Überlebenden Emmanuel Scharf (Shimon Israeli), der als Nachtwächter einer Baustelle in Tel Aviv angestellt ist, und von Erinnerungen geplagt wird. Erinnerungen an Deutschland vor dem Ausbruch des Krieges, Erinnerungen an die Rückkehr vom Konzentrationslager Dachau, Erinnerung an seine geliebte Lotte, an Hans, einen ehemaligen Schulkameraden und späteren SS-Offizier, und an einen von ihm bewunderten deutschen Lehrer. Der gesamte Film ist mittels Rückblenden, die die Erinnerungen von Emmanuel darstellen, aufgebaut und beginnt mit der Erinnerung an die Rückkehr in sein Dorf in Deutschland, nachdem er nach siebenjähriger Gefangenschaft aus dem Konzentrationslager Dachau befreit wurde. Emmanuel plagen bereits während der Fahrt Gedanken an Hans, einem ehemaligen Schulkameraden und SS-Offizier, der für den Tod seines Vaters wie auch für den Tod seiner geliebten Lotte, wie er glaubt, verantwortlich ist. Er begibt sich zu seinem Haus, wo er von einem deutschen Schäferhund angekläfft wird. Er versteckt sich im Keller des Hauses. Es stellt sich heraus, dass Hans mittlerweile sein Haus bewohnt und mit Lotte verheiratet ist. Den Großteil des Films befindet sich Emmanuel in dem Keller, wo er aufgrund verschiedener Gegenstände, auf die er trifft, mittels weiterer Rückblenden in seiner Erinnerung in die Zeit vor dem Ausbruch des Zweiten Weltkrieges zurückkehrt. Er erinnert sich an seinen Vater, der die drohende Gefahr wie viele andere deutsche Juden nicht wahrhaben wollte³³⁷, an seine Beziehung mit Lotte unter der ständigen Bedrohung der Nazis, allen voran von Hans, und an seinen Lehrer „Faust“, den er für seine humanistischen Ideale bewunderte. Das Narrativ des Films beschäftigt sich auch mit Emmanuels Rachedgedanken an Hans. Als dieser schließlich im Keller auftaucht, erschießt er ihn mit dem Revolver, den er in einer Kiste gefunden hat. Man sieht in dieser Szene lediglich die Schatten die sich vereinen, hört Schüsse und sieht, wie Hans der Stock aus der Hand gleitet. Nach dieser Szene kehrt der Film aus der Erinnerung Emmanuels in die Gegenwart nach Israel zurück, wo er in der letzten Szene des Films die Mittagspause für die Arbeiter der Baustelle, auf der er tätig ist, signalisiert, indem er auf eine Glocke, die an einem Balken befestigt ist, schlägt. Das letzte Bild, das der Film präsentiert, ist der Schatten von Emmanuel

³³⁶ Vgl. Hamartef, The Cellar. Cinematheque Tel Aviv.

<http://www.cinema.co.il/movies/movie.asp?movieId=3231> (abgerufen am: 01.11.2012); Liat Steir -Livny, Near and Far: The Representation of Holocaust Survivors in Israeli Feature Films.172.

³³⁷ Vgl. Saul Friedländer, Das dritte Reich und die Juden.(München 2006) 82.

beim Glockenschlagen, was starke Assoziationen mit dem Bild eines Gehenkten hervorruft.³³⁸ Dieses Bild kann gedeutet werden als Gleichnis für die schattenhafte Existenz des Shoah-Überlebenden, der von seinen alpträumenhaften Erfahrungen und Erinnerungen gejagt wird, die ihn in der Gegenwart nicht loslassen.³³⁹ Der Name des Films spielt hierbei eine wesentliche Rolle. So stellt er einen Ort dar, der Schutz und Sicherheit bietet und gleichzeitig Ort von quälenden Erinnerungen ist³⁴⁰, was durch die Rückkehr zu seinen Erinnerungen, als er sich im Keller befindet – die Erinnerungen und Gedanken, die ihn nicht loslassen, werden hierbei mit der Hintergrundstimme Emmanuels und manchmal auch der Stimme Lottes erzählt –, aber auch durch die Aussagen Lottes in seinen Gedanken verdeutlicht wird.

„Warum sagst du das Emmanuel, das ist wirklich schrecklich. Sich immer zu erinnern. Du baust dir einen Keller, bestehend aus 11 Stockwerken, und auch darunter befindet sich ein Keller. [...] Wann wirst du dich nicht mehr erinnern.[...] wann hört man auf, sich zu erinnern.“³⁴¹

Der Keller, sowie die leerstehenden Gebäude, die er bewacht, stellen demnach eine visuelle Metapher für seine quälende Erinnerung und seine Schattenexistenz in der Gegenwart dar, wobei jedoch die Grenze zwischen Vergangenheit und Gegenwart verwischt wird.³⁴² Dies wird bereits durch die Gedanken Emmanuels zu Beginn des Films unterstrichen.

„15 Jahre von der Vergangenheit in die Gegenwart. Von der Gegenwart in die Vergangenheit in einer Sekunde. [...] 15 Jahre in einer Sekunde und schon bist du unter Ruinen.“³⁴³

Das begleitende Bild zu diesen Gedanken ist die unfertige Baustelle – Ruinen gleich, was den Eindruck erweckt, dass er sich aufgrund des Traumas seiner Vergangenheit noch immer unter „den Ruinen“ befindet. In einem weiteren Gedankengang wird dies noch ausgeführt und bestätigt. So hört man Lottes Stimme, wie sie meint, dass er nun ein neues Zuhause gefunden hätte, und er

³³⁸ Vgl. . Ilan Avisar, Holocaust Complex in Israeli Cinema.143.

³³⁹ Vgl. Ilan Avisar, Holocaust Complex in Israeli Cinema.143.

³⁴⁰ Vgl. Liat Steir- Livny, Two Faces in the Mirror. 84.

³⁴¹ Zit. In: Nathan Gros, The Cellar (HaMartef), DVD, 58:04 min, Israel 1963, 05:39,57:14min. (hebr.)

³⁴² Vgl. Ilan Avisar, Holocaust Complex in Israeli Cinema. 143.

³⁴³ Zit. In: Nathan Gros, The Cellar, 04:04- 04:07 min.

dies jedoch mit einer gewissen abwehrenden Haltung beantwortet, die sein Leben, gefangen in der Vergangenheit, ausdrückt.

„Jetzt hast du wieder ein neues Zuhause. Ein Zuhause, das zur Gänze deines ist.“

„Das neue Zuhause ist kein Zuhause. Nur ein Gebäude, realer als die Vergangenheit.“³⁴⁴

Diese Aussage verdeutlicht den Schmerz über die verlorenen Angehörigen, das alte Zuhause und sein früheres Leben. Der Film kehrt nicht nur in die Zeit nach der Shoah zurück, wo er Rache an Hans übt, sondern auch in die Zeit vor der Shoah, wo er sich an die unbeschwerte Zeit mit der geliebten Lotte, an seinen Vater und an „Faust“, seinen von ihm bewunderten Lehrer erinnert. Lotte, die von Emmanuel ein Kind gebar, nimmt einen zentralen Platz in seiner Erinnerung ein, wobei der Film jedoch undeutlich bleibt, wo sie sich in der Gegenwart aufhält. Fakt scheint das Kind Emmanuels zu sein, welches er aber nicht wahrnehmen zu scheint. Er erinnert sich an die schöne Zeit mit ihr vor dem Krieg, die jedoch durch den Krieg und mit ihrer Heirat mit Hans, der seinen Vater auf dem Gewissen hat, zerbrach. Der Verlust und der Bruch seines früheren Lebens wird auch durch die zerbrochenen Gegenstände, auf die er im Keller trifft, wie die Uhr, das Kistchen mit den Briefen von Lotte und eine zerbrochene Puppe symbolisiert.

Lawrence Langer beschreibt die Erinnerung von Shoah-Überlebenden nach der Diskussion von Zeugenaussagen mit den Worten. „The efforts of memory in these testimonies, liberate a subtext of loss that punctures the story with fragments of chagrin.“³⁴⁵

Auch die Rache an Hans erlöst ihn nicht von dem Trauma und den quälenden Erinnerungen, die im Film nicht in chronologischer Reihenfolge ablaufen und, wie bereits erwähnt, die Gegenwart durchdringen. So kehrt er in der Erinnerung in die Zeit nach der Befreiung aus Dachau zurück, anschließend erinnert er sich an die friedvolle Zeit vor seiner Deportation, dann kehrt er wieder zurück in die Zeit nach dem Krieg und schließlich kommt er in die Gegenwart, in der diese Erinnerungen – die schöne Zeit vor dem Krieg und das Trauma der Shoah – sich

³⁴⁴ Zit. In: Nathan Gros, *The Cellar*, 05:50-06:27 min.

³⁴⁵ Zit. übernommen aus: Saul Friedländer, *Trauma, Memory and Transference*. In: Geoffrey H. Hartmann (Hg.) *Holocaust Remembrance: The Shapes of Memory*. (Massachusetts 1994) 252-264.

vermischen und ihn nicht loslassen.³⁴⁶ Emmanuel beginnt und beendet den Film am selben Punkt und zwar in der Auseinandersetzung mit dem Trauma der Vergangenheit, das zu einem Leben im Schatten führt, was durch die bereits beschriebene Schlusszene, aber auch durch die Darstellung des Proagonisten in der Dunkelheit verdeutlicht wird. Obwohl die Erinnerung und das Trauma von Emmanuel im Mittelpunkt des Films steht, werden im Zuge dieser Erinnerung weitere Aspekte angesprochen. So wird mittels der Figur des Vaters auf die Ungläubigkeit vieler deutscher Juden über das Ausmaß der drohenden Gefahr eingegangen und mittels des Lehrers „Faust“ und Lotte wird eine Unterscheidung zwischen den Deutschen und den Nazis getroffen. Mit Chaim Bialiks Gedicht zu dem Pogrom in Kischinew, mit dem der Film beginnt, wird auf frühere Katastrophen in der jüdischen Geschichte verwiesen.³⁴⁷ Dieser Film stellt den ersten Versuch in Israel dar, sich mit dem Trauma der Überlebenden und der Shoah auseinanderzusetzen. Liat Steir-Livny schreibt, dass der Film zu der problematischen Gestalt des Shoah-Überlebenden, der nicht fähig sei, ein „normales“ Leben zu führen, wie in den Filmen der 1940er und 1950er Jahre, zurückkehre.³⁴⁸ Meiner Meinung nach lässt sie jedoch gravierende Veränderungen im Vergleich zu den früher entstandenen Filmen außer Acht. So wurden die Shoah-Überlebenden in den Filmen der 1940er Jahren zu Beginn der Filme als Personen am Rande der Gesellschaft dargestellt, die während des Films eine Transformation erlebten, eine neue Identität annahmen und sich vollkommen in der neuen Gesellschaft assimilierten. Das Land Israel wurde als das Land der Erlösung für die Überlebenden präsentiert. Auch in den national-heroischen Filmen der 1950er Jahre wurde noch versucht – selbst wenn es erst mit dem Tod als Märtyrer war (Pillar of Fire) – die Überlebenden in die neue Gemeinschaft einzubinden und auf Israel als den einzig möglichen Ort für Juden hinzuweisen. Dieser Film stellt einen persönlichen Film dar und bricht vollkommen mit diesem stark zionistisch geprägten Narrativ, was durch die Aussage Emmanuels, dass „das neue Zuhause kein Zuhause, sondern lediglich ein Gebäude wäre“, sowie durch Erinnerungen an Europa und an seine Vergangenheit, verdeutlicht wird. Dieser Film stellt meiner Meinung nach einen Versuch dar, das Bewusstsein für das Trauma der Shoah-Überlebenden in Israel zu schärfen, wobei Abstand genommen wird von einer vergleichenden

³⁴⁶ Vgl. Liat Steir-Livny, *Two Faces in the Mirror*. 84.

³⁴⁷ Vgl. Ilan Avisar, *Personal Fears and National Nightmares*. 143.

³⁴⁸ Vgl. Liat Steir-Livny, *Two Faces in the Mirror*. 84, 85.

Darstellung der Shoah-Überlebenden mit der alteingesessenen israelischen Bevölkerung und den Sabras. Die Aufnahme in Israel spielt keine Rolle. Auch der gängigen Meinung, dass die Juden sich wie „Lämmer zur Schlachtbank“ führen hätten lassen und der Darstellung als „passiv und schwach“, tritt dieser Film mit der Darstellung der Racheaktion an dem ehemaligen SS-Offizier Hans entgegen. Ilan Avisar zufolge reflektiert dieser Racheakt sowie die Tatsache, dass Lotte Emmanuel's Kind gebar, das zeitgenössische israelische Gefühl des Triumphes und Nationalstolzes, was aufgrund der Tatsache, dass der Film kurz nach dem Eichmann-Prozess entstand, seine Richtigkeit haben kann, doch zweifle ich daran, da Emmanuel das Land Israel nicht als seine neue Heimat betrachtet und seine ganze Gegenwart von den Erinnerungen an die Vergangenheit beherrscht wird.³⁴⁹ Der Film drückt daher auch in keinsten Weise Verbitterung oder Protest über die zu dieser Zeit in Israel herrschenden Marginalisierung von Shoah-Überlebenden in Israel aus.³⁵⁰

4.2.2 Sabras im Vergleich zu Shoah-Überlebenden

Die Shoah und ihre Überlebenden erscheinen als Randthema in einem weiteren bekannten und beachtenswerten Film der 1960er Jahre und zwar in dem Film „He Walked Through the Fields“ (Hu Halakh Basadot) von Yosef Milo aus dem Jahre 1967. Dies ist die Verfilmung eines der populärsten Bücher über die Geschichte der Unabhängigkeit Israels, die Verfilmung von Moshe Shamir's gleichnamiger Novelle aus dem Jahre 1947 über Uri Kahana, der nach seiner Landwirtschaftsausbildung im Jahre 1946 in den Kibbutz zurückkehrt, wo er am alltäglichen Leben im Kibbutz teilnimmt. Er tritt schließlich der „Palmach“³⁵¹ bei, wo er bei einer Militäraktion gegen die Briten stirbt. Der Fokus des Films ist auf die Liebesbeziehung zwischen Mika, einer Shoah-Überlebenden, und Uri, dem Sabra, gerichtet. Mika wird von Uri schwanger und benennt das Kind nach seinem Vater, wobei der junge Uri als Nachfolger seines Vaters ebenfalls die Landwirtschaftsschule „Kadoorie“ besuchte und zu einem Kämpfer im

³⁴⁹ Vgl. Ilan Avisar, Holocaust Complex in Israeli Cinema. 143

³⁵⁰ Vgl. ebd. 143.

³⁵¹ „Palmach“ war eine Untergrundorganisation, die im Jahre 1941 als Kommandogruppe der Hagana gegründet wurde. Sie war die erste Militäreinheit der Hagana mit professionellen Vollzeitkräften. „Die Palmach stellte Kopf und Herz der Hagana dar, aktives Laoratorium für die spätere Armee in dem die meisten der grundlegenden Militärdoktrinen entwickelt wurden.“. Zit. übernommen aus: Uta Klein, Militär und Geschlecht in Israel (Frankfurt/Main, 2001) 103.

Sechstagekrieg wurde, wie die Rahmenhandlung des Films, der im Jahre 1967 spielt, zeigt.

Der Film kann als später Vertreter der zionistisch-national-heroischen Filme betrachtet werden. Der Protagonist Uri wird von Assi Dayan, dem Sohn Moshe Dayans gespielt, wodurch er den nationalen Ruhm seines Vaters auf die Leinwand projiziert.³⁵² Uri ist der ultimative Held des Films. Er repräsentiert als Sabra alle Eigenschaften des "neuen Juden". Er ist groß, stark, fleißig, mutig und attraktiv. Als Führerfigur stellt er die Interessen der Gemeinschaft über seine eigenen. Selbst als er von der als er von der Schwangerschaft Mikas erfährt, kehrt er nicht zu ihr zurück, sondern bleibt bei seiner Palmacheinheit. Die Shoah selbst steht, wie in vielen Filmen davor, nicht im Zentrum des Films und die Shoah-Überlebenden, die Uris Vater aus Teheran geholt hat, werden in Abgrenzung zu Uri, dem Sabra, präsentiert. Dies verdeutlicht sich, als Uri mit den Teheran-Kindern³⁵³ in den Weinfeldern arbeitet. So spielen diese lieber Backgammon anstatt zu arbeiten, organisieren ungerechtfertigte Streiks, treiben Späße und verschütten kostbares Wasser. Uri, der im Gegensatz zu den Shoah-Überlebenden aus der Froschperspektive im Stil der Western Helden gefilmt wird, tritt als ihr „Erzieher“, beziehungsweise „Boss“ auf und wird in Abgrenzung zu ihnen als ersthaft und strebsam und als Führungspersönlichkeit präsentiert. So meint er zu einem anderen Kibbutzmitglied :

„Ich weiß nicht was mein Vater ihnen beigebracht hat, hebräisch vielleicht, zu arbeiten auf jeden Fall nicht.“³⁵⁴

Das Verhalten Uris gegenüber den Überlebenden im Kibbutz verdeutlicht seine Geringschätzung, ja sogar Verachtung ihnen gegenüber und drückt die zionistische Ablehnung gegenüber den Exiljuden aus, die zu Pionieren und Kämpfern umgeformt werden sollten.³⁵⁵ Die Shoah-Überlebenden des Kibbutzes werden wie in den Filmen der 1940er Jahren als Personen dargestellt, die kein großes Interesse am Leben des Kibbutzes und seinen Werten haben, doch

³⁵² Vgl. Ilan Avisar, Holocaust Complex in Israeli Cinema. 144.

³⁵³ Als Teheran-Kinder wurden die großteils in Polen geborenen Kinder, die nach Ausbruch des Zweiten Weltkrieges als Flüchtlinge durch die Sowjetunion irrten, wo sie schließlich Ausreisevisa erhielten und auf dem Umweg über Iran nach Israel kamen, bezeichnet. Vgl. Liat- Steyr Livny, Two Faces in the Mirror. 88; Anita Shapira, Die Begegnung zwischen dem Jischuw und den Überlebenden des Holocaust. In: Fritz Bauer Institut (Hg.) Überlebt und unterwegs. Jüdische Displaced Persons im Nachkriegsdeutschland. (Frankfurt/Main, New York, Jahrbuch 1997 zur Geschichte und Wirkung des Holocaust)129-145.132.

³⁵⁴ Zit.In: Yosef Milo, He Walked Through the Fields, DVD, 93:17min, Israel 1967, 17:55min. (hebr.)

³⁵⁵ Vgl. Ilan Avisar, The Holocaust Complex in Israeli Cinema. 144.

entgegen den Filmen der 1940er Jahre erleben sie keine Transformation und erhalten keine neue Identität mehr. Obwohl sie ein Teil des Kibbutzes sind, werden sie von Anfang bis Ende in Abgrenzung zu Uri, dem Sabras, präsentiert, was zur Verherrlichung der Sabras dient. Dies verdeutlicht sich selbst bei der Gestalt Semiyons, der Shoah-Überlebende und ehemalige Partisane, auf den Uri im Lager der Palmach trifft. Wurde, wie bereits beschrieben, eine Unterscheidung zwischen den Widerstandskämpfern und den restlichen Shoah-Überlebenden in den Anfangsjahren in der israelischen Öffentlichkeit getroffen, wobei die Partisanen als Helden betrachtet wurden, so fungiert Semiyon dazu, die Gestalt Uris hervorzuheben. Obwohl er ein integrierter Teil in der Einheit ist, wird er doch in Abgrenzung zu Uri und teilweise auch zu den anderen Mitgliedern präsentiert. So ist er von untergesetzter Gestalt, wird von den anderen auf seine Bitte hin, seine kranke Frau zu besuchen, belächelt, und ist lediglich einfacher Soldat im Gegensatz zu Uri, der die rechte Hand des Offiziers ist. Als sich eine Mission, die Semiyon durchführen sollte, als schwieriger als erwartet herausstellt, übernimmt Uri diese Aufgabe, da man der Meinung ist, Semiyon wäre dieser nicht gewachsen. Semiyons Rolle dient mittels der gegensätzlichen Darstellung dazu, Uri, den Helden des Films, hervorzuheben. Diese Unterscheidung manifestiert sich auch in der unterschiedlichen Darstellung der Beziehung zu ihren Frauen. So will Semiyon trotz einer wichtigen Mission die Einheit verlassen, um seine kranke Frau in Afula zu besuchen, wohingegen Uri keinerlei Verständnis hierfür hat und nicht einmal umkehrt, als er von der Schwangerschaft Mikas erfährt. Er stellt die Mission und die Gemeinschaft vor seine persönlichen Interessen.

Mika wird zwar in Abgrenzung zu den anderen Shoah-Überlebenden gezeigt, was die Szene im Weinfeld veranschaulicht, wo sie wie Uri gegen den Himmel im Stile der Westernhelden gefilmt wird, aber auch in Abgrenzung zu den anderen Kibbutzmitgliedern. Sie wird ähnlich wie Anna in „Faithful City“ als Person dargestellt, die nicht nur von der Vergangenheit „befleckt“ ist – sie hatte eine Abtreibung in Teheran –, sondern auch in der Gegenwart mit ihrer Sexualität spielt, wie die Aussage zweier Kibbutzmitglieder hervorhebt.

„Sie kann zehn Männer wie ihn (Uri) um ihren kleinen Finger wickeln.“³⁵⁶

Ihre Vergangenheit wird nur vage angedeutet und sie kann sich selbst an kaum etwas erinnern, wie sie behauptet. Die Meinung, die die Filme der 1940er Jahre

³⁵⁶ Zit: In: Yosef Milo, He Walked Through the Fields, 40:05 min.

ausgedrückt haben, dass die Vergangenheit durch das neue Leben im Kibbutz ausgelöscht werden könnte, wird auch in diesem Film kurz angesprochen. So meint Willy zu Mika, als diese alle ihre ärztlichen Dokumente ausgehändigt haben will, dass es diesbezüglich nie welche gegeben hätte.

„Was auch immer du in Teheran erlebt hast, wurde nie niedergeschrieben. Es ist vergessen. Tot.“³⁵⁷

Doch Mika gewöhnt sich nicht an das Leben im Kibbutz, sie hasst die Personen und wünscht sich ein eigenes Zimmer mit dicken Wänden, so wie sie es einst hatte. Da Uri nicht zurückkehrt, als er von ihrer Schwangerschaft erfährt, will sie den Kibbutz verlassen und das Kind abtreiben. Sie entschließt sich jedoch im letzten Moment dagegen und kehrt mit Willy in den Kibbutz zurück. Es besteht zwar eine gewisse Ähnlichkeit zu der Darstellung von Miriam im Film „My Father's House“, die von einer sexualisierten Darstellung zur Mutterfigur avancierte und Teil der Gemeinschaft wurde. Aber Mika drückt weiterhin ihre Abneigung gegenüber dem Kibbutz aus und erlebt keine Verwandlung zur Mutter (mithilfe der Sabras und der Gemeinschaft) wie Miriam, was durch ihre Aussage zu Willy am Ende des Films verdeutlicht wird.

„Du sagtest, dass es mein Kind ist. Richtig? Nicht von Rutkeh. Nicht vom Kibbutz, sondern meines.“³⁵⁸ Ist in den Darstellungen der 1940er Jahre und teilweise auch 1950er Jahre der Fokus auf die Shoah-Überlebenden gerichtet, die sich aufgrund der neuen Heimat und der Hilfe der Sabras vollkommen assimilieren und eine neue Identität annehmen, so ist in diesem Film der Fokus auf die Gestalt des Sabras gerichtet und die Shoah-Überlebenden dienen nur dazu, diese hervorzuheben und zu unterstützen. Sie erleben keine Transformation mehr und werden in Abgrenzung zum Sabra und zu dessen Verherrlichung dargestellt. Selbst Mika dient hierzu, was durch die Geburt ihres Sohnes Uri, der in die Fußstapfen seines Vaters tritt, und wie er die Landwirtschaftsschule besucht sowie im Sechstagekrieg kämpft, verdeutlicht wird. Dies kann als ein später Vertreter des zionistischen Films betrachtet werden, was womöglich durch die Tatsache, dass er auf einem Roman aus dem Jahre 1947 basiert, zu erklären ist.

³⁵⁷ Zit: ebd. 20:07-20:16 min.

³⁵⁸ Zit: ebd.91:03-91:09 min.

4.2.3 Shoah-Überlebende und Kritik des Integrationsprozesses

Mit Ilan Moshensons Film „The Wooden Gun“ (Roveh Kholiot 1979) kehrte die Auseinandersetzung mit der Shoah beziehungsweise mit ihren Überlebenden – nachdem sie in den 1970er Jahren etwas an den Rand gedrängt worden war – wieder in den israelischen Film zurück. Im Gegensatz zu „Operation Thunderbolt“, der die heroische militärische Selbstbestimmung als Folge des Holocaust hervorstreicht, kritisiert der Film diese und drückt Besorgnis über die Aufnahme militärischer Normen in die nationale Psyche aus, indem er die moralische Korruption von Kindern, die die Erwachsenenwelt imitieren, darstellt.³⁵⁹ Der Film kehrt in das Jahr 1950 zurück und handelt von dem Kampf zweier rivalisierender Kinderbanden – der Gruppe um Avraham Kaufmann genannt „Einschwein“, der der Protagonist, der 10-jährige Yoni, angehört, und der feindlichen Gruppe um Adi Kaufman. Beide Gruppen wachsen nach dem Unabhängigkeitskrieg auf und internalisieren die heroischen Mythen, die ihnen erzählt werden.³⁶⁰ Als sie mit der Schule einen Ausflug machen, simulieren sie mit dem Lehrer einen Angriff auf den Feind. Yoni meint zu seiner Mutter: „Wenn ich älter bin, werden wir die alte Stadt in Jerusalem wieder erobern“. [...] und „wenn die Araber nochmals einen Krieg beginnen werden wir sie endgültig vernichten.“³⁶¹ Es ist kein Wunder, dass der Vater des Anführer der Gruppe „Einschwein“ mit bloßen Händen zwei Araber getötet hat. Für die Kinder sind die Araber Feinde, die vernichtet werden müssen, und die Neueinwanderer aus Europa Eindringlinge. Für die Shoah-Überlebenden in Israel erinnern diese Kinder sehr stark an „Nazis und Hooligans.“ Sie rüsten sich zu einem finalen Kampf. Als der Protagonist Yoni schließlich Adi Kaufmann mit einem Holzgewehr mit Gummizug beschießt und ihn verletzt, flüchtet er erschüttert an den Strand, wo er eine Klippe hinunterstürzt und anschließend von Palestina, einer Shoah-Überlebenden, die sie die ganze Zeit verspottet haben, umsorgt wird. In ihrer Hütte, das einem Shoah-Museum gleicht, erwacht plötzlich ein Bild, das er betrachtet, zum Leben und er sieht sich in der Rolle eines Nazis, mit der Hintergrundstimme „Einschweins“ im Ohr, die ihn auffordert, zu schießen. Nach dieser Schlusszene realisiert Yoni die Sinnlosigkeit und das Böse physischer

³⁵⁹ Vgl. Ilan Avisar, The Holocaust in Israeli Cinema as a Conflict between Survival and Morality. 158; Ilan Avisar, The Holocaust Complex in Israeli Cinema. 150.

³⁶⁰ Vgl. Zeef Rav-Nof, Spiele im Schatten der Shoah. In: Davar, 23.03.1979.48.

<http://www.jpress.org.il/> (abgerufen am. 13.12.2012)

³⁶¹ Zit: In: Ilan Woshenson, The Wooden Gun, DVD, 88:07 min, Israel 1979, 19:33-19:41 min.

Brutalität, wie Ilan Avisar schreibt, und wendet sich von seinen Freunden ab.³⁶² Die Shoah, die Überlebenden und der Umgang mit den Einwanderern aus Europa, der Generation der Shoah-Überlebenden sowie der Einfluss auf die Identität der Kinder, wird im Film immer wieder angesprochen und auf komplexe Weise dargestellt. So wird Palestina, eine Shoah-Überlebende, als eine geistesranke, schwer traumatisierte Person, die sich von den Traumata der Shoah nicht erholt, Monologe führt und am Rand der Gesellschaft – selbst geographisch, sie bewohnt eine verfallene Hütte am Strand neben dem Meer – dargestellt. Sie erlebt keinerlei Veränderung und wird am Ende des Films wie am Anfang dargestellt – als Person, die sich von den Schrecken der Shoah nicht erholt und mit ausgebreiteten Armen am Meer steht und auf ihre Verwandtschaft, die nie kommen wird, wartet. Mit ihrer Darstellung und der Präsentation ihrer Hütte, die einem Shoah-Museum gleicht, sowie der Gestalt Yonis, ein Kind, das ihre Hütte mit Steinen beworfen, sie verspottet und verflucht hat, bis zur Realisierung ihres erlebten Horrors, wird erstens früheren zionistischen Darstellungen widersprochen und zweitens Kritik an der israelischen Gesellschaft der 1950er Jahre ausgedrückt, die durch die Gleichgültigkeit und Ablehnung der Kinder repräsentiert wird. Yonis Fragen bezüglich der Bilder stoßen bei Palestina auf Schweigen und sie meint schließlich lediglich:

„Alle werden kommen, Vater, Mutter, Großvater, Großmutter – alle werden kommen. Sohn, Tochter, Katze, alle werden kommen. Palestina wartet, hier am Meer.“³⁶³

Die Bilder der ermordeten Verwandten an den Wänden und die Meinung, dass sie noch kommen werden, sowie der Fakt, dass sie das Land Israel im Jahr 1950 in einer späteren Szene noch immer als Palästina bezeichnet, zeigen sie als eine Person, die in der Vergangenheit lebt – ähnlich wie der Protagonist im Film „The Cellar“ – und für die die Zeit stehen geblieben ist. Die Bilder, die wie in einem Museums an die Ermordeten erinnern, können als Kritik an frühere zionistische Filme, nach denen die Shoah-Überlebenden ihre Vergangenheit hinter sich lassen, verstanden werden.³⁶⁴ Das Schweigen und der Einfluss der Vergangenheit wird auch durch Yonis Mutter repräsentiert. Obwohl sie nicht wie Palestina am

³⁶² Vgl. Ilan Avisar, *The Holocaust in Israeli Cinema as a Conflict between Survival and Morality*. 158.

³⁶³ Zit: In: Ilan Woshenson, *The Wooden Gun*, DVD, 88:07 min, Israel 1979, 80:33–80:54 min.

³⁶⁴ Vgl. Liat Steyr-Livny, *Two Faces in the Mirror*. 94.

Rande der Gesellschaft lebt, wird auch sie von Erinnerungen gequält und als hysterisch dargestellt. Ihre ganze Familie kam womöglich in der Shoah ums Leben, sie will jede Woche nach Haifa fahren, um zu sehen, ob eventuell Verwandte angekommen sind, hört sich die tägliche Radiosendung auf der Suche nach vermissten Personen an und betrachtet Fotos ihrer Familie. Als Yoni sie fragt, wann sie ihm die ganze Geschichte über die Shoah erzählen würde, antwortet sie nur : „Wenn du älter bist.“³⁶⁵ Haifa ist jedoch nicht nur der Hafen für die Ankunft, sondern auch für die Flucht und so verlässt Henya eine Freundin von Yonis Mutter mit ihrer Familie das Land wieder, indem sie Yonis Mutter erklärt, sie würden „nach Haifa fahren“. Ein Satz der heroischen Zeit, in der es als Verrat betrachtet wurde, das Land zu verlassen.³⁶⁶ In der Tat haben viele Juden aus Europa in den 1950er Jahren das Land wieder verlassen.³⁶⁷ Yonis Mutter, die womöglich die gesamte Familie in der Shoah verloren hat, ist strikt gegen Yonis Bandenkrieg, wohingegen es der Vater, der im Unabhängigkeitskrieg verwundet worden ist und Yoni stolz von seinen Heldentaten erzählt, eher als Spiel betrachtet und seinem Sohn das Motto: „Wenn du etwas anfängst, musst du es auch beenden, dieses Land braucht harte Leute“³⁶⁸ mit auf den Weg gibt. Der Regisseur drückt seine Ansicht über eine militante, Kriege anbetende Gesellschaft anhand der Kinder aus, die nicht in der Lage sind das Andere zu akzeptieren, und stellt Verbindungen zwischen jüdischen Opfern und israelischen Tätern her.³⁶⁹ Der militärfanatistischen israelischen Gesellschaft werden die Überlebenden als Antithese gegenübergestellt, wobei der Film die Kritik radikalisiert und eine Verbindung zwischen Israelis und Nazis herstellt.³⁷⁰ So zum Beispiel in der Szene, als Yoni Adi mit dem Gewehr bedroht. Die gesamte Szene erinnert an das berühmte Foto des kleinen jüdischen Kindes mit den erhobenen Armen aus dem Ghetto Warschau. Als Yoni schießt und Adi verletzt wird, schreien die Nachbarn auf Deutsch und auf Yiddisch. „Was ist das für eine Erziehung? Wie die Goyim, Nazis, Nazis.“³⁷¹ Auch die letzte Szene, in der Yoni eines der Bilder in Palestinas Hütte eintaucht und er als Nazi den jüdischen Jungen bedroht, stellt diese Verbindung her. Die Haltung und Ansicht der Kinder

³⁶⁵ Zit:In: Ilan Moshenson, *The Wooden Gun*, DVD, 35:47min (Übersetzung des Autors)

³⁶⁶ Vgl. Omer Bartov, *The "Jew" in Cinema. From The Golem to Don't Touch My Holocaust*. 266.

³⁶⁷ Tom Segev schreibt von Tausenden die das Land in den 1950er Jahren wieder verlassen haben. Vgl. Tom Segev, *Die siebte Million*, 216

³⁶⁸ Zit:In: ebd. 23:55.

³⁶⁹ Zit: In: Omer Bartov, *The "Jew" in Cinema. From The Golem to Don't Touch My Holocaust*.

³⁷⁰ Vgl. Liat Steyr- Livny. *Two Faces in the Mirror*. 93,94.

³⁷¹ Zit: In: Ilan Moshenson, *The Wooden Gun*, 72:00min.

gegenüber den Shoah-Überlebenden ist während des ganzen Films bis zur Schlusszene von Unverständnis, Aggression, und Ablehnung geprägt. Sie schmeißen Steine auf die Hütte Palestinas, bezeichnen sie als Verrückte, spielen den Neuankömmlingen aus Europa Streiche, erachten die Exiljuden als schwach („die waren alle Angsthasen im Exil“³⁷² „jeden Tag kommen Leute aus Europa... Flüchtlinge vom Krieg. Sicher...Opfer“³⁷³), und sprechen sich gegen die Einwanderung aus. „Da sind zu viele Einwanderer heutzutage... 200.000 kamen alleine in diesem Jahr... Wer braucht die überhaupt? Die sollen in Europa bleiben.“³⁷⁴ Erst in der Schlusszene beginnt Yoni die umfassenden Schrecken und die erlebten Leiden der Shoah-Überlebenden zu begreifen, er kann sich mit ihnen identifizieren und fühlt sich schuldig, die Rolle des Schikaneurs eingenommen zu haben, und erlebt eine Veränderung.³⁷⁵ In der letzten Szene klettert er einen Hügel hinauf und blickt auf seine Freunde herab, wobei er wie ein Held des Westerns von unten gefilmt wird. Der Film kritisiert den Umgang der israelischen Gesellschaft der 1950er Jahre mit den Shoah-Überlebenden anhand der Gleichgültigkeit und Ablehnung der israelischen Kinder, die allesamt selbst einen persönlichen Bezug zur Shoah haben. So haben alle mehrere Familienmitglieder in der Shoah verloren. Shoah-Überlebende befinden sich im weiteren Verwandtenkreis. „Einschwein“ hat seine Großeltern und alle Cousins verloren, Adi seine Eltern und Yoni die gesamte Verwandtschaft mütterlicherseits. Wie Omer Bartov schreibt, ist Yoni „torn between his father and his mother, who represent the two opposite poles of post-Holocaust- and post-Independence-Israeli-Jewish-Identity.“³⁷⁶ Der Film zerbricht hier den Mythos des neuen „heroischen“ Juden in der Gestalt des „Sabra“. Der „neue Jude“ stellt einen Juden dar, der nicht von der Vergangenheit befreit, sondern stark von ihr beeinflusst ist.³⁷⁷ Genausowenig wie die Shoah-Überlebenden ihre Vergangenheit mit der Ankunft in Israel auslöschen und ihre Erinnerung durch den zionistischen Eingliederungsprozess verschwindet.

³⁷² Zit. ebd.28:48 min.

³⁷³ Zit: ebd. 16:47 min.

³⁷⁴ Zit: ebd. 38:13-38.19 min.

³⁷⁵ Vgl. Ilan Avisar, The Holocaust Complex in Israeli Cinema. 150.

³⁷⁶ Vgl.Omer Bartov, The „Jew“ in Cinema. 265.

³⁷⁷ Vgl.Omer Bartov, The „Jew“ in Cinema. 265.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass sich in den analysierten Filmen einige Änderungen bei der Darstellung der Shoah und ihren Überlebenden im Vergleich zu früheren Filmen finden lassen. Interessant ist, dass alle bisher analysierten Filme in mehr oder weniger derselben Zeit, in der Zeit der Staatsgründung, spielen. War in den 1940er Jahren der Fokus der Filme auf das Land Israel und die „Erlösung“ in Israel, in den 1950er Jahre auf das nationale Heldentum, in das die Shoah-Überlebenden integriert wurden, gerichtet, so lassen sich in den 1960er und 1970er Jahren bereits unterschiedlichere Ansätze in den Filmen finden. So kommt es zur Rückkehr zu zionistischen Idealen und dem national-heroischen Genre wie in dem Film „He Walked Through the Fields“, wo der Shoah-Überlebende zur Hervorhebung des Sabra dient, aber auch zu Versuchen von komplexeren Darstellungen. So war der Film „The Cellar“ der erste Film der versuchte, sich mit den persönlichen Erinnerungen und dem Trauma eines Shoah-Überlebenden auseinanderzusetzen. Er drückte keinerlei Kritik an der Marginalisierung von Shoah-Überlebenden in Israel aus, jedoch stellte er sich gegen vorherige zionistische Darstellungen, wonach die Shoah einfach ausgelöscht werden könnte, wie auch im Film „The Wooden Gun.“ Obwohl die Shoah-Überlebenden teilweise mit negativen stereotypen Bildern am Rande der Gesellschaft dargestellt wurden, wie zum Beispiel Palestina in „The Wooden Gun“ oder Emmanuel in „The Cellar“, so diente dies nicht mehr dazu, um die „Erlösung“ im Land Israel mit der neuen Identität hervorzuheben, sondern um genau diese zionistische Ideologie zu kritisieren und ihr zu widersprechen. „The Wooden Gun“ kann als einer der Vorläufer von Themen, die auch in den 1980er und 1990er Jahren in das Zentrum des Interesses rücken, gesehen werden. Wie zum Beispiel die Fortführung der Kritik am zionistischen Integrationsprozess und an der Darstellung des mythologischen Sabra. Auch die Auseinandersetzung zwischen Shoah-Überlebenden und ihren Kindern wird vermehrt behandelt.

5. 1980er und 1990er Jahre- Trauma und persönliche Erinnerung

5.1 Präsenz der Shoah und ihrer Überlebenden im israelischen Alltag

In den 1980er Jahren wurde die Shoah sehr präsent im alltäglichen Leben der Israelis und zu einem zentralen Punkt in der kollektiven Erinnerung, was durch die Auseinandersetzung mit der Shoah in verschiedenen Kontexten verdeutlicht

wird.³⁷⁸ Menachem Begin, der im Zuge des Wahlsiegs des Likud im Jahre 1977 Premierminister wurde, benutzte die Erinnerung der Shoah als Metapher in seiner politischen Rhetorik wie kein anderer vor ihm.³⁷⁹ So stellte er oft Vergleiche zwischen Arafat und Hitler an, rechtfertigte die Zerstörung einer irakischen Nuklearanlage im Jahre 1981, sowie auch die Bombardierung Beiruts im Libanon Krieg im Jahre 1982 mit der Shoah und erklärte, „kein Mensch auf der ganzen Welt darf unserem Volk Moralpredigten halten“. ³⁸⁰ Die Shoah wurde jedoch nicht nur von der politischen Rechten herangezogen, sondern fand Eingang in Argumenten aller politischen Fraktionen.³⁸¹ Die Kritik der politischen Linken an der exzessiven Benutzung der Shoah zur Rechtfertigung nationaler Ideologien, militärischer Strategien und der Behandlung der Palästinenser in den besetzten Gebieten nach dem Sechstagekrieg führte zu einem weiteren Phänomen, das aus der arabischen Welt, von antisemitischen und verschiedenen linken Gruppierungen Europas bekannt ist: Israelis wurden mit Nazis verglichen.³⁸² So bezeichnete etwa der Professor und Regierungsgegner Jeschajahu Leibowitz den Libanonkrieg als „judeonazistische Politik“. Es lassen sich Vergleiche dieser Art im Theater, der Prosa und der Dichtung finden, wie Segev schreibt.³⁸³ Die Verwendung der Shoah in diesem Sinne fand sowohl von Regierungskritikern als auch von Befürwortern statt. So erinnerten Gegner des Friedensabkommens mit Ägyptens Präsidenten Sadat an die Unterstützung Sadats für Deutschland. Die Bewohner der Stadt Yamit steckten sich bei der Evakuierung des Sinai Judensterne an die Brust.³⁸⁴ Die erste Intifada, die im Jahre 1987 begann, führte zu einer wachsenden politischen und sozialen Kluft. Der Konflikt mit den Palästinensern und die Zukunft der besetzten Gebiete wurde zum dominanten Thema in der Öffentlichkeit.³⁸⁵ Die Intifada kann auch als „turning point“ im Friedensprozess betrachtet werden, der schließlich zum Oslo Abkommen führte. Die Exzesse der israelischen Armee während der Intifada führten zu Vergleichen zwischen palästinensischen Kindern und Kinder der Shoah

³⁷⁸ Vgl. Dalia Ofer, Israel. 887.

³⁷⁹ Vgl. Moshe Zimmermann, Wende in Israel. Zwischen Nation und Religion. 86.

³⁸⁰ Zit: In: Tom Segev, Die Siebte Million. 525. Vgl. Ronit Lentin, Israel and the Daughters of the Shoah. Reoccupying the Territories of Silence. (New York 2000) 145;

³⁸¹ Vgl. Dalia Ofer, Israel. 885.

³⁸² Vgl. Ilan Avisar, Holocaust Complex in Israeli Cinema. 147.

³⁸³ Vgl. ebd. 147; Tom Segev, die siebte Million. 527, 540.

³⁸⁴ Vgl. ebd. 540.

³⁸⁵ Vgl. Dalia Ofer, Israel. 884.

durch israelische Dichter und Schriftsteller.³⁸⁶ Der Damjanjuk- Prozess von 1987-1993, der live im Radio und Fernsehen übertragen wurde, brachte die Shoah-Überlebenden und ihre Zeugenaussagen in die Öffentlichkeit zurück. Der Golf-Krieg im Jahre 1991 weckte die Erinnerung an die Shoah wie kein anderer Krieg zuvor.³⁸⁷ Als mit Raketen angegriffen wurde, saßen die Israelis mit Gasmasken in geschlossenen Räumen, da man befürchtete, dass sie mit chemischen Waffen bestückt sein würden, die mit Hilfe deutscher Firmen hergestellt worden waren. Zum ersten Mal seit der Staatsgründung fürchtete man, dass jede einzelne Familie mit ihrem ganzen Besitz ausgelöscht werden könnte. Die angestellten Vergleiche zwischen Saddam Husseins und Hitler waren unvermeidbar.³⁸⁸ Auch im Vorfeld von Premierminister Jitzchak Rabins Ermordung (4. November 1995), der den Friedensprozess mit den Palästinensern vorangetrieben hatte, kam es zu einer exzessiven Instrumentalisierung und rhetorischen Verwendung der Shoah. So wurde neben der Darstellung der Palästinenser als Nazis, Jitzchak Rabin wie Arafat als Nazi in SS-Uniform porträtiert.³⁸⁹ Benjamin Netanjahu attackierte Rabins Friedenspolitik mit den Worten: „We may wake up one morning and find ourselves suddenly within the 1967 Auschwitz Borders“.³⁹⁰ Mit der Wahl Benjamin Netanjahus zum Premierminister im Jahre 1996 wurde die Instrumentalisierung weiter vorangetrieben. Man zögerte nicht, die Shoah wiederholt als Rechtfertigung für die Besatzung heranzuziehen. Ende der 1980er Jahre tauchten in der Presse auch erstmals Artikel der sogenannten „neuen Historiker“ auf, die oftmals auch als „Postzionisten“ bezeichnet werden. Diese „neuen Historiker“, als deren früheste Vertreter Ilan Pappé, Benny Morris und Avi Shlaim genannt werden können, kehrten in ihren Forschungen zur Zeit des Jischuw, dem Unabhängigkeitskrieg und der Staatsgründung zurück und stellten das zionistische Narrativ in Frage. Sie widmeten sich vor allem der Entstehung des palästinensischen Flüchtlingsproblems, dem Kräfteverhältnis zwischen Israel und den umliegenden arabischen Staaten im Unabhängigkeitskrieg und kritisierten die herablassende Art des Jischuw gegenüber den Juden der Diaspora, gegenüber Neueinwanderern, sowie ihr Verhalten zur Zeit der Shoah: Der Führung des Jischuw unter Ben Gurion wurde vorgeworfen, fast nichts zur

³⁸⁶ Vgl. Ronit Lentin, *Israel and the Daughters of the Shoah*.146, 149.

³⁸⁷ Vgl. Tom Segev, *Die siebte Million*. 543-549; Ronit Lentin, *Israel and the Daughters of the Shoah*.145.

³⁸⁸ Vgl. Ronit Lentin, *Israel and the Daughters of the Shoah*.147, Tom Segev, *Die siebte Million*. 660,661.

³⁸⁹ Vgl. Brog Mooli, *Victims and Victors: Holocaust and Military Commemoration in Israel Collective Memory*.91; Ronit Lentin, *Israel and the Daughters of the Shoah*.147,148.

³⁹⁰ Zit: In: Ronit Lentin, *Israel and the Daughters of the Shoah*.147.

Rettung der Juden in Europa unternommen zu haben.³⁹¹ Die „alten Historiker“ kritisierten diese Ansichten und erklärten, dass der Zionismus nie eine einheitliche politische Sicht definiert habe und dass verschiedene Meinungen bezüglich der Rettung der Juden schon in den 1940er und 1950er Jahren aufgetreten seien.³⁹² Während der 1990er Jahre wurden von beiden Seiten massenweise Artikel in allen israelischen Zeitungen und akademischen Zeitschriften publiziert, was die Shoah ins Zentrum der Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit rückte und zeigte, welcher Punkt im israelischen Bewusstsein angesprochen wurde.³⁹³ Wie bereits erwähnt, haben diese Entwicklungen auch ihre Spuren im israelischen Theater, der Literatur, in der israelischen Kunst und im Film hinterlassen. Auch der Bildungssektor wurde in diesen Jahren einer Reform unterzogen.³⁹⁴ Wurde die Shoah bis Ende der 1970er Jahre nur sehr begrenzt in den Schulen unterrichtet, kam es im Jahr 1979 zur Einführung des Unterrichtsthemas der Shoah in Gymnasien. Seit 1980 wurde über die Shoah sowohl in Grundschulen als auch in höheren Schulen gelehrt.³⁹⁵ Die Reisen der Schulklassen nach Auschwitz, bekannt als „March of the Living“, wurden intensiviert. In den 1990er Jahren reisten bereits 12.000 Schüler nach Polen, um mehr über die Shoah zu erfahren.³⁹⁶ Auch die Techniken der Unterrichtsbücher änderten sich. Ruth Firer zufolge lässt sich ein wesentlicher Unterschied zwischen den Lehrbüchern, die bis 1977 und denjenigen, die danach erschienen sind, feststellen. So wurden die Lehrbücher vor dem Jahre 1977 von privaten Autoren, jene nach 1977 von Spezialisten aus dem Erziehungsministerium herausgebracht. War die Shoah in den alten Büchern lediglich ein Teil der langen jüdischen Geschichte, wo die Widerstandskämpfer und die „zionistischen Werte“ in den Vordergrund gerückt und die Dichotomie zwischen den Juden aus dem Exil und dem „neuen“ Juden in Israel bekräftigt wurde, so begannen in den Büchern der 1980er Jahre persönliche Geschichten in den Vordergrund zu treten. Der Fokus war auf den Kampf der Juden für ihre physische Existenz, und auf den Kampf, die Menschlichkeit unter unmenschlichen Bedingungen zu erhalten,

³⁹¹ Vgl. Moshe Zimmermann, Wende in Israel. 41-46; Amnon Rubinstein, Geschichte des Zionismus. Von Theodor Herzl bis Heute. (München 2001) 268,277; Mordechai Bar On, New Historiography and National Identity: Reflections on Changes in the Israeli Self- Perception of Israelis and Recent Israeli Revisionist Historiography. In: Anita Shapira(Hg.)Israeli Identity in Transition. (Connecticut 2004) 1-31.2,20.

³⁹² Vgl. Liat Steir- Livny, two Faces in the Mirror. 101.

³⁹³ Vgl. Mordechai Bar On, New Historiography and National Identity. 2;Liat Steir- Livny, Two Faces in the Mirror. 100,101.F

³⁹⁴ Vgl. Liat Steir- Livny, Two Faces in the Mirror. 97.

³⁹⁵ Vgl. Tom Segev, Die Siebte Million. 631.

³⁹⁶ Vgl. Ronit Lentin, Israel and the Daughters of the Shoah.150.

gerichtet.³⁹⁷ In diesen Jahren, in denen eine große Zahl von autobiografischen Büchern von Shoah-Überlebenden erschienen, begannen sich auch jüngere israelische Schriftsteller mit der Shoah zu beschäftigen. Sie beschrieben großteils die Verbindung zwischen der Shoah und Israel.³⁹⁸ Erwähnenswert hierbei sind etwa Abraham B. Yehoshua „Five Seasons“ (Molkho, 1987), Izhak Laor „The People, Food Fit For a King“ (Am Maachal Melachim 1993) und David Grossman „See Under: Love“ (Ayen Erech Ahavah, 1986). David Grossmans Roman war der erste Roman eines Israelis, der sich mit der Zeit der Shoah direkt auseinanderzusetzen versuchte. Das Buch besteht aus vier Teilen und handelt von dem Kind Momik, das im Schatten seiner Shoah-überlebenden Eltern und Großeltern aufwächst und die „Nazi- Bestie“, von der er seine Eltern manchmal reden hört, finden will, um seine Eltern besser zu verstehen und um seinen Großvater von seinen Albträumen zu erlösen. Grossman kehrt über die Figur von Momiks Großvater in die Realität der Vernichtungslager zurück und versucht, die Probleme des Überlebens und des Lebens im Schatten der Shoah zu veranschaulichen und zu verstehen.³⁹⁹ Als Grossmans Roman erschien, wurde er des öfteren von Kritikern der „zweiten Generation“ zugerechnet und geschrieben dass, er das Kind Shoah-Überlebender sei, was er jedoch in einem Artikel richtigstellte: „I am not. My father immigrated to Palestine from Poland as a child, in 1936. My mother was born in Palestine before the state of Israel was established.“... „And yet i am. I am the son of „Holocaust survivors“ because in my home , too, as in many Israeli homes, a thread of deep anxiety was stretched out and with almost every move you made you touched it.“⁴⁰⁰

Haben sich bereits Mitte der 1960er Jahre einige Nachfahren von Shoah-Überlebenden in der Kunst mit dem Thema der Shoah beschäftigt, so begann Ende der 1970er und Anfang der 1980er Jahre eine intensive Auseinandersetzung mit der Shoah in der Literatur, dem Theater, in der Musik, im Film und in der visuellen Kunst. Die Hauptakteure dieser Auseinandersetzung

³⁹⁷ Vgl. Ruth Firer, Israel.184,185,190; In der Phase ab 1999 wurde die Shoah zum bedeutendsten Fach im Lehrplan der höheren Schulen. Es sollten von 85 Stunden, die dem Geschichtsunterricht gewidmet waren, 45 Stunden für den Unterricht über die Shoah, den Zweiten Weltkrieg und dem Nationalsozialismus verwendet werden, wie das Erziehungsministerium festlegte.³⁹⁷

³⁹⁸ Vgl. Dalia Ofer, Israel. 903,

³⁹⁹ vgl. ebd. 90; ausführliche Diskussion des Buches In: Krystina Arias Porras, „The Holocaust is also mine.“ David Grossmans Stichwort: Liebe- der Roman eines israelischen Schriftstellers der zweiten Generation. In: Manuel Köppen, Klaus R. Scherpe, (Hg.) Bilder des Holocaust. Literatur- Film- Bildende Kunst (Köln/ Wien 1997) 109-128.

⁴⁰⁰ Zit.In: David Grossman, Confronting The Beast. In: The Guardian, 15.09.2007.

<http://www.guardian.co.uk/books/2007/sep/15/featuresreviews.guardianreview2> (abgerufen am: 03.12.2012)

gehörten zur sogenannten „zweiten Generation“. Sie stellten ihre eigene Identität, das Aufwachsen mit ihren Eltern sowie deren Traumata in den Mittelpunkt.⁴⁰¹ Wie Dalia Ofer schreibt, sind die Hauptmotive, die sich in der Literatur der zweiten Generation finden lassen, eine tiefe Identifikation mit den überlebenden Eltern, die Angst sie zu enttäuschen, der Wunsch sie zu beschützen, aber auch die Befürchtung der extremen Beeinflussung durch die traumatischen Erfahrungen der Eltern. Diese Literatur trennt die Shoah von der kollektiven Sphäre und führt sie in den privaten Bereich, den der Familie und des Individuums.⁴⁰² Zu nennen sind etwa Savyon Lieberechts Werk „Apples from the Desert“ (Tapuchim min ha midbar, 1986), in dem sie das Verhältnis einer Shoah-Überlebenden zu ihrer Familie behandelt, das Werk von Lily Perry-Amitai „Blind Man’s Bluff (Golem bemaagal, 1986), eine Novelle die später verfilmt wurde, und Navah Semels Kurzgeschichten „Hat of Glass“ (Kova Zuchit 1985), die die komplizierte generationenübergreifende Dynamik in Familien von Überlebenden behandeln.⁴⁰³ Aber nicht nur in der Literatur begann sich die zweite Generation mit der Shoah auseinanderzusetzen, sondern in den verschiedensten Bereichen. Im Jahre 1988 brachten die beiden Rockmusiker Yehuda Poliker und Yaakov Gilad das Album „Ashes and Dust“ (Efer ve avaq) heraus, das ihre Erfahrungen als Söhne von Shoah-Überlebenden im Israel der 1960er Jahre beschreibt.⁴⁰⁴ Dieses Album, das mehr als 50.000 mal verkauft wurde, spielt auch im Dokumentarfilm „Because of that War“ (Biglal Hamilchamah Hahi, 1988) von Orna Ben Dor Niv, der von den Erinnerungen Polikers Vaters sowie Gilads Mutter handelt, eine Rolle.⁴⁰⁵ Seit den 1980er Jahren ist die Shoah auch im Zentrum der israelischen Kunst. Im Jahre 1982 wurde in Yad Vashem das israelische Kunstmuseum eingeweiht.⁴⁰⁶ Jedoch beschränkte sich das Thema der Shoah nicht nur auf Yad Vashem. Es wurden Ausstellungen und Installationen im

⁴⁰¹ vgl. Dalia Ofer, The Past That Does Not Pass: Israelis and Holocaust Memory. In: Israel Studies, Volume 14, Number 1. (Spring 2009) 10;

⁴⁰² Vgl. Dalia Ofer, The Past That Does Not Pass: Israelis and Holocaust Memory. 13; Iris Milner, die sich mit der Literatur der zweiten Generation auseinandersetzt, und den Begriff „zweite Generation“ als psychologisches, kulturelles und soziales Konstrukt versteht, sieht in der Kunst der Gruppe der „zweiten Generation“ – wobei nicht alle direkte Nachfahren von Überlebenden sind, wie etwa David Grossman – einen wesentlichen Beitrag einer kulturellen Änderung mit größerem Fokus auf das Private und das Leben der Überlebenden. ; Iris Milner, A Testimony to “The War After”: Remembrance and its Discontent in Second Generation Literature. In: Israel Studies, Volume 8, Number 3, Fall 2003, 194- 213.

⁴⁰³ Vgl. Iris Milner, A Testimony to “The War After”: Remembrance and its Discontent in Second Generation Literature. 205; Dalia Ofer, The Past That Does Not Pass: Israelis and Holocaust Memory, 13-17; Aya Ben Naftali, Was war das Wort Shoah?-Holocaust Erinnerung im kulturellen Diskurs in Israel.(hebr.)20.

⁴⁰⁴ Vgl. Motti Regev, Edwin Seroussi, Popular Music and National Culture in Israel. (California 2004)185.

⁴⁰⁵ Vgl. Amy Kronish, Costel Safirman, Israeli Film. 55.

⁴⁰⁶ Vgl. Batya Brutin, Von der Peripherie ins Zentrum-der Holocaust in der israelischen Kunst. (hebr.)120.

ganzen Land präsentiert.⁴⁰⁷ Wie zum Beispiel von der im Jahre 1947 in Polen geborenen Yocheved Weinfeld, die im Israel Museum in einer Einzelausstellung (1979) ihre Bilder zeigt, in denen sie in die Traumata und Tiefen der Erinnerung ihrer Kindheit zurückkehrt.⁴⁰⁸ Oder Haim Maor, der mit seinen Installationen und erfolgreichen Ausstellungen wie „A Message From Auschwitz-Birkenau to Tel Hai“, (Tel Hai 1983), „The Faces of Race and the Faces of Memory“ (Israel Museum, 1988) und „Haim Maor: The Forbidden Library“ (1994-2007, Tel Yitzhak), seiner verlorenen Familie die „Grabsteine“ widmet, die sie nie erhalten haben, und Prozesse des Erinnerns und Vergessens sowie Probleme der Identität behandelt.⁴⁰⁹ Natan Nuchi zeigte bei seiner Ausstellung im Kunstmuseum Haifa (1992) lebensgroße Bilder von nackten, kahlen und ausgemergelten Körpern, wo sich die Sexualität nicht mehr feststellen lässt und die sehr an die Leichenberge nach der Befreiung der Vernichtungslager erinnern.⁴¹⁰ Die Ausstellung „Live and Die as Eva Braun“ (Israel Museum 1997/98) von Roe Rosen entfachte einen Sturm der Entrüstung. Er lädt den Besucher ein, inmitten der Bilder und Texte in die Rolle von Eva Braun zu schlüpfen und an ihren Erfahrungen teilzuhaben. Diese Ausstellung wurde heftig kritisiert und rief eine Diskussion über die Grenzen der Darstellbarkeit in der Kunst hervor.⁴¹¹ Das Thema der Shoah kehrte auch im Theater zurück und reflektierte das wachsende Interesse an der Diaspora, am Leben der Juden während der Shoah, aber auch die Suche nach der eigenen Identität. Es wurde Kritik an der israelischen Gesellschaft und an zionistischen Darstellungen geübt.⁴¹² Es lassen sich die verschiedensten Ansätze unterscheiden. Einer stellt die Beschäftigung mit der verlorenen Kindheit und den Erinnerungen, auch den verlorenen, ins Zentrum, wie zum Beispiel in Nola Cheltons Stück „Five“ (Chamesh, 1983), das vom Schicksal fünf Shoah-Überlebender handelt, oder Alizah Ulmerts Stück „Duet for a Piano“ (Duet Lepsanter, 1994), in dem eine Frau nach Polen zurückkehrt, um ihr Piano zu

⁴⁰⁷ Vgl. Liat Steir- Livny, two Faces in the Mirror. 98.

⁴⁰⁸ Vgl. Batya Brutin, Von der Peripherie ins Zentrum-der Holocaust in der israelischen Kunst. (hebr.)118.

⁴⁰⁹ Vgl. Sicher Efraim, In the Shadow of History: Second Generation Writers and Artists and the Shaping of Holocaust Memory in Israel and America. In: Judaism. A Quarterly Journal of Jewish Life and Thought. Volume 47, Number 2, (Spring 1998); Haim Maor, An Artist, Curator, Art Researcher. In: Maorart. http://www.maorart.com/index.php?option=com_content&view=article&id=28&Itemid=6&lang=en (abgerufen am.03.12.2012); Batya Brutin, Von der Peripherie ins Zentrum-der Holocaust in der israelischen Kunst. (hebr.)123,125.

⁴¹⁰ Vgl. ebd. 125;

⁴¹¹ Vgl. Batya Brutin, Von der Peripherie ins Zentrum-der Holocaust in der israelischen Kunst. (hebr.) 129.

⁴¹² Vgl. Dalia Ofer, Israel. 906.

suchen.⁴¹³ Ein anderer Ansatz ist die Rückkehr in die Zeit der Shoah wie etwa in Yehoshua Sobols Stück „Ghetto“ (1984), das eines der wichtigsten Stücke über die Shoah ist und die Geschichte des Ghetto Vilnius während der Kriegsjahre 1942 und 1943 dramatisiert. Das Stück wurde von Originaldokumenten unterstützt und fokussierte auf das Dilemma der Kollaboration, wobei der Frage nachgegangen wird, ob Kollaboration wirklich Leben retten konnte, und was erlaubt, und was nicht erlaubt war, um Juden zu retten. Es stellt sich heraus, dass diese Fragen sehr komplex sind und man keine eindeutige Entscheidung treffen könne.⁴¹⁴ Das Stück „Arbeit macht Frei in Toitland Europa“ von der Direktorin Madi Smadar Maayan – Tochter eines Überlebenden aus Sobibor und Mitglied der israelischen-palästinensischen Theatergruppe in Akko – erweiterte die Kritik und stellt in ihrem Stück die Traumata der Shoah-Überlebenden die Traumata der Palästinenser, die durch die Israelis verursacht wurden, gegenüber. Sie stellt somit einen Vergleich zwischen den Nazis und den Israelis her.⁴¹⁵ Die unterschiedlichen Formen der Auseinandersetzung in den 1980er und 1990er Jahren in der Kunst, dem Theater und in der Literatur beschäftigen sich nicht nur mit der Shoah und ihrem Einfluss auf die Überlebenden, sondern hauptsächlich mit der Wahrnehmung und Identität der zweiten und auch der dritten Generation in der Auseinandersetzung mit ihren Eltern, Großeltern und den Traumata der Shoah. Daniel Gutwein bezeichnet diese Zeit ab 1980 als die Periode der „privatisierten Erinnerung“, die die Shoah zu einer persönlichen Erfahrung macht und die sich mit dem Schicksal der Juden als Individuen – als Opfer, Displaced Persons, Überlebende und Angehörige der „zweiten Generation“ – beschäftigt und einen Eckpfeiler in der postzionistischen Ideologie darstellt.⁴¹⁶ Diese privatisierte Erinnerung, die sich in den verschiedenen behandelten Bereichen finden lässt, und die exzessive Präsenz der Shoah in der Öffentlichkeit führte Ende des 20. Jahrhunderts zu einer Debatte, in der behauptet wurde, dass trotz aller Änderungen im sozialen und kulturellen Bereich die Erinnerung an die Shoah an politische Interessen gebunden wäre, sie jedoch nun eine andere Funktion erfüllen würde. Wurde in der Vergangenheit der Mythos des „neuen Juden“ mit ihr gerechtfertigt, so erscheint sie nun ständig im Zentrum des

⁴¹³ Vgl. ebd.906.

⁴¹⁴ Vgl. Ben Ami Feingold, Hebrew Holocaust Drama as a Modern Morality Play. In: Linda Ben Zvi (Hg.) Theater In Israel. (Michigan 1996) 269-285. 277-279.

⁴¹⁵ Vgl. Krystina Arrias Porras. The Holocaust is also Mine. 109; Dan Urian, The Arab and Israeli Drama and Theatre (Amsterdam 1997) 121.

⁴¹⁶ Vgl. Daniel Gutwein, The Privatization of the Holocaust: Memory, Historiography, and Politics. In: Israel Studies, Volume 14, Number 1(Spring 2009) 36-64. 38,39

öffentlichen Bewusstseins als eine Rechtfertigung gegenwärtigen politischen Verhaltens, wie Millner schreibt.⁴¹⁷ Meines Erachtens stehen die Änderungen im sozialen und kulturellen wie auch politischen Bereich jedoch in einer Wechselbeziehung zueinander und beeinflussen sich gegenseitig.

5.2 Repräsentation im Spielfilm

Wie hat sich nun der israelische Film mit diesen Änderungen auseinandergesetzt? Yosefa Loshitzky behauptet, dass der israelische Film das Thema der Shoah bis in die 1980er Jahre bis auf wenige Filme ignoriert hat und sich die Haltung des israelischen Films zur Shoah Ende der 1980er Jahre verändert, wobei sie sich sowohl auf Dokumentarfilme als auch auf Spielfilme bezieht.⁴¹⁸ Judd Neemann spricht von einer Haltungsänderung Anfang der 1980er Jahre. Er geht von zwei Phasen in der Auseinandersetzung mit der Shoah aus, von einer frühen Phase in den 1940er und 1950er Jahren und einer zweiten Phase mit Beginn in den 1980er Jahren, die er als „Shadow Cinema“ betitelt und die „Schuld und Loyalität in Bezug auf eine Wunde, die nicht heilen wird“ ausdrückt.⁴¹⁹ Auch Kronish erklärt, dass sich mit den Filmen der zweiten Generation in den 1980er Jahren eine Änderung in der Wahrnehmung der Shoah-Überlebenden beobachten lässt und man eine Wertschätzung gegenüber den Shoah-Überlebenden alleine wegen der Tatsache ihres Überlebens finden kann.⁴²⁰ Entgegen der Meinung von Loshitzky, die schreibt, dass in früheren Jahren kaum eine Auseinandersetzung mit der Shoah in Filmen stattgefunden habe, hat sich jedoch herausgestellt, dass diese sehr wohl eine Rolle spielte. Und obwohl in den 1960er und 1970er Jahren weniger Filme produziert wurden, kam es auch in diesen Jahren zu einer Auseinandersetzung mit der Shoah im Spielfilm. Sieht Loshitzky die Haltungsänderung darin, dass sich ab den 1980er Jahren mehr Filme mit dem Thema auseinandersetzen, so erkennen Kronish wie auch Neemann eine Haltungsänderung in der Wahrnehmung der Überlebenden im Film, wobei ich jedoch die Meinung vertrete, dass sich dies bereits in Filmen der vorigen

⁴¹⁷ Vgl. Iris Milner, A Testimony to “The War After”: Remembrance and its Discontent in Second Generation Literature. 195, 196.

⁴¹⁸ Vgl. 152-159; Yosefa Loshitzky, Identity Politics on the Israeli Screen, (Austin 2001) 28.

⁴¹⁹ Vgl. Judd Neeman, The tragic Sense of Zionism: Shadow Cinema and the Holocaust. 23.

⁴²⁰ Vgl. Amy Kronish, Costel Safirman, Israeli Film, A Reference Guide. 8.

Jahrzehnte, wie etwa in „The Cellar“, finden lässt.⁴²¹ Wie Liat-Steyr Livny in ihrer ausführlichen Analyse schreibt, muss jedoch auch eine Unterscheidung zwischen Dokumentarfilmen und Spielfilmen getroffen werden. Sie kritisiert die beschriebenen Ansichten, da sie meint, dass Spielfilme zwar die Darstellung des Integrationsprozesses der frühen Filme kritisieren und fortfahren, die mythische Repräsentation der Integration der Überlebenden in die israelische Gesellschaft in diesen Jahren zu zerlegen, sich die negative Darstellung der Shoah-Überlebenden jedoch nicht ändert und sie weiterhin am Rande der Gesellschaft präsentiert werden.⁴²² Obwohl ich Livny zum Teil zustimmen muss und das Bild von Überlebenden zum überwiegenden Teil negativ beschrieben wird, so denke ich aber, dass sie den Änderungen im Spielfilm zu wenig Bedeutung beimisst. Maßgebliche Änderungen, das sind zum Beispiel das wachsende Verständnis für die Überlebenden, die Auseinandersetzung mit den persönlichen Geschichten der Überlebenden und der zweiten Generation, die Anerkennung des psychischen Widerstandes, sowie die Absichten der Filme, die mit dem negativen Bild der Überlebenden Kritik an der Darstellung früherer Filme, sowie an der israelischen Gesellschaft üben wollen. Es lässt sich in den 1980er und 1990er Jahren im Vergleich zu den Jahrzehnten davor ein wesentlicher Anstieg der produzierten Filme, die auf das Thema der Shoah fokussieren, feststellen. Viele Filme der 1980er und 1990er Jahre⁴²³ kehren zurück in die Jahre vor, beziehungsweise nach der Staatsgründung und behandeln die Aufnahme der Shoah-Überlebenden in Israel. Es gibt Filme, die die persönlichen Erfahrungen der Shoah-Überlebenden in den Vordergrund stellen und welche, die sich mit den Erfahrungen der zweiten Generation mit ihren Eltern beschäftigen. Im folgenden Abschnitt will ich anhand dreier Filme auf unterschiedliche Auseinandersetzungen mit der Shoah und ihrer Überlebenden näher eingehen und die oben beschriebenen Haltungsänderungen darstellen und analysieren. Der erste Film ist „The Summer of Aviyah“ (Hakayitz schel Aviyah, 1989) von Eli Cohen, der wohl bekannteste Film in diesen Jahren und der erste, der sich mit

⁴²¹ Vgl. Judd Neeman, The tragic Sense of Zionism: Shadow Cinema and the Holocaust. 23; Vgl. Amy Kronish, Costel Safirman, Israeli Film, A Reference Guide. 8.

⁴²² Vgl. Liat Steir- Livny, Two Faces in the Mirror.

⁴²³ Weitere Filme, die sich mit dem Thema der Shoah in den 1980er und 1990er Jahren auseinandersetzen, sind:

Eli Cohen, Under the Domim Tree (Etz Hadomim Tafus, Israel 1995); Tsipi Trope, Tel Aviv- Berlin (Israel 1987); Boaz Davidson, Alex is Lovesick (Alex Holeh Ahavah, Israel 1986); Niza Gonen, Family Secrets (Sodot Mishpacha, Israel 1998), Daniel Wachsmann, Transit (Israel 1980), Jakob Goldwasser, Over the Ocean (Me`ever Layam, Israel 1991), Dan Wolman, Hide and Seek (Machboim, 1980), Aner Preminger, Dummy in a Circle, (Golem Ba Maagal, Israel 1991)

dem Einfluss der Eltern auf die zweite Generation auseinandersetzt. Der zweite Film wird „NewLand“, (Eretz Khadashah) (1994) von Orna Ben-Dor Niv sein, der die Aufnahme der Shoah- Überlebenden in Israel Anfang der 1950er Jahre behandelt. Der dritte der Fernsehfilm „Synonym“ (Schem Nirdaf, 1989) von Nitza Gonen, der sich ebenfalls mit der zweiten Generation beschäftigt, aber anhand der Erzählung der Mutter auch versucht in die Zeit der Shoah zurückzukehren.

5.2.1 Die Shoah und ihr Einfluss auf die zweite Generation

Der erste Spielfilm, der den Fokus auf den Einfluss der Shoah auf die zweite Generation legt, ist „The Summer of Aviyah“ (Hakayitz schel Aviyah, 1989) von Regisseur Eli Cohen. Der Film basiert auf dem gleichnamigen semi-autobiografischen⁴²⁴ Bestsellerroman⁴²⁵ der Schriftstellerin und Schauspielerin Gila Almagor – sie spielt im Film die Mutter Henya und liefert die Hintergrundstimme der nun erwachsenen Aviyah, die sich zurückerinnert⁴²⁶- und handelt von den Kindheitserinnerungen der 10-jährigen Aviyah an den Sommer im Jahre 1951, den sie nicht wie sonst im Internat, sondern mit ihrer Mutter Henya zuhause in einer kleinen israelischen Siedlung verbracht hat.⁴²⁷ Henya, eine Shoah-Überlebende, die sich größtenteils in psychischen Anstalten aufgehalten hat, wie sich herausstellt, ist die Wäscherin der Siedlung und führt mit Aviyah ein abgeschottetes Leben. Aufgrund ihrer sichtbar gestörten Grundverfassung – sie

⁴²⁴ Der Film wurde als autobiografischer Film präsentiert, jedoch kam Gila Almagors Familie im Jahre 1936 nach Israel und ihr Vater wurde nicht in den Wäldern Polens, sondern in Israel von einem arabischen Scharfschützen erschossen. Es stimmt jedoch, dass sie eine traumatisierte Kindheit aufgrund der Abwesenheit ihres Vaters und der Krankheit ihrer Mutter hatte, vgl. Omer Bartov, *The Jew in Cinema*. 259; Ilan Avisar, *The Holocaust Complex in Israeli Cinema*. 156;

⁴²⁵ Der Roman (1985) wurde als Ein-Personen-Theaterstück – in dem Almagor sowohl die Rolle der Mutter als auch der Tochter einnahm- aufgeführt, bevor er im Jahre 1988 verfilmt wurde und internationalen Ruhm erlangte. Bemerkenswert an allen drei Versionen ist, dass sich der Inhalt kaum voneinander unterscheidet, obwohl sie an unterschiedliches Publikum adressiert sind. So ist das Buch vorwiegend an Kinder gerichtet, verdeutlicht durch die einfache Sprache, die Illustrationen, sowie die Heranziehung der Novelle in israelischen Schulen für den Unterricht, das Theaterstück sowohl an Kinder als auch an Erwachsene, und der Film hauptsächlich an Erwachsene, was durch die Intensität der Story und durch das angenommene historische Vorwissen des Betrachters verdeutlicht wird. Die Ähnlichkeit der verschiedenen Versionen ist auf die Tatsache zurückzuführen, dass die Autorin Gila Almagor auch als Drehbuchautorin und Produzentin fungierte und dadurch kaum Veränderungen der Handlung, der Charaktere, der Szenen und Dialoge stattfanden. Vgl. Naomi Sokoloff, *Gila Almagor's Aviyah: Remembering the Holocaust in Children's Literature*. In: Elizabeth Goodenough, Andrea Immel (Hg.), *Under Fire: Childhood in The Shadow of War*. (Detroit 2008) 198- 200.

⁴²⁶ Vgl. Annette Insdorf, *Indelible Shadows. Film and the Holocaust*. (New York, 2002)

⁴²⁷ Vgl. Naomi Sokoloff, *Gila Almagor's Aviyah: Remembering the Holocaust in Children's Literature*. 198.

leidet an Wahnvorstellungen, schon ein Ventilator im Geschäft löst Panik in ihr aus – wird sie von den anderen Bewohnern ausgegrenzt und zum Gespött der Siedlung. Als sich gegen Ende des Sommers der Zustand von Henya verschlechtert und sie wieder in die Psychiatrie eingeliefert wird, muss Aviyah wieder zurück ins Internat, von wo sie die Mutter zu Beginn des Sommers abgeholt hat. Mit den Worten „In jenem Sommer kam Mutter nicht zu Besuch, nicht ein einziges Mal“⁴²⁸ der erwachsenen Aviyah endet der Film.

Der Schwerpunkt des Films ist auf die ambivalente Beziehung Aviyas zu ihrer Mutter gelegt. Es geht um den Einfluss und die Auswirkungen der von Henya erlebten Traumata auf das Leben ihrer Tochter und um den Umgang der israelischen Gesellschaft mit den Überlebenden. Die ambivalente Beziehung Aviyahs zu ihrer Mutter verdeutlicht sich bereits zu Beginn des Films, als Aviyah, die sich einerseits wünscht, sich andererseits aber davor fürchtet, dass ihre Mutter sie besucht, bei der Theateraufführung die Worte im Hals stecken bleiben und sie nicht mehr in der Lage ist, ihre Rolle weiter zu spielen, als sie ihre Mutter im Publikum entdeckt. Als Henya im Anschluss glaubt, Läuse auf dem Kopf ihrer Tochter zu entdecken, nimmt sie Aviyah mit nach Hause und rasiert ihr zu deren Entsetzen und völligem Unverständnis die Haare ab. Aviyah wird aufgrund ihrer „verrückten“ Mutter ebenfalls als Außenseiterin in der Siedlung behandelt, wie die Spottrufe der anderen Kinder zeigen: „Partisanka, die Verrückte und ihre kahlgeschorene Tochter“⁴²⁹. Auf der Suche nach ihrer eigenen Identität drängt sie ihre Mutter, ihr von ihrem Vater zu erzählen, erhält jedoch abweisende und unbefriedigende Antworten und kann nicht glauben, dass ihr Vater tot ist. „Ein Mann stirbt nicht vor der Geburt seines eigenen Kindes.“⁴³⁰ Als Max Gantz mit seiner Familie in die Siedlung zieht, glaubt Aviyah, anhand ihrer Familienfotos und dem vertrauten Verhältnis zwischen Max und ihrer Mutter, in ihm ihren Vater wiederzuerkennen. Die alten Familienfotos, die Aviyah unter dem Kopfkissen versteckt hat, und wie einen Schatz hütet, spielen für Aviyah eine wesentliche Rolle bei der Suche nach ihrer Identität. Sie sind ihre einzige Verbindung zu ihrem Vater und zu einer Vergangenheit, von der sie beeinflusst ist, über die sich ihre Mutter jedoch in Schweigen hüllt. Wie Livny schreibt, raubt ihr der Name „Aviyah“, was auf hebräisch „ihr Vater“ heißt, jegliche eigene Identität. Sie

⁴²⁸ Zit. In. Eli Cohen, *The Summer of Aviyah*, DVD, 90:53 min, Israel 1988, 90:28min.

⁴²⁹ Zit. In. Eli Cohen, *The Summer of Aviyah (Hakayitz schel Aviyah)*, DVD, 90:53 min, Israel 1988, 22:00 min.

⁴³⁰ Zit.ebd, 20:50 min.

repräsentiert die Erinnerung an ihren Vater, von dem sie nichts weiß.⁴³¹ Die Suche nach Erkenntnis ihren Vater betreffend stellt daher eine Suche nach ihrer eigenen persönlichen Identität dar. Als Aviyah in der Siedlung Max Gantz als ihren Vater präsentiert, die Familie Gantz daraufhin die Siedlung verlässt und Henya auf die Frage, ob ihr Mann noch lebe, geistesabwesend erklärt, dass dieser im Jahre 1941 in den Wäldern Polens ermordet wurde, scheint es, als ob Aviyah ihrer Mutter Glauben schenkt und realisiert, dass der „adoptierte“ Vater womöglich ihrer Phantasie entsprungen ist.⁴³² Am Ende des Films befreit sich Aviyah von den Vorstellungen von ihrem lebenden Vater, lässt das Foto von ihm im Haus zurück und erklärt ihrer Tante, dass sie sich nicht über ihren Vater unterhalten wolle, da er tot sei. Die Beziehung Aviyahs zu ihrer Mutter wird auf eine komplexe Art und Weise dargestellt. Sie hegt ihr gegenüber Gefühle von Liebe, die sich mit Scham vermischen. Sie bewundert ihre Mutter außerordentlich. Die Hintergrundstimme meint einmal:

„Sie kämpfte in den Wäldern gegen die Deutschen. Ihr Mut und ihre Schönheit ließen sie zu einer Legende werden.“⁴³³

Der Übergang Aviyahs vom Kind zur Erwachsenen wird dokumentiert. Von einem Kind, das sich nach der Wärme ihrer Mutter sehnt und umsorgt werden will, zu einer Erwachsenen, die sich um ihre Mutter kümmert. Nachdem Henya einen Nervenzusammenbruch erleidet, sie das Geschirr zerbricht, herumschreit und der von Aviyah herbeigerufene Doktor sie ruhigstellt, streicht Aviyah ihr über den Kopf und erzählt ihrer apathisch wirkenden Mutter Geschichten von einer besseren Zukunft. Sie verbringt die Nacht alleine im Haus und wartet auf ihre Tante, die sie wieder ins Internat zurückbringt. Wie Meike Kühn schreibt, „tritt die Tochter an die Stelle der Mutter“, es handele sich dabei um eine „vorzeitige Impflchnahme“ aufgrund des Zustandes ihrer Mutter und des fehlenden Vaters.⁴³⁴

Obwohl dieser Film, wie viele Filme der 1980er und 1990er Jahre, sich nicht mit der Shoah an sich auseinandersetzt und über die Ereignisse nicht gesprochen wird, ist sie die ganze Zeit präsent. Sie wird durch die Figur Henyas, durch den

⁴³¹ Vgl. Liat Steir-Livny, *Two Faces in the Mirror*. 133.

⁴³² Vgl. Omer Bartov, *The Jew in Cinema*. 260.

⁴³³ Vgl. Eli Cohen, *The Summer of Aviyah*. 48:44 min.

⁴³⁴ Vgl. Heike Kühn, *Die Wahrheit besitzt eine ganz eigene Aura. Das israelische Kino zwischen Den Fronten*. In: Ernst Karp, Doron Kiesel, Karsten Visarius, (Hg.) *Wegen dieses Krieges. Perspektiven des israelischen Films*. (Marburg 1993) 67-77.69.

schweigsamen Alters, einem weiteren traumatisierten Auschwitzüberlebenden, der seine Familie sucht, sowie durch die Hintergrundstimme Aviyahs thematisiert. Henya wird ähnlich wie Palestina im Film „The Wooden Gun“ als schwer traumatisiert am Rande der Gesellschaft dargestellt und immer wieder werden Assoziationen mit der Shoah hergestellt. So rasiert Henya der Tochter zu Beginn des Films alle Haare ab (man sieht in einem Close-Up ihre Tätowierung am Arm), vergleicht das Internat mit einem Konzentrationslager und schreit im Wahn: „Ein Zug...ein Zug in meinem Kopf...er pfeift...er pfeift.“⁴³⁵ Werner Dannowski beschreibt die Symptome von Henya als die einer „Extremtraumatisierung“, die mit dem Paradox einer chronischen Angst zusammenhänge und dazu führe, dass die „Grenzen zwischen Realität und Phantasie, zwischen Vergangenheit und Gegenwart“ nicht mehr zu ziehen seien und zerfließen würden.⁴³⁶ Dies zeigt sich deutlich, als Henya Aviyah erklärt, dass „ihr Vater ein großartiger Tänzer war, sie aber ohne ihn keinen Walzer mehr tanzen würde“ und direkt im Anschluss beginnt, mit Aviyah einen Walzer zu tanzen. Den Blick auf Aviyahs Augen gerichtet spricht sie: „Ich werde verrückt, deine Augen, genau die gleichen hatte er...“⁴³⁷. Sie tanzt sich in einen Wahn und hört nicht mehr auf zu tanzen, auch als die Musik schon lange nicht mehr spielt und ihr entrückter Blick beweist, dass sie sich irgendetwas wöhnt, nur nicht in ihrer Hütte mit Aviyah. Tom Segev schreibt bezüglich Traumatisierungen von Shoah-Überlebenden: „Die Schrecken des Holocaust konnten durch scheinbar unbedeutende Vorkommnisse unvermittelt ins tägliche Leben einbrechen, ausgelöst von unbedeutenden Ereignissen zu Hause am Arbeitsplatz oder in den Nachrichten. [...] all dies versetzte sie wieder ‚dorthin‘.“⁴³⁸ Henya erholt sich nicht von ihren Traumata und sie muss wieder in eine psychische Anstalt eingeliefert werden. Auch Alter, der lebend aus Auschwitz kam, und kein Wort spricht, wird in eine Institution für Einwanderer gebracht. Liat Steir-Livny zufolge wird die Shoah anhand dieser Personen als ein Ereignis beschrieben, das Überlebende zu nicht „funktionsfähigen“ Menschen macht, die wegen ihr kein neues Leben beginnen können.⁴³⁹ Mit der Präsentation Henyas, die sich in jeder Hinsicht am Rande der Gesellschaft befindet und von dieser ausgegrenzt wird – sie wird nicht

⁴³⁵ Zit.: In: Eli Cohen, *The Summer of Aviyah*. 84:00min.

⁴³⁶ Vgl. Hans Werner Dannowski, *Zerstörung und Errettung des Ebenbildes. „Aviyah Sommer“ von Eli Cohen*. In: Ernst Karp, Doron Kiesel, Karsten Visarius, (Hg.) *Wegen dieses Krieges. Perspektiven des israelischen Films* (Marburg 1993) 77-83. 79.

⁴³⁷ Zit. In: Eli Cohen, *The Summer of Aviyah*. 74:25min.

⁴³⁸ Zit. In: Tom Segev, *Die siebte Million*. 217.

⁴³⁹ Vgl. Liat Steir-Livny, *two Faces in the Mirror*. 135.

zu Tanzaufführungen eingeladen, sie wird beschimpft, und als Verrückte abgestempelt, selbst ihr ärmliches Haus befindet sich am Rande der Siedlung-, wird die israelische Gesellschaft der 1950er Jahre und zionistische Darstellungen, nach denen die Shoah-Überlebenden mit offenen Armen empfangen worden wären, heftig kritisiert. Dies zeigt sich auch in der Aussage Aviyas, als Alter aus Auschwitz kommend ins Dorf angelangt und Henya mit ihm auf Jiddisch zu sprechen versucht und er sich an sie als „Nuschka“ erinnert.

„Schöne Nuschka, nannten sie die Partisanen. Sie kämpfte in den Wäldern gegen die Deutschen. Ihr Mut und ihre Schönheit ließen sie zu einer Legende werden. Meine Mutter war eine echte Heldin. Und hier nannte man sie Partisanke.“⁴⁴⁰

Mit dieser Aussage wird die persönliche Geschichte von Aviyah und ihrer Mutter zu einer politisch-gesellschaftlichen Kritik am Israel der 1950er Jahre, das wenig Verständnis für die Situation von Shoah-Überlebenden gezeigt hat. Frühere zionistische Darstellungen werden zurückgewiesen.⁴⁴¹ Schreibt Steir-Livny, dass die Shoah-Überlebenden alle mit einem negativen Bild als Personen dargestellt werden, die aufgrund ihrer Traumata kein neues Leben beginnen können, so stimme ich ihr diesbezüglich nicht zu, da offen bleibt, ob nicht auch Max Gantz und seine Frau Shoah-Überlebende sind. Der Film stellt meines Erachtens eine persönliche Geschichte dar, die zwar Kritik an der israelischen Gesellschaft der 1950er Jahre übt und zu mehr Verständnis auffordert, jedoch vor allem der erste Versuch ist, sich dem komplexen Thema der Identität der zweiten Generation zu widmen und den Einfluss der Shoah auf eben diese zu zeigen. Ein weiterer Film, der das Thema der zweiten Generation behandelt und eine der wenigen Filme ist, der versucht, in die Zeit der Shoah einzutauchen, ist der Fernsehfilm „Schem Nirdaf“ (Synonym, 1989) von Nitza Gonen, den ich im folgenden Unterkapitel untersuchen will.

5.2.2 Rückkehr der zweiten Generation zur Shoah

Der Fernsehfilm „Synonym“ (Schem Nirdaf) von Nitza Gonen aus dem Jahre 1989 behandelt die Shoah und die Auseinandersetzung der zweiten Generation mit ihr aus einem anderen Blickwinkel. Die Idee für das Drehbuch, das von Savyon Liebrecht und Aliza Olmert geschrieben wurde, basiert auf einer wahren

⁴⁴⁰ Zit. In: Eli Cohen, *The Summer of Aviyah*. 48:53min.

⁴⁴¹ Vgl. Ilan Avisar, *The Holocaust Complex in Israeli Cinema*. 157.

Begebenheit. So hat Aliza, wie im Film, ein Video einer Freundin aufgenommen, wo diese ihrer Familie über die Shoah berichtet.⁴⁴² Im Film treffen sich die Geschwister Micha, Schlomo und Jamima ein Jahr nach dem Todestag ihrer Mutter Mania bei deren Lebensgefährten Nachmann, wo sie laut Testament ein Paket des Rechtsanwaltes erhalten. Das Paket enthält ein Video von ihrer Mutter Mania, in dem sie das Schweigen über die Shoah bricht und ihnen über die von ihr und ihrer Freundin Schenker ererbten Traumata berichtet. Sie beschreibt ihre Erlebnisse im Detail und breitet so vor der Familie ihre Vergangenheit, über die sie nie gesprochen hat, aus. Das Drama erinnert an Dokumentarfilme, und es wird versucht mittels Mania und ihren persönlichen Erlebnissen in die Zeit der Shoah einzutauchen. Die Reaktionen der Kinder repräsentieren unterschiedliche Meinungen zur Shoah und stehen für Debatten, die in Israel über die Shoah und über Shoah-Überlebende geführt wurden.⁴⁴³ Der Fokus des Dramas ist auf die Auseinandersetzung der zweiten Generation mit der Shoah und der Beziehung zu ihrer Mutter sowie den Einfluss der Mutter auf die Kinder gerichtet, wobei die Kinder gegen Ende des Films ein größeres Verständnis ihrer Mutter gegenüber zeigen. Wesentlich ist das Schweigen der Mutter gegenüber den Kindern – ähnlich wie bei „Hakayitz schel Aviyah“ -, das gleich zu Beginn des Videos angesprochen wird.

„ Ich will euch Dinge, über die wir nie gesprochen haben, erzählen. Was mir ‚dort‘ passierte und meine Gedanken hierzu. [...] ich habe die ganzen Jahre nicht über den Krieg gesprochen um es euch (das Leben) nicht schwerer zu machen.“⁴⁴⁴

Segev schreibt bezüglich des Schweigens von Shoah-Überlebenden : „Viele, vielleicht die meisten, konnten und wollten ihren Kindern aber nicht erzählen, was sie durchgemacht hatten, und die Kinder wagten nicht zu fragen, aus Angst, die Antwort würde ein schreckliches bedrohliches Familiengeheimnis offenbaren.“⁴⁴⁵

Der verwunderte Ausruf Jamimas auf die Erklärung Manias, dass sie nun verstehen könnten was in Auschwitz und Bergen Belsen passiert sei,

⁴⁴² Vgl. „Schem Nirdaf“- Das neue Drama, welches Im Fernsehen ausgestrahlt wird.In: Jeditot Achronot. 21.11.1989.13. (hebr.); Ilana Baum, Shoah zum zweiten Mal. In: Maariv, 24.11.1989.15.

⁴⁴³ Vgl. Liat Steir- Livny, Two Faces in the Mirror. 143.

⁴⁴⁴ Zit. In: Nitza Gonen, Synonym (Schem Nirdaf),DVD,56:51min, Israel 1989, 18:25-19:15 min. (hebr.)

⁴⁴⁵ Zit. In: Tom Segev, Die siebte Million. 217.

unterstreicht dies. „Was, die Mama war in Auschwitz und auch in Bergen Belsen?“⁴⁴⁶

Als Mania von dem Weg von Auschwitz nach Bergen Belsen berichtet, wie sie auf Schenker geachtet und Schuhe gefunden habe, ohne die sie im Schnee die Märsche nicht überlebt hätten, entwickelt sich eine Debatte zwischen Schlomo, Jamima und Nachmann über die Tat ihrer Mutter, die die Meinung, dass diejenigen, die überlebt haben, etwas angestellt haben, um zu überleben, aufgreift. Nachmann und Jamima erklären sie zu einer wahren Heldin, die Schenker gerettet habe, wohingegen Schlomo meint, dass sie die Schuhe gestohlen habe, um am Leben zu bleiben und daher den Tod einer anderen Person verursacht habe. Nachmann beendet die Debatte indem er zu Schlomo meint, dass „niemand, der nicht dort war, verstehen kann, was geschah“ und „nicht wagen soll, seinen Mund zu öffnen.“⁴⁴⁷ Im Laufe des Dramas enthüllt sich die komplexe und schwierige Beziehung der Kinder zu ihrer Mutter, die bitter lächeln, als sie erklärt, dass „ihre Kinder glücklich sein werden.“

Aus den unterschiedlichen Geschichten ergibt sich das Bild einer dominanten Person, die das Leben der Kinder kontrolliert hat und für die sie teilweise Scham empfunden haben. So haben Micha und Jamima sich geschämt, weil sie „bis ins späte Schulalter die Kinder der ersten Klasse“ geblieben seien, sie ihnen immer zur Schule gefolgt sei und sie die anderen Kinder verspottet hätten. Schlomo hingegen hätte sich mehr Zuneigung gewünscht. Er musste immer, wenn er vom Internat auf Besuch nach Hause kam, auf dem Boden schlafen, da die Freundin Schenker in seinem Bett schlief. Der Konflikt mit ihrer Mutter wurde auch zum Konflikt zwischen den Brüdern. So sah Schlomo eine Bevorzugung von Micha, den die Mutter unterstützte und für den sie ein Sparbuch eröffnete, wohingegen er keinen Schekel erhielt und ins Internat geschickt wurde. Als er sich um sie kümmerte, während sie im Sterben lag, bedankte sie sich mit den Worten „Danke Michale“ bei ihm. Micha hingegen litt unter dem Einfluss und der Kontrolle seiner Mutter und floh nach Boston, wo er seine Doktorarbeit über die Shoah schrieb. Es stellt sich im Laufe des Films heraus, dass er die Doktorarbeit bereits vor zwei Jahren fertiggestellt hatte. Er wollte es jedoch seiner Mutter nicht erzählen wollte, obwohl es ihr Traum gewesen wäre. Dieses Gefühle der Unterdrückung verdeutlicht auch seine Aussage bezüglich des Videos, wo er meint, dass sich nichts geändert hätte und sie selbst nach dem Tod „jedem ihre

⁴⁴⁶ Zit. In: Nitza Gonen, Synonym, 19:48 min.

⁴⁴⁷ Zit. In: Nitza Gonen, Synonym, 24:47min.

Bedingungen diktieren“⁴⁴⁸ würde. Der Einfluss auf Jamima machte sich dadurch geltend, dass sie diese in sehr jungen Jahren zur Heirat gedrängt hatte, aus Angst diese würde alleine bleiben. Als Mania im Video erzählt, wie sie Schenker bei der Selektion in Auschwitz überredet hat, ihr krankes Kind einer alten Frau zu geben und sie aus der Linie der Verurteilten auf ihre Seite zog und sie damit rettete, verdeutlicht sich die Schuld von Mania Schenker gegenüber, die seither kaum mehr ein Wort gesprochen hat.

„Vielleicht wäre es besser gewesen, wenn du (Schenker) in der zweiten Reihe mit deinem Kind geblieben wärst.[...] Wie die Zeit verging habe ich mich weniger und weniger daran erinnert, dass ich Schenker gerettet habe, sondern mehr und mehr daran, dass ich ihr Kind im Stich gelassen habe. Sie war wie eine Tote unter den Lebenden und hat nicht mehr geheiratet. Und ich bekam gesunde Kinder.“⁴⁴⁹

Es wird hier wieder auf die Komplexität der in Israel oftmals ausgedrückten Meinung, dass die Überlebenden „etwas getan haben mussten“ um zu überleben einerseits, aber auch auf das „Heldentum“ andererseits, eingegangen, sowie die Scham und die Schuldgefühle, die Überlebende empfanden, weil gerade sie überlebt hatten, thematisiert.⁴⁵⁰

Die Reaktion der Kinder auf dieses Ereignis ist von unterschiedlicher Natur. Jamima erklärt die Ausweglosigkeit Schenkers, wobei die Frau Schlomos jedoch meint, dass eine Mutter bis zum Schluss für ihre Kinder kämpfen müsse. Es wird von Jamima eine Parallele zu ihrer eigenen Geschichte gezogen, da sich herausstellt, dass auch sie auf ihren Sohn verzichtet hat, um eine Trennung von ihrem Mann zu erreichen. Von allen wird aber nun ein größeres Verständnis für die Situation Schenkers, die immer bei ihnen zuhause lebte, aufgebracht. Gegen Ende des Videos richtet sich Mania an jedes einzelne Kind, spricht ihnen ihren Dank aus, entschuldigt sich für manche Fehler, die sie gemacht habe, obwohl sie es immer nur gut gemeint habe, und richtet auch Bitten an sie. So bittet sie Micha, aus Boston zurückzukehren, Schlomo, sich um Schenker zu kümmern und Jamima, auf Nachmann und auf ihre Familie zu achten. Wie sie erwähnt, „weiß

⁴⁴⁸ Zit. In: Nitza Gonen, Synonym, 29:45 min.

⁴⁴⁹ Zit. In: Nitza Gonen, Synonym, 33:50- 34:33 min.

⁴⁵⁰ Vgl. A. Maercker, Psychologische Modelle. In: Andreas Maercker (Hg.) Posttraumatische Belastungsstörungen. (Heidelberg 2009) 33-51.

nur jemand, der seine Familie verloren hat, wie wichtig diese ist“⁴⁵¹ und fordert Micha als Ältesten auf, diese zusammenzuhalten. Obwohl man sich hier etwas an die Aussage Michas erinnert, dass sie „selbst nach dem Tod noch ihre Bedingungen diktieren“ würde, so geschieht dies jedoch aufgrund des neuen Verständnisses unter anderen Vorzeichen. Es scheint, dass sich ihre Wünsche erfüllen. So sitzt die Familie in der letzten Szene des Films mit der später eingetroffenen Schenker friedlich beisammen und feiert den Geburtstag eines Kindes von Schlomo.

Die Figur Schenkers wird aufgrund ihres erlebten Traumas mit negativen Bildern dargestellt, ähnlich wie Palestina aus dem Film „The Wooden Gun“ oder Henya aus „the Summer of Aviyah“. Sie spricht nicht, irrt öfter in der Nacht umher und wird als völlig geistesabwesend beschrieben. Dies zeigen einerseits die Geschichten der Kinder, andererseits ihre Ankunft, als Jamima und Schlomos Frau sich mit ihr unterhalten und ihr erzählen, dass sie Manias Video gesehen hätten. Sie spricht nicht mit ihnen, sagt nur das Wort „Manuschka“ und bezeichnet auch Schlomos Kind Maya mit diesem Namen. Sieht Livny die Präsentation der Figur Manias als zerstörerisch und problematisch – sie sieht sie als Frau, die den Beziehungen innerhalb der Familie Steine in den Weg gelegt hat –, finde ich, dass die Gestalt Manias jedoch auf komplexere Weise dargestellt wird.⁴⁵² So wird sie zwar als eine dominante Person beschrieben, die das Leben ihrer Kinder diktiert und eingeschränkt hat, die dies jedoch nur getan hat, „weil sie das Beste für sie wollte“, wie Nachmann erwähnt. Sie hat ihre Kinder über alles geliebt und zeigt sich auch einsichtig bezüglich ihrer Fehler (wenn auch erst nach dem Tod). Die verschiedenen Blickwinkel der Kinder auf die Shoah und auf ihre Überlebenden stellen sich gegen den einseitigen Blick früherer Filme und präsentieren den Umgang mit der Shoah auf eine komplexere Art und Weise. Der Fokus ist wie bei „Summer of Aviya“ auf den Einfluss der Shoah auf die zweite Generation gerichtet, wobei die Beziehung zu ihrer Mutter auf eine komplexere Art und Weise, anhand der unterschiedlichen Sichtweisen der Kinder, dargestellt wird. Auf den Einfluss der Shoah auf die zweite Generation weist Micha nach dem Ende des Videos seiner Mutter noch einmal explizit hin.

„Einen Tag vor meiner Reise fand ein Seminar in Boston statt und ein Vortragender meinte: „Wir müssen uns beeilen aufgrund des Endes der

⁴⁵¹ Zit. In: Nitza Gonen, Synonym. 45:40 min.

⁴⁵² Vgl. Liat Steir-Livny, Two Faces in the Mirror. 144.

Beweisbarkeit, da die Generation der Opfer der Nazis verschwinden wird.“ Ich wollte aufstehen und schreien: „Mach dir keine Sorgen um die Beweise, es gibt eine neue Generation der Opfer der Nazis. Wenn du mich fragst, bin ich ein Opfer der Nazis.“⁴⁵³

Marianne Hirsch bezeichnet die Art der Erinnerung, das Trauma und den Einfluss der Traumata der Opfergeneration auf die zweite Generation als „Postmemory“.⁴⁵⁴

„Postmemory describes the relationship of children of survivors of cultural or collective trauma to the experiences of their parents, experiences that they “remember only as the narratives and images with which they grew up.”⁴⁵⁵ Der Begriff ist ebenso nützlich und treffend, um die Erfahrungen der zweiten Generation zu beschreiben, die in den beiden letzten beiden behandelten Filmen präsentiert wurden. Diese Filme zeigen, wie auch Yosef Raz im Allgemeinen über das gegenwärtige israelische Kino schreibt, dass das historische Ereignis der Shoah nicht auf einem umfangreichen, zuverlässigen, oder vollständigen Weg rekonstruiert werden, sondern mehr die traumatischen Auswirkungen dieses historischen Ereignisses präsentiert werden.⁴⁵⁶ Sowohl in „The Summer of Aviyah“ wie auch im Film „Synonym“ wird auf diese traumatischen Auswirkungen der Shoah anhand der Mutter-Figuren und deren Einfluss auf ihre Kinder eingegangen. Wird in „Summer of Aviya“ die Mutter mit negativen stereotypen Bildern präsentiert, zeigt „Synonym“ ein komplexeres Bild der Shoah-Überlebenden.

5.2.3 Shoah-Überlebende und der zionistische „Mythos“

Der Film „Newland“ (Eretz Khadashah, 1994) von Orna-Ben Dor Niv versucht nicht wie der Film „Synonym“ in die Zeit der Shoah zurückzukehren, sondern spielt Anfang der 1950er Jahre und handelt von den zwei Geschwistern Jan und Anna Stetner aus Polen, die nach Israel kommen und dort in einem Flüchtlingslager (Ma'abara hebr.) für Neueinwanderer aufgenommen werden. Der Film beschreibt die Erfahrungen und Schwierigkeiten der Neueinwanderer aus

⁴⁵³ Zit. In: Nitza Gonen, *Synonym*. 50:07-50:32 min.

⁴⁵⁴ Vgl. Marianne Hirsch, *Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory*. In: Barbie Zelizer (Hg.), *Visual Culture and the Holocaust*. (London 2001) 215-247. 218, 219.

⁴⁵⁵ Zit. In: Marianne Hirsch, *Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory*. 218, 219.

⁴⁵⁶ Vgl. Yosef Raz, *The Politics of Loss and Trauma in Contemporary Israeli Cinema*. (New York 2011) 14.

den verschiedenen Ländern im „neuen Land“ und vertritt eine postzionistische Haltung ähnlich dem Film „The Wooden Gun“ bezüglich des Integrationsprozesses.⁴⁵⁷ Es wird harsche Kritik am Verhalten und den Ansichten der israelischen Bevölkerung der 1950er Jahre gegenüber den Neueinwanderern geübt. Frühere zionistische Darstellungen werden als Konstrukte und Mythen entlarvt. Die Unterscheidung zwischen dem Exiljuden und dem „neuen Juden“ wird kritisiert.⁴⁵⁸ Die zentralen Figuren im Film sind die Geschwister Jan und Anna, die im Auffanglager auf die unterschiedlichsten Charaktere treffen. Auf Bardugo, den Zuhälter und König des Schwarzmarktes aus Marokko, auf Pinchas und Maruschka Schwartzmann, die mit einem Nazi-Offizier geschlafen hat, um ihren Mann das Leben zu retten, auf Uri, den Sabra, der sich als Exiljude Schloime Mietzenmacher herausstellt, sowie auf Roza und Tzadiko aus Griechenland, die Auschwitz überlebt haben und unter den Ansichten der Israelis zu leiden haben. Das Lager wird als ein Ort beschrieben, wo Depression, Unterdrückung und Gefühllosigkeit herrschen und der keine Möglichkeiten für die Neueinwanderer bietet.⁴⁵⁹ Der Integrationsprozess und die Kritik daran wird in verschiedenen Szenen veranschaulicht. So werden Jan und Anna gleich nach der Ankunft aufgefordert, ihre Namen auf die hebräischen Namen Dan und Ilana zu ändern. Während Jan bereit ist, eine neue Identität anzunehmen, und Anna auffordert, die Vergangenheit hinter sich lassen, da ihre Mutter tot sei und sie neu beginnen solle, weigert sich Anna strikt gegen einen neuen Namen, hört die Suchmeldungen im Radio, spricht kaum mit anderen Personen und hält an dem Teddybären fest, ihrem einzigen Freund, der in ihrer Phantasie weint und mit ihr tanzt, und an dem Foto ihrer Mutter, an den beiden letzten Erinnerungen an ihre Vergangenheit. Jan nimmt die neue Identität an und wird zu Dan. Er wird im naheliegenden Kibbutz aufgenommen und lernt mit dem Traktor umzugehen. Er ignoriert Anna und die Gruppe von Kindern aus dem Lager, als er stolz mit dem Traktor an ihnen vorbeifährt, um nicht mit dieser fremd aussehenden Gruppe identifiziert zu werden. Es wird unterstrichen, dass eine Aufnahme im Kibbutz nur möglich ist, wenn man seine alte Identität des Exils löscht. So ist es Anna schließlich nur erlaubt, im Kibbutz zu bleiben, wenn sie den alten Teddybären und ihren Namen, ihre einzige Verbindung zur Vergangenheit, aufgibt. Als Anna jedoch einen Vergleich zwischen ihrem Bruder Jan (Dan) und ihrem Onkel Mark,

⁴⁵⁷ Vgl. Liat Steir-Livny, *Two Faces in the Mirror*. 138.

⁴⁵⁸ Vgl. Omer Bartov, *The Jew in Cinema*. 253-255.

⁴⁵⁹ Vgl. Ilan Avisar, *The Holocaust Complex in Israeli Cinema*. 152.

einem Kolaborateur der Nazis, der seine Familie im Stich gelassen hat, herstellt, da er sowohl seine Schwester als auch seine Mutter vergessen hat, besinnt sich Jan seiner wahren Identität. In der Schlussszene machen die beiden sich auf den Weg zum Müllplatz des Kibbutzes. Sie holen den Teddybär und ihre alten Kleider hervor und Anna äußert den Wunsch: „Teddy, bring uns in ein neues Land“. Damit endet der Film. Diese Szene widerspricht zionistischen Darstellungen Israels als dem „neue Land“ und präsentiert ein absolut negatives Bild Israels mit der Darstellung der beiden Kinder auf dem Müllplatz.⁴⁶⁰ Die letzte Szene unterstreicht den Misserfolg der Integration und dass Israel nicht das „neue Land“ für die Protagonisten darstellt.

Der Film kritisiert abgrenzende Darstellungen der 1950er Jahre zwischen Juden des Exils und den Israelis, sowie den Integrationsprozess vom Exiljuden zum neuen Juden, indem er stereotype Darstellungen zeigt, um diese anschließend zu zerstören, wie Omer Bartov behauptet.⁴⁶¹ Der Integrationsprozess, wie er in früheren Filmen dargestellt wird, wird als ein rein äußerlicher Prozess, als Konstrukt präsentiert.⁴⁶² Dies verdeutlicht sich mit der Präsentation Jans (Dans) wie auch des „Sabras“ Uri. Als Jan ihm erklärt, dass er wie er ein Sabra sein wolle, fordert dieser ihn auf, seine Hosen aufzustülpen, Sandalen zu tragen und seinen Namen auf Dan Genosar zu ändern und er würde genauso sein wie er. Uri symbolisiert das Bild den typischen Sabra, er trägt Khaki-Hosen, äußert sich abfällig gegenüber Juden aus Europa wie Pinchas Schwartzmann, der ihn „mit seinem Husten und seiner Ghetto-Mentalität“ nervt und Maruschka, die „lediglich eine Hure der Nazis war.“⁴⁶³ Es stellt sich im Laufe des Films heraus, dass er, der die Ghetto-Mentalität so sehr verachtet, in der Vergangenheit das Nachbarskind von Schwartzmann aus Polen, Schloime Mitzenmacher, war. Ein Kind aus Polen, wobei seine Eltern es schafften, ihn nach Palästina zu senden, bevor seine ganze Familie ermordet wurde. Die Verachtung und das ablehnende Verhalten der Israelis gegenüber den Neueinwanderern wird hierbei kritisiert und erläutert, dass der mythologische Sabra ein Konstrukt einer Identität, und der „neue Jude“ einen Juden aus Europa kommend, darstellt.⁴⁶⁴ Dies sehen wir auch auch in der Replik Bettys auf Uris Aussage, dass Maruschka „lediglich eine Hure

⁴⁶⁰ Vgl. Ilan Avisar, *The Holocaust Complex in Israeli Cinema*. 153.

⁴⁶¹ Vgl. Omer Bartov, *The Jew in Cinema*. 256.

⁴⁶² Vgl. Liat Steir-Livny, *Two Faces in the Mirror*. 139.

⁴⁶³ Zit. In: Orna Ben Dor Niv, *NewLand*, DVD, 103:39min, Israel 1994, 59:56-59:59; 70:27min.

⁴⁶⁴ Vgl. Yael Zerubavel, *The “Mythological Sabra” and Jewish Past: Trauma, Memory, and Contested Identities*. 116, 117.

der Nazis“ gewesen sei. „ Für euch ist jede Frau, die die Shoah überlebt hat, eine Hure [...] wer sind diese Huren? Es ist Maruschka, Rosa, ich. Eure Mütter und eure Schwestern. Weißt du, was das aus euch macht? Söhne von Huren. Das ist, was ihr seid.“⁴⁶⁵ Newland behandelt eine Reihe von Ansichten, die im israelischen Diskurs bezüglich der Shoah und ihren Überlebenden, den Diasporajuden, ausgedrückt wurden und übt Kritik an diesen. So kehrt der Film, wie bereits angedeutet, in verschiedenen Szenen zu den bereits in den 1940er Jahren präsentierten Ansichten zurück, nach denen die Frauen die Shoah überlebt hätten, weil sie sich prostituiert hätten. So meint der Lagerarzt Rosas – deren Kind und Mann in Auschwitz ermordet wurden und die nun mit Tzadiko zusammenlebt, dessen Kind und Frau ebenfalls ermordet wurden –, nachdem er die Tätowierung an ihrem Arm gesehen hat, zu seiner Assistentin: „ Weißt du, wie sie (die Frauen) die Nazis überlebt haben? Sie waren dort Huren.“⁴⁶⁶ Rosa, die diese Aussage gehört hat, verbrennt daraufhin ihren Arm mit einem heißen Bügeleisen, um die Tätowierung unkenntlich zu machen und um „nicht mehr als Hure der Nazis bezeichnet zu werden“, wie sie Tadziko erklärt. Aufgrund der Ablehnung früherer zionistischer Darstellungen werden im Film Ähnlichkeiten zwischen Vergangenheit und Gegenwart der 1950er Jahre, zwischen Nazismus und Zionismus angedeutet, wie Livny schreibt.⁴⁶⁷ Dies konkretisiert sich in der Darstellung Maruschkas, die in der Vergangenheit mit einem Nazis-Offizier geschlafen hat um ihren Mann Pinchas zu retten und in der Gegenwart wieder vor einer ähnlichen Situation steht: Pinchas ist in der Gegenwart krank und der einzige, der die Medizin für Pinchas besorgen kann, ist Bardugo, der Zuhälter und Gauner aus Marokko, der jedoch fordert, dass sie mit ihm schlafen muss, um die Medizin zu erhalten, wie Betty Uri erklärt.

„ Sie schlief mit einem Nazi-Offizier, um ihren Mann zu retten. Jetzt muss sie es nocheinmal machen.“⁴⁶⁸ Betty macht Uri hierfür verantwortlich, da er sich nicht um die Medizin gekümmert habe. Sie geht in der Antwort auf Uris Aussage, „dass sie ein wenig übertreiben würde und sie (Maruschka) alles in allem eine Hure der Nazis wäre“⁴⁶⁹, auf zionistische Darstellungen des heldenhaften Sabras ein.

⁴⁶⁵ Zit. In: Orna Ben Dor Niv, NewLand, 70:41-71:00min.

⁴⁶⁶ Zit. In: Orna Ben Dor Niv, NewLand, 61:02min.

⁴⁶⁷ Vgl. Omer Bartov, The Jew in Cinema.255; Liat Steir-Livny, Two Faces in the Mirror. 138,139.

⁴⁶⁸ Zit. In: Orna Ben Dor Niv, NewLand, 70:11- 70:17 min.

⁴⁶⁹ Zit. In: : Orna Ben Dor Niv, NewLand, 70:26 min.

„Ja sie war eine Hure der Nazis. [...] jede am meisten verzweifelte Hure der Nazis war eine größere Heldin als ihr alle (Sabras) zusammen.“⁴⁷⁰

Maruschka erhält die Medizin schlussendlich, ohne mit Bardugo zu schlafen, woraufhin ihr Mann aufgrund des Glaubens, dass sie sich zum zweiten Mal jemanden hingegeben hätte, um ihn zu retten, Selbstmord begeht. Ähnliche Vergleiche zwischen Vergangenheit und Gegenwart finden sich auch bei Jan, der, als er seine neue Identität angenommen hat, von seiner Schwester mit dem Onkel Marek, dem Nazi- Kollaborateur, verglichen wird, und bei den Bildern bei der Ankunft im Lager, wo die Neuankömmlinge durch Lautsprecher aufgefordert werden, sich in Reihen aufzustellen, man die Lagerbewohner in steinbruchähnlichen Ruinen arbeiten sieht, und bei einem Begräbniszug eine Leiche auf einem Karren vorbeigeschoben wird.⁴⁷¹ Die Kritik an der ansässigen Gemeinschaft und an den zionistischen Präsentationen des heroischen und mythologischen Sabras und der Darstellung des Integrationsprozesses der Neueinwanderer und der Angriff auf die Ansichten der „Israelis“ gegenüber den Shoah-Überlebenden ändern jedoch nicht, wie Omer Bartov behauptet, die negative stereotype Darstellung oder stellt sie als falsch dar. Ironischerweise fährt der Film teilweise damit fort, stereotype Ansichten, die er eigentlich kritisiert, wiederzugeben und negative Bilder von Shoah-Überlebenden zu präsentieren.⁴⁷² Dies zeigt sich an der Figur Maruschkas, die „als Prostituierte“ der Nazis präsentiert wird, und an ihrem Mann, dem jegliche Männlichkeit abgesprochen wird und als schwach und hilflos, als stereotyper Jude des Exils dargestellt wird, der auf die Hilfe seiner Frau in Vergangenheit und Gegenwart angewiesen ist. Aber auch anhand der Figur Annas, die weiterhin stiehlt, Essen versteckt, kaum spricht, und in ihrer Phantasiewelt lebt, wird dies ersichtlich. Obwohl der Film es teilweise schafft, eine differenziertere Darstellung der Neueinwanderer zu präsentieren – so wird zum Beispiel Bardugo aus Marokko zwar als Verbrecher und Gauner dargestellt, Malul, der von ihm terrorisierte Schwager, hingegen als ehrlich und hilfsbereit, die Shoah- Überlebenden Rosa und Tzadiko erfahren ebenfalls keine negative stereotype Darstellung und haben unter den Ansichten der Sabras zu leiden, Betty wird als diejenige repräsentiert die diese Anschuldigungen kritisiert – und die ganze Empathie bei den Shoah-Überlebenden liegt, bleiben, um zionistische Darstellungen des

⁴⁷⁰ Zit. In: : Orna Ben Dor Niv, *NewLand*, 70:33- 70:40 min.

⁴⁷¹ Vgl. Liat Steir-Livny, *Two Faces in the Mirror*.

⁴⁷² Vgl. Ilan Avisar, *The Holocaust Complex in Israeli Cinema*.152; Omer Bartov, *The Jew in Cinema*, 255.

Integrationsprozesses sowie Darstellungen des mythologischen Sabras zurückzuweisen, stereotype Bilder von Shoah-Überlebenden erhalten.

Anhand der analysierten Filme dieser Jahrzehnte lässt sich feststellen, dass es sich zum Teil weiterhin um politische Filme handelt, wie zum Beispiel der Film „Newland“ eindrücklich zeigt, der ähnlich wie „The Wooden Gun“ aus dem letzten Kapitel eine postzionistische, wenn nicht sogar eine antizionistische Haltung einnimmt und den Integrationsprozess der Überlebenden in Israel scharf kritisiert.

Ähnlich wie in den vorigen Jahrzehnten kehrt dieser Film auch wieder in die Anfangsjahre des israelischen Staates zurück, präsentiert Israel jedoch nicht mehr als „das Land der Erlösung“. Der Shoah-Überlebende, und nicht der Sabra, steht nun im Zentrum des Films. Ihm wird Empathie bekundet. Ähnlich wie in „Wooden Gun“ werden auch in „NewLand“ zionistische Darstellungen des mythologischen Sabras und des Integrationsprozesses zurückgewiesen, wobei jedoch in diesem Film genauso negative stereotype Bilder von Überlebenden weiterproduziert werden, obwohl man diese Bilder eigentlich kritisieren will. Die Überlebenden werden weiterhin am Rande der Gesellschaft stehend dargestellt. Die Shoah-Überlebenden werden als Außenseiter präsentiert, oder, wie manche Filmemacher behaupten würden, als „eine positive Alternative einer vulgären, unmoralischen, nationalen Gesellschaft.“⁴⁷³ Neben den postzionistischen Filmen lassen sich in den 1980er und 1990er Jahren Filme der sogenannte zweiten Generation finden, die sich mit dem Einfluss der Shoah und der Shoah-Überlebenden auf ihre Kinder und der Identität dieser Generation auseinandersetzen. Diese Filme, wie die analysierten Filme „The Summer Of Aviyah“ oder „Synonym“, stellen großteils persönliche Filme dar und untersuchen das Dilemma der Überlebenden, ihre Erinnerung und Traumata sowie die Auswirkungen der Traumata auf die Kinder - „Postmemory“. Sie gehen der Frage der Identitätssuche innerhalb der zweiten Generation nach. Obwohl die untersuchten Filme eher die persönliche Ebene behandeln, werden auch Themen, die im öffentlichen Diskurs in Israel bezüglich der Shoah diskutiert wurden, angesprochen. So wird in „Summer of Aviyah“ wie in „Newland“ die israelische Gesellschaft Anfang der 1950er Jahre in ihrem Umgang mit Shoah-Überlebenden kritisiert. In „Synonym“ wird auf die Komplexität des Konzepts von „Heldentum“

⁴⁷³ Zit. In: Ilan Avisar, The Holocaust Complex in Israeli Cinema. 154.

und auf die Ansicht eingegangen, dass Shoah-Überlebende etwas angestellt haben müssten, um zu überleben. In allen analysierten Filmen stehen die Shoah-Überlebenden im Zentrum und es ist die Figur des Shoah-Überlebenden, dem Empathie bekundet wird und nicht, wie in früheren Filmen, der Figur des Sabras. Obwohl sich in den Filmen teilweise eine differenzierte Darstellung von Shoah-Überlebenden finden lässt, werden die Shoah-Überlebenden um Kritik an der Aufnahmegesellschaft zu üben, oftmals mit stereotypen negativen Bildern präsentiert. So finden sie sich am Rande der Gesellschaft wieder, wie etwa Henya in „The Summer of Aviyah“, oder Maruschka und Pinchas, oder Anna in „Newland“. Mania im Film „Synonym“ wird jedoch auf komplexere Art und Weise dargestellt. Auch Rosa und Tzadiko im Film „NewLand“ werden nicht mit negativen Stereotypen dargestellt, sondern als Personen die unter diesen Stereotypen zu leiden haben, präsentiert.

6. Das neue Jahrtausend – unterschiedliche Arten der Auseinandersetzung

6.1 Die Shoah als untrennbarer Bestandteil der israelischen Gesellschaft

Die Shoah wurde in diesen Jahren zu einem untrennbaren Bestandteil in der israelischen Öffentlichkeit und es verging kein Tag, in dem sich nicht eine Anspielung auf eine ihrer verschiedenen Aspekte in den Medien, der Politik, und der israelischen Kunst finden hätte lassen.⁴⁷⁴ Sie wurde zu einem der wichtigsten identitätsstiftenden Elemente für die jüdische Bevölkerung in Israel, was eine Umfrage von Yad Vashem, wonach 89 Prozent der Befragten die Erinnerung an die Shoah als bedeutenden Bestandteil ihrer eigenen Identität sehen, bestätigt.⁴⁷⁵ Die Shoah trat wie in den 1980er und 1990er Jahren häufig in politischen Debatten auf, und es kam in unterschiedlichen Situationen in der israelischen Öffentlichkeit zur Heranziehung der Shoah und zu Vergleichen mit ihr. Wie zum Beispiel während der Evakuierung Gush Katifs im Gazastreifen im Jahr 2005, wo unzählige Siedler Davidsterne an ihren Kleidern trugen. Sie verglichen ihr Schicksal mit dem der Shoah-Überlebenden und den israelischen Ministerpräsidenten Ariel Sharon mit der Nazi-Führung.⁴⁷⁶ Die israelischen Soldaten wurden bei der Evakuierung der 21 Siedlungen teilweise als Nazis beschimpft und mit den Soldaten der Wehrmacht gleichgestellt. Die Handlungen der israelischen Armee in den besetzten palästinensischen Gebieten wurden von der extremen Linken und israelischen Palästinensern ebenfalls immer wieder mit den Verbrechen der deutschen Wehrmacht verglichen.⁴⁷⁷ Seit seinem Amtsantritt im Jahr 2005 ist der iranische Präsident Mahmoud Ahmadinejad oftmals öffentlich mit antisemitischen Äußerungen und Drohungen gegenüber Israel in Erscheinung getreten. Die antisemitischen Hasstiraden gegenüber dem Staat Israel und das umstrittene Atomprogramm des Iran führten in der israelischen Öffentlichkeit immer wieder zu Vergleichen zwischen dem Iran und Nazi-

⁴⁷⁴ Vgl. Dina Porat, *Israel Society, the Holocaust and its Survivors*. 415.

⁴⁷⁵ Vgl. Anja Kurths, *Die Bedeutung der Shoah in der israelischen Gesellschaft*. In: Bundeszentrale für politische Bildung. 28.03.2008. <http://www.bpb.de/internationales/asien/israel/45115/bedeutung-der-shoah> (abgerufen am 03.12.2012)

⁴⁷⁶ Vgl. Michael Feige, *Settling in the Hearts, Jewish Fundamentalism in the Occupied Territories*. (Detroit 2009) 264.

⁴⁷⁷ Vgl. Liat Steir- Livny, *Two Faces in the Mirror*. 149; Michael Feige, *Settling in the Hearts, Jewish Fundamentalism in the Occupied Territories*. 264.

Deutschland.⁴⁷⁸ Der israelische Außenminister Avigdor Lieberman bezeichnete diese Vergleiche bei seinem Besuch in Ungarn am internationalen Holocaust-Gedenktage im Jahr 2010 als „angemessen und wahr.“⁴⁷⁹ Auch der Ministerpräsident Benjamin Netanyahu benutzte die Shoah immer wieder in seiner politischen Rhetorik. In seiner Rede am nationalen Holocaust-Gedenktage in Yad Vashem 2010 mahnte er die internationale Gemeinschaft die richtigen Lehren aus der Vergangenheit zu ziehen:

"The historic failure of free societies to confront the Nazi beast was that they did not face it in time. And today we are witness to the old hatred of Jews once again, fueled by extremist Islamic authorities, led by Iran and its satellites.[...] But if we learned something from the Holocaust, it is that we cannot remain quiet or flinch in the face of evil."⁴⁸⁰

Am 6. März 2012 wurde Benjamin Netanjahu vor der pro-israelischen Lobbyorganisation AIPAC bezüglich der Bedrohung, die vom Iran und seinem Atomwaffenprogramm ausgingen, noch deutlicher. Er verglich Argumente, die sich gegen einen Angriff auf die iranischen Nuklearanlagen richteten, mit der Weigerung des amerikanischen Kriegsministeriums im Jahre 1944 Auschwitz zu bombardieren. Er zog somit einerseits eine Parallele zwischen den nationalsozialistischen Vernichtungslagern und den iranischen Nuklearanlagen. Andererseits stellte er eine Verbindung zwischen seiner Unterredung mit Barack Obama und dem einstigen Appell an den damaligen Präsidenten Roosevelt, das Vernichtungslager Auschwitz zu bombardieren, her.⁴⁸¹ Netanjahus Aussagen führten in Israel zu teils heftiger Kritik vonseiten linksliberaler Intellektueller. Der Holocaustforscher Yehuda Bauer erklärte, dass die antisemitischen

⁴⁷⁸ Vgl. Jack R. Fischel, *Historical Dictionary of the Holocaust*. (Maryland 2010) 2; Matthias Küntzel, *Deutschland, Iran und die Bombe: Eine Entgegnung- auch auf Günter Grass*. (Münster 2012) 22,35.

⁴⁷⁹ Vgl. JPost.com Staff, „Iran, Nazi Germany must be compared“. In: *The Jerusalem Post*, 27.01.2010. <http://www.jpost.com/Israel/Article.aspx?id=166973> (aufgerufen am: 02.12.2012)

⁴⁸⁰ Zit. In: Haaretz Service, Netanyahu: World is gradually accepting Iran's extermination calls. In: *Haaretz*, 11.04.2010. <http://www.haaretz.com/news/netanyahu-world-is-gradually-accepting-iran-s-extermination-calls-1.284045> (abgerufen am: 03.12.2012)

⁴⁸¹ Vgl. Barak Ravid, Chemi Shalev, Netanyahu in AIPAC speech: Israel cannot afford to wait much longer on Iran. In: *Haaretz*, 06.03.2012. <http://www.haaretz.com/news/diplomacy-defense/netanyahu-in-aipac-speech-israel-cannot-afford-to-wait-much-longer-on-iran-1.416757> (abgerufen am: 03.12.2012.); Netanjahus Speech at AIPAC (full text) In: *The Times of Israel*. 06.03.2012. <http://www.timesofisrael.com/netanjahus-speech-at-aipac-full-text/> (abgerufen am: 03.12.2012); Fahrlässige Analogien, Proteste israelischer Intellektueller und Künstler gegen die Anti- Iran Rhetorik der Regierung. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 28.03.2012. <http://www.nzz.ch/aktuell/feuilleton/uebersicht/fahrlaessige-analogien-1.16121511> (abgerufen am 03.12.2012)

Vernichtungsdrohungen des Irans nicht mit denen der Nationalsozialisten verglichen werden könnten. Der israelische Schriftsteller Amos Oz bezeichnete Netanyahus Äußerungen als „pure Demagogie, die noch dazu antizionistisch sei“, „der Premierminister damit nur Panik verbreite und die Abwanderung junger Israeli fördere.“⁴⁸² Der Kritik haben sich auch einige israelische Künstler angeschlossen und eine Ausstellung zum Thema Iran in der Tel Aviver Galerie „Raumschiff“ organisiert. In dieser Ausstellung präsentierten unter anderem die Künstler Ofi Ilani und Yotam Feldman in einer Videomontage einen Angriffsplan der israelischen Luftwaffe. Das Ziel der Bombardierung ist jedoch nicht der Iran, sondern das Vernichtungslager Auschwitz. Der Kurator Jehoshua Simon sieht es einerseits als einen Versuch sich von dem Trauma der Shoah zu befreien, andererseits als eine Kritik an der Instrumentalisierung der Shoah für politische Zwecke.⁴⁸³ Im Gegensatz zu den 1990er Jahren, wo provokative künstlerische Installationen noch einen großen Aufruhr erregten, scheint es, als hätte sich die israelische Öffentlichkeit an Provokationen im Zusammenhang mit der Shoah im neuen Jahrtausend gewöhnt. So stellte zum Beispiel Arad Boaz in seiner Ausstellung „VoozVooz“ (2007) im Tel Aviver Zentrum für zeitgenössische Kunst die Shoah als Teil des Traumas aschkenasischer Juden dar. Die Installation bestand aus verschiedenen Video-Projektionen, einem „Nazijägerzimmer“ mit kitschigen bunten Hakenkreuzen an den Wänden, und dem Kopf Hitlers, der aus Silikon modelliert aus dem Boden hervorstach.⁴⁸⁴ Provokante und sarkastische Herangehensweisen an die Shoah ließen sich in den letzten Jahren auch in Ausstellungen anderer Künstler, wie etwa in den Arbeiten von Roe Rosen und Tamy Ben-Tor, finden, und scheinen zu einem Kernmotiv zeitgenössischer israelischer Kunst geworden zu sein, wie Simon Grünewald schreibt.⁴⁸⁵ Auch in der Literatur setzte man sich im letzten Jahrzehnt verstärkt mit dem Thema der Shoah auseinander. Ein nennenswertes Buch ist zum Beispiel Amir Gutfreunds Roman „Our Holocaust“ (Shoah Schelanu, 2000), wo zwei Kinder versuchen, mehr über die Shoah und das Leben „dort“ anhand ihrer Familie und Nachbarn

⁴⁸² Fahrlässige Analogien, Proteste israelischer Intellektueller und Künstler gegen die Anti- Iran Rhetorik der Regierung. In: Neue Zürcher Zeitung, 28.03.2012.

⁴⁸³ Fahrlässige Analogien, Proteste israelischer Intellektueller und Künstler gegen die Anti- Iran Rhetorik der Regierung. In: Neue Zürcher Zeitung, 28.03.2012; Thomas Edlinger, Der Innere Iran. In: Wina. Das Jüdische Stadtmagazin. 25.07.2012. <http://www.wina-magazin.at/?p=1044> (abgerufen am: 03.12.2012)

⁴⁸⁴ Vgl. Simon Grünewald, Führer, Fett und Filz. Eine Ausstellung in Tel Aviv kontrastiert israelische und deutsche Gegenwartskunst. In: Jüdische Allgemeine. 15.03.2007. <http://www.juedische-allgemeine.de/article/view/id/3667> (abgerufen am: 03.12.2012)

⁴⁸⁵ Vgl. Simon Grünewald, Führer, Fett und Filz. Eine Ausstellung in tel Aviv kontrastiert israelische und deutsche Gegenwartskunst. In: Jüdische Allgemeine. 15.03.2007;

zu erfahren.⁴⁸⁶ Diese Novelle diente als Inspiration für den Film „The Matchmaker“ (Pa'am Ha'iti, 2010) von Avi Nesher. Nach einer Zusammenarbeit zwischen Avi Nesher und Amir Gutfreund entstand der genannte Film Nesher und eine neue Novelle Gutfreunds „When Heroes Fly“ (Bischvilah Giborim Afim, 2008), wie Avi Nesher erzählte.⁴⁸⁷ Es kam zu einem zahlenmäßigen Anstieg der „Bücher der Erinnerung“, die von Shoah-Überlebenden publiziert wurden. Erwähnenswert ist etwa die Autobiografie von Rabbi Israel Lau aus dem Jahr 2005. Diese Autobiografie, in der der Autor über seine Kindheit und Erlebnisse zur Zeit der Shoah und deren Einfluss auf seine Tätigkeit als Rabbi berichtet, wurde zu einem Bestseller in Israel.⁴⁸⁸ Aber auch die zweite Generation fuhr fort, sich mit der Shoah in ihren Werken auseinanderzusetzen. Seit Mitte der 1990er Jahre wurden vermehrt literarische Romane, die an die Enkelkinder, also an die dritte Generation, gerichtet waren, publiziert. Die Enkel der Shoah-Überlebenden erschienen in diesen Werken als Zuhörer und als Personen, an die Informationen weitergegeben wurden. Diese Bücher stellen eine generationenübergreifende Auseinandersetzung mit der Shoah und einen Versuch, sich von der Last des Traumas zu befreien, dar, wie Yael Darr schreibt.⁴⁸⁹ Das Thema der Shoah-Überlebenden und ihre Verbindung zur zweiten Generation trat ebenfalls in der Oper und im Theater auf. Die musikalische Komposition von Ella Milch-Sheriff „Can Heaven be Void“ aus dem Jahr 2003 war ein Riesenerfolg. Die Kantate basiert auf dem gleichnamigen Tagebuch ihres Vaters, das er während des Zweiten Weltkrieges geschrieben hat, und handelt von dem Kampf ums Überleben und der Ermordung seiner ganzen Familie.⁴⁹⁰ Im Jahr 2005 wurde die Oper „And the Rat Laughed“ basierend auf Nava Semels gleichnamiger Novelle im Theater Cameri in Tel Aviv aufgeführt. Das Libretto wurde von Nava Semel und Ella Milch-Sheriff geschrieben und handelt vom Überleben und Leiden eines kleinen Mädchens, das von ihren Eltern

⁴⁸⁶ Vgl. Iris Milner, A Testimony to “The War After”: Remembrance and its Discontent in Second Generation Literature. 205; Dalia Ofer, The Past That Does Not Pass: Israelis and Holocaust Memory, 13-17; Aya Ben Naftali, Was war das Wort Shoah? - Holocaust Erinnerung im kulturellen Diskurs in Israel. (hebr.) 20.

⁴⁸⁷ Vgl. Hannah Brown, Once I was Avi Nesher. In: The Jerusalem Post. 25.06.2010. <http://www.jpost.com/ArtsAndCulture/Entertainment/Article.aspx?id=179394> (abgerufen am: 08.12.2012)

⁴⁸⁸ Vgl. Liat Steir-Livny, Two Faces in the Mirror. 148; New Chairman of the Yad Vashem Council, In: Iris Rosenberg. (Hg.) Yad Vashem, Jerusalem. Quarterly Magazine, Vol. 52. January 2009. 2.

⁴⁸⁹ Vgl. Yael Darr, A Tale of Amendment: A Third Generation in New Holocaust Stories for Young Children written in Israel. In: Gabriela von Glasenapp, Hans Heino Ewers (Hg.) Kriegs und Nachkriegskindheiten. Studien zur literarischen Erinnerungskultur für junge Leser. (Frankfurt am Main 2008) 397-417. 497, 413.

⁴⁹⁰ Vgl. Dalia Ofer, The Past That Does Not Pass: Israelis and Holocaust Memory. In: Israel Studies, Volume 14, Number 1, Spring 2009. 19, 20; Ella Milch-Sheriff, Composer. <http://www.ellasheriff.com/> (abgerufen am: 03.12.2012)

während der Shoah zu einer ukrainischen Familie gegeben wurde um es zu retten. Die Oper konnten wie auch die Kantate „Can Heaven be Void“ einen sehr großen Erfolg in Israel für sich verbuchen.⁴⁹¹ Die alltägliche Auseinandersetzung mit der Shoah in den verschiedensten Bereichen in Israel, zeigt, dass das Trauma der Shoah und die Erinnerung daran nicht verblasst. Sie ist mittlerweile zu einem der wichtigsten identitätsstiftenden Elemente in der israelischen Gesellschaft geworden.⁴⁹² Wie hat sich nun der israelische Film seit dem neuen Jahrtausend mit den Thema der Shoah und ihren Überlebenden auseinandergesetzt? Kehrt er zu bereits vorhandenen Muster vergangener Jahre zurück und führt sie fort, oder lassen sich Änderungen in der Repräsentation der Shoah und ihrer Überlebenden finden?

6.2 Repräsentation im Spielfilm

Die Auseinandersetzung im Spielfilm seit dem neuen Jahrtausend zeigt die unterschiedlichsten Haltungen und Ansichten gegenüber der Shoah und ihren Überlebenden. Die meisten Filme setzen sich, wie auch in den vorigen Jahrzehnten, nicht direkt mit der Zeit der Shoah auseinander, sondern behandeln die Rolle der Shoah in der Erinnerung. Die Konflikte und Traumata der Überlebenden und jener ihrer Nachkommen werden behandelt. Es lässt sich seit dem Jahr 2000 eine bedeutende Anzahl von Filmen finden, die sich mit der Erinnerung an die Shoah auseinandersetzen, und das Thema in unterschiedlichster Art und Weise behandeln. Es gibt Filme, die in die Gründungsjahre des Staates Israel zurückkehren und das Aufeinandertreffen der Shoah-Überlebenden mit der ansässigen Bevölkerung behandeln;⁴⁹³ Filme, die den Einfluss der Shoah-Überlebenden und der Shoah auf die zweite Generation darstellen;⁴⁹⁴ Weitere, die das Verhältnis und die Verbindung von Israelis mit Deutschland und den Deutschen, sowie die Auseinandersetzung mit ehemaligen

⁴⁹¹ Vgl. Dalia Ofer, *The Past That Does Not Pass: Israelis and Holocaust Memory*. In: *Israel Studies*, Volume 14, Number 1, Spring 2009. 19,20; Ella Sheriff, *Gedichte schreiben nach Auschwitz- Expressionen der Shoah in der israelischen Musik*. In: Nili Keren (Hg.) *Was war das Wort „Shoah“? Der Holocaust und der kulturelle Diskurs in Israel*. (Tel Yitzhak, 2005,)(hebr.)30-53. 47.

⁴⁹² Vgl. Anja Kurths, *Die Bedeutung der Shoah in der israelischen Gesellschaft*. In: Bundeszentrale für politische Bildung. 28.03.2008. <http://www.bpb.de/internationales/asien/israel/45115/bedeutung-der-shoah>

⁴⁹³ Vgl. Amos Gitai, *Kedma* (Israel, 2002); Daniel Rosenberg, *Homeland* (Beit Avi, Israel 2008)

⁴⁹⁴ Vgl. Lina Chaplin, *Slava Chaplin, Burning Mooky* (Mooky Bo'era, Israel 2008); Hanan Peled, *Dear Mr. Waldmann* (Michtavim Le America, Israel 2006), Tsipi Trope, *Six Million Pieces* (Shisha Million Ressissim, Israel 2002); Avi Nesher, *The Matchmaker* (Pa'am Haiti, Israel 2010)

Nazis präsentieren;⁴⁹⁵ Wiederum andere setzen sich mit der Rolle der Erinnerungen und Traumata der Shoah-Überlebenden im israelischen Alltag auseinander.⁴⁹⁶ Manche Filme präsentieren die Shoah im Kontext des israelisch-palästinensischen Konflikts und gehen auf palästinensische Sichtweisen der israelischen Geschichte ein.⁴⁹⁷ Einige Filme verwenden bekannte negative stereotype Bilder, um die Shoah-Überlebenden zu beschreiben: Als Personen, die entweder etwas angestellt haben müssen, um zu überleben, oder als Menschen mit mentalen Problemen, die sich nicht von den Traumata der Vergangenheit erholen.⁴⁹⁸ Andere Filme aber zeigen die Erinnerung an die Shoah und ihre Überlebenden in wesentlich komplexerer und differenzierterer Art und Weise, wie zum Beispiel der Film „Kedma“ (Kedma, 2002) von Amos Gitai, den ich im folgenden Kapitel vorstellen und hinsichtlich seiner Auseinandersetzung mit der Shoah und ihren Überlebenden analysieren werde.

6.2.1 Shoah-Überlebende und ihre Ankunft in Israel

Der Film „Kedma“ aus dem Jahr 2002 von Amos Gitai spielt wenige Tage vor der israelischen Staatsgründung und beschreibt einige Stunden im Leben der Shoah-Überlebenden nach der Ankunft ihres Schiffes „Kedma“ im ehemaligen Palästina.⁴⁹⁹ Er handelt von der Flucht der Überlebenden vor britischen Soldaten und ihrer Teilnahme an einem Kampf mit feindlichen Arabern auf ihrem Weg in ein Kibbutz während des Unabhängigkeitskrieges. Manche von ihnen werden im Kampf um ein arabisches Dorf getötet. Der Rest verlässt in der Schlusszene mit den Soldaten der Untergrundorganisation Palmach, die sie in Empfang genommen haben, den Ort des Geschehens. Wie Amos Gitai in einem Interview erwähnte, wollte er einen Film über Menschen machen, die in ein neues Land kommen und nicht wissen, was sie erwartet.⁵⁰⁰

⁴⁹⁵ Vgl. Eytan Fox, *Walk on Water* (Lalechet al Hamaim, Israel 2004); Dan Verete, *Metallic Blues* (Israel 2004), Ari Folman, *Made in Israel* (Israel 2001); Assaf Bernstein, *The Debt* (Hachov, Israel 2007)

⁴⁹⁶ Vgl. Arik Lubtski, Mati Harari, *Valentina's Mother* (Ima schel Valentina Israel 2009);

⁴⁹⁷ Vgl. Udi Aloni, *Forgiveness* (Mechilot, Israel 2006); Amos Gitai, *Kedma* (Israel, 2002)

⁴⁹⁸ Vgl. Lina Chaplin, Slava Chaplin, *Burning Mooky* (Mooky Bo'era, Israel 2008); Arik Lubtski, Mati Harari, *Valentina's Mother* (Ima schel Valentina Israel 2009); Tsipi Trope, *Six Million Pieces* (Shisha Million Ressissim, Israel 2002).

⁴⁹⁹ Vgl. Robert Sklar, *To Honor your Country, Criticize it: Amos Gitai's Israeli Fiction Films*. In: *Cineaste- America's Leading Magazine on the Art and Politics of the Cinema*. Volume 35, Number 4, Fall 2010, 19-23.22.

⁵⁰⁰ Vgl. Uri Klein, *Eine Reise ins Nirgendwo*, In: *Haaretz*. 13.06.2002. <http://www.haaretz.co.il/misc/1.802184> (abgerufen am: 07.12.2012)(hebr.)

„Vielleicht haben sie eine falsche Wahrnehmung des Landes, vielleicht idealisieren sie auch das Land. [...]Ich wollte aus ihrer Perspektive den Prozess ihrer Entdeckungen beschreiben - auch der Landschaft die ihnen zur Gänze fremd ist.[...] Zu Beginn sehen sie den Strand, der sich ihnen nähert, danach entdecken sie die Sabras, dann die Briten, die sie am Strand verfolgen, schließlich die Landschaft auf dem Weg nach Jerusalem und dann die Palästinenser. Je mehr sie entdecken, umso mehr erkennen sie, dass die Realität komplexer und komplizierter ist, als sie es sich gedacht haben oder gewusst haben.[...]“⁵⁰¹

Gitai erklärte, dass ihn in „Kedma“ vor allem die persönliche Geschichte von Menschen interessierte.⁵⁰² Dies zeigt sich auch in der Präsentation der Shoah-Überlebenden, die nicht als eine homogene Gruppe beschrieben werden, sondern als Individuen, die auf die unterschiedlichste Art und Weise mit ihrer Vergangenheit umgehen. Zu Beginn des Films zeigt die Kamera in einer extrem langen Aufnahme die unterschiedlichsten Gesichter auf dem Deck des Schiffes, bevor sie nach acht Minuten auf die Erzählungen dreier Shoah-Überlebender, die sich in unterschiedlichen Sprachen untereinander verständigen, fokussiert. Unterhalten sich zwei über die Vergangenheit und ihre Familien, so singt die dritte Person ein Lied über die Zukunft in Israel und ihre Erwartungen.⁵⁰³ Auch nach ihrer Ankunft und der anschließenden Flucht und darauffolgenden Teilnahme an den Kämpfen um ein arabisches Dorf, fährt der Film fort, die Erinnerungen der Vergangenheit durch Gespräche der Überlebenden zu präsentieren. So erzählt eine Person, wie sie mit Hilfe eines Zugführers aus dem Ghetto geflohen ist und sich dadurch gerettet hat. Eine andere Person erzählt, wie sie einem Polen ihren ganzen Besitz geben musste, damit dieser sie nicht an die Gestapo verriete. Sie hätten ihn jedoch schließlich doch erwischt und ins Ghetto zurückgeschickt.⁵⁰⁴ Wiederum eine andere Person würde gerne wissen, wo Gott während der Vernichtung der europäischen Juden gewesen sei.⁵⁰⁵ Die Auseinandersetzung mit der Erinnerung der Shoah-Überlebenden wird auf ambivalente Weise dargestellt. Einerseits ist die Vergangenheit immer durch ihre

⁵⁰¹ Zit: In: Uri Klein, Eine Reise ins Nirgendwo, In: Haaretz. 13.06.2002. <http://www.haaretz.co.il/misc/1.802184> (abgerufen am: 07.12.2012)(hebr.)

⁵⁰² Vgl. Uri Klein, Eine Reise ins Nirgendwo, In: Haaretz. 13.06.2002. <http://www.haaretz.co.il/misc/1.802184> (abgerufen am: 07.12.2012)(hebr.)

⁵⁰³ Vgl. Amos Gitai, Kedma, DVD, 94:25min, Israel 2002, 00:00-13:00 min.

⁵⁰⁴ Vgl. Amos Gitai, Kedma, 28:01-32:02 min.

⁵⁰⁵ Vgl. Ebd. 37:52 min.

Unterhaltungen und Lieder und auch in ihrer Sprache präsent. Andererseits erklärt Rosa, die kurz davor noch von ihrer Vergangenheit erzählt hat, dass man die Vergangenheit vergessen müsse, um leben und um überleben zu können.⁵⁰⁶ Und in der letzten Szene des Films spricht sich Janosh nach dem Kampf mit den feindlichen Arabern in einem Anfall der Verzweiflung gegen die jüdische Geschichte, das Exil, die jüdische Religion und dem Schicksal der Juden aus. Er meint am Ende seines elfminütigen Monologs: „Ich denke, dass der Staat Israel kein jüdischer mehr ist. Nicht jetzt und noch weniger in der Zukunft. Die Zeit wird es uns zeigen.“⁵⁰⁷

Wie in dieser Aussage kommt es im Film des öfteren durch Erzählungen, Monologe über die Vergangenheit und die Zukunft, und der Präsentation aus dem Kontext gerissener historischer Ereignisse zu einer Verbindung zwischen den Zeiten. „Kedma“ zeigt die unbekannte Zukunft in der Gegenwart des Films.⁵⁰⁸ Dies verdeutlicht einerseits die oben angeführte Aussage vor der eigentlichen Ausrufung des Staates Israels. Andererseits die Präsentation des Flüchtlingsstroms der arabischen Bevölkerung in einer Zeit, in der der Ausgang des Unabhängigkeitskrieges noch ungewiss ist und die Massenflucht noch nicht eingesetzt hat. Auch die Beschreibung des Kampfes mit dem arabischen Dorf ist aus dem historischen Kontext gerissen. Der Film bezieht sich auf die Kämpfe um Latrun am 24. und 25. Mai 1948, das nach der Ausrufung des Staates Israels von jordanischen Truppen besetzt wurde.⁵⁰⁹ Israelische Truppen scheiterten mit hohen Verlusten bei den wiederholten Versuchen, Latrun zu erobern. Einige Shoah-Überlebende wurden direkt nach ihrer Ankunft ohne Ausbildung für die Kämpfe um Latrun eingezogen und starben, was die Basis für spätere Anschuldigungen darstellte: Latrun als der „Ort, an dem das Blut der Shoah-Überlebenden vergossen wurde“. ⁵¹⁰ Die Darstellung der Kämpfe beruhen im Film nicht auf dem historischen Zeitpunkt der eigentlichen Kriegshandlungen. Überlebende im Film werden nicht in die israelische Armee eingezogen und es wird ihnen auch nicht der Sinn der militärischen Aktion erklärt, sondern sie

⁵⁰⁶ Vgl. ebd. 43:09 min.

⁵⁰⁷ Zit:In: 89:00 min.

⁵⁰⁸ Vgl. Nurith Gertz, Gal Hermoni, Smashing up the Face of History, Trauma and Subversion in Kedma and Atash. In: In: Miri Talmon, Yaron Peleg, Israeli Cinema. Identities in Motion. (University of Texas Press, 2011) 298.

⁵⁰⁹ Vgl. Liat Steir- Livny, Two Faces in the Mirror. 171; Nurith Gertz, Gal Hermoni, History's Broken Wings "Narrative Paralysis" as Resistance to History in Amos Gitai's Film Kedma. In: The Journal of Cinema and Media, Volume 49, Number 1 (Spring 2008) 134-143.

⁵¹⁰ Vgl. Nurith Gertz, Gal Hermoni, History's Broken Wings "Narrative Paralysis" as Resistance to History in Amos Gitai's Film Kedma. 137; Anita Shapira, Israel. A History (Massachusetts 2012) 165, 166.

werden unerwartet in die Kämpfe verwickelt und sollten ursprünglich in ein Kibbutz gebracht werden.⁵¹¹ Amos Gitai präsentiert seine eigene Version dieses Kampfes und verzichtet auf ein Urteil. Die Shoah-Überlebende werden im Film als Personen beschrieben, die unerwarteterweise in den Kampf verwickelt werden. Sie werden in „Kedma“ nicht mit Absicht in den Kampf geschickt, sondern nehmen an ihm aufgrund einer Situation der Not teil, die keine andere Wahl lässt. Manche sind begierig darauf, am Kampf teilzunehmen. Andere fügen sich lediglich ihrem Schicksal. Erklärt einer, dass er lange auf diesen Zeitpunkt gewartet habe und erzählt voller Begeisterung von seinen früheren Kämpfen gegen die Nazis, so zwingt sich ein anderer zur Teilnahme, um sein neues Land zu verteidigen.⁵¹² Kedma will die Menschen als eine heterogene Gruppe mit den unterschiedlichsten Ansichten und Meinungen präsentieren. Auf der Flucht vor den Briten trifft eine kleine Gruppe von Shoah-Überlebenden auf eine Karawane arabischer Flüchtlinge. Reagiert ein Shoah-Überlebender mit Aggression und mit Androhung von Gewalt auf die Araber, erklärt ihn der die Gruppe begleitende Sabra für verrückt und unterhält sich friedlich mit den Flüchtlingen.⁵¹³ Amos Gitai konzentriert sich im Film nicht nur auf die Shoah-Überlebenden, sondern zeigt auch die Ansichten der fliehenden arabischen Bevölkerung, auf die die Überlebenden treffen. Ebenfalls aus dem historischen Kontext gerissen, präsentiert er in der Gegenwart des Films ein Bild der Zukunft, indem er einem ansässiger Araber ein Gedicht von Tawfiq Ziad in den Mund legt.⁵¹⁴ Dieser ruft den davonziehenden Shoah-Überlebenden und Sabras hinterher:

„Wir werden hierbleiben, trotz eurer Anwesenheit. Wir werden das Geschirr in Bars abwaschen.[...] Wir werden die Böden eurer Küchen schrubben.[...] Unsere Demonstrationen werden die Straßen füllen. Wir werden die Gefängnisse voller Stolz füllen.[...] Aber wir werden hierbleiben.“⁵¹⁵

Die fliehenden Araber erklären, dass sie von ihren Führern aufgefordert wurden zu fliehen und beschuldigen die Überlebenden und Sabras ihr Land gestohlen zu haben. Gitai geht auf die Debatte des Shoah-Überlebenden als Opfer und des Israeli als Täter ein. Dies verdeutlicht eine Szene, in der Menachem, ein Shoah-Überlebender, von seiner Vergangenheit und dem Verlust seiner ganzen Familie

⁵¹¹ Vgl. Nurith Gertz, Gal Hermoni, History's Broken Wings "Narrative Paralysis" as Resistance to History in Amos Gitai's Film Kedma.137.

⁵¹² Vgl. Amos Gitai, Kedma, 56:58 min; 61:17-63:40 min.

⁵¹³ Vgl. Amos Gitai, Kedma, 39:00 min; 50:01 min; Nurith Gertz, Gal Hermoni, Smashing up the Face of History, Trauma and Subversion in Kedma and Atash.299.

⁵¹⁴ Vgl. Liat Steir-Livny, Two Faces in the Mirror.173.

⁵¹⁵ Zit. In: . Amos Gitai, Kedma, 79:00-80:54 min. (arab.)

in der Shoah erzählt. Im Anschluss bedroht er aus Angst vor den arabischen Flüchtlingen diese mit einem Stein.⁵¹⁶ Der Sabra jedoch hält ihn davon ab und unterhält sich freundlich mit den fliehenden Arabern, indem er ihnen erzählt, dass auch sie sich auf der Flucht vor den Briten befinden. Gitai wehrt sich gegen einen Vergleich der Shoah-Überlebenden mit den fliehenden Arabern, oder der Shoah mit der Nakba.⁵¹⁷ Wie er in der Haaretz erwähnte, interessierte ihn vor allem die persönliche Dimension der Schicksale und wie anhand der verschiedenen Schicksale zusätzliche Opfer geschaffen werden. Es sollte die Komplexität der Situation in diesen Jahren aufgezeigt werden.⁵¹⁸ Er präsentiert die verschiedenen Ansichten der Bevölkerung des Landes. Sowohl die der Shoah-Überlebenden als auch die der Sabras und der fliehenden arabischen Bevölkerung. Der Film versucht sich auf keine Seite zu schlagen und präsentiert die Ansichten der arabischen Bevölkerung, die ihr Land verlassen müssen, als ebenso „richtig“, wie die der Israelis, die um das Land kämpfen, und die der Shoah-Überlebenden, die eine neue Heimat suchen.⁵¹⁹ Der Film widerspricht zionistischen Darstellungen früherer Filme und geht auf Konfrontationskurs mit diesen. Die Shoah-Überlebenden werden nicht als eine homogene Gruppe dargestellt und erleben keine „Wiedergeburt“ in der Gestalt des Sabras.

Kritisierten die Filme der 1980er und 1990er Jahre die Aufnahme der Shoah-Überlebenden von der israelischen Gesellschaft, so übt dieser Film keinerlei Kritik an den Sabras. Er zeigt die Shoah-Überlebenden auch nicht mit negativen Stereotypen am Rande der Gesellschaft, sondern versucht unterschiedliche Personen zu porträtieren, die in der Gegenwart auf verschiedene Arten versuchen, mit den prägenden und schrecklichen Ereignissen der Vergangenheit fertigzuwerden.

⁵¹⁶ Vgl. Nurith Gertz, Gal Hermoni, Smashing up the Face of History, Trauma and Subversion in Kedma and Atash. 299

⁵¹⁷ Als Nakba (arab. Katastrophe) wird von den Palästinensern die Vertreibung und Flucht der Palästinenser im Zuge des israelischen Unabhängigkeitskrieges bezeichnet.

⁵¹⁸ Vgl. Uri Klein, Eine Reise ins Nirgendwo, In: Haaretz. 13.06.2002. <http://www.haaretz.co.il/misc/1.802184> (abgerufen am: 07.12.2012)(hebr.)

⁵¹⁹ Vgl. Liat Steir- Livny, Two Faces in the Mirror. 174.

7. Zusammenfassung

Die Repräsentation der Shoah und ihrer Überlebenden im israelischen Spielfilm zeigt das komplexe Verhältnis der israelischen Gesellschaft zu diesem Thema. Die Auseinandersetzung und die Erinnerung an dieses traumatische Ereignis hat sich mit den Jahren sowohl in offiziellen, ideologischen und politischen Anschauungen verändert als auch in der israelischen Kunst und es lassen sich die vielfältigsten Formen und Veränderungen im Umgang mit der Erinnerung an die Shoah finden. Wie die Analyse der Filme nach Ende des Zweiten Weltkrieges (Herbert Kline, *My Father's House*, 1947; Josef Leytes, *The Great Promise*, 1947) gezeigt haben, sind diese Filme sehr stark propagandistisch geprägt. Die Gestalt des Shoah-Überlebenden diene zur Stärkung zionistischer Ideologien. Der „neue Jude“ sollte geschaffen werden. Das Narrativ der analysierten Filme fokussiert auf den schwierigen Prozess der Erholung der Shoah-Überlebenden von den erlebten Traumata der Vergangenheit, sowie auf die Eingliederung der Überlebenden in die neue Gesellschaft. Sie werden als emotional verstörte Außenseiter im Vergleich zu den seelisch gesunden Sabras dargestellt und verkörpern alle Eigenschaften, die im Kontrast zu dem Sabra des Jischuw stehen. Der stereotypen Bilder von Überlebenden zeigen Verfolgte, Heimatlose und Personen, die von den Schrecken der Shoah geprägt sind und unmoralische Taten ausgeführt haben, um zu überleben (Frauen als Prostituierte).⁵²⁰ Im Laufe aller Filme vollzieht sich ein Wandel und die Shoah-Überlebenden, ihre Individualität, ihre persönliche Vergangenheit, Erfahrungen und Identität werden eliminiert. Sie überwinden ihre Traumata mit Hilfe der Sabras und der kollektiven Gemeinschaft im Lande Israel. Die Filme bieten ein „Happy End“ nicht nur an, sondern es ist ganz klar im Text festgeschrieben. Die Titel der Filme geben bereits die Richtung der Geschichte des Filmes vor, wobei die Vergangenheit marginalisiert wird. Die Vergangenheit der Shoah-Überlebenden wird nicht thematisiert und es ist alles auf die Zukunft im Land Israel gerichtet. Die Repräsentation der Shoah-Überlebenden in diesen frühen Filmen, als Personen die unmoralische Taten ausgeführt hätten, um zu Überleben, erschufen historische Mythen und stereotype Bilder von der Shoah und ihren Überlebenden, auf die auch in späteren Filmen immer wieder verwiesen wird.⁵²¹ Die Filme der

⁵²⁰ Vgl. Nurith Gertz, *The Others in Israeli Cinema of the 1940s and 1950s*. 37.

⁵²¹ Vgl. Ilan Avisar, *National Nightmares, Personal Fears*. 138,139.

1950er Jahre führten gewisse Trends fort und setzten sich nicht mit der Shoah an sich, sondern mit der zionistischen Lektion aus ihr auseinander und verwiesen auf die Bedeutung des Staates Israel. Die Shoah-Überlebenden wurden teilweise, wie auch die Misrachim am Anfang, mit negativen stereotypen Bildern präsentiert. Im Laufe des Films vollzieht sich wie in den Filmen der 1940er Jahre eine Wandlung. Sie integrieren sich jedoch nicht nur in die neue Gemeinschaft, sondern erhalten sogar einen Heldenstatus. (Josef Leytes, *Faithful City*, 1952). Heldentum spielt in den Filmen der 1950er Jahre eine wesentliche Rolle. In allen analysierten Filme lassen sich heroische Bilder von Männern, Frauen und Soldaten finden. (Josef Leytes, *Faithful City*, 1952; Thorold Dickinson, *Hill 24 doesn't answer*, 1955; Larry Frisch, *Pillar of Fire*, 1959). Im Gegensatz zu den Filmen der 1940er Jahre, in denen alle verschiedenen Bevölkerungsgruppen die Ankunft der Neueinwanderer begrüßten, wird in diesen Filmen eine Parallelität zwischen den neuen Feinden des Staates Israel und den Nazis hergestellt: Die feindlichen Araber werden als die neuen Nazis präsentiert. In diesen Jahren wurden anders als in den 1940er Jahre auch Filme produziert, die kein „Happy End“ haben. Die Shoah-Überlebenden erleben in einigen Filmen keine „Wiedergeburt“ mehr als die „neuen“ Juden, die ihre Traumata aufgrund der Hilfe der neuen Gesellschaft überwinden, sondern werden als Personen dargestellt, die sich nicht in die israelische Gesellschaft integrieren können. Diese Filme erkennen, dass es unmöglich ist, die Vergangenheit auszulöschen und dass die Vergangenheit in der Gegenwart der Shoah-Überlebenden weiterlebt.⁵²² Dies bewirkt jedoch auch, dass die negative Darstellung der Shoah-Überlebenden verstärkt wird und sie von Anfang bis zum Ende des Films in Abgrenzung zu den heroischen Israelis dargestellt werden. Erst mit ihrem Tod findet eine nationale Einbindung in die israelische Gesellschaft statt. (Moshe in „*Pillar of Fire*“). Es lassen sich aber auch Präsentationen von Shoah-Überlebenden finden, die nicht in Abgrenzung zu den Israelis dargestellt werden und die vollkommen integriert sind. Wie zum Beispiel der Leiter des Kinderheimes in „*Faithful City*“, oder Yehuda Berger in „*Hill 24 doesn't answer*“, der von Beginn des Filmes an als heroische Person beschrieben wird, die sich dem Untergrund anschließt und die illegale Einwanderung ins britische Mandatsgebiet Palästina unterstützt. Er kann in eine Reihe mit den kämpfenden Helden und Widerstandskämpfern gestellt werden, da zu dieser Zeit die Unterscheidung zwischen den „mutigen Ghetto-Kämpfern“ und den

⁵²² Vgl. Ella Shohat, *Israeli Cinema. East/ West and the Politics of Representation* (Texas 1989) 57-103; Amy Kronish, Costel Safirman, *Israeli Film. A Reference Guide*. (Westport 2003)2.

„gewöhnlichen“ Shoah-Überlebenden den Höhepunkt in der israelischen Öffentlichkeit erreichte.⁵²³ Mit dem Gerichtsverfahren gegen Adolf Eichmann wurde ein Prozess der Identifizierung mit den Opfern der Shoah in Gang gesetzt, der mit dem Sechstagekrieg und dem Jom-Kippur-Krieg verstärkt wurde. Nach dem Jom-Kippur-Krieg zerbrach der Mythos der Unverwundbarkeit, der auf der heroischen Interpretation der Shoah basierte. Bis zum Jom-Kippur-Krieg gehörten die Begriffe Shoah und Heldentum zusammen. Man identifizierte sich mit dem Heldentum, doch nach dem Krieg begriff man die „Bedeutung des Holocaust und die Grenzen des Heldentums“⁵²⁴ Die beschriebenen Ereignisse übten Einfluss auf die Repräsentation der Shoah und ihrer Überlebenden in der israelischen Kultur aus. So begannen in den Jahren nach dem Eichmann-Prozess die Werke der Shoah-Überlebenden in der Literatur, in der Poesie und im Theater vermehrt Anerkennung zu finden. Seltsamerweise wurden in den 1960er und 1970er Jahren nur sehr wenige Filme produziert, die sich dem Thema widmeten. Die wenigen Filme, die produziert wurden, verfolgten unterschiedliche Ansätze. So kommt es einerseits zur Rückkehr zu den zionistischen Idealen und dem national-heroischen Genre der 1950er Jahre, wie in dem Film „He Walked Through the Fields“ (Yosef Millo, 1967), aber auch zu Versuchen von komplexeren Darstellungen. Der Film „The Cellar“ (Nathan Gros 1963) war der erste Film, der sich den persönlichen Erinnerungen und dem Trauma eines Shoah-Überlebenden widmete. Der Fokus des Films liegt anders als bei früheren Filmen auf der Erinnerung des Protagonisten an seine Vergangenheit. Er stellte sich gegen Darstellungen der stark zionistisch geprägten Filme der vorigen Jahrzehnte, wonach Erinnerungen an die Shoah einfach ausgelöscht werden könnten. Er beschreibt die Erinnerungen Emmanuels, die ihn in der Gegenwart verfolgen. Dieser Film bricht vollkommen mit zionistisch geprägten Narrativen und widmet sich dem persönlichen Trauma und der Erinnerung eines Shoah-Überlebenden. Liat Steir-Livny schreibt, dass der Film zu der problematischen Gestalt des Shoah-Überlebenden, der nicht fähig sei, ein „normales“ Leben zu führen, wie in den Filmen der 1940er und 1950er Jahre, zurückkehre.⁵²⁵ Meiner Meinung nach stellt dieser Film jedoch den ersten Versuch dar, das Bewusstsein für das Trauma der Shoah-Überlebenden in Israel zu schärfen, wobei von zionistisch geprägten Darstellungen Abstand genommen wird. Die Aufnahme und Integration in Israel

⁵²³ Vgl. Hanna Yablonka, *Survivors of the Holocaust*. 59.

⁵²⁴ Zit. Übernommen aus: Tom Segev, *Die siebte Million*. 519.

⁵²⁵ Vgl. Liat Steir-Livny, *Two Faces in the Mirror*. 84, 85.

spielt keine Rolle und es kommt zu keinen vergleichenden Darstellungen der Shoah-Überlebenden mit der alteingesessenen israelischen Bevölkerung und den Sabras. Auch der landläufigen Meinung, dass die Juden sich wie „Lämmer zur Schlachtbank“ führen hätten lassen, und der Repräsentation als „passiv und schwach“, tritt dieser Film entgegen. In den 1970er Jahren wurde die Shoah an den Rand des israelischen Films gedrängt. Shoah-Überlebende traten selten und nur am Rande auf und oftmals wurde lediglich eine assoziative Verbindung geschaffen, was sich, wie bereits erwähnt, erst Ende der 1970er Jahre änderte. Mit Beginn der 1980er Jahre begann eine intensive Auseinandersetzung mit der Shoah in der Literatur, dem Theater, in der Musik, im Film und in der visuellen Kunst. Die Hauptakteure dieser Auseinandersetzung gehörten zur sogenannten „zweiten Generation“.

Zu dieser Zeit vertraten viele Filmemacher Einstellungen der politischen Linken, in direkter Opposition zur regierenden Partei. Sie kritisierten die Likud-Regierung und lehnten die Verwendung der Shoah im Dienst nationaler Ideologien ab.⁵²⁶ Sehr deutlich kann man das im Film „The Wooden Gun“ (1979) beobachten, der als Vorläufer Themen behandelt, die in den 1980er und 1990er Jahren in das Zentrum des Interesses rücken, und zionistische Darstellungen kritisiert. Diese Filme sind politisch motivierte Filme, die postzionistische Haltungen vertreten und in die Jahrzehnte nach dem Zweiten Weltkrieg zurückkehren. Sie üben heftige Kritik an früheren Darstellungen des Integrationsprozesses von Shoah-Überlebenden in die israelische Gesellschaft und an Repräsentationen des mythologischen Sabra (Ilan Moshenson, *The Wooden Gun*, 1979; Orna Ben- Dor Niv, *New Land*, 1994; Eli Cohen, *The Summer of Aviyah*, 1989). In diesen Filmen liegt die Empathie bei den Shoah-Überlebenden und frühere Darstellungen von den Shoah-Überlebenden als unmoralisch oder am Rande der Gesellschaft stehend werden scharf kritisiert. Aufgrund dieser Kritik reproduzieren diese Filme jedoch teilweise dieselben stereotypen negativen Bilder, die in den Filmen der 1940er Jahre geschaffen wurden. So finden sich Shoah-Überlebende am Rande der Gesellschaft wieder, die es aufgrund ihrer erlebten Traumata nicht schaffen, ein neues Leben aufzubauen. Oder sie werden als Personen dargestellt, die etwas angestellt haben müssen, um zu überleben (Kapo, Prostituierte der Nazis). Neben den politisch motivierten Filmen lassen sich in den 1980er und 1990er Jahren auch Filme finden, die sich der angesprochenen zweiten Generation

⁵²⁶ Vgl. Ilan Avisar, *Personal Fears and National Nightmares*. 147.148.

widmen. (Eli Cohen, *The Summer of Aviyah*, 1989; Nitza Gonen, *Synonym*, 1989). Diese Filme stellen großteils persönliche Filme dar und untersuchen das Dilemma der Überlebenden, ihre Erinnerung und Traumata sowie die Auswirkungen der Traumata auf die Kinder. Sie gehen der Frage der Identitätssuche innerhalb der zweiten Generation nach und beschreiben den Einfluss der Shoah auf diese Generation. Obwohl die untersuchten Filme eher die persönliche Ebene behandeln, werden auch Themen angesprochen, die im öffentlichen Diskurs in Israel bezüglich der Shoah diskutiert wurden. So wird in „*Summer of Aviyah*“ die israelische Gesellschaft Anfang der 1950er Jahre wegen der Art des Umgangs mit Shoah-Überlebenden kritisiert. In „*Synonym*“ wird auf die Komplexität des Konzepts von „Heldentum“ und unmoralische Taten von Shoah-Überlebenden eingegangen. Diese persönlichen Filme präsentieren unterschiedliche Bilder der Überlebenden. So wird in „*Summer of Aviya*“ die Mutter mit negativen stereotypen Bildern dargestellt, als Person am Rande der Gesellschaft, die sich von ihren Traumata nicht erholt und gegen Ende des Films wieder in die psychiatrische Anstalt eingewiesen wird. Im Film „*Synonym*“ hingegen wird ein differenzierteres Bild der Shoah-Überlebenden gezeichnet, indem die komplexen Beziehungen von Mania zu ihren Kindern beschrieben werden. In den 1980er und 1990er Jahren werden also zum Teil bekannte negative Bilder in der Darstellung von Shoah-Überlebenden verwendet, um Kritik an früheren Darstellungen zu üben, andererseits gibt es aber auch komplexere Beschreibungen von Shoah-Überlebenden. Im neuen Jahrtausend wurde die Shoah zu einem fixen Bestandteil des israelischen öffentlichen Diskurses und zu einem der wichtigsten identitätsstiftenden Elemente der jüdischen Bevölkerung in Israel. In diesen Jahren lässt sich eine große Anzahl von Filmen finden, die sich mit der Shoah und ihren Überlebenden auf die unterschiedlichste Art und Weise auseinandersetzen. Einige von ihnen kehren zurück zu bekannten stereotypen Bildern in der Darstellung der Shoah-Überlebenden, doch viele präsentieren ein differenzierteres Bild. Wie der Film „*Kedma*“ (2002) von Amos Gitai, der auch in die Anfangsjahre des Staates Israel zurückkehrt und die Shoah-Überlebenden, wie auch die Sabras als heterogene Gruppen präsentiert. Er stellt die Shoah-Überlebenden nicht mit negativen Stereotypen am Rande der Gesellschaft dar, sondern als sehr unterschiedliche Personen, die in der Gegenwart auf verschiedene Arten versuchen, mit den prägenden und schrecklichen Ereignissen der Vergangenheit fertigzuwerden. Da fast alle von mir analysierten Filme (außer

„Synonym“) die Zeit um die 1950er Jahre behandeln, zeigen sich besonders deutlich die Veränderungen in der Auseinandersetzung mit der Shoah und ihren Überlebenden. Diese Auseinandersetzung unterlag seit den 1940er Jahren einem kontinuierlichen Wandel. Von den stark zionistisch-geprägten Darstellungen bis zur Kritik an diesen und dem wachsenden Verständnis für die Überlebenden. Von der Auseinandersetzung mit den persönlichen Geschichten und Traumata der Überlebenden und dem Einfluss auf die zweite Generation, bis zur Anerkennung des psychischen Widerstandes und differenzierter Repräsentation der Shoah-Überlebenden.

8. Anhang

8.1 Quellenverzeichnis

8.1.1 Bibliographie

- Glenda Abramson, Drama and Ideology in Modern Israel (New York 1998).
- Aharon Appelfeld, Geschichte eines Lebens (Berlin 2005).
- Ruth Bondy, Whole Fractures (Tel Aviv 1997, hebr.)
- רות בונדי, שברים שלמים (תל אביב 1997).
- Michael Brenner, Geschichte des Zionismus. (München 2002).
- Abba Eban, Dies ist mein Volk (Jerusalem 1968).
- Werner Faulstich, Grundkurs Filmanalyse. (Paderborn 2002).
- Michael Feige, Settling in the Hearts, Jewish Fundamentalism in the Occupied Territories. (Detroit 2009).
- Jack R. Fischel, Historical Dictionary of the Holocaust (Maryland 2010).
- Saul Friedländer, Das dritte Reich und die Juden (München 2006).
- Nathan Gross, Yakov Gross, Der hebräische Film. Kapitel in der Geschichte des Kinos in Israel (Jerusalem 1991, hebr.).
- נתן גרוס, יעקב גרוס, הסרט העברי- פרקים בתולדות הראינוע והקולנוע בישראל (ירושלים 1991).
- Laura Heilmann, Zur Rezeption deutscher Geschichte und Kultur in der israelischen visuellen Kunst (München 2012).
- Annette Insdorf, Indelible Shadows. Film and the Holocaust (New York, 2002).
- Eldad Kedem, The Kibbutz and Israeli Cinema: Deterritorializing, Representation and Ideology (Tel Aviv 2007).

- Uta Klein, Militär und Geschlecht in Israel (Frankfurt/Main 2001)
- Helmut Korte, Einführung in die Systematische Filmanalyse, Ein Arbeitsbuch (Berlin 2004).
- Anette Krings, Die Macht der Bilder! Zur Bedeutung der historischen Fotografien des Holocaust in der politischen Bildungsarbeit (Berlin 2006).
- Matthias Küntzel, Deutschland, Iran und die Bombe: Eine Entgegnung- auch auf Günter Grass (Münster 2012).
- Amy Kronish, World Cinema: Israel (Wiltshire 1996).
- Amy Kronish, Costel Safirman, Israeli Film. A Reference Guide (Westport 2003).
- Daniel Levy, Nathan Sznajder, Erinnerung im globalen Zeitalter (Frankfurt am Main 2001).
- Ronit Lentin, Israel and the Daughters of the Shoah. Reoccupying the Territories of Silence (New York 2000).
- Liat Steir- Livny, Two Faces in the Mirror (Jerusalem 2009, hebr.).
- ליאת שטייר-לבני, שתי פנים במראה: ייצוג ניצולי השואה בקולנוע הישראלי. (ירושלים 2009).
- Yosefa Loshitzky, Identity Politics on the Israeli Screen (Texas 2001).
- Max Nordau, Zionistische Schriften (Berlin 1923).
- John F. Oppenheimer, Lexikon des Judentums. (Gütersloh 1967).
- Almog Oz, The Sabra: The Creation of the New Jew (London 2000).
- Gene A. Plunka, Holocaust Drama. The Theater of Atrocity (New York 2009).

- Dina Porat, Israeli Society. The Holocaust and its Survivors (London/Portland 2008).
- Yosef Raz, The Politics of Loss and Trauma in Contemporary Israeli Cinema (New York 2011).
- Motti Regev, Edwin Seroussi, Popular Music and National Culture in Israel (California 2004).
- Amnon Rubinstein, Geschichte des Zionismus. Von Theodor Herzl bis Heute (München 2001).
- Tom Segev, Die siebte Million. Der Holocaust und Israels Politik der Erinnerung (Hamburg 1995).
- Tom Segev, 1967 Israels zweite Geburt (München 2007).
- Ella Shohat, Israeli Cinema. East/ West and the Politics of Representation (Texas 1989).
- Robert Sommer, Das KZ- Bordell. Sexuelle Zwangsarbeit in nationalsozialistischen Konzentrationslagern. (Paderborn/Wien/München/Zürich 2009).
- Michael Taub, Israeli Holocaust Drama (New York 1996).
- Martina Thiele, Publizistische Kontroversen über den Holocaust im Film (Münster 2001).
- Dan Urian, The Arab and Israeli Drama and Theatre (Amsterdam 1997).
- Janet Walker, Trauma Cinema. Documenting Incest and the Holocaust (Los Angeles 2005).
- Zwi Werblowsky, Geoffrey Wigoder, The Oxford Dictionary of the Jewish Religion. (New York 1997)

- Hanna Yablonka, The State of Israel vs. Adolf Eichmann (Tel Aviv, 2001).
- Hanna Yablonka, Survivors of the Holocaust. Israel after the War (New York 1999).
- Yames E.Young, Beschreiben des Holocaust. Darstellung und Folgen der Interpretation (Frankfurt am Main 1992).
- Leon I.Yudkin, Literature in the Wake of the Holocaust (Paris/ London 2003).
- Idith Zertal, Nation und Tod, Der Holocaust in der israelischen Öffentlichkeit (Göttingen 2003).
- Moshe Zimmermann, Wende in Israel. Zwischen Nation und Religion (Berlin 1996).

Sammelbände und Beiträge daraus:

- Shosh Avigal, Patterns and Trends in Israeli Drama and Theater, 1948 to Present. In: Linda Ben Zvi (Hg.) Theater in Israel (Michigan 1996) 9-51.
- Ilan Avisar, The Holocaust in Israeli Cinema as a Conflict between Survival and Morality. In: Miri Talmon, Yaron Peleg, Israeli Cinema. Identities in Motion (Austin 2011) 151-167.
- Ilan Avisar, Personal Fears and National Nightmares: The Holocaust Complex in Israeli Cinema. In: Efraim Sicher (Hg.), Breaking Crystal. Writing and Memory after Auschwitz (Urbana/Chicago 1998) 137-160.
- Mordechai Bar-On, New Historiography and National Identity: Reflections on Changes in the Israeli Self- Perception of Israelis and Recent Israeli Revisionist Historiography. In: Anita Shapira (Hg.) Israeli Identity in Transition. (Connecticut 2004) 1-31.

- William D. Brierley, Memory in the Work of Yechiel Dinur (Ka-Tzetnik 135633). In: Leon I. Yudkin (Hg.), Hebrew Literature in the Wake of the Holocaust (London 1993).52-74.
- Batya Brutin, Von der Peripherie ins Zentrum-der Holocaust in der israelischen Kunst. In: Nili Keren (Hg.) Was war das Wort „Shoah“? Der Holocaust und der kulturelle Diskurs in Israel. (Tel Yitzhak, 2005)(hebr.)110-139.
- בתיה ברוטין, מן השוליים אל המרכז- השואה באמנות הישראלית. בתוך: נילי קרן(עורכת),מה היתה המילה "שואה", השואה והשיח התרבותי בישראל(משואה לייג, תל יצחק 2005) 110-139.
- Hans Werner Dannowski, Zerstörung und Errettung des Ebenbildes. „Aviyas Sommer“ von Eli Cohen. In: Ernst Karp, Doron Kiesel, Karsten Visarius, (Hg.) Wegen dieses Krieges . Perspektiven des israelischen Films.(Marburg 1993) 77-83.
- Yael Darr, A Tale of Amendment: A Third Generation in New Holocaust Stories for Young Children written in Israel.In: Gabriela von Glasenapp, Hans Heino Ewers (Hg.) Kriegs und Nachkriegskindheiten. Studien zur literarischen Erinnerungskultur für junge Leser (Frankfurt am Main 2008)397-417.
- Ben Ami Feingold, Hebrew Holocaust Drama as a Modern Morality Play. In: Linda Ben Zvi (Hg.) Theater In Israel (Michigan 1996) 269-285.
- Jeannine Levana Frenk, Holocaust Representations in Israeli Cinema. The Same War Again and Again, in: Vera Apfelthaler, Julia B. Köhne (Hg.), Gendered Memories. Transgressions in German and Israeli Film and Theater (Wien 2007) 179-199.
- Ruth Firer, Israel. In: Randolph L. Braham (Hg.) The Treatment of the Holocaust in Textbooks. The Federal Republic of Germany, Israel, the United States of America (New York 1987). 153-231.

- Saul Friedländer, Trauma, Memory and Transference. In: Geoffrey H. Hartmann (Hg.) Holocaust Remembrance: The Shapes of Memory. (Massachusetts 1994) 252-264.
- Nurith Gertz, The Others in Israeli Cinema of the 1940s and 1950s: Holocaust Survivors, Women, and Arabs. In: Kamel Abdel- Malek, David C. Jacobson (Hg.), Israeli and Palestinian Identities in History and Literature (New York 1999) 35-63.
- Nurith Gertz, Gal Hermoni, Smashing up the Face of History, Trauma and Subversion in Kedma and Atash. In: In: Miri Talmon, Yaron Peleg, Israeli Cinema. Identities in Motion. (University of Texas Press, 2011) 294-313.
- Gabriele von Glasenapp, Von der Endlösung der „Judenfrage“ zum Holocaust. Über den sprachlichen Umgang mit der deutschen Vergangenheit. In: Ekkehard Felder (Hg.), Semantische Kämpfe. Macht und Sprache in den Wissenschaften (Berlin 2006). 127-157.
- Raphael Gross, Eichmann- Prozess. In: Dan Diner (Hg.), Enzyklopädie jüdischer Geschichte und Kultur. Band 2, (Stuttgart/ Weimar 2012) 186-191.
- Matthias Heyl, Von den Metaphern und der geteilten Erinnerung- Auschwitz, Holocaust, Schoah, Churban, „Endlösung“. In: Helmut Schreier/Matthias Heyl (Hg.), Die Gegenwart der Schoah. Zur Aktualität des Mordes an den europäischen Juden (Hamburg 1994). 11-33.
- Marianne Hirsch, Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory. In: Barbie Zelizer (Hg.), Visual Culture and the Holocaust (London 2001) 215-247.
- Erich Kaplan, From Hero to Victim: The Changing Image of the Soldier on the Israeli Screen. In: Miri Talmon, Yaron Peleg (Hg.), Israeli Cinema. Identities in Motion (Austin 2011) 59-70.
- Talila Kosh, What Do We Do With the Past (And Who Does It)? A Gendered Reading of Lea Goldberg's Play Ba'alat Ha'Armon (1954). In: Vera

Apfelthaler, Julia B. Köhne (Hg.), *Gendered Memories. Transgressions in German and Israeli Film and Theater* (Wien 2007) 199-210.

- Heike Kühn, Die Wahrheit besitzt eine ganz eine eigene Aura. Das israelische Kino zwischen Den Fronten. In: Ernst Karp, Doron Kiesel, Karsten Visarius, (Hg.), *Wegen dieses Krieges. Perspektiven des israelischen Films* (Marburg 1993) 67-77.
- Dan Laor, The Legacy of the Survivors: Holocaust Literature in Israel. In: Donald G. Schilling (Hg.) *Lessons and Legacies II. Teaching the Holocaust in a Changing World* (Evanston 1998) 118-130.
- Liat Steir- Livny, Near and Far: The Representations of Holocaust Survivors in Israeli Feature Films. In: Miri Talmon, Yaron Peleg (Hg.), *Israeli Cinema. Identities in Motion*. (Austin 2011) 168-181.
- Maercker, Psychologische Modelle. In: Andreas Maercker (Hg.) *Posttraumatische Belastungsstörungen* (Heidelberg 2009) 33-51
- Aya Ben Naftali, Was war das Wort Shoah?-Holocaust Erinnerung im kulturellen Diskurs in Israel. In: Nili Keren (Hg.) *Was war das Wort „Shoah“? Der Holocaust und der kulturelle Diskurs in Israel*. (Tel Yitzhak, 2005)10-27.(hebr.)
- איה בן-נפתלי, מה היתה המילה שואה- זיכרון השואה בשיח התרבותי בישראל. בתוך: נילי קרן(עורכת), מה היתה המילה "שואה", השואה והשיח התרבותי בישראל(משואה לייג, תל יצחק 2005) 10-27.
- Dalia Ofer, Israel. In: David S. Wyman (Hg.), *The World reacts to the Holocaust*. 836-925.
- Krystina Arias Porras, „The Holocaust is also mine.“ David Grossmanns Stichwort: Liebe- der Roman eines israelischen Schriftstellers der zweiten Generation. In: Manuel Köppen, Klaus R. Scherpe, (Hg.) *Bilder des Holocaust. Literatur- Film- Bildende Kunst* (Köln/Wien 1997)109-128.
- Werner Schneider-Quindau, Unsichtbare Grenzen. „Wegen dieses Krieges“ von Orna Ben-Dor Niv. In: Ernst Karpf, Doron Kiesel, Karsten Visarius

(Hg.), Wegen dieses Krieges. Perspektiven des israelischen Films (Marburg 1993) 83-95.

- Anita Shapira, Die Begegnung zwischen dem Jischuw und den Überlebenden des Holocaust. In: Fritz Bauer Institut (Hg.) Überlebt und unterwegs. Jüdische Displaced Persons im Nachkriegsdeutschland. (Frankfurt/Main, New York, Jahrbuch 1997 zur Geschichte und Wirkung des Holocaust) 129-145.
- Anita Shapira, The Holocaust and World War II as Elements of the Yishuv Psyche until 1948. In: Alvin Hirsch Rosenfeld (Hg.) Thinking about the Holocaust. After half a Century (Indiana University Press 1997) 61-83.
- Ella Sheriff, Gedichte schreiben nach Auschwitz- Expressionen der Shoah in der israelischen Musik. In: Nili Keren (Hg.) Was war das Wort „Shoah“? Der Holocaust und der kulturelle Diskurs in Israel. (Tel Yitzhak, 2005,) (hebr.) 30-53.
- אלה שריף, לכתוב שירה אחרי אושוויץ- ביטויי השואה במוסיקה הישראלית. בתוך: נילי קרן (עורכת), מה היתה המילה "שואה", השואה והשיח התרבותי בישראל (משואה לייג, תל יצחק 2005) 30-53.
- Naama Shik, Weibliche Erfahrung in Auschwitz-Birkenau. In: Gisela Bock (Hg.), Genozid und Geschlecht. Jüdische Frauen im nationalsozialistischen Lagersystem. (Frankfurt/ New York 2005). 103-123.
- Ella Shohat, Master Narrative/Counter Readings: The Politics of Israeli Cinema. In: Robert Sklar, Charles Musser (Hg.), Resisting Images. Essays on Cinema and History (Philadelphia 1990) 251-279.
- Naomi Sokoloff, Gila Almagor`s Aviyah: Remembering the Holocaust in Children`s Literature. In: Elizabeth Goodenough, Andrea Immel (Hg.), Under Fire: Childhood in The Shadow of War (Detroit 2008) 198- 200.
- Hillel Tryster, Das Ende der Diaspora. Der israelische Film. In: Rainer Rother, (Hg.), Mythen der Nationen- Völker im Film (Berlin 1998). 131-149.
- Hanna Torok Yablonka, Überlebende des Holocaust in Israel: Gedanken zu einer einzigartigen Zuwanderung. In: Klaus J. Bade, S. Ilan Troen (Hg.),

Zuwanderung und Eingliederung von Deutschen und Juden aus der früheren Sowjetunion in Deutschland und Israel (Bonn 1993).180-187.

- Yosefa Yoshitzky, Hybrid Victims: Second Generation Israelis Screen the Holocaust. In: Barbie Zelizer (Hg.) Visual Culture and the Holocaust (London 2001).152-179.
- Moshe Zimmermann, Vom Jischuw zum Staat- die Bedeutung des Holocaust für das kollektive Bewusstsein und die Politik in Israel. In: Bernd Faulenbach, Helmuth Schütte (Hg.) Deutschland, Israel und der Holocaust (Essen 1998) 45-53.

Beiträge in Zeitschriften:

- Ilan Avisar, The National and the Popular in Israeli Cinema. In: Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies, Volume 24, Number 1(Fall 2005) 125- 143.
- Omer Bartov, "Kitsch and Sadism in Ka-Tzetnik's Other Planet:Israeli Youth Imagine the Holocaust," Jewish Social Studies, , Volume 3, Number 2 (Winter 1997) 42-76.
- Idit Gil, Teaching the Shoah in History Classes in Israeli High Schools. In: Israel Studies, Volume 14, Number 2, (Summer 2009) 1-25.
- Nurith Gertz,Gal Hermoni, History's Broken Wings "Narrative Paralysis" as Resistance to History in Amos Gitai's Film Kedma.In: The Journal of Cinema and Media, Volume 49, Number1 (Spring 2008) 134-143.
- Daniel Gutwein, The Privatization of the Holocaust: Memory, Historiography, and Politics. In: Israel Studies, Volume 14, Number 1, (Spring 2009) 36-64.
- Iris Milner, A Testimony to "The War After": Remembrance and its Discontent in Second Generation Literature. In: Israel Studies, Volume 8, Number 3 (Fall 2003) 194- 213.

- Brog Mooli, Victims and Victors: Holocaust and Military Commemoration in Israel Collective Memory. In: Israel Studies, Volume 8, Number 3 (Fall 2003) 65-99.
- Judd Neeman, The Tragic Sense of Zionism: Shadow Cinema and the Holocaust. In: Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies, Volume 24, Number 1, (Fall 2005) 22-36.
- Dalia Ofer, The Strength of Remembrance. Commemorating the Holocaust during the first Decade of Israel. In: Jewish Social Studies, Volume 6, Number 2 (Winter 2000) 24-55.
- Dalia Ofer, The Past That Does Not Pass: Israelis and Holocaust Memory. In: Israel Studies, Volume 14, Number 1 (Spring 2009) 1-35.
- Amit Pinchevski, Roy Brand, Holocaust Perversions: The Stalags Pulp Fiction and the Eichmann Trial. In: Critical Studies in Media Communication. Volume 24, Number 5 (December 2007) 387-407.
- Jeremy D. Popkin, Ka-Tzetnik 135633: The Survivor as Pseudonym. In: New Literary History, Volume 33, Number 2, (Spring 2002) 343-355.
- Ella Shohat, The Invention of the Mizrahim. In: Journal of Palestine Studies, Volume 29, Number 1 (Autumn 1999) 5-20.
- Efraim Sicher, In the Shadow of History: Second Generation Writers and Artists and the Shaping of Holocaust Memory in Israel and America. In: Judaism. A Quarterly Journal of Jewish Life and Thought. Volume 47, Number 2 (Spring 1998)
- Robert Sklar, To Honor your Country, Criticize it: Amos Gitai's Israeli Fiction Films. In: Cineaste- America's Leading Magazine on the Art and Politics of the Cinema. Volume 35, Number 4, (Fall 2010) 19-23.

- Moshe Tabenkin, Das Gesicht der Shoah. In: Gesammelte Briefe (Zror Michtavim), Bulletin für interne Information. Nr.134 (199), 30.03.1943, 209. (hebr.)
- מושה טבנקין, הפנים של השואה. בתוך: צרור מכתבים, עלון לאינפורמציה פנימית. 134 (199), 30.03.1943.
- Yechiam Weitz, The Holocaust on Trial: The Impact of the Kasztner and Eichmann Trials on Israeli Society. In: Israel Studies, Volume 1, Number 2 (Fall 1996) 1-26.
- Hanna Yablonka, The Development of Holocaust Consciousness in Israel: The Nuremberg, Kapos, Kastner, and Eichmann Trials. In: Israel Studies, Volume 8, Number 3 (Fall 2003) 1-24.
- Hanna Yablonka, Tuvia Friling, Introduction. In: Israel Studies, Volume 8, Number 3 (Fall 2003) v-xi. IX.
- Yael Zerubavel, The "Mythological Sabra" and Jewish Past: Trauma, Memory, and Contested Identities. In: Israel Studies, Volume 7, Number 2 (Summer 2002) 115-144.
- New Chairman of the Yad Vashem Council, In: Iris Rosenberg (Hg.) Yad Vashem, Jerusalem. Quarterly Magazine, Volume 52. (January 2009) 2.

Zeitungsartikel, Internetquellen:

- Ilana Baum, Shoah zum zweiten Mal. In: Maariv, 24.11.1989. די. (hebr.)
- אילנה באום, שואה פעם שניה. בתוך: מעריב, 24.11.1989, די
- Hannah Brown, Once I was Avi Nesher. In: The Jerusalem Post. 25.06.2010.
<<http://www.jpost.com/ArtsAndCulture/Entertainment/Article.aspx?id=179394>>
(abgerufen am: 08.12.2012)

- Sara Leibovich- Dar, Screen Test. In: Haaretz.06.07.2005.
<<http://www.haaretz.com/print-edition/features/screen-test-1.43178>>
(abgerufen am: 06.12.2012)
- Thomas Edlinger, Der Innere Iran. In: Wina. Das Jüdische Stadtmagazin.
25.07.2012. <<http://www.wina-magazin.at/?p=1044>>
(abgerufen am: 03.12.2012)
- Miriam Gordon, The Great Promise. In: The Palestine Post, 11.07. 1947. 4.
< <http://jpress.org.il/view-hebrew.asp>>
(abgerufen am: 02.07.2012)
- David Grossman, Confronting the Beast. In: The Guardian, 15.09.2007.
<<http://www.guardian.co.uk/books/2007/sep/15/featuresreviews.guardianreview2>> (abgerufen am: 03.12.2012)
- Simon Grünewald, Führer, Fett und Filz. Eine Ausstellung in Tel Aviv kontrastiert israelische und deutsche Gegenwartskunst. In: Jüdische Allgemeine. 15.03.2007.
<<http://www.juedische-allgemeine.de/article/view/id/3667>>
(abgerufen am: 03.12.2012)
- Uri Klein, Eine Reise ins Nirgendwo. In: Haaretz. 13.06.2002. (hebr.)
- אורי קליין, מסע לשום מקום. בתוך: הארץ. 13.06.2002.
<<http://www.haaretz.co.il/misc/1.802184>> (abgerufen am: 07.12.2012)
- Herbert Kline, Filmmaker, 89; Recorded Crises in 30's Europe. In: The New York Times 17. 02.1999.
<<http://www.nytimes.com/1999/02/17/arts/herbert-kline-filmmaker-89-recorded-crises-in-30-s-europe.html>>
(abgerufen am: 04.06.2012)
- Anja Kurths, Die Bedeutung der Shoah in der israelischen Gesellschaft. In: Bundeszentrale für politische Bildung. 28.03.2008.
<<http://www.bpb.de/internationales/asien/israel/45115/bedeutung-der-shoah>>

(abgerufen am: 02.01.2012)

- Meyer Levin, One Film not Made a la Hollywood. Palestine Scene and Spirit. In: The Palestine Post.03.01.1947.8.

< <http://jpress.org.il/view-hebrew.asp> >

(abgerufen am: 07.12.2012)

- Haim Maor, An Artist, Curator, Art Researcher. In: Maorart.
<http://www.maorart.com/index.php?option=com_content&view=article&id=28&Itemid=6&lang=en>

(abgerufen am.03.12.2012)

- Barak Ravid, Chemi Shalev, Netanyahu in AIPAC speech: Israel cannot afford to wait much longer on Iran. In: Haaretz, 06.03.2012.

<<http://www.haaretz.com/news/diplomacy-defense/netanyahu-in-aipac-speech-israel-cannot-afford-to-wait-much-longer-on-iran-1.416757>>

(abgerufen am: 03.12.2012)

- Ella Milch- Sheriff, Composer.

<<http://www.ellasheriff.com/>>

(abgerufen am:03.12.2012)

- Tom Vallance, Obituary Herbert Kline, In: The Independent. 18. Feb.1999.

<<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/obituary-herbert-kline-1071512.html>> (abgerufen am: 04.06.2012)

- Zeef Rav-Nof, Spiele im Schatten der Shoah. In: Davar, 23.03.1979.48. (hebr.)

- זאב רב-נוף, משחקים בצל השואה. בתוך: 48, 23.03.1979

< <http://jpress.org.il/view-hebrew.asp> >

(abgerufen am: 07.12.2012)

~~~~~

- Cinematographie des Holocaust. In: Fritz Bauer Institut. Studien- und Dokumentationszentrum zur Geschichte und Wirkung des Holocaust.  
<<http://www.cine-holocaust.de/cgi-bin/gdq?dfw00fbw001535.gd>>  
(abgerufen am 25.01.2012)
  
- Der israelische Film "die Feuersäule" wird morgen zum ersten Mal in Tel Aviv präsentiert. In: Davar. 11. 03. 1959, 3. (hebr.)
- הסרט הישראלי "עמוד האש יוצג מחר לראשונה בתיאטרון דבר. 11.03.1959, 3.  
< <http://jpress.org.il/view-hebrew.asp> >  
(abgerufen am: 07.12.2012)
  
- Ezekiel Chapter 34.  
<<http://www.mechon-mamre.org/e/et/et1234.htm>>  
(abgerufen am: 02.07.2012)
  
- Fahrlässige Analogien, Proteste israelischer Intellektueller und Künstler gegen die Anti- Iran Rhetorik der Regierung. In: Neue Zürcher Zeitung, 28.03.2012.  
<<http://www.nzz.ch/aktuell/feuilleton/uebersicht/fahrlaessige-analogien-1.16121511>> (abgerufen am 03.12.2012)
  
- Hamartef, The Cellar. In: Cinematheque Tel Aviv.  
<<http://www.cinema.co.il/movies/movie.asp?movieId=3231>>  
(abgerufen am: 01.11.2012)
  
- Israeli Film Database  
<<http://www.israelfilmcenter.org/israeli-film-database/?ifdsearch=transit&viewablefilms=False>>  
(abgerufen am: 15.12.2012)
  
- „Iran, Nazi Germany must be compared“. In: The Jerusalem Post, 27.01.2010.  
<<http://www.jpost.com/Israel/Article.aspx?id=166973>>  
(aufgerufen am: 02.12.2012)

- Netanyahu: World is gradually accepting Iran's extermination calls. In: Haaretz, 11.04.2010. <<http://www.haaretz.com/news/netanyahu-world-is-gradually-accepting-iran-s-extermination-calls-1.284045>> (abgerufen am: 03.12.2012)
- Netanyahus Speech at AIPAC (full text) In: The Times of Israel. 06.03.2012. <<http://www.timesofisrael.com/netanyahus-speech-at-aipac-full-text/>> (abgerufen am: 03.12.2012)
- „Synonym“- Das neue Drama, welches Im Fernsehen ausgestrahlt wird. In: Jediot Achronot. 21.11.1989.13. (hebr.)
- 21.11.1989. "שם נירדף" - הדרמה החדש שתוקרן בטלוויזיה. בתוך: ידיעות אחרונות.

### 8.1.2 Filmographie

- Baruch Agadati, This is the Land, VHS, 60 min., Palästina 1935.
- Udi Aloni, Forgiveness (Mechilot), DVD, 97 min., Israel 2006.
- Nathan Axelrod, The Pioneer, Palästina 1927.
- Nathan Axelrod, Oded the Wanderer, VHS, 70 min., Palästina 1933.
- Assaf Bernstein, The Debt (Hachov), DVD, 93 min. Israel 2007.
- Lina Chaplin, Slava Chaplin, Burning Mooky (Mooky Bo'era), DVD, 102 min., Israel 2008.
- Eli Cohen, The Summer of Aviyah (Hakayitz Schel Aviyah), DVD, 90 min., Israel 1988.
- Eli Cohen, Under the Domim Tree (Etz Hadomim Tafus), DVD, 102 min., Israel 1995.
- Boaz Davidson, Alex is Lovesick (Alex Holeh Ahavah), DVD, 83 min., Israel 1986.
- Thorold Dickinson, Hill 24 Doesn't Answer (Giv'a 24 Eina Ona), DVD, 101 min., Israel 1955.
- Ilan Eldad, The Dybbuk, (Hadibuk), VHS, 95 min., Israel 1968.
- Ari Folman, Made in Israel, DVD, 113 min., Israel 2001.
- Alexander Ford, Sabra, VHS, 84 min., Palästina 1933.
- Eytan Fox, Walk on Water (Lalechet al Hamaim), DVD, 103 min., Israel 2004.

- 
- Larry Frisch, Pillar of Fire (Amud Ha Esch), DVD, 87 min, Israel 1959.
  - Peter Frye, The Hero's Wife (Eshet Hagibor), DVD, 90 min., Israel 1963.
  - Amos Gitai, Kedma, DVD, 94 min, Israel 2002.
  - Menachem Golan, Operation Thunderbolt (Mizva Yonathan), DVD, 128 min., Israel 1977.
  - Menachem Golan, Tevye and His Seven Daughters, (Tuvia Ve Sheva Benotav), VHS, 119 min., Israel 1968.
  - Jakob Goldwasser, Over the Ocean (Me'ever Layam), DVD, 91 min., Israel 1991.
  - Niza Gonen, Family Secrets (Sodot Mishpacha), DVD, 91 min., Israel 1998.
  - Nitzza Gonen, Synonym (Schem Nirdaf), DVD, 56 min., Israel 1989.
  - Nathan Gros, The Cellar (HaMartef), DVD, 58 min, Israel 1963.
  - Zeev Havatzelet, What a Gang (Chavurah Schekazot), DVD, 88 min., Israel 1963.
  - Abraham Heffner, The Winchell Affair (Parashat Winchell), VHS, 63 min., Israel 1979).
  - Herbert Kline, My Father's House (Beit Avi,), DVD, 85 min., Palästina 1947.
  - Joseph Krumgold, It is no Legend (Ein Zo Agadah), VHS, 71 min, Israel 1949
  - Joseph Krumgold, Out of Evil (Miklalah Lebrachah), VHS, 87 min., Israel 1950.
  - Leopold Lahola, Tent City (Ir Ha Ohelim), VHS, 36 min., Israel 1951.
  - Helmar Lerski, Tomorrow is a Wonderful Day (Adamah), VHS, 45 min, Israel 1948.
  - Josef Leytes, Faithful City (Kirya Ne'Emana, 1952), DVD, 81 min., Israel 1952.
  - Josef Leytes, The Great Promise (Dim'at Hanekhama Hagdola), DVD, 49:36 min., Palästina 1947.
  - Arik Lubtski, Mati Harari, Valentina's Mother (Ima Schel Valentina), DVD, 76 min. Israel 2009.
  - Yosef Milo, He Walked Through the Fields (Hu Halakh Basadot), DVD, 93 min, Israel 1967
  - Avi Nesher, The Matchmaker (Pa'am Haiti), DVD, 112 min., Israel 2010.

- Orna Ben -Dor Niv, NewLand (Eretz Khadasha), DVD, 103 min., Israel 1994.
- Hanan Peled, Dear Mr. Waldmann (Michtavim Le America), DVD, 90 min. Israel 2006.
- Aner Preminger, Blind Man's Bluff, (Golem Ba Maagal),DVD, 93 min., Israel 1991.
- Daniel Rosenberg, Homeland (Beit Avi),DVD, 39 min., Israel 2008.
- Tsipi Trope, Six Million Pieces (Shisha Million Ressissim),DVD, 90 min. Israel 2002.
- Tsipi Trope, Tel Aviv- Berlin, VHS, 90 min., Israel 1987.
- Daniel Wachsmann, Transit, VHS, 87 min., Israel 1980.
- Dan Wolman, Hide and Seek (Machboim),DVD,90 min., Israel 1980.
- Ilan Woshenson, The Wooden Gun (Roveh Khuliot), DVD, 88 min, Israel 1979
- Dan Verete, Metallic Blues, DVD, 90 min., Israel 2004.

## **8.2 Abstract**

**Gerald Krammel**

### **Die Repräsentation der Shoah und ihrer Überlebenden im israelischen Spielfilm**

Seit dem Ende des Zweiten Weltkrieges und der Vernichtung des Großteils der europäischen Juden setzten sich Filmemacher mit dem Thema der Shoah und mit ihren Überlebenden auseinander. Diese Arbeit stellt eine Untersuchung der filmischen Repräsentation der Shoah und ihrer Überlebenden im israelischen Spielfilm von den ersten zionistischen Produktionen nach 1945 bis zum heutigen Zeitpunkt dar. Anhand zwölf ausgewählter Spielfilme der verschiedenen Jahrzehnte werden Veränderungen und Kontinuitäten in der Auseinandersetzung mit der Shoah und ihren Überlebenden unter Berücksichtigung des historischen Kontextes und der jeweiligen Geschichtsdeutung untersucht. Der Fokus ist auf die Repräsentation der Shoah-Überlebenden, ihre Ankunft und Aufnahme in Israel und die Bilder, mit denen sie in den Filmen dargestellt werden, gerichtet. Verschiedene Fragen werden gestellt und zu beantworten versucht: Zum Beispiel weshalb Shoah-Überlebende in den frühen filmischen Auseinandersetzungen als homogene passive Gruppe mit negativen Stereotypen dargestellt wurden, und ob, beziehungsweise wie sich diese Repräsentation verändert hat und welche Gründe es dafür gegeben hat.

### 8.3 Lebenslauf

#### Arbeit und Ausbildung:

|                   |                                                                                                                                                                                                    |
|-------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>1987- 1992</b> | Besuch der Volksschule in Eberstalzell                                                                                                                                                             |
| <b>1992- 1999</b> | Besuch des BRG Wels, Wallererstraße (ohne Abschluss)                                                                                                                                               |
| <b>1999- 2003</b> | Dachdecker u. Spenglerlehre bei der Fa. Seyr, Vorchdorf                                                                                                                                            |
| <b>2004- 2005</b> | Gedenkdienst im Anita Miller Cohen Elternheim in Tel Aviv                                                                                                                                          |
| <b>2005- 2006</b> | Besuch der Maturaschule Dr. Roland in Wien                                                                                                                                                         |
| <b>Seit 2006</b>  | Studium der Geschichte an der Universität Wien<br>(Interessensschwerpunkte: Zeit- und Globalgeschichte,<br>Holocaust- Studies, Geschichte des Judentums,<br>Antisemitismus und Rassismusforschung) |
| <b>2009</b>       | 8- wöchiges Voluntariat in der „Stiftung Denkmal für die<br>ermordeten Juden Europas“                                                                                                              |
| <b>2010-2012</b>  | Studium der Geschichte an der Universität Tel Aviv                                                                                                                                                 |

#### Publikationen:

- Abdelkarim Aziza, Gerald Krammel, Die Geschichte des Islam in Österreich. In: Thomas Schmidinger, Dunja Larise (Hg.), Zwischen Gottesstaat und Demokratie. Handbuch des politischen Islam (Wien 2008)46-57.
- Abdelkarim Aziza, Gerald Krammel, Der Kaiser und seine Muslime. In: Liga, Das Magazin der österreichischen Liga für Menschenrechte. Nr.2, 2008.