

Uta Larkey

## Mehrsprachigkeit in neueren israelischen Spielfilmen

*Dieser Artikel analysiert den neueren Trend im israelischen Film, Fremdsprachen zu verwenden, die ein authentisches Bild des heutigen multikulturellen, multiethnischen und multilingualen Israel zu vermitteln suchen. Sowohl die demografischen Veränderungen einer modernen, dynamischen Gesellschaft als auch deren Auseinandersetzungen mit dem Trauma der Vergangenheit, der Shoah, werden in der jüngsten Filmproduktion verstärkt durch den Einsatz von fremd- und mehrsprachigen SchauspielerInnen filmisch verhandelt. Häufig vernachlässigen die Untertitel allerdings die sprachliche Vielfalt der Figuren.*

*This article analyses a recent trend in Israeli film-making: the use of foreign languages, intended to convey an authentic impression of a multi-cultural, multi-ethnic and multi-lingual Israel. Film productions of the last twenty years often feature actors and actresses who are foreign speakers or speak other languages in addition to Hebrew to capture demographic changes in a modern, dynamic society but also its confrontation with the traumas of the past; the Shoah. However, the subtitles frequently fail to communicate the linguistic complexity of the characters.*

In der gegenwärtigen israelischen Spielfilmproduktion werden transnationale gesellschaftliche Veränderungen und bevölkerungspolitische Besonderheiten Israels zunehmend mittels einer sprachlichen Vielfalt verhandelt, die zum Teil an einen bereits bestehenden Umgang mit verschiedenen Sprachen im Film anknüpft, zum Teil aber auch neue Akzente setzt. Dieser Artikel analysiert zwei Aspekte, die nicht nur für das israelische Kino, sondern auch die israelische Gesellschaft insgesamt bestimmend sind: Zum einen geht es hier um Filme, die die Erinnerung an die Shoah und das damit verbundene individuelle und kollektive Trauma thematisieren,<sup>1</sup> zum anderen um Filme, die heutige Globalisierungsprozesse am Beispiel Israels reflektieren. Für Israelis ist die Erinnerung an die Shoah auch heute noch „ein zentrales Ereignis, das ihre jüdisch-israelische Identität formt.“<sup>2</sup> In den Filmen der letzten zwanzig Jahre werden die Auswirkungen der Shoah auf die Überlebenden selbst, aber auch auf ihre Nachkommen und den gesellschaftlichen Kontext in Israel

<sup>1</sup> Eine spezielle Rolle kommt in den hier analysierten Filmen der deutschen Sprache zu. Gelegentlich wird auch Jiddisch verwendet, aber dann in erster Linie als Indikator für den heldenhaften Kampf der Partisanen (*Summer of Aviya*, 1989, Eli Cohen) oder als sprachliche Brücke zwischen zwei Holocaust-Überlebenden während des Krieges von 1948 (*Homeland* – auch bekannt als *My Father's House*, 2008, Dani Rosenberg). Rosenberg kritisiert in seinem Film auch die seit den späten 1930er Jahren verbreitete Praxis, Jiddisch zugunsten von Hebräisch im öffentlichen Leben zurückzudrängen. In *Kedma* (2002, Amos Gitai) symbolisiert Jiddisch ebenfalls die Transformation eines „Diasporajuden“, eines religiösen Kantors, der als unfreiwilliger Soldat im Krieg von 1948 für Israels Unabhängigkeit fällt – unmittelbar nachdem ihm sein Kommandant einen hebräischen Namen gegeben hat.

<sup>2</sup> Ofer, Dalia: The Past That does not Pass: Israelis and Holocaust Memory, in: *Israel Studies* 14 (2009), 1, S. 1-35, hier S. 1 (Übersetzung U. L.).

nuancierter als bislang bestimmt, wobei Mehrsprachigkeit, Dialekte und Akzente der Figuren eine große Rolle spielen.

Zeitgenössische Regisseure verwenden außer Hebräisch und Arabisch, den beiden offiziellen Sprachen in Israel, und der weitverbreiteten internationalen „Zweitsprache“ Englisch zunehmend verschiedene andere Sprachen, um so ein authentisches Bild von der sprachlichen Vielfalt in Israel zu vermitteln.<sup>3</sup> Das betrifft in erster Linie die Muttersprachen der ProtagonistInnen – EinwanderInnen, ArbeitsmigrantInnen, Flüchtlinge, illegale ausländische Arbeitskräfte und TouristInnen. Der Trend, Mehrsprachigkeit als dramaturgisches Mittel zur Charakterentwicklung einzusetzen, sprachbedingte Kommunikationseinschränkungen zu thematisieren und interkulturelle Missverständnisse in die Handlungen zu integrieren, unterstreicht das Bestreben, Israel als multikulturelle Gesellschaft darzustellen. Dies führt auch zu einem vielfältigen Einsatz von fremdsprachigen, internationalen SchauspielerInnen, die teilweise aus den jeweiligen Förderländern kommen,<sup>4</sup> aber auch von in Israel lebenden zwei- oder mehrsprachigen SchauspielerInnen.<sup>5</sup>

Da viele der gegenwärtigen israelischen Filme internationale Koproduktionen sind, auf ein internationales Publikum abzielen und oft in mehreren Sprachen gedreht sind, stellt sich die Frage nach Übersetzung und Verständlichkeit. Im Gegensatz zur Synchronisation, die beispielsweise im deutschen Kino (noch) vorherrscht, bieten Untertitel die leider viel zu wenig eingesetzte Möglichkeit, sprachliche Unterschiede im Schriftbild deutlich kenntlich zu machen. Die Mehrsprachigkeit als stilistisches Mittel ist allerdings weit weniger wirksam, wenn die meist englischsprachigen Untertitel nicht angeben, in welcher Sprache die Dialoge geführt werden (von wenigen Ausnahmen wie zum Beispiel *Ajami*, 2010, Scandar Copti und Yaron Shani, abgesehen), und das Publikum nicht mit den verschiedenen in einem Film gesprochenen Sprachen vertraut ist. Durch diese Vereinheitlichung in den Untertiteln gehen signifikante Nuancen der Charakterentwicklung verloren, was besonders bei Figuren auffällt, die – je nach Kontext und kultureller Markierung – mühelos in mehreren Sprachen kommunizieren können. Der Wechsel zwischen den jeweiligen Muttersprachen und Hebräisch signalisiert den Spielraum der ProtagonistInnen zwischen zwei Kulturen und ihre jeweilige Stellung im Assimilations- und Akkulturationsprozess. Das betrifft sowohl Filme der neueren Produktion, deren Handlung im Israel unmittelbar vor und nach der

<sup>3</sup> Internationale mehrsprachige Koproduktionen, die in Israel von nichtisraelischen RegisseurInnen gedreht wurden, werden hier nicht berücksichtigt (*Live and Become*, 2005, Radu Mihaileanu; *A Bottle in the Gaza Sea*, 2011, Thierry Binisti; *Transit*, 2013, Hannah Espia). Auch die weitverbreitete Benutzung von akzentgefärbtem Englisch als *Lingua franca* zwischen Figuren, die keine andere gemeinsame Sprache besitzen, ist nicht Gegenstand dieses Artikels.

<sup>4</sup> Zum Beispiel Fanny Ardant in *The Secrets* (2007, Avi Nesher), Knut Berger und Caroline Peters in *Walk on Water* (2004, Eytan Fox).

<sup>5</sup> Außer Hebräisch sprechen die Schauspielerinnen Ania Bukstein (*Newland*, 1994; *The Secrets*, 2007), Jevgenja Dodina (*Made in Israel*, 2001; *Dear Mr. Waldman*, 2006) und Evelyn Kaplun (*Yana's Friends*, 1994) Russisch; Aure Atika (*Turn Left at the End of the World*, 2004) Französisch; Rozina Cambus (*Late Marriage*, 2001; *Human Resources Manager*, 2010) Rumänisch, und der Regisseur von *Late Marriage*, Dover Kohashvili sowie einige SchauspielerInnen im Film Georgisch, um nur einige wenige Beispiele zu nennen.

Staatsgründung angelegt ist,<sup>6</sup> als auch solche, die in der Gegenwart spielen.<sup>7</sup>

Mehrsprachigkeit wird auf verschiedene Weisen präsentiert. Während Arabisch und Englisch seit Jahrzehnten ein integraler Teil israelischer Filme sind, rückt die Filmproduktion der letzten zwanzig Jahre mehr und mehr die inneren und äußeren Konflikte von neuen EinwanderInnen in den Mittelpunkt, in erster Linie aus der ehemaligen Sowjetunion (*Coffee with Lemon*, 1994, Leonid Gorevets; *Saint Clara*, 1996, Ari Folman und Ori Sivan; *Schwartz Dynasty*, 2005, Amir und Shmuel Hasfari; *Nina's Tragedies*, 2004, Savi Gavison; *Yana's Friends*, 1999, Arik Kaplun; *The Children of USSR*, 2007, Felix Gerchikov; *Love and Dance*, 2006, Eitan Anner; *Late Marriage*, 2001, Dover Koshashvili), aber auch aus Indien und Marokko (*Turn Left at the End of the World*, 2004, Avi Neshet bzw. *To Take a Wife*, 2004, Ronit und Shlomi Elkabetz), aus Japan (*A Matter of Size*, 2009, Erez Tadmor und Sharon Maymon) und Argentinien (*Dusk*, 2011, Alon Zingman). Außer der Darstellung der kürzlich nach Israel eingewanderten Olim (legale EinwanderInnen) sind es in erster Linie ProtagonistInnen, die Israel besuchen (*The Secrets*, 2007, Avi Neshet) und dabei ohne eigenes Verschulden in das Labyrinth des ‚illegalen‘ Arbeitsmarkts geraten (*James' Journey to Jerusalem*, 2003, Ra'anan Alexandrowicz), sowie ausländische Arbeitskräfte, deren soziale, kulturelle und sprachliche Dilemmata filmisch verarbeitet werden (*Foreign Sister*, 2000, Dan Wolman; *Noodle*, 2007, Ayelet Menahemi; *Jellyfish*, 2007, Shira Geffen und Etgar Keret).

Grundsätzlich unterscheiden die israelischen Behörden zwischen legaler jüdischer Einwanderung (Alijah), Arbeitsmigration mit oder ohne Arbeitsgenehmigung und Flüchtlingen (in den letzten Jahren besonders aus Afrika). Obwohl die jüdische Immigration nach Israel seit der Staatsgründung immer größeren und kleineren Schwankungen unterworfen war, lässt sich seit Anfang der 1990er Jahre eine stetige Abnahme feststellen.<sup>8</sup> Im Gegensatz dazu wächst der Anteil der ausländischen Arbeitskräfte seit Beginn der 1990er Jahre in einem weitaus größeren Ausmaß als in den meisten westeuropäischen Ländern.<sup>9</sup> Zum Vergleich: Während im Jahre 2011 16.892 Jüdinnen und Juden einwanderten, zogen im gleichen Jahr doppelt so viele Menschen aufgrund einer ausgestellten Arbeitsgenehmigung nach Israel. Der mit Abstand höchste Anteil von ImmigrantInnen seit den 1990er Jahren kommt aus der früheren Sowjetunion, während die insgesamt

<sup>6</sup> *Newland* (1994, Orna Ben-Dor Niv), *Kedma* (2002, Amos Gitai), *My Father's House* (2008, Dani Rosenberg).

<sup>7</sup> Siehe die im folgenden Absatz aufgeführten sowie alle in diesem Aufsatz analysierten Filme.

<sup>8</sup> Sheps, Marina: Foreign Workers in Israel, in: Central Bureau of Statistics – State of Israel 2011, online unter: [http://www.cbs.gov.il/hodaot2011n/20\\_11\\_182e.pdf](http://www.cbs.gov.il/hodaot2011n/20_11_182e.pdf) [01.07.2013]. Das Rückkehrgesetz, das 1950 von der Knesset verabschiedet wurde, garantiert allen Juden weltweit eine legale Einwanderung nach Israel sowie staatsbürgerliche Rechte. Im Jahre 1990 wanderten 199.516 Juden nach Israel ein; 1997 waren es 66.221 und im Jahre 2010 insgesamt 16.633. Die Einwanderung aus der früheren Sowjetunion von über einer Million Menschen (ein Sechstel der Gesamtbevölkerung Israels) erlebte ihren Höhepunkt Anfang der 1990er Jahre, was sich in den folgenden Jahren auch in der Spielfilmproduktion widerspiegelte.

<sup>9</sup> Drori, Israel: Foreign Workers in Israel: Global Perspectives. Albany, NY 2009, S. 9. Die Anwerbung ausländischer nichtjüdischer Arbeitskräfte ist ein relativ neues Phänomen, da die Beschäftigung von Palästinensern als Arbeitskräfte durch die Zweite Intifada im Jahre 2000 unterbrochen wurde. Israel, ein relativ junger Staat, aber mit einem stark wachsenden Bevölkerungssegment von älteren Menschen, steht zunehmend vor dem Problem der Altersversorgung. Aus diesem Grund werden zum Beispiel mehr und mehr Arbeitsgenehmigungen an AltenpflegerInnen von den Philippinen, aus Thailand und Polen vergeben.

116.500 legalen ausländischen Arbeitskräfte, die bis Ende 2010 nach Israel kamen, von den Philippinen (25 %), aus Thailand (24 %), den ehemaligen Sowjetrepubliken (18 %), Rumänien und (9 %) und China (9 %) stammten.<sup>10</sup>

Die legal eingewanderten, aber nichtjüdischen Arbeitskräfte leben unter sehr viel schwierigeren Bedingungen in Israel als die jüdischen Einwanderer: Sie haben nur ein zeitlich begrenztes Aufenthalts- und Arbeitsrecht, ihnen droht nach Ablauf ihres Arbeitsvertrags die Abschiebung, wenn sie sich noch weiterhin in Israel aufhalten sollten. Davon sind auch ihre in Israel geborenen Kinder betroffen, deren Staatsbürgerschaft und nationale Identität oft infrage stehen.

Zahlreiche Beispiele der israelischen Spielfilmproduktion der letzten zwanzig Jahre zeigen Israel als Land für Alijah (jüdische Einwanderung), aber auch als Land der erträumten oder enttäuschten Arbeits- und Lebensmöglichkeiten für nichtjüdische Arbeitskräfte aus verschiedenen Ländern. Mein Artikel untersucht diesen Trend anhand von Filmen wie *Noodle* und *Jellyfish*, in denen jeweils Chinesisch und Tagalog, eine der Hauptsprachen auf den Philippinen, als ein integraler Bestandteil des Narrativs benutzt werden.<sup>11</sup> In diesen sowie in allen anderen hier besprochenen Filmen wird Englisch als nahezu universelles Kommunikationsmittel präsentiert. Die Annahme, dass man sich in der heutigen Welt meist – wenn auch nicht immer adäquat – auf Englisch verständigen kann, wird hin und wieder durchbrochen, wenn der Regisseur seinen Figuren jegliche gemeinsame sprachliche Basis entzieht (Joy und Malka in *Jellyfish*; Miri und die Titelfigur in *Noodle*).

### **Die Bedeutung der Sprache und die Situation ausländischer Arbeitskräfte in *Noodle***

Die relativ geradlinige Handlung des Films *Noodle* wird durch einige überraschende dramaturgische Wendungen und gezielt eingesetzte Spannungsmomente aufgelockert. Miri, eine Stewardess der Fluggesellschaft El Al, sieht sich mit einer unerwarteten Situation konfrontiert, nachdem ihr ihre chinesische Putzfrau in Englisch mit starkem chinesischem Akzent und ängstlicher Stimme „One hour, one hour“ zuruft, dann plötzlich verschwunden ist und ihren kleinen Sohn in Miris Wohnung zurücklässt. Miri und ihre Schwester Gila versuchen sich zunächst auf Englisch mit dem kleinen Jungen zu verständigen, was allerdings nicht gelingt. Die dramatische Spannung wird unter anderem durch das Fehlen einer gemeinsamen Sprache erzeugt. Während die Erwachsenen versuchen, sich auf Englisch und Hebräisch mit dem Jungen zu unterhalten, ist der Darsteller des Jungen (Boaqi Chen), der aus Hongkong kommt und nicht Hebräisch spricht, ganz auf seine ausdrucksstarke Mimik und Körpersprache angewiesen. Der einzige Satz, den der Junge auf Hebräisch sagen kann: „Ich bin ein chinesischer Junge“, verfehlt zunächst

<sup>10</sup> Sheps, *Foreign Workers*, 2011, S. 4.

<sup>11</sup> Die Rolle der russischen Sprache in israelischen Filmen der zwei letzten Dekaden ist in ihrer Komplexität nicht in diesem Aufsatz zu fassen und verdient eine eigene Studie. Hervorzuheben wäre hier der Beitrag von Olga Gershenson: *Immigrant Cinema: Russian Israelis on Screen and behind the Camera*, in: Talmon, Miri/Peleg, Yaron (Hg.): *Israeli Cinema: Identities in Motion*, Austin 2011, S. 134-150.

seine humoristische Wirkung nicht und lässt sich als Kritik an den fragwürdigen Methoden des Fremdsprachenunterrichts verstehen: Er kann weder die Fragen nach seinem Namen noch nach seinem Alter verstehen, weiß aber, wie er formulieren kann, was offensichtlich und daher unnötig zu sagen ist. Später im Film allerdings wird klar, dass der Junge in Israel geboren wurde und keine gültige Staatsbürgerschaft besitzt. Seine Mutter, die keinen legalen Status in Israel hat, meldete aus Angst vor einer möglichen Abschiebung ihren Sohn nicht bei der chinesischen Botschaft an. Selbst wenn sie die notwendigen Papiere gehabt hätte, wäre es für sie nicht möglich gewesen, in Israel zu bleiben, da die Gesetze bestimmen, dass Arbeitsmigrantinnen Wohn- und Arbeitserlaubnis verlieren und das Land verlassen müssen, wenn sie ein Kind in Israel gebären.<sup>12</sup> Der Humor wird also bitterer Ernst, wenn der Film auf die prekäre Lage von ausländischen Arbeitskräften und ihren Kindern aufmerksam macht.

Da der Junge die Frage nach seinem Namen nicht versteht, aber chinesisches Essen mag, gibt Miri ihm den Spitznamen „Noodle“ (Nudel). Als Noodle verzweifelt wegläuft, um seine Mutter zu finden, entsteht ein neuer Konflikt, der sich erst löst, als er bemerkt, dass Miri ihn sucht und wie besorgt sie um ihn ist, woraufhin sich ihre Beziehung ändert. Der zweite Wendepunkt in ihrer Beziehung wird durch den Versuch eines sprachlichen Brückenschlags zwischen Miri und Noodle markiert, nachdem diese mithilfe eines Wörterbuchs Chinesisch lernt und Noodle sein hebräisches Vokabular erweitert und die korrekte Aussprache übt. Hier spielt die Regisseurin mit dem Stereotyp der Lautverwechslung von R und L Lauten bei chinesischen Muttersprachlern. Der subtile Witz ergibt sich daraus, dass der Name der Hauptdarstellerin Mili (Avital) ist. Um den Plot voranzutreiben, wird eine weitere Figur eingeführt, Gilas Exfreund, der TV-Journalist Mati, der praktischerweise Hebräisch und Chinesisch spricht. Er übersetzt und vermittelt zwischen Miri und Noodle.

Miris Suche nach Noodles Mutter führt sie zu einem heruntergekommenen Wohnheim für Asylsuchende, Flüchtlinge und ‚illegale‘ Arbeitskräfte – einer Welt, die der israelischen Gesellschaft normalerweise verborgen bleibt, beziehungsweise deren Existenz meist verdrängt wird. Eine afrikanische Asylsuchende informiert Miri, dass die Polizei alle ‚Illegalen‘ aus China verhaftet und abgeschoben hätte. In französisch gefärbtem Englisch bittet sie Miri: „If no mother you keep the boy. Don't let them take the boy“ („Wenn keine Mutter, behalt den Jungen. Gib ihnen den Jungen nicht“, Übersetzung U. L.). Mithilfe von Mati und chinesischen Restaurantbesitzern gelingt es, Noodles Mutter ausfindig zu machen, die ihre Pekinger Adresse an die Wand ihrer schäbigen Unterkunft in Tel Aviv geschrieben hatte. Das emotionale Telefongespräch zwischen Noodle und seiner Mutter auf Chinesisch wurde nicht unvertitelt, sodass wir als ZuschauerInnen die gleiche Perspektive wie Miri und Gila einnehmen und eher ahnen als verstehen, worum es geht. Die sentimentale Filmmusik und Matis Übersetzung bestätigen unsere Annahme, dass Noodle unbedingt zu seiner Mutter will. Obwohl der Film die schwierige Realität

<sup>12</sup> Elias, Nelly/Kemp, Adriana: The New Second Generation: Non-Jewish *Olim*, Black Jews and Children of Migrant Workers in Israel, in: Israel Studies 15 (2010), 1, S. 73-94, hier S. 83.

von ausländischen Arbeitskräften thematisiert, ist sein eigentliches Anliegen, die Hauptfigur Miri als altruistische Heldin zu porträtieren, die am Ende auf wundersame Art und Weise Mutter und Sohn in Peking wieder vereint.

Die Filmemacherin Ayelet Menahemi hinterfragt nicht Miris privilegierte Position und Ignoranz gegenüber den sozialen Problemen der ausländischen Arbeitskräfte, die im Schatten der Gesellschaft in ständiger Angst vor Abschiebung leben, aber sie konfrontiert das Publikum mit der Frage nach individuellen Verhaltensmöglichkeiten und gesellschaftlichen Veränderungsformen. Nach Untersuchungen der Soziologinnen Nelly Elias und Adriana Kemp wurden in den letzten Jahren etwa 2.000 Kinder von ArbeitsmigrantInnen in deren Heimatländer abgeschoben.<sup>13</sup> Hinter dieser Zahl stehen individuelle Schicksale von wirtschaftlicher und sozialer Not, von Familientrennungen, Marginalisierung in einer Mehrheitsgesellschaft, Machtlosigkeit und Entrechtung. Doch das Anliegen des Films ist es weniger, sich mit diesen Fragen auseinanderzusetzen, als Miri als Heldin in den Mittelpunkt zu rücken. Sie ist nicht nur die Retterin, die Mutter und Sohn wieder zusammenbringt, sondern sie ist als junge Frau auch schon zweimal verwitwet.<sup>14</sup> Diese Information wird den ZuschauerInnen in einer Szene vermittelt, in der Miri Noodle – ohne dass sie beide eine gemeinsame Sprache sprechen könnten – über das Schicksal ihrer gefallenen Ehemänner berichtet. Noodle stellt seine Fragen auf Chinesisch und Miri beantwortet diese auf Hebräisch und mit Mitteln der nonverbalen Kommunikation. Die Tragödie wird aus dem persönlichen Rahmen herausgehoben, da Miris frühere Ehemänner beide in nicht näher bestimmten Kriegsgeschehen getötet wurden. So kontextualisiert die Filmemacherin ihre Protagonistin Miri auch als nationale Heldin, deren Privatleben auf das Engste mit dem nationalen Mythos von Opfer und Aufopferung verschlungen ist. Der Film wird somit zu einer narrativen Exposition über nationale Identität unter den sich mit der Globalisierung verändernden Bedingungen. Der Subtext von nationaler Identität und Zugehörigkeit wird auch in sprachlicher Hinsicht bedient: Die israelische Gesellschaft und ihre ProtagonistInnen sprechen Hebräisch; die ArbeitsmigrantInnen sprechen Chinesisch. Im Gegensatz zu vielen anderen Filmen wird hier, ähnlich wie in Egtar Kerets und Shira Geffens Film *Jellyfish* von 2007, Englisch nicht als Lingua franca zwischen verschiedensprachigen Figuren präsentiert.

### **Mehrsprachigkeit in *Jellyfish***

Die Filmemacher verfolgen in *Jellyfish* drei narrative Stränge, die sich punktuell berühren, ohne sich ineinander aufzulösen. Das gemeinsame Motiv – die Suche nach der eigenen Identität als Frau im heutigen Israel – zieht sich als roter Faden durch alle drei Geschichten. Während die Geschichte um Keren, einer jungen Braut, mit der enigmatisch-tragischen Figur einer Gedichteschreiberin im gleichen Hotel

<sup>13</sup> Elias/Kemp, *New Second Generation*, 2010, S. 83 f.

<sup>14</sup> Zur Darstellung von Kriegswitwen im israelischen Film siehe Zerubavel, Yael: *Coping with the Legacy of Death: The War Widow in Israeli Films*, in: Talmon, Miri/Peleg, Yaron (Hg.): *Israeli Cinema: Identities in Motion*, Austin 2011, S. 84–95.

verwoben wird und sich die titelgebende Geschichte um die melancholische Figur der jungen Kellnerin Batya in magischem Realismus auflöst, bietet sich für unser Anliegen, die Untersuchung von Mehrsprachigkeit im israelischen Spielfilm, die realistischste der drei Geschichten an. Die Altenpflegerin Joy von den Philippinen arbeitet in Tel Aviv; ihren kleinen Sohn musste sie in ihrer Heimat zurücklassen.<sup>15</sup> In dieser Episode werden kulturelle Unterschiede und Generationskonflikte durch das Unvermögen, eine gemeinsame Sprache zu sprechen, deutlich herausgestellt.<sup>16</sup> Joy wurde von Malkas Tochter Galia angestellt, da diese keine Zeit und auch wenig Lust hat, sich um ihre Mutter zu kümmern. Selbst in kurzen Szenen wird illustriert, dass der Mutter-Tochter-Konflikt schon seit vielen Jahren schwelt. Malka wird als schroff und abweisend gezeichnet; sie lässt in der Beziehung zu ihrer Tochter keine körperliche Nähe zu. Wenn sie immer wieder störrisch mit Joy Deutsch sprechen will (deren einzige Fremdsprache Englisch ist, was Malka aber nicht beherrscht), wird Malkas stereotype Darstellung als ‚Jekke‘ (Emigrantin/Flüchtling aus Deutschland) besonders deutlich. Der Mutter-Tochter-Konflikt wird implizit am Generationskonflikt in Familien von Holocaust-Überlebenden abgehandelt. Galia als Vertreterin der zweiten Generation empfindet ihre Mutter als emotional distanziert und unfähig zu Liebe und körperlicher Nähe. Malka hat ihr Trauma nie richtig verarbeitet und projiziert die Enttäuschung über ihre Tochter anfänglich auf Joy. Sie ist erbost, dass Galia eine ‚ausländische‘ Pflegekraft eingestellt hat, die offensichtlich nicht Hebräisch spricht („Hätte sie nicht wenigstens eine ordentliche Pflegerin finden können?“, fragt sich Malka auf Hebräisch). Malkas Forderung an Joy: „Sprich Deutsch oder Hebräisch!“ bleibt natürlich von dieser unverstanden, ebenso wie Joy Malkas Ablehnung eines gut gemeinten Rates des Arztes auf Hebräisch nicht versteht („Was gibt’s schon am Strand außer Dreck und Quallen?“, Übersetzung U. L.). Während Malka und ihre Tochter Galia zwar in der gleichen Stadt wohnen, aber kaum eine emotionale Basis miteinander zu haben scheinen, wird Joy als liebende, aber schuldbeladene Mutter dargestellt, die ihren kleinen Sohn auf den Philippinen per Telefon über ihre Abwesenheit hinwegzutrusten versucht. Damit kommentieren die Filmemacher auch das wirtschaftliche Gefälle der heutigen Welt: Eine erwachsene Tochter in der westlichen Welt – hier Israel – kann und will sich nicht um ihre eigene Mutter kümmern und stellt daher eine Pflegerin ein, die ihr eigenes Kind in ihrem wirtschaftlich schwächeren Heimatland – hier die Philippinen – zurücklassen muss, um sich um die Mutter der erwachsenen Tochter zu kümmern. Bei der Gegenüberstellung der beiden Mütterfiguren arbeiten die Filmemacher in erster Linie den Konflikt zwischen geografischer Nähe und emotionaler Distanz und geografischer Ferne und emotionaler Nähe heraus. In diesem Spannungsfeld bekommt ein Segelboot im Schaufenster eines Spielzeugwarenladens symbolische Bedeutung und markiert den Wendepunkt in der Beziehung beider Figuren zueinander. Als Malka und Joy das erste Mal an diesem Laden vorbeilaufen, ist

<sup>15</sup> Die Darstellerin der Joy, Ma-nenita De Latorre, ist keine professionelle Schauspielerin, sondern eine der vielen philippinischen Altenpflegerinnen in Israel.

<sup>16</sup> In dem philippinischen Film *Transit* (2013, Hannah Espia) wird das vielschichtige Dilemma ausländischer Arbeitskräfte und ihrer Kinder in Israel aus deren Perspektive beleuchtet.

Malka wegen ihrer Sprachschwierigkeiten mit Joy derart echauffiert, dass sie sie auf Hebräisch und Deutsch entlassen will. Aber Joys hilflose Frage: „What is ‚geh geh‘?“ bleibt natürlich unbeantwortet. Doch als Joy und Malka ein weiteres Mal am Schaufenster vorbeigehen, ist für uns als ZuschauerInnen ersichtlich, dass das Segelboot, hier auch ein Symbol für Malkas früheres Leben als neue Einwanderin, nicht mehr an seinem Platz steht. Joy dagegen bemerkt das fehlende Segelboot nicht, sondern stattdessen ein Plakat mit Galia als Darstellerin in *Hamlet*. Joy versteht Malkas Ablehnung, mit ihr zu Galias Aufführung von *Hamlet* zu gehen, nur instinktiv und bezieht sie auf die Form von Galias Körpertheater, das Malka fremd ist. Im Dialog zwischen Malka und Galia wird aber klar, dass Malka einem arabischen Regisseur die Inszenierung von *Hamlet* nicht zutraut und ihre traditionell bildungsbürgerlichen Ideale untergraben sieht. Die Filmemacher treiben den Konflikt weiter voran, wenn Joy im Theater nicht neben Malka im Zuschauersaal sitzt, sondern ihren Sohn anruft und ihm als Ausdruck ihrer mütterlichen Liebe per Telefon das Segelboot als Geburtstagsgeschenk verspricht. Das Gespräch mit ihrem Sohn auf Tagalog lässt in Joy Heimatgefühle und emotionale Nähe entstehen. Es ist das erste Mal, dass sie lächelt und nicht nur anderen Freude (joy) bringt, sondern diese auch selbst, wenn auch nur einen kurzen Augenblick, empfindet. Letztendlich wird der Konflikt durch die Figurenentwicklung von Malka gelöst, die am Ende der Episode ihre körperliche Distanziertheit überwindet und Joy umarmt. Malka hat heimlich das Segelboot für Joys Sohn gekauft, das wir – Joys Blick folgend – in einer Einkaufstasche entdecken und das den symbolischen Bogen zwischen Einwanderung und Mütterlichkeit spannt. Die hebräischen Dialoge zwischen Malka und Galia sind sehr entfremdet, obwohl sie eine gemeinsame Sprache sprechen; die emotionale Distanz zwischen Mutter und Tochter kann die sprachliche Nähe nicht aufheben. Hingegen entwickelt sich die Beziehung zwischen den stereotyp gezeichneten Figuren von Malka und Joy dynamisch, obwohl sie keine gemeinsame Sprache haben. Joy interpretiert Malkas deutsche und hebräische Äußerungen meist intuitiv. In der Figur von Malka wird die Brücke zwischen dem Israel der Gegenwart und dem Europa der Vergangenheit geschlagen. Malka steht stellvertretend für die ImmigrantInnen und Flüchtlinge aus Mitteleuropa der Vorkriegszeit, speziell für solche, die aus Deutschland vertrieben wurden und sich in Palästina ansiedelten.

### **Die deutsche Sprache als Brücke zur Vergangenheit**

Deutsch ist auch ein integraler Teil des Narrativs von *Walk on Water* (2004, Eytan Fox). Die als Freiwillige in einem Kibbuz in Israel lebende und arbeitende Pia, die Frauenfigur dieses Films, ist als Vertreterin der jungen deutschen Generation anders als Malka in *Jellyfish* als Vertreterin der jungen deutschen Generation konzipiert. Sie hat sich weitgehend ins Kibbuzleben integriert und Hebräisch gelernt. Pias Entscheidung für das Kibbuzleben ist zum Teil als Geste der ‚Wiedergutmachung‘ und ‚Versöhnung‘ angelegt, aber im Verlauf des Films wird deutlich, dass sie aus Protest gegen ihre Familie von Deutschland nach Israel gegangen ist.



Die beiden im Folgenden zu untersuchenden Filme *Walk on Water* und *The Debt* (2007, Assaf Bernstein) thematisieren direkt den heutigen Umgang mit der NS-Vergangenheit und präsentieren darum Figuren, die aus unterschiedlichen Gründen Deutsch sprechen. Fox und Bernstein rücken den Haupt- oder/und einen Nebenkonzflikt mit der Suche nach Gerechtigkeit (oft begleitet von individuellen Rachegefühlen) in den Mittelpunkt. Diese filmische Auseinandersetzung ist im heutigen israelischen Film durchaus keine ungewöhnliche Herangehensweise, aber die Erinnerung an den Holocaust und das damit verbundene Trauma wird in den meisten anderen Filmen nicht in Verbindung mit der deutschen Sprache oder mit Deutschland als Drehort verhandelt.

In *Walk on Water* stellt der Regisseur den muskulösen, heterosexuellen und kaltblütigen Mossad-Agenten Eyal dem sensiblen, warmherzigen und homosexuellen Deutschen Axel gegenüber. Eyal wird von seinem Chef Menachem beauftragt, einen noch lebenden NS-Schergen, Alfred Himmelmann, ausfindig zu machen und zu töten. Himmelmann ist der Großvater von Axel und dessen Schwester Pia, die sich von ihren Eltern wegen deren nie abgerissenen Kontakts zum Großvater losgesagt hat. Pia war deshalb in einen Kibbuz in Israel gezogen, während Axel nichts von der braunen Vergangenheit seiner Familie ahnte.

Das Thema der Jagd auf NS-Verbrecher und das der Rache ist im israelischen Film nicht unbekannt,<sup>17</sup> aber es bekommt in diesem Film eine neue Wendung, wenn Eyal, der maskuline ‚Sabra‘<sup>18</sup>, dessen Spezialität tödliche Attentate auf gegnerische Terroristen sind, nicht mehr in der Lage ist zu töten. Wie sich im Laufe des Filmes herausstellt, war der Auftrag, Himmelmann zu töten, gar keine offizielle Mission, sondern Menachems privates Anliegen, da dieser und Eyals Mutter die einzigen Überlebenden unter ihren jüdischen Bekannten in Berlin waren. Menachem appelliert an Eyal schon aus diesem Grund, das Schicksal des alten Himmelmann in seine Hände zu nehmen und „Gott zuvorzukommen“, wie er den Auftrag selbst beschreibt. Dieser Hintergrund der Figuren erklärt, dass sowohl Menachem als auch Eyal Deutsch verstehen und sprechen, was sie aber meist geheim halten. Der Holocaust-Überlebende Menachem ist eine Vaterfigur für Eyal und gleichzeitig sein Vorgesetzter beim Mossad. Regisseur Eytan Fox wendet sich mit Menachems Figur deutlich gegen frühere Darstellungen von Holocaust-Überlebenden im israelischen Film als gebrochene, neurotische und dysfunktionale Charaktere.<sup>19</sup> Menachem sucht

<sup>17</sup> In *Made in Israel* (2001, Ari Folman) soll der „letzte lebende Nazi“ nach seiner Überführung von Syrien nach Israel von Auftragskillern erschossen werden, die der Sohn eines Holocaust-Überlebenden angeheuert hat. In *The Debt* (2007, Assaf Bernstein) sind es drei Mossad-Agenten, die einen NS-Verbrecher in ihrer Gewalt haben und nach Israel bringen sollen, damit ihm dort der Prozess gemacht werden kann. In beiden Fällen verläuft die Suche nach Rache bzw. Gerechtigkeit nicht wie geplant. Auch der 1955 produzierte Film *Hill 24 Doesn't Answer* (Thorold Dickinson) thematisiert in einer Episode bereits die Frage, wie ein israelischer Soldat mit einem gefangenen ehemaligen SS-Offizier verfahren soll.

<sup>18</sup> Eine in Palästina oder nach 1948 in Israel geborene jüdische Person. Sabra ist eine Kakteenart, die – wie der Mythos des ‚israelischen Charakters‘ – außen stachelig und innen weich ist. In der filmischen Repräsentation wird oft der Gegensatz zwischen einem physisch starken und optimistischen Sabra und einem physisch und psychisch gebrochenen Diaspora-Juden, einem Flüchtling aus dem Kriegs- bzw. Nachkriegseuropa, thematisiert.

<sup>19</sup> So zum Beispiel die Figuren Benjamin in *Tel Aviv – Berlin* (1987, Tzipi Trope); Henya in *Summer of Aviya* (1988, Eli Cohen); Alfred in *Family Secrets* (1998, Nitzan Gonen). Liat Steir-Livny argumentiert, dass erst in wenigen Filmen der letzten Jahre eine nuancierte und weniger stereotype Charakterisierung von Holocaust

aktiv Rache für die Ermordung seiner Familie und anderer Juden, indem er Eyal als Vertreter der ‚zweiten Generation‘ mit der Hinrichtung Himmelmanns beauftragt. Eyal und Axel tragen beide die historische Last von Nachkommen der Opfer- und Tätergeneration. In einer ironischen Wendung am Ende des Films ist es nicht der professionelle Hitman Eyal, sondern der als sensibel und empathisch gezeichnete Axel, der Himmelmann tötet. Insofern wird das Motiv der Rache in das der Sühne transformiert.

Ein zentraler Aspekt in diesem narrativen Strang, der Erinnerung an das NS-Regime und den Holocaust, ist die Verwendung der deutschen Sprache. Diese wird als Hinweis auf Eyals Kindheit benutzt, in der dessen Eltern – wie viele andere Holocaust-Überlebende – Deutschland, deutsche Produkte sowie ihr Leben in Deutschland vor ihrer Flucht tabuisierten und nur dann Deutsch sprachen, wenn er nichts verstehen sollte. Der offizielle Boykott gegen die Einfuhr deutscher Produkte nach Israel und die Ablehnung der deutschen Sprache in den 1950er Jahren wurden erst allmählich gelockert.<sup>20</sup> Dieses Geheimnis um alles Deutsche in Eyals Kinder- und Jugendzeit wird in der Szene gespiegelt, in der er den aufgezeichneten Gesprächen zwischen Pia und Axel zuhört, die er mit einem Abhörgerät in Pias Zimmer aufgenommen hatte, um mehr über deren Großvater zu erfahren. Diese Szene, von Raz Yosef interpretiert als „symbolisches Nachspielen der Urszene, in der das Kind heimlich die Eltern belauscht und ihre intimen Geheimnisse erfährt“<sup>21</sup>, symbolisiert auch Eyals Bezug zu traditioneller deutscher Kultur, wenn er Pia und Axel in seinem Bericht an Menachem als „Hänsel und Gretel“ bezeichnet. Diese Anspielung auf alte deutsche Märchen und archetypische Figuren, tradierte Werte und einfache moralische Botschaften wird ironisch durch die verwendeten modernen geheimdienstlichen Überwachungsmethoden gebrochen, mit denen sich Eyal über die Tabus seiner Kindheit hinwegsetzt und diese ‚besiegt‘.

Die Verwendung der deutschen Sprache im Film reicht von intimen Gesprächen zwischen Pia und Axel sowie im Familienkreis in der Himmelmann-Villa am Wannsee bis zu Eyals Konfrontation mit Neonazis im öffentlichen Raum einer U-Bahn-Station. Eyals Mission, Himmelmann zu töten, bringt ihn von Israel nach Berlin, wo er gemeinsam mit Axel Zeuge eines Neonazi-Angriffs auf Axels Freunde, eine Gruppe von Transvestiten, wird. Eyals gezückte Pistole und seine den Neonazis entgegen geschleuderte Drohung in deutscher Sprache lassen keine Zweifel, dass er sich und seine Freunde notfalls auch mit Gewalt verteidigen würde. Die Figur Axels, als Alter Ego zu Eyal konzipiert, spiegelt sich in diesem wider, wenn es um den Umgang mit Ungerechtigkeit und Menschenverachtung geht. Axel instruiert die wohlsituierten Gäste auf der Geburtstagsfeier seines Vaters im israelischen Volkstanz und erfüllt dann den Auftrag, den Eyal nicht mehr zu erfüllen

Überlebenden gelungen ist. Siehe Steir-Livny, Liat: Near and Far: The Representation of Holocaust Survivors in Israeli Feature Films, in: Talmon, Miri/Peleg, Yaron (Hg.): Israeli Cinema: Identities in Motion, Austin 2011, S. 168-180, hier 177.

<sup>20</sup> Spolsky, Bernard/Shohamy, Elana: The Languages of Israel: Policy, Ideology and Practice. Clevedon, 1999, S. 200.

<sup>21</sup> Yosef, Raz: Homonational Desires: Masculinity, Sexuality, and Trauma in the Cinema of Eytan Fox, in: Talmon, Miri/Peleg, Yaron (Hg.): Israeli Cinema: Identities in Motion. Austin 2011, S. 189 (Übersetzung U. L.).

in der Lage ist. Der Tod von Himmelmann wird nicht nur als eine gerechte Strafe für einen NS-Verbrecher dargestellt, sondern auch als Transformation von Axel und Eyal als Repräsentanten der Nachfolgenerationen in Täter- und Opferfamilien: Der als empathisch und feinfühlig dargestellte Enkelsohn beendet den Bann der NS-Vergangenheit, der über seiner Familie und Generation liegt, indem er seinen Großvater tötet und damit eine im Film angelegte und angestrebte ‚Gerechtigkeit‘ herstellt. Diese wiederum wird auch an der Figur des Agenten Eyal verhandelt, der am Ende des Films seine Fähigkeit verloren hat, emotionslos zu töten.

### Fortdauernde Vergangenheit

Das Thema der Suche nach Gerechtigkeit und das der Rache durchzieht auch den Film *The Debt*, in dem drei Mossad-Agenten den ehemaligen NS-Arzt Maximilian Rainer aufspüren und nach Israel bringen sollen. Auch hier wird die Konstellation von Mossad-Agenten und NS-Schergen bemüht, wobei versucht wird, die stereotype Darstellung aufzulösen, was allerdings zu weiteren Stereotypen führt.

In der vom Film erzählten Gegenwart wird relativ schnell klar, dass eine frühere Mission der drei Mossad-Agenten scheiterte, obwohl sie, wie die Rückblende zeigt, gefeierte Helden waren. Die Rückblicke auf die Ereignisse im Jahre 1964 in Berlin geben Aufschluss über die Dynamik zwischen den drei Agenten und die Gründe ihres Versagens. Die Agentin Rahel Brenner steht zwischen den beiden männlichen Protagonisten: dem als ‚Sabra‘ dargestellten Ehud und dem sensibleren Zwi, dem die Rolle des ‚Diaspora-Juden‘ zugeschrieben wird. Ein kurzer Dialog zwischen Zwi und Rahel positioniert beide als Nachkommen von Holocaust-Überlebenden, wenn Zwi unvermittelt von Hebräisch zu Deutsch wechselt und zu Rahel sagt: „Du kennst diese Angst doch schon von zu Hause.“ Dieser Wechsel der Sprachen ist nicht in den Untertiteln vermerkt. Damit entgeht dem englischsprachigen Publikum ein wichtiger Aspekt der Figurengestaltung sowie der Bezug auf das Holocaust-Trauma in Rahels und Zwis Familien. Die Rückblenden zeigen die Dynamik und psychologischen Machtspiele zwischen Entführer und Entführten, Bewachten und Bewachern sowie Tätern und Opfern, wobei die Rollen nicht immer eindeutig verteilt sind. In einer Schlüsselszene, die als Nahaufnahme gefilmt wurde, um Rainers Bedrohlichkeit und Verachtung zu verdeutlichen, ist Rahel gezwungen, dessen feindseligen deutschsprachigen Monolog anzuhören, der in seinem hasserfüllten Satz gipfelt: „Ihr Juden wusstet nie, wie man tötet, nur wie man stirbt.“<sup>22</sup> Rahel, per Befehl zu humaner Behandlung von Gefangenen verpflichtet, muss ihren Tötungswunsch verdrängen und kann sich nur sprachlich gegen Rainer

<sup>22</sup> Diese Szene nimmt Bezug auf die Szene in *Hill 24 Doesn't Answer* (1955, Thorold Dickinson): Im Krieg von 1948 nimmt der ‚Sabra‘ David Airam (dargestellt von dem in Deutschland geborenen Schauspieler und Sänger Arik Lavie) einen Soldaten der ägyptischen Armee gefangen, der sich als ehemaliger Angehöriger der Waffen-SS entpuppt. Der hauptsächlich englischsprachige Monolog des NS-Täters (mit starkem deutschen Akzent), unterbrochen von einigen deutschen Worten, gipfelt in seiner Hetztirade gegen Juden als Feiglinge, was visuell durch das kurz eingeblendete Bild eines religiösen ‚Diaspora-Juden‘ unterstrichen wird. Der ehemalige NS-Offizier Otto Ritterhof in *Hill 24 Doesn't Answer* findet in dieser Szene sein Ende, wenn er im Schattenspiel mit zum Hitlergruß erhobenem Arm nach einer flammenden Propagandarede zusammenbricht. Rainer in *The Debt* dagegen gelingt die Flucht.

wehren, indem sie ihm auf Deutsch seinen bevorstehenden qualvollen Tod bildhaft schildert, wenn er erst einmal – wie Eichmann drei Jahre zuvor – nach Israel gebracht worden sei. Doch dazu kommt es nicht, wie der weitere Verlauf der Handlung zeigt. Dennoch lassen sich die drei Mossad-Agenten als Helden feiern, weil sie Rainer angeblich in Berlin getötet hätten. Ihr Geheimnis läuft allerdings fast dreißig Jahre später Gefahr, entdeckt zu werden, als Zwi in einer Zeitungsmeldung entdeckt, dass Rainer in einem ukrainischen Altersheim lebt. Zwi beauftragt Rahel, ihre damals misslungene Mission zu Ende zu bringen. Und Rahel, inzwischen eine elegante ältere Frau und Mutter, beweist, dass Juden nicht nur sterben, sondern auch töten können. Allerdings bezahlt sie diesen Akt mit ihrem Leben: Schließlich bricht sie, verfolgt von Visionen von Deportationen, ratternden Zügen und Flucht durch die Wälder, sterbend zusammen. Obwohl Rahel die Zeit des Krieges und des Holocaust selbst nicht erlebt hat, ist sie als Nachkomme von Holocaust-Überlebenden nicht frei von deren traumatischer Vergangenheit.

Um diesem Phänomen näherzukommen, hat die Literaturwissenschaftlerin Marianne Hirsch, selbst Tochter von Überlebenden, das Konzept der ‚Postmemory‘ entwickelt. Postmemory bezieht sich nicht auf selbst erfahrene Erinnerungen, sondern kennzeichnet die Erfahrungen derjenigen, die mit Geschichten aufwuchsen, welche sich vor ihrer Geburt ereigneten. Auf diese Weise werden ihre eigenen Erlebnisse durch die Geschichten der vorherigen Generation überdeckt, Geschichten, die wiederum von traumatischen Ereignissen gezeichnet sind, die aufgrund ihrer Fragmentarität weder verstanden noch rekonstruiert werden können.<sup>23</sup>

Auch Dan Veretes Film *Metallic Blues* (2004) thematisiert das Konzept von Postmemory anhand der Figur des Autoverkäufers Shmuel, der einen metallicblauen Lincoln Continental, ein seltenes Liebhaberstück, mit großem Gewinn in Deutschland verkaufen will. Doch dort holt ihn die Vergangenheit ein, nachdem Shmuel seinem Freund und Begleiter Sisso das moderne Deutschland als möglichen Wohnort angepriesen hat. Shmuel ist zwar wie Rahel und Zwi in *The Debt* und Eyal in *Walk on Water* ein Nachkomme von deutsch-jüdischen Holocaust-Überlebenden, anders als diese drei Figuren spricht er allerdings die Muttersprache seiner Eltern nicht. Er kommuniziert auf Englisch, aber der Auslöser für seine Postmemory-Phantasien sind die deutsche Sprache und die deutsche Umgebung, in der Shmuel und sein Freund Sisso vergeblich das teure Auto verkaufen wollen. Plötzlich holen Shmuel zu seiner eigenen Überraschung Angstträume und Bilder von Deportation und Flucht ein, die er selbst gar nicht erlebt hat. Er muss erkennen, dass auch er noch in der Verfolgungsgeschichte und in dem Trauma seiner Familie verhaftet ist.

Die Konfrontation mit dem heutigen Deutschland und die Auflösung der von der Elterngeneration auferlegten Tabus tragen in *Metallic Blues* und in *Walk on Water* zweifellos zur Verarbeitung des familiären Traumas bei. Ob die ‚Rückkehr nach Deutschland‘ (die nur im übertragenen, nicht im wörtlichen Sinne eine Rückkehr ist) in diesen Filmen tatsächlich auch die Funktion einer nationalen israelischen Selbstbefragung erfüllt, wie Ido Ramat argumentiert, sei dahingestellt.<sup>24</sup> Allerdings tragen der Abbau von Stereotypen und die Dekonstruktion der „Anderen“

<sup>23</sup> Hirsch, Marianne: *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge 1997, S. 22.

wesentlich zu einer differenzierten Sicht auf komplexe, transnationale Prozesse in der heutigen Welt bei.

### Fazit

Seit der Staatsgründung im Jahre 1948 hat sich Israel demografisch zu einem der dynamischsten Länder entwickelt. In den Anfangsjahren waren es in erster Linie Holocaust-Überlebende, die nach Israel einwanderten.<sup>25</sup> Seit der Staatsgründung verzehnfachte sich die Bevölkerung, was vor allem mit den Einwanderungswellen aus der ehemaligen Sowjetunion in den 1970er und 1990er Jahren, aber auch aus arabischen Ländern in den 1950er Jahren, aus Äthiopien in den 1980er Jahren und vielen anderen Ländern zu erklären ist. Diese rapiden demografischen Veränderungen spiegeln sich auch in der israelischen Filmproduktion wider.

Die hier analysierten Filme repräsentieren wichtige Trends im gegenwärtigen Filmschaffen in Israel: die Erinnerung an die Shoah und den Einfluss der traumatischen Vergangenheit auf die Gegenwart vieler israelischer Familien, die Präsentation Israels als multiethnische, multikulturelle und vielsprachige Gesellschaft, die Darstellung der vielschichtigen Probleme eines Einwanderungslandes im globalen Kontext sowie die Frage von nationalen (und im Fall von *Walk on Water* damit verbunden auch sexuellen) Identitäten. Damit ist natürlich nur ein Bruchteil der aktuellen Tendenzen im heutigen israelischen Film umrissen, die hier am Beispiel von Mehrsprachigkeit behandelt wurden. Der Gebrauch verschiedener Sprachen (und die damit verbundene Notwendigkeit von Untertiteln und des Castings von fremd- und mehrsprachigen SchauspielerInnen) weisen auf die dialektische Konstruktion von nationalen Identitäten als Resultat gegenwärtiger Globalisierungstendenzen hin. Israel, das sich ursprünglich als Staat für ausschließlich jüdische Einwanderung verstand, ist in den letzten Jahren de facto auch zu einem Einwanderungsland für nichtjüdische MigrantInnen geworden. Die Gesetze tragen diesem Umstand allerdings noch nicht in vollem Umfang Rechnung.<sup>26</sup> In den hier analysierten Filmen (und in vielen anderen) werden auch die Interaktionen von ArbeitsmigrantInnen in und mit der israelischen Gesellschaft dargestellt. Diese Filme spüren die gegenwärtig brisanten Berührungspunkte und Konfliktfelder auf. Sie tragen zu einer dringend notwendigen Diskussion über Identität, Religion und Globalisierung bei.

Diese auf die Zukunft des Staates gerichtete Diskussion steht in engem Zusammenhang mit einer traumatischen Vergangenheit, die noch immer ihre Schatten über Teile der israelischen Gesellschaft wirft, die direkt oder indirekt vom Zweiten Weltkrieg und dem Holocaust betroffen waren. Aus der Fülle der dieses

<sup>24</sup> Ramat, Ido: Images in Transformation: Representations of Germany and Germans in Contemporary Israeli Fiction Cinema, Working Paper 101, European Forum, Hebrew University, Jerusalem 2011, S. 12.

<sup>25</sup> Nach zuverlässigen Schätzungen wanderten fast 400.000 Holocaust-Überlebende nach Israel ein, was mehr als die Hälfte der jüdischen Bevölkerung (Yishuv) Anfang der 1950er Jahre ausmachte. Für detaillierte Angaben siehe Ofer, Dalia: Holocaust Survivors as Immigrants: The Case of Israel and the Cyprus Detainees, in: Modern Judaism 16 (1996), 2, S. 1-23, hier S. 1.

<sup>26</sup> Elias, Nelly/Kemp, Adriana: The New Second Generation: Non-Jewish *Olim*, Black Jews and Children of Migrant Workers in Israel, in: Israel Studies 15 (2010), 1, S. 71-94.

Thema behandelnden Filme<sup>27</sup> konzentriert sich dieser Artikel auf diejenigen, in denen außer Hebräisch eine andere Sprache, in diesem Falle Deutsch, gesprochen wird. Diese Entscheidung für den Einsatz unterschiedlicher Sprachen geht weit über eine einfache Täter-Opfer-Dichotomie hinaus und wird hier als Auslöser für Postmemory-Effekte in der zweiten Generation verhandelt. Das Verhältnis zu Deutschland ist daher noch mit dem Erbe der NS-Vergangenheit behaftet.<sup>28</sup>

Sprachliche Vielfalt, die durch Mehrsprachigkeit, Dialekte und Akzente entsteht, ist im israelischen Film kein neues Phänomen, aber in der neueren Filmproduktion sind sowohl Kontinuitäten als auch Neuansätze zu beobachten, die hier analysiert wurden. Der zunehmende Einsatz verschiedener Sprachen spiegelt dabei die rapiden demografischen Veränderungen einer modernen, dynamischen Gesellschaft wider, aber eben auch deren spezifische Auseinandersetzungen mit dem Trauma der Vergangenheit, der Shoah, das für die Einwanderer und Flüchtlinge unmittelbar vor und nach der Staatsgründung besonders einschneidend war, aber auch ihre Nachkommen stark beeinflusste.

**Zitiervorschlag** Uta Larkey: *Mehrsprachigkeit in neueren israelischen Spielfilmen*, in: *MEDAON – Magazin für jüdisches Leben in Forschung und Bildung*, 7. Jg., 2013, Nr. 13, S. 1-14, online unter [http://www.medaon.de/pdf/MEDAON\\_13\\_Larkey.pdf](http://www.medaon.de/pdf/MEDAON_13_Larkey.pdf) [dd.mm.yyyy].

**Zur Autorin** Dr. Uta Larkey ist Associate Professor of German am Goucher College in Baltimore (USA). Ihre Forschungsschwerpunkte sind Oral History und Erinnerung Holocaust-Überlebender und deren Nachkommen (zweite und dritte Generation) sowie israelische Spiel- und Dokumentarfilme. Aktuell arbeitet sie zu jüdischen DP-Lagern in der US-Besatzungszone (1945-1949). Zuletzt erschienen (zusammen mit Rebecca Boehling): *Life and Loss in the Shadow of the Holocaust: A Jewish Family's Untold Story*, Cambridge/New York 2011; sowie *New Places, New Identities: The (Ever) Changing Concept of 'Heimat'*, in: *German Politics and Society* 26 (2008), 2, 24-44.

<sup>27</sup> Spielfilme wie zum Beispiel *The Summer of Aviya*, *Under the Domim Tree* (Eli Cohen, 1994), *Made in Israel*, *Dear Mr. Waldman* (2006, Hanan Peled), *The Matchmaker* (2010, Avi Nesher). Die große Anzahl von Dokumentarfilmen zu diesem Thema wurde hier nicht berücksichtigt.

<sup>28</sup> Selbst in dem Film *Strangers* (2007, Guy Nattiv, Erez Tadmor), der ein modernes, weltoffenes Deutschland während der Fußballweltmeisterschaft 2006 vorführt, sind die Schatten der Vergangenheit noch wahrnehmbar, wengleich sie nicht wie in den anderen hier behandelten Filmen das Narrativ durchziehen. Obwohl der erste Teil des Films in Berlin gedreht wurde, hört man nur einmal deutsche Worte, und die kommen von einem Anrufbeantworter. Die entkörperlichte Stimme gehört Carola, die als Filmfigur nicht in Erscheinung tritt. Einer der Protagonisten ist Eyal aus Israel, ihr Ex-Freund. Er gesteht seiner palästinensischen Freundin in einer späteren Szene, dass er die Ablehnung seiner Familie befürchtet, wenn er eine deutsche Partnerin hätte.