

Jude in Stetl, Stadt und Staat

Autor(en): **Pruschy, Eva**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zoom : Zeitschrift für Film**

Band (Jahr): **38 (1986)**

Heft 24

PDF erstellt am: **15.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-931394>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Eva Pruschy

Jude in Stetl, Stadt und Staat

Israelische Filme sind in den letzten Jahren oft an internationalen Filmfestivals gezeigt worden und ins Gespräch gekommen. Die als wertvoll erachteten Filme gehen fast ohne Ausnahme auf den Nahost-Konflikt ein und bieten dazu idealistisch-utopische Lösungsmöglichkeiten an. Diese Thematik widerspiegelt einen existentiellen Problemkreis des jüdischen Volkes in Israel. Davon ausgehend stellt sich die Frage, welche Motive und Betrachtungsweisen des jüdischen Films (Filme von Juden mit jüdischer Thematik) an verschiedenen Stationen seines Wirkens gleichermaßen in Erscheinung treten und welche von den speziellen Lebensumständen der Juden im jeweiligen Land abhängen. Jüdisches Filmschaffen ist eine Form der Selbstdarstellung. Ihrem Weg geht Eva Pruschy, selber Jüdin, im folgenden Artikel nach.

Stetl als Ort jüdischer Geborgenheit

Von der Zeit der Kreuzzüge bis zum Zweiten Weltkrieg lebte eine grosse jüdische Gemeinschaft in Polen und Russland. Sie beobachtete die religiösen Gesetze und lebte stark abgeschlossen von der christlichen polnischen und russischen Bevölkerung. Ihre Mitglieder verständigten sich auf jiddisch, einem Dialekt, der aus mittelhochdeutschen, slawischen und hebräischen Brocken besteht. Die jüdische Identität war in Osteuropa durch die stärkere Abgrenzung viel ausgeprägter als etwa bei den deutschen Juden, und so war es kein Zufall, dass die osteuropäischen Juden zuerst den Film als Ausdruck ihrer Kultur für sich entdeckten und nutzten.

Um einen Film als «jiddischen Film» bezeichnen zu können, ist nicht nur die Sprache massgebend, ein wichtiges Kriterium sind Sinn und Funktion dieser Werke: Für ein jüdisches Publikum sollten Aspekte der jüdischen Lebensweise in einer Art inszeniert werden, die die jüdische Kultur und das Gemeinschaftsgefühl intakt halten und stärken sollte.

Die ersten jiddischen Filme «*Lechajim*» (*Zum Wohl*, Polen 1910) und «*Der wilder Foter*» (Polen 1911) waren Aufnahmen jiddischer Theaterstücke, die beim Publikum sehr populär waren. Jüdisches Kulturgut wurde auf diese Weise virtuell den drei Millionen Mitgliedern der jüdischen Gemeinschaft in Polen und Russland zugänglich gemacht. Auch als sich der Film vom jiddischen Theater trennte, stand er noch in enger Beziehung zur jiddischen Literatur, insbesondere zu Schriftstellern wie Jizchok Leib Perez (1851–1915), Scholem Aleichem (eig. Schalom Rabinowitsch, 1859–1917) und Mendele

Moicher Sforim (eig. Schalom Jakob Abramowitsch, 1835–1917). Im Mittelpunkt ihrer Geschichten steht das Stetl, der kleine (polnische) Flecken, in dem die Juden den Grossteil der Einwohner ausmachten. Dort lebten Händler und Handwerker, aus deren kargem Alltagsleben die melodramatischen Geschichten viel zu erzählen wussten. Im antisemitischen Polen konnte der jiddische Film jedoch nur eine einseitige, beschönigende Schilderung des Alltags geben, denn obwohl das polnische Regime akzeptierte, dass Juden Filme für Juden machten, eine Anklage gegen ihre Verfolger durften sie nicht enthalten.

Trotzdem gilt die Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg, zumindest vom künstlerischen Standpunkt, als das goldene Zeitalter des jiddischen Films in Polen. Die klassische, immer wiederkehrende Thematik, nämlich das Hin- und Hergerissensein zwischen moderner Welt (gleichbedeutend mit Flucht, Anpassung, Amerika) und traditioneller Welt, wird in «*A Brivele der Mamen*» von Joseph Green (Polen 1938) und «*Der Dybbuk*» von Michael Wazinski (Polen 1937) beeindruckend gestaltet. Beim ersten Werk wird die Geschichte in einer realistischen Form erzählt. Ein Mann verlässt seine Familie und geht nach Amerika, um Geld zu verdienen. Später will er seine Familie nachholen lassen. Der Krieg jedoch lässt die Verbindung zwischen den Familienmitgliedern abbrechen. Die Mutter entscheidet sich zur Überfahrt nach Amerika, wo sich die Familie nach vielen Verirrungen «zufällig» glücklich vereinen muss, bevor der Film enden darf. Auch die Neue Welt kann nur im geschlossenen Familienkreis zum Glück führen.

In «*Der Dybbuk*» gewinnt der erwähnte Konflikt eine phantastische Dimension. In einer



Im Spannungsfeld zwischen moderner und traditioneller Welt: aus «A Brivele der Mamen» von Joseph Green.

Kombination von Mystik und Realität wird die unglückliche Liebesgeschichte zweier einander Versprochener erzählt. Der reiche Vater vergisst seinen Schwur und will seine Tochter mit einem ebenso reichen jungen Burschen verheiraten. Doch die wahre Liebe gewinnt, Chanan, der seines Leidens wegen in den Tod geht, besetzt als Dybbuk Körper und Geist seiner Geliebten, die bei der «Geister-Austreibung» stirbt und schliesslich mit ihrem wahren Bräutigam in einer besseren Welt vereint sein kann. Das Gleichnis gibt eine eindeutige Antwort: Die Liebe gewinnt über alle materialistischen Werte, sie ist ein Symbol, denn nicht nur die Liebe zwischen Mann und Frau ist gemeint,

sondern auch die zwischen Mensch und Gott. Die Gefühle, die dabei eine Rolle spielen, werden von den Schauspielern sehr intensiv zum Ausdruck gebracht. Joseph Roth sagte von den jüdischen Schauspielern jener Zeit: «Es waren Juden von höherer Temperatur, jüdischere Juden. Ihre Leidenschaft war um einige Grade leidenschaftlicher, ihre Schwermut selbst bekam das Gesicht der Wildheit, ihre Traurigkeit war fanatisch, ihre Freude ein Taumel.»

Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde das jiddische Filmschaffen in Polen nicht wieder aufgenommen. Zum einen wurden die Bedingungen seitens der Regierung verschärft, zum anderen war das Publikum grösstenteils ausgelöscht worden oder nach Amerika ausgewandert.

Stetl für Heimwehjuden

Auch in Amerika versiegte die Entwicklung des jiddischen Films, wenn auch aus anderen Gründen als in Polen. In der Zwischenkriegszeit, als die amerikanische Filmindustrie die ersten Tonfilme produzierte, stellten die jiddisch sprechenden Einwanderer ein potentielles Publikum dar, das das Filmangebot in englischer Sprache nicht nutzen konnte. Jüdische Filmemacher füllten diese Marktlücke mit jiddischen Produktionen, die zur Unterhaltung der Neueinwanderer und zur Festigung der jüdischen Identität in der Neuen Welt dienten. Oft symbolisierte das nostalgische Stetl die wahre jüdische Lebensweise und stellte ein Gegenmodell zum aufgeklärten Amerika mit seinem die geschlossene Tradition verwässernden Einfluss dar. In Filmen

wie «*Tewje, der Milchiger*» von Maurice Schwartz (USA 1939) sowie «*Der singendiger Schmid*» (USA 1938) und «*Grine Felder*» (USA 1937) von Roman Rebush werden alle Requisiten des Stetl-Lebens hervorgeholt. Doch muten diese Filme synthetisch an, da Szenerien nachgebaut werden mussten. In der Thematik unterscheiden sie sich nicht von den polnischen Filmen. In «*Tewje, der Milchiger*» steht die Liebesbeziehung zwischen Chava (Tewjes Tochter) und einem polnischen Burschen im Mittelpunkt. Die Heirat bricht Chavas Mutter das Herz. Gleichzeitig ordnet der polnische Bürgermeister an, die jüdische Familie müsse innert 24 Stunden das Dorf verlassen. Chava flieht in letzter Minute von ihres Mannes Haus und fährt mit nach Amerika. Im Unterschied zu den in Polen entstandenen Filmen wird hier über die Verfolger kein Blatt vor den Mund genommen, sie werden als Antisemiten entlarvt.

Der nazistische Holocaust zerstörte die Illusion eines nach Amerika übertragbaren Stetl-Lebens vollends, und das jiddisch sprechende Publikum, das von da an im «Melting-Pot» aufgehen und sich amerikanisieren wollte, wandte sich von der als abgeschlossenes Kapitel betrachteten jiddischen Kultur ab. Kurz nach dem Krieg wurden in Europa und Amerika nur noch einige jiddische Filme wie «*Lang is der Weg*» und «*Toitmyln*» (Todesmaschinerien) von Israel Becker und «*Unsere Kinder*» von Shaul Goskind (1948) gedreht, die den schauerlichen Genozid am jüdischen Volk zu verarbeiten suchten.

Ob die wenigen, in den letzten Jahren produzierten jiddischen Filme wie «*Hester Street*» von Joan Micklin Silver (USA 1975) – nur einzelne Szenen in jiddisch –, «*Der Brunem*» (Die Quelle, USA 1981) und «*Bore-*

kes» (Israel 1983) Anfang einer Renaissance sind, lässt sich noch nicht beurteilen; immerhin werden heute die authentischen jiddischen Filme von damals zuweilen in Kinos und am Fernsehen gezeigt. Solche Retrospektiven (vgl. ZOOM 10/81, Seite 2 ff.) sind allerdings nur möglich dank dem Institute for Jewish Research (YIVO) in New York und dem National Center for Jewish Film an der Brandeis University in Boston, die die alten Filme (ursprünglich über 100) restaurieren und für die Nachwelt sammeln.

Stetl in der antisemitischen Filmpropaganda

Im Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda bediente man sich des Films wie auch des Radios zur Verbreitung der Nazi-Ideologie. Als Beitrag zur antisemitischen Propaganda entstanden so eine Reihe von Spielfilmen, in denen in Haupt- und Nebenrollen Juden dargestellt wurden. Das Muster, wie Juden gezeichnet wurden, soll anhand von drei Filmen kurz angedeutet werden, die ihrerseits als Höhepunkte antisemitischer Filmpropaganda gelten dürften: Über «*Die Rothschilds*» (1940) von Erich Waschneck, schrieb der «Illustrierte Film-Kurier»: «... Der diesen historischen Tatsachen nachgestaltete Film erzählt, wie die Rothschilds mit diesem Geld ihre Macht begründeten und die Verjudung Englands und damit die Herrschaft einer jüdisch-englischen Plutokratie in die Wege leiteten.» Zu «*Jud Süß*» (1940) von Veit Harlan, bemerkte dasselbe Organ: «Der Herzog Karl Alexander bezahlte die Kuppeldienste des Juden,

der sich natürlich auch eine Maitresse leistete, mit immer neuen Privilegien. ... Der Judenbann wurde aufgehoben. Zu Hunderten zogen die Juden ins Land Württemberg, und Süß sorgte dafür, dass sie sich bereichern konnten.»

Den «Dokumentarfilm über das Weltjudentum», «*Der ewige Jude*» (1940), fasste der «Illustrierte Film-Kurier» wie folgt zusammen: «... In diesen schmutzstarrenden Räumen lebt und betet ein Volk, das sich seinen Unterhalt nicht durch Arbeit, sondern durch Schachern und Gaunern verdient ... Nachdem durch das Zeitalter der Aufklärung der Judenbann in Europa gebrochen war, hat es der Jude im Verlauf weniger Jahrzehnte fertiggebracht, die Welt wirtschaftlich zu beherrschen.»



Erzählt von der Heldenhaftigkeit der Juden im Kampf um die Freiheit: «Exodus» von Otto Preminger.

Während in den nazistischen, deutschen Propagandafilmen Juden mehrheitlich in hohen Positionen dargestellt werden, stehen im jiddischen Film arme Handwerker und Händler im Mittelpunkt: Beide Darstellungen mögen der sozialen Stellung der Juden in den jeweiligen Ländern wenigstens teilweise entsprochen haben. Über diesen realen Unterschied hinaus greifen nazistische und jiddische Filme ähnliche Motive auf. Für den Film «Jud Süß» bestellte Harlan sogar Juden aus einem polnischen Getto auf den Drehplatz, um seinem Film einen authentischen Anstrich zu geben. Die erzwungene Selbstdarstellung wird integriert in einer perversen Fremddarstellung. Mystifiziert-vergeistigte Greise in schäbigen alten Klei-

dern sind hier Zeichen für zweitklassige schmutzige Untermen-schen, während sie im jiddischen Film für eine traurige soziale Tatsache stehen. Weiter das Motiv der Liebe zwischen Juden und Nichtjuden: Während Süß durch Beischlaf mit einer Arierin zum Rassenschänder wird, ist im jiddischen Film eine Mischehe deshalb tragisch, weil sie die Zusammengehörigkeit in einer Zeit der Bedrängnis gefährdet. In Waszinskis «Dybbuk» kommt ein Jude vor, der Tag und Nacht sein Geld zählt. Das jüdische Publikum mag sich über ihn ärgern, weil ihm Geld wichtiger ist als das Glück seiner Tochter. Für Goebbels wurde das Motiv vom geldzählenden Juden zum Inbegriff des Verachtenswerten vor allem deshalb, weil Hitler die Deut-

schen zu äusserster Sparsamkeit anhielt, Geld sollte etwas Niederes sein, es wurde zu Hauf in den Krieg gesteckt.

Die zweifellos vorhandene Nachwirkung der national-sozialistischen Filme dürfte in den ersten Nachkriegsjahren im Rahmen der Entnazifizierung durch die starke alliierte Gegenpropaganda abgeschwächt worden sein.

Jüdische Zensur in Hollywood

Aus Angst vor antisemitischer Wirkung von Spielfilmen schlossen sich in Amerika 1947 mehrere jüdische Organisationen zu einem Komitee zusammen, das die Darstellung jüdischer Themen in Spielfilmen zu überwachen hatte. Das «Motion Picture Project» (MPP) kontrollierte während 20 Jahren sämtliche Hollywood-Produktionen, in denen Juden vorkamen, und konnte damit das Bild, das von ihnen gezeichnet wurde, beeinflussen. Die Ziele von MPP waren:

- negative Figuren zu verändern,
- Sequenzen zu eliminieren, die Antisemitismus hervorrufen konnten,
- zur positiven Behandlung jüdischer Themen zu ermuntern.

Während der fünfziger Jahre hüteten sich jüdische und nicht-jüdische Produzenten vor jüdischen Hauptfiguren in den grossen Gangsterfilmen. Bei «Sweet Smell of Success» (1957) von Alexander Mackendrick wurde der Name der Hauptfigur geändert, um sie nicht mehr als Jude erkennbar zu machen. Der Bestseller «What Makes Sammy Run?» (1941) von Budd Schulberg wurde vom Produzent Louis B. Mayer aufgekauft, der damit sicherstellen wollte, dass der





Kritischer Ansatz aus linksintellektuellen Kreisen: «Shtay etzbaa'ot m'tzidon» (Prellschüsse) von Eli Cohen.

Roman nicht verfilmt würde. Er handelt von einem Dirigenten, der Karriere macht und seine Freunde schamlos ausbeutet.

Die Verfilmungen der Passionsgeschichte bereiteten den Juden in Amerika immer wieder Schwierigkeiten. Auch noch 1973 (das MPP war bereits aufgelöst), als «*Jesus Christ Superstar*» von Norman Jewison in die Kinos kam, kritisierte der ehemalige Präsident des MPP, J. Stone, die moderne Rockoper-Variante ihres gängigen Musters wegen, nach dem Passionsgeschichte die Juden als Schuldige für die Kreuzigung Jesu darstellen. «*The Ten Commandments*» (Cecil B. De Mille, 1957) und «*Ben Hur*» (William Wyler, 1960; die Römer werden darin als Alleinverantwortliche für Jesu Tod dargestellt) sowie «*Exodus*» (Otto Preminger, 1960) stellten das Komitee zufrieden. «*Exodus*» hielt der Präsident Stone für besonders wichtig, weil es «die Heldenhaftigkeit der Juden in ihrem Kampf für die Freiheit» aufzeigt und die Existenz Israels legitimiert.

Auf dem Hintergrund der Nachkriegssituation mögen solche Einflussnahmen wohl gerechtfertigt erscheinen. Sie spielten sich auch grösstenteils im jüdischen Kreis ab, da viele damalige Regisseure, die sich mit jüdischer Thematik befassten, selber Juden waren. 1967 stellte das Motion Picture Project seine Arbeit ein. Filmschaffende fühlten sich nicht mehr verpflichtet, Juden, Schwarze und andere Minderheiten als Halbgötter darzustellen. Die jüdische Gemeinschaft ihrerseits fühlte sich genug integriert, um auch weniger vorteilhafte Darstellungen tolerieren zu können.

Jüdische Stadtneurotiker

Seit Ende der sechziger Jahre waren jüdische Künstler in Amerika auch wieder vermehrt vor der Kamera zu sehen. Dabei war es seit den Anfängen der Filmkunst vor allem der Humor, der sie berühmt gemacht hat. Komiker wie Charlie Chaplin, die Marx-Brothers, Jerry Lewis,

Danny Kaye, Woody Allen und Mel Brooks schöpfen aus der Tradition des jüdischen Witzes. Es ist eine jüdische Eigenart, in jeder Situation, sei sie noch so tragisch, einen Witz bereit zu haben. Die Lust an der Pointe spiegelt eine Mischung aus Pessimismus und Unverschämtheit, die aus dem jüdischen Schicksal entstanden ist und die es wahrscheinlich ermöglicht hat, schwere Zeiten besser zu ertragen. Folgende Anekdote mag diese Mentalität illustrieren:

Kurz nach der Machtergreifung Hitlers sass ein Jude im Freien auf einer Bank und las die «Jüdische Rundschau». Ein zweiter Jude setzte sich zu ihm und entfaltete ein Exemplar des «Völkischen Beobachters». «Ich lese den «Beobachter» zur Beruhigung», meinte er. «Die «Jüdische Rundschau» regt mich zu sehr auf: Pogrome in Ungarn und Polen, Judenverfolgungen in Rumänien, Terror in Palästina ... Aber wenn ich den «Völkischen Beobachter» aufschlage, dann erfahre ich, dass

wir Juden die reichsten und mächtigsten Leute der ganzen Welt und sogar Herrscher über ganz Russland und Amerika sind.»

Auch Woody Allen steht als jüdischer Komiker in dieser reichen Tradition: von geläufigen Schwiegermutterwitzen über geistreiche «philosophische» Pointen (zum Beispiel: Warum wedelt der Hund mit dem Schwanz? Weil der Hund stärker ist als der Schwanz.) bis zur Sprachakrobatik von Autoren wie Saul Bellow, Phillip Roth und Bernard Malamud. Wie I. B. Singers Gimpel der Narr, Bellows Herzog und Malamuds Fieldman sind Woodys Figuren Aussenseiter, komische Antihelden ohne Glück in der Liebe. Ihre Ich-Bezogenheit beeinflusst die Form der Geschichten in der Literatur wie im Film: Es sind lose aneinandergereihte Sketches, in deren Mittelpunkt der Kampf des Antihelden steht. Der jüdische Protagonist in der modernen jüdisch-amerikanischen Literatur ist irgendwo zwischen religiöser und sozialer Tradition und modernem Nihilismus aufzufinden. Er verachtet das Stetl und das Getto sowie die ihnen entsprechenden Mentalitäten und ist doch auf der Suche nach einer neuen inneren Heimat.

Woodys liebstes Thema, der Kampf zwischen den Geschlechtern, wird zum Konflikt zwischen Jude und Nichtjude. Woody fühlt sich durchwegs in seinen Filmen von Shikses (nichtjüdischen Frauen) angezogen, deren blondes Haar die verbotene Frucht oder den «amerikanischen Traum» symbolisiert. Diane Keaton, in die sich Woody in «Annie Hall» verliebt und die ihn – wie soll es anders sein – in «Manhattan» verlässt, ist der Inbegriff des Amerikanischen. In «Annie Hall» kommt Woody Allens Sicht des unüberbrückbaren Unterschieds

zwischen der jüdischen und der nichtjüdischen Eigenart noch anders zum Ausdruck. Während in der Familie von Alvy, alias Woody, jeder laut und zur gleichen Zeit beim Essen (über Tod und Geld) palavert, wird bei Annie nobel diniert, gedämpft gesprochen. Woody macht kein Hehl aus der jüdischen Vulgarität, die genauso wenig gelernt sein kann wie die Noblesse. Er verschweigt auch nicht die Problematik der Eltern-Kind Beziehung, ein wichtiger Faktor der jüdischen Neurose. In «Take the Money and Run» und «Bananas» tragen die Eltern Masken, was einiges zu ihrer Lächerlichkeit beiträgt. Woody stellt sie stereotyp jüdisch dar, sie fallen einander ins Wort, sind streitsüchtig, selbstgefällig und erzeugen Schuldgefühle bei ihren Kindern.

Woody Allens Filme sind ein Stück jüdischer Selbstdarstellung. Mit den jiddischen Filmen hat Woody nicht mehr viel gemeinsam. Während diese die jüdische Tradition wie ein erwachsenes Einzelkind hätschelten, hat sich Woody längst davon entfernt. Sein Thema ist die jüdische Neurose. Der Antiheld akzeptiert das In-die-Welt-geworfen-sein und treibt mit den übermächtigen, widrigen Verhältnissen seine Possen. Aber, ist schliesslich nicht doch ein Gott (nur ein ganz kleiner) im Spiel, auf dass Woody an seiner Existenz zweifeln oder mit dem Schicksal so richtig hadern kann?

Jüdisch im Sinne des jiddischen Kinos ist der Film «Yentl» (1984) von Barbara Streisand. Neben «The Fiddler on the Roof» (1971) von Norman Jewison ist er einer der seltenen, neueren amerikanischen Spielfilme, der sich eines nostalgischen Stetl-Dekors und einer jiddischen Geschichte (I. B. Singer) bedient. Eine junge Frau revoltiert gegen die Doktrin, die

Welt des Geistes sei den Männern vorbehalten. Sie verkleidet sich als Talmud-Student und verschafft sich so Zugang zu einer Jeschiwah (Talmud-Hochschule). Zur Kinogeschichte wird «Yentl» erst, als «er» sich in seinen Studienkollegen Avigdor verliebt, und noch dazu von diesem überredet wird, das Mädchen zu heiraten, das Avigdor nicht bekommen konnte. Singer war über Barbara Streisands Vorhaben, seine Geschichte zu verfilmen, nicht beglückt, er zweifelte, zu Recht, daran, ob man marternde Leidenschaft nach Hollywood-Manier inszenieren könne. Das Resultat ist ein melancholisch gefärbtes Musical mit einer Portion Naivität gegenüber der schöngefärbten historischen Realität. Doch der Film beschreibt auch treffend Momente jüdischer Eigenart, so etwa die intellektuellen Auseinandersetzungen mit dem Talmud in allen Lebenslagen.

Israel: Lustspiele – Frontspiele

Und in der Heimat des jüdischen Volkes, in Israel, wie steht es da mit dem Film? Das israelische Kino war bis anfangs der achtziger Jahre für die internationale Filmkritik nicht der Rede wert. Uns interessiert es als Spiegel einer Gesellschaft.

Israel ist ein Land, in dem verschiedene Kulturen (Juden aus Ost- und Westeuropa, dem Orient, Amerika sowie Palästinenser) mit verschiedenen Ansprüchen auf engem Raum zusammenleben. Es gibt Themen, die vor allem die jüdischen Kulturen als Schicksalsgemeinschaft verbinden und die auch im israelischen Film immer wieder aufgegriffen werden, so zum Beispiel der Holocaust in «The Cellar» von Uri Zohar (1967), die israelische Armee in «Every Man a King» von Gilberto Tofano (1968)

und «Siege» von Dan Ben Amotz (1969), Pionierarbeit in Kibbuzim und die Einwanderung von Juden aus aller Welt.

Seit 1964 gibt es im israelischen Filmschaffen zwei antagonistische Tendenzen, einerseits Autorenfilme, andererseits Kassenschlager, sogenannte «Borekas» (heitere Lustspiele, in Anlehnung an das orientalisch-süsse Blätterteiggebäck Boreka). Besonders die israelisch-amerikanischen Produzenten Menachen Golan und Yoram Globus haben sich in dieser Sparte einen Namen gemacht. Sie können sogar als Begründer der israelischen Filmindustrie bezeichnet werden. Heute produzieren sie auch Filme wie «Rambo», «Bolero», «Eis am Stiel» und «Othello».

Der berühmteste Film aus dem Genre der Borekas – auch von Golan und Globus produziert – ist wohl «Sallah shabbati» (1964) von Efraim Kishon. Er handelt von einem jemenitischen Einwanderer in Israel, der mit seiner Familie in einem Einwandererlager auf die Zuweisung einer Wohnung wartet. Kishon beschreibt treffend die orientalisch-mentale Sal-

lah, dem Familienoberhaupt, samt seiner Faulheit und Durchtriebenheit. Ein bekanntes Motiv taucht auch hier wieder auf. Sallah will seine Tochter nicht einem Kibbuzmitglied zur Frau geben, weil das für ihn kein lukratives Geschäft ist. Kishon nimmt dabei Ashkenazim wie Sephardim (aus Europa beziehungsweise aus dem Orient stammende Juden) gleichermassen auf die Schippe. Ob Juden oder Israelis dabei in ein schiefes Licht gerückt werden, spielt keine Rolle, denn Kishons Figuren haben bei all ihren Tücken etwas Liebenswertes an sich. Dass sich Kishon coram publico über jüdisch/israelische Schwächen lustig machen kann, zeugt vom Selbstvertrauen eines israelischen Staatsbürgers. Dagegen sind Woody Allens versteckt hintergründige Komödien eher Selbstporträts eines Diasporajuden.

Bis in die achtziger Jahre beklagten sich Kritiker, dass das israelische Kino apolitisch sei und brisante Themen wie die Palästinenser-Frage, Probleme zwischen Sephardim und Ashkenazim, zwischen Religiösen und Nichtreligiösen nicht zur Sprache kämen. Die Begründung für diesen Mangel liegt wohl einerseits in den speziellen Umständen eines Volkes im Kriegszustand, andererseits im plötzlichen wirtschaftlichen Aufschwung Israels nach dem Sechs-Tage Krieg, der die Israelis aus dem Status eines Entwicklungslandes heraustreten und westliche Konsumgüter genießen liess, wobei politische Filme zu Gunsten von Borekas im Hintergrund blieben.

Im neueren israelischen Film, ungefähr seit 1980, wird das Zusammenleben mit der arabischen Bevölkerung oft thematisiert. Allerdings wird der Araber durchwegs als romantischer Held dargestellt. Die Geschichte, die im Film «Chamsin»

(1983) von Dany Wachsmann erzählt wird, spielt sich im galiläischen Grenzland ab. Zwischen einer israelischen Familie und einer arabischen Sippe entwickelt sich ein Konflikt um Land und Liebe. Eine Liebesgeschichte zwischen dem jüdischen Mädchen Chawa und einem arabischen Landarbeiter sorgt für die Befriedigung des Sentiments. Auf die Frage, ob der Film Probleme mit der israelischen Zensur hatte, antwortete Wachsmann, man habe eine Szene herauschneiden wollen, in der Chawa mit dem Araber schläft.

In «Meachorei hasoragim» (*Hinter den Mauern*, 1984; vgl. ZOOM 10/85) schildert Uri Barbash (ein Führer der «Friedenjetzt Bewegung») den Alltag in einem israelischen Gefängnis, in dem religiöse Nationalisten und arabische Terroristen auf engem Raum zusammenleben müssen. So sagt ein glühender Patriot zu einem PLO-Mitglied: «Wir gehören zwei verschiedenen Welten an, eine Bombe in den Bus legen, ist das denn menschliches Verhalten?», worauf ihm dieser antwortet: «Von einer Phantom aus Bomben auf ein Flüchtlingslager werfen, ist das menschliches Verhalten?» Hochempfindliche Aggression tobt zwischen den Todfeinden. Allmählich wachsen in beiden Lagern zwei charismatische Führerfiguren heran. Ihnen wird die versöhnende Botschaft des Films auf die Zunge gelegt. Der Kampf der Eingespernten gegeneinander wird zum Kampf miteinander – gegen das, was sie einsperrt.

Gleichermassen kritisch ist der Film «Shtay etzbaa'ot m'tzidon» (*Prellschüsse*, 1985) von Eli Cohen, der ursprünglich als interner, didaktischer Film für die Armee während des Israel-Rückzugs aus dem Libanon gedreht wurde. Er handelt von unerfahrenen jungen Soldaten an

Auswahlbibliografie

- Goldman Eric A.: Visions, Images, and Dreams. Yiddish Film Past and Present. Michigan 1979
 Hollstein Dorothea: Antisemitische Filmpropaganda, Darstellung des Juden im nationalsozialistischen Spielfilm. München 1971
 Cinéma et Judéité. CinémAction 37. Paris 1986
 Landmann Salcia: Der jüdische Witz. Überarbeitete und erweiterte Ausgabe. Olten 1983
 Hirsch Foster: Love, Sex, Death and the Meaning of Life: Woody Allen's Comedy. New York 1981
 Benayoun Retal: Woody Allen/Mel Brooks. München 1981 (Hanser Reihe Film 21)
 Arzooni Ora G.: The Israeli Film. Social and Cultural Influences 1912–1973. New York 1983

der Libanesischen Front, ihrem Kampf ums Überleben und von Freundschaft zwischen einigen Soldaten und der libanesischen Bevölkerung, eine Freundschaft, die das sinnlose Töten auf beiden Seiten jedoch nicht verhindern kann. Eli Cohen fasst den Gewissenskonflikt eines Protagonisten, eines jungen Offiziers, folgendermassen zusammen: «Gadi ist mit der Alternative konfrontiert, entweder human oder am Leben zu bleiben.»

Die Filmschaffenden, die sich mit dieser Thematik beschäftigen, stammen vornehmlich aus linksintellektuellen Kreisen. Damit erhalten Stimmen einseitig Gewicht, die nicht nur mit der israelischen Kriegsführung scharf ins Gericht gehen, sondern auch das Bild des Arabers rehabilitieren wollen. Diese Tendenz lässt sich damit erklären, dass die religiös-konservativen Kreise in Israel ihre politischen und sozialen Belange nicht im Medium des Films darstellen, wie es etwa zur Zeit des jiddischen Films noch getan wurde.

In der Thematik unterscheidet sich der neuere israelische Film von den jüdischen cinematografischen Selbstdarstellungen in der Diaspora. So entfällt die explizite Funktion etwa des jiddischen Films, die religiöse und kulturelle Identität zu stärken. Themen eines Woody Allen wie die Ängste eines aufgeklärten Diasporajuden sowie das Gefühl der existentiellen Heimatlosigkeit plagen die Israeli weniger oder anders, da sie ihre Identität als Mitglieder einer *Mehrheit* definieren. Sie beschäftigt das mit *Grund und Boden* verbundene, politisch brisante Bedürfnis nach Frieden. Dieses verträgt zur Zeit weder Satire noch Zynismus, sodass die Filme bei der Darstellung dieses Themas (der Staatsräson) von der Komödie, dieser typischen Form des jüdischen Kinos, absehen. ■

Film im Kino

Ursula Blättler

When the Wind Blows

(Wenn der Wind weht)

Grossbritannien 1986.

Regie: Jimmy T. Murakami
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 86/374)

«Wenn der Wind chunt goge blase ...», dann verwelken die roten Rosen im Garten und die Maiglöckchen im Wald in absehbarer Zeit. So besingt das Kinderlied die düstere Ahnung winterlicher Kälte, und es ist, als hätte sich dieser englische Zeichentrickfilm seinen Titel aus dem schweizerischen Volkslied entliehen.

«When the Wind Blows» handelt von einem ganz bestimmten und schrecklichen, dem nuklearen Winter, doch malt er den Holocaust des «Tages danach» nicht als hyperrealistisches, bitterernstes Szenario an die Wand, sondern kleidet den Schrecken ein in sanfte, kindliche und gleichsam naive, wenn auch satirisch gebrochene Zeichentrickbilder. Als Vorlage diente eine 1981 erschienene Comic-Strip-Geschichte des britischen Kinderbuchautors Raymond Briggs (deutsch erhältlich unter dem Titel «Strahlende Zeiten»), die inzwischen im angelsächsischen Raum mehr als eine halbe Million Leser zum Nachdenken über die atomare Gefahr bewegt und auch bereits als Hörspiel und Theaterstück weitere Verbreitung gefunden hat.

Gleich nach der Fertigstellung des Buches, welches in Bezug auf Thema und Zielpublikum erheblich von Briggs' bisherigen Werken wie «Was macht der Weihnachtsmann im Juli?» oder «Der Schneemann» abwich, sicherte sich der britische Trickfilmproduzent John Coates («Yellow Submarine») die Rechte an dem brisanten Stoff. 1982 wurden in Coates' eigenen «Meltdown Studios» in London erste Entwürfe gezeichnet und ein Pilotfilm gedreht, doch zogen sich die aufwendigen Zeichen- und Animationsarbeiten über fast vier Jahre hin. «When the Wind Blows» ist somit keineswegs ein später Nachzügler jener Reihe von Fernseh- und Kinofilmen, die vor nunmehr drei Jahren mit Werken wie «The Day After» und «Testament» für einen beispiellosen Medienrummel sorgten.

Beim genaueren Hinschauen unterscheidet sich die gestrickte Version des atomaren Weltunterganges von sämtlichen nach Möglichkeit «naturgetreuen» Endzeit-Realfilmen bisher. Es geht hier nicht um einen faktischen Anschauungsunterricht dessen, was unter diesen oder jenen Umständen mit grosser Wahrscheinlichkeit eintreffen würde, sondern um die ganz isolierte Betrachtung eines Einzelfalls. Angenommen, ein älteres, vom sogenannten Tagesgeschehen meilenweit entferntes Arbeiter Ehepaar sieht sich plötzlich mit der Möglichkeit des unmittelbar bevorstehenden Dritten Weltkrieges konfrontiert. Wieweit reicht nun das Bewusstsein dieser netten Leuten von nebenan für das, was vor sich geht – vor, während und nach dem grossen Knall?

Jim und Hilda, so heissen die zwei, sind laut Raymond Briggs nach seinen eigenen Eltern gemodelt und in ihrer Erscheinung und ihrem Benehmen die reinste Inkarnation «good old» briti-