"Geh mir aus der Sonne"

Politik und Religion im israelischen Theater Eine Untersuchung zu Ofira Henigs Werk

Masterarbeit
zur Erlangung des
Mastergrades
der Kultur- und Sozialwissenschaftlichen Fakultät der
Universität Luzern

vorgelegt von

Kreutzberg, Sophie von Zürich

Eingereicht am: 5.3.2015

Erstgutachterin: Prof. Dr. Daria Pezzoli-Olgiati

Zweitgutachterin: PD Dr. Elham Manea

Out – out are the lights – out all!

And, over each quivering form,

The curtain, a funeral pall,

Comes down with the rush of a storm,

And the angels, all pallid and wan,

Uprising, unveiling, affirm

That the play is the tragedy, "Man,"

And its hero, the Conqueror Worm.

Edgar Allan Poe "The Conqueror Worm"

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	1
	1.1 Aufbau	4
	1.2 Forschungsstand und Quellen	5
	1.3 Ziel und Bedeutung der Untersuchung	7
2	Definitionen Gesellschaft, Politik, Religion und Theater	8
3	Victor Turners Theorieansatz	12
	3.1 Communitas und Struktur: Die Modelle und deren Dynamik	12
	3.2 Soziales Drama	14
	3.3 Ritual und die Entstehung von Liminalität	15
	3.4 Theater als Mittel der Bewältigung sozialer Dramen	17
4	Theater in Israel	19
	4.1 Der Staat Israel	20
	4.2 Historische Ursprünge des israelischen Theaters	22
	4.3 Gesellschaftlicher Auftrag des israelischen Theaters, Kontinuität und Brüche	25
	4.4 Israelisches Theater im Spannungsfeld von Religion und Politik	29
	4.5 Ofira Henig: Werdegang und künstlerisches Schaffen	37
5	Ein Spiel ist ein Spiel: Theater als Untersuchungsgegenstand	39
	5.1 Theoretische Vorüberlegungen	40
	5.2 Methodologisches Vorgehen	42
6	Ofira Henigs "Geh mir aus der Sonne"	45
	6.1 Die Fabel	45
	6.2 Produktion	45
	6.3 Regulierung	48
	6.4 Repräsentation	49
	6.5 Konsumation	55
	6.6 Identität	57
7	Ofira Henigs "Meeresbrise"	60
	7.1 Die Fabel	60
	7.2 Produktion	60
	7.3 Regulierung	62
	7.4 Repräsentation	63
	7.5 Konsumation	68
	7.6 Identität	70
8	Schlussfolgerungen	72
9	Literatur	76
10	Anhang	84
	10.1 Besetzung von "Geh mir aus der Sonne" und "Meeresbrise"	84
	10.2 Textbücher von "Geh mir aus der Sonne" und "Meeresbrise"	85

1 Einleitung

Im Jahr 2011 reiste eine israelische Theatergruppe in die Schweiz, um ihr Stück "Both upon a time" aufzuführen. Als sie damit nach Basel kamen, wurde ihnen klar, dass ihre Inszenierung das Festival "Culturescapes" eröffnen sollte, dessen diesjähriger Schwerpunkt Israel war. Ein umstrittenes Festival, wie spätestens mit dem Auftritt von Demonstranten klar wurde, die den Boykott des Festivals forderten. Zweifel wurden in der Gruppe laut, ob man denn in so einem Rahmen die Aufführung zeigen sollte. Weniger der Proteste wegen, aber aus Sorge, als gelungenes Beispiel künstlerischer Koexistenz von arabischen und jüdischen Israelis vorgeführt zu werden. Die Gruppe entschloss sich schliesslich zur Aufführung. Und sie lud die Protestierenden zu ihrer Performance ein, sie sollten sich doch ein etwas differenzierteres Bild von der israelischen Kunst machen. Man verstand sich gut, lachte und tanzte zusammen am Tag der Premiere vor der Kaserne Basel. Auch Salwa Nakkara, eine Schauspielerin der Gruppe, war vor der Kaserne dabei. Als es Zeit wurde, sich für die Aufführung in die Garderoben zu begeben, wollte sie das Theater betreten. Und wurde am Eingang von zwei Polizisten zur Seite genommen. Der israelische Botschafter war für die Eröffnungsfeierlichkeiten anwesend und die Polizisten hatten Salwa mit den Demonstranten gesehen.

And I said 'come on what's wrong with you?' And they said 'you were there, show me your passport.' And I was 'What?! Where are we?! What's wrong with you?' They were Swiss. They said 'you are not allowed to enter.' 'I am an actress, I have a performance, I must go there! But if you don't want me to go there, just tell Ofira Henig Salwa went home!' (Nakkara 2014).

Als mir Salwa Nakkara diese Geschichte im November 2014 in Haifa erzählte, meinte sie, das Problem sei, dass man sich als israelische Staatsbürgerin nicht gleichzeitig in den unterschiedlichen Sphären bewegen könne, wo der israelische Botschafter seinen repräsentativen Auftritt habe und Demonstranten ihre Kritik an der israelischen Politik kundtun würden: "You have to choose, but I don't want to choose any side. I want to be everywhere, this is my choice. And with this choice you can't be part of the establishment", (Nakkara 2014).

Daraus entsteht ein Spannungsfeld, denn auch die Demonstration wurde von der Gruppe durchaus kritisch wahrgenommen. Die Demonstranten vermischten mit ihrem Boykottaufruf des Festivals, der sich so gegen den künstlerischen Ausdruck richtete, Kunst und Politik.

Ganz offensichtlich ging es bei der Kontroverse nicht um die künstlerischen Darstellungen, denn "Both upon a time" war einige Tage zuvor schon in Zürich am Theaterspektakel gezeigt worden,

ohne dass es zu Boykottaufrufen kam. Vielmehr ging es bei den Protesten in Basel um den politischen Kontext, da das Festival "Culturescapes" vom israelischen Staat mitfinanziert wurde. Somit war eigentlich die Absicht der Demonstranten, gegen die israelische Politik zu protestieren. Nicht der Inhalt der gezeigten Theater- und Tanzstücke, sondern die Politik des Staates, wo diese Stücke entstanden waren, also Israel, war Stein des Anstosses.

Solche Vermischungen können schnell zustande kommen, denn es scheint in der Natur der Kunst oder in diesem Fall des Theaters zu liegen, dass es stellvertretend für gesellschaftliche Tendenzen wahrgenommen wird:

Social and theatrical processes are never clear-cut and simple, for they are always complex and intricate, and all we can do is try to discern basic directions. [...] The stage does what Hamlet told his players: 'The purpose of playing... both at the first and now, was and is, to hold, as 'twere, the mirror up to nature; to show virtue her own feature, scorn her own image, and the very age and body of the time his form and pressure', (Shaked 1996: 99).

Diese Wechselwirkung komme zustande, weil Theater Teil der Struktur der Kultur sei, welche wiederum zur Struktur der Gesellschaft gehören würde (Shaked 1996: 99). Diese Einflüsse und Wirkungen genauer zu erforschen, ist die Absicht dieser Arbeit.

Die Geschichte in Basel lässt bereits verschiedene Richtungen ersehen, wie sich die Pfade von Politik und Theater verschlingen können. Und das heisst in der Konsequenz, dass bei einer Untersuchung zu einer Theaterproduktion das gesellschaftlich-soziale Gefüge nicht ausser Acht gelassen werden darf. Dies wird auch von der Theaterwissenschaftlerin Linda Ben-Zvi in der Einleitung zum Sammelband "Theater in Israel" betont: "The borders between art and reality continually blur; theater and politics are invariably intertwined. [...] Theater in Israel cannot be approached solely through aesthetic lenses, nor should it, or any other theater, be", (Ben-Zvi 1996: xi).

Das ist zunächst noch eine sehr allgemeine Aussage zur grundsätzlichen Binnenwirkung zwischen Theater und Politik. Um einen schärferen Blick zu erlangen, ist die erste Einschränkung eine geographischer Art, die Beschränkung auf Israel. Auch damit sich 'die Politik' leichter verorten lässt, nämlich innerhalb der Grenzen eines Nationalstaates. Israel bietet sich auch deshalb an, weil es ein verhältnismässig junger Staat ist, das heisst, man kann noch gut nachvollziehen, welchen Stellenwert, beziehungsweise welche Funktion Kunst oder eben auch Theater im nationalen Kontext hat. Nebst der Politik ist im israelischen Kontext immer auch die Religion von zentraler

Bedeutung. Im Falle Israels ist sie staatskonstituierend und das Verhältnis von Religion zu Theater ist speziell beachtenswert:

This situation seems both odd and perfectly comprehensible given the historical relationship between theater and religion. Artist and scholars [...] have cited theater and religion as 'the world's oldest couple.' As with nearly any long-term relationship [...] this ancient couple has lived through times of great intimacy, synergy, stretches of uncertainty and ambivalence, (Gharavi 2012:7).

Wie der Staat selbst, so hat auch das israelische Theater, verglichen mit anderen nationalen Theatern, eine vergleichsweise kurze Tradition: "[...] but it has established itself as a mirror and conscience for the drama of the country, its best works attempting to engage the society in a critical look at itself and provide a vision of what it might become", (Ben-Zvi 1996: xi).

Um den Fokus der Fragestellung noch weiter zu schärfen, wird die Theaterarbeit der israelischen Regisseurin Ofira Henig im Zentrum dieser Untersuchung stehen. Dies insbesondere, weil Henigs Karriere in den öffentlichen Theatern begann, sie aber mittlerweile als freischaffende Regisseurin tätig ist. Insofern wird ein weites Feld des zeitgenössischen israelischen Theaters abgedeckt. Henig hat ein kritisches Verhältnis zu den politischen und religiösen Strömungen in ihrer Heimat. Untersucht werden soll die Fragestellung: Wie widerspiegelt sich der Einfluss von Politik und Religion in Ofira Henigs "Geh mir aus der Sonne" und "Meeresbrise"?¹

Diese zwei Inszenierungen werden deshalb exemplarisch ausgewählt, weil sie für einen jeweils ganz anderen gesellschaftlichen Kontext entwickelt wurden und auch formal verschieden sind. "Geh mir aus der Sonne" wurde für eine europäische Tournee konzipiert und "Meeresbrise" als Inszenierung für das Haifa Theater in Israel.

So kann in diesem Rahmen ein möglichst breites Spektrum an Wechselwirkungen von Politik, Religion und Theater untersucht werden:

[...] the theatrical texts reflect and delineate the Israeli model of reality. Yet, since Israeli theater is so intricately tied to mainstream Israeli society, the picture of the world that it presents also reflects those elements that the mainstream of Israeli society considers to be relevant. In fact, the gap between the symbolic reality of the theater and the extratheatrical reality may shed light on both Israeli theater and Israeli society, (Weitz 1996: 105).

7

¹ "Geh mir aus der Sonne" hat als englischen Titel "Yes, Stand out of my Sunlight" und "Meeresbrise" bezieht sich auf die inoffizielle Übersetzung, im Original heisst das Stück "דוח ים, " und im Englischen "Sea Breeze".

1.1 Aufbau

Wie man bereits anhand der Fragestellung sehen kann, geht es bei dieser Untersuchung um ganz unterschiedliche wissenschaftliche Disziplinen. So ist es notwendig, verschiedene Ansätze einzubeziehen. Dieses interdisziplinäre Vorgehen ist komplex. Deshalb folgen nach der Einführung zunächst einige definitorische Ausführungen, um von daher den theoretischen Rahmen der Untersuchung abzustecken.

Dieser stützt sich auf theoretische Überlegungen des Ethnologen Victor Turner. Turners Theorie ist für diese Untersuchung deswegen geeignet, weil, wie Volker Barth in "Gesellschaft als dialektischer Prozess – Victor Turner zwischen Ndembu und Bob Dylan" darlegt, ein Ziel von Turners wissenschaftlichem Arbeiten die Erforschung des allgemeinen Zusammenhangs zwischen Kultur und Gesellschaft sei, welche er als "universelle Menschheitsphänome" verstehen würde (2002: 3). Ich werde in Bezugnahme zu Turner darauf eingehen, warum Theater geeignet ist, um den Einfluss von Religion und Politik auf Kunst zu untersuchen.²

Turner berührt mit seiner Herangehensweise verschiedene gesellschaftliche Bereiche. Dies ermöglicht es zunächst, die Fragestellung in einem weiteren, allgemeinen Kontext zu verorten. Gleichzeitig lässt sich seine Theorie nicht direkt auf meinen Untersuchungsgegenstand anwenden, da sich dieser auf einen kleinen Ausschnitt eines sehr weiten Feldes beschränkt.

Zur spezifischen Verortung der Untersuchung folgt darum mit dem vierten Kapitel ein eher deskriptiver Teil. Zunächst befasst sich dieser allgemein mit der historischen Entwicklung des Theaters in Israel, um von daher die Wechselwirkung von Politik, Religion und Theater in Israel zu beleuchten. Ofira Henigs Kurzbiografie schliesst dieses Kapitel ab.

Darauf folgt die theaterwissenschaftliche Analyse der beiden Inszenierungen "Geh mir aus der Sonne" und "Meeresbrise". Auch hier findet eine Verknüpfung unterschiedlicher wissenschaftlicher Bereiche statt. Gemäss des Untersuchungsgegenstandes ist zum einen ein theaterwissenschaftlicher Teil, welcher sich an Patrice Pavis Inszenierungsanalyse in "Analyzing Performance: Theater, Dance, and Film" orientiert. Die Fragestellung bezieht sich aber bewusst nicht nur auf die Darstellung. So sollen insbesondere auch die gesellschaftlichen Prozesse um die zwei Inszenierungen herum einbezogen werden. Deshalb werden "Geh mir aus der Sonne" und "Meeresbrise" mittels Stuart Halls und Paul du Gays kulturwissenschaftlichem Ansatz des "Circuit of Culture" untersucht.

Durch dieses Vorgehen soll zuletzt die Beantwortung der Fragestellung 'Wie widerspiegelt sich der

² Ein Überblick der Bedeutung Turners Theorien in Bezug zu den Theaterwissenschaften, findet sich in der Einleitung von Erika Fischer-Lichte zu der deutschen Ausgabe von "Vom Ritual zum Theater" (1989: vff.).

Einfluss von Politik und Religion in Ofira Henigs "Geh mir aus der Sonne" und "Meeresbrise"?' möglich werden.

1.2 Forschungsstand und Quellen

In verschiedenen Arbeiten untersuchen Wissenschaftler die Schnittstellen von Theater mit anderen Bereichen der Gesellschaft in Israel. So beispielsweise Glenda Abramson mit "Drama and Ideology in Modern Israel". Darin wird israelisches Theater im Kontext von Ideologie und Politik seit Gründung des israelischen Staates untersucht. Das Verhältnis von Judentum und Theater untersucht Eli Rozik in "Jewish Drama and Theater. From Rabbinical Intolerance to Secular Liberalism". Rozik stellt eingangs die für ihn zentrale Frage: "[...] why does (monotheistic) religion oppose theater, which basically is only a medium? My tentative answer is: a religion cannot tolerate a medium that potentially undermines its beliefs", (2013: 2). Ein zentrales Werk ist ausserdem der Sammelband "Theater in Israel", da in verschiedenen Aufsätzen Tendenzen und Inhalte des israelischen Theaters im gesellschaftlichen Kontext beleuchtet werden.

Ein grundsätzliches Problem stellt sich aber darin, dass wissenschaftliche Untersuchungen zu aktuelleren Tendenzen im israelischen Theater kaum zu finden sind. Im besten Fall behandeln die Arbeiten das israelische Theater bis zu Beginn des 21. Jahrhunderts, die letzten 15 Jahre sind praktisch nicht erforscht.

Der relative Mangel an aktueller wissenschaftlicher Literatur zum Thema erforderte weiterführende Recherchen meinerseits. Bereits im August 2013 betreute ich Ofira Henigs Ensemble im Rahmen des Theaterspektakels in Zürich und hatte dadurch die Möglichkeit, erste Kontakte zu knüpfen und die Inszenierung "Geh mir aus der Sonne" anzuschauen. Im Januar 2014 reiste ich das erste Mal nach Israel. Dort hatte ich die Gelegenheit, mit Ofira Henig zu sprechen und einer Aufführung von "Meeresbrise" beizuwohnen. Ausserdem konnte ich mit Mitgliedern von Henigs Ensemble einige informelle Gespräche führen. Im November 2014 reiste ich wiederum nach Israel, um mittels Interviews meine Materialbasis zu verbessern. Verschiedene Personen wurden im Vorfeld ausgewählt, um als Experten zu bestimmten Themen befragt zu werden.³ Dabei wurden zur Vorbereitung der Interviews offene Leitfragen formuliert, die Interviews fanden dann aber im Rahmen eines "wenig strukturierten Interviews" (Atteslander 2008: 124) statt, so dass die Leitfragen lediglich als Orientierung dienten und je nach Gesprächsverlauf umformuliert, angepasst oder ganz fallengelassen werden konnten. Dieses Vorgehen war möglich, weil ein "nichtstandardisiertes Interview" nicht zum Ziel hat, eine Kategorisierung der Antworten vorzunehmen

_

Das methodischen Vorgehen bei den Interviews orientierte sich an Peter Atteslanders "Methoden der empirischen Sozialforschung", insbesondere dem Kapitel "Befragung" (2008: 121ff.).

(2008: 135). Vielmehr sollten die Interviews Informationen und Einsichten in Bereiche generieren, zu denen die Materialbasis noch ungenügend war. Ausschnitte aus den Interviews werden in dieser Arbeit im Original wiedergegeben und sind sprachlich nicht bearbeitet. Die Interviewten werden nun kurz vorgestellt:

Nurit Yaari ist Professorin für Theaterwissenschaften an der Tel Aviv Universität, ausserdem ist sie als Dramaturgin für das Khan Theater in Jerusalem tätig und hat verschiedene Aufsätze zum Thema israelisches Theater verfasst. Ich befragte sie zur Geschichte des israelischen Theaters in der Wechselwirkung mit Religion und Politik, hier insbesondere zu den Entwicklungen der letzten 15 Jahre. Und zu Ofira Henigs Theaterarbeiten in diesem Kontext:

I think what is interesting in your thesis, because it's a small example of something that is completely breaking new ground, because there is nothing more to say and there is nothing more straight to say... and I think both performances are a bit from a depressing way of looking at things, (Yaari 2014).

So Yaaris Kommentar zu meinem Forschungsvorhaben, als ich sie in Tel Aviv interviewte.

Baruch Brenner arbeitet als Theater- und Filmschauspieler, realisiert auch eigene Produktionen, unterrichtet am "The Nissan Nativ Acting Studio" in Jerusalem und ist als Rabbi tätig. Dies stellt er allerdings weniger in den Vordergrund, da er keine eigene Gemeinde hat. Das Verhältnis von Religion zu Theater in Israel war der Schwerpunkt des Gesprächs mit ihm, da Brenner diese vermeintlich gegensätzlichen Welten in seiner täglichen Arbeit vereint. Ich traf ihn in Jerusalem, es war Freitag und die Zeit etwas knapp bemessen, da Schabbat vor der Türe stand. Doch nahm er sich bis zur letztmöglichen Minute Zeit:

It's a starting point, you arrive to a question, you arrive to a place that usually is not easy to catch. And there's something maybe that will not arrive to the banal, to the cliché, that something will change or that you will reveal something. You will do something. Of course. I think in Israel it's very interesting and maybe this was the coincidence or god who led you..., (Brenner 2014).

Salwa Nakkara, welche eingangs zitiert wurde, ist künstlerische Leiterin des arabischsprachigen Al-Midan Theaters in Haifa, Theater- und Filmschauspielerin und langjähriges Ensemblemitglied von Ofira Henig. Sie spielte Hauptrollen in "Geh mir aus der Sonne" und "Meeresbrise". Nakkara sollte Fragen zu der Entstehung und der Entwicklung der beiden Inszenierungen beantworten. Das Gespräch in Haifa kam zusätzlich auf spannende Punkte bezüglich Identität: einerseits ihr Verhältnis als palästinensische Künstlerin zum künstlerischen Establishment in Israel, andererseits die Situation der palästinensischen Kunst in Israel und in den besetzten palästinensischen Gebieten. Religion hingegen ist für sie ein eher heikles Thema:

I prefer to believe in art and theater and in doing culture and the power of the human being, to give the rights to the human beings, I need my energy there and not praying in the church... or to confess to the priest I hate this! If we need to talk about the Moslems and the Jewish.... it's awful, how they do, what they do..., because what I'm watching around me, I don't want to hear about it. I just watch the Jewish religion, not in Jerusalem only, also the settlements, they act all in the name of god, and I see the Moslems in the name of god, they all work in the name of god, leave him alone. Enough! (Nakkara 2014).

Naama Berman, eine weitere Interviewpartnerin, ist Master Studentin der Regie an der Universität Tel Aviv und Ofira Henigs Studentin. Ihre Perspektive auf Henigs Lehrtätigkeit war mir wichtig und auch ihre Rezeption der zwei Inszenierungen.

Ofira Henig selbst traf ich wie erwähnt mehrmals zu Gesprächen, im Januar 2014 traf ich sie in Tel Aviv und Haifa, im September 2014 in Zürich und dann nochmals im November letzten Jahres in Tel Aviv. Es bestand also ein steter Kontakt, der insbesondere für die Beschaffung von Material zu den Inszenierungen, für Informationen zu den Hintergründen der Entstehung der Stücke und für weitere Kontakte elementar war und zum Gelingen dieser Untersuchung entscheidend beigetragen hat. Ich verfügte von "Geh mir aus der Sonne" und "Meeresbrise" über die Texte der Inszenierungen. Allerdings gibt es von beiden Stücken keine deutschen Textbücher. "Geh mir aus der Sonne" hat zwar eine deutsche Übersetzung, diese stand mir aber nur in Form einer Power Point Präsentation zur Verfügung, welche einer formalen Bearbeitung bedurfte. Für "Meeresbrise" musste ich eine Übersetzung machen lassen. Diese wurde von der arabischen Version gemacht. Trotzdem ich von beiden Inszenierungen Aufführungen sah, waren Videoaufnahmen von "Geh mir aus der Sonne" und "Meeresbrise" für die Analyse ein weiteres wichtiges Hilfsmittel.

1.3 Ziel und Bedeutung der Untersuchung

Es ist die Absicht dieser Arbeit mittels eines kulturellen Mediums, hier also des Theaters, Wechselwirkungen gesellschaftlicher Tendenzen und Strömungen zu untersuchen. Die Arbeit soll auch die Notwendigkeit verdeutlichen, sich nicht nur mit dem Medium selbst, in diesem Falle dem Theater, zu beschäftigen, sondern auch gesellschaftliche Prozesse darum herum mit einzubeziehen um die gesamte Komplexität zu verstehen. Dies ist durchaus ein Vorteil der nicht immer ganz unproblematischen Interdisziplinarität: man muss und darf verschiedene Ansätze verwenden und das ermöglicht dann das genauere Untersuchen eines Problems.

Diese Arbeit fokussiert auf einen kleinen Ausschnitt eines viel grösseren Zusammenhanges, sie bildet so etwas wie einen Denkanstoss zu interdisziplinären Herangehensweisen, da unsere moderne, globalisierte Welt sich nicht in abstrakten Theorien fassen lässt.

Lance Gharavi beschreibt in der Einleitung zu "Religion, Theatre, and Performance. Acts of Faith" die Schwierigkeiten des wissenschaftlichen Arbeitens mit einem 'Bild': "Yet though some scholars [...] express frustration at the perceived diminishing returns, dead-ends, and political and moral fecklessness of postmodern problematization, and seek a more positive way forward, few serious scholars believe the postmodern toothpaste can be put back in the tube", (2012: 11).

Nurit Yaari bringt dieses Bild so auf den Punkt: "It's true but it's the end of history and the end of ideology and in social terms it's disintegration. This is what happens", (Yaari 2014).

2 Definitionen Gesellschaft, Politik, Religion und Theater

Der Ansatz dieser Untersuchung ist 'Gesellschaft' als übergeordnetes Konzept zu verstehen, innerhalb dessen verschiedene Bereiche interagieren. Diese grundsätzliche Überlegung entspricht der im Duden zu findenden allgemeinen Definition für Gesellschaft. So sei Gesellschaft die "Gesamtheit der Menschen, die zusammen unter bestimmten politischen, wirtschaftlichen und sozialen Verhältnissen leben", (Duden o.J.). Victor Turners Verständnis von Gesellschaft ist sehr ähnlich. Er verstehe Gesellschaft als Gleichgewichtssystem, innerhalb welchem Faktoren wie Sozialstruktur, Politik und Wirtschaft das System regeln, so Peter Bräunlein in "Rituelle Prozesse und kulturelle Transformationen" (2006: 92).

In dieser Untersuchung spielen besonders die Bereiche 'Politik' und 'Religion' eine Rolle. Im "Lexikon der Politikwissenschaften" heisst es zum Verhältnis von Religion und Politik, dass sie relativ eigenständige Sphären der menschlichen Sozialwelt darstellen würden.

Gleich den Lebenssphären der Kultur, Wirtschaft oder Wissenschaft gelten sie als ein Produkt der sozialen Ausdifferenzierung der geschichtlich-gesellschaftlichen Wirklichkeit, und sie werden dementsprechend [...] als Teilsysteme einer gesamtgesellschaftlichen Totalität definiert, die auf eine ihnen eigentümliche Weise in ein Verhältnis wechselseitiger Einflussnahme treten, (Gebhardt 2010: 912).

Gründend auf diesem Verständnis von Gesellschaft können Schwierigkeiten auftreten, die verschiedenen Bereiche klar voneinander abzutrennen, da es durch die wechselseitige Beeinflussung immer wieder zu Überschneidungen und Grenzverwischungen kommt.⁴ Wie diese

Auch die Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte beschreibt in "Ästhetik des Performativen" die

aussehen, wird dargelegt, ebenso werden im Folgenden aber jedem Bereich einige spezifische Charakteristika zugesprochen.

Eine allgemeine Definition von Politik, welche primär auf ihre Funktion in einer Gesellschaft ausgerichtet ist, erklärt die Aufgabe der Politik in der "Auswahl und Legitimation von Programmen, welche mit den Ressourcen des Gemeinwesens Ziele verfolgen und Probleme bearbeiten sollen". Weder durch freiwillige Kooperation noch durch Markttransaktionen könnten diese Ziele und Probleme bewältigt werden (Scharpf 2000: 17).

Es gibt noch zwei weitere Punkte zu betonen, wenn es um die Definition von Politik geht und zwar die Aspekte der Institutionen und der Durchsetzungsgewalt. Politik umfasst dabei staatliche Institutionen, wie Regierungen, Parlamente und so weiter und hat für die Entscheidungsfindung und -durchsetzung fest reglementierte institutionelle Wege (Caduff o.J.).

Religion zu definieren ist nicht unproblematisch.⁵ Einerseits bezieht sich der Begriff in dieser Untersuchung allgemein auf die institutionellen Ausprägungen von Religion, spezifisch die drei monotheistischen Religionen, Christentum, Islam und Judentum, aber auch auf Funktionen und Wirkungsweisen von Religion. Claus-Ekkehard Bärsch meint, um den Begriff der Religion definitorisch von Bereichen wie Philosophie, Wissenschaft und Ideologie abgrenzen zu können, sei der 'Glauben' wesentliches Merkmal. Die Artikulation dieses Glaubens würde dazu führen, dass zwischen einer überirdischen und irdischen Welt so wie zwischen überirdischen und irdischen Mächten unterschieden werden könne (2005: 16).

Lance Gharavi betont, dass Religion als eine Idee, eine Kategorie und ein Objekt des Diskurses immer konstruiert sei. Religion würde dabei durch Subjekte, kulturelle Realität und Handlungen geformt werden, diese umgekehrt aber auch formen (2012: 17).

In diesem Verständnis ist Religion ein System aus Glauben und Handlungen, welche sich am Heiligen, Übernatürlichen orientieren. Damit funktioniert Religion, im Gegensatz zu Politik, als Kennzeichnung von Identität, wobei sich die religiöse Identität auch durch Handlung bilde (2012: 18). Diese Handlungen beschreibt Martin Sökefeld in seinem Aufsatz "Religion, Grenzen,

Überschreitung unterschiedlicher wissenschaftlicher Disziplinen, die bei einer Analyse des Mediums 'Theater' auftreten können: "Zusammenfassend läßt sich annehmen, dass sich […] die Bereiche Kunst, soziale Lebenswelt und Politik kaum säuberlich voneinander trennen lassen. Eine in der Aufführung fundierte Ästhetik des Performativen wird daher auch Konzepte, Kategorien und Parameter entwickeln und in die entsprechende Theoriedebatte einführen müssen, welche eben diese unsauberen Übergänge, diese dubiosen Grenzüberschreitungen und explosiven Mixturen zu erfassen vermögen", (2004: 82).

⁵ Eine Übersicht zur Problematisierung des Religionsbegriffs geben Mathias Hildebrandt und Manfred Brocker in "Der Begriff der Religion".

Identitäten" als dynamische Grenzziehungsprozesse: "Religion dient dazu, gesellschaftliche und politische Grenzen zu ziehen und sich selbst und andere zu identifizieren. Die Art und Weise, wie mit Bezug auf Religion Abgrenzungen vorgenommen werden, ist [...] jedoch sehr unterschiedlich und vielfältig", (2011: 282). Abgrenzungen und Identitäten, mit welchen Grenzen gezogen werden, können sich in ihrer Bedeutung und Relevanz verändern (2011: 283).

Auch Victor Turner weist auf die Relevanz von Handlungen für Religion hin. Diese drückten sich in Ritualen aus. So lebt Religion nur, wenn sie dargeboten wird, das heisst, wenn ihre Rituale 'gut funktionieren' würden. Denn Religion sei nicht nur ein kognitives System, bestehend aus einer Reihe von Glaubenssätzen, sondern sei vor allem bedeutungsvolles Erleben und erlebte Bedeutung. Im Ritual durchlebe man Ereignisse oder erlebe "durch die Alchimie ihrer Rahmen und Symbole semiogenetische Ereignisse, die Taten und Worte der Propheten und Heiligen – oder, wenn es diese nicht gibt, die Mythen und heiligen Epen – *neu*", (1989a: 138). Diese Eigenschaften hätten Kunst und Religion gemeinsam.

Die Begriffe 'Kultur' und 'Kunst' werden intuitiv oft synonym verwendet. Es ist also notwendig zunächst diese zwei Begrifflichkeiten in einen definitorischen Zusammenhang zu stellen, um darüber die Definition von 'Theater' abzuleiten. Dabei wird kurz auf die kulturwissenschaftliche Diskussion, was Kultur sei, eingegangen.

In welchem grundsätzlichen Verhältnis Kultur und Gesellschaft zueinander stehen, legt Stuart Hall folgendermassen dar:

Culture, we may say, is involved in all those practices which are not simply genetically programmed into us [...] but which carry meaning and value for us [...]. Culture in this sense, permeates all of society. It is what distinguishes the 'human' element in social life from what is simply biologically driven. Its study underlines the crucial role of the *symbolic* domain at the very heart of social life, (du Gay et al. 1997: xix).

In diesem Sinn wären demnach auch Politik und Religion kulturelle Bereiche des menschlichen Zusammenlebens. Wie erwähnt, gibt es vielschichtige Überschneidungen.

Aleida Assmann verweist in "Einführung in die Kulturwissenschaft", wie Hall, auf den wertfreien Kulturbegriff, innerhalb dessen alles Kultur sei, was das Zusammenleben der Menschen betreffe (2006: 13). Die Stärke dieser Sichtweise liege darin, dass alle Bereiche menschlichen Lebens und Erfahrung zum Gegenstand kultureller Forschung werden können. Allerdings würde er so auch zu einer tautologischen Schablone verkommen (2006: 14). Als Abgrenzung dazu eignet sich am ehesten der "Kritische Kulturbegriff". Kultur wird dabei als eine "Form der Transzendenz" verstanden, als "kritische beziehungsweise auratische Gegenwelt zur Realität". Allerdings

bekomme Kultur so einen quasi-religiösen Status (2006: 16f.).

Kultur hat also ein breites Spektrum an Bedeutungsmöglichkeiten: "You will find these two meanings of the word 'culture' – culture as a 'whole way of life' and culture as 'the production and circulation of meaning' – constitute a recurrent theme [...]", (du Gay et al. 1997: 13).

Dies ist kein Widerspruch zu den bereits formulierten Definitionen, wie Hall ja sagt: "Culture in this sense permeates all of society", (du Gay et al. 1997: xix).

Und unbestritten ist insbesondere 'Kunst' ein Teil der 'Kultur'. Die UNESCO fasst all diese Aspekte in einem Konferenzbericht auf:

Die Kultur kann in ihrem weitesten Sinne als die Gesamtheit der einzigartigen geistigen, materiellen, intellektuellen und emotionalen Aspekte angesehen werden, die eine Gesellschaft oder eine soziale Gruppe kennzeichnen. Dies schliesst nicht nur Kunst und Literatur ein, sondern auch Lebensformen, die Grundrechte des Menschen, Wertsysteme, Traditionen und Glaubensrichtungen, (1983: 121).

So lässt sich dann auch wieder die Verflechtung von Kunst und Religion erklären. Kunst und Religion seien zwar jeweils eigenständige institutionalisierte Bereiche geworden. Menschen könnten aber als Konsumenten sowohl am Bereich der Kunst, als auch an dem der Religion teilnehmen. "Even a professional artist can be religious, and a priest can be interested in the arts", (Wuthnow 2009: 362). Die Betonung der Ausübung zeitgenössischer Kunst und Religion sei ein wichtiger Punkt der Konvergenz (Wuthnow 2009: 370), ähnlich wie bei Turner.

Beim Theater als Kunstgattung zeigt sich dies sehr deutlich. Erika Fischer-Lichte beschreibt in "Theaterwissenschaft"⁶, dass Theater eine eigenständige Kunst sei, die von jeder anderen Kunst grundsätzlich verschieden sei, durch den menschlichen Körper im Raum (2009: 8).

"Ich kann jeden leeren Raum nehmen und ihn eine nackte Bühne nennen. Ein Mann geht durch den Raum, während ihm ein anderer zusieht; das ist alles, was zur Theaterhandlung notwendig ist", (1983: 9), schreibt der englische Regisseur Peter Brook in seinem zum Klassiker der Theaterwissenschaft avancierten Buch "Der leere Raum".

Für Fischer-Lichte entspricht das einem erweiterten Verständnis davon, was Theater zu sein vermöge. So handle es sich bei einer Aufführung um ein Spiel, bei dem alle im Raum Anwesenden beteiligt seien. Das heisst, dem Zuschauer kommt hier die Bedeutung zu, erst der eigentliche Schöpfer der Theaterkunst zu sein. Es handle sich um körperliche Prozesse, die sich zwischen Darstellern und Zuschauern vollziehen würden. Entscheidend sei das Miterleben der wirklichen Körper und des wirklichen Raums. Die Aktivität der Zuschauer wird so also nicht nur als eine

⁶ Eine Übersicht zum Begriff 'Theater' findet sich in "Theaterwissenschaft" (Fischer-Lichte 2009: 7ff.).

Tätigkeit der Einbildungskraft begriffen, sondern als leiblicher Vorgang. Dieser Prozess würde durch die Teilnahme an der Aufführung in Gang gesetzt, durch das 'Körpergefühl', das der ganze Leib synästhetisch vollziehe. Dabei würden die Zuschauer nicht nur auf die körperlichen Handlungen der Darsteller reagieren, sondern auch auf die der anderen Zuschauer (2009: 15).

Im Folgenden werden also die Bereiche Religion, Politik und Kultur, beziehungsweise Kunst und deren Teilmenge Theater, um den Begriff abzugrenzen, als eigenständige Bestandteile des übergeordneten Konzepts Gesellschaft verstanden. Dabei kann man Gesellschaft durchaus im Sinne einer Nation respektive eines Staates verstehen. Und folglich eine weitergehende Überlegung anstellen, nämlich wie die verschiedenen Teilbereiche in einer Gesellschaft zusammenwirken. Dieser Frage wird hier mit der geographischen Beschränkung auf den Staat Israel nachgegangen.

Stuart Hall beschreibt in "Culture, Community, Nation", dass Nationalstaaten nie nur eine politische Einheit, sondern immer ein symbolisches Gebilde gewesen seien: "[...] a 'system of representation' – which produced an 'idea' of the nation as an 'imagined community', with whose meanings we could identify and which, through this imaginary identification, constituted its citizens as 'subjects' [...]", (1993: 355).

Die Hauptfunktion nationaler Kulturen, die Hall als Repräsentationssysteme ansieht, sei es, eine ursprüngliche Einheit eines Volkes und dessen Traditionen zu generieren, anstatt die tatsächliche Geschichte, welche mit Brüchen und Eroberungen behaftet sei, aufzuzeigen (1993: 356).

In diesem Sinne bezieht Kultur wiederum sehr allgemein alle Bereiche des menschlichen Zusammenlebens mit ein.

Da aber kulturelle Diversität ein unvermeidlicher Faktor der modernen Welt sei, sieht Hall eine grosse Gefahr in Formen von kultureller und nationaler Identität, welche ihre Identität zu sichern versuchen, indem sie geschlossene Versionen von Kultur oder Gemeinschaft annehmen. Dies sei mit der Verweigerung verknüpft, sich mit den schwierigen Problemen zu beschäftigen, die vom Versuch herrühren, mit der Verschiedenheit zu leben (1993: 361).

3 Victor Turners Theorieansatz

3.1 Communitas und Struktur: Die Modelle und deren Dynamik

Zentraler Aspekt in Victor Turners Theorien und Überlegungen ist das menschliche Zusammenleben, die Funktionsweisen von verschiedenen Gesellschaften. Insbesondere das Verhältnis von Gesellschaft und Theater ist hier von Interesse.

Wie erwähnt, funktionieren Gesellschaften nach Turner als Gleichgewichtssystem: "Es ist, als ob

hier zwei Haupt-'Modelle' menschlicher Sozialbeziehungen auftauchen, die nebeneinander bestehen und einander abwechseln", (1989b: 96). Diese zwei Modelle unterscheidet er als 'Struktur' und 'Communitas', zwei zentrale Begrifflichkeiten in seiner Theorie.

Das erste Modell, die Struktur, ist "eine Gesellschaft als strukturiertes, differenziertes und oft hierarchisch gegliedertes System politischer, rechtlicher und wirtschaftlicher Positionen mit vielen Arten der Bewertung", (1989b: 96). Also ein eher normatives System. Communitas sei hingegen gekennzeichnet durch eine "unstrukturierte oder rudimentär strukturierte und relativ undifferenzierte Gemeinschaft", (1989b: 96). Diese Gemeinschaft sei eine "emotionell geprägte zwischenmenschliche Beziehung absoluter Art, die sich durch Reinheit, Gleichheit und Gegensatzlosigkeit auszeichnet", (Barth 2002: 4). Communitas könne überall und jederzeit entstehen (Turner 1989b: 94).

Dabei mache Communitas nicht vor Stammes- oder nationalen Grenzen halt: "Communitas oder die 'offene Gesellschaft' unterscheidet sich darin von der Struktur oder der 'geschlossenen Gesellschaft': sie lässt sich potentiell oder im Idealfall auf die ganze Menschheit ausdehnen", (1989b: 110).

Dabei sei Communitas, so Turner, mehr als Kontrast und nicht als aktiver Gegensatz zur (Sozial)struktur zu verstehen, eine alternative und befreitere Weise des sozialen Menschseins (1989a: 79). Communitas habe eine existentielle Qualität, sie betreffe den ganzen Menschen, der in Beziehung mit anderen Menschen stehe. Struktur dagegen habe eine kognitive Qualität. Im Wesentlichen sei die Struktur ein Klassifikationssystem, ein Denk- und Ordnungsmodell, mit dessen Hilfe man über Kultur und Natur nachsinnen und das öffentliche Leben regeln könne (1989b: 124f.).

Das Ergebnis von Communitas seien daher eher Kunst und Religion, nicht rechtliche und politische Strukturen. Man könne in den Werken von Künstlern und Propheten einen flüchtigen Blick auf das ungenutzte Entwicklungspotential des Menschen erhaschen, das noch nicht in der Struktur objektiviert und fixiert sei (1989b: 125).

Der Gegensatz von Struktur und Communitas sei aber keineswegs mit dem Gegensatz säkular oder sakral beziehungsweise mit einer Zweiteilung in Politik und Religion zu verwechseln. Victor Turner gehe es vielmehr um das Verständnis eines bipolaren Systems menschlicher Gemeinschaft im Generellen, in dem die Existenz des Einen ohne den Anderen nicht denkbar sei (Barth 2002: 4). Ein dialektischer Prozess, da die Unmittelbarkeit der Communitas dem Strukturzustand weichen würde, während in den Übergangsriten die Menschen, von der Struktur befreit, Communitas erfahren, nur um, durch diese Erfahrung revitalisiert, zur Struktur zurückzukehren (Turner 1989b: 126). Keine Gesellschaft könne ohne diese Dialektik auskommen.

In verschiedenen Gesellschaften und in jeder Gesellschaft zu verschiedenen Zeiten gewinnt entweder der eine oder der andere dieser 'ewigen Widersacher' [...] die Oberhand. Im Hinblick auf die Beziehung des Menschen zu seinen Mitmenschen aber konstituieren sie gemeinsam die 'conditio humana', (1989b: 127).

Eine Überbetonung der Struktur führe zu pathologischen Erscheinungsformen von Communitas, welche ausserhalb des Rahmens 'des Gesetzes' stehen würden und gegen dieses gerichtet seien. Eine Überbetonung der Communitas andererseits, wie Turner sie in bestimmten, Unterschiede nivellierenden religiösen und politischen Bewegungen sieht, würde sehr schnell in Despotie, übermässige Bürokratisierung oder andere Formen struktureller Erstarrung münden. Das heisst, eine zum Höchstmass gesteigerte Communitas würde eine zum Höchstmass gesteigerte Struktur provozieren, die wiederum revolutionäre Bestrebungen nach erneuter Communitas entstehen lasse. "Die Geschichte aller grossen Gesellschaften liefert den Beweis für diese, auf der politischen Ebene auftretenden Oszillation", (1989b: 126).

Daraus folgert Turner, dass Gesellschaft ein Prozess mit jeweils aufeinanderfolgenden Struktur- und Communitasphasen ist. Die Teilnahme an beiden Modalitäten sei ein menschliches Bedürfnis (1989b: 193).

3.2 Soziales Drama

In "Vom Ritual zum Theater" betont Turner einen zentralen Punkt menschlich-gesellschaftlichen Zusammenlebens, das 'soziale Drama':

[...] bis zuletzt bleibt das soziale Drama einfach und unausrottbar, eine universelle Tatsache sozialer Erfahrung und ein bedeutsamer Knotenpunkt im Entwicklungszyklus aller, nach Beständigkeit strebender Gruppen. Das soziale Drama bleibt das heikle Problem, der unsterbliche Lindwurm, die Achillesferse der Menschheit [...]. Gleichzeitig ist es die uns Menschen eigene Weise, uns einander kund zu tun und zu zeigen, wo Macht und Bedeutung zu finden und wie sie verteilt sind, (1989a: 124).

Soziale Dramen finden sich somit in allen Gesellschaften. In modernen Massengesellschaften könnten soziale Dramen auf der lokalen Ebene zu nationalen Revolutionen heranwachsen oder aber auch zum Beispiel die Form eines Krieges zwischen zwei Staaten annehmen. Soziale Dramen würden jeweils die subkutanen Ebenen der Sozialstruktur offenbaren. Jedes soziale System sei aus vielen, hierarchisch geordneten und in Segmente unterteilten Gruppen, sozialen Kategorien, Positionen und Rollen zusammengesetzt. Dies gelte gleichermassen für einen kleinen afrikanischen Stamm, eine Nation oder sogar internationale Beziehungen. Als Beispiel hierfür beschreibt Turner

die in den Industriegesellschaften herrschenden Gegensätze von Klassen, ethnischen Gruppen, Kulturen, Religionen oder Geschlechtern (1989a: 13).

Die Besonderheit sozialer Dramen sei, dass sie das normale, alltägliche Rollenspiel aufheben, den Fluss des sozialen Lebens unterbrechen würden. So zwängen sie eine Gruppe, sich mit ihrem Verhalten gegenüber den eigenen Werten zu befassen und diese Werte unter Umständen auch in Frage zu stellen. "Mit anderen Worten, Dramen setzen reflexive Prozesse ebenso in Gang, wie sie diese einschliessen, und bringen kulturelle Rahmen hervor, in denen Reflexivität einen legitimen Ort haben kann", (1989a: 145).

Das soziale Drama ist dabei durch vier Phasen gekennzeichnet. Der erste Schritt ist ein Bruch mit sozialen Normen.⁷ Daraus entsteht eine Krise. Durch diese Krise werden Versuche der Bewältigung und Reflexivität ausgelöst. Die Konfliktbewältigung führe dann in der letzten Phase entweder zu einer Reintegration oder aber zu einem unüberwindbaren Bruch (1989a: 12f.).

Für die hier vorgenommene Untersuchung ist besonders die dritte Phase des sozialen Dramas wichtig, also die Bewältigungsmechanismen, die auf den Bruch und die Krise folgen. Die Bewältigungsmechanismen sollen gestörte soziale Bindungen 'kitten' oder Löcher im sozialen Gewebe stopfen, so Turner. Um dies zu erreichen würden entweder rechtliche Mittel, wie etwa ein Gericht, zu Hilfe genommen oder aber rituelle Möglichkeiten ausgeschöpft, wie sie zum Beispiel religiöse Institutionen bieten (1989a: 12).

3.3 Ritual und die Entstehung von Liminalität

sein, [...] einen unüberlegten Streit", (Turner 1989a: 11f.).

Turner definiert Ritual zunächst allgemein "als vorgeschriebenes, förmliches Verhalten bei Anlässen, die keiner technologischen Routine überantwortet sind [...]", (1989a: 126). Dabei würde er Ritual eher als kunstvolle Darbietung oder Darstellung und nicht hauptsächlich durch Regeln oder liturgische Anweisungen verstehen (1989a: 126).

Die Stärke des Rituals sei seine Fähigkeit, komplexe Problemstellungen in vorgegebene Handlungsmuster übersetzen zu können, das heisst, sie auf symbolischer Ebene zu überwinden. Dabei sei ein lebendiges Ritual mit einem Kunstwerk zu vergleichen. In seinen typischsten, universellen Ausdrucksformen würde das Ritual durch die Gleichzeitigkeit vieler Darstel-

[&]quot;Vorangegangen ist meist eine öffentliche Verletzung der geltenden sozialen Regeln, die von einem schweren Vergehen gegen den Verhaltenscode bis hin zum Morde reichen kann. Ein solcher Regelbruch kann das Ergebnis einer Gefühlsaufwallung, einer Affekthandlung oder kühlen Kalkulation sein – eine bewusste politische Tat, die die bestehenden Machtstrukturen in Frage stellt. Der Regelbruch kann auf einen unglücklichen Zufall zurückzuführen

lungsgattungen bestimmt und weise eine dramatische Struktur, eine Handlung, auf (1989a: 129).

Daher seien Rituale aufgrund ihrer Tradition und Überlieferung über alle sozialen Grenzen hinweg anerkannt und würden so der Gesellschaft dazu verhelfen den entstandenen Riss, den im Verlauf des sozialen Dramas entstandenen Bruch, zu kitten (Barth 2002: 6).

Zentraler Bestandteil des Rituals sei dabei die Schwellenphase. Dabei wird das rituelle Subjekt symbolisch aus der Gemeinschaft ausgegliedert und in einen durch Ambiguität und Unbestimmtheit ausgezeichneten Übergangsraum befördert. Das Ziel dieses Vorgangs sei, das rituelle Subjekt in einem Zustand zwischen den Welten zu zeigen, der Welt vor der Trennungsphase und der Welt, in die es in der Angliederungsphase eingeführt werden soll (Barth 2002: 4).

"Dieses Subjekt oder auch diese Subjekte verwandeln sich in der Schwellenphase eines Übergangsrituals deshalb in Neophyten, d.h. neutrale Wesen ohne soziale Bindungen", (Barth 2002: 4). Victor Turner nennt diese Schwellenphase 'Liminalität'. Sie sei ein Zwischenstadium mit positiven, aktiven Eigenschaften (1989a: 63). Die Schwellenphase sei ein Augenblick reiner Potentialität, in dem alles gleichsam im Gleichgewicht erzittern würde, da die Vergangenheit für kurze Zeit negiert, aufgehoben oder beseitigt wäre und die Zukunft noch nicht begonnen hätte (1989a: 69).

Die liminale Phase des Rituals nähert sich daher der 'Möglichkeitsform' soziokulturellen Handelns an. Sie ist im wesentlichen eine Zeit und ein Ort zwischen allen Zeiten und Orten, die in einem bestimmten biokulturellen Ökosystem [...] von den Regeln des Rechts, der Politik und der Religion sowie von wirtschaftlicher Notwendigkeit definiert und beherrscht werden, (1989a: 134).

Liminalität sei also ein Stadium oder Prozess zwischen den normalen, alltäglichen kulturellen Stadien und Prozessen, die sich durch Geben und Nehmen auszeichnen würden, um Recht und Ordnung aufrechtzuerhalten und sozialen Status zu registrieren. "Liminality is full of potency and potentiality. [...] In it, play's the thing. [...] liminal phenomena are at the level of culture what variability is at the level of nature", (Turner 1979a: 465).

Für diese Untersuchung ist eine zu einem späteren Zeitpunkt hinzugekommene theoretische Differenzierung Turners Liminalitätskonzept interessant und zwar die Unterscheidung von liminalen und liminoiden Phänomenen. Liminale Phänomene seien eher den stämmischen früh landwirtschaftlichen Gesellschaften zuzuordnen. Sie seien in soziale Prozesse integriert und würden die kollektiven Erfahrungen einer Gemeinschaft über die Zeit hinweg reflektieren. Liminoide Phänomene

gebrachte) Erkennen einer generalisierten sozialen Bindung offenbart, die aufgehört hat zu bestehen und gleichzeitig erst noch in eine Vielzahl struktureller Beziehungen unterteilt werden muss", (Turner 1989b: 96).

Innerhalb der 'Liminalität' entsteht Communitas: "Was uns hier an den Schwellenphänomenen interessiert, ist die Mischung aus Erniedrigung und Heiligkeit, Homogenität und Kameradschaft. Wir werden in solchen Riten mit einem 'Augenblick in und ausserhalb der Zeit', in und ausserhalb der weltlichen Sozialstruktur konfrontiert, der – wie flüchtig er auch sein mag – das (wenn auch nicht immer sprachlich, so doch symbolisch zum Ausdruck gebrachte) Erkennen einer generalisierten sozialen Bindung offenbart, die aufgehört hat zu bestehen und gleichzeitig

mene hingegen würden eher in komplexeren Gesellschaften auftreten, in denen Menschen freiwillig in Beziehung zueinander treten, anstatt in sie hineingeboren zu werden (1979a: 492).

Liminoide Phänomene zeichnen sich daher durch Freiwilligkeit aus, seien Spiel, liminale hingegen seien durch Pflicht gekennzeichnet und eine tief ernste, sogar furchterregende Sache (Turner 1989a: 66). Dabei kehren liminale Phasen, wie sie eben beispielsweise in Stammesgesellschaften vorkommen den Status quo, also die strukturelle Form der Gesellschaft, zwar um, würden ihn aber für gewöhnlich nicht untergraben. Bei liminoiden Phänomenen sei dies anders: "Die 'Entertainment'-Gattungen der Industriegesellschaft sind [...] oft subversiv, satirisch, sie verspotten, persiflieren oder untergraben die zentralen Werte der Arbeits-Gesellschaft oder zumindest ausgewählter Bereiche dieser Gesellschaft auf subtile Weise", (1989a: 62).

Im Folgenden wird aber auch im Zusammenhang mit Theater von Liminalität gesprochen, allerdings im Bewusstsein, dass eben in dieser weiterführenden Differenzierung des Liminalitätsbegriffs eine grundsätzliche Unterschiedlichkeit zu anderen Liminalitätserfahrungen in Ritualen besteht.

In Schwellensituationen entstehende Manifestationen der Communitas könnten aus der Perspektive der an der 'Struktur'-Erhaltung Interessierten als gefährlich und anarchisch erscheinen, weshalb die Schwellensituationen deshalb oft durch Vorschriften und Verbote eingeschränkt würden, so Turner (1989b: 107).

3.4 Theater als Mittel der Bewältigung sozialer Dramen

Theater sei grundsätzlich mit dem sozialen Drama verknüpft: "[M]öglicherweise [besteht] in allen Gesellschaften eine wechselseitige, vielleicht dialektische Beziehung zwischen sozialen Dramen und kulturellen Darstellungsformen. Das Leben ist ebenso sehr eine Nachahmung der Kunst wie umgekehrt", (Turner 1989a: 114).

Die Ursprünge des Theaters seien im sozialen Drama zu finden, wobei es in komplexen, urbanisierten Gesellschaften zu einem spezialisierten Bereich geworden sei. Noch genauer habe Theater seinen Ursprung in der dritten Phase des sozialen Dramas als eine Form von Bewältigungsmechanismus, um dramatischen sozialen Ereignissen Sinn und Bedeutung zu verleihen (1989a: 15): "Der Künstler versucht, die Essenz des Erlebnisses zu ergründen. Indem er das tut, ermöglicht er den freien Zugang zu den Tiefen, in denen 'das Leben das Leben begreift'", (1989a: 21). Oder anders ausgedrückt sei ein Erlebnis nie wirklich abgeschlossen, solange es nicht 'ausgedrückt', das heisst, Anderen gegenüber auf verständliche Weise mitgeteilt werden könne. Kultur sei nun "das Ensemble solcher Äusserungen – das der Gesellschaft verfügbar und der einfühlenden Durchdringung durch den 'Geist' anderer zugänglich gemachte Erleben Einzelner", (1989a: 19). Daher könne man die "eigenen subjektiven Tiefen ebenso gut durch Introspektion

ergründen, wie durch die forschende Betrachtung der von anderen zum Ausdruck gebrachten bedeutungsvollen Objektivationen", (1989a: 19).

Die Besonderheit des Theaters gegenüber anderen Ritualen sei, dass Theater eine Dramatisierung, eine Übersteigerung juristischer und ritueller Prozesse sei und nicht einfach die natürliche Verlaufsform des sozialen Dramas reproduzieren würde. Theater habe daher sowohl etwas vom "Untersuchungs-, richterlichen Entscheidungs- und selbst Strafcharakter des Gesetzesvollzugs als auch vom sakralen, mythischen, numinosen, selbst 'übernatürlichen' Charakter religiösen Handelns", (1989a: 15).

Als Zuschauer könne man ein Thema oder die Aussage eines Theaterstücks als Möglichkeit für Gedanken oder Aktionen unter vielen Alternativen sehen, die man dann nach gründlicher Prüfung entweder verwerfen oder akzeptieren könne (Turner 1979a: 497). Diese öffentliche Reflexion beinhalte Liminalität (1979a: 465).

Denn jede Art der kulturellen Darstellung sei Erklärung und Entfaltung des Lebens selbst, weil durch den Prozess der Darstellung das, was normalerweise hermetisch in den Tiefen des soziokulturellen Lebens verschlossen sei, also der Alltagsbeobachtung und dem Verstand nicht zugänglich sei, ans Licht befördert werde (Turner 1989a: 17).

So könnten Menschen neue Wege finden, ihre alltägliche soziale Realität neu zu gestalten (Turner 1979a: 486).

Aufgrund dieser Eigenschaften sei es nachvollziehbar, dass totalistische oder totalitäre Gemeinwesen beziehungsweise Regime Gefallen finden würden an der "kunstvollen Ausgestaltung neuer, säkularisierter Übergangsriten unter der Leitung amtlich zugelassener Ideologen, die den rituellen Prozess verstehen", (Turner 1989a: 192). Turner betont an anderer Stelle jedoch auch, dass mittels dem Theater Alternativen aufgezeigt werden könnten und es nicht als Mittel zur Gehirnwäsche missbraucht werden sollte (Turner 1979a: 497).

Denn eigentlich würden durch Kunstformen wie dem Theater, Darbietungen geboten, die die Schwächen einer Gesellschaft ergründen würden, ihre Führer zur Rechenschaft ziehen, ihre heiligsten Werke und Glaubensvorstellungen entweihen, ihre typischen Konflikte darstellen könnten, Lösungen vorschlagen und ganz allgemein ihre aktuelle Situation in der bekannten 'Welt' beurteilen würden (Turner 1989a: 15). Dadurch würde die durch das ritualisierte Theater geschaffene liminale 'Raum-Zeit-Hülle' potenziell gefährlich, da sie Energien der 'biopsychischen menschlichen Konstitution' aufnehmen könne, die normalerweise durch die Sozialisation in rollenbezogene Tätigkeiten kanalisiert seien. Aufgrund der der liminalen Phase innewohnenden Gefahr werde oft versucht, sie mit Verboten und Tabus einzuengen. Allerdings werde sie auch in

vielen Kulturen für regenerierend gehalten, da das, was weltlich in soziokultureller Form eingebunden sei, in der Liminalität gelöst und neugebunden werden könne (1989a: 135).

Das heisst demnach deutlich zu der dem Theater innewohnenden rituellen Liminalität, dass etwas entstehen kann, was die alte Struktur stützt, beziehungsweise regeneriert oder aber schliesslich in eine 'neue Struktur' überleiten kann: "Rituelle Liminalität enthält daher im Kern sowohl die Möglichkeit zu kultureller Innovation als auch die Mittel, innerhalb eines relativ stabilen soziokulturellen Systems strukturelle Veränderungen zu bewirken", (1989a: 136).

Die Erfahrung, welche Zuschauern in und durch Theateraufführungen ermöglicht werde, so Erika Fischer-Lichte in der Einleitung zur deutschen Ausgabe von "Vom Ritual zum Theater", sei eine liminale Erfahrung im Sinne Turners. Folglich sei auch die ästhetische Erfahrung in Aufführungen eine liminale Erfahrung. Sie unterscheide sich von anderen Arten liminaler Erfahrung dadurch, dass sie nicht den Weg zu einem bestimmten Ziel darstelle. Vielmehr sei hier der Weg selbst das Ziel. Ästhetische Erfahrung als liminale Erfahrung könne daher auch nicht mit ritueller Erfahrung gleichgesetzt werden. Denn während für ein Ritual die Kriterien der Irreversibilität und der sozialen Akzeptanz gelten, seien sie für die ästhetische Erfahrung irrelevant. "Die Transformation, die hier im Zustand der Liminalität vollzogen sein mag, kann durchaus umkehrbar sein und bedarf der Anerkennung durch die Gesellschaft nicht", (Fischer-Lichte 1989: xvi).

Zusammenfassend lässt sich also festhalten: Gesellschaften bestehen aus Communitas- und Strukturphasen. Dabei sind in allen Gesellschaften soziale Dramen zu finden. Diese werden zu bewältigen versucht, unter anderem mit Hilfe ritueller Mittel. Rituale enthalten Liminalität und in diesen Schwellenphasen entsteht Communitas. Auch Theater funktioniert als Bewältigungsmechanismus sozialer Dramen. Mittels des Theaters können in diesem Sinne, da es Liminalität enthält, vorhandene Brüche und Krisen einer Gesellschaft sichtbar gemacht werden. Innerhalb dieses Prozesses kann Communitas entstehen.

4 Theater in Israel

In diesem Teil wird zunächst ein kurzer, skizzenhafter Überblick über die Entstehung des Staates Israel gegeben und inwiefern die Religion staatskonstituierend war und ist. Dann wird die Entwicklung des hebräischsprachigen Theaters vor der Staatsgründung historisch nachvollzogen und die inhaltlichen und ästhetischen Tendenzen des israelischen Theaters bis heute aufgezeigt.

Dass der Schwerpunkt der Arbeit auf das israelische Theater gelegt wird, das heisst, auf das Theater innerhalb der 'grünen Linie', liegt daran, dass trotz geographischer Nähe das palästinensische

Theater in Israel eine gänzlich andere Geschichte und Entwicklung hat. ⁹ Ofira Henig meint dazu, dass das palästinensische Theater momentan in einer ähnlichen Situation sei wie das israelische in den 50er Jahren:

It's amazing but Israeli theater in the 50s, was serving the ideology of the Zionism exactly by the way like the Palestinian right now. You cannot see intellectual or complicated or criticizing Palestinian theater. Palestinian theater is also serving now the ideology of the new state – hopefully – but exactly like it was in the 50s in Israel. It's just the same, (Henig 2014).

Ich konzentriere mich hier auf die Situation der öffentlichen Theater und weniger auf das freie Theaterschaffen. Dies, weil Ofira Henig in ihrem Theaterschaffen die längere Zeit Teil des öffentlichen Theaterbetriebs war.

Danach wird erörtert, warum und wie sich das israelische Theater in einem Spannungsfeld zwischen Religion und Politik befindet. Ofira Henig wird im letzten Teil des Kapitels vorgestellt.

Dieses Vorgehen soll helfen, die beiden Inszenierungen Henigs "Geh mir aus der Sonne" und "Meeresbrise" in dem thematisch sehr weiten Feld des israelischen Theaters zu verorten.

Vorab sind einige Bemerkungen zum Umgang mit Begrifflichkeiten nötig: Mit 'Israel' ist der Staat innerhalb der grünen Linie gemeint. 'Palästina' bezieht sich auf die besetzten Gebiete im Westjordanland und auf Gaza. 'Israeli' wird als Begriff für jüdische Israelis gebraucht, mit PalästinenserInnen sind auch arabische Israelis gemeint. Die hauptsächliche Verwendung der Begrifflichkeit 'PalästinenserIn' und nicht 'arabische Israelis' kommt daher, dass die Personen, die ich interviewte, sich selbst so bezeichnen, auch wenn sie die israelische Staatsbürgerschaft besitzen.

4.1 Der Staat Israel

Der Staat Israel wurde 1948, nachdem das britische Mandat über Palästina ausgelaufen war, und mit Unterstützung der Vereinten Nationen, offiziell gegründet. Dabei wurden die Grenzen für den neuen Staat Israel im palästinensischen Gebiet mit der sogenannten 'grünen Linie' gezogen.

Israel hat bis heute keine eigentliche Verfassung, insofern ist die Unabhängigkeitserklärung vom Mai 1948 nach wie vor ein zentrales staatskonstituierendes Dokument. Religion war bei diesem eigentlich politischen Akt von Beginn weg ein entscheidendes Element:

"Das hebräische Theater war zu Beginn des Jahrhunderts und bis weit nach der Staatsgründung einer der wichtigsten Grundpfeiler der neuen hebräischen Kultur, doch in der arabischen Gesellschaft fand das moderne Theater nur

langsam Widerhall. Heute ist die Lage anders: Auf der hebräischen Seite ist das Theater schon Teil einer breiten Volkskultur, [...] während das arabische Theater sich erst in den letzten zehn Jahren stark entwickelt hat und aufblüht", (Shani 2011: 156).

ERETZ-ISRAEL [(Hebrew) - the Land of Israel, Palestine] was the birthplace of the Jewish people. Here their spiritual, religious and political identity was shaped. [...] The catastrophe which recently befell the Jewish people - the massacre of millions of Jews in Europe - was another clear demonstration of the urgency of solving the problem of its homelessness by re-establishing in Eretz-Israel the Jewish State, which would open the gates of the homeland wide to every Jew [...] it will ensure complete equality of social and political rights to all its inhabitants irrespective of religion, race or sex; it will guarantee freedom of religion, conscience, language, education and culture [...]. PLACING OUR TRUST IN THE 'ROCK OF ISRAEL', WE AFFIX OUR SIGNATURES TO THIS PROCLAMATION [...], (MFA 2013).

Die Gründer des Staates waren keine homogene Gruppe. Säkulare und religiös-orthodoxe Gruppierungen standen Seite an Seite. Entsprechend wurden Kompromisse gefunden: So wird zwar Gott in der Unabhängigkeitserklärung nicht explizit genannt, kann aber in der Deutung als "Israels Fels" verstanden werden.

Die Unabhängigkeitserklärung verdeutlicht zudem das Spannungsfeld, in dem der Staat bis heute steht. So sollte der neugegründete Staat ein jüdischer und demokratischer Staat sein. ¹⁰ Wie die Historikerin Shelley Berlowitz in "Die Erfahrung der Anderen" betont, stellt dies auch keinen Widerspruch für den jüdischen Teil der israelischen Bevölkerung dar (2012: 63f.). Für die arabische Minderheit mit israelischer Staatsbürgerschaft hingegen hatte das Selbstverständnis des 'jüdischen Staates' von Beginn weg sehr konkrete Auswirkungen. ¹¹

Direkt nach der Staatsgründung folgten militärische Auseinandersetzungen mit den arabischen Nachbarstaaten, die massive Flüchtlingsströme der palästinensischen Bevölkerung, innerhalb der Staatsgrenzen Israels und in die angrenzenden Staaten, nach sich zogen.

In der vergleichsweise kurzen Zeit des Bestehens war Israel schon in einige Kriege verwickelt, welche teilweise existentiell bedrohend waren. 1967 besetzte Israel in Folge des sogenannten 'Sechstagekriegs', die Golanhöhen (Syrien), die Sinaihalbinsel (Ägypten), den Gazastreifen und die Westbank (Jordanien). Der Siedlungsbau im besetzten Gebiet begann. Damit wurde die historische 'grüne Linie' überschritten. 1973 kam es zum Jom-Kippur-/ Ramadan-Krieg gegen Ägypten und Syrien, im Jahr 1982 folgte der erste Libanonkrieg.

⁰ Eine Übersicht zum Zusammenhang von Religion (Judentum) und Staat (Israel) und den diesbezüglichen Diskrepanzen findet sich im Aufsatz "Die Debatte um den jüdischen Staat im religiösen Judentum" (Haussig 2009).

So existiert keine eigentliche israelische Nationalität. Zwar wird es in den Pässen so vermerkt, in den Identitätskarten hingegen war bis 2007 je nachdem jüdisch, arabisch oder eine andere 'Nationalität' vermerkt. Heute ist diese Art der Unterscheidung zwar verschwunden, allerdings wird bei jüdischen Israelis das Geburtsdatum zusätzlich im jüdischen Kalender aufgeführt, bei Israelis arabischer Abstammung der Name des Grossvaters (Berlowitz 2012: 64).

Die Situation der palästinensischen Bevölkerung blieb ungelöst und die Konflikte entluden sich schliesslich 1987 in der ersten Intifada.¹²

Immer wieder kommt es zu Einwanderungswellen wie beispielsweise der Zuwanderung russischer Juden und Jüdinnen nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion Anfang der 90er Jahre.

Im Jahr 2000 brach die zweite Intifada aus. Darauf begann Israel 2002 mit dem Bau massiver Sperranlagen. 2006 folgte der zweite Libanonkrieg gegen die libanesische Hisbollah und 2008 griff Israel den nun von der Hamas geführten Gazastreifen an. Im letzten Jahr kam es zum vorerst letzten Krieg gegen Gaza.

4.2 Historische Ursprünge des israelischen Theaters

Die theatrale Handlung der 'Habima' wird als Gebetszeremonie aufgefasst. Die Künstler betrachtet man als Rabbis. Das Spiel identifiziert man mit einem religiösen Zeremoniell. Die Musik – mit Hymnen eines Rituals. Die Atmosphäre des Theaters – mit der Atmosphäre einer Synagoge. In Wirklichkeit ist die 'Habima' ein Heim für Künstler, ihre Zeremonien – ein Schauspiel, ihre Hymnen – Musik, ihre Atmosphäre – Theater. Ihr Blick richtet sich nach dem Westen, sie ruft aber nach Osten. Ihr Glaube wurzelt in den Erfahrungen der Geschlechter, ihr Streben aber in die Zukunft. Ort der Handlung ist Moskau, (Moskauer Theater Habima 1920: 9).

Genauer Moskau im Jahr 1917. Denn die Geschichte des israelischen Theaters begann schon vor der Gründung Israels. In Moskau wurde das erste hebräischsprachige Theater gegründet, das "Moskauer Theater Habima". Es wurde eines der führenden Theater in der Zeit. Welttourneen von 1918 bis 1931 unterstrichen die kosmopolitische Ausrichtung der Theatergruppe und führten sie auch nach Palästina (Kaynar 1998: 2).

According to the conventional account, [the] productions in the 1920s secured Habima's reputation in Europe and America, while at the same time demonstrating the Zionist ideals of the company and the fundamental tenets of the Hebrew revival movements in Europe and Israel, (Kaynar 1998: 1).

Die kosmopolitische Ausrichtung habe sich allerdings nicht nur in der Art der Produktionen niedergeschlagen, sondern zeigte sich auch in der uneinheitlichen Haltung der Habima Mitglieder gegenüber den zionistischen Idealen und der Einwanderung in Palästina. Die Ensemblemitglieder waren uneinig darüber, ob sie sich in Palästina niederlassen sollten, und ein Teil von ihnen plädierte dafür, ein 'wanderndes Theater' hebräischsprechender Künstler zu sein (Kaynar 1998: 2).

So standen sich schon in den Anfangsjahren des Habima säkulare, nationalistische und religiöse

¹² Palästinensische Widerstandsbewegung in den von Israel besetzten Gebieten.

Ideale zum Teil widersprüchlich gegenüber. In den Gründungsdokumenten las sich dies so: "The theatre was to be an institution of moral education. In the tradition of Schiller's moralische Anstalt (moral institution), Habima was to be dedicated to the moral improvement 'of the Jewish soul'", (Kaynar 1998: 5).

Das Theater als Mittel zur 'moralischen Neuerung der jüdischen Seele': Hier findet sich einerseits die von der europäischen sozialistischen Arbeiterbewegung stark beeinflusste Auffassung einer 'dienenden' Funktion der Kunst und andererseits die Betonung einer religiös bestimmten 'jüdischen Seele'. Beides war in der Sowjetunion der 20er Jahre je länger, desto weniger gefragt. Theater als Instrument zur Erziehung ja, aber nicht zwecks Ausbildung einer jüdischen Identität. 1926 entschloss sich dann die Hälfte des Ensembles des "Moskauer Theater Habima" nach Palästina auszuwandern und dort weiter zu arbeiten. Diese Ereignisse können am ehesten durch eine ideologisch-politische Perspektive verstanden werden. Sie seien Folge gewesen vom zunehmenden Bewusstsein, wie die Juden aktiv an der Definition eines 'Jüdischseins' arbeiteten (Rokem 1996: 68).

In the Hebrew theater, which was closely linked to the Zionist utopia, this change was most clearly discernible in the search for a new repertoire and the choice of subjects, but also in the development of artistic expressions and in the constant attempt to create a community almost in the ritual sense of this word, as *Communitas*, as Victor Turner uses this term, in which the stage and the audience become unified, (Rokem 1996: 68).

In Palästina in den Jahren vor der Staatsgründung Israels war die kulturelle intellektuelle Szene vor allem geprägt von den zionistischen Idealen.¹³ Das heisst, es fand eine Identifikation mit der 'offiziellen' Interpretation des Zionismus statt, der seinen Ausdruck in den neu entstehenden Institutionen und Strukturen fand. Dabei hatte die aschkenasische Minderheit der ursprünglich aus Europa eingewanderten Juden und Jüdinnen mit ihrer eher säkularen kulturellen Prägung einen grossen Einfluss auf das Theater (Abramson 1998: 7).

Die Themen, die auf die Bühne gebracht wurden, waren solche von nationalem Belang. Es war der (sozialistische) Gedanke, dass kultureller Ausdruck einen sozialen und didaktischen Hintergrund haben sollte, während ästhetische Belange nicht im Vordergrund standen:

_

commercial structure, in contrast to the traditional small Jewish businesses of the past", (Urian 1996: 235).

^{3 &}quot;From its very beginnings the national Zionist movement was based on social and political principles, central among which was the idea of productivity of the masses of the Jewish nation, which developed into an ideology of Jewish labor as a prerequisite for the existence of an independent Jewish society in Israel. The common denominator among all the Zionist factions was, above all, the realization of a working class, together with a healthy economic-

Their plays were predominantly social dramas in which the new, developing society was evaluated according to the principles of the labour movement. The plays were credited with 'serving purposes', describing an environment and setting intellectual values... 'The environment in Israel is the holiest entity and the plays' primary obligation is to picture it and to display ourselves'. The *yishuv*¹⁴ playwrights had already established a drama, that was both auditorium and stage, participant and spectator, (Abramson 1998: 7).

Nach der Staatsgründung 1948 kam dieser Funktion eine erhöhte Bedeutung zu: Sowohl für das Habima, welches Staatstheater wurde, als auch für die Theater, die nach der Staatsgründung entstanden. Sie sahen sich als wichtige Instanz, die neue Gesellschaft mitzugestalten, insbesondere durch Aufführungen in Hebräisch, der Sprache des neuen Staates (Ben-Zvi 1996: xii): Eine neu zu erlernende Sprache für die meisten Bewohner Israels. So musste auch eine hebräische Bühnensprache erst entwickelt werden. Die Theater wollten so einerseits dem Publikum Hebräisch näher bringen, aber auch mittels theatraler Darstellung Verhaltensformen für die neuen Bürger aufzeigen. Hier gingen die Funktion der kulturellen Darstellung und der Religion Hand in Hand, wie die Aussage von Nachum Zemach, einem Habima-Gründungsmitglied unterstreicht:

As the prophets used theatrical means... so should we use the theater as a vital tool for the realization of the Zionist vision. [...] The Hebrew theater should not entertain its audiences. It should educate them and extend their spiritual horizon, (Weitz 1996: 103).

Tatsächlich veränderte sich aber die Funktion jüdischer Kunst und Kreativität in den Jahren nach der Staatsgründung. Zunächst weniger auf der ästhetischen Ebene. Aber das Bedürfnis der Abgrenzung zu der in der Diaspora geprägten jüdischen Identität war stark. Das Habima Theater war nur eines der um diese Zeit gegründeten Theater in Israel, das seinen Auftrag ursprünglich im Aufbau einer 'neuen jüdischen Identität' sah (Rokem 1996: 67). Das Cameri Theater in Tel Aviv wurde bereits 1944 von ehemaligen Mitgliedern des Habima-Ensembles gegründet. Seit 1970 ist es das Stadttheater von Tel Aviv. Weitere Theatergründungen innerhalb des Staatsgebiets Israels folgten. ¹⁶ Eines der renommiertesten ist bis heute das Khan Theater in Jerusalem.

¹⁴ Die Bezeichnung für die jüdischen Bewohner Palästinas vor der Gründung Israels.

[,] The pioneers of Hebrew theater in Eretz-Yisrael were primarily not striving to achieve artistic excellence. They regarded the theater first of all as an educational tool: to teach the Hebrew language, actually to speak it, and – with the help of the theater – to create a local Hebrew culture", (Rokem 1996: 53).

Ein Überblick der wichtigsten Theater in Israel findet sich in Shosh Avigals "Patterns and Trends in Israeli Drama and Theater, 1948 to Present" (1996: 20-27).

Neben den öffentlichen Theatern, die durch Subventionen des Ministeriums für Kultur und Erziehung und durch eigene Einnahmen finanziert werden, ¹⁷ gibt es das 'Fringe' Theater, die 'freien Theatergruppen', welche aber oftmals auch vom etablierten Kulturbetrieb abhängig sind (Avigal 1996: 20). Im Gegensatz zu vielen europäischen Ländern, wo die Kulturförderung durch Stiftungen und Sponsoren einen wichtigen Platz einnimmt, gibt es in Israel kaum die Möglichkeit privater Theaterfinanzierung:

In Israel the concept of 'fringe' is very relative. Its borderlines change along with the limits set by the establishment – limits that have been expanding continuously over the past decade. This establishment stranglehold has gone a long way toward eradicating the free fringe and attempting to seduce independent creators into its standards, (Avigal 1996: 23).

4.3 Gesellschaftlicher Auftrag des israelischen Theaters, Kontinuität und Brüche

Konzeptionell und inhaltlich wird das israelische Theater seit seinen Anfängen durch verschiedene Phasen gekennzeichnet. Shosh Avigal ordnet diese Entwicklungen in "Patterns and Trends in Israeli Drama and Theater, 1948 to Present" anhand der verschiedenen Kriege seit der Gründung Israels. Jeder Krieg würde eine neue Phase der israelischen Geschichte markieren und jede dieser Phasen sei gekennzeichnet durch die Dynamik der 'Zerstörung' oder Neuinterpretation alter Mythen und ein Schritt hin zur Konstruktion der facettenreichen israelischen Realität (1996: 27).

Die hier nach Jahren vorgenommene Einteilung ist natürlich auch mit Überschneidungen behaftet, aber die grossen Tendenzen und Veränderungen lassen sich so nachzeichnen:

In den 1950er Jahren (1948-56) war es der Krieg gegen die arabischen Nachbarstaaten, in den 1960er Jahre (1956-67) der Sechstagekrieg, die 1970er Jahre (1967-73) prägte der Ramadan-/ Jom-Kippur-Krieg und die 1980er Jahre werden zeitlich gefasst vom ersten Libanonkrieg bis zur ersten Intifada (1981-91). Damit endet Avigals Aufsatz. Deshalb waren für die 1990er Jahre die Ergebnisse von Shoshana Weitz Untersuchung "From Combative to Bourgeois Theater" relevant und für die Entwicklungen im israelischen Theater seit der Jahrtausendwende dienten die Interviews als wichtige Informationsquelle.

Die Verortung der Entwicklungen des israelischen Theaters an den Kriegen sei, so Avigal, insofern nicht ganz genau, da das Theater nicht nur die Realität reflektierte, sondern auch gesellschaftliche Prozesse oftmals voraussah, bevor sie effektiv eintraten (1996: 28).

Die Jahre nach der Staatsgründung waren, ähnlich wie bereits die Zeit vor Bestehen des Staates Israels, für das Theater geprägt durch dessen politische Aufgabe bei der Etablierung des neuen

¹⁷ Dieses Finanzierungsmodell besteht seit 1977 und gilt bis heute (Avigal 1996: 20).

Staats mitzuwirken. Die neuen 'einheimischen' Stücke waren soziorealistisch, didaktisch, zum Teil amateurhaft und arbeiteten mit Stereotypen. "They were photographing, via the theater, a heroic victory album, in a theatrical language that was only just beginning to make its way upon the stage and had little or no theatrical heritage", (Avigal 1996: 29). Arabische Figuren kamen in diesen 'einheimischen' Stücken nicht vor (Avigal 1996: 30).

In der ersten Hälfte der sechziger Jahre stabilisierte sich der israelische Staat und es entwickelte sich so etwas wie eine alltägliche Routine. In dieser Zeitspanne fand sich erstmals Platz für ein experimentelleres Theater, und der Umgang mit der eigenen Identität und Geschichte wurde thematisiert: "This was a time of enthusiastic experimentation and apprenticeship, of absorbing important models to the verge of imitation, be it by translating and producing foreign plays or through the writing of local dramatists", (Avigal 1996: 31). Daneben wurden Klassiker aufgeführt, die die Bevölkerung aus der europäischen oder amerikanischen Diaspora kannten, nun auf Hebräisch übersetzt.

Avigal beschreibt, dass mit den stilistischen und formalen Neuerungen auch eine Änderung des Werteverständnisses der Theaterschaffenden einsetzte. Das israelische Theater verliess die durch Habima und Cameri geprägte naturalistische Tradition. Der ideologische Anspruch an das Theater verschwand zusehends. "It was no longer considered shameful to concentrate upon the artistic aspect in its own right; art was admitted to have a right of existence beyond serving the ideal of national renaissance", (1996: 32).

In den 1970er Jahren akzentuierte sich das: Mehr und mehr rückte die ursprüngliche zionistische Auffassung, nach der der Einzelne sich im Kollektiv ein- und unterzuordnen habe, in den Hintergrund. Das Theater war eine treibende Kraft für diese gesellschaftliche Entwicklung (Avigal 1996: 33). Es hatte noch immer einen gesellschaftlichen Auftrag, aber dieser bedeutete nun, sich kritisch mit den Problemen der pluralistischen, israelischen Gesellschaft auseinanderzusetzen. 19

Nurit Yaari betonte im Interview die Bedeutung der Regisseurin Nola Chilton, die eine der ersten Theaterschaffenden war, die Ende der 1960er Jahre Araber und damit die Stimme der Araber auf die Bühne brachte. "Not as an archetype, but as human beings. Before all the other parts of the repertory normally the Arabs were presented as archetypes", (Yaari 2014).

Der erste Libanonkrieg Anfang der 1980er Jahre führte zu grossen Protesten in Israel und zur Auseinandersetzung darüber, was vom zionistischen Traum übriggeblieben sei. Das Theater

¹⁸ "[...] which was an absolute value not subject to discussion during the formative years of the state", (Avigal 1996: 33).

[&]quot;The Haifa theater of the time legitimized the far reaches of Israeli life. This was the first appearance on stage of characters from 'the other Israel': Oriental Jews, Arabs, residents of development towns, the underdogs [...]", (Avigal 1996: 35).

spiegelte diese gesellschaftlichen Veränderungen. Als Theater der Desillusion beschreibt Avigal diese Phase (1996: 37).

Aber es gab in diesen Jahren viele gemeinsame Theaterprojekte zwischen Ramallah und Jerusalem, zwischen Arabern und Juden (Yaari 2014). "Dès 1981, toujours sous la direction d'Oded Kotler, le théâtre de la ville de Haïfa accorde à l'Arab une place concrète (matérielle et corporelle) sur la scène", (Yaari 2009: 286).

Doch die kritische und offene Haltung der israelischen Gesellschaft veränderte sich im Verlauf des Jahrzehnts. Der Protest nach dem Libanonkrieg hielt nicht lange an (Avigal 1996: 37).

Als Ereignis, das den Beginn dieser Entwicklung markiert, wird oft der Eklat um das Stück "The Jerusalem Syndrom" genannt. Die Premiere des Stücks wurde von gewalttätigen rechten Demonstranten verhindert. "The unfortunate events at the premiere of 'The Jerusalem Syndrome' were the last nail in the coffin of experimentation [...]. Both the audience and the artists were tired of protesting in vain", (Avigal 1996: 9). Innerhalb weniger Monate vollzog sich nun im israelischen Theater eine ideologische Kehrtwende. ²⁰

Dies beschreibt auch Ofira Henig. Das vormals kritische Theater habe sich auf seine unterhaltende Rolle zurückgezogen: "Because life is so hard and so difficult and everybody wants to kill us. So you see sometimes political stuff, but it's only about politics it's not political aesthetic, that is maybe the main problem", (Henig 2014).

Nurit Yaari meint, es sei seither schwierig über generelle Richtungen in einem kritisch politischen oder religiösen Sinne zu sprechen. Es gehe nur mehr um das wirtschaftliche Überleben für die Theater und nicht mehr um die Kunst. "Since the 80ies things are in a way, I would say, deteriorating", (Yaari 2014). Die öffentlichen Theater wurden immer stärker massentauglich und für ästhetische oder inhaltliche Experimente war kaum mehr Platz (Avigal 1996: 39).

Das gesellschaftlich engagierte Theater wurde nicht in einem abrupten Wechsel von einem rein unterhaltendem Theater abgelöst: "Political drama was the most representative until the mid-1990s. They dealt in one way or the other with sociopolitical issues. [...] Nine of the ten most successful plays of 1994 were local works dealing with sociopolitical issues", (Abramson 1998: 9). Aber es war ein steter Prozess, der sich seit Ende der 1980er Jahre vollzog. Das israelische Theater entfernte sich immer mehr von seinem Verständnis, auf gesellschaftliche Prozesse einzuwirken oder wie in den Gründungsjahren zur Etablierung einer (jüdischen) Gesellschaft beizutragen. Eine Konsequenz dieser Entwicklung dürfte auch der zunehmende Mangel an wissenschaftlichem Material zum

₂₀ "Israeli society now sunk into the escapist attitude of the first Intifada years", (Avigal 1996: 39).

israelischen Theater sein. Nurit Yaari erklärte mir, es gebe einfach nicht mehr viel darüber zu sagen:

So I think that since the 80s the theaters are emptied from political and social things and I would say also if you put religion, because there was a time were many plays about religious society were presented but it was not politically. It was just to give the secular Jews the possibility to see what is going on inside these houses of the religious. It had nothing to do with concept. And I do believe that theater people today, even in my theater in the Khan now, in order to survive, you don't do this kind of things. So that's why you didn't find many things about this... Because nobody is... you don't have anything to say, (Yaari 2014).

Das Theater habe ab den 1990er Jahren seinen ursprünglichen Anspruch weitgehend aufgegeben. Die starke Gemeinschaft aus Bühne und Publikum sei verloren gegangen (Weitz 1996: 110). Das Theater erwartete von seinem Publikum weder kognitive, intellektuelle Anstrengungen noch ein politisches Bewusstsein. Und dieses hätte weder den Willen gehabt ideologisch herausgefordert zu werden noch die Kompetenz, mit komplexen, innovativen Theaterformen umzugehen.²¹ "In this sense the theater reflects the mood of Israeli society", (Weitz 1996: 114).

Als einen Grund für diesen Prozess des israelischen Theaters wird auch die Desillusionierung über den Friedensprozess angeführt: "[...] l'ère de l'innocence avec son rêve de coexistence prend fin; sur la scène se tiennent acteurs juifs et arabs, conscients d'être liés pour l'éternité dans un vertige d'occupation, de terreur et de représailles", (Yaari 2009: 289).

Mit dem Beginn der zweiten Intifada Anfang 2000 wurde auch die Zusammenarbeit von jüdischen und palästinensischen Theatergruppen seltener. Grund dafür war auch die zunehmende territoriale Abschottung der besetzten palästinensischen Gebiete durch den Ausbau der israelischen Grenzanlagen. Mit dem Ende der zweiten Intifada war diese Art gemeinsamen Theaterschaffens fast komplett verschwunden: "Because before we had all the plays, that brought Jews and Arabs together on stage, had some hope of doing something together. And you can't say now this is the situation", (Yaari 2014).

Heute gebe es wenig Interesse, an diese Zeiten anzuknüpfen oder sie auch nur zu reflektieren. Es bestehe kaum mehr Motivation für gemeinsame Projekte (Yaari 2014).

Zusammenfassend lässt sich der Zustand des israelischen Theaters heute so beschreiben: Einerseits herrscht eine gewisse Hoffnungslosigkeit vor, dass sich die politische Situation ändern liesse, was mit dem Bedürfnis der Verdrängung dieser Situation auf Seiten des Publikums korrespondiert. Und

.

²¹ "These two intertwined and complementary attributes of the implied theater audience may well explain the burgeoning success of translated bourgeois drama. All this is not idiosyncratic to the Israeli contemporary scene but is characteristic of the conditions occurring in theater throughout capitalistic societies", (Weitz 1996: 114).

andererseits dominiert das Theater, das sich entweder aufwändigen Musicalproduktionen widmet oder Klassiker ohne jeglichen politischen Anspruch, inhaltlich wie ästhetisch, auf die Bühne bringt. "Nobody writes about theater anymore, because there is nothing to write", (Yaari 2014).

Ofira Henig sieht im Theater keinen Platz mehr für Konflikte oder ästhetische Experimente, weder im israelischen noch im palästinensischen Theater. Für die israelischen Theater seien die Gründe auch struktureller Art, da die Theater für grosse Zuschauerzahlen konzipiert seien: "You can not be provocative if you want to fill in 900 spectators", (Henig 2014).

Doch, so meinte Baruch Brenner im Interview, es gebe durchaus auch künstlerische Tendenzen ausserhalb des Kommerziellen, künstlerisch Anspruchslosen. Vor allem finde dies jedoch im Bereich anderer Künste wie der Musik oder der bildenden Kunst statt. Im Theater sehe auch er solche Tendenzen weniger. Allerdings würde er bei seiner Tätigkeit als Schauspiellehrer den Beginn eines Wandels wahrnehmen: "I'm sure there is the chance. Because I see a lot of very talented young people, that they look for something else. I see a new generation and it gives me hope", (Brenner 2014).

4.4 Israelisches Theater im Spannungsfeld von Religion und Politik

[D]as hebräischsprachige Theater wurde eigentlich seit der Begründung des Zionismus in Europa am Ende des 19. Jahrhunderts als eine Art 'nationales Lagerfeuer' angesehen, an dem sich die Juden aus der Diaspora versammeln und eine einheitliche Identität entwickeln sollten. Diese Funktion hat es bis heute behalten: ein nationales Lagerfeuer, um das auch alle sitzen wollen, um das Entstehen ihrer Geschichte, auf Theaterbrettern veranschaulicht, gemeinsam zu verfolgen, (Milstein 2010).

Der Staat Israel ist ideell geprägt durch seinen Bezug zur jüdischen Religion. Gleichzeitig war die Etablierung einer 'neuen jüdischen Identität', einer nationalen, säkularen Identität, wichtiges Moment vor und nach der Staatsgründung.

Das Theater war, wie erwähnt, ein wichtiges Mittel, um diese 'neue Identität' zu entwickeln. Und zwar schon, bevor Israel 1948 offiziell gegründet wurde. Dies scheint nachvollziehbar, nur besteht zwischen der jüdischen Religion und dem Theater ein Spannungsverhältnis, eine grundsätzliche Diskrepanz.

Matthias Morgenstern beschreibt in seinem Aufsatz "Transformationen des Biblischen im israelischen Theater" das Verhältnis von Judentum und Theater als eine von Nähe und Ferne geprägte Beziehung. So sei die 'Theaterferne' darauf zurückzuführen, dass weder die biblische noch die talmudische Literatur Material enthält, das in irgendeiner Weise als 'Theater' oder 'Drama' im

griechisch-antiken oder auch modernen Sinne bezeichnet werden könne. Darüber hinaus seien es vor allem die normativen Traditionen des rabbinischen Judentums gewesen, die eine grundsätzliche Distanz zum Theater begründeten. So habe das Theater den Juden als Ort des Spotts und der Gottlosigkeit (Morgenstern verweist hierzu auf Psalm 1.1)²² gegolten, der auch wegen der Gefahr des Müssiggangs und der Vernachlässigung des Thorastudiums verboten gewesen wäre (2004: 80). Auf der anderen Seite bestehe, so Morgenstern, auch eine grosse Nähe des Judentums zum Theater. Dies komme daher, dass das Theater als soziales Medium für die Juden im Europa nach der Aufklärung ein Mittel der Emanzipation und Integration in die sie umgebende Kultur gewesen sei. So hätten sich Juden auf diesem Gebiet oft innerhalb weniger Jahrzehnte am erfolgreichsten und weitesten assimilieren können (2004: 81). Die Bühne wurde, wie Morgenstern weiter ausführt, einerseits zu einer starken Verbindung an die 'fremde' Kultur, andererseits diente sie als "Vehikel der Modernisierung und Ablösung von der eigenen Tradition", (2004: 81). Biblische Themen und Motive in der hebräischen Literatur seien zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts Kennzeichen einer innerjüdischen Kulturrevolution gewesen, "weil die kulturelle Verarbeitung der Bibel auf der Bühne eine kritisch-innovative, tendenziell gegen die rabbinische Tradition gerichtete Funktion hatte", (2004: 81).

Dieses Verhältnis führte schon unmittelbar nach Gründung des Staates Israel zu Spannungen (Abramson 1998: 118). So seien ultra-orthodoxe Interessengruppen mit Unterstützung der religiösen Kräfte in der Knesset eine starke Kraft gegen das moderne Theater gewesen. Besonders gegen kritische Stücke mit Ursprung in Israel übten sie Opposition aus (Abramson 1998: 121).

In den 1970er und 1980er Jahren spitzte sich dieser Konflikt zu. Auf der einen Seite befeuerten die Stückeschreiber diesen Konflikt indem sie polemische anti-orthodoxe Texte auf der Bühne verkünden liessen, auf der anderen Seite – auch als Reaktion darauf, wurde Zensur gegenüber dem Theater in dieser Zeit besonders strikt gehandhabt. "It was, at this time possibly particularly instrumental in causing the theater to raise fierce objections to the religious groups, thus reinforcing their negative image", (Abramson 1998: 10).

Eli Rozik betont, dass das Theater ein Mittel des Denkens und der Kommunikation des Denkens sei, und als solches fähig, auch Widersprüche zu formulieren. Es könne also religiöse Dogmen sowohl bestätigen, wie auch anfechten. Das, so Rozik, sei vom jüdisch-religiösen Establishment möglicherweise als Bedrohung wahrgenommen worden (2013: 2).

Mit Verweis auf Victor Turner lässt sich so gut nachvollziehen, dass das Theater eine Konkurrenz

[&]quot;Wohl dem, der nicht wandelt im Rat der Gottlosen / noch tritt auf den Weg der Sünder noch sitzt, wo die Spötter sitzen", (Lutherbibel 1984).

für die religiösen Institutionen und ihre gemeinschaftsstiftenden Komponenten darstellt. Dies gilt insbesondere in Israel, wo sich das Theater dem sozialistischen Gedanken des Zionismus, der grundsätzlich säkular geprägt ist, verpflichtet fühlte. Dem Zionismus, der für die Erziehung der Massen von zentraler Bedeutung war.

Auch Nurit Yaari bekräftigte im Interview, dass die zionistische Ideologie im säkularen Israel die Religion ersetzt hätte. Dass also der Zionismus als identitätsstiftende Komponente den Platz der Religion beanspruchte, was für viele Jahre funktionierte.

Dieser Prozess begann allerdings schon lange vor der Gründung Israels. So hätte das moderne Judentum insgesamt eine Art kultureller Identität,²³ anstatt einer religiösen entwickelt. Begründet wurden die Anfänge dieser Entwicklung von der jüdischen Aufklärungsbewegung²⁴ (Rozik 2013: 192). Und das Theater funktionierte als wichtiger Mittler in diesem Prozess, besonders stark dann in den frühen Jahren des Staates Israel. "From the start, then, Hebrew drama perpetuated its original function as a unit within the social debate, both as reflection of and unit within the social debate, both as a reflection of and an 'active intervention' in Israeli social and political life", (Abramson 1998: 10).

Daraus eine generelle Gegensätzlichkeit von Theater und Religion abzuleiten, hiesse aber, das durchaus starke Verhältnis von Judentum und Theater, wie Morgenstern es verdeutlicht, zu negieren.

Baruch Brenner fand im Interview die vermeintliche Rivalität von Theater und Religion wunderbar. Er persönlich sei selten mit der Kritik konfrontiert, dass es unschicklich sei für einen Rabbi, auch Schauspieler zu sein. Für ihn stellen seine künstlerische Arbeit und seine Religion jedoch nicht im Geringsten eine Gegensätzlichkeit dar. Im Gegenteil, er versuche Orte zu finden, an denen sich die zwei Felder, Kunst und Religion, gegenseitig vertiefen liessen. Denn beide seien

[...] the understanding of the person in front of the infinity and the unknown. Generally, how you stand in front of the unknown, unexpressed. And you look for tools, that through them something happens. It's a kind of ritual. This is something that is common to the theater and to religion. For me my art, the technique, the practice, makes a transformation to my religion and my religion makes a transformation to my art. All the time works one inside the other, (Brenner 2014).

22

In diesem Zusammenhang bezieht sich der Kulturbegriff, der 'kulturellen Identität', also auf die zionistische, das heisst nationale Identität, in Abgrenzung zu Religion.

Die jüdische Aufklärungsbewegung 'Haskala' von circa 1770 bis 1880: "[...] a new unprecedented elite, which felt it was its duty to chastise and educate the public, and to promote alternative ideas. It was here the revolution burst forth; here the historical process of a shift in sovereignty in the Jewish community began: an intellectual elite appeared that confronted the rabbinical, scholarly elite of the Jewish ancien régime and competed with it", (Feiner 2011: 1).

Mittels Religion und Theater würde man sein Bewusstsein erweitern. Das sei Kunst. So gebe es für ihn nicht den Sinn der Kunst oder den Sinn der Religion. Besonders in Israel würden die Welten der Religion und Kunst sehr nahe beieinander liegen. Die Kombination der beiden Welten könne einem helfen, Sachen zu erkennen, an unbekannte Orte vorzudringen und dadurch die Fähigkeit zu erlangen, über Dinge im Leben zu sprechen, so Brenner. Das verhandelte soziale Drama bei Turner.

Peter Brook greift diese Wirkungsmöglichkeit des Theaters auf: So habe das Theater in einem Gemeinwesen entweder keine besondere Funktion oder eine einzigartige. Die Einzigartigkeit würde darin bestehen, dass das Theater etwas biete, was man weder zuhause, in der Kirche, im Kino oder auf der Couch des Psychiaters finden könne. Der Unterschied zwischen dem Kino und dem Theater sei, dass das Kino auf eine Leinwand Bilder der Vergangenheit werfen würde, das Theater sich hingegen immer in der Gegenwart darbieten würde. Damit könne es realer werden als der normale Bewusstseinsstrom. Und das mache es auch so beunruhigend, denn instinktiv wüssten Regierungen, dass das lebendige Ereignis eine gefährliche Hochspannung schaffen könne, auch wenn das nur sehr selten vorkommen würde.

Aber diese uralte Furcht ist die Anerkennung einer uralten Möglichkeit. Das Theater ist die Arena, wo sich eine lebendige Konfrontation ereignen kann. Die Konzentration einer grossen Menschengruppe schafft eine einzigartige Intensität – dadurch können Kräfte, die ständig am Werk sind und das tägliche Leben eines jeden Menschen bestimmen, isoliert und deutlicher erkannt werden, (Brook 1983: 130).

War diese Möglichkeit des Theaters zu Beginn des Staates Israel eine wünschenswerte Eigenschaft, die der israelischen Gesellschaft half, einen ideologischen Rahmen zu finden, so hat die politische Realität des israelischen Staates immer mehr dazu geführt, dass die Wirkungsmöglichkeit des Theaters nicht unbedingt gewünscht ist. Dies wurde durch Zensur von staatlicher Seite reguliert. Bereits 1927, also lange vor der Gründung des israelischen Staates, noch unter der britischen Mandatsmacht, gab es eine Zensurbehörde für das Theater, welche dann in die institutionelle Struktur des neuen Staates übernommen wurde (Abramson 1998: 10).

Die Gründe für Zensur im Theater wandelten sich über die Jahrzehnte. So war es in den 1950er Jahren hauptsächlich Nacktheit auf der Bühne, die zu Zensur führte. Später entbrannten Kontroversen, die zu Zensureingriffen führten, hauptsächlich um Theaterstücke mit politischen Aussagen oder um solche, die religiöse Gefühle verletzen könnten²⁵ (Yaari 2014).

²⁵ "[...] in 1982, outraged religious legislators demanded script changes in Sobol's 'The Soul of a Jew', claiming the play offended orthodox sensibilities", (Broder 1986).

So geschah das zum Beispiel 1986, als Shmuel Hasfaris Inszenierung "Hahiloni Ha'ahron" ("The Last Secular Jew") von der Zensurbehörde verboten wurde, da sie grundsätzliche Werte und Gefühle einer breiten Öffentlichkeit, religiös und säkular, ernsthaft verletzen würde. Für Hasfari war das Verbot des Stücks die Bestätigung für die Wahrheit der im Stück aufgestellten Behauptungen (Abramson 1998: 128).

Die Zensurbehörde für das Theater wurde 1991 offiziell abgeschafft (Avigal 1996: 48). Auch öffentliche Proteste, ob in der Knesset oder durch Aufmärsche vor Theatern gegen Theaterproduktionen wurden seltener. Die heutige Situation wird von Nurit Yaari so charakterisiert:

In the last years whenever there is something like this, that you have a performance and then outside you have people demonstrating, it's the theater that organize the demonstration, in order to have more public attention. So it's really cynical. It's not that someone cares what happens in the theater. Theater until the 80ies, 90ies was a very important art from the social point of view. And it disappeared completely. You can see it in the newspapers, that 20 years ago, you had half a page criticism for one performance and now they have four sentences. Nobody cares..., (Yaari 2014).

Einer der Gründe für diesen Wandel sind auch die institutionellen Strukturen, innerhalb derer das israelische Theater funktioniert: Die staatlichen Subventionen sind gering und eine unabhängige Förderung ist kaum vorhanden (Avigal 1998: 19). Das Fehlen privater Förderung in Israel und das eher bescheidene Budget für Kultur im Allgemeinen wurde in allen Interviews erwähnt. Ofira Henig drückt es so aus: "The cultural budget in Israel is very small. Even for the big theaters. Comparing to Europe it's a joke", (Henig 2014).

Besonders für die 'Fringe' Szene, die ja grundsätzlich nicht in einem der staatlich subventionierten, öffentlichen Theater stattfinde, sei die finanzielle Situation nicht einfach.

"In other words, in Israel legitimate theater means state-subsidized theater", (Weitz 1996: 102).

Ofira Henig beschreibt die finanziellen und strukturellen Auswirkungen dieser Situation so, dass es in Israel die grossen Theater mit ihren jeweiligen Ensembles gebe und daneben die 'Fringe' Szene ohne Geld. Manchmal sei es möglich, unabhängig von einem der grossen Theater Räume für Proben und Aufführungen zu finden. Oft müsse man aber dafür zahlen oder aber wiederum um Geld bei den staatlichen Förderstellen anfragen. Dies sei nicht anders als in Europa. In Israel komme jedoch noch eine wichtige Komponente hinzu: Durch die Annahme staatlicher Subventionen sei man zwangsläufig mit den ideologischen Erwartungen des Staates an die Theater konfrontiert.

²⁶ "The satire, called 'The Last Secular Jew', explores the longstanding conflict between religious and non-observant Jews, which has plagued Israel since its creation and occasionally explodes into violence. The play takes place after a war from which Israel emerges morally shattered and in economic shambles. Israel's ultra-Orthodox parties ride a wave of public disaffection to seize control of government", (Max 1986).

Since the first days of modern Jewish settlement in Israel, the political establishment has supported theaters, publishing houses, and art institutions. [...] At the same time this institutions are required not only to meet high artistic standards, but also to mobilize themselves for social and national tasks, (Weitz 1996: 103).

In den 1970er und 1980er Jahren stieg die Auslastung der öffentlichen Theater stetig an. Doch dies führte nicht zu einer grösseren künstlerischen Unabhängigkeit der Theater. Im Gegenteil, denn die starke Auslastung der Theater sei nicht Folge eines gestiegenen Bedürfnisses der Bevölkerung nach Theater gewesen, sondern vielmehr Ergebnis einer Strategie der Theater: Grosse Kontingente an Karten wurden bereits im Vorfeld an Firmen verkauft. Eine Untersuchung des Ministeriums für Kultur und Erziehung aus dem Jahr 1990 wies nach, dass lediglich 9% der Theaterkarten individuell verkauft wurden (Avigal 1996: 19). Manche der grossen Firmen wurden zur Hauptklientel der Theater, indem sie jeweils ganze Kartenkontingente aufkauften. Dies förderte natürlich nicht die künstlerische Unabhängigkeit der Theater, denn ein Repertoire zu zeigen, dass dieser Hauptklientel nicht gefiel, konnte zu massiven Umsatzeinbussen führen:²⁷ "In fact, the effect of criticism and artistic evaluation is very limited, since most tickets are sold in advance, before the quality of the show is evaluated. Theater attendance is thus detached from the process of artistic evaluation and artistic selection", (Avigal 1996: 18f.).

Diese fatale Verkaufsstrategie sei eine direkte Folge der unzureichenden staatlichen Förderung für Theater, so Avigal. So hätten sich die öffentlichen Theater, die dank Subventionen eigentlich vom ökonomischen Prinzip von Angebot und Nachfrage erleichtert sein sollten, je länger je mehr den Erwartungen der Abonnenten angepasst. "Since the late 1970s, any theater manager who did not succumb to the market expectations risked his job", (Avigal 1996: 19).

Für Nurit Yaari stellt sich tatsächlich die Frage des Überlebens für die Theater, und zwar deren politisches und ökonomisches Überleben. Einerseits würden die Theatermanager argumentieren, man mache das Programm, dass das Publikum wolle, andererseits sei es natürlich auch so, dass man das Publikum an ein Programm gewöhne. Es sei ein ästhetisch und inhaltlich anspruchsloses Repertoire, mit Musicals und Melodramen und viel Comedy, aber das sei nicht nur ein israelisches Phänomen (Yaari 2014).

Ofira Henig verwies jedoch auf einen weiteren grundsätzlichen Aspekt. Denn, wie bereits in dem historischen Überblick dargelegt, führte die politische Realität Israels Ende der 1980er Jahre dazu, dass das israelische Theater auch ein geeignetes Mittel wurde, um die Realität zu verdrängen:

[&]quot;Marketing of subscriptions and the collective sales to union workers were instituted. A common quip from the 1980s stated that the chairman of the Taasia Avirit (Israel Aircraft) trade union dictates the Habima repertoire", (Avigal 1996: 18).

While the Likud government was busily paving roads to circumvent the Arab villages on the West Bank and make them invisible, an escapist attitude of 'It's all right' and 'It'll soon pass' developed in the theatrical arena. Established theater became a production line and marketing mechanism for conservative subscribers, who came to the theater in order to get their dose of entertainment and denial, (Avigal 1996: 12).

Auch deshalb, da stimmt Henig mit Yaari und Avigal überein, würden die Theater diese kommerzialisierten Repertoires auf die Bühne bringen. Die Folge davon sei, so Weitz in "From Combative to Bourgeois Theater", dass im israelischen Theater der 1990er Jahre weder die Charaktere auf der Bühne noch deren 'Erschaffer' eine Verbindung machen würden zu den Problemen der Individuen und der Gesellschaft, in der sie leben. Der soziale Rahmen, wie er auf der Bühne präsentiert würde, sei axiomatisch und somit unflexibel gegenüber Wandel oder Fragestellungen. So würde das israelische Theater dazu beitragen, die Machtverhältnisse zwischen Jung und Alt, Männern und Frauen oder aschkenasischen und sephardischen Juden aufrechtzuerhalten, und die sozialen und politischen Umstände, die zu diesen führten, nicht ins öffentliche Bewusstseins bringen. Ein 'Beleg' für Victor Turners Theorie aus der Praxis. In diesem Fall funktioniert Theater als Teil der Struktur und zur Erhaltung dieser. Eine Erneuerung der Struktur oder Alternativen dazu mittels Liminalität und Communitas sollen nicht entstehen.

Diese Problematik sei in den Anfängen des israelischen Theaters verhaftet, auch noch vor Gründung des Staates. Denn dadurch, dass das Theater Teil der zu etablierenden Ideologie gewesen sei, wäre es sofort zur Ordnung gerufen worden, wann immer es aus dem nationalen Konsens ausscherte (Weitz 1996: 105).

Heute gilt das insbesondere für Aspekte des palästinensisch-israelischen Konflikts. Die israelische Zeitung Haaretz hat im November 2014 dieses Thema des 'zur Ordnung rufen' des Theaters und anderer Künste kritisch in einem Editorial erwähnt. Geschildert wird die Einflussnahme von Politikern auf Theater mittels der (angedrohten) Kürzung der ohnehin knappen Mittel:

Public spending on culture in Israel is a minuscule fraction of the state budget (less than .0005 percent), when the minimum that is considered reasonable is one percent. The culture minister does not raise her voice to protest the meager funding for culture. But she has repeatedly called for stripping culture institutions of the tiny amounts allotted to them. For example, threatening to take funding from theater companies that avoid performing in the settlement of Ariel[...], (Haaretz 2014).

Die Rede ist hier von dem 2010 eröffneten Kulturzentrum in Ariel. Ariel ist eine der grössten israelischen Siedlungen im besetzten palästinensischen Gebiet. Einige Kulturschaffende, darunter

auch Ofira Henig,²⁸ unterzeichneten eine Erklärung, dass sie mit ihren Produktionen nicht in Ariel auftreten würden, da das Kulturzentrum eben im besetzten palästinensischen Gebiet liege.²⁹ Das man exakt dazu verpflichtet ist, kann aber Teil eines Vertrages sein, wenn man mit oder für eines der öffentlichen Theater arbeitet. Diese verkaufen ihre Produktionen an andere Theater, unter Umständen eben auch an das Kulturzentrum in Ariel.

Der damalige Finanzminister Yuval Steinitz liess 2010, in der nun öffentlich aufflammenden Diskussion, verlauten, dass man Theatern, die sich weigerten, ihr Produktionen in Ariel zu zeigen, die Subventionen streichen sollte:

The State of Israel invests a lot of money in theaters. The taxes helping those theaters exist are paid by Ariel's residents as well, and those who are sabotaging this should not be employed in Israel [...] This is a case of unfounded hatred. Ariel is a community in Israel, just like Beersheba or any other Arab community. At the end of the day the theaters will perform in Ariel, and I hope that those who fail to fulfill their contracts will be removed from the theater. There's a limit to everything. [...]I regret the fact that people mix culture with politics,³⁰ (Medzini 2010).

Natürlich waren die grossen öffentlichen Theater gezwungen, Stellung zu beziehen. Das Habima wies daraufhin, dass die Diskussion um Theateraufführungen über die 'grüne Linie' hinaus ein neuer Diskurs in Israel sei. Man müsse alle Punkte, die damit zusammenhingen, erst vertieft analysieren, bevor man konkret Stellung beziehen könne. Es sei problematisch, wenn in der Erklärung ethische und moralische Begründungen für den Boykott des Kulturzentrums in Ariel angeführt würden, war vom Haifa Theater zu vernehmen. So könne Boykott gegen die Bewohner Ariels nicht Mittel und Weg sein, um Protest auszudrücken. Das Cameri und das Beit Lessin Theater, zwei weitere grosse Theater in Tel Aviv, verurteilten die Erklärung, insofern auch die Bewohner von Ariel ein Recht auf Kultur hätten und sie ihre Stücke überall dort zeigen würden, wo die Leute sie sehen wollten (Yudilovitch 2010).

Henig nahm in einem Brief an die Theaterdirektoren Stellung zu der Erklärung: "The protest letter signed by theater people, including myself, is a painful letter that contains no manipulation and absolutely no threat. It is a legitimate personal protest that seeks to create a public discourse on the definition of the boundaries of what is permitted and what is forbidden, on the definition of the terms right and wrong, and on the definition of the limits of obedience. The protest letter is a healthy phenomenon in a democratic society, and should be welcomed", (Lori 2010).

²⁹ "The letter calling for a boycott charged that Ariel 'was founded for only one purpose: to prevent Palestinians from being able to build an independent state, and by extension, preventing us, citizens of Israel, from having the chance to live in peace in this region'", (Ben Gedalyahu 2010).

Der palästinensische Autor Radi Shahadeh beschreibt, wie es ihm verunmöglicht wurde, während der ersten Intifada mit Inszenierungen in den besetzten palästinensischen Gebieten zu touren: "In Jerusalem we were not placed under any restrictions – we could have gone to Japan had we wished – but the military authorities did not permit us to present our works in the cities of Shechem or Ramallah", (Urian 1996: 338).

4.5 Ofira Henig: Werdegang und künstlerisches Schaffen

"I think we are in a deep big shit", (Henig 2014).

Ofira Henig wurde 1960 in Israel geboren. Ihre Eltern waren Einwanderer aus Europa. Bereits zwei Jahre nach Abschluss ihres Theaterstudiums wurde sie als 'Haus-Regisseurin' vom Habima Theater engagiert. Es folgte die künstlerische Leitung renommierter Theaterhäuser, beispielsweise dem Kahn Theater in Jerusalem, und von Festivals, wie dem Jerusalem International Festival. Dazu kamen Inszenierungen für verschiedene Theater im Ausland, unter anderem in Moskau und Paris (Yerushalmi 2009). 2008 übernahm sie die künstlerische Leitung des Herzliya Stadttheaters. Aus dieser Position wurde sie 2011 entlassen. Die offizielle Begründung waren Finanzprobleme wegen mangelnder Zuschauerzahlen. Inoffiziell gelten Ofira Henigs politische Einstellung und entsprechend das Programm, das sie zeigte, als Auslöser für die Entlassung (Shohat 2011). Es war ein schmerzhafter Einschnitt für Henig und ihr Ensemble. Im folgenden Jahr entwickelte Henig in Europa das Stück "Geh mir aus der Sonne" und 2013 "Meeresbrise" in Zusammenarbeit mit dem Haifa Theater. Aktuell leitet sie den Masterstudiengang für Theater-Regie an der Universität Tel Aviv.

Nurit Yaari beschreibt Ofira Henigs Karriere zusammenfassend so:

Her way from the center of consensus, from the Khan theater, which is, consider – if you ask for quality – the Khan theater is considered even today the best in Israel. And she was there for many years and her way from this center to how she found herself finally outside the consensus or not only outside of the consensus, outside of the possibility to have a place. I think this is the most interesting thing about her politically. It's not only political, it's also economic, but the economic and the political with this ministry of culture are always connected. Because once you declare that you are not going to perform in Ariel or in the territories than you don't get the money to perform here, (Yaari 2014).

Auf die Rolle der Religion in ihrem Leben angesprochen, erklärt Ofira Henig sie sei eine säkulare Person. "The question is, do you believe that there is no god or do you not believe in god? I'm educated that I believe that there is no god. Like Nietzsche, god is dead, there is no god", (Henig 2014). Insofern verneint sie einen religiösen Einfluss in ihrem Werk, auch wenn Religion ein Thema ist. Die Politik hingegen ist für Henig ein wichtiger Aspekt in ihrer Arbeit. Sie fasst es mit dem Begriff Protest auf. Und zwar Protest in seiner ursprünglichen und umfassenden Bedeutung von 'Einspruch erheben', 'Widerspruch einlegen'. Protest sei immer eine wichtige Motivation in ihrer Arbeit. Auch wenn sie zum Beispiel einen Klassiker von Checkhov inszeniere, sei dieser Ansatz ein wichtiger Antrieb.

Genau diesen Ansatz habe sie aber im letzten Jahr verloren: "I couldn't write, I couldn't dream, I couldn't imagine, I was like... waiting for something. But not searching for something", (Henig 2014). Dazu geführt haben schwierige Ereignisse im familiären Umfeld und die Erkenntnis, dass es für sie keine Zusammenarbeit mit den öffentlichen Theatern in Israel mehr geben würde. So begann sie an ihrem neuesten Stück zu schreiben, doch es sei ein gänzlich anderes Arbeiten als vorher gewesen, weil ihr das 'warum' gefehlt habe. "Every time I made a step something was missing. And then the war begun", (Henig 2014). Einen Monat lang sei sie unfähig gewesen, etwas zu tun und als sie wieder zu schreiben begann, merkte sie: "I needed the war to continue my art", (Henig 2014). Es sei zwar schrecklich, das zu sagen, aber genau das sei das fehlende 'warum' gewesen. Sie sei gewohnt, von einem Protest, von einem Konflikt her zu arbeiten. "I was every evening ashamed that I need a catastrophe and a radical situation to make me do things", (Henig 2014).

Trotz der politischen Situation und den künstlerischen Restriktionen, trotz der Tatsache, dass sie kaum mehr mit den öffentlichen Theatern zusammenarbeiten könne, ist es für Ofira Henig wichtig in Israel zu leben. Dies sei ihre Gesellschaft, es sei der Ort, an dem sie Fragen stellen wolle. Ihr Verhältnis mit den öffentlichen Theater sieht sie indes so: "So they want me, but they don't want me to ask questions", (Henig 2014). Drei Jahre nach der Entlassung als künstlerische Leiterin des Herzliya Theaters und einem missglückten Versuch der Koproduktion mit dem Haifa Theater, hätte sie erkannt, dass ihr Beitrag in der israelischen Gesellschaft nunmehr in ihrer Lehrtätigkeit an der Universität bestehe: "You still can do the revolution with them", sagt Henig über ihre Studenten.

Bezüglich ihrer künstlerischen Arbeit habe sie entschieden, sich auf internationale Projekte zu konzentrieren. Dies auch, weil Henig die Rolle des Theaters anders auffasst als diese sich aktuell im israelischen Theater darstellt: "We have an idiom in hebrew, like the theater or the television for example, are the fire of the community. So that was the place where people were gathering. Theater is also taking this part", (Henig 2014). Es sei aber nach ihrer Meinung eben nicht die Aufgabe des Theaters, das 'Feuer der Gemeinschaft' zu sein. Vielmehr sollte Theater provozieren, Fragen stellen, Zweifel streuen. Die Menschen zum Nachdenken anregen, weil man sie berührt habe:

I don't think it's the role of theater to gather people. In the society where I live, I think there are enough wars to gather the people. Because in periods of a war, everybody feels very much together. It's a very strong echo of patriotism, I can't stand it. We don't have this problem of gathering, too much to gather. Not enough space for the individual I think, (Henig 2014).

5 Ein Spiel ist ein Spiel: Theater als Untersuchungsgegenstand

Im täglichen Leben ist 'wenn' eine Fiktion, im Theater ist 'wenn' ein Experiment. Im täglichen Leben ist 'wenn' ein Ausweichen, im Theater ist es die Wahrheit. Wenn wir uns durchgerungen haben, an diese Wahrheit zu glauben, dann sind Theater und Leben eins. Das ist ein hohes Ziel. Das Spielen erfordert viel Arbeit. Aber wenn wir die Arbeit als Spiel empfinden, dann ist sie keine Arbeit mehr. Ein Spiel ist Spiel, (Brook 1983: 187).

Ausgewählt aus den Arbeiten von Ofira Henig wurden mit "Geh mir aus der Sonne" ("Yes, Stand out of my Sunlight") und "Meeresbrise" ("Sea Breeze" oder "¬¬") bewusst zwei Inszenierungen, die sich in mehrerer Hinsicht stark voneinander unterscheiden: inhaltlich, formal, in ihrer Entstehung und in ihrem Zielpublikum. Beide Inszenierungen sind zentral für das Verständnis von Ofira Henigs Werk und ihrer künstlerischen Haltung zur Aufgabe des Theaters in der heutigen Zeit. "Geh mir aus der Sonne" wurde im Ausland für ein europäisches Publikum erarbeitet. Es erzählt über das Anderssein, ob als Emigrant, Jude, Homosexueller oder Aussenseiter in einer feindlichen Umwelt. Formal verwendet es Elemente des Dokumentartheaters.

"Meeresbrise" ist ein Stück für ein Publikum in Israel. Nach dem Buch eines palästinensischen Autors für die Bühne bearbeitet, wirft es kaleidoskopartig einen Blick auf die israelische Gesellschaft und zwar aus der Sicht arabischer Israelis.

Durch die Analyse der zwei Inszenierungen und der Prozesse um sie herum soll die Frage beantwortet werden: Wie widerspiegelt sich der Einfluss von Politik und Religion in Ofira Henigs "Geh mir aus der Sonne" und "Meeresbrise"? Gemäss der Natur des Untersuchungsgegenstandes handelt es sich in erster Linie um eine theaterwissenschaftliche Untersuchung. Für diese ist Patrice Pavis "Analyzing Performance: Theater, Dance, and Film" besonders relevant. Die Analyse von Aufführungen sei insofern eine grosse Herausforderung, so Pavis, da, abgesehen von der Unterschiedlichkeit der Inszenierungen, zwar methodische Ansätze zur Verfügung stehen würden, sich diese aber je nach Inszenierung nicht für eine Analyse eignen würden. So sei es durchaus angebracht, verschiedene methodische Ansätze zu verknüpfen oder auch neue zu entwickeln (2003: 1).

Von Bedeutung für eine wissenschaftliche Analyse sind auch Erika Fischer-Lichtes "Ästhetik des Performativen" und "Theaterwissenschaft".

Stuart Hall und Paul du Gays methodologische und theoretische Überlegungen zum "Circuit of Culture" in "Doing Cultural Studies" erweitern die Analyse, um kontextuelle Aspekte, die über die Inszenierungen hinausgehen, erfassen zu können.

5.1 Theoretische Vorüberlegungen

Patrice Pavis erklärt, dass man als Zuschauer, unabhängig davon, ob man einen allgemeinen, privaten, 'amateurhaften' oder wissenschaftlichen Zugang sucht, mit einer Vielzahl sehr unterschiedlicher Arten von Inszenierungen konfrontiert sei. Für deren Analyse gebe es aber nicht in jedem Fall taugliche Methoden. Vorhandene Analysen seien meist zurückhaltend in der Offenlegung der Mittel und verwendeten Methoden. Dabei seien die verschiedenen Aspekte der Interpretation einer Inszenierung nicht selbsterklärend, genauso wenig wie die mise-en-scène und die Art und Weise, wie diese Elemente auf den Zuschauer wirken würden (Pavis 2003: 1).

Zunächst beinhaltet das Medium Theater als Besonderheit immer die Unmittelbarkeit der Aufführungssituation. So sei die Aufführung der Ort, an dem auf letztlich mysteriöse Weise Handlungen und Verhalten von Akteuren und Zuschauern aufeinander einwirken und die Beziehungen zwischen ihnen ausgehandelt würden, so Fischer-Lichte in "Ästhetik des Performativen" (2004: 61). Andererseits sei die Aufführung aber auch der Ort, an dem das spezifische Funktionieren dieser Wechselwirkungen, die Bedingungen und der Ablauf der Aushandlungsprozesse erforscht werden würden (2004: 61).

Auf die spezifische Situation während einer Theateraufführung geht Fischer-Lichte mit Bezug auf Victor Turners Theorien ein. So hätten viele theaterwissenschaftliche Ansätze Turners Verständnis der Aufführung als den Ort, an dem nicht nur der Einzelne in den Zustand der Liminalität versetzt und transformiert würde, sondern auch ein Gefühl von Communitas entstehen könne, übernommen. Allerdings, so Fischer-Lichte, könne dieses Gefühl die Zeit der Aufführung nicht überdauern: "Vielmehr handelt es sich um 'theatrale Gemeinschaften' [...], die sich zwischen Akteuren und Zuschauern oder auch nur zwischen Gruppen von Zuschauern für die begrenzte Zeit in der Aufführung bilden und die Möglichkeit zur Reflexion eben dieser Gemeinschaft offen halten", (Fischer-Lichte 1989: xxiii).

Die Auswertung der Prozesse, die während einer Aufführung stattfinden, sei schwierig, da sich "Aushandlungsprozesse" in verschiedenen Aufführungen ein und derselben Inszenierung sehr unterschiedlich gestalten könnten (Fischer-Lichte 2004: 62).

Für die Analyse eines Theaterstücks ist dies ein wichtiger Punkt. Denn es sei notwendig, zwischen Aufführung und Inszenierung zu unterscheiden, da bei der Aufführung die Zuschauer hinzukommen würden (Fischer-Lichte 2004: 270). Insofern ist es nicht unerheblich für die nachfolgende Analyse, dass ich "Geh mir aus der Sonne" und "Meeresbrise" als Aufführungen sah.

Eine Aufführungsanalyse, so Fischer-Lichte, gehe immer von den Erinnerungen des Analytikers aus. Daher sei alles wichtig, was während der Aufführung wahrgenommen wurde: die Vorgänge auf der Bühne, das Verhalten der Zuschauer oder die eigenen physiologischen, emotionalen, energetischen und motorischen Zustände und ihre Veränderungen. Durch die Subjektivität der Analyse würden immer einige Details übersehen werden. Erstens, weil der Analysierende, indem er der Aufführung beiwohne, selbst in den Prozess involviert sei, zweitens wegen der subjektiven Wahrnehmung des Analysierenden. Diese Subjektivität sei aber keine Beliebigkeit, sondern bilde vielmehr die Grundlage jeder Analyse (2009: 73f.).

Patrice Pavis betont die Relevanz, für eine Analyse möglichst viele Aspekte einer Inszenierung einzubeziehen: Damit man eine adäquate Untersuchung vornehmen könne, sei es notwendig, dass man die verschiedenen Teile einer Inszenierung, die sich im Endergebnis zur Einheit zusammenfänden, analysiere, "[...] wherein all the parts join in shaping it and giving it meaning", (2003: 10).

Daher solle man bei der Analyse einer Inszenierung, die Text beinhalte, zunächst die Umstände, in denen der Text entstanden sei, verorten. Der Text solle sowohl in seiner Entstehung historisch lokalisiert als auch seine Verwendung innerhalb der mise-en-scène untersucht und ausserdem seine Einschreibung in einen soziokulturellen Kontext beachtet werden: "[...] one cannot read a dramatic text without imagining a concrete situation, which depends on the ideological conditions of that particular moment, nor without having one's disposal a minimal amount of preexisting knowledge of the text and the mode of performance", (Pavis 2003: 209).

Um diesem Anspruch gerecht zu werden und trotzdem den Überblick nicht zu verlieren, orientiere ich mich in der Folge am "Circuit of Culture" (Abbildung 1).

Der "Circuit of Culture" gründet auf der Annahme, dass es fünf hauptsächliche kulturelle Prozesse gibt: Produktion, Regulierung, Repräsentation, Konsumation und Identität. Zusammengenommen bilden diese fünf Prozesse einen Kreis "[…] through which any analysis of a cultural text or artefact must pass if it is to be adequately studied", (du Gay et al. 1997: 3).

Dahinter steht die grundsätzliche Vorstellung, dass diese fünf Prozesse Produktion, Regulierung, Repräsentation, Konsumation und Identität zusammenwirken, sich wechselseitig bedingen und beeinflussen (du Gay et al. 1997: 4). Da es sich bei diesem Modell um einen Kreis handelt, spielt es keine Rolle, wo begonnen wird, allerdings sollte sich der nachfolgende kulturelle Prozess aus dem vorhergehenden ergeben.

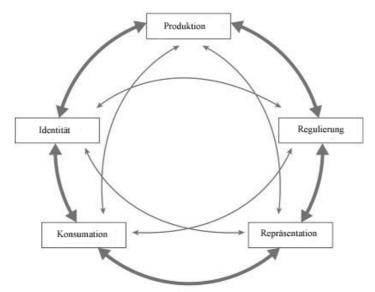


Abbildung 1: Circuit of Culture, eigene Darstellung nach du Gay et al. 1997

Dies ist für die hier vorzunehmende Analyse besonders interessant, da sich eine Theaterinszenierung durch ihre Gegenwärtigkeit retrospektiv nicht einwandfrei erfassen lässt. Auch einer Videoaufzeichnung eines Stückes, wie hier ebenfalls zu Hilfe genommen, mangelt es an Aspekten der Aufführung wie sie Fischer-Lichte beschreibt.

Ausserdem ist im vorliegenden Fall relevant, dass ein Zuschauer in Europa zwangsläufig registrieren wird, dass die Theaterproduktion aus Israel kommt, während das israelische Publikum sich wiederum bewusst ist, wo Henig politisch steht. Was damit an Bedeutungen verknüpft ist, mag wiederum sehr unterschiedlich sein. Eine Theaterinszenierung kommt nie im luftleeren Raum zustande: "We constantly draw on these wider connotations and discourses to make sense of an object, to expand or specify its meaning", (du Gay et al. 1997: 15).

5.2 Methodologisches Vorgehen

Zunächst wird von beiden Stücken die 'Fabel' erzählt. Die Fabel ist eine Begrifflichkeit nach Bertolt Brecht und bezieht sich auf die Inszenierung als Ganzes: "Auf die Fabel kommt alles an, sie ist das Herzstück der theatralischen Veranstaltung. [...] Das grosse Unternehmen des Theaters ist die Fabel, die Gesamtkomposition aller gestischen Vorgänge, [...] die das Vergnügen des Publikums nunmehr ausmachen sollen", (Brecht 1964: 53f.). Um die verschiedenen Teilaspekte zu untersuchen, folgen die fünf Punkte des "Circuit of Culture". Aufgrund des unterschiedlichen Materials wird aber nicht jeder kulturelle Prozess für beide Inszenierungen gleich intensiv behandelt werden.

Produktion wird an den Anfang gestellt, weil eine Inszenierung mit einer Idee beginnt, mit der Suche nach Material.

Das Augenmerk liegt für diesen Teil auf der Entstehung der Inszenierungen. Wie Ofira Henig die Inszenierung entwickelt hat, beziehungsweise wie das Thema überhaupt zustande kam. "[T]he producer as an individual or organization which transforms raw materials into a finished product", (du Gay et al. 1997: 120). Wo hauptsächlich geprobt wurde, wie und von wem "Geh mir aus der Sonne" und "Meeresbrise" finanziert wurden, und wo die Premiere stattfand, sind weitere Aspekte von Produktion. Im Prinzip ist es also die Untersuchung aller Aspekte, die vor der ersten Aufführung stattgefunden haben. Eine kleine Ungenauigkeit wird bei diesem Vorgehen bewusst in Kauf genommen: Jede Inszenierung entwickelt sich auch nach ihrer Premiere weiter. Gerade eben auch durch die ja erst dann stattfindende Konfrontation mit dem Publikum – auch dies ist ein Prozess.

Soweit möglich, wird auf diesen ständigen Prozess verwiesen. Hier kommt es aber bereits zu Wechselwirkungen mit anderen kulturellen Prozessen. Die Finanzierung einer Inszenierung beispielsweise ist auch Teil der Regulierung. Sie spielt während und vor der Entstehung, aber auch im Folgenden eine Rolle. Deshalb wird die Finanzierung sowohl in Produktion wie auch dem folgenden Feld der Regulierung thematisiert.

Regulierung kann finanzieller oder auch ideeller Art sein. Boykott einer Inszenierung im In- oder Ausland wäre zum Beispiel eine ideelle Regulierung. Theater wird in Israel, wie dargelegt, nicht mehr direkt reguliert, da es keine Theaterzensur mehr gibt und rechtlich das Prinzip der freien Meinungsäusserung besteht. Eine Form finanzieller Regulierung kann aber darin bestehen, dass es kaum eine vom Staat unabhängige Kulturförderung in Israel gibt. Es ist dies also keine direkte Regulierung, aber indirekt wirkt sie durchaus. Unter diesem Punkt werden die konkreten Auswirkungen der finanziellen Basis für "Geh mir aus der Sonne" und "Meeresbrise" besprochen. Repräsentation stellt die Analyse der Inszenierung ins Zentrum. "[...] representation as the practice of constructing meaning through the use of signs and language", (du Gay et al. 1997: 24). Die Auswertung der Texte der Inszenierungen ist Teil dieses Abschnitts in Kombination mit den szenischen und gestischen Vorgängen auf der Bühne. Der von Pavis entwickelte Fragenkatalog "Theater Analysis: Some Questions and a Questionnaire" diente hierfür als Orientierung. Pavis hat diesen Katalog als Hilfsmittel zur Analyse von Inszenierungen entwickelt: "This pragmatic way of looking at things is also determined by a desire to apply semiological theories to the analysis of texts and performances and to introduce semiological practice into the educational system 'from the inside", (1985: 208). Die Idee sei, so Pavis, dass man einige Stunden oder auch Tage nach der Aufführung anhand des Katalogs Fragen beantworten kann, um herauszufinden, wie Bedeutung für

den Zuschauer konstruiert wird (1985: 208).

Daher war es für die Analyse der Inszenierungen sehr wichtig, dass ich beide Theaterstücke als Aufführungen sah. Aber auch die Videoaufnahmen, die mir von "Geh mir aus der Sonne" und "Meeresbrise" zur Verfügung standen, waren von zentraler Bedeutung für die Analyse. Auch wenn die Aufzeichnungen natürlich nicht die unmittelbaren Eindrücke und Erinnerungen während einer Aufführung ersetzen können.

Konsumation untersucht, wo und unter welchen Umständen die Inszenierungen gezeigt wurden: wie die Räumlichkeiten beschaffen waren, in denen die Aufführungen stattfanden, aber auch in welchem Rahmen die Aufführungen gezeigt wurden, ob sie an einem Festival oder im regulären Programm eines Theaters zu sehen waren. Beides kann Einfluss haben auf die gesamte Wahrnehmung der Inszenierung. Und auch hier ergeben sich einige Überschneidungen zu Produktion.

Der wohl subjektivste Teil ist meine Erfahrung als Zuschauerin. Meine Konsumation des Stückes. Nicht nur die Frage, ob mir das Stück besonders gut oder schlecht gefallen hat, sondern auch, wie die Umstände, unter denen ich das Stück sah, meine unmittelbare Erfahrung dazu beeinflusst haben. Und wie ich subjektiv die Reaktionen anderer Zuschauer in diesem Moment aufgenommen habe.

In Bezug zu Victor Turners Überlegungen zu Communitas ist dies ein wichtiger Punkt: Da ich selber Teil des Publikums war, also Teil dieser Communitas im Moment der Aufführung.

Eine Inszenierung kann man aber auch auf weitere Arten als der effektiven Aufführung 'konsumieren': "[...] there are objective elements that accompagny a production to which spectators can refer before or after attending a performance. These include programs, production and promptbooks, publicity paratexts, press releases, and photographs", (Pavis 2003: 40).

Für diese Untersuchung wird auf Kritiken und Ankündigungen zu "Geh mir aus der Sonne" und "Meeresbrise" der Schwerpunkt gesetzt, da sie eine Aussenperspektive auf die Inszenierungen wiedergeben und nicht Teil der Selbstdarstellung sind. Die Kritiken werden nach dem von Herbert Schorn entwickelten Kriterienkatalog in "Analyse zeitgenössischer österreichischer Theaterkritik in Printmedien anhand der Uraufführung von Luk Percevals Molière" analysiert. Für "Geh mir aus der Sonne" hatte ich eine genügend grosse Anzahl an Kritiken zur Verfügung, um einen Vergleich vorzunehmen. Für "Meeresbrise" hingegen ist hier ein Mangel an Material zu verzeichnen.

Es ist bei Inszenierungen also zwischen der eigenen subjektiven Wahrnehmung und der Wahrnehmung anderer, wie sie sich beispielsweise in Kritiken ausdrückt, zu unterscheiden (Pavis 2003: 20f.).

Identität als letztes Feld der fünf Prozesse hat eine Schnittstelle zu Konsumation: wer bin ich und wessen Inszenierung schaue ich mir an. Denn, ob man sich eine Inszenierung anschaut oder nicht,

hat auch mit der eigenen Wahrnehmung der Identität Henigs und ihres Ensembles zu tun. In diesem Feld werden auch die fiktiven Identitäten in der Inszenierung verhandelt und die Frage, welche 'realen' Identitäten der Mitwirkenden eine Rolle spielten für die Entstehung des Stücks. Dieser Punkt führt also zurück zum Prozess der Produktion.

Man sieht bei diesem Vorgehen die Überschneidungen der fünf kulturellen Prozesse. Insofern werden auch zum Beispiel bestimmte Elemente, wie etwa der Text des Stückes, in mehreren Punkten behandelt. So gehört der Text der Inszenierung sowohl zu Repräsentation, aber auch Konsumation und Identität. Die eigenständige Relevanz des Theater-Textes betont auch Glenda Abramson:

[...] the analysis of dramatic texts [...] does allow an idea of their staging, but more crucially, of the relationship between Israeli drama and its society. In Israel there is an added dimension to the texts: their value as documents that reflect extra-theatrical social reality and which therefore possess autonomous importance, (1998: 13).

6 Ofira Henigs "Geh mir aus der Sonne"

6.1 Die Fabel

Eine Gruppe von Menschen, aus unterschiedlichen Jahrzehnten und Ländern dieser Welt, die meisten von ihnen Künstler, treffen aufeinander. Sie berichten sich und dem Publikum von ihrem Leben, Leiden und Sterben, ihrem Glauben und von der Liebe zu ihrer Heimat. Auch wenn diese Heimat sie nicht liebt(e) und teilweise bis zum Tod verfolgte. Es sind eine israelische Regisseurin, welche als Erzählerin und Gastgeberin der anderen Figuren fungiert, die Dichter Heinrich Heine und Federico Garcia Lorca, beide rezitieren auch einige ihrer Gedichte, die Regisseurin Leni Riefenstahl, der Fotograf Robert Capa und der palästinensische Schauspieler Yousef Abu Warda. Simon und Alan, zwei französischen Soldaten, sollen an Albert Camus' Grab diesem die letzte Ehre erweisen, doch kommen komische Gerüche, menschliche Bedürfnisse und Vorurteile gegen Araber der Ehrerweisung in die Quere. Eine Bühne, die so richtig keine ist, mehr eine Sitzgelegenheit in Form einiger Stühle mit einem Tisch im Zentrum, ist der Ort des Geschehens.

6.2 Produktion

Komm, lass uns fahren, sagte er. Wohin?, fragte ich. Weg, sagte er. Aus Jerusalem?, fragte ich. Überhaupt, sagte er. Was?, fragte ich. Ja, sagte er. Vielleicht nach Athen, Barcelona, vielleicht nach Berlin. Und ich lächelte. Der Winter kommt bald, sagte ich. Bis Ende des Sommers sind wir zurück, sagte

er. Ich habe Nimrod und Yussef angerufen, auch Doron, Salwa, Shalom, Yossi, Amitay und Rivkale. Das sind Viele, sagte ich. Nein, Wenige, sagte er, (Erzählerin, Geh mir aus der Sonne 2012: 78f.).

Das sind die letzten Sätze des Theaterstückes "Geh mir aus der Sonne". Die Figur der Erzählerin, verkörpert von der Schauspielerin Rivka Neuman, sagt diese Sätze, vermeintlich Ofira Henigs Sichtweise darstellend. In der Tat handelt es sich hierbei um ein Textfragment des Theaterstücks, also um einen Teil der fiktionalen Welt dieses Stücks. Aber stattgefunden hat es tatsächlich so. Ofira Henig kontaktierte verschiedene Personen, auch Mitglieder ihres vormaligen Herzliya Ensembles, ob sie bei der Entwicklung eines neuen Projektes mitwirken wollten. Das, was schliesslich "Geh mir aus der Sonne" werden sollte. Henig hatte zu Beginn des Projekts einige Figuren im Kopf, aber noch keine genaue Besetzung, welche Schauspielenden welche dieser Figuren spielen würden. Auch der Text habe sich erst im Verlauf der Proben entwickelt. So hätten sie zum Beispiel die Figur des Albert Camus während des Probenprozesses gestrichen. "In this kind of project it's a real question of trust. And you can do it only with people that you know...", (Henig 2014). Sie habe den SchauspielerInnen, mit denen sie an dem Projekt zusammenarbeiten wollte, das Thema des zu entwickelnden Stückes erklärt, aber in einem sehr allgemeinen Sinn. Sie würde Schauspielenden nie von Beginn an eine konkrete Rolle anbieten, vielmehr würde sie sie einladen, an einem Prozess teilzunehmen. Das Einzige, was sie zu Beginn dieses Projektes gewusst habe, sei das Thema gewesen. Sie habe gewusst, wonach sie suchte, aber nicht, wohin es sie bringen würde.

Zunächst brachte das Stück Ofira Henig nach Europa, nach Liechtenstein, wo im Sommer 2012 die zentrale Probenphase von "Geh mir aus der Sonne" stattfand. Einige Wochen wohnte das Ensemble mit Ofira Henig zusammen in Liechtenstein und entwickelte die Inszenierung. Es sei bei einem so biographischen Projekt zentral, genügend Zeit und Raum für die Entwicklung zu haben, meinte Henig. Auch für die SchauspielerInnen sei das sehr wichtig. Der Umgang mit den realistischen Texten erfordere ein konstantes, intensives und zeitraubendes Verbessern und Verändern der Textstruktur. Immer wieder hätten sie neue Zitate und Aussagen der historischen Personen gefunden, bis dies schliesslich alles zu einem Theatertext verwoben worden sei.

Im Theater Liechtenstein feierte "Geh mir aus der Sonne" im September 2012 seine Premiere. Neben dem Theater Liechtenstein wurde "Geh mir aus der Sonne" von zwei Festivals mitproduziert, dem Spielart Festival München und dem Zürcher Theater Spektakel. Ausserdem war das Kurtheater Baden beteiligt. Koproduktionen gehören für alle vier Plattformen zu ihrem alltäglichen Theaterbetrieb. Auch, dass diese Plattformen finanzielle Zusagen an ein Projekt gewähren, das erst im Entstehen begriffen ist, gehört dazu. In solchen Fällen reicht oft die positive

Reputation einer Gruppe als Garantie. Und kann hier so interpretiert werden, dass Ofira Henig in Europa bekannt ist und einen guten Ruf geniesst.

"Geh mir aus der Sonne" wurde zwar für eine Tournee für Europa konzipiert, dennoch wurde es später auch in Israel gezeigt. Allerdings in kleinem Rahmen und als freie Produktion. Dass die Inszenierung keine finanzielle Unterstützung von Seiten des israelischen Staats bekam, war wichtig für die Gruppe: "It's very important not to represent Israel outside the country because, we are not from the consensus of Israel", (Nakkara 2014).

Die meisten Personen, die bei "Geh mir aus der Sonne" mitgewirkt hätten, seien politisch links eingestellt und mit Israels Politik nicht einverstanden. Sobald man nun aber als israelische Gruppe im Ausland auftreten würde, trete man quasi auch im Namen Israels auf. Deshalb würden israelische Botschafter jeweils gerne die Gelegenheit nutzen, um das Ensemble von Henig als gelungenes Koexistenzprojekt dafür zu präsentieren, wie Araber und Juden im demokratischen Israel zusammenarbeiten würden. "It's too much. We don't want to play their political games, not for this not for that. For anybody", (Nakkara 2014).

Grund für diese Haltung ist hier aber nicht nur die Kritik an der israelischen Politik und der Unwillen, von dieser instrumentalisiert zu werden. "Geh mir aus der Sonne" wäre in dieser Form nicht zustande gekommen, wenn Henig nicht ihre Position am Herzlyia Theater verloren hätte. Die Umstände der Entlassung haben entscheidend dazu beigetragen, sich im Stück mit dem Thema von Kunst und Staat, Heimat und Exil auseinanderzusetzen:

We wanted for us to know, what's the relationship between the artists and regime. And how much you have to be close to the regime, to survive or you can be against them, with the price that you pay. So it was very close to our hearts and emotions, this question. So we tried to mix all of these things together. So we decided to take biographies of very good poets, writers or filmmaker or between the first world war and the second. All the questions of existence of being an artist and to belong, to create in your home, to create outside your home, (Nakkara 2014).

Insofern hätte es dem Thema der Inszenierung diametral widersprochen, israelische Fördergelder für die Produktion anzunehmen.

Die Unterstützung der internationalen Theaterszene ist mittlerweile zentral für das künstlerische Überleben von Ofira Henig: "Because as independent I can't survive without international support, no chance, like 'Geh mir aus der Sonne', I wouldn't be able to do it without international support", (Henig 2014).

Es ist jedoch enorm anspruchsvoll, eine Inszenierung im Ausland zu realisieren, denn die

sprachliche Hürde muss stets von Neuem überwunden werden. So wurde "Geh mir aus der Sonne" auf Hebräisch entwickelt – einige Gedichte wurden auch in der Originalsprache rezitiert – als Übersetzung dienten Übertitelungen während der Aufführungen. Das europäische Publikum mehrheitlich des Hebräischen nicht mächtig, war auf die Übersetzung angewiesen.

6.3 Regulierung

"Ein Künstler muss in seiner Sprache und Gesellschaft schaffen, in seinem Land", (Erzählerin, Geh mir aus der Sonne 2012: 1).

Das Problem, dass Ofira Henig auch wegen ihrer politischen Einstellung in ihrer künstlerischen Arbeit in Israel eingeschränkt ist, wurde in allen Interviews angesprochen. "I don't have possibilities in Israel. Otherwise we're just doing it in a room in university, we can do it, but it's difficult, we are not fringe people...", (Henig 2014). Diese Situation wurde von ihr nicht vorsätzlich herbeigeführt, doch Kunstschaffende in Israel, die sich beispielsweise mit der Kritik am Kulturzentrum in Ariel exponierten, sahen sich mit teilweise heftigen Reaktionen des politischen Establishments konfrontiert:

Herzliya city council members said they would refuse to give funding to an organization that aimed to exclude certain populations from cultural activity. 'Better that the Ensemble not misappropriate the funds of its supporters, or that it also forgo the support of the Herzliya municipality. It is legitimate to hold political opinions and to present them on stage, but it is absolutely not legitimate to deny citizens the right to culture', (Lori 2010).

Ofira Henig hat einen Weg gefunden, dank internationaler Fördergelder und ihrer Lehrtätigkeit an der Tel Aviv Universität, für ihre politischen Überzeugungen öffentlich einzustehen und als Künstlerin tätig zu sein. Mit der internationalen Unterstützung ihrer Theaterprojekte stellen sich allerdings zwei Probleme. Das eine sei der Boykott. Nicht der innerhalb Israels, sondern jener, der sich im Ausland gegenüber dem Staat Israel manifestiert. Henig meinte, es gebe kaum mehr wichtige und gute internationale Festivals, die noch israelische Theatergruppen einladen würden.³¹ Tanz sei dabei eine Ausnahme. Das könne an den Bedenken der Festivals liegen, mit Protesten³²

Am "Edinburgh Festival Fringe" fand beispielsweise 2014 ein Aufruf statt, eine israelische Theatergruppe wieder auszuladen: "The state of Israel uses the international ventures of its artists to attempt to lend itself a sense of cultural legitimacy and to distract attention from the brutality of its illegal occupation. Some brave and principled Israeli artists oppose the Israeli state's cynical attempts to use them for propaganda purposes. In taking Israeli state funding, Incubator Theatre is not among them", (Herald Scotland 2014).

^{32 &}quot;For example the last summer, it was a war in Israel and it was a very difficult war this time. Very violent and a lot

konfrontiert zu werden. Aber einige Festivals würden von sich aus dem israelischen Staat keine Bühne geben wollen oder sie seien generell 'pro-palästinensisch' eingestellt.

Selbstverständlich erlebe sie auch immer wieder künstlerische Festivalleiter, die nach der Qualität ihrer Produktionen urteilen würden und den Boykott von Künstlern grundsätzlich ablehnten. Allerdings wisse man von ihr auch, dass sie unabhängig ist und nicht mit staatlichen Subventionen unterstützt würde. "But if a festival is inviting Cameri for example, then it's a political problem, because the Cameri are performing in the occupied territories, its state money. This field is so complicated, sometimes I almost don't talk about art, because of the context...", (Henig 2014).

Sie versuche immer einen Weg zu finden, über Kunst zu reden, aber man könne nun einmal nicht über Kunst diskutieren ohne den politischen und kulturellen Kontext miteinzubeziehen: "Especially in our situation", (Henig 2014). Das widerspiegelt sich auch sehr stark im inhaltlichen Aufbau von "Geh mir aus der Sonne". Alle Figuren, die darin auftreten, nehmen Bezug auf den kulturellen, politischen und religiösen Kontext, in dem sie künstlerisch tätig waren. "So it is very interesting, but sometimes I'm so tired...",(Henig 2014).

6.4 Repräsentation

"Ich wollte nur spielen", (Riefenstahl, Geh mir aus der Sonne 2012: 53).

Ein Mann im Anzug rennt auf der Stelle. Der Dichter Heinrich Heine tritt auf die Bühne, lehnt sich entspannt im Hintergrund an die Wand und beginnt zu erzählen: "Es ist in jetziger Zeit auch gar kein Vorteil mehr, ein Revolutionär zu sein. Man kann keinen Schritt tun, ohne dass uns nicht hier ein Bekannter gefangen, dort eingesperrt, dort weggejagt und immer eine Leidensgeschichte erzählt wird", (Geh mir aus der Sonne 2012: 1). Um diese Geschichten wird es an diesem Abend gehen. Währenddessen rennt der Mann im Anzug immer weiter auf der Stelle, schwitzt, beginnt sich langsam seiner Kleidung zu entledigen und geht schliesslich in Unterhosen ab.

"Geh mir aus der Sonne" dreht sich um künstlerisches Schaffen unter schwierigen Bedingungen. Die Texte der historischen Figuren Heinrich Heine, Federico Garcia Lorca, Leni Riefenstahl und Robert Capa sind hauptsächlich dokumentarische Texte – aus Interviews, Biographien oder Briefwechseln – und Gedichte, welche in der jeweiligen Originalsprache rezitiert werden. Dazu

of death from both sides. You know Gaza with the children, inside Israel there was a lot of resistance against arabic people, but also antisemitic in Europe. That is also a question of confusing, because the people in Europe are protesting against the state of Israel but then it takes with them the antisemitic and they resist against jewish people which is terrible and when this antisemitic comes out, then again the lefty people in Israel are in trouble...", (Henig 2014).

kommt die fiktive Situation zweier französischer Soldaten am Grab von Albert Camus. Diese wird als klassische Theaterdialogsituation dargestellt. Des Weiteren erzählt der palästinensische Schauspieler Yousef Abu Warda eine Anekdote von den Filmfestspielen in Cannes. Das Ganze gestaltet sich als Collage fiktiver und poetischer Texte mit dokumentarischem Material, es ist ein sehr erzählendes Theater.

"Geh mir aus der Sonne" entspricht damit weitgehend dem von Peter Weiss beschriebenen "Dokumentarischen Theater". 33 "Die Stärke des dokumentarischen Theaters liegt darin, dass es aus den Fragmenten der Wirklichkeit ein verwendbares Muster, ein Modell der aktuellen Vorgänge, zusammenzustellen vermag", (Weiss 1968: 32). Die Figur der Erzählerin hält die sehr unterschiedlichen Teile der Inszenierung zusammen. Sie 'lädt' die anderen Figuren ein, ihre Geschichten zu erzählen. Manchmal entsteht eine Interviewsituation am Tisch in der Bühnenmitte. Die Geschichten der Erzählerin bilden die eigentliche Struktur des Stücks. Ihre, Ofira Henigs, Erfahrungen in Israel, ihr Jüdischsein, ihre nationale Zugehörigkeit zu Israel, die Erfahrungen ihrer Familie mit Antisemitismus 34 in Europa, stehen immer wieder in Kontrast oder in Übereinstimmung zu ähnlichen Erfahrungen der anderen Figuren.

"Geh mir aus der Sonne" findet in einem reduzierten Bühnenraum statt. Ausser einigen Stühlen – auf jeweils zwei Ebenen, links und rechts der Bühnenmitte frontal zum Publikum, also so, dass ihnen das Publikum gegenüber sitzt – und einem Tisch in der Mitte der Bühne, gibt es keine Requisiten. Insgesamt sind die räumlichen Elemente sehr reduziert gehalten (Abbildung 2). Dadurch, dass es keine Rampe gibt, die die erste Zuschauerreihe von der Bühne abgrenzen würde, wird die Trennung zwischen Bühne und Zuschauerraum ästhetisch aufgehoben. Es entsteht so eine Nähe zwischen denen auf der Bühne und denen im Zuschauerraum. Denn so, wie die Zuschauer den Figuren auf der Bühne zuschauen, werden auch sie von denen auf der Bühne beobachtet. Auch, dass die Figuren sich im Verlauf des Stücks oft direkt ans Publikum wenden, trägt zu dieser Nähe bei.

[&]quot;Das dokumentarische Theater enthält sich jeder Erfindung, es übernimmt authentisches Material und gibt dies, im Inhalt unverändert, in der Form bearbeitet, von der Bühne aus wieder. Im Unterschied zum ungeordneten Charakter des Nachrichtenmaterials, das täglich von allen Seiten auf uns eindringt, wird auf der Bühne eine Auswahl gezeigt, die sich auf ein bestimmtes, zumeist soziales oder politisches Thema konzentriert. Diese kritische Auswahl, und das Prinzip, nach dem die Ausschnitte der Realität montiert werden, ergeben die Qualität der dokumentarischen Dramatik", (Weiss 1968: 32).

[&]quot;Papa wurde in Tschechien geboren, das dann schon Ungarn war und später Sowjetunion und jetzt Ukraine. Die ganze Zeit pflegte der Bruder meines Vaters zu sagen, dass die Ukrainer die schlimmsten Antisemiten seien, sogar noch schlimmer als die Deutschen. Papa mochte es gar nicht, wenn der Bruder das sagte. Er setzte sich mir gegenüber und sagte: "Menschen sind Menschen, man darf die Welt nicht in Völker, Nationen und Religionen einteilen. Wenn du dich verlieben wirst und heiraten möchtest, dann ist es das Wichtigste, dir einen guten Menschen auszusuchen, egal, wo er geboren wurde und wer seine Eltern sind. Ich erinnere mich an den Tag, als mein Bruder seine deutsche Freundin und ich meinen arabischen Freund nach Hause brachten. Mein armer Vater wusste nicht, welches das größere Übel war", (Erzählerin, Geh mir aus der Sonne 2012: 9f.).



Abbildung 2: Videomitschnitt der Aufführung "Geh mir aus der Sonne", Szene Heine (Doron Tavori)/ Lorca (Shalom Shmuelov)/ Erzählerin (Rivka Neumann)

Zeitlich inkohärent, springt das Stück zwischen Jahrzehnten und Ländern hin und her.

Es können grundsätzlich drei Teile der Struktur der Inszenierung von "Geh mir aus der Sonne" unterschieden werden. Der erste Teil sind die Geschichten, die von den Figuren erzählt werden. Das sind zunächst die Erzählerin, dann die Dichter Heine und Lorca, bis der Tod der beiden beschrieben wird und sie fortan als 'Zuschauende' der anderen Figuren fungieren. Durchbrochen wird das immer wieder durch den zweiten Teil der Struktur, ich nenne dies 'szenische Probenelemente' – das beschriebene Ausziehen zu Beginn des Stücks beispielsweise – oder aber auch Tanzelemente.

Zu Beginn der Performance, im Heine/Lorca Teil, geht es um die jüdische Religion und den Übertritt zum Christentum,³⁵ dies im Kontext mit den Erfahrungen einer israelischen Regisseurin im 21. Jahrhundert³⁶ und der Liebe zur Heimat, die im Falle Lorcas diesem zum Verhängnis wurde.³⁷

Erzählerin: Und auch der Dichter Heinrich Heine war übergetreten.

Heine: Gottlob, dass ich jetzt wieder einen Gott habe, da kann ich mir doch im Übermaße des Schmerzes einige fluchende Gotteslästerungen erlauben; dem Atheisten ist eine solche Labung nicht vergönnt", (Geh mir aus der Sonne 2012: 17).

^{35 &}quot;Heine: Was ist zu tun? Nicht einmal das Bad der Taufe kann das Stückchen Vorhaut wieder wachsen machen, das man uns am achten Tage raubte.

[&]quot;Erzählerin: Als wir am Meer ankamen, erhielt ich einen Telefonanruf: 'Wo bist du?', fragte er. 'Am Meer', antwortete ich. 'Komm zurück', sagte er. 'Jemand hat versucht, das Haus anzuzünden.' 'Wer?', fragte ich. Lorca: Das moderne spanische Theater wird von Schweinen gemacht, für Schweine. Ein von Schweinen für Schweine geschriebenes Theater", (Geh mir aus der Sonne 2012: 34).

^{37 &}quot;Lorca: Ich fahre für zwei Tage nach Granada um Abschied von meiner Familie zu nehmen. [...]

Auch die Verquickung des Religiösen und Nationalen – in Europa wie in Israel – ist ein wichtiges Thema.³⁸ So wird zum Beispiel auf zunächst humorvolle Weise der Gegensatz von Zionismus und Judentum aufgenommen. Der Grossvater des Grossvaters der Erzählerin sei in Berlin, wo man sich seiner Meinung nach mehr als irgendwo sonst wirklich als Europäer fühlen könne, auf der Strasse von einem orthodoxen Juden als Jude erkannt worden. Erzählerin: "Der Großvater meines Großvaters fiel fast in Ohnmacht. Obwohl hoch betagt, trat er sofort der zionistischen Bewegung bei", (Geh mir aus der Sonne 2012: 14). Heine macht darauf folgenden Kommentar: "Die Juden, ein Buch ist ihr Vaterland, ihr Besitz, ihr Herrscher, ihr Glück und ihr Unglück", (Geh mir aus der Sonne 2012: 14f.).

Es findet keine einseitige Kritik statt. Vielmehr wird ein Thema in der doppelten Reflexion der europäischen und israelischen Gesellschaft über Ländergrenzen hinweg beleuchtet. So wie die Thematik vom Boykott eines Landes im Zusammenhang mit der Figur Leni Riefenstahl und ihrer Werke aufgegriffen wird: Bekannte der Familie Henig boykottierten Produkte 'Made in Germany'. Zugleich sagt die Erzählerin: "Ein Freund von uns kann nicht verstehen, weshalb es in Europa Leute gibt, die Produkte boykottieren, auf denen steht: 'Made in Israel'", (Geh mir aus der Sonne 2012: 54).

Leni Riefenstahl wiederum ist ein eigenes Element. Ihr Auftritt bestimmt den dritten Teil der Struktur der Inszenierung, nachdem Lorca ermordet wurde. Riefenstahl erzählt ihre Sicht der Dinge in Form einer Konfrontation, die zum Teil interviewartige Züge hat, mit der Erzählerin am Tisch. Es entsteht der Versuch einer Rechtfertigung nach dem zweiten Weltkrieg für ihr Werk im Dienste des Nationalsozialismus.³⁹ Riefenstahl steht im Gegensatz zu den anderen Figuren, die mit einem politischen System in Konflikt kamen, als Symbol für die Kapitulation, Anpassung und Teilhabe an einem mörderischen System. Allerdings wird auch ihr zugestanden darzulegen, wie sie nach Ende

Erzählerin: Am 16. August 1936 drangen sie in das Haus ein, in dem Lorca sich versteckte. Der Dichter wurde festgenommen. [...]

Erzählerin: In der Nacht vom 17. auf den 18. August 1936 wurde Federico García Lorca hingerichtet. 'Zwei Kugeln in den Arsch, weil es ein Schwuler ist'", (Geh mir aus der Sonne 2012: 39f.).

^{38 &}quot;Immer wieder frage ich meinen Bruder, ob er sich an den Algerienkrieg erinnere. Er mag es nicht, wenn jener Krieg mit unseren Kriegen verglichen wird. Ich erinnere mich an die Kriege: Bei uns wurde Mendelssohn nicht mehr erwähnt, Goethe nicht mehr zitiert. Plötzlich gab es nicht mehr Juden und Deutsche, sondern nur Juden und Araber", (Erzählerin, Geh mir aus der Sonne 2012: 28).

[&]quot;Erzählerin: Worauf haben Sie sich konzentriert? Riefenstahl: Auf zwei Motive: Hitler und das Volk. Das hat mit Politik überhaupt nichts zu tun, das ist eine technische Sache", (Geh mir aus der Sonne 2012: 48).

des Nationalsozialismus zur 'Verfolgten' wurde. ⁴⁰ Solche Momente verhindern, dass "Geh mir aus der Sonne" linear ein Argument verfolgt, vielmehr lädt es durch die Vielschichtigkeit zum Nachdenken über ein Thema ein.

So auch bei der Szene am Grab von Albert Camus. Die beiden französischen Soldaten reden über Vorurteile gegenüber Arabern und ihr Verhältnis zu den Vergehen der eigenen Nation, in diesem Fall Frankreichs Kolonialgeschichte in Algerien. Trotz des ernsten Themas hat der Dialog teilweise sehr komische Züge. Dies steht, nach Weiss, aber nicht im Kontrast zum dokumentarischen Theater: "Figuren werden karikiert, Situationen drastisch vereinfacht. [...] Gestisches Ausspielen der Handlung, Parodien, Benutzung von Masken und dekorativen Attributen", (1968: 34).

Robert Capa und Yousef Abu Warda gehören eher wieder zum bereits erwähnten ersten Teil der Inszenierung, aber es fehlen hier die durchbrechenden Probenelemente, was ihren Auftritten etwas Monologisches gibt.

Keine Person ist lange alleine auf der Bühne. Bis auf die Schlussszene befinden sich aber nie alle SchauspielerInnen gleichzeitig auf der Bühne. Oftmals stehen nur jeweils zwei Figuren in Beziehung zueinander und die anderen hören und sehen zu, sind also auch Publikum.

Dadurch entsteht eine gemeinschaftliche Stimmung und die Übergänge zwischen verschiedenen Stimmungen und Szenen wirken harmonisch.

Der Einsatz von Musik trägt auch dazu bei. Wiederkehrende musikalische Motive, wie zum Beispiel von Pink Martini das Lied "Taya Tan", markieren Wechsel von Szene zu Szene, von historischer Figur zu historischer Figur. Die Musik kommt von ausserhalb der Bühne und kommentiert eher das Geschehen, als dass die Figuren auf sie reagieren. Ausnahme sind die szenischen Probenelemente. Dort spielt ein Schauspieler, als würde er ein Lied nachsingen. Oder ein anderer steppt mit runtergelassener Hose über die Bühne. In solchen Momenten vereinen sich die Musik und szenische Gesten zu einem meist humoristischen Kommentar des gerade Erzählten.

Ähnlich wird auch das Licht eingesetzt. Die Licht-Grundstimmung ist in neutralen Farben, von weiss bis etwas wärmer gelb, gehalten. Licht und Musik werden oft zusammen für einen Szenenoder Stimmungswechsel eingesetzt.

So bei der Einleitung von Robert Capas Szene. Die Erzählerin rennt im Vordergrund auf der Stelle – wie der Schauspieler zu Beginn des Stücks – und spricht den Text, der sich mehrfach wiederholt, das man nach Europa fahren sollte: "Der Winter kommt bald, sagte ich. Lass uns Nimrod anrufen,

⁴⁰ Riefenstahl erzählt, wie sie nach Hitlers Tod versuchte eine Unterkunft zu bekommen: "'Ich bin Frau Riefenstahl.' Er musterte mich und sagte barsch: 'Mein Haus betreten Sie nicht!' Erschrocken fragte ich: 'Sie sind doch der Vetter von Hans? Ich soll ein paar Wochen hier wohnen.' 'Tut mir leid', sagte er, 'Sie betreten mein Haus nicht. Hans wusste nicht, dass ich keine Nazis aufnehme'", (Geh mir aus der Sonne 2012: 55).

sagte er", (Geh mir aus der Sonne 2012: 62). Auf dieses Stichwort kommt Musik und der Schauspieler Nimrod Bergman steht im Hintergrund der Bühne auf, wo er der vorhergehenden Szene zugeschaut hat, während sich langsam ein rotes Licht ausbreitet.

Als Verdeutlichung, für den Übergang des Schauspielers Bergman zu seiner Figur Robert Capa erscheint im Hintergrund ein Portrait von Bergman (Abbildung 3).



Abbildung 3: Videomitschnitt der Aufführung "Geh mir aus der Sonne", Szene Erzählerin (Rivka Neumann)/ Capa (Nimrod Bergman)

Dies ist ein weiteres wichtiges theatralisches Mittel, denn diese Videoprojektionen der Köpfe der Schauspielenden erscheinen immer dann, wenn eine Person in ihre Rolle schlüpft. Es werden eben gerade nicht die Porträts der historischen Figuren gezeigt. So wird es zu einem Spiel mit der Innenund Aussensicht, die Grenzen verwischen: die Schauspielerin Salwa Nakkara lässt während eines Textes von Lorca, der über den Nationalismus in Spanien zu seiner Zeit berichtet, den Kommentar fallen, sie könne Faschisten nicht ausstehen. Offensichtlich ist das nicht Leni Riefenstahl, die sie wenig später verkörpert, sondern Nakkara, die Schauspielerin. Als sie dann als Riefenstahl auftritt, sieht man Nakkaras Porträt im Hintergrund.

Die Figur der Leni Riefenstahl unterscheidet sich nicht nur thematisch von den anderen. Alle Schauspielenden tragen alltägliche Kleidung, ausser Leni Riefenstahl. Salwa Nakkara tritt als Riefenstahl zunächst auch in Alltagskleidung auf, zieht sich aber im Verlauf des Dialogs einen beigen Safaridress an. Ausserdem setzt sie sich eine blonde Langhaar- Perücke auf. Das Sujet wird aufgenommen, als es auf das Ende ihres Textes zugeht und die Schauspieler Doron Tavori und

Shalom Shmuelov, die Heine und Lorca spielten, sich auf der Bühne dieselben Safarikleider und die gleichen Perücken wie Riefenstahl überziehen. Im Anschluss an Riefenstahls Rechtfertigung ihrer fotografischen Darstellung der Nuba, macht sie zusammen mit ihren Riefenstahl Klonen zu fröhlicher Musik eine Polonaise über die Bühne. Sie werden dabei begleitet von Yossi Zabari, der nur mit einem Bastrock bekleidet ist (Abbildung 4). Dadurch entsteht optisch eine Distanzierung zu Riefenstahl und dem von ihr Gesagten.



Abbildung 4: Videomitschnitt der Aufführung "Geh mir aus der Sonne", Szene Riefenstahl (Salwa Nakkara) mit Klonen (Doron Tavori, Shalom Shmuelov) und Yossi Zabari

6.5 Konsumation

"Es scheint mir absurd zu denken, dass die Kunst vom Leben getrennt werden kann", (Lorca, Geh mir aus der Sonne 2012: 34).

"Geh mir aus der Sonne" war von Beginn weg als Projekt für verschiedene Theater geplant. Es sollte also nicht über längere Zeit im Rahmen eines regulären Theaterprogramms gezeigt werden. Für die Entwicklung des Raumes arbeitete Henig mit dem Designer Amit Drori zusammen. Der Theaterraum an sich habe sie interessiert bei dieser Produktion, das Studioartige. Es sollte etwas sein, was man überallhin mitnehmen kann und das jederzeit verändert werden könne. Henig nennt diese Art von Theaterraum "suitcase space", da sie mehr am Text und den Schauspielenden interessiert sei als an einer aufwändigen Szenerie: "It is a theater, we don't pretend it's something else", (Henig 2014).

Das wirkt sich auch auf die Konsumation aus. "Geh mir aus der Sonne" spielt mit dieser räumlichen Nähe von Bühne und Zuschauerraum, das Publikum wird zwar nicht zum Mitmachen aufgefordert, aber sehr aktiv zum Mitdenken.

"Geh mir aus der Sonne" sah ich 2013 insgesamt dreimal am Theaterspektakel in Zürich. Ich betreute Ofira Henigs Ensemble im Rahmen des Festivals. Das Stück wurde in der Roten Fabrik Zürich gezeigt, in der sogenannten Aktionshalle.

Die Rote Fabrik ist eine ehemalige Seidenspinnerei und die Aktionshalle, die bei dieser Art von Veranstaltung ungefähr 200 Leute fasst, hat immer noch ihren ursprünglichen industriellen Charakter. Dieser wurde auch für die Aufführung bewusst beibehalten.

Bei den Aufführungen in Zürich kam noch eine Besonderheit hinzu. Der Schauspieler Yousef Abu Warda war gesundheitlich verhindert. Seine Rolle übernahm Salim Daw, auch ein arabischer Israeli. Er sagte zu Beginn des Textes von Abu Warda, das er eben nicht Abu Warda sei, er sei ein Freund, den weiteren Text sprach er aber aus der Ich-Perspektive, also Abu Wardas Perspektive.

Für mich war es ein grosser Gewinn, dass ich das Stück mehrmals hintereinander sehen konnte, da die Inszenierung sehr viel Text beinhaltet und das meiste davon mit Übertitelungen übersetzt wurde. So war es mir möglich, zunächst dem Text zu folgen und dann in den weiteren Aufführungen dem szenischen Vorgehen mehr Aufmerksamkeit zu schenken. Ich habe aber von einigen ZuschauerInnen gehört, dass es, wenn man des Hebräischen nicht mächtig sei, schwierig war, allem zu folgen. Die Fülle an Text wurde deshalb auf Dauer als etwas ermüdend empfunden. So gab es einige Stimmen, die das Stück zwar spannend, aber insgesamt zu lange fanden.

Das Interesse an der Produktion war gross, auch wegen des israelischen Hintergrunds, aber es war aufgrund der Sprache zum Teil anspruchsvoll, allem auf der Bühne Gesagten zu folgen. Beides bestätigte sich in den analysierten Kritiken.

Insgesamt wurden neun Kritiken⁴¹ aus Deutschland, der Schweiz, Liechtenstein und Österreich analysiert, wobei ein Teil eher einer Vorschau als einer kritischen Besprechung der Inszenierung entspricht.

Die meisten Kritiken bauen auf der Programmankündigung von "Geh mir aus der Sonne" auf, die auf der Webseite des Theater Liechtenstein (TAK 2012) publiziert wurde. So haben vor allem die

56

Die vollständigen Angaben zu den Kritiken finden sich im Literaturverzeichnis: (Arenas 2013), (Art-tv 2013), (Grüneis 2012), (Omanut 2013), (Petrin 2013), (Salzer 2013), (Stöpel 2013), (Vienna 2013), (Volksblatt 2012).

Beschreibungen zur Entstehung des Projektes zum Teil einen identischen Wortlaut.

In drei Kritiken wird eine Kurzbiografie Henigs erwähnt, was in einem Fall mit dem Kontext der Inszenierung und einer Kritik an Israel verknüpft wird: "Die Intendanz des kleinen Herzliya Theaters in Tel Aviv übernahm Henig, um sich und ihrem hochkarätigen Ensemble eine Heimat zu schaffen in einem Land, dessen rechtsnationale Regierung Kunst und Kultur zunehmend zu Propagandazwecken missbraucht", (Vienna 2013).

Sieben Kritiken erwähnen explizit Ofira Henigs künstlerisches Schaffen im Zusammenhang des Konflikts von Kunst und Politik in Israel. Das reicht von relativ neutralen Aussagen wie "Da ist zum einen ihre eigene Biografie, die geprägt ist vom Konflikt zwischen Kunst und Politik, da sind aber auch die Erfahrungen der israelischen und palästinensischen SchauspielerInnen ihres Ensembles", (Omanut 2013) bis hin zu sehr expliziten Aussagen mit einer starken Kritik an Israels Kulturlandschaft und Henig in der Rolle des aktiven Gegenparts.

Die vorsichtiger formulierten Rezensionen sind eher Programmvorschau, die deutlicheren können als Anregung verstanden werden sich die Inszenierung anzuschauen. Dabei wird in diesem Zusammenhang in fünf Fällen auf die rein europäische Förderung des Stückes verwiesen.

Eine Beurteilung der Inszenierung im Sinne einer eigenen Meinung der Schreibenden findet sich in vier Kritiken.

In diesen Kritiken wird einerseits das intellektuelle Niveau der Inszenierung gelobt, dann aber auch wieder die hohe Konzentration, die das Stück mit seinen wenigen szenischen Vorgängen erfordert, bemängelt. Grundsätzlich sind die Kritiken wohlwollend, wenn auch nicht durchweg begeistert. Die szenischen Vorgänge werden nur kurz zusammengefasst.

Der Anfang des Stückes mit dem rennenden Schauspieler Bergman wird zweimal aufgegriffen, als Referenzpunkt für die ganze Inszenierung und auch Yousef Abu Wardas Geschichte wird mehrmals erwähnt. Einmal mit einer eher negativen Äusserung, dass diese Geschichte aus dem Rahmen falle, ein anderes Mal wird hervorgehoben, wie gut sie passen würde. Zu den schauspielerischen Leistungen äussert sich nur eine Kritik: "Es ist beeindruckend, wie es die palästinensische Schauspielerin Salwa Nakkara schafft, in ihrer Spielweise Distanz zur Figur [Riefenstahl] zu erzeugen. In jedem Moment ist der Ekel vor der eigenen Figur spürbar", (Salzer 2013).

6.6 Identität

Ich bin Yussuf Abu-Warda, palästinensischer Schauspieler. Geboren bin ich in Dschisch in Galiläa, als Sohn einer Flüchtlingsfamilie. Ich erhielt einen Telefonanruf. Eine Freundin inszeniert ein Stück, also bin ich gekommen. In der Rolle des Arabers, natürlich. Kein Problem, meine Karriere ist auf Rollen von

Arabern aufgebaut, nur ist es diesmal keine Rolle, sie will nur mich, den Araber, (Abu Warda, Geh mir aus der Sonne 2012: 69).

Yousef Abu Wardas Geschichte ist eine Anekdote vom Filmfestival in Cannes. Wegen seiner runterrutschenden Anzugshose konnte er am Premierentag die Umarmung des israelischen Regisseurs, mit dem er dort einen Film vorstellte, nicht richtig erwidern. Die internationale Presse hätte dies sofort in einen politischen Kontext gestellt.⁴² Dabei wollte Abu Warda nur verhindern, dass er vor versammelter Presse in Unterhosen dasteht.

Während alle Figuren im Verlaufe des Stückes zumindest als Zuschauer der anderen Figuren auftreten, hat er seinen Auftritt erst ganz zum Schluss des Stückes.

Keine der anderen Personen unterbricht ihn oder kommentiert seine Erzählung. Seine Geschichte ist als Monolog direkt ans Publikum gerichtet. Denn das 'Publikum' hat ja damals das Malheur mit der Hose in Cannes völlig falsch interpretiert.

Es geht in diesem Moment des Stückes also auch um Identitätszuschreibungen, also wie man Identitäten, in diesem Fall von Palästinensern und Israelis, wahrnimmt. Dass diese Problematik durch Abu Wardas Erzählung auf der Bühne verhandelt wird, liegt auch an den Erfahrungen der Mitglieder von Henigs Ensemble. Gerade in Israel, wie Salwa Nakkara betont, ist die Situation palästinensischer Schauspielender von dieser Aussensicht geprägt:

Everytime you need to deal with the question that even the audience, the Jewish audience all the time will look at me as Palestinian and second I'm an actress. And they judge me through these eyes, these thoughts, they never look at me for what I am. There's always something else between, (Nakkara 2014).

Im Gespräch in Zürich wurde mehrfach von den am Projekt beteiligten SchauspielerInnen darauf verwiesen, dass Henig mit Personen arbeitet, weil sie diese schätzt, und nicht, um eine Form der Koexistenz von arabischen und jüdischen Israelis zu zelebrieren. "I think it begins with my love to actors I see them as partners and not as someone who is doing my dream. Like I think if an actor is good and an interesting artist then he becomes a partner to a dream", (Henig 2014).

Zuallererst seien intelligente, kritische Menschen für sie interessant. Ihr würden Leute gefallen, die Fragen stellen und nicht zu allem Ja sagen. Gerade bei Projekten wie "Geh mir aus der Sonne", die sich aus verschiedenen Perspektiven mit Themen wie Religion und Politik auseinandersetzen, würde sie überlegen, mit welchen Personen sie dafür gerne zusammenarbeiten würde, für die das Projekt auch spannend sein könnte, und die für die Kreation interessant wären.

.

[&]quot;Am Tag darauf veröffentlichten die Zeitungen dieses Bild … und darunter stand geschrieben: 'Der palästinensische Schauspieler verweigert die Umarmung des israelischen Regisseurs'", (Abu Warda, Geh mir aus der Sonne 2012: 77).

Als ich im November 2014 in Israel Proben von Ofira Henig beiwohnen konnte, erlebte ich, wie sehr sie am Austausch der Beteiligten interessiert ist. Jede Meinung ist wichtig und wird eingehend diskutiert. Salwa Nakkara brachte das aus ihrer Perspektive so auf den Punkt:

I feel as a human, as a woman, as a Palestinian, as all my culture, all what I am, so I feel very free with her. I know she will never ever use me or use my identity or use the work the Jewish and Palestinian, she will never behave in this small or low way of dealing with people. And it enters there, that's it first of all. And I bring it from my being, this is mine, so use it, (Nakkara 2014).

Diese Art des Austausches, das 'gemeinsam etwas erschaffen', wirkte sich sehr direkt in "Geh mir aus der Sonne" aus. Nakkara hatte grosse Probleme mit der Figur Leni Riefenstahl. Sie habe zur Vorbereitung der Rolle alles über und von Riefenstahl gelesen, ihre Filme angeschaut, sowohl als Schauspielerin wie Regisseurin, und sie habe ihr nicht geglaubt. Das Einzige, was sie über Riefenstahl 'lernte', war, dass diese alles Machtvolle liebte, ihr ganzes Werk von einer militaristischen Begeisterung geprägt sei, aber: "I couldn't find one moment of real woman, that she talks about herself honestly. So I don't know what's true, what's lying", (Nakkara 2014). Es sei ausserordentlich schwierig gewesen, Teil von Riefenstahls Welt zu werden, sie zu nehmen und ehrlich mit sich selbst zu sein. Denn, wenn Nakkara auf der Bühne lüge, dann müsse sie wissen, was Lüge und was Wahrheit sei und das habe sich ihr bei Riefenstahl nicht erschlossen. Dazu kam eine weitere Schwierigkeit. Je mehr sich Nakkara mit der Riefenstahl Figur beschäftigte und versuchte, sich auf sie einzulassen, desto intensiver wurde sie mit ihrer eigenen Situation konfrontiert und einer ebenso unangenehmen wie blockierenden Phantasie:

I'm even afraid to touch this place, because of myself, something I'm afraid one day I will be accused by how they took her to the court and later after. And I was in fear maybe I will be in this place because a lot of people in the Arab world think that because we work with the Jewish people and talk Hebrew and we live with them, we are..., (Nakkara 2014).

Sie führte den Gedanken nicht weiter aus.

Nakkara wollte Leni Riefenstahl spielen, aber Salwa dabei nicht verlieren.

I want to watch her, the same time I do her. Just to watch her, to be outside and with whatever point of Salwa in her. It's a crazy idea but we searched it, we tried to work with this and slowly – it was amazing – slowly we decided where and how to bring this point of Salwa on Leni Riefenstahl, (Nakkara 2014).

Im Verlauf des Probenprozesses hätten sie deshalb verschiedenste Möglichkeiten ausprobiert, um

mit diesen Schwierigkeiten umzugehen. Die Lösung war, die Distanz zwischen der Schauspielerin und der Figur auch optisch zu unterstreichen: Die auffällige Safarikleidung und die blonde Perücke. Es sei für Henig und Nakkara ein völlig neuer Weg gewesen mit einer Rolle umzugehen, ein neuer Weg, eine Geschichte auf der Bühne zu erzählen, mit mehr als nur einer Perspektive: "Everybody who saw the part of Leni Riefenstahl understands that there is something, a game, unusual", (Nakkara 2014).

7 Ofira Henigs "Meeresbrise"

7.1 Die Fabel

Leben und Lieben israelischer Araber in der Küstenstadt Akko. Ein Schriftsteller sucht seine Geliebte Carla Bruni, sein Freund Haza soll ihm dabei helfen und Carla einen Brief überbringen. Die Mutter verbringt ihr Leben vor dem Fernseher, der Cousin hat Hausverbot bei der Familie, da die Mutter ihn für einen 'Judenspion' hält, und geht seinen Geschäften nach. Die Tochter will gegen den Krieg protestieren, kommt aber niemals bei der Demonstration an. Der Libanonkrieg und der Krieg in Gaza toben im Hintergrund. Ein Ehepaar versucht vom Krieg zu profitieren und verkauft Erfrischungen an einem Aussichtspunkt. Haza will sich für Purim⁴³ verkleiden und schlüpft dafür in die Rolle des Arabers.

7.2 Produktion

"Ich suche Carla...", (Haza, Meeresbrise 2013: 18).

"Meeresbrise" entstand unter gänzlich anderen Umständen als "Geh mir aus der Sonne". 2013 wurde das Stück in Zusammenarbeit mit dem Haifa Theater entwickelt. Henig war als freie Regisseurin engagiert, die Proben und die Aufführungen fanden aber im Haifa Theater statt. Darum gehört die Inszenierung vertraglich auch dem Haifa Theater.

"Meeresbrise" beruht auf "My Secret Affair with Carla Bruni", einer Sammlung von Kurzgeschichten, des palästinensischen Autors Ala Hlehel. Henig und Hlehel verbindet eine langjährige Freundschaft: "More than ten years I know him and he always came to see my work and we discussed it and about his books and stories but I could never read them", (Henig 2014). Dies, weil die meisten seiner Geschichten nur auf Arabisch herausgegeben wurden. Als "My Secret Affair with

Das jüdische Purimfest wird in Erinnerung an die Rettung des jüdischen Volkes vor der Vernichtung in der persischen Diaspora gefeiert: "Fest des Sieges über die Widersacher [...] Man ist ausgelassen, die Unterschiede zwischen Rang und Alter verwischen sich, alles wird verdreht, man verkleidet sich, schlüpft in andere Gestalten und demonstriert, daß man G'tt [sic] in jeder Gestalt dienen kann", (Rosenkranz 2013).

Carla Bruni" auf Hebräisch übersetzt wurde, schickte Hlehel Henig das Buch. Sie habe es in einer Nacht gelesen, ihn am Morgen angerufen und gesagt, sie wolle es auf die Bühne bringen. "It's a long dialog again, concerning, the Palestinians are very suspicious inside Israel. So it is really a question of trust so like he knew that I will, I get the spirit. He trusted me that I get the spirit", (Henig 2014). Hlehel war während des Probenprozesses immer wieder zugegen und habe hilfreiche Anmerkungen gemacht.

Ähnlich wie bei "Geh mir aus der Sonne" habe sie, bevor der Prozess des Schreibens und Probens begann, keine bestimmten Rollen im Kopf gehabt, sagt Henig. Der einzige Schauspieler, für den sie von Anfang an eine Rolle bestimmt hatte, war Khalifa Natour. Er sollte Haza spielen: "Because I really wanted this character of this guy that is not so normal, more poetic, which also was not really in the story, it was my investment. It was not in the book, it was only just two lines, that mentioned this kind of character the writer knows, but no story around him", (Henig 2014). Also habe sie Natour die vorhandenen zwei Zeilen zu dem Charakter zu lesen gegeben, und erst, nachdem er zusagte, habe sie mit den anderen SchauspielerInnen gesprochen, die sie gerne bei dem Projekt dabei gehabt hätte. Als alle Beteiligten feststanden, begann sie, gemeinsam mit Natour, mit der Adaption des Buches für die Bühne.

Grundsätzlich sei dieser Prozess, bei dem es zu Beginn nur das Buch gab, das aber natürlich kein Bühnenstück war, unproblematisch verlaufen. Ein Schauspieler vom Haifa Theater, mit dem Henig vorher noch nie gearbeitet hatte, hatte jedoch Mühe mit dieser Herangehensweise. Er sei sehr an einen regulären Prozess gewöhnt gewesen und bestand im Vorfeld auf irgendeiner Form von Bühnentext. Also stellte Henig ihm einige Zeilen zur Verfügung, da sie ihn bei dem Projekt dabei haben wollte. Der Text habe sich dann aber während der Proben noch stark verändert.⁴⁴

Diese Art der Entwicklung einer Inszenierung umfasste auch die ästhetischen Aspekte.

So sei der Bühnen Designer Ashraf Hanna die meiste Zeit bei den Proben dabei gewesen und hätte sich fortlaufend Notizen gemacht. Die grossen Theater hätten Mühe mit dieser Art des Prozesses, da sie gerne schon vor den Proben ein Modell für die Bühne sehen würden. "I can do it and also Ashraf can do it, but it is not interesting. For me it is absolutely not interesting anymore", (Henig 2014).

"Meeresbrise" wurde von Beginn an in zwei Sprachen, in Arabisch und Hebräisch, entwickelt. Entsprechend gibt es zwei Versionen der Inszenierung. So war ursprünglich auch die Absicht, dass "Meeresbrise" in beiden Sprachen gezeigt würde. Allein schon dieses Konzept ist ein politischer Standpunkt in Israel, wo aktuell auf politischer Ebenen zumindest über die Möglichkeit diskutiert

⁴⁴ "It's a big big pleasure first to search to read, you think you choose, you give ideas, you give language of doing, you have thoughts, it's great, really. She really loves actors and she really listens", (Nakkara 2014).

wird, Arabisch als zweite Landessprache abzuschaffen. 45

7.3 Regulierung

"Hast du jemals einen Araber mit dem Schlüssel des Innenministeriums gesehen?" (Cousin, Meeresbrise 2013: 14).

Henig stellte klar, dass die Zusammenarbeit mit dem Theater Haifa der vorerst letzte Versuch war, mit den öffentlichen Theaterinstitutionen in Israel zu arbeiten. Denn "Meeresbrise" wurde nach wenigen Aufführungen abgesetzt und die arabische Version kam gar nicht erst auf die Bühne. "It's the same story… everywhere the same story. Leave it", (Nakkara 2014).

Salwa Nakkara erzählte, dass die Theaterleitung des Haifa Theaters auf Rückfragen, warum "Meeresbrise" nicht mehr zu sehen sei, jeweils betonte, dass die Gruppe um Henig eingeladen worden sei, die Inszenierung als Teil des IsraDrama Festivals zu zeigen. Doch Henig habe diesbezüglich nie etwas vom Haifa Theater gehört. "Lies lies lies!", (Nakkara 2014).

Vertraglich sind Henig und das Ensemble mit dieser Inszenierung an das Haifa Theater gebunden. Bis 2015 kann auch die arabische Version von "Meeresbrise" nicht ohne dessen Zustimmung gezeigt werden. Für die hebräische Version dauert die Blockierung sogar noch länger. Henig hatte, als das Stück verfrüht abgesetzt wurde, nach den Rechten gefragt: "You don't perform it so give us the rights. We can't make money from this, it's only you know because it's important", (Henig 2014). Doch das Haifa Theater gab die Rechte nicht ab und damit auch nicht die Zustimmung zu weiteren Aufführungen.

Nurit Yaari meinte, dass die verfrühte Absetzung von "Meeresbrise" mit der aktuellen Situation des israelischen Theaters verknüpft sei. Henig werfe in ihren Inszenierungen Fragen auf, die für die israelische Gesellschaft zwar sehr virulent, aber nicht einfach zu verhandeln seien. In Israel vor den 80er Jahren wäre so etwas nicht passiert. "I hope it's periodical, because normally theater in Israel was always political", (Yaari 2014).

Der Autor Ala Hlehel hingegen, der die Rechte am Buch hat, hätte Henig seine Zustimmung zur freien Verwendung des Textes gegeben. Das wiederum führte zur Überlegung, eine neue und

[&]quot;Der Entwurf des Likud-Abgeordneten Zeev Elkin sieht vor, dass die Wahrung der j\u00fcdischen Identit\u00e4t des Staates Vorrang hat vor seinem demokratischen Charakter. Arabisch soll demnach auch nicht mehr wie bisher als zweite offizielle Landessprache gelten", (M\u00fcnch 2014).

⁴⁶ "Apparently, the audience had protested against the presentation of the Palestinian narrative", (Avivi 2014).

kleinere Version der Inszenierung mit nur vier SchauspielerInnen zu entwickeln. Möglicherweise

könnten sie diese im Frühling 2015 in Europa zeigen. Die Schaubühne in Berlin habe grundsätzlich

Interesse bekundet. "It's not for sure but it might be to show a work in progress and then we can

final the work and then come back to Israel and the actors just can go with this, like with a bag

production", (Henig 2014). Damit wäre es möglich, mit dieser Version als freiem Projekt auch

durch Israel zu touren. Insbesondere in den kleinen palästinensischen Dörfern innerhalb der grünen

Linie. "And if they [die SchauspielerInnen] want to go with this to Ramallah, they can go. I can not

join them, but I would like to finish this. Like prepare a version that they can go. For them it is very

important", (Henig 2014).

Nurit Yaari vermutet allerdings, dass "Meeresbrise" auch im arabischen Gesellschaftskontext die

gleichen Schwierigkeiten haben würde wie in Haifa:

To look at her plays, from this point of view of the impossibility of the institution to accept this kind of

theater and what it presents and what it promises as a future. And this is I think for both sides not only on

the Jewish side, also for the Arab side. I don't think that Sea Breeze although it's written by an Arab

writer, I'm not sure that it will be accepted as a statement in the Arab society, (Yaari 2014).

7.4 Repräsentation

Die Tochter: Ich habe dich gesucht

Haza: Wohin gehst du?

Die Tochter: Zur Demonstration

Haza: Gegen wen?

Die Tochter: Gegen den Krieg, kommst du mit?

Haza: Ich kann jetzt nicht, habe zu tun, später, (Meeresbrise 2013: 4).

Die Tochter will hier zu Beginn von "Meeresbrise" gegen den Krieg im Libanon demonstrieren. Mit

verschränkten Armen steht sie vor Haza und fordert ihn auf, mitzukommen. Im Verlauf der

Inszenierung will sie auch gegen den Krieg in Gaza demonstrieren. Immer wieder sucht sie

jemanden, der sich ihr anschliessen würde. Vergeblich, denn alle sind mehr mit sich selbst und

anderen Dingen beschäftigt. Wie Haza, der hier gerade italienisch lernt und einen Teppich

verkaufen soll.

63



Abbildung 5: Videomitschnitt der Aufführung "Meeresbrise", Akt 1, Szene 1 Haza (Khalifa Natour)/ Schriftsteller (Ali Suliman)/ Mutter (Salwa Nakkara)/ Tochter (Hulud Tannous)

"Meeresbrise" ist für die Bühne im Theater Haifa konzipiert worden. Die Absicht, mit dieser Inszenierung auf Tour zu gehen, gab es nicht. So besteht eine klassische Bühnensituation: ein Zuschauerraum und davor die Bühne, abgetrennt durch eine Rampe. Die Bühne ist, was Requisiten anbelangt, eher minimalistisch gehalten. Im Zentrum steht ein Stuhl, auf dem die Mutter sitzt, daneben ein weiterer Hocker. Eine Sitzbank links, die einen Aussenbereich markiert, und ein Tischchen mit zwei Stühlen rechts, stellen ein Café dar (Abbildung 5). Es dominieren starke Farbsetzungen, ein tiefblauer Boden, mit einer Sandlinie drauf, eine Erhöhung im welche mit grünem Kunstrasen bedeckt ist ein Bühnenhintergrund, und Bühnenhintergrund. "Seabreeze was for me like signs. When I came to work with Ashraf I'm looking for signs on stage", (Henig 2014). Henig meinte, sie und der Bühnendesigner Ashraf Hanna hätten sich viele Gedanken zur Bühnensituation gemacht und seien übereingekommen, dass es ein freundlicher, einladender Raum werden sollte. "Because this landscape of Akko and the sea and the beach and green and yellow and red and then to tell the story inside this colored world. That is I'm very interested in colors, work with colors, but with signs, empty space but signs, like painting", (Henig 2014). Die szenischen Elemente insgesamt seien wie ein Gemälde, das vom Expressionismus zum Impressionismus übergehe. Das Licht spielt hierbei eine wichtige Rolle und nuanciert je nach Situation die Farbelemente der Bühne. Es symbolisiert das Wetter, auch im übertragenen Sinn. Meist ist es hell und klar, es erinnert an einen sonnigen Tag am Meer. Bei thematischen Szenenwechseln wechselt es ins dunklere Blau, wie wenn ein Gewitter aufziehen würde, und zum Ende der Inszenierung entsteht eine Sonnenuntergangstimmung.

Auch die Kostüme funktionieren als Zeichen. Die Kleidung der Figuren ist bunt, einfach und

alltäglich, wie auch ihre Geschichten und Dialoge eine Alltäglichkeit haben. Sie markieren den sozialen Status oder auch die politische Einstellung der Figur. Die Tochter, mit weiten Schlaghosen und einem bunt gemusterten Oberteil, sieht aus wie den 1970er Jahren entsprungen. Der Cousin als etwas undurchsichtige, leicht schmierige Gestalt, mit Goldkettchen, in einem glänzenden gelben Trainingsanzug und weissem Feinrippunterhemd, die Mutter, stets mit einer warmen Decke über den Knien, in geblümter Bluse und entsprechendem Rock. Gegen Ende des Stückes verkleidet sich Haza als Araber. Ein jüdischer Freund von ihm tritt als Cowboy auf.

Die Inszenierung ist in drei Akte eingeteilt. Der erste spielt zeitlich während des Libanonkriegs 2006. Der zweite spielt während des Kriegs in Gaza 2008/09. Der dritte Akt wird so eingeführt: "Die Kriege dauern an, aber im Hintergrund. Abou Housni ist gestorben, sie suchen einen Imam, der Cousin sucht einen neuen Job, Haza will sich verkleiden wegen dem sich nähernden Fest Purim. Juden feiern das Fest Purim", (Meeresbrise 2013: 27). Welche Kriege hier genau gemeint sind, erfährt man nicht, es spielt aber auch keine Rolle. Krieg ist immer irgendwo, und die Figuren kümmern sich wenig darum oder genauer, immer weniger im Verlauf der Inszenierung.

Die Akte wiederum bestehen aus verschiedenen Szenen, die meist thematisch zusammenhängen. Teilweise sind es aber eigenständige Episoden, wie Kurzgeschichten, mit Figuren, die nur in einer Szene auftauchen.

Keine der Figuren hat einen Namen, ausser ihrer familiären Beziehung gibt es keine weiteren Hinweise. Die einzige Figur mit einem Namen ist der Freund des Schriftstellers, Haza, was aus dem Arabischen übersetzt aber lediglich so etwas wie 'dieser hier' bedeutet.

Das Stück beginnt mit Haza, der auf dem Rasen Fussball spielt und, als er ein Tor erzielt, laut 'Goal, Goal' schreit und begeistert über die Bühne rennt. In diesem Moment ertönen Bombeneinschläge. Zur Zeit des Libanonkriegs flogen Raketen der Hisbollah auf Haifa und Akko liegt nahe bei Haifa. Niemand kümmert sich um die Detonationen. Man ist mit Alltäglichkeiten beschäftigt. Der Schriftsteller kommt und fordert Haza auf, den Teppich für ihn zu verkaufen, da er nach London reisen will. Was ihm nicht gelingen wird... ⁴⁷

Die Mutter sitzt von Beginn des Stücks an auf ihrem Stuhl im Zentrum der Bühne und schaut Fernsehen. Es gibt zwar keinen Fernseher auf der Bühne, aber ihr starrer, abwesender Ausdruck macht klar, was sie tut. Ihr Blick ist auf das Publikum gerichtet, bleibt aber unfokussiert (Abbildung 6).

65

^{7 &}quot;Schriftsteller: Ich weiss nicht ob ich verreise. Mutter: Warum? Lassen dich die Juden nicht? Wir sprechen mit dem Cousin deines Vaters, er arbeitet mit Ihnen", (Meeresbrise 2013: 9).

Ihre Kinder, die Tochter, die demonstrieren will, und der Schriftsteller, interagieren zwar mit ihr, doch ihre Reaktionen auf die Beiden sind minimal, sie hebt kaum den Blick vom Fernseher. Der Cousin versucht ständig kleine Geschäfte zu machen, auch den erwähnten Teppich kauft schliesslich er.

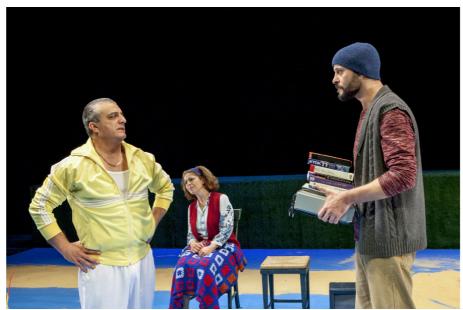


Abbildung 6: Foto Gerard Allon von "Meeresbrise", Akt 2, Szene 28 Schriftsteller (Ali Suliman)/ Cousin (Norman Issa)/ Mutter (Salwa Nakkara)

Auf der Suche nach seiner Carla Bruni kehrt der Schriftsteller öfters in das Café ein, antwortet auf die Frage der Kellnerin, was er wolle, aber nur stets mit 'Espresso'. Er ist pleite und pumpt seine Schwester regelmässig um Geld an.

Zwischen dem Schriftsteller und der Kellnerin in dem Café kommt es dann und wann zu kleinen Dialogsituationen, die sich zwar manchmal auf die aktuelle politische Situation beziehen, aber gleichzeitig rein persönlich geprägt sind.⁴⁸

Auch der Protest der Tochter gegen den Krieg wirkt individualistisch und kraftlos, da sich nie jemand findet, der sich ihr anschliesst.⁴⁹ Während des Kriegs in Gaza nimmt ihr Bruder zwar regelrecht fanatisch alle Nachrichten auf Video auf, es bleibt aber bei der Aufzeichnung, eine

-

Die Szene wird auch in der arabischen Version von "Meeresbrise" auf Hebräisch gesprochen. "Kellnerin: Ich verstehe nicht, warum sie Haifa mit Raketen beschiessen, Haifa ist voller Araber. Ist es nicht so? Ich war in Netanya und kehrte nach Haifa zurück und ich verstehe es nicht. Wissen sie nicht, dass Haifa voller Araber ist? Also warum beschiessen sie es? In Akko ist es am besten. Etwas zu essen?

Schriftsteller: nur Espresso", (Meeresbrise 2013: 4).

Sinngemässe Übersetzung von Protestparolen, die die Tochter wiedergibt: "Von Gaza nach Beirut. Ein Volk, das nicht stirbt. Oh Mubarak, du Feigling. Du Amerikaner Spion. Wir wollen es sagen, wir wollen keinen Zionisten sehen", (Meeresbrise 2013: 13).

Aktion entsteht nicht daraus.

Ein wiederkehrendes musikalisches Motiv ist das Lied "Cuore Matto" von Bobby Solo. Dieses dient auch als Übergang von Szene zu Szene. Meistens werden nur die ersten paar Takte des Stücks eingespielt, dabei sind treibende Trommeln zu hören.

So wird eine Szene, die wie eine Kurzgeschichte ist, eingeführt: "Cuore Matto" ist zu hören, die Bühne wird in blaues Licht getaucht, der Schriftsteller turnt durchs Bild. Dann tritt ein Mann mit einer Wintermütze auf dem Kopf auf und schüttet Sand auf der Bühne aus. Er tritt wieder ab und die Musik verklingt langsam. Der Mann kommt zurück in Begleitung einer Frau, auch sie in warme, wetterfeste Kleidung gepackt. Es ist ein israelisches Paar, mit einem mobilen Verpflegungsstand auf dem Weg zu einem Aussichtspunkt, von wo aus man Gaza überblicken kann (Abbildung 7). Sie verkaufen dort während des Krieges Essen und Trinken an Schaulustige.



Abbildung 7: Videomitschnitt der Aufführung "Meeresbrise", Akt 1, Szene 20 Frau (Odelia Segal)/ Mann (Yoav Hait)

Sie sorgen sich, dass sich das Wetter verschlechtern könnte, dass das Finanzamt ihren zusätzlichen Einnahmen auf die Schliche kommt und ob sie auch passende Kleidung tragen, falls sich ein Fernsehteam blicken lässt.⁵⁰

Der zweite Akt beginnt fast wie ein Spiegelbild der Anfangsszene. Wieder sind Bombeneinschläge zu hören, doch sitzt die Tochter nun neben der Mutter und der Schriftsteller breitet ein Stückchen Rasen wie einen Gebetsteppich aus. Er stellt sich drauf, die Sonne geht wieder auf (Lichtwechsel von kühl und dunkelblau, auf gelb und warm) und er schreit "Carla". Dann liest er den Brief an

Frau: Was für eine tolle Aussicht! Schau, sie können alle den [Gaza] Streifen sehen! Wer gestern hier war, wird es seinen Freunden sagen, was für eine bezaubernde Aussicht, um es auszulöschen", (Meeresbrise 2013: 16f.).

⁰ "Frau: Gestern haben wir Sandwiches und weniger als hundert Tassen Kaffee verkauft, und wir hatten ein Einkommen von tausend Schekel. Täglich für Zweitausend Schekel Kaffee und Sandwiches, wenn es geht und weitere 10 Tagen, dann haben wir 30 Tausend verdient... Und können die Schulden an die Bank begleichen... Mann: Entspann dich. Es wird länger als eine Woche dauern.

Carla vor.

Das Zeichen mit dem vermeintlichen Ritual um den Gebetsteppich, der eben keiner ist, kommt auch an anderer Stelle vor. Als Haza den Teppich dem Cousin verkaufen will, breitet er ihn am Boden aus. Das dient aber mehr der Präsentation, denn natürlich betet er nicht, sondern rollt ihn gleich wieder zusammen. Der Cousin stellt schliesslich am Strand seinen Liegestuhl darauf.

Die religiöse Ausrichtung der Familie ist jedoch eindeutig. Sie sind Muslime, da sie gegen Ende der Inszenierung einen Imam suchen für eine Beerdigung.

Ebenso wie die Musik ist auch der Sand ein eigenes stilistisches Element. Zu Beginn noch diskret im Hintergrund, wird er im Verlauf der Inszenierung dominanter eingesetzt. So wird er wechselweise zur begrenzenden Linie, durch Wegwischen auch zum Symbol des Verschwindens. Oder aber er wird zum Sandstrand: Als die Mutter sich schliesslich von ihrem Stuhl erhebt und der Tochter ans Meer folgt, erklingt ein fröhliches Lied. Sie hüpfen in einem Tänzchen über die Bühne, der Cousin begegnet ihnen und versucht, sich halbherzig anzuschliessen, kann aber dem Rhythmus der beiden nicht folgen. So ziehen sie ohne ihn weiter. Währenddessen wird der Sand, zuvor nur als Linie vorhanden, über die Bühne verteilt, ein Strand entsteht. Am Meer angekommen, springen Mutter und Tochter ins Wasser. Es gibt hinter dem Rasen ein vom Zuschauerraum aus nicht sichtbares Wasserbecken.

7.5 Konsumation

"Von Gaza nach Beirut. Ein Volk, das nicht stirbt", (Tochter, Meeresbrise 2013: 13).

Die Aufführung von "Meeresbrise" fand in der Haupthalle des Theaters Haifa statt, die mehrere Hundert Zuschauer fasst (Broder 1986). Die Inszenierung war Teil des regulären Programms.

Ich habe "Meeresbrise" im Januar 2014 gesehen. Ofira Henig hatte mich eingeladen, nachdem sie mir bei einem Treffen einige Tage früher in Tel Aviv nahelegte, doch nebst "Geh mir aus der Sonne" auch "Meeresbrise" zu analysieren, da die beiden Inszenierungen jeweils für einen anderen gesellschaftlichen Kontext realisiert worden waren.

Sprachlich verstanden habe ich wenig, da "Meeresbrise" auf Hebräisch gezeigt wurde. Dennoch war ich überrascht, wie viel effektiv auch ohne die Sprache verständlich wurde.

Das Publikum war insgesamt ein deutlich älteres, gut situiertes Publikum. Für mich war die Zuschauerin neben mir dafür stellvertretend. Sie legte als erstes ihren schweren Pelzmantel ab. Naama Berman, die Studentin Henigs, mit der ich ebenfalls ein Interview führte, hatte an einem anderen Abend jedoch den Eindruck eines diversifizierten Publikums: "It's Haifa theater, so you had people coming from Tel Aviv and Haifa residents and it was a mixed audience. I could hear arabic

and I could hear Hebrew.... because it's Haifa", (Berman 2014).

Ein Grund für die Absetzung des Stückes war, dass man den Raum schliesslich nicht genug füllen konnte. Zweifelsohne überschneidet sich hier Regulierung mit Konsumation. So ist es interessant, wie die Gründe der Absetzung von "Meeresbrise" diskutiert wurden. Salwa Nakkara äusserte sich in dem Bericht "Arab-Israelis see Haifa as capital of Palestinian culture" von Al-Monitor zur Absetzung von "Meeresbrise":

It's actually a form of cultural imperialism [...] There were good years in which we [palästinensische Israelis] could be creative within the establishment and have our voices heard, but those times have passed. My culture, my language and my very essence are of no interest whatsoever to the theater establishment, (Avivi 2014).

In diesem Zusammenhang war für mich interessant, wie Naama Berman das Stück aufgenommen hat. Es geht ja um Teile ihrer Gesellschaft: "I think Ofira meant to deal here with topics of the arab society in the israeli jewish society context [...] she brings their perspective", (Berman 2014).⁵¹ Auch das Visuelle, die visuellen Metaphern der Bühne seien verknüpft mit dem Leben der arabischen Israelis. "She manages to bring an experience on stage which is also an experience of their lives, their story. Which is very interesting...", (Berman 2014).

Dies war ihr subjektiver Eindruck eines Abends. Aber sie betonte auch, dass sie sich nicht mehr allzu genau an Details erinnern konnte. Interessant sind ihre Eindrücke insofern, als dass sie die Thematik der Inszenierung klar als etwas 'Fremdes', als nicht zu ihrer Gesellschaft Zugehöriges wahrgenommen hat. Also machte sie eine ähnliche Erfahrung wie ich, die nicht Teil der israelischen Gesellschaft ist.

Lediglich drei Kritiken hatte ich zu "Meeresbrise" zur Verfügung. Eine auf Hebräisch (Habama 2014), eine auf Russisch (Kravitz 2013) und eine auf Englisch (Kaye 2014).

Alle drei Kritiken sind positiv, aber ein eingehender Vergleich war aufgrund der Ungenauigkeiten bei der Übersetzung nicht möglich. Deshalb wird hier lediglich auf die englische Kritik aus der "Jerusalem Post" eingegangen.

Die Autorin, Helen Kaye, befasst sich mit dem Bühnenbild – der Sand wird hier besonders hervorgehoben – und den thematischen Hintergründen und würdigt auch die schauspielerischen Leistungen. Die Geschichte sei mit Humor und Liebenswürdigkeit umgesetzt worden und wirke

.

^{51 &}quot;Tochter: Bist du früh! Gestern war Frieden und heute ist Krieg. Schriftsteller: Hast du gesehen, wie sie gestern die Leiche des Kindes aus den Trümmer hervorgeholt haben? Noch eine Leiche, und noch eine... Sie massakrieren Gaza", (Meeresbrise 2013: 20).

nicht als bittere Abrechnung. "Perhaps the most troubling image in what is definitely not a polemic, but is certainly political theater, is that of a couple selling sandwiches and cold drinks to eager rubberneckers at a Gaza overlook during Operation Cast Lead (2008-09)", (2014). Die zusammenfassende Beurteilung von Kaye zu "Meeresbrise" ist: "[...] a troubling piece that asks questions of itself and of us", (2014).

7.6 Identität

"Wenn er fertig war, fragte er 'wann willst du aufstehen?" (Mutter, Meeresbrise 2013: 26).

"Meeresbrise" dreht sich um das Leben und die Identität israelischer Araber.

Salwa Nakkara spielte die Rolle der Mutter in "Meeresbrise". Auch in Realität ist Nakkara Palästinenserin und Mutter, doch hören da die Gemeinsamkeiten auch schon auf. Nakkara führt ein komplett anderes Leben als die Mutter in "Meeresbrise". Interessant ist jedoch, wie sich Nakkaras reale Identität auf die Entwicklung der Identität der fiktiven Figur der Mutter auswirkte. Nakkara, eine aktive, politisch engagierte Frau, die sich kritisch mit ihrer Umwelt auseinandersetzt, brauchte einen Zugang zu dieser in Passivität und Verleugnung gefangenen Figur der Mutter. Die Besessenheit mit dem Fernsehen sei der Schlüssel zur Rolle gewesen. Über Wochen hinweg schaute sich Nakkara türkische, jordanische und katharische Seifenopern an. Denn das ist es, was das Leben der Mutter im Stück bestimmt.

I wanted to understand how people are so close to this material in the TV and they really leave everything in the world and they go to watch the next part and the next part, it can be three hundred parts, four hundred parts, they arrange all their lives around the parts of these things. Every night I went home and watched another and entered, (Nakkara 2014).

Die Mutter flüchtet bewusst in diese fiktive Welt und die reale Welt schliesst sie aus.⁵² Auf die ständige und drängende Frage ihrer Tochter, wie ihr Vater gestorben sei, sagt die Mutter, dafür sei jetzt nicht der Zeitpunkt, erst wenn die Sonne untergegangen sei. "I asked Ofira just to go to that crazy world, extreme way", (Nakkara 2014). Also sitzt die Mutter fast während des ganzen Stückes auf der Bühne vor dem Fernseher und gibt bestenfalls einsilbige Antworten. Bis sie irgendwann alleine auf der Bühne zurückbleibt, die ersten Takte von "Cuore Matto" ertönen, die Mutter ihren Stuhl nimmt, sich näher an den Bühnenrand setzt und sagt: "Die Sonne ist untergegangen". Da nun

70

² Eine kurze aber beispielhafte Szene zwischen der Mutter und ihren Kindern:

[&]quot;Schriftsteller: Wie kannst du nur solche bescheuerten Serien anschauen während sie Gaza massakrieren? Der Schriftsteller tritt ab

Mutter (zur Tochter): Bring den Müll raus", (Meeresbrise 2013: 24).

endlich berichtet die Mutter, was mit dem Vater passiert sei. Die Tochter kommt währenddessen zurück auf die Bühne. Sie erträgt nur schwer, was sie hört, versucht, ihre Mutter während des Monologs auch einmal zu unterbrechen.

Die Befreiung der Mutter, die sich mit diesem Monolog ankündigt, kommt so in der Buchvorlage nicht vor. Dort bleibt die Mutter passiv, gefangen in ihrer Flucht vor der Realität. Es war Nakkaras Wunsch, dieser Figur einen Ausweg zu ermöglichen: "In the workshop I told Ofira, I need to free her, she is a woman, I can't leave the woman in this situation, I need to free her, she has to be free", (Nakkara 2014).

So folgt die Mutter, wie beschrieben, nach ihrem Monolog der Tochter ans Meer, zunächst unsicher, ⁵³ dann im gemeinsamen Tanzschritt. Dies ist ihr eigentlicher Abgang, sie kommt noch einmal kurz auf die Bühne zurück, mit einer völlig anderen Präsenz und deutlich mehr Selbstvertrauen als zuvor. Als der Cousin sie fragt, was sie tue, sagt die Mutter, sie bringe den Müll raus. "Like 'we need to free this woman', with other directors I don't know if we can reach to these dialogs and thoughts. Really. It can just be with her", (Nakkara 2014).

"Meeresbrise" zeigt auch, wie Identitäten sich verwischen und auflösen. Dies wird besonders gegen Ende des Stückes deutlich. Als die Familie einen Imam für eine Beerdigung sucht, will ein jüdischer Freund mehr über die rituelle Waschung des Toten wissen und der Cousin nutzt die Gelegenheit, das Ritual etwas gruslig und vor allem sehr theatralisch zu schildern. Gleichzeitig will Haza Purim feiern, aber nur wegen des Verkleidens, die religiös-kulturellen Aspekte dieses Festes interessieren ihn nicht.

Am Ende entsteht dabei ein Bild, das wie eine Parodie auf die gesellschaftliche und politische Situation Israels wirkt: So verkleidet sich Haza, der ja Araber ist, als Araber, aber in einer sehr klischeehaften Aufmachung. Er gefällt sich sichtlich in der Rolle. Der jüdische Freund tritt als Cowboy auf. Wie bei einem Duell stehen sie einander gegenüber. Passend zum Anlass des Purimfestes, dem Sieg über einen Widersacher des jüdischen Volkes. Sie tauschen einige Variationen arabischer Wörter aus, unzusammenhängende Floskeln wie "Einen schönen Tag, willkommen, nicht möglich, eine Demokratische Zone, bring den Pass, langsam, langsam", (Meeresbrise 2013: 31f.). Es ist ein Spiel zwischen den beiden, bei dem sie offensichtlich eine Rolle

Mutter: Wirklich wie Jaffas Meer.

Tochter: Das ist das gleiche Meer, Mutter, willst du nicht in meine Welt eintreten?

Mutter: Vielleicht.

Tochter: Komm in meine Welt.

Mutter: So wie ich bin?

Tochter: Ja, was ist daran auszusetzen?" (Meeresbrise 2013: 27).

[&]quot;Mutter rennt nochmals zum Wasser und kehrt zurück

spielen und ihren Spass dabei haben. "Because all identity, it's patchwork it's not one and it's moving, it's like sand. When Khalifa [in der Rolle von Haza] was confronted a mirror and tried to become the Arab and the other one with the cowboy and you look at it and think 'ah this is the end of everything'...", (Yaari 2014).

8 Schlussfolgerungen

"Der Künstler, der das Leben betrachtet, kann den gesellschaftlichen Fragen nicht gleichgültig gegenüber stehen", (Lorca "Geh mir aus der Sonne" 2012: 34).

Victor Turner würde Federico Garcia Lorca hierbei vermutlich zustimmen. So konstituiert sich für Turner Kunst und insbesondere Theater in der Wechselwirkung mit Gesellschaft. Theater wird von Turner als Möglichkeit beschrieben, die jeder Gesellschaft innewohnenden 'sozialen Dramen' zu verhandeln und möglicherweise so zu bewältigen. Durch die dem Theater innewohnende Liminalität kann es zum Ort ausserhalb der alltäglichen Struktur werden, an dem Dinge versachlicht, verdeutlicht, gesagt und dargestellt werden. Kritik oder schlicht Tendenzen, welche den Regisseur/die Regisseurin und oder die Gesellschaft beschäftigen, können aufgegriffen und reflektiert werden. Im politisch-gesellschaftlichen Kontext Israels wäre diese Wirkungsmöglichkeit von Theater von anhaltend hoher Brisanz:

[...] one way, [...] to describe the development of the Israeli theater could be in the terms set out by Bertold Brecht. He understood that the theatrical performance becomes interesting not when it tries to create a well-molded unified audience who identifies with the stage action but, rather, when it reflects the tensions that exist in the society in which it takes place, (Rokem 1996: 82f.).

Allerdings scheint diese Möglichkeit im politisch, ideologischen Kontext Israels Grund genug zu sein, direkt oder indirekt auf die Arbeit der Theater Einfluss zu nehmen.

Die Kraft des Theaters zeigt sich eindrücklich an der politischen Debatte um das Kulturzentrum in Ariel. Verweisen solche Sachverhalte doch auf in einer Gesellschaft ungelöste Konflikte und den Versuch, eben diese Konflikte nicht zu verhandeln. Auch die Relevanz der Freiheit von ökonomischen Zwängen und ideologischer Einflussnahme auf Kunst wird so deutlich. Israel mag hierfür ein zugespitztes Beispiel sein, ähnliche Tendenzen finden sich vermutlich in allen Gesellschaften. Dies ist ein erster noch sehr allgemeiner Punkt.

Nun war es nicht primär die Absicht dieser Arbeit, allgemeine Schlüsse zu ziehen, welche 'sozialen Dramen' in der israelischen Gesellschaft bestehen. Aber die Untersuchung der Fragestellung 'Wie widerspiegelt sich der Einfluss von Politik und Religion in Ofira Henigs "Geh mir aus der Sonne"

und "Meeresbrise"?' beleuchtet doch einen, wenn auch kleinen Ausschnitt, um Turners Theorie in einen praktischen Kontext zu setzen. Auch wenn sich eine Theorie nie eins zu eins auf Theaterstücke und deren Inszenierung anwenden lässt, da wir es hier mit gelebter Kunst zu tun haben.

But for me the two performances are not the same, they are not of the same direction, each one is completely different. Of course they are both talking about a search, a search I would say or a lost identity, because in 'Yes stand out of my Sunlight' it's more like let's see what identity is and in 'Sea Breeze' it's sort of how you lose identity, (Yaari 2014).

Nurit Yaari hat Recht, die beiden Inszenierungen sind formal, inhaltlich und ästhetisch sehr unterschiedlich. Und doch haben sie starke Gemeinsamkeiten. Sie beschäftigen sich mit aktuellen Fragen und machen so die Krisen und Brüche im gesellschaftlichen Gefüge sichtbar. Und zwar sowohl im israelischen, wie im europäischen Kontext. Im Prinzip zeigen sie also genau das, was Turner als die Funktion des Theaters in der dritten Phase des sozialen Dramas ansieht: die Versuche der Bewältigung und der Reintegration. Auch die Negation der dem Theater innewohnenden Möglichkeit, diese Krisen und Brüche aufzuzeigen, sagt übrigens einiges über 'soziale Dramen' einer Gesellschaft aus.

Die Methode von Ofira Henig ermöglicht den grösstmöglichen Einfluss von aus der Gesellschaft gewonnenen Erfahrungen und Ansichten in das Kunstwerk: Sie erarbeitet ein Thema unter Einbezug aller Beteiligten mit ihrem persönlichen Hintergrund, von den Schaupielenden bis zum Bühnenbildner. Sie lässt diese in der Entwicklung ihrer Projekte zum Zug kommen, und zwar in der Textbearbeitung, in der Abfolge der einzelnen Szenen wie in der räumlichen Umsetzung.

Das zeigt sich am Thema der Religion. Auch wenn Ofira Henig der Ansicht ist, in ihren Stücken gebe es keine religiösen Bezüge, wird der Einfluss von Religion in beiden Stücken sehr wohl direkt oder indirekt verhandelt. "Geh mir aus der Sonne" dreht sich auch um den Glauben der Figuren im Verhältnis zur Heimat, die Ambivalenz des 'Jüdischseins' ist genauso Thema wie die Verfolgung aufgrund des eigenen Glaubens und latenten Antisemitismus. "Meeresbrise" nimmt Religion als alltägliche Nebensächlichkeit auf, erst gegen Schluss im Zusammenhang mit dem Begräbnisritual und anlässlich des Purimfestes wird sie zum eigentlichen Thema. Der real stattfindenden identifikatorischen Abgrenzung über Religion in der israelischen Gesellschaft wird hier ein radikal anderer Entwurf gegenübergestellt: Der jüdische Freund interessiert sich für das muslimische Begräbnisritual und der Araber Haza will Purim feiern.

Der Vergleich der beiden Inszenierungen zum Thema Identität ist sehr interessant. Die Identitäten, welche in "Meeresbrise" dargestellt werden, sind wacklige Identitäten, sich auflösende Identitäten,

und dies in einem Land, das fast zwanghaft auf klar abgegrenzten Identitäten besteht. In der Diaspora hingegen, im Stück "Geh mir aus der Sonne", das für ein europäisches Publikum entwickelt wurde, werden Charaktere mit starken Identitäten gezeigt. Sogar Leni Riefenstahl, so widersprüchlich sie ist, zeigt eine überzeugte Haltung. Gleichzeitig werden aber auch die Konsequenzen dargestellt, die solch überzeugte Haltungen mit sich bringen können.

Henigs klare politische Haltung und Positionierung, auch in aktuellen politischen Kontroversen, haben zu empfindlichen Einschnitten in ihrer künstlerischen Karriere geführt. Doch gerade die möglicherweise politisch motivierte Kündigung als künstlerische Leiterin des Herzliya Theaters, beziehungsweise die Erfahrungen der Betroffenen, keinen Platz für die eigene Kunst in der eigenen Gesellschaft zu haben, führten überhaupt zu der Entwicklung von "Geh mir aus der Sonne". Und damit zu einem Stück, welches sich pointiert mit der eigenen künstlerischen und persönlichen Situation im Kontext mit Erfahrungen europäischer Künstler der letzten Jahrhunderte, deren Verhältnis zu ihrem Staat und dem Umgang mit einem Regime auseinandersetzt.

Ofira Henigs Entscheidung für das Projekt keine staatlichen Gelder anzunehmen, war ein logischer und konsequenter Schritt im künstlerischen Prozess.

Doch ist diese Situation in einem 'fremden' gesellschaftlichen Kontext zu wirken, auf Dauer nicht optimal. Denn bei Produktionen im Ausland entsteht durch die Sprachbarriere ein Verlust an Wirkung beim Publikum. Und Israel ist die Heimat Henigs, der Ort ihres künstlerischen Schaffens: "That is my society. That is where I'm supposed to be and to do things, it is my language. I'm very good with language, I love hebrew. I miss it", (Henig 2014).

"Meeresbrise" war der Versuch, in Israel innerhalb der eigenen Gesellschaft zu wirken. Doch zeigen die Erfahrungen mit dem Projekt auch, wie schwierig es in Israel ist, sich eine künstlerische Existenz mit gesellschaftlich relevantem Theater zu sichern. Und wie umstritten eine solche Inszenierung sein kann, selbst wenn sie formal, ästhetisch, wie auch inhaltlich eher klassisch daher kommt.

Gründe dafür mögen schon in der Entstehung verhaftet sein. So ist es im israelischen Kontext durchaus ein politisches Statement, eine Inszenierung in israelisch-palästinensischer Zusammenarbeit zweisprachig zu entwickeln, ein fast parabelhaftes Narrativ, das vom Leben arabischer Israelis erzählt.

Dieses Projekt war die Bilanz des 'zuhause Schaffens' und eine frustrierende Erfahrung für die Beteiligten.

Frustrierend ist allerdings auch die ständige Rechtfertigung als israelische Künstlerin im Ausland.

Denn auch ohne staatliche Unterstützung wird Henig dort primär als 'israelische' Künstlerin wahrgenommen. Auch wenn sie klare Positionen gegen die staatliche Politik bezieht. Die Theaterschaffende steckt hier in einem permanenten Dilemma. Die einleitend geschilderte Geschichte von "Culturescapes" in Basel illustriert, wie israelische Kunstschaffende von Boykottaufrufen, die sich gegen den Staat Israel richten, betroffen sind. Konfrontiert sind sie auch mit Protest, der sich nicht nur gegen Israels Politik richtet, sondern oft in Antisemitismus seinen Ausdruck findet.

Antisemitismus in Europa wird über die historischen Erfahrungen der Figuren in "Geh mir aus der Sonne" erzählt, gleichzeitig aber reflektiert mit der Schwierigkeit im heutigen Israel, die eigene Kunst frei umzusetzen und der (ungebrochenen) Liebe zur Heimat. Die erste Szene mit der Darstellung von 'gehetzt sein' durch Verfolgung und Ausgrenzung ist für diese vielschichtige Problematik durchaus charakteristisch. Dadurch wird "Geh mir aus der Sonne" aber auch nicht zu einer einseitigen Kritik an Israels Umgang mit Religion und Politik. Vielmehr geht es um Gesellschaften allgemein. Oder überhaupt um die 'Gesellschaft des menschlichen Zusammenlebens'. Insofern ist "Geh mir aus der Sonne" gewissermassen ein Spiegel für das europäische Publikum, die Vorgänge auf der Bühne vor der eigenen Vergangenheit zu reflektieren und in einen allgemeinen gesellschaftlichen Kontext zu setzen. Die Nähe von Darstellenden und Publikum und das Zuschauen von der Bühne aus tragen auch dazu bei. Daraus entsteht in jeder Aufführung von Neuem die Communitas der Darstellenden mit dem Publikum über alle nationalen Grenzen hinweg.

Dank

Ich danke der Regisseurin Ofira Henig, dass sie mir Einblick in ihr Werk gegeben hat und mit grosser Offenheit und Interesse diese Arbeit begleitet und unterstützt hat.

Weiter danke ich meinen Gesprächspartnerinnen und Gesprächspartnern Naama Berman, Baruch Brenner, Salwa Nakkara und Nurit Yaari.

9 Literatur

Abramson, Glenda (1998): Drama and Ideology in Modern Israel. Cambridge: Cambridge University Press.

Arenas, Diana (2013): Arte y Política. (http://www.puntolatino.ch/es/teatro/zuercher-theater-spektakel/6445-teatro-zuercher-theater-spektakel-2013-reportaje [2.2.2015]).

Art-tv (2013): Zürcher Theaterspektakel: Ofira Henig & Ensemble. (http://www.art-tv.ch/10050-0-Ofira-Henig-und-Ensemble.html [2.2.2015]).

Assmann, Aleida (2006): Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen. Berlin: Erich Schmidt Verlag.

Atteslander, Peter (2008): Methoden der empirischen Sozialforschung. Berlin: Erich Schmidt Verlag.

Auerochs, Bernd (2006): Die Entstehung der Kunstreligion. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.

Avigal, Shosh (1996): Patterns and Trends in Israeli Drama and Theater, 1948 to Present. In: Ben-Zvi, Linda (Hrsg.): *Theater in Israel.* Ann Arbor: University of Michigan Press, 9-50.

Avivi, Yuval (2014): Arab-Israelis see Haifa as capital of Palestinian culture. (http://www.almonitor.com/pulse/originals/2014/09/israel-haifa-arab-israelis-culture-theatre-palestinians.html [2.2.2015]).

Bar-Am, Micha (1989): Israeli Theater Gets A Censor-Free Run. (http://www.nytimes.com/1989/08/10/movies/israeli-theater-gets-a-censor-free-run.html [2.2.2015]).

Bärsch, Claus-Ekkehard (2005): Zweck und Inhalte der Religionspolitologie. In: Bärsch, Claus-Ekkehard/ Berghoff, Peter/ Sonnenschmidt, Reinhard (Hrsg.): "Wer Religion verkennt, erkennt Politik nicht" Perspektiven der Religionspolitologie. Würzburg: Königshausen und Neumann, 7-51.

Barth, Volker (2002): Gesellschaft als dialektischer Prozess – Victor Turner zwischen Ndembu und Bob Dylan. (http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/869/1890 [7.11.2014]).

Ben Gedalyahu, Tzvi (2010): Show Goes On in Ariel with Full House; Leftist Boycott Fails. (http://www.israelnationalnews.com/News/News.aspx/140515 [2.2.2015]).

Bennett, Susan (1990): Theater Audiences: A theory of Production and Reception. London: Routledge.

Ben-Zvi, Linda (1996): Preface. In: Ben-Zvi, Linda (Hrsg.): Theater in Israel. Ann Arbor: University of Michigan

Press, vii-xviii.

Berlowitz, Shelley (2012): *Die Erfahrung der Anderen. Konfliktstoff im palästinensisch- israelischen Dialog.* Konstanz: Konstanz University Press.

Berman, Naama. Interview. 12. November 2014.

Bourdieu, Pierre (1977): Sur le pouvoir symbolique. Annales, Èconomies, Sociétés, Civilisations 32(3), 405-411.

Bräunlein, Peter (2006): Victor W.Turner: Rituelle Prozesse und kulturelle Transformationen. In: Moebius, Stephan/ Dirk Quadflieg (Hrsg.): *Kultur. Theorien der Gegenwart*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 91- 100.

Brecht, Bertolt (1964): Schriften zum Theater. Kleines Organon für das Theater. Band VII. Berlin: Aufbau-Verlag.

Brenner, Baruch. Interview. 14. November 2014.

Broder, Jonathan (1986): Haifa Municipal Theater Finds Success By Transforming Provocation Into Art. (http://articles.chicagotribune.com/1986-04-13/entertainment/8601270055_1_palestinian-woman-east-jerusalemisraeli-supreme-court [2.2.2015]).

Brook, Peter (1983): Der leere Raum. Berlin: Alexander Verlag.

Caduff, Claudio (o.J.): Politik-Begriff. (http://www.politischebildung.ch/grundlagen/gegenstand/politik-begriff/details=1&cHash=c30579d6a20ee8b98e9f708375b5a677 [2.2.2015]).

Carlson, Marvin (1990): Theater Semiotics (Signs of life). Bloomington und Indianapolis: Indiana University Press.

Cooiman, Jurriaan/Bossert, Sabina (Hrsg.) (2011): Culturescapes Israel. Im Spannungsfeld des Nahen Ostens. Basel: Christoph Merian Verlag.

Duden (o.J.): Gesellschaft. (http://www.duden.de/rechtschreibung/Gesellschaft [1.11.2014]).

Du Gay, Paul/ Hall, Stuart/ Janes, Linda/ Mackay, Hugh/ Negus, Keith (Hrsg.) (1997): *Doing cultural studies: The story of the Sony Walkman*. London: Sage.

Feder, Tal/ Katz-Gerro, Tally (2012): Who benefits from public funding of the performing arts? Comparing the art provision and the hegemony–distinction approaches. *Poetics* 40(4), 359–381.

Feiner, Shmuel (2011): The Jewish Enlightenment. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Fischer-Lichte, Erika/ Wihstutz, Benjamin (Hrsg.) (2013): *Performance and the Politics of Space*. New York: Routledge.

Fischer-Lichte, Erika (2009): *Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Fachs*. Tübingen: A. Francke.

Fischer-Lichte, Erika (2004): Ästhetik des Performativen. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Fischer-Lichte, Erika (1989): Einleitung: Zur Aktualität von Turners Studien zum Übergang vom Ritual zum Theater. In: Turner, Victor: *Vom Ritual zum Theater*. Frankfurt/Main: Campus, i-xxiii.

Gebhardt, Jürgen (2010): Religion und Politik. In: Nohlen, Dieter/ Schultze, Rainer-Olaf (Hrsg.): *Lexikon Der Politikwissenschaft*. München: Beck, 912.

Gharavi, Lance (2012): Introduction. In: Gharavi, Lance (Hrsg.): *Religion, Theatre, and Performance. Acts of Faith.*New York: Routledge, 1-23.

Grüneis, Anita (2012): Die Geometrie der Angst und das poetische Feuer. (http://kulturzeitschrift.at/kritiken/theater/diegeometrie-der-angst-und-das-poetische-feuer [2.2.2015]).

Haaretz (2014): Israeli culture minister's distorted understanding of democracy. (http://www.haaretz.com/opinion/1.628539 [2.2.2015]).

Habama (2014): המציאות של המציאות של המציאות (1014): המציאות של המציאות (http://www.habama.co.il/Pages/Description.aspxSubj=1&Area=1&ArticleId=21512 [3.8.2014]).

Hall, Stuart/ Jefferson, Tony (Hrsg.) (2006): Resistance through rituals. Youth subcultures in post-war Britain. Oxon: Routledge.

Hall, Stuart (1997): The work of representation. In: Hall, Stuart/ Evans, Jessica/ Nixon, Sean (Hrsg.): *Representation. Second Edition.* London: Sage, 1-47.

Hall, Stuart (1996): Cultural studies and its theoretical legacies. In: Morley, David/ Kuan-Hsing, Chen (Hrsg.): *Critical Dialogs in Cultural Studies*. New York: Routledge, 262-275.

Hall, Stuart (1993): Culture, Community, Nation. Cultural Studies 7(3), 349-363.

Handelzalts, Michael (2013): The inevitable demise of an Israeli theater company. (http://www.haaretz.com/culture/arts-leisure/the-inevitable-demise-of-an-israeli-theater-company.premium-1.514600 [5.12.2014]).

Haussig, Hans-Michael (2009): Die Debatte um den jüdischen Staat im religiösen Judentum. In: Werkner, Ines-Jacqueline/ Liedhegener, Antonius/ Hildebrandt, Mathias (Hrsg.): *Religionen und Demokratie. Beiträge zu Genese, Geltung und Wirkung eines aktuellen politischen Spannungsfeldes.* Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, 97-110.

Henig, Ofira. Interview. 22. September 2014.

Herald Scotland (2014): Israeli theatre company should not be included in the Fringe.

(http://www.heraldscotland.com/comment/letters/israeli-theatre-company-should-not-be-included-in-the-fringe.24787730 [2.2.2015]).

Hildebrandt, Mathias/ Brocker, Manfred (2008): Der Begriff der Religion. In: Hildebrandt, Mathias/ Brocker, Manfred (Hrsg.): *Der Begriff der Religion. Interdisziplinäre Perspektiven*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, 9-29.

Kachel, A. Theodore (1983): From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play by Victor Turner; Role Playing and Identity: The Limits of Theatre as Metaphor by Bruce Wilshire. *Journal for the Scientific Study of Religion* 22(4), 386-387.

Kaye, Helen (2014): Sea Wind. (http://www.jpost.com/Arts-and-Culture/Arts/Sea-Wind-338939 [2.2.2015]).

Kaynar, Gad (1998): National Theatre as Colonized Theatre: The Paradox of Habima. Theatre Journal 50(1), 1-20.

Kravitz, Igor (2013): Тайные палестинские связи Карлы Бруни. (http://www.culbyt.com/article/textid:159/ [2.2.2015]).

Levy, Emanuel (1990): Social Structure and Generations in Art: A Case Study of the Hebrew Theater. *The Sociological Quarterly* 31(2), 203-224.

Levy, Emanuel (1979): *The Habima – Israel's national theater 1917-1977. A study of cultural nationalism.* New York: Columbia University Press.

Lori, Aviva (2010): Dramatic effects. (http://www.haaretz.com/weekend/magazine/dramatic-effects-1.315473 [2.2.2015]).

Lutherbibel (1984): Psalm 1.1.: Der Weg des Frommen – der Weg des Gottlosen.

Max, Arthur (1986): Censorship Board Bans Play Portraying Religious Problems. (http://www.apnewsarchive.com/1986/Censorship-Board-Bans-Play-Portraying-Religious-Problems/id-b6bb9b7f5206f10e0060ddf68b19af31 [3.8.2014]).

Medzini, Ronen (2010): Ministers slam artists over Ariel boycott. (http://www.ynetnews.com/articles/0,7340,L-3945238,00.html [2.2.2015]).

MFA (Israel Ministry of Foreign Affairs) (2013): The Declaration of the Establishment of the State of Israel May 14, 1948. (http://www.mfa.gov.il/MFA/ForeignPolicy/Peace/Guide/Pages/Declaration%20of%20Establishment %20of%20State%20of%20Israel.aspx [29.10.2014]).

MFA (Israel Ministry of Foreign Affairs) (o.J.): Culture: Theater and Entertainment. (http://www.mfa.gov.il/mfa/aboutisrael/culture/pages/culture-%20theater%20and %20entertainment.aspx [29.10.2014]).

Milstein, Avishai (2010): Für wen wir spielen. (http://www.nachtkritik.de/index.php option=com_content&view=article&id=4255:theaterbrief-aus-israel-theatertransit-zwischen-tel-aviv-und-heidelberg&catid=437:theaterbriefe-aus-israel&Itemid=100071 [29.10.2014]).

Morgenstern, Matthias (2004): Transformationen des Biblischen im israelischen Theater. In: Hentschel, Ingrid/Hoffmann, Klaus (Hrsg.): *Theater – Ritual – Religion*. Hannover: Zentrum für Medien, Kunst und Kultur der Evluth. Landeskirche, 79-98.

Moskauer Theater Habima (1920): Gründer und Direktor Nahum Zemach. Tournee Europa-Amerika. (https://openlibrary.org/books/OL24655488M/Moskaer_Theater_Habima_Gr %C3%BCnder_und_Direktor_Nahum_Zemach [2.2.2015]).

Münch, Peter (2014): Lieber jüdisch als demokratisch. (http://www.sueddeutsche.de/politik/amtssprache-in-israel-lieber-juedisch-als-demokratisch-1.2235221 [3.1.2015]).

Nakkara, Salwa, Interview, 5, November 2014.

Omanut (2013): Ofira Henig & Ensemble: "Geh mir aus der Sonne". (http://www.omanut.ch/de/veranstaltungen/detail.php?id=1416 [3.1.2015]).

Pappe, Ilan (1997): Post-Zionist Critique on Israel and the Palestinians Part II: The Media. *Journal of Palestine Studies* 26(3), 37-43.

Pavis, Patrice (2007): Contemporary Mise en Scène. Staging theater today. New York: Routledge.

Pavis, Patrice (2003): Analyzing Performance: Theater, Dance, and Film. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Pavis, Patrice (1985): Theater Analysis: Some Questions and a Questionnaire. New Theater Quarterly 1(2), 208-212.

- Peacock, James (1985): From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play by Victor Turner. *American Anthropologist* 87(3), 685-686.
- Petrin, Susanna (2013): Theater-Spektakel ist meteorologisch und künstlerisch im Hoch. (http://www.aargauerzeitung.ch/kultur/buch-buehne-kunst/theater-spektakel-ist-meteorologisch-und-kuenstlerisch-im-hoch-127100862 [3.1.2015]).
- Rokem, Freddie (1996): Hebrew Theater from 1889 to 1948. In: Ben-Zvi, Linda (Hrsg.): *Theater in Israel*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 51-84.
- Rosellini, Jay (1989): Heinar Kipphardts "Bruder Eichmann" und das totgesagte dokumentarische Theater. *Modern Language Studies* 19(4), 3-10.
- Rosenkranz, Michael (2013): Purim Fest des Sieges über die Widersacher. (http://www.talmud.de/tlmd/purim-fest-des-sieges-ueber-die-widersacher/ [1.12.2014]).
- Roth, Ari (2011): The Back-and-Forth Intensifies: On Gender, Censorship, and Representations of Islam During Final Days of IsraDrama. (https://theaterjblogs.wordpress.com/2011/12/19/the-back-and-forth-intensifies-on-gender-censorship-and-representations-of-islam-during-final-days-of-isradrama/ [2.10.2014]).
- Rozik, Eli (2013): *Jewish Drama and Theater. From Rabbinical Intolerance to Secular Liberalism.* Eastbourne: Sussex Academic Press.
- Rozik, Eli (2009): Fictional Thinking. A poetics and rethoric of fictional creativity in theater. Eastbourne: Sussex Academic Press.
- Salzer, Robert (2013): Die Kunst der Freiheit. (http://www.kulturkritik.ch/2013/geh-mir-aus-der-sonne-ofira-henigensemble/ [3.1.2015]).
- Scharpf, Fritz W. (2000): *Interaktionsformen: Akteurzentrierter Institutionalismus in der Politikforschung*. Opladen: Leske und Budrich.
- Schorn, Herbert (2008): Analyse zeitgenössischer österreichischer Theaterkritik in Printmedien anhand der Uraufführung von Luk Percevals Molière. Eine Passion bei den Salzburger Festspielen 2007. Wien: Universität Wien.
- Shaked, Gershon (1996): Actors as Reflections of Their Generation: Cultural Interactions between Israeli Actors, Playwrights, Directors, and Theaters. In: Ben-Zvi, Linda (Hrsg.): *Theater in Israel*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 85-100.

Shani, Uri (2011): Nemashim. Ein arabisch-hebräisches Theaterprojekt. Berlin: Asporisma.

Shohat, Zipi (2011): If you will it, it is no show. (http://www.haaretz.com/life/arts-leisure/if-you-will-it-it-is-no-show-1.370151 [2.2.2015]).

Sökefeld, Martin (2011): Religion, Grenzen, Identitäten. In: Allenbach, Birgit/ Goel, Urmila/ Hummrich, Merle/ Weißköppel, Cordula (Hrsg.): *Jugend, Migration und Religion. Interdisziplinäre Perspektiven*. Baden-Baden: Nomos, 271-286.

Stöpel, Jan (2013): An der Totenbahre von Camus.

(http://www.kultur-vollzug.de/article-49333/2013/11/25/an-der-totenbahre-von-camus/?lptoken=tleN7fdSPepoe0DPhk1p3TWITvp5xpuIJ%2BIU91qHxGUm5jDuY9n%2BJlezpJpAmByfLze5K9 GWJXvT7gpoHzvRIHTg%3D%3Dl1418118181l16d1e133070f6facaa3966093eaba0f62cd8e813f656314d164f5945 &ts=1418118181&hmac=386f93163ebf07dcb4765e27ace283a0598b8d2dcf3abcad29987455# [2.2.2015]).

TAK (Theater Liechtenstein) (2012): Geh mir aus der Sonne.

(http://www.tak.li/Auffuehrung.aspxshmid=488&shact=739097524&shmiid=jBG__sls__5s1Qvvo__eql__
[2.2.2015]).

Turner, Victor (1989a): Vom Ritual zum Theater. Frankfurt/Main: Campus.

Turner, Victor (1989b): Das Ritual. Struktur und Anti-Struktur. Frankfurt/Main: Campus.

Turner, Victor (1979a): Frame, Flow and Reflection: Ritual and Drama as Public Liminality. *Japanese Journal of Religious Studies* 6(4), 465-499.

Turner, Victor (1979b): Dramatic Ritual/ Ritual Drama: Performative and Reflexive Anthropology. *The Kenyon Review* 1(3), 80-93.

UNESCO (Organisation der Vereinten Nationen für Erziehung, Wissenschaft und Kultur) (1983): Weltkonferenz über Kulturpolitik. Schlussbericht der von der UNESCO vom 26. Juli bis 6. August 1982 in Mexiko-Stadt veranstalteten internationalen Konferenz. *UNESCO-Konferenzberichte* 5.

Urian, Dan (1996): Perspectives on Palestinian Drama and Theater: A Symposium. In: Ben-Zvi, Linda (Hrsg.): *Theater in Israel*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 323-345.

Vienna (2013): Geh mir aus der Sonne - Schauspiel von Ofira Henig. (http://wohin.vienna.at/2012/geh-mir-aus-dersonne-schauspiel-von-ofira-henig/vorarlberg-umgebung/schaan [2.2.2015]).

Volksblatt (2012): TAK: Geh mir aus der Sonne. (http://www.volksblatt.li/nachricht.aspx?p1=fl&id=46024&src=vb [2.2.2015]).

Weiss, Peter (1968): Das Material und die Modelle. Notizen zum dokumentarischen Theater. Theater heute 9(3), 32-34.

Weitz, Shoshana (1996): From Combative to Bourgeois Theater. In: Ben-Zvi, Linda (Hrsg.): *Theater in Israel*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 101-116.

Wuthnow, Robert (2009): The Contemporary Convergence of Art and Religion. In: Clarke, Peter B. (Hrsg.): *The Oxford Handbook Of The Sociology Of Religion*. New York: Oxford University Press, 360-374.

Yaari, Nurit. Interview. 17. November 2014.

Yaari, Nurit (2009): Juifs et Arabs sur la scène israélienne. Yod 14, 283-301.

Yerushalmi, Dorit (2009): Ofira Henig. Jewish Women: A Comprehensive Historical Encyclopedia. (http://jwa.org/encyclopedia/article/henig-ofira [2.2.2015]).

Yudilovitch, Merav (2010): Artists to refuse to perform in Ariel culture hall. (http://www.ynetnews.com/articles/0,7340,L-3944791,00.html [2.2.2015]).

10 Anhang

10.1 Besetzung

"Geh mir aus der Sonne" ("Yes, Stand out of my Sunlight")

Uraufführung September 2012 Theater Liechtenstein

Konzept und Regie: Ofira Henig

Texte: Gilad Evron, Yousef Abu Warda/ Taher Najib, Ofira Henig

Visuelles Konzept: Amit Drori Kostüme: Miriam Guretzki- Bilu Fotos und Video: Gerard Allon Regieassistenz: Lukas Czech

Übersetzung vom Hebräischen ins Deutsche: Adina Stern

Übersetzung vom Deutschen ins Hebräische: Hanan Elstein

Übersetzung vom Englischen ins Hebräische: Simon Bouzaglo

Mit: Yousef Abu Warda, Nimrod Bergman, Shalom Shmuelov, Salwa Nakkara, Rivka Neumann, Doron

Tavori, Amitay Yaish-Benouzilou, Yossi Zabari

Produktionsleitung: Riva Goldberg

Produktion und Internationale Gastspiele: Gal Canetti-canetti&talents

"Meeresbrise" ("בוח ים, "Sea Breeze")

Uraufführung Dezember 2013 Haifa Theater

Nach der Buchvorlage "My Secret Affair with Carla Bruni" von Ala Hlehel

Bearbeitung: Khalifa Natour, Ofira Henig

Regie: Ofira Henig

Bühnenbild: Ashraf Hanna

Kostüme: Ofra Confino

Fotos: Gerard Allon

Beleuchtung: Avi-Yona Bueno (Bambi)

Musikalische Bearbeitung: Simon Bouzaglo

Mit: Norman Issa, Yoav Hait, Salwa Nakkara, Khalifa Natour, Odelia Segal, Ali Suliman, Hulud Tannous

10.2 Textbücher "Geh mir aus der Sonne" und "Meeresbrise"

Die Texte der zwei Inszenierungen sind unveröffentlichte Texte und inoffizielle Übersetzungen. Ihre Verbreitung und Verwendung unterliegt der Genehmigung der Autorin. Für beide Inszenierungen gibt es keine deutschen Textbücher.

Die Texte liegen der gedruckten Version der Arbeit als CD bei; der elektronischen Version sind sie als PDF Dokumente beigefügt.