WerkstattGeschichte 31, Ergebnisse Verlag, Hamburg 2002, S. 92-99

■ RAZ YOSEF

Intimfeinde

Interethnische Sexualität und der israelisch-palästinensische Konflikt: *Eastern Wind*

Geschichten über sexuelle Beziehungen zwischen Juden und Nicht-Juden gehören seit den frühen zionistischen Filmen der 1930er Jahre zum geläufigen Erzählstoff des israelischen Kinos. In vielen Spielfilmen speist sich die dramatische Handlung maßgeblich aus Intimitäten zwischen Juden und Palästinensern.[1] Solche Szenarien interethnischer Sexualität[2] provozieren bei vielen jüdischen Israelis Ängste eines drohenden ethnischen, nationalen und moralischen Verfalls und Niedergangs. Jegliche »Blutsmischung«, so die Lesart, gefährdet die »Reinheit« des jüdischen Volkes und damit letztlich womöglich dessen politische Vormachtstellung in Israel. Das Gefühl der Bedrohung stärkt das Bedürfnis nach einer klaren Unterscheidung zwischen Israelis und Palästinensern, zwischen »Zivilisation« und »Barbarei«, Kolonisten und Kolonisierten.[3] Genauer gesagt ist es die sexuelle Beziehung einer jüdischen Frau mit einem palästinensischen Mann (im Gegensatz zur erotischen Beziehung zwischen einer arabischen Frau und einem jüdischen Mann), die jüdische »Reinheits«-Vorstellungen am radikalsten bedroht – garantiert doch die jüdische Frau, nicht der jüdische Mann, daß die Nachkommen jüdisch sind. Deshalb auch sind diese Beziehungen mit harten religiösen und kulturellen Sanktionen belegt. Die Angst vor interethnischer sexueller »Vermischung« führt dazu, die sexuelle Aktivität arabischer Männer generell überwachen zu wollen und diese – bei »Fehlverhalten« – als sexuell abnorm zu pathologisieren oder als kriminell und barbarisch zu denunzieren. Wie es der israelische Parlamentsabgeordnete Rabbi Meir Kahane Anfang der 1980er Jahre aus seiner rassistischen Sicht formulierte, drohen arabische Männer »unsere Frauen und

1 So etwa in den folgenden Filmen: *Sabra* (*Tzabar*, 1933) von Alexander Ford, *My Michael* (*Michael Sheli*, 1974) und *Hide and Seek* (*Machboim*, 1980), beide von Dan Volman, *Drifting* (*Nagua*, 1983) von Amos Gutman, *On a Narrow Bridge* (*Gesher Tzar Meod*, 1985) von Nissim Dayan, *Eastern Wind* (*Hamsin*, 1982) von Daniel Waschksman, *Ricochets* (*Shtey Etzbaot Me'Zidon*, 1986) von Avi Cohen, *The Lover* (*He'meahev*, 1986) von Michal Bat Adam, *Nadia* (1986) von Amnon Rubinstein, *Lookout* (*Nekodat Tazpit*, 1990) von Dina Zvi-Riklis und *Day after Day* (*Yom Yom*, 1998) von Amos Gitai. Alle diese Filme sind nicht deutsch synchronisiert, sondern nur mit englischen Untertiteln im internationalen Videohandel erhältlich. Anm. d. Red.

2 Die im englischen Original verwendete Formulierung »biracial sexuality« wird hier in Anbetracht der Vermeidung des Rassebegriffs im Deutschen seit den nationalsozialistischen Definitionen (unter ihnen das Delikt der »Rassenschande«) etwas umständlich mit »interethnischer Sexualität« oder »-sexueller Vermischung« übersetzt. Eine Entsprechung für das englische »miscegenation« gibt es im Deutschen nicht. Anm. der Red.

3 Der Zionismus kann nicht, wie die jüngere Forschung zeigt, einfach mit dem europäischen Kolonialismus gleichgesetzt werden, auch wenn Interessen, Diskurs und Politik sowohl der zionistischen Bewegung als auch Israels hinsichtlich der beanspruchten Gebiete kolonialistisch genannt werden können. »Zionism can not be simplistically equated with colonialism or imperialism. Unlike colonialism, Zionism constituted a response to millennial oppression and, in the counterdistinction to a classical paradigm, in this case metropolis and colony were located in the self-same place«, so Ella Shohat. Überdies sei »Eretz Israsel«/Palästina immer ein symbolischer Ort für die Juden gewesen, und Isreal selbst zeige, als eine im Entstehen begriffene Nation, Ähnlichkeiten mit Dritte-Welt-Staaten. Ella Shohat, Master Narrative/Counter Readings: The Politics of Israeli Cinema, in: Robert Sklar/Charles Musser (Hg.), Resisting Images: Essays on Cinema and History, Philadelphia 1990, hier S. 256.

Töchter zu stehlen«. Der Körper der israelischen Frau gilt hier quasi als nationales Gut, das von einem »inneren Feind« ungerechtfertigt angeeignet und geschändet wird. Insofern bedroht im Grunde auch der jüdische weibliche Körper – genau wie der »primitive« (palästinensische) männliche Andere – die jüdische Nation in ihrem Kern oder ist doch zumindest ein ständiger Unsicherheitsfaktor.

Zwar resultieren Ängste angesichts sexueller ethnischer »Vermischung« oder »Verschmelzung« aus einem ausgeprägten Bedürfnis, rassische bzw. rassistische Dichotomien aufrechtzuerhalten, gleichzeitig verweisen solche binären Oppositionspaare jedoch auf die wechselseitige Abhängigkeit jüdischer wie palästinensischer Selbstentwürfe. So vermag die israelische Beschwörung einer drohenden Gefahr für den jüdischen »Volkskörper« und das Beharren auf ethnischer Differenz nur schwer eine latente Faszination für das arabische Andere zu verdecken: »Verbotene Liebe« ist zweifellos immer auch reizvoll und beflügelt sexuelle Phantasien. Auf der anderen Seite können sexuelle Beziehungen von Palästinensern und Palästinenserinnen mit jüdischen Frauen und Männern als Versuche der »Ausgestoßenen« interpretiert werden, von der Peripherie ins kulturelle Zentrum zu gelangen, Zugang zu sozialen und ökonomischen Ressourcen zu erhalten.[4] Im offiziellen jüdisch-israelischen Verständnis wird solchen Palästinensern, die dann womöglich nicht mehr von der Mehrheitsgesellschaft als solche zu erkennen sind, unterstellt, sie würden sich Privilegien und einen ihnen nicht zukommenden Status aneignen. Die Möglichkeit eines »Aufgehens« in der Mehrheitsgesellschaft widerspricht der weitverbreiteten Vorstellung, jüdisch-israelische Identität sei in ihrem Wesen unveränderlich. Und sie macht einmal mehr deutlich, wie sehr das Gefühl der Zugehörigkeit zum israelisch-jüdischen Kollektiv auf einer rassistischen Zuteilung von Privilegien beruht. Sexuelle »Vermischung« und »Mischlinge« als ihre mögliche Folge zerstören die Symmetrie und Gegensätzlichkeit von Selbst und Anderem, von innen und außen. »Bei Hybridität haben wir es,« so Homi Bhaba, »mit einer Problematik kolonialer Repräsentation und Individuation zu tun, die die Wirkungen der kolonialistischen Verleugnung umkehrt, so dass andere ›negierte‹ Kenntnissysteme vom dominanten Diskurs Besitz ergreifen und die Basis seiner Autorität – seine Erkenntnisregeln – verfremden.«[5] Mit anderen Worten: Das Verleugnete ist nicht dauerhaft verdrängt, sondern kehrt wieder in der Angst vor »Vermischung«.

Die allermeisten Filme, die sich um eine jüdisch-palästinensische Liebesgeschichte drehen, wurden nach dem Sechs-Tage-Krieg (1967), dem Yom-Kippur-Krieg (1973) und der Besetzung der Westbank produziert. Der kritische Ton im israelischen Kino der 80er Jahre ist eng verbunden mit den wirtschaftlichen, politischen und sozialen Veränderungen, die auf diese kriegerischen Ereignisse folgten.[6] Billige palästinensische Arbeitskräfte strömten

4 Mit jüdisch-israelischen Frauen verheiratete arabische Männer verbessern nicht nur ihre eigene sozio-ökonomische Lage, sondern auch die der gemeinsamen Nachkommmenschaft. Solche Familien bestehen in der Regel darauf, ihre Kinder als Juden aufzuziehen und anerkannt zu wissen, weil diese zahlreiche Privilegien genießen, die arabischen Israelis oder gar Palästinensern nicht zugestanden werden. Andererseits zwingt dies die Familien dazu, ihren Anteil arabischer Identität weitgehend zu verleugnen.

5 Homi K. Bhabha, Zeichen als Wunder. Fragen der Ambivalenz und Autorität unter einem Baum bei Delhi im Mai 1817, in: ders., Die Verortung der Kultur, Tübingen 2000 (engl. London, New York 1994), S. 151-180, hier S. 168.

6 Vgl. Ella Shohat, Israeli Cinema: East/West and the Politics of Representation, Austin 1987, S. 237–274; Judd Ne'emann, The Empty Tomb in the Postmodern Pyramid: Israeli Cinema in the 1980s and 1990s, in: Charles Berlin (Hg.), Documenting Israel, Cambridge, Mass. 1995, S. 117-151.

danach ins israelische Kernland, um dort mit harter, »schmutziger« Arbeit immerhin ein Existenzminimum zu erwirtschaften. Im Rahmen des Übergangs von einer sozialistischen Plan- zu einer kapitalistischen Marktwirtschaft ermöglichten sie es großen Teilen der jüdischen, mehrheitlich sephardischen Arbeiterschaft, attraktivere Arbeitsplätze zu finden und ihre Lebensbedingungen deutlich zu verbessern.[7] Waren die sephardischen Unterschichten zuvor sozial und kulturell vom ashkenasischen Zionismus dominiert, konnten sie sich nun auch politisch stärker geltend machen. Ihre Sympathie für die Partei der nationalistischen Rechten (»Likud«) war eine Reaktion auf die diskriminatorische Politik der sozialdemokratischen Arbeiterpartei (»Avoda«). Wahlen führten 1977 eine politische Wende herbei und beendeten eine fast dreißigjährige Hegemonie der Arbeiterpartei. Die kulturelle Elite, Schriftsteller, Künstler, Professoren und Filmregisseure, die durchgehend der Arbeiterpartei nahestanden, verloren praktisch auf einen Schlag ihre ökonomische und moralische Unterstützung. In ihrem Protest gegen die Okkupationspolitik des Likud-Blocks sowie aus Enttäuschung darüber, daß es der Arbeiterpartei nicht gelang, die Besatzung der Westbank zu beenden, entwickelte die kulturelle Elite eine neue politisch-ethische Grundhaltung, derzufolge Widerstand gegen die israelische Besatzung legitim war und direkte Verhandlungen mit der PLO anzustreben seien. Als sich dann der israelisch-palästinensische Konflikt verschärfte und die (erste) Intifada in den besetzten Gebieten ausbrach, griffen immer mehr Filmemacher das Tabu interethnischer Sexualität auf. In der Regel kritisieren diese Filme zugleich den herrschenden Diskurs gegen intime Beziehungen zwischen jüdischen Israelis und Palästinensern, legen sein Funktionieren offen oder unterlaufen ihn filmisch.

Die Mehrzahl der Filme handelt von einer heterosexuellen Beziehung, zumeist zwischen einem palästinensischen Mann und einer jüdischen Frau.[8] Anders *Eastern Wind* aus dem Jahr 1982. In ihm greifen heterosexuelles und homoerotisches interethnisches Begehren ineinander. Die Angst des kolonisierenden heterosexuellen Mannes vor ethnischer Sexualität spiegelt seine Angst vor Homoerotik. In der Abwehr »rassischer Vermischung« zeigen sich Spuren eines homoerotischen Verlangens, das die vorgebliche Homogenität der nationalen, politischen und ethnischen Vormachtstellung des israelischen heterosexuellen Mannes ins Wanken zu bringen droht. Auf diese Weise lädt Eastern Wind dazu ein, die Abwehr geschlechtlicher »rassischer Vermischung« von Mann und Frau auf die ihr immanente Homophobie hin zu befragen und gegebenenfalls neu zu theoretisieren.

Latente Homoerotik durchzieht die Männerfreundschaft zwischen Gedalia (Shlomo Tashish), einem israelischen Viehzüchter in einem galiläischen Dorf, und seinem palästinensischen Arbeiter Khaled (Yasin Shawap). Sexuelle »rassische Vermischung« mit Khaled wird von Gedalias Schwester Hava (Hemada Levy) hingegen nicht bloß phantasiert, sondern tatsächlich auch praktiziert. Ihre Beziehung erfüllt den jüdischen Mann mit diversen Ängsten, und er reagiert gewalttätig: Er tötet den Liebhaber seiner Schwester. Was bringt ihn dazu? Die Angst

7 Gleichzeitig mag das Pendeln der palästinesischen Arbeitskräfte bei ihnen das Gefühl einer Gefährdung durch Verführung und »Vermischung« nicht unwesentlich geschürt haben.

8 Zu hetereosexuellen interethnischen Beziehungen im israelischen Film vgl. Yosefa Loshitzky, From Orientalist Discourses to Woman's Melodrama: Oz and Volman's »My Michael«, in: Edebiyat 5, 1994, S. 99-123.

vor einer »Aufweichung« des jüdischen Volkes, vor einer Verwirrung der klaren dichotomischen Gegensätze zionistischer Weltanschauung wie Araber/Jude, Ost/West? Oder fürchtet er gar, sich selbst zu verlieren?

Die sexuelle »Verschmelzung« von Hava und Khaled wird im Film in Bildern der »Verflüssigung« in Szene gesetzt. Damit ist zugleich angedeutet, daß das Selbst (des Betrachters) womöglich seine klaren Konturen verliert und in ein früheres Stadium der symbolischen Ordnung regrediert, in dem die Grenzen zwischen Selbst und Anderem noch nicht gezogen sind. Wie Lola Young angemerkt hat, visualisiert »ozeanische« Metaphorik im Film in der Regel Ängste vor Grenzüberschreitung, Vermischung und Auflösung. Das sich bedroht glaubende Selbst fürchtet etwa, von hereinbrechenden »Wellen« und »Fluten« neuer Immigrant-Innen weggespült oder aufgelöst zu werden.[9] In *Eastern Wind* ist Khaled, der palästinensische Mann, der eindringende Fremde, der allgemein akzeptierte ethnische Grenzen einzureißen droht. Sein Eindringen wird als sexuelle Penetration imaginiert, vor der es sowohl die eigene Familie als auch den nationalen »Volkskörper« zu schützen gilt. Meine These ist, daß die Furcht vor heterosexueller interethnischer »Vermischung« nur mühsam die Ängste und Phantasien des israelischen Mannes kaschiert, selbst mit einem männlichen »Anderen«, einem palästinensischen Mann also, schlafen zu wollen. Um sich selbst vor seinen geheimen Wünschen im eigenen Inneren zu schützen, muss Gedalia das Blut des anderen vergießen – er tötet Khaled. Homoerotik bzw. ihre Abwehr steht somit keineswegs im Gegensatz zum Diskurs über eine drohende ethnische Auflösung durch heterosexuelle Vermischung, sondern ist vielmehr ein konstitutiver Bestandteil solcher Bedrohungsszenarien.

Als Gedalia davon erfährt, daß die israelische Regierung plant, arabischen Landbesitz in Galiläa zu konfiszieren, versucht er, seinen arabischen Nachbarn, der Adass-Familie, ihr Land abzukaufen, um darauf die Farm zu errichten, von der er schon lange träumt. Gleichzeitig könnte er so die Familientradition von Vater und Großvater fortführen. Der Landkauf entfremdet Gedalia in doppelter Hinsicht: zum einen von den palästinensischen Nationalisten, die lieber in einem offenkundigen Akt israelischen Unrechts enteignet würden als scheinbar aus freien Stücken zu verkaufen; zum anderen aber auch von seinen israelischen Freunden, die sich an seinem Projekt beteiligen wollen, aber von ihm zurückgewiesen werden: »Ich arbeite alleine«, entgegnet Gedalia einem Freund, der seine Hilfe angeboten hat. Sein einziger Verbündeter ist Khaled, der auf seinem Hof lebt und den Gedalia in seine heimlichen, ehrgeizigen Pläne einweiht. Mit ihm will er diese Zukunft gemeinsam aufbauen.

Gedalias enge und besondere Beziehung zu Khaled präsentiert der Film nicht zuletzt in homoerotischer Färbung: Der Zuschauer erfährt absolut nichts über eine heterosexuelle Vergangenheit Gedalias, und auch in der Gegenwart scheint er keine Frau zu begehren. Die einzige Szene, die auf seine Sexualität hindeutet, lässt eine körperliche Anziehung zu Khaled vermuten: Die beiden Männer stehen halbnackt im Feld, bespritzen sich lachend mit Wasser aus einem Schlauch, berühren sich. Palästinensische wie jüdische Nachbarn und Bekannte gehen davon aus, daß die sonderbare Beziehung der beiden das erlaubte Maß an körperlicher und emotionaler Nähe zwischen einem arabischen und einem jüdischen Mann bei weitem übersteigt. Die Israelis nennen Gedalia einen »Liebhaber der Araber«, und Palästinenser verhöhnen Khaled: »Seht ihn euch

9 Lola Young, Fear of the Dark: ›Race‹, Gender and Sexuality in the Cinema, London/New York 1996, S. 103.

an, wie er Gedalias Jeep fährt, als wären sie Partner! Er lebt bei ihm, ißt an seinem Tisch; am Ende wird er ihm den Arsch lecken.«

Doch die scheinbar ideale Männerkameradschaft verschleiert handfeste Machtbeziehungen zwischen Khaled und Gedalia. Khaled lebt in einer ärmlichen, abgelegenen Hütte; Gedalia verbietet ihm sowohl den Umgang mit anderen Palästinensern als auch den Kontakt zu seiner Schwester Hava. Somit ist Khaled wirtschaftlich, sozial und politisch vollständig abhängig von der gönnerhaften Gnade und Großzügigkeit seines Herrn sowie von dessen Launen. Als souveräner Herrscher entscheidet Gedalia nicht nur über Khaleds sozio-ökonomische Lage, sondern überwacht auch dessen Körper und Sexualität. Zweimal »rettet« er Khaled: einmal vor dem Zorn israelischer Bauern, denen nationalistische Palästinenser die Anpflanzungen verwüstet haben; ein anderes Mal vor diesen Palästinensern selbst, als sie Khaled für ihre Untergrundaktivitäten gewinnen wollen. Gedalia verdinglicht Khaleds Körper, er beutet ihn ökonomisch aus, und er macht ihn zu einem Objekt für sein homoerotisches Vergnügen. Man könnte Spivaks berühmte Formel kolonialer Machtphantasie – »white men are saving brown women from brown men«[10] – abwandeln. Gedalia hängt seiner eigenen kolonialen Rettungsphantasie nach, wenn er als weißer Mann den dunkelhäutigen Mann vor weißen und dunkelhäutigen Männern zu schützen glaubt – zum Zweck des eigenen sexuellen Genusses.

Die Interessen des Geschwisterpaars stehen in *Eastern Wind* in einem offensichtlichen, unversöhnlichen Konflikt. Gegen den Willen ihrer Mutter hat Hava ihr Klavierstudium in Jerusalem aufgegeben und ist in das alte Haus des Großvaters auf dem familieneigenen Hof gezogen – just in jenes Haus, das Gedalia verkaufen will, um liquide zu sein für den Ankauf arabischen Landes. Ihre verbotene Liebe zu Khaled läuft Gedalias patriarchalem Regiment über sie zuwider (der Bruder verbietet ihr zum Beispiel nächtliche Ausritte und versucht auf diese Weise, ihre Bewegungsfreiheit einzuschränken) und sie unterminiert zugleich Gedalias Anspruch auf Herrschaft über Khaled. Bruder und Schwester stehen sich, kurz gesagt, bei der Befriedigung ihrer Wünsche – seien es nun sexuelle, soziale oder nationale – gegenseitig im Weg. Der Film inszeniert diesen Widerstreit der Wünsche in doppelter Spiegelung auf erzählerischer Ebene und in der filmischen Form. Beide Geschwister wollen sich auf dem Land ihrer Ahnen niederlassen und somit das patriarchale Erbe der zionistischen Pionierväter antreten – Gedalia das ihres Vaters, Hava das ihres Großvaters. Wie Gedalia so verbittet sich auch Hava jede Einmischung der anderen Dorfbewohner in ihre privaten Angelegenheiten. Sie weist das romantische Werben Gidis, eines Bauern und ehemaligen Schulfreundes, ebenso zurück, wie Gedalia dessen Angebot ausschlägt, sich an seinen Geschäften zu beteiligen. Die auffälligste Ähnlichkeit zu ihrem Bruder zeigt sich allerdings in Havas Haltung gegenüber Khaled. Wie Gedalia, so entwickelt auch Hava eine Nähe zu Khaled, die weit über die sonst üblichen Kontakte zwischen Israelis und Palästinensern hinausgeht, zumal den Kontakten zwischen jüdischen Frauen und arabischen Männern. Sie fährt ihn nach Hause, lässt sich allein von ihm dabei helfen, das großväterliche Haus zu putzen, und beginnt schließlich eine Liebesbeziehung mit ihm. Ihr »ungebührliches« Benehmen provoziert heftige Reaktionen ihrer Umgebung, ähnlich wie die

10 Gayatri Chakravoty Spiva, Can the Subaltern Speak?, in: Patrick Williams/Laura Chrisman (Hg.), Colonial Discourse/Post-Colonial Theory, New York 1994, S. 97.

Feindseligkeit, die zuvor ihrem Bruder wegen seines Verhältnisses zu Khaled entgegenschlug. Die Reaktionen fallen sogar eher noch feindseliger aus, bricht sie doch ein Tabu. Die israelischen Dorfbewohner sagen, sie »gehe mit einem Araber« – eine wenig subtile Umschreibung dafür, daß sie mit einem schläft. Geschockt und angewidert vom in ihren Augen schamlose Verhalten der Tochter verkündet ihre Mutter: »So etwas ist hier noch nie vorgekommen! Das wird ein böses Ende nehmen!« Ein böses Ende in der Tat, dank Gedalia. Über Havas Namen (Eva), Emblem jüdischer Weiblichkeit und Quelle jüdischer Identität, gewinnt dieser Film über eine verbotene Liebe zusätzlich mythologische Züge.

Auch wenn die Beziehung zwischen Hava und Khaled die israelische Dorfbevölkerung empört und in ihren Augen die israelische Vorherrschaft zu unterminieren droht, so spielt sie sich doch keineswegs außerhalb nationaler und ethnischer Machtbeziehungen ab. Als Angehörige einer ihrem Selbstverständnis nach »überlegenen« Ethnie übt die jüdische Frau Macht über den arabischen Mann aus. In Texten kolonialer Literatur wird der »weißen Frau«, wie Ella Shohat bemerkt hat, unter Umständen zumindest kurzzeitig eine überlegene Position zugestanden. In einem Film wie *The Sheik* (1921) repräsentiert der westliche weiße Mann zwar die ›Gesetze des Textes‹, aber in seiner Abwesenheit wird die weiße Frau zum zivilisierenden Zentrum des Films.[11] In *Eastern Wind* ist es Hava, die jüdische Frau, die wohlgefällig den halbnackten, muskulösen Körper des arabischen Mannes betrachtet, als dieser sich wäscht. Der Film gesteht ihr und nicht Khaled die Macht des Blickes zu. Das ist insofern bemerkenswert, als es die gender-Konvention der visuellen Ökonomie des Mainstream-Kinos auf den Kopf stellt, derzufolge der Mann schaut und die Frau angeschaut wird. In einer Szene des Films wird Khaled aus dem Dorfkino hinausgeworfen. Als Palästinenser verweigert man ihm den Betrachterstandpunkt. Er versucht, sich Ersatz zu beschaffen und nun erst recht nicht davon abhalten zu lassen, das anzuschauen, was israelische Männer als ihr Monopol betrachten. Er nähert sich Havas Fenster und schaut ihr dabei zu, wie sie sich entkleidet. Als Hava seinen voyeuristischen Blick bemerkt, erschrickt sie jedoch nicht, wird nicht böse – wie vielleicht zu erwarten gewesen wäre. Selbstbewußt fängt sie den Blick auf und erwidert ihn, während sie gelassen fortfährt, sich auszuziehen. Die Frau bleibt hier blickendes Subjekt, wird nicht zum bloß passiven Objekt des männlichen Betrachters, macht vielmehr am Ende den Mann zum Objekt ihres Blickes. Für Hava wie für ihren Bruder ist Khaled Gegenstand sexueller Begierde. Hava dient er darüber hinaus dazu, demonstrativ gegen die mütterliche Autorität und das aufgezwungene Klavierstudium zu rebellieren: »Das ganze Jahr in Jerusalem habe ich nur geschlafen«, sagt sie trotzig zu ihrer Mutter. Für sie als privilegierte »Weiße« wird dieser Mann immer zur Verfügung stehen. Khaled seinerseits betrachtet die sexuelle Beziehung zu einer jüdischen Frau als Ehre: Seine Freunde bewundern und beneiden ihn wegen dieses »Privilegs«. Durch Intimität scheint es möglich, Zugang zur herrschenden Kultur zu erlangen und der Unterdrückung zu entkommen – was sich allerdings allzu oft als Illusion erweist. Verschiedene politische Ausdeutungen einer solchen privaten Grenzüberschreitung sind möglich: Die Tatsache, daß sich der Unterdrückte oder Kolonisierte über die Normen der Mächtigen hinwegsetzt, kann als nationale und politische Befreiung in-

11 Ella Shohat, Gender and the Culture of Empire: Toward a Feminist Ethnography of the Cinema, in: Quaterly Review of Film and Video 13 (1-2), 1991, hier S. 63.

terpretiert werden. Ein Stolz des männlichen Eroberers mag sich mischen mit einer gewissen Genugtuung darüber, die Unterdrücker in Angst und Schrecken zu versetzen. *Eastern Wind* spielt insbesondere mit letzterem Gedanken, provoziert er doch seinerseits israelische Ängste, palästinensische Männer könnten sich für ihre Unterdrückung rächen, indem sie den Israelies »ihre Frauen und Töchter stehlen«.

Die Beziehung zwischen Bruder und Schwester ist deshalb hochgradig ambivalent. Einerseits muß Gedalia verhindern, daß Havas Wünsche – das Haus des Großvaters und Khaled zu besitzen – sich erfüllen, will er seine Souveränität in Haus, Hof und Familie bewahren. Andererseits spiegeln ihre Wünsche seine eigenen bewußten und unbewußten Phantasien. Hava imitiert ihren Bruder; ihre Mimikry ist jedoch, wie Homi Bhabha es nennt, »Ähnlichkeit und Bedrohung in einem«.[12] Khaleds und Havas sexuelle Beziehung verweist Gedalia um so stärker auf die ethnische Differenz und weckt in ihm selbst ein nahezu schmerzhaftes Verlangen nach dem »Anderen«. Dieses Verlangen erschüttert seine so sicher geglaubte Identität und Autorität, es entfremdet ihn von sich selbst. Gedalia ist geradezu krank vor Begierde. Wenn aber das Andere so heftig begehrt wird, wie lassen sich dann Vorstellungen von »naturgegebener« ethnischer Überlegenheit und gerechtfertigter israelischer Vormachtstellung aufrechterhalten?

Eine Verbindung von interethnischem heterosexuellen und homosexuellen Begehren wird insbesondere durch filmische Mittel suggeriert. Schnitt und Bilderfolge legen Analogie nahe. Gleich im Anschluß an die Fensterszene mit Khaled und Hava sieht der Zuschauer die ebenfalls bereits beschriebene Szene der beiden duschenden Männer. Die Homoerotik wird zudem durch eine schwule Ikonographie unterstrichen: Mit (phallischen) Stahlbohrern brechen die halbnackten Männer die Erde auf, sie schwitzen heftig, weshalb sie sich gegenseitig aus einem Schlauch mit Wasser bespritzen. »Flüssiges« beherrscht die Bildersprache: Die Protagonisten schwitzen nicht nur, waschen und duschen sich, auch Wasserflaschen rücken ins Bild, ein berstendes Wasserrohr, Regen. Der Film (hebräisch *Hamsin*) heißt nach einem heißen Wüstenwind im Mittleren Osten, der die Menschen ins Schwitzen geraten läßt. Die Wassermetaphorik ist jedoch zweideutig: Sie begleitet erotische Szenen und kann doch zugleich auch als Wunsch nach Reinigung gelesen werden.

Eine Analogie von interethnischer heterosexueller »Vermischung« und Homoerotik legt auch der Schluss des Films nahe. In gleicher Kameraführung sieht das Publikum erst Khaled, wie er sich Havas Fenster nähert, später Gedalia. Durch das Fenster sieht Gedalia seine Schwester und Khaled beim Liebesspiel. Getrieben von einer Mischung aus Faszination, Angst, Empörung und Eifersucht, »penetriert« er Khaleds Körper homoerotisch-gewaltsam, indem er ihn erschießt. Durch das Fenster seiner Schwester hat er gesehen, was er zugleich fürchtet und begehrt. »In der Objektifizierung des Schautriebes steckt« nach Homi Bhabha »immer auch die bedrohliche Umkehrung ... des Blickes; in der Identifikation der imaginären Beziehung gibt es immer auch den entfremdenden Anderen (oder Spiegel), der unvermeidlich sein Bild auf das Subjekt zurückwirft.«[13] Auch in *Eastern Wind*

12 Homi K. Bhabha, Von Mimikry und Menschen. Die Ambivalenz des kolonialen Diskurses, in: ders., Die Verortung der Kultur, S. 125-136, hier S. 127.

13 Ders., Die Frage des Anderen. Stereotyp, Diskriminierung und der Diskurs des Kolonialismus, in: Verortung, S. 97-124, hier S. 120.

wird am Ende der Beobachter zum Beobachteten. Gedalias überwachender Blick fällt auf ihn selbst zurück und konfrontiert ihn mit seinen unterdrückten Wünschen. Gedalia, der vermeintlich externe Beobachter, ist bereits in die beobachtete sexuelle Szene integriert, er ist Teil von ihr: Der Film kehrt den Anblick interethnischer sexueller »Vermischung« um und wendet sich gegen den feindselig blickenden Betrachter. Das Publikum sieht, wie er sich nicht anders als mit Gewalt gegen den Ansturm ihn überwältigender Gefühle zu wehren weiß. Kein Wunder, daß es, nachdem er Khaleds Körper mit einer Kugel durchbohrt hat, zu regnen beginnt: Der Regen symbolisiert ein letztes Mal Gedalias unkontrollierte, zerstörerische libidinösen Energien. Ein Regen, der die Hitze kühlt und das viele Blut wegwäscht.

Übersetzt von Stefan Grob und Ulrike Weckel