



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„FAUDA und der Andere“

verfasst von / submitted by

Verena Hanna

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2017/ Vienna, 2017

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 589

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Internationale Entwicklung

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Frank Stern

L'impression d'altérité n'est qu'une illusion.

– Eric-Emmanuel Schmitt

DEUTSCHSPRACHIGES ABSTRACT

Mit Said lassen sich Werke der Populärkultur auf eine gegebenenfalls orientalistische Darstellungsweise des „Anderen“ untersuchen. Gemeinsam mit Simmels Exkurs über den Fremden und Freuds Ausführungen zu dem „Unheimlichen“ wird dies daher anhand der systematischen Filmanalyse nach Korte herangezogen, um die israelische Serie FAUDA auf ihre Differenzierung zwischen israelischen „Eigenen“ und palästinensischen „Anderen“ zu untersuchen. Ergänzt durch eine Inhaltsanalyse arabisch- und hebräischsprachiger Rezensionen zeichnet sich das Bild ab, dass orientalistischen Zügen in der Serie entweder direkt durch die Handlung widersprochen oder diese aber durch stilistische Mittel künstlerisch subvertiert werden. Die Analyse über Simmel und Freud zeigt, dass das Andere zwar als solcher auch präsentiert wird, durch den Einsatz von Doppelungen jedoch Zusammenhänge zum Eigenen geschaffen werden und die Sinnhaftigkeit der Eskalation des Konflikts in Frage gestellt wird.

ENGLISCHSPRACHIGES ABSTRACT

Said's theory on orientalism lends itself to analysing popular culture and its presentation of the "Other". In combination with Simmel's excursion on the stranger and Freud's explanations on the "uncanny", this is used to analyse the Israeli series FAUDA and its differentiation between the Israeli "Own" and Palestinian "Other", utilizing Korte's systematic film analysis. This is supplemented by an analysis of reactions and articles in both Arabic- and Hebrew-language media, leading to the conclusion that orientalist aspects in the series are either directly contradicted by the following developments or subverted by visually devices. Drawing on Simmel and Freud shows that while the Other might be presented as such, using the Doppelgänger-motive serves to show parallels to the own side, connect the Other to it and challenge the sense of purpose of further escalation with regard to the conflict¹.

¹ For a more in-depth English summary, please refer to the same-named chapter, to be found on page 100.

EIDESSTATTLICHE ERKLÄRUNG

Ich erkläre eidesstattlich, dass ich die Arbeit selbständig angefertigt, keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt und alle aus ungedruckten Quellen, gedruckter Literatur oder aus dem Internet im Wortlaut oder im wesentlichen Inhalt übernommenen Formulierungen und Konzepte gemäß den Richtlinien wissenschaftlicher Arbeiten zitiert, durch Fußnoten gekennzeichnet bzw. mit genauer Quellenangabe kenntlich gemacht habe.

Inhalt

DEUTSCHSPRACHIGES ABSTRACT	II
ENGLISCHSPRACHIGES ABSTRACT	II
EIDESSTATTLICHE ERKLÄRUNG	III
ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS	VI
ABBILDUNGSVERZEICHNIS	VII
1. Einleitung	1
1.1. Problemfeld und Relevanzherstellung	1
1.2. Fragestellung	4
1.3. Zielsetzung und Hypothesen	6
1.4. Stand der für das Arbeitsprojekt relevanten Forschung	7
1.5. Methodologie	9
2. Theorien und Grundlagen	11
2.1. Spezifika der Region: Israel & Palästina	11
2.1.1. Begriffsklärungen: Israeli, Zionist/in, Jude/Jüdin, Palästinenser/in, Arabische/r Israeli	11
2.1.2. Kurzer historischer Abriss: Oslo-Bestimmungen und Kompetenzentrennung in den Palästinensischen Autonomiegebieten	14
2.2. Theorien	17
2.2.1. Orientalismus und Othering nach Edward Said, Allison Mountz und Georg Simmel: der Fremde	17
2.2.1.1. Wer ist der Fremde?	18
2.2.1.2. Was ist der Orient?	21
2.2.1.3. Der „interne Andere“ aus dem Orient	23
2.2.2. Freud: Das Unheimliche	25
3. Serienanalyse	27
3.1. Spezifika von Serien als Format im Allgemeinen und israelischen Produktionen im Besonderen	27
3.2. Messages, Umfeld und kulturelle Auswirkungen	28
3.3. Differenzierung über gestalterische Aspekte	31
3.3.1. Architektur und Westernisierung	31
3.3.2. Ambivalente Darstellung und Passing	35
3.3.2.1. Passing: Kleidung und Auftritt	35
3.3.2.2. Passing: Verhaltensweisen	38
3.3.3. Hierarchische Strukturen	39
3.3.4. Musik als verbindendes Element	42
3.3.5. Sprache	46
3.3.5.1. Authentizität und Sprachverwendung	46
3.3.5.2. Sprache als elementarer Bestandteil des Passings	47
3.4. Figuren an der Grenze zur Alterität	49
3.4.1. Gabi oder Captain Ayub	49
3.4.1.1. Die Umkehrung des Fremden	49
3.4.1.2. Örtlichkeiten und das Unheimliche	52
3.4.1.3. Machtdemonstrationen als Orientalisierung?	54
3.4.2. Nurit: Soldat(in)?	57
3.4.2.1. Feminität und Maskulinität im Militär	57

3.4.2.2.	Das andere Ich: Die Suche nach (visuellen?) Differenzen	59
3.5.	Wer ist der Andere? Differenzierungsmechanismen in der Handlung	61
3.5.1.	Zwischen Sabra und Maskulinitätsnarrativen: Die Legitimierung des eigenen Vorgehens	61
3.5.2.	Darstellung von Zusammenhalt, Sinnhaftigkeit der Operationen und Freuds Doppelgängermotiv	63
3.5.3.	Judentum oder Islam – die tragende Differenz?	68
3.5.3.1.	Religionen als Shibboleth	68
3.5.3.2.	Religionen: Unterschiede in der Darstellung	72
3.5.3.3.	Zufluchtsort der etwas anderen Art	75
3.5.4.	Zwischen kollektiven Vorurteilen und Erwartungen an die Gegenseite	77
3.5.5.	Kinder: Junge Auseinandersetzung mit dem Lebensumfeld	79
3.5.5.1.	Abir – die Tochter Abu Ahmeds	79
3.5.5.2.	Ido – der Sohn Dorons	81
3.6.	Rezensionen und Reaktionen im arabisch- und hebräischsprachigen Internet im Vergleich	83
3.6.1.	Arabischsprachige Rezensionen: Die politische Dimension	85
3.6.2.	Hamas: Terroristen oder Soldaten?	91
3.6.3.	Die „Besatzung“	93
3.6.4.	Gegenseitige Bezugnahme	95
4.	Conclusio und Ausblick	97
ANHANG		100
English Summary		100
Deutschsprachige Zusammenfassung		101
QUELLENVERZEICHNIS		102
Filmografie		102
Literaturquellen		102
Internetseiten		106

ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS

ebd. ... Ebenda

PLO ... Palestine Liberation Organization

PTSD ... Post Traumatic Stress Disorder

Vgl. Vergleiche

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abbildung 1, Karte der Zoneneinteilung nach Oslo-II-Bestimmungen, Quelle: http://www.http://www.crasseux.com/images/map_west_bank_areas.jpg	15
Abbildung 2, Quelle: Netflix-Serie "FAUDA ", Folge 9, Staffel 1, Minute 5-7	50
Abbildung 3, Ali Karmi wird von Gabi befragt. Quelle: Netflix-Serie FAUDA , Folge 1, Staffel 1, Minute 3-4	50
Abbildung 4, Gabi in Nessrines und Um Taufiqs Haus - Quelle: Netflix-Serie FAUDA , Folge 4, Staffel 1, Minute 2-4	52
Abbildung 5, Nessrine wird am Grenzübergang dazu angehalten, sich auszuziehen und einer näheren Kontrolle zu unterwerfen. Quelle: Netflix-Serie "FAUDA ", Folge 8, Staffel 1, Minute 13-15)	55
Abbildung 6, Nurit in militärischer Kleidung, Quelle: Netflix-Serie FAUDA , Episode 1, Staffel 1, Minute 13	59
Abbildung 7, rechts: Nurit tanzt zur arabischen Tabla, Quelle: Netflix-Serie FAUDA , Folge 2, Staffel 1, Minute 30	60
Abbildung 8, links: Nurit in dem Versteck der Spaltgruppe der Mista'ravim, Quelle: Netflix-Serie „FAUDA “, Folge 7, Staffel 1, Minute 8	60
Abbildung 9, Nurit und Shirin, Folge 3, Minute 24).....	60
Abbildung 10, Bashirs und Amals Hochzeit. Quelle: Netflix-Serie "FAUDA ", Folge 1, Staffel 1, Minute 34-36... ..	66
Abbildung 11, Anschlag auf Darias Bar - Quelle: Netflix-Serie "FAUDA ", Episode 3 Minute 31-33, Episode 4 Minute 1, Staffel 1	66
Abbildung 12, Boaz in Gefangenschaft - links: Betet auf Arabisch, Mitte - Waleed hakt nach, wie er heie und woher er stammt, rechts - Boaz fasst die Aussage "Du bist ein Jude" als Beleidigung auf, und antwortet mit "Du Hund, du bist ein Jude"	69
Abbildung 13, links: Doron sagt die Shahada (islamisches Bekenntnis) auf Arabisch; Mitte: Doron wird auf Hebräisch aufgefordert, zu seinem „eigenen Gott“ zu beten, rechts: Doron sagt das Shema Yisrael (zentrales jüdisches Gebet) auf Hebräisch , Quelle: Netflix-Serie FAUDA , Folge 12, Staffel 1, Minute 24-26.....	70
Abbildung 14, Doron erhält sich in einer Moschee nach dem Tod des Boaz - Quelle: Netflix-Serie FAUDA , Folge 8, Staffel 1, Minuten 26-28 und 30-31	75
Abbildung 15, links: Verzehr von Suigkeiten und Schokolade durch Abu Ahmad, Quelle: Netflix-Serie FAUDA , Folge 11, Staffel 1, Minute 14,	78
Abbildung 16, Abir realisiert, dass sie in Israel ist - Quelle: Netflix-Serie FAUDA , Folge 8, Staffel 1, Minute 24-25	79
Abbildung 17, Haus israelisch-jüdischer Charaktere (Doron und Gali, Quelle: Netflix-Serie "FAUDA ", Episode 8, Staffel 1, Minute 10-11 für oben links und rechts, unten links Episode 1, unten rechts Episode 3, Minute 4).....	32
Abbildung 18, Shirins Wohnung (links) und Nessrines Wohnung (rechts), die jeweils gemeinsam mit der Mutter bzw. Schwiegermutter bewohnt werden. Quelle: Netflix-Serie "FAUDA ", Episode 7Minute 28 bzw. 31)	33
Abbildung 19, links: Nurit verschleiert sich, um bei ihrer ersten Mission unerkannt zu bleiben, Quelle: Netflix-Serie „FAUDA “, Folge 3, Staffel 1, Minute 22.....	36
Abbildung 20, Transformation der Mista'ravim, indem Haare getönt und Tattoos abgedeckt werden, Quelle: Netflix-Serie "FAUDA ", Folge 1, Staffel 1, Minute 18-19	36
Abbildung 21, Abu Ahmad verkleidet sich für die Hochzeit, Quelle: Netflix-Serie "FAUDA ", Folge 1, Minute 18-19	37
Abbildung 22, Mista'ravim tanzen und musizieren zu arabischer Musik, Quelle: Netflix-Serie FAUDA , Folge 2, Staffel 1, Minute 30	38
Abbildung 23, Mista'ravim begrüßen Doron auf Arabisch - Quelle: Netflix-Serie FAUDA , Folge 1, Staffel 1, Minute 13-14.....	38
Abbildung 24, Ankunft des Verteidigungsministers Gideon Avital, Quelle:Netflix-Serie "FAUDA ", Episode 6.....	39
Abbildung 25, Quelle: Netflix-Serie "FAUDA ", Episode 6	39
Abbildung 26, Büro des Abu Samara - Quelle: Netflix-Serie "FAUDA ", Episode 7.....	40
Abbildung 27, Büro des Verteidigungsministers - Quelle: Netflix-Serie "FAUDA ", Episode 6.....	40
Abbildung 28, Szenen mit arabischer Musik: Enta Omri (Folge 2), arabische Instrumente (Folge 2), Quelle: Netflix-Serie „FAUDA “ Tamally Maak (Folge 4, nicht in der Netflix-Version enthalten), Quelle: Youtube	43
Abbildung 29, Steve wird von palästinensischen Kindern überprüft, Quelle: Netflix-Serie FAUDA , Folge 4, Staffel 1, Minute 30-32.....	47
Abbildung 30, Abu Ahmad und Shirin entdecken, dass Doron Israeli ist (Quelle: Netflix-Serie FAUDA , Folge 12, Staffel 1, Minute 26 und 31)	47

1. Einleitung

1.1. Problemfeld und Relevanzherstellung

Der Begriff des Orientalismus, von Edward Said in seinem richtungsweisenden gleichnamigen Buch geprägt, gehört mittlerweile fest zum Syllabus jeder einführenden entwicklungstheoretischen Lehrveranstaltung – und mit ihm der Name des Autors als Vorreiter und prägenden Denker des Postkolonialismus. Das Interesse Suids daran, was passiert, wenn zwei Kulturkreise aufeinander treffen und wie sie sich gegenseitig beschreiben, charakterisieren und zum Teil dämonisieren, kommt nicht von ungefähr: Schließlich wuchs er in den 1930er und 40er Jahren zwischen dem damaligen britischen Mandat Palästina und Ägypten auf, beides zu dem Zeitpunkt noch in britischer Hand.

Gerade in dem Gebiet, das damals noch als Palästina bezeichnet wurde und heute als Israel anerkannt ist, prallen die Kulturen aufeinander: Seien es jetzt die EinwanderInnen aus den verschiedensten europäischen Ländern unter sich, denen teils allein ihre jüdischen Wurzeln gemein sind, oder deren gemeinsame Auseinandersetzung mit dem arabisch-muslimischen, palästinensischen Teil der Bevölkerung unter ihnen. Im Laufe der Jahrzehnte entwickelte sich hier nicht nur ein einzigartiger Staat mit einer Gesellschaft, die diesen vielfältigen Einflüssen Rechnung trägt und gleichzeitig aber auch ihre jüdischen Wurzeln betont, sondern leider auch einer der schwierigsten bis dato ungelösten Konflikte, die die Zeitgeschichte verzeichnet, und der sich unter anderem neben den politischen Schwierigkeiten auch an den zuletzt genannten Unterschieden entzündet. Die derzeitige politische Lösung besteht in darin, innerhalb des Staatsgebietes Israels Zonen zu definieren, die zunächst der Palästinensischen Autonomiebehörde unterstehen, wie es im Rahmen der Osloer Verträge in den 1990ern festgelegt wurde – allen voran Gaza und das Westjordanland, die über Jahre hinweg unterschiedlichen palästinensischen Parteien² unterstanden und so auch mit viel interner Unruhe und Dissens zu kämpfen hatten (vgl. Rabinovich 2011, S. 55 und S. 281). So entstehen auf kleinstem geografischem Raum regelrechte Parallelgesellschaften, die international anerkannte Grenzlinien überschreiten und bestehende Staaten durchwirken. Auch ist es nicht von der Hand zu weisen, dass sich Alltag und Kultur grundlegend unterscheiden, je nachdem, welcher Volksgruppe man sich zugehörig fühlt – auch aus dem Grund, da es nicht nur in den der Autonomiebehörde unterstellten Gebieten PalästinenserInnen gibt, sondern auch in Israel pro-

² Stand August 2017

per selbst. Die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Volksgruppe stellt deswegen verständlicherweise gerade auf Grund dieser Vielfalt einen wichtigen Teil der eigenen Identität dar. Das Nebeneinander- und Miteinanderleben ist daher äußerst stark von der eigenen Identitätsbildung durch wiederholter Abgrenzung zum jeweils „Anderen“ über Zuschreibung spezifischer Charakteristika geprägt, ein Vorgang, der als „Othering“ bezeichnet werden kann (vgl. Mountz 1999, S. 328). Dies schlägt sich auch in die Darstellung der jeweiligen Gruppen in der Populärkultur nieder, bedient sich diese doch oft gewisser Verkürzungen und Überzeichnungen, um auf geringem Platz oder in kurzer Zeit eine Menge an Informationen schnell zu vermitteln. So werden auch ebendiese Charakteristika, die den „Anderen“ von der intendierten Zuschauerschaft zugeschrieben werden, tragend für deren Darstellung in der Populärkultur – und nicht etwa die Eigenschaften, die die „Anderen“ sich gegebenenfalls selbst zuschreiben würden.

Daher liegt es nahe, ebendiese Darstellungen in der Populärkultur anhand des Konzepts des Orientalismus von Edward Said zu untersuchen, da dieser den Orientalismus in Bezug auf Populärkultur unter anderem wie folgt definiert:

„Thus a very large mass of writers, among whom are poets, novelists, [...] have accepted the basic distinction between East and West as the starting point for elaborate accounts concerning the Orient, its people, customs, "mind," destiny, and so on [...]” (Said 1978, S. 2-3)

Es ist somit ebendiese Darstellung des Anderen, nicht Vertrauten, anhand derer man orientalistische Denkweisen feststellen kann – ohne, dass diese mit einem dezidiert politischen Hintergedanken von den AutorInnen geschaffen wurden. Ebendieser Aspekt der Theorie ist tragend für die vorliegende Masterarbeit, gemeinsam mit den Ausführungen Simmels zur Natur des Fremden sowie Freuds Ausführungen zum Unheimlichen, die sich besonders gut für die Analyse der zur Differenzierung eingesetzten filmischen Mittel eignen und so auf passende Weise die systematische Filmanalyse nach Korte inhaltlich und interpretativ unterstützen.

Die Darstellung der anderen Seite nimmt so auch in der israelischen Serie „FAUDA“ eine zentrale Rolle ein: Dreht sich doch die Handlung um eine Untereinheit des israelischen Heeres, die, als AraberInnen regelrecht getarnt, in den Palästinensischen Autonomiegebieten Missionen durchführt. Auch wenn dies nach einer sehr einseitigen Erzählung anmutet, werden beide Seiten in sehr ausgewogener Weise dargestellt, was wiederum Einblicke darin bietet, wie Israelis und PalästinenserInnen von ersteren charakterisiert und voneinander unterschieden werden. Richtungsweisend ist hier Simmels Exkurs über den Fremden, in welchem dieser nützliche Einblicke in die Abgrenzung und Definition eines Fremden als jemanden, der kommt und nicht geht (Simmel 1908,

S. 509), liefert, ausgehend von welcher die Beziehung zwischen Israelis und PalästinenserInnen treffend analysiert werden kann. Nichtsdestotrotz handelt es sich hierbei jedoch nach wie vor um eine israelische Produktion, weswegen sich die Untersuchung von Orientalismus-Einflüssen bei der Darstellung des arabisch-muslimischen Teils der in den Palästinensischen Autonomiegebieten ansässigen Bevölkerung ebenfalls als interessant gestaltet. Über die Anwendbarkeit des Orientalismus-Begriffes auf diese spezielle Dynamik lässt sich natürlich streiten, da die israelische Gesellschaft zwar im Vergleich sehr westernisiert anmutet, aber trotz allem nicht unbedingt diesem Kulturkreis zuzuordnen ist. Auch ist es nicht von der Hand zu weisen, dass es keineswegs unproblematisch ist, unreflektiert die (post-)kolonialen Aspekte der Orientalismus-Theorie und damit auch den Vorwurf eines neuzeitigen Kolonialismus auf Israels Umgang mit PalästinenserInnen anzuwenden. Anhand eines Analogieschlusses wird daher erst am Ende der filmwissenschaftlichen Analyse die Frage nach der Anwendbarkeit des entwicklungstheoretischen Konzeptes im Kontext der behandelten Serie und unter Einbezug des Exkurses von Simmel sowie des Essays von Freud beantwortet werden können.

Um eine ausgewogene Analyse sicherzustellen, muss aber auch die andere Seite miteinbezogen werden. So soll vermieden werden, die Darstellung arabisch-muslimischer Charaktere durch die SerienmacherInnen zu verallgemeinern und somit selbst in eine der Fallen des Orientalismus nach Said zu tappen – es ist viel eher notwendig, die Serie in den Kontext der Gesellschaft, der sie entspringt, einzubetten. Für den Gegenblick würde sich daher vieles anbieten, zum Beispiel die Darstellung der israelisch-jüdischen Gesellschaft in arabischen Medien. Für die Masterarbeit wird jedoch ein anderer Weg gewählt: Ergänzend zu der Analyse des Serienmaterials selbst wird eine vergleichende Inhaltsanalyse zwischen Beiträgen im „israelischen“³ und „arabischen“ Internet durchgeführt, um die Rezension der Serie und ihrer Darstellung beider Gesellschaften in ausgewogener Art und Weise zu erfassen.

³ Da die Autorin des Hebräischen nicht mächtig ist, werden vor allem solche Zeitungen herangezogen, die ihre Artikel ins Englische übersetzen (Haaretz) oder von Anfang an auf Englisch publizieren.

1.2. Fragestellung

Die Formulierung einer einzelnen Fragestellung, die das Interessens- und Erforschungsinteresse abdeckt, gestaltet sich auf Grund der Komplexität des behandelten Themengebiets schwierig – allen voran die Frage, inwieweit es überhaupt gerechtfertigt ist, den Begriff des Orientalismus in Bezug auf Israelis und PalästinenserInnen zu verwenden, da dieser Begriff, wie vorhin diskutiert, in gewisser Weise eine Kolonialgeschichte impliziert und voraussetzt. Nichtsdestotrotz kann der Frage nachgegangen werden, ob einzelne Aspekte der Darstellung per Analogieschluss diesem zugeordnet werden können. Hier wird der Weg gewählt, zunächst die Darstellung des „Anderen“ zu Genüge zu analysieren, sie mit der Darstellung der „Eigenen“ zu vergleichen und den Graubereich, der durch die Mista’ravim-Einheit gegeben ist, in Relation zu diesen zu setzen, wobei Simmel und Freud gemeinsam mit Said eine tragende Rolle dabei spielen, diese einzelnen Aspekte herauszuarbeiten.

Diese Analyse steht auch stark im Vordergrund der Arbeit und bildet das Herzstück des Erkenntnisinteresses: Nur im Vergleich des israelischen Blickes darauf, wie Israelis, PalästinenserInnen und als PalästinenserInnen „getarnte“ Israelis dargestellt werden, können Rückschlüsse darauf gezogen werden, welche Unterschiede und Gemeinsamkeiten von den SerienmacherInnen für tragend und bedeutsam empfunden werden. Dabei werden keineswegs nur die Handlung, sondern vor allem auch die Kostümierung, die Kulissen, die Kameraführung, der Kontext, der Schnitt und die musikalische Hinterlegung in die Analyse miteinbezogen, um diese ganz im Sinne der später diskutierten systematischen Filmanalyse nach Korte durchführen zu können. Erst nach Vorliegen dieser Ergebnisse kann daher auch die Bearbeitung der Frage nach der Passung des Orientalismus-Begriffs in Angriff genommen werden, da sich durch die Unterschiede und Gemeinsamkeiten auch gegebenenfalls eine orientalistische Sicht auf die PalästinenserInnen und ihre Darstellung in der gegebenen Serie ergibt.

Daraus ergeben sich auch einige Unterfragen, die dabei helfen sollen, das Forschungsinteresse klarer darzulegen und einzugrenzen. Diese lassen sich unter der folgenden Hauptforschungsfrage zusammenfassen:

„Welche Unterschiede und Gemeinsamkeiten lassen sich in der Darstellung arabischer Charaktere im Sinne des Otherings im Vergleich zu den israelischen erkennen?“

Als Unterfragen werden dabei folgende bearbeitet:

- *„Inwieweit können Aspekte der Darstellung der „Anderen“ in der israelischen Serie FAUDA als orientalistisch gewertet werden?“*

- *„Welche Aspekte des Exkurses über den Fremden von Simmel finden sich in der Darstellung wieder?“*
- *„Welche Teile der Ausführungen Freuds über das Unheimliche können für die filmische Analyse der Serie herangezogen werden?“*

1.3. Zielsetzung und Hypothesen

Ziel der Arbeit ist daher, anhand der vergleichenden Analyse der Darstellung von Israelis und PalästinenserInnen in der bearbeiteten Serie „FAUDA“ Erkenntnisse dazu gewinnen zu können, welche Unterschiede tragend für die Unterscheidung der beiden Kulturkreise in den Augen der SerienmacherInnen sind. Auch die Implikationen dieser Ergebnisse dafür, ob die Darstellung als orientalistisch im Sinne von Edward Said zu werten ist, spielen eine wichtige Rolle. Dabei ist auch von großer Bedeutung, wie diese Darstellung im Kontext der israelischen Gesellschaft gedeutet werden kann und wie diese von arabischsprachigen Medien bewertet wird – schließlich existieren Serien nicht in einem Vakuum, sondern sind ein Produkt der Gesellschaft, in der sie entwickelt werden, und bieten so einen ungewöhnlichen, interessanten Einblick in ihre Denk- und Funktionsweise. Es ist daher in gewisser Weise ein Blick auf den Nahostkonflikt, der sich abseits historischer, politikwissenschaftlicher und tagespolitischer Diskussionen und Auseinandersetzungen abspielt, und so eine seltener beleuchtete Ebene dieser Thematik untersucht.

Es werden im Vorfeld der Arbeit keine Hypothesen formuliert, die etwaige Ergebnisse vorgreifen würden. Diese Entscheidung wird aus dem Grund getroffen, da die Formulierung von Hypothesen die Analyse in eine Richtung lenken würde, die speziell bei der Frage danach, ob orientalistisch geprägte Aspekte vorhanden sind, einschränkend wäre. Viel eher werden die Subforschungsfragen dafür herangezogen, den analytischen Fokus auf diejenigen Aspekte zu lenken, die für die Beantwortung der Hauptfrage von Bedeutung sind, ohne diese auf Grund von etwaigen getroffenen Vorannahmen einzuschränken.

1.4. Stand der für das Arbeitsprojekt relevanten Forschung

Auf Grund der Aktualität der Serie gibt es nach derzeitigem Stand keine wissenschaftlichen, öffentlich zugänglichen Arbeiten, die sich explizit mit „FAUDA“ selbst befassen, und somit auch keine Analysen der Darstellung von PalästinenserInnen und Israelis in dieser Serie im Vergleich. Die Autorin der geplanten Forschungsarbeit hat im Rahmen von zwei Seminararbeiten die Darstellung israelischer und palästinensischer Frauen im Vergleich sowie den Einsatz filmischer Stilmittel analysiert, auf welche im Rahmen der Masterarbeit nun unter Einbezug der männlichen Charaktere aufgebaut werden soll.

Gibt es zwar keine Werke, die sich auf die Serie selbst beziehen, so kann die Arbeit dennoch aus dem Vollen schöpfen, was relevante Forschung betrifft. Allen voran ist hier selbstverständlich das richtungsweisende Buch „Orientalism“ von Edward Said (1978) zu nennen, in dem die Grundlagen seiner Theorie, wie obig ausgeführt und beschrieben, vorgestellt und eingeführt werden. Auch dessen Rezeption und Weiterentwicklung im Rahmen verschiedenster Kontexte, etwa der von Burma und Margalit unter dem Namen „Occidentalism“ (vgl. Hagemann 2014) entwickelte Gegenblick, der sich für eine Analyse in die entgegengesetzte Richtung eignet, werden für die Masterarbeit herangezogen: Nicht nur die Vorstellungen der „Westlichen“ über die „Östlichen“, sondern auch die Vorstellungen der „Östlichen“ über die „Westlichen“ werden so in die Analyse miteinbezogen. Eng damit verbunden ist auch das „Othering“, das als sozialwissenschaftliches Konzept darüber definiert wird, dass gewissen Gruppen wiederholt ein bestimmtes Set an Charakteristika zugeschrieben wird, über welche sie dann als „anders“ markiert werden (Mountz 1999, S. 328), sowie der Exkurs Simmels (1908) über den Fremden.

Aus dem Bereich der Filmwissenschaften sind ebenfalls gewisse Theorien und Konzepte äußerst wichtig, die für die Analyse herangezogen werden sollen. Hier ist etwa der Begriff des „*passing*“s zu nennen, anhand dessen ebendiese Merkmale identifiziert werden können, die eine Gruppe einer anderen zuschreibt: Bei diesem Filmelement wechselt der/die betroffene Protagonist/in anhand willkürlicher oder unwillkürlicher Veränderungen an seinem Auftritt, Verhalten und Aussehen in ein ihm/ihr fremdes Milieu, geht in diesem aber unbemerkt ein und aus. Es werden daher hier diejenigen Elemente aufgezeigt, die die FilmemacherInnen für diesen Wechsel für notwendig erachten; dieses Stilmittel wurde daher im israelischen Film schon des Öfteren zur Markierung und Diskussion der Unterschiede zwischen Israelis und PalästinenserInnen eingesetzt (vgl. Naaman 2011, S. 251). Im Rahmen der vorliegenden Arbeit wird speziell auch im Zusammenhang mit filmischen Aspekten der Serie ebendiese auf Freuds Analysen zum Unheimlichen zurückgegriffen. Auch einführende Werke zu der israelischen Film- und Medienindustrie selbst und deren Spezifika

und Besonderheiten stellen einen bedeutenden Teil des bestehenden Korpus an relevanter Literatur dar. Allen voran sind hier die Beiträge in dem von Talmon und Peleg 2011 herausgegebenen Sammelwerk „Israeli cinema. Identities in motion“ sowie „Palestine, Israel and the politics of popular culture“ von Rebecca Stein, ebenfalls ein Sammelwerk mit vielen unterschiedlichen Beiträgen, zu nennen, die das behandelte Thema tangieren. Auch die wissenschaftliche Untersuchung israelischer Serien selbst stellt für sich genommen kein Novum dar; gibt es doch eine Vielfalt an Analysen, die sich mit diesen aus unterschiedlichsten Blickwinkeln befassen: Sei es jetzt die Diskussion qualitativ hochwertiger israelischer Serien als Kunstform (vgl. Lavie 2015), vergleichende Analysen der Darstellung des Krieges 1948 in zwei TV-Serien (vgl. Garami 2016), oder auch die Rezeption der Serie „Homeland“ und ihrer israelischen Vorlage „Prisoners of War“ in den jeweiligen Ländern im Vergleich (vgl. Zanger 2015).

Die Vorgangsweise, die Darstellung unterschiedlicher Kulturkreise und Personen, die diesen angehörig sind, mit dem Orientalismuskonzept in Zusammenhang zu bringen, ist aber keineswegs neu. Zu erwähnen sind hier etwa Untersuchungen der Darstellung von AsiatInnen in amerikanischen Anti-War-Filmen zu Vietnam (vgl. Kleinen, 2003), internalisiertem Orientalismus über AraberInnen/MuslimInnen in lokalen Filmen (vgl. Mousavi/Ghafoori 2013), oder aber auch die Interpretation von Sindbad und die zunehmend verwesternisierte Darstellung dieser Figur im Laufe der Jahrzehnte (vgl. Iveniuk 2012).

Die für den Theorieteil der Masterarbeit herangezogene Literatur lässt sich daher in drei Bereiche teilen: Literatur zum israelisch-palästinensischen Konflikt einerseits, zum Verständnis des Othe-rings nach Simmel und des Orientalismus-Begriffs nach Said andererseits sowie zu den Spezifika der Forschung zu Fernsehserien und dem Medium Film an und für sich, wobei unter letzteres auch Literatur zu den gewählten Methoden selbst einzuordnen ist.

1.5. Methodologie

Um das obig umrissene Thema in einer systematischen und präzisen Art und Weise bearbeiten zu können, ist es zunächst notwendig, es in das gegebene historische Umfeld einzubetten – schließlich sind Serien und Filme, wie Korte schreibt, stets im Spannungsfeld von historisch-gesellschaftlichen Einflüssen und den realen Rezeptionen zu sehen (Korte 2014, S. 23). Die historisch-gesellschaftlichen Einflüsse sind als Kontext unabdingbar dafür, dass die Serie so, wie sie als Endversion vorliegt, auch entstanden ist: Wäre das produzierende Land und seine Geschichte eine andere, gäbe es andere Referenzen und andere Erfahrungen der ProduzentInnen, die in das Endprodukt eingeflossen wären. Auf Grund der Produktionszyklen von Serien sind aber auch die Rezeptionen und Reaktionen auf diese als Einfluss auf später produzierte Staffeln zu zählen, weswegen eine eingehende Inhaltsanalyse dieser ebenfalls Teil der vorliegenden Arbeit ist.

Auf Grund des transdisziplinären Charakters der Arbeit wird im theoretischen Teil zunächst der allgemeine Stand der Literatur zu den drei wichtigsten Themen aufgearbeitet, die von der Fragestellung berührt werden. Hier werden Begrifflichkeiten geklärt und genau definiert, da gerade in diesem Bereich einige Unklarheiten bestehen und daher keineswegs mit schwammigen Begriffen, die nicht präzise definiert sind, gearbeitet werden sollte. Bei den Themengebieten handelt es sich in erster Linie um die historisch bedingten Spezifika der Beziehung zwischen Israelis und PalästinenserInnen, wie obig ausgeführt, um ein gewisses Grundverständnis für den Kontext der Serie zu garantieren. Weiters bietet sich die Bearbeitung des Orientalismus-Konzeptes nach Said an, da sich Orientalismus laut diesem wie obig definiert unter anderem auch durch die Darstellung der „Anderen“ in Medien ausdrückt. Um beurteilen zu können, ob dieses Konzept per Analogieschluss auf die vorliegende Serie angewendet werden kann, müssen dessen Inhalte und theoretische Weiterentwicklungen, wie etwa der Okzidentalismusbegriff, ebenfalls zunächst in Zusammenhang mit den ihm vorangehenden Exkurs Simmels über den Fremden sowie den Details des Essays von Freud im Theorieteil festgehalten werden. Abschließend müssen auch die Besonderheiten der israelischen Filmproduktionsbranche im Allgemeinen und die Spezifika von Serien als Filmformat im Speziellen einer genauen Aufarbeitung unterworfen werden, um schließlich so das benötigte theoretische Rahmenwerk zu vervollständigen, anhand dessen die Serie und ihre Inhalte in geeigneter Weise analysiert werden können.

Mit Abschluss des Theorieteils wird nun die eigentliche Analyse in Angriff genommen. Diese wird in erster Linie in Anlehnung an die von Korte entwickelte „Systematische Filmanalyse“ durchgeführt, da sie sich aus vielerlei Gründen für die geplante Arbeit eignet: Bei der

Systematischen Filmanalyse werden nicht nur der Inhalt als Filmrealität, sondern auch die Bedingungs- und Bezugsrealität und somit auch der Kontext in einer geeignet breit angelegten Weise in die Analyse mit einbezogen (vgl. Korte 2014, S. 23). Dabei wird aber stets laufend auf die obig besprochenen Theorien Bezug genommen und die Analyseergebnisse in Relation zu diesen gesetzt. Auch die als Wirkungsrealität bezeichnete Rezeption des Filmes – beziehungsweise der Serie – wird ebenfalls bearbeitet, was ganz im Sinne der geplanten Vorgehensweise steht, die Reaktionen im arabisch- und hebräischsprachigen Internet zu erfassen und mit der Analyse der Serie selbst zu verbinden, um die Forschungsfragen in geeigneter Form und Weise beantworten zu können. Für die Bearbeitung besonderer Schlüsselszenen wird eine Sequenzanalyse vorgenommen, an Hand derer die Unterschiede und Gemeinsamkeiten in der Darstellung in Bezug auf die Regiearbeit besonders klar herausgearbeitet werden können. Schließlich wird bei Sequenzanalysen, aufbauend auf einen frei gewählten Ausgangspunkt, etwa einer bestimmten Szene, die filmische Entwicklung über eine selbst festgelegte Dauer hinweg nachverfolgt (vgl. Reichert/Engerlt 2010, S. 31). Dies geschieht über eine zweifache, übereinander gelagerte Analyse: Des Inhaltes selbst, einerseits, und andererseits der gewählten Kameraeinstellungen und des Schnitts (vgl. ebd., S. 33).

2. Theorien und Grundlagen

2.1. Spezifika der Region: Israel & Palästina

2.1.1. Begriffsklärungen: Israeli, Zionist/in, Jude/Jüdin, Palästinenser/in, Arabische/r Israeli

Für die Bearbeitung der vorliegenden Fragestellung ist es zunächst notwendig, einige Bezeichnungen und Begriffe zu klären. Teilweise scheinen sie dasselbe zu beschreiben, zum Teil aber tragen sie Unterschiede in sich, die für die Forschungsarbeit äußerst bedeutsam sind – vor allem im Hinblick darauf, wie diese Begriffe zur Selbst- und Fremdbeschreibung verwendet werden.

So ist etwa „Israeli“ in erster Linie als nationalitätsbezogene Eigenschaft zu sehen. Unter diesen Begriff fallen rechtlich gesehen sämtliche Personen, die vor dem israelischen Staat dessen Staatsbürgerschaft besitzen – und zwar unabhängig von der Religion sowie der Art und Weise, wie diese Staatsbürgerschaft erworben wurde, sei es über Aliyah, über die Abstammung oder über die Ansässigkeit in Palästina vor der Gründung des israelischen Staates, wie im Nationalitätsgesetz ausgelegt wird (vgl. Israel: Nationality Law, 5712-1952 [], 14 July 1953, abgerufen unter <http://www.refworld.org/docid/3ae6b4ec20.html>). Ist der Begriff an und für sich zwar neutral, so sind aber speziell in Israel nicht nur nationale, sondern auch religiöse Identitäten daran gebunden, was der Entstehungsgeschichte Israels geschuldet ist: Schließlich war einer der stärksten Treiber hinter der Gründung des israelischen Staates, gewissermaßen eine Heimat für alle Juden und Jüdinnen zu schaffen (vgl. Haim 1953, S. 63).

Dies schlägt sich auch im Law of Return nieder, die jedem/jeder Juden/Jüdin die Einreise nach und Niederlassung in Israel gestattet, was uns zu einer weiteren Unterscheidung führt: Da das Judentum im Gegensatz zu anderen Religionen, etwa dem Christentum, dem Abstammungsprinzip folgt und je nach Auslegung von einem oder beiden Elternteilen vererbt werden kann, besteht innerhalb der jüdischen Religionsgemeinschaft bei weitem kein Konsens darüber, wer genau als Jude/Jüdin zu bezeichnen ist. Diese Diskussionen sind für die vorliegende Arbeit jedoch nicht näher von Bedeutung, im Zweifelsfall wird die liberalste Auffassung herangezogen, unter der jede/r, der/die sich als Jude/Jüdin identifiziert und ein jüdisches Elternteil vorweisen kann oder formal konvertiert ist, auch als solcher gilt (vergleiche hier im Gegensatz dazu konservativere Positionen, die nur solche Personen als Juden/Juden und Jüdinnen bezeichnen, die eine jüdische Abstammung auf mütterlicher Seite oder eine Konvertierung nach orthodoxem jüdischen Recht vorweisen können). Daher ist es aber auch nachvollziehbar, wieso der Begriff „Israeli“ oft fälschlich mit jüdisch gleichgesetzt wird, einer laut Agassi durchaus neo-zionistischen Sichtweise

(vgl. Agassi 1999, S. 8), selbst wenn laut Haim zwar darauf Wert gelegt wurde, im Nationality Law selbst keine Unterscheidung zwischen Juden und Jüdinnen und Arabischstämmigen festzulegen (vgl. Haim 1953, S. 65). Die Implikationen des Laws of Return und der unterschiedlichen Voraussetzungen für die Volksgruppen zum automatischen Erwerb der Staatsbürgerschaft ziehen jedoch sehr wohl eine deutliche Differenzierung nach sich – für Personen jüdischer Abstammung reicht die Immigration nach Israel, wenn nicht das *Ius sanguinis* zur Anwendung kommt, Personen nicht-jüdischer Abstammung müssen eine Reihe weiterer Kriterien, wie etwa eine zuvorgehende palästinensische Staatsbürgerschaft, erfüllen (Haim 1953, S. 65).

Es ist daher auf Grund dieses kurzen Exkurses durchaus auch nachzuvollziehen, wieso im allgemeinen Sprachgebrauch die feine Unterscheidung zwischen Israelis und *arabischen* Israelis besteht. Mit letzteren umschreibt man diejenige Personengruppe, die nach gültigem israelischem Recht die israelische Staatsbürgerschaft besitzt, aber nicht jüdischer, sondern arabischer Abstammung ist – hier ist das Judentum daher auch als kulturelle und nicht als religiöse Identität zu deuten, da diese im vorliegenden Fall stark miteinander verflochten sind. Ähnlich fallen daher nicht nur muslimische, sondern auch christliche AraberInnen unter den Begriff der arabischen Israelis, es ist also eine religionsunabhängige Unterscheidung⁴, für die in erster Linie kulturelle Differenzen tragend werden. In Abgrenzung zu diesen wird rechtlich gesehen der Begriff „Palästinenser/In“ für diejenigen Personen arabischer Abstammung in Israel und den Palästinensischen Autonomiegebieten⁵ verwendet, die nicht über die israelische Staatsbürgerschaft verfügen – hier handelt es sich ursprünglich also nicht um eine kulturelle, sondern um eine rechtliche Unterscheidung. Diese zieht für betroffene Personen weitreichende Konsequenzen nach sich, die unter anderem etwa auch die Bewegungsfreiheit betreffen – eine Situation, die durch den delikaten Status Quo der Gewaltenteilung im gesamtisraelischen Staatgebiet, speziell in Bezug auf die Palästinensischen Autonomiegebiete, noch mehr an

⁴ Im Verlauf dieser Arbeit wird Wert darauf gelegt, Personen anhand ihrer religiösen und kulturellen Identität genau zu umschreiben, um die Gruppendynamiken und Charakterisierung, wie sie in der Serie dargestellt werden, präzise erfassen zu können. Daraus ergeben sich Bezeichnungen wie israelisch-jüdisch oder arabisch-muslimisch trotz der Tatsache, dass alternative Konstellationen wie israelisch-arabisch oder arabisch-christliche Charaktere zumindest in der ersten Staffel der Serie nicht auftreten.

⁵ Auch die Frage danach, wer nun als Palästinenser/in gilt, ist mit vielen rechtlichen Diskussionen verbunden, die vergleichbaren Situationen an historischer Komplexität in nichts nachstehen. In der vorliegenden Arbeit wird nicht näher auf die historischen Debatten rund um Jordanien eingegangen, da diese im Kern nicht mit der Fragestellung verbunden sind. Ebenso sind weder die jüdische Diaspora noch die palästinensischen Teile der Bevölkerung im Libanon und Jordanien Gegenstand in der zu bearbeitenden Serie, weswegen diese nicht in die Analyse miteinbezogen werden.

Komplexität gewinnt, wie in späteren Kapiteln dargelegt, und durchaus zu kleineren Konflikten zwischen und innerhalb beider arabischer Gruppen führt.

Auch umgekehrt gesehen üben sich beide Seiten nicht durchgehend in politischer Korrektheit: So stark nuanciert die Unterscheidungen für die eigene Gruppe sind, so schnell werden auch sämtliche Mitglieder/Mitgliedinnen der anderen Seite in einen Topf geworfen und durchgehend mit einem der Begriffe beschrieben – so etwa zu beobachten auf politisch extremen Blogs der palästinensischen Seite, die alles, was in irgendeinem Zusammenhang mit Israel steht, als zionistisch bezeichnen (siehe Kapitel 3.6). Nun ist dies wohl der aufgeladene und am häufigsten falsch verwendete Begriff unter denen, mit denen wir uns bisher auseinandergesetzt haben. In erster Linie bezeichnet man als Zionisten/Zionistinnen die AnhängerInnen einer politischen Ideologie, die bekanntlich in ihrer hier relevanten Form von Theodor Herzl (mit-)begründet wurde. Stark vereinfacht ausgedrückt ist die Kernidee dieser Ideologie, Juden und Jüdinnen zur Gründung eines eigenen, jüdischen Staates und zur Immigration in das damalige Palästina zu bewegen (Weisbrod 1981, S. 780 und 784). Sie spielte daher auch eine maßgebliche Rolle in der Entstehungsgeschichte Israels selbst – sowohl vor der Gründung des Staates als auch danach, da sich ihr Parteien wie Ahdut Haavoda, später Mapai, verschrieben haben (vgl. ebd.), und durchlief mehrere Veränderungsetappen, sodass heutzutage viele verschiedene Strömungen existieren. Weisbrod zeichnet nach, wie sich die Schwerpunktsetzung des Zionismus und der von seinen AnhängerInnen als ideal empfundene Vorgehensweisen und Berufsbilder nach und nach verschoben: Spielten zuerst die sogenannten Pioniere und Siedler die größte Rolle, übernahmen bald die ArbeiterInnen, bald PolitikerInnen, die nach Unabhängigkeit im damaligen Britischen Mandat strebten, diese Position (vgl. Weisbrod 1981, S. 780-786).

Es sind nun ebendiese letztgenannten Personengruppen, über die die damaligen ansässigen PalästinenserInnen mit dem Zionismus in Berührung gekommen sind. So lässt sich auch nachvollziehen, dass einerseits die Begriffe „Israeli“ „Jude/Jüdin“ und „Zionist/in“ im palästinensischen Sprachgebrauch von einigen Kreisen austauschbar verwendet werden, andererseits bevorzugt letzterer Begriff herangezogen wird, um die „Besatzung“ in all ihren Facetten – selbst in TV Serien – hervorzuheben.

2.1.2. Kurzer historischer Abriss: Oslo-Bestimmungen und Kompetenztrennung in den Palästinensischen Autonomiegebieten

Der palästinensisch-israelische Konflikt gehört zu denjenigen, deren genaue Darlegung Bücher um Bücher füllen könnte – dessen Bearbeitung ist allerdings auch nicht Gegenstand dieser Arbeit. Viel eher ist es lediglich notwendig, einige wenige, für die Arbeit direkt relevante Aspekte zu verdeutlichen, um das Verständnis des soziokulturellen und politischen Umfelds, aus dem heraus die Serie entstanden ist und in dem sie spielt, zu erhöhen.

Nach einer Reihe von durchwegs turbulenten Jahrzehnten, die nach außen von diversen Kriegen mit den arabischen Nachbarstaaten Israels und nach innen von schwierigen Auseinandersetzungen rund um die „PalästinenserInnenfrage“ geprägt, aber auch stets von einem friedenssuchenden Prozess einzelner Gruppierungen begleitet waren, kulminierten die politischen Spannungen schließlich in der sogenannten Ersten Intifada⁶. Hierbei handelt es sich um eine Phase gewalttätiger Unruhen und Übergriffen von palästinensischer Seite im Gazastreifen, im Westjordanland und in Ostjerusalem (vgl. Büttner 1998, S. 58), deren Anfang auf 1987 gesetzt wird und die mehr als zwei Jahre andauern sollte, bis schließlich die durch sie ausgelösten Prozesse in einen friedensorientierten Vertrag, bekannt als Oslo 1, 1993 münden konnten. In diesem wurden die Autorität für den Gaza-Streifen und Jericho sowie die Verantwortung für Bereiche wie Schulbildung und Kultur, Tourismus und Gesundheit im Westjordanland, im Gazastreifen und in Jericho vertraglich an die „authorisierten PalästinenserInnen“ – also an die PLO⁷ – übergeben (Artikel VI der Declaration of Principles on Interim Self-Government Arrangements, Quelle⁸). Weiters wurde festgelegt, eine Art palästinensische Polizei für in diesen Gebieten auftretende Unruhen zu gründen, während Israel nach wie vor für die Sicherung der Gebiete vor „externen Bedrohungen“ und die Sicherheit von Israelis verantwortlich bleibt (Artikel VIII, ebd.). Eine Untereinheit der im Zuge dessen gegründeten Palestinian Security Services, nämlich „الأمْن الوقائي“, auf Englisch gemeinhin mit „Preventive Security Force“ übersetzt und mit der „Entgegenwirkung militärischer Aktionen und Beobachtung oppositioneller Bewegungen“ beauftragt (vgl. Quelle⁹) erfüllt im Serienverlauf von FAUDA eine besondere Bedeutung – vor allem im Hinblick darauf, dass die Mitglieder dieser Untereinheit nicht allgemein bekannt sind und des Öfteren sogar der Geheimhaltung unterliegen.

⁶ Es handelt sich hierbei um ein arabisches Wort, das in etwa mit „Aufstand, Erhebung“ übersetzt werden kann.

⁷ Palestine Liberation Organization

⁸ <http://www.mfa.gov.il/mfa/foreignpolicy/peace/guide/pages/declaration%20of%20principles.aspx>

⁹ <http://www.miftah.org/Display.cfm?DocId=10400&CategoryId=21>,

Da diese Vereinbarung jedoch die Beantwortung von für den Frieden essentielle Fragen – wie etwa nach dem Status Jerusalems – auf spätere Verhandlungen vertagte (Artikel V, vgl. Quelle¹⁰), folgte nur zwei Jahre später eine zweite Vereinbarung, die in Folge dessen inoffiziell als Oslo II bezeichnet wurde und offiziell den Namen „Israeli-Palestinian Interim Agreement on the West Bank and the Gaza Strip“ trägt. In dieser wurden nun einige Klauseln festgelegt, die für das Verständnis der in FAUDA dargestellten Vorkommnisse von äußerster Bedeutung sind: Das Westjordanland wurde in drei Zonen unterteilt, in denen Israel in variierendem Ausmaß für die interne Sicherheit involviert ist und in weiterer Folge ein gewisses Maß an Autonomie den PalästinenserInnen zuerkennt (vgl. Quelle¹¹). Für die „Sicherung vor externen Bedrohungen“ und die von Israelis bleibt Israel auch nach Oslo II verantwortlich, was auch im Hinblick auf das Geschehen innerhalb der im Rahmen dieser Arbeit besprochenen Serie interessant bleibt.

Zone A besteht zum größten Teil aus den folgenden Städten: Jenin, Nablus, Tulkarem, Kalkilya, Ramallah und Bethlehem – hier wird den PalästinenserInnen das größte Ausmaß an Autonomie zugesprochen, namentlich im Bereich der internen Sicherheit, der öffentlichen Ordnung sowie ziviler Angelegenheiten (Auf der Karte braun eingezeichnet, vgl. ebd.). Zone B hingegen umfasst die palästinensischen Dörfer des Westjordanlandes – hier haben die palästinensischen Behörden zwar volle Autonomie in zivilen Angelegenheiten, bei der Bekämpfung von Terrorismus und der Sicherheit israelischer StaatsbürgerInnen hat aber Israel selbst die höchste Autorität (Auf der Karte gelb eingezeichnet, vgl. ebd.). Die Handlung von FAUDA spielt sich größtenteils zwischen diesen beiden Gebieten ab – sei es jetzt in Nablus oder Tul Karem selbst (und somit in Städten des Gebiets A) – oder aber in

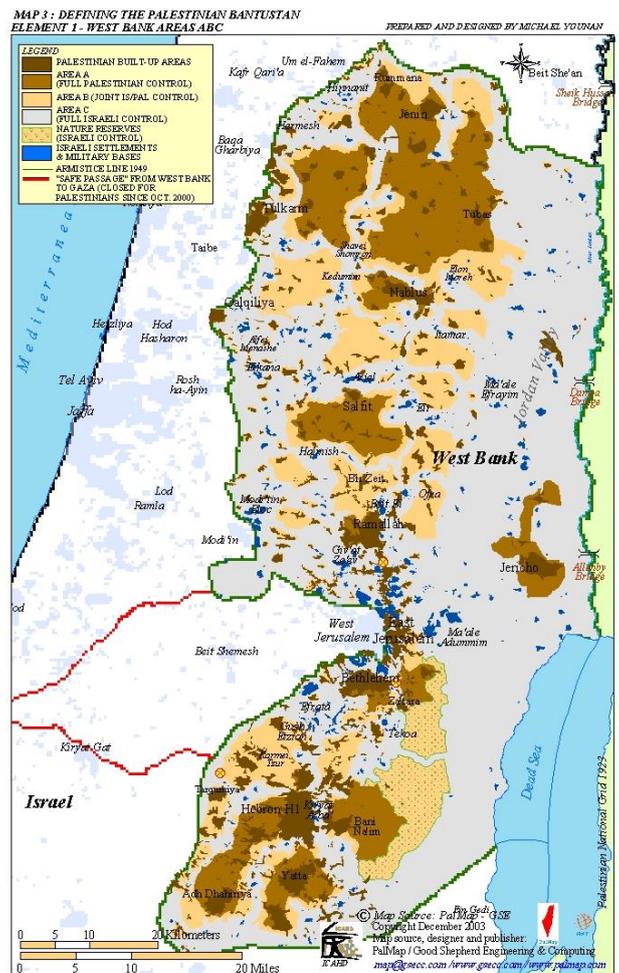


Abbildung 1, Karte der Zoneneinteilung nach Oslo-II-Bestimmungen, Quelle: http://www.http://www.cras-seux.com/images/map_west_bank_areas.jpg

¹⁰ <http://www.miftah.org/Display.cfm?DocId=10400&CategoryId=21>

¹¹ <http://www.mfa.gov.il/MFA/ForeignPolicy/Peace/Guide/Pages/The%20Israeli-Palestinian%20Interim%20Agreement%20-%20Main%20P.asp>

Dörfern nahe Ramallahs, die wiederum Zone B zugeschrieben werden müssten. In der Zone C, als unbewohntes, von SiedlerInnen bewohntes oder sonstig von israelischem Interesse definiertem Gebiet bleibt Israel für sämtliche Sicherheitsfragen verantwortlich, während zivile Angelegenheiten zur palästinensischen Sache werden (vgl. Quelle¹²). Auf der Karte sind diese Gebiete gräulich eingezeichnet.

¹² <http://www.mfa.gov.il/MFA/ForeignPolicy/Peace/Guide/Pages/The%20Israeli-Palestinian%20Interim%20Agreement%20-%20Main%20P.aspx>

2.2. Theorien

2.2.1. Orientalismus und Othering nach Edward Said, Allison Mountz und Georg Simmel: der Fremde

Die Frage danach, wie man zwischen dem Eigenen und dem Fremden, zwischen „Wir“ und „Sie“, zwischen „Ich“ und „Du“ unterscheidet, beschäftigt seit Jahrhunderten PhilosophInnen, SoziologInnen und PsychologInnen in verschieden ausgeprägter Form. So finden sich etwa schon bei Aristoteles bzw. Sokrates Ideen, wonach man durch die Widersprüche, die man im eigenen Ich trägt, in dem Gegenüber ein „anderes Selbst“ erkennen kann (vgl. Arendt 2016, S. 56). Dies nimmt Arendt selbst nun zum Anlass, um auszulegen, dass das „Ich“ und die eigene Meinung erst über das Zwiegespräch, über den Dialog mit einem Gegenüber, mit einer anderen Person erst tatsächlich ausformuliert und verfestigt wird (vgl. Arendt 2016, S. 57).

Bezogen sich diese Ideen noch auf Einzelpersonen, so begannen besonders mit Anfang des 20. Jahrhunderts immer mehr TheoretikerInnen, sich mit dieser Thematik auf einer größeren Skala zu beschäftigen. An erster Stelle zu nennen ist hier Georg Simmel, ein deutscher Soziologe, und sein „Exkurs über den Fremden“, ein 1908 erschienener Essay. Während sich auch Sigmund Freud im Zuge seiner analytischen Schriften mit dem „unheimlich gewordenen“ Vertrauten auseinandergesetzt hat, war es doch Edward Said, der dieses Gedankengut explizit auf den Orient und den Blick auf diesen durch den Westen bezogen und in einen größeren, als postkolonial bekannten Diskurs gebettet hatte. Es sind dabei verschiedene mit einander verwandte und zusammenhängende Konzepte, deren Bearbeitung für die vorliegende Arbeit unumgänglich ist – unabhängig davon, ob wir Freuds Essay, Simmels Exkurs oder Saids Theorie näher beleuchten, ist dabei stets jedoch der Zusammenhang zur einzigartigen Situation im heutigen israelischen Staatsgebiet zu bedenken, bei der (mindestens) zwei doch sehr verschiedene Volksgruppen neben- und miteinander ihren Alltag bestreiten. Gerade deren Darstellung in der Populärkultur, wie auch in FAUDA, bedarf dabei einer eingehenden Analyse der Differenzen sowie des Blickes auf die Fremden.

2.2.1.1. Wer ist der Fremde?

Bezieht man sich hier auf theoretische Ausarbeitungen zurück, so ist etwa Simmels Definition des Fremden als potentiell Wandernden, als Person, die sich vor allem dadurch auszeichnet, dass sie dieser Umgebung „fremd“ zu sein scheint und Eigenschaften in diese hineinträgt, die ihr nicht entstammen, relevant (Simmel 1908, S.509). Bezeichnend ist auch die Tatsache, dass der Fremde einerseits von Simmel als „der heute kommt und morgen bleibt“, andererseits aber als „jenseits von Nah und Fern“ bezeichnet wird, seine Existenz im Alltag also gewissermaßen negiert wird (ebd.) – eine Tatsache, die sich auch im filmischen Kontext niederschlägt und Spuren zeigt, eignen sich doch gestalterische Mittel wie Schnitt, Kameraführung, Kulissen und Hintergrundmusik äußerst gut dafür, diese Differenzierung in „Eigen“ und „Fremd“ herauszuarbeiten und sie gewissermaßen in zwei einander sehr nahestehende, aber trotz allem nicht berührende Welten zu trennen. In der zu analysierenden Serie kommt dies doppelt zum Tragen, da durch die Darstellung der „Mista‘ravim“-Untereinheit ein gewisser Graubereich zwischen dem Eigenen und dem Fremden gezeigt wird.

Die Betonung von Differenzen und Zuschreibung bestimmter Eigenschaften, um sich von den Fremden abgrenzen zu können, ist dabei grundlegender Bestandteil des Otheringvorgangs (vgl. Mountz 2009, S. 328). Hier haben wir daher eine Interpretationsweise, die der des obig zitierten Ausschnitts aus Simmels Exkurs leicht entgegengesetzt ist: Der Fremde ist keineswegs nicht-existent, besteht nicht ungeachtet seiner Proximität außerhalb des alltäglichen Wahrnehmungsbereichs, sondern ist hingegen essentiell für das Selbstverständnis der eigenen Gruppe, ist unabdingbar dafür, sich selbst definieren zu können. Im Verständnis Simmels sind es aber erst die Ähnlichkeiten zu einem selbst, die den Fremden in ein Näheverhältnis rücken, es sind die Gemeinsamkeiten, auf Basis derer der/die Fremde erst wahrnehmbar wird (Simmel 1908, S. 509-511) – hier besteht sozusagen somit ein Paradoxon, nach welchem ebendiese die Wahrnehmung des Fremden erst seine Nähe belegt: *„die Distanz innerhalb des Verhältnisses bedeutet, dass der Nahe fern ist, das Fremdsein aber, dass der Ferne nah ist.“* (Simmel 1908, S. 510), in anderen Worten: Alleine das Potential zum Othering – sei es jetzt im alltäglichen Umgang oder in der Populärkultur – ist schon Indiz dafür, dass sich die beiden Gruppen in irgendeiner Weise nahestehen.

Im vorliegenden Kontext sind im Hinblick auf Said daher vor allem seine Ausführungen im Hinblick auf die Darstellung der „Anderen“ durch die Populärkultur relevant: Hier drücke sich der Orientalismus in erster Linie durch die Ideen der westlichen AutorInnen und Kunstschaffenden, durch ihre in sich konsistente Darstellung des Orients aus (vgl. Said 2003 [1978], S.2-3). Die Art und Weise, wie diese präsentiert werden, kann, muss allerdings nicht viel mit ihrem tatsächlichen

Alltag zu tun haben. Am meisten hervorzuheben sind hier die Implikationen, die sich durch die Darstellung der „Anderen“ für die eigene Gruppe ergeben. Der Orientalismus selbst wird dabei an einer anderen Stelle von Said als „*a Western style for dominating, restructuring, and having authority over the Orient*“ (Said 2003 [1978], S. 3)“ definiert. Es sind hier zwei Aspekte und Begriffe, die einer weiteren Klärung bedürfen: Namentlich der „Westen“ an und für sich sowie die Frage danach, was als Orient aufgefasst wird. Beides sind im Hinblick auf die zu bearbeitende Fragestellung nicht unerheblich, bezieht sich doch schon Said selbst auf Positionen wie die von Massignon, welcher Israel nicht dem westlichen Kulturkreis, sondern von vornherein dem Orient selbst zuordnet und somit den israelisch-palästinensischen Konflikt, ein unabdingbarer Teil der Hintergrundgeschichte der bearbeiteten Serie, auf ein „semitisches Problem“ reduziert (vgl. Said 2003 [1978], S. 270). Dies stellt eine nicht minder problematische und reduzierende Sichtweise dar als jene, die in dem israelisch-palästinensischen Konflikt a priori eine kolonial anmutende Besatzung¹³ sehen. Viel eher muss man daher beide Begriffe gemeinsam betrachten, um die Essenz von Saids Theorie herausarbeiten und in weiterer Folge gemeinsam mit Simmel, Freud und dem Othering-Konzept einsetzen zu können. Bei dem Othering-Begriff kann ebenfalls an einen weiteren postkolonialen Diskurs angeknüpft werden, über welchen Otheringvorgänge intersektionell als „*classed, raced and gendered*“ (Spivak¹⁴, zitiert nach Jensen 2011, S. 65) betrachtet werden können.

Gleichzeitig existieren auch zum Orientalismus Gegenentwürfe, etwa das unter anderen Vorzeichen agierende Gegenstück des Okzidentalismus, von Margalit und Buruma 2004 theoretisiert. Dieser wird als Umkehrung des Orientalismus definiert, ähnlich wie sein Counterpart beschäftigt sich der Okzidentalismus mit „*...tief verwurzelte[n] und tradierte[n] Phantasievorstellungen [sic!], die das Verhältnis von Orient und Okzident prägen.*“ (Hagemann 2016, S. 424), wobei aber der bei Said vorhandene post-koloniale Herrschaftskontext ausgeblendet wird (vgl. ebd.). Auch dieses Konzept kann in der Analyse der dargestellten Einstellungen arabisch-muslimischer Charaktere in Bezug auf den Westen hilfreich sein, weswegen beim Otheringbegriff explizit nicht auf Jensens Auffassung zurückgegriffen wird, die im Othering einen

¹³ Auch die Diskussion der Frage, ob sich in den derzeitigen Verhältnissen in Israel und den Palästinensischen Autonomiegebieten ein koloniales Verhältnis erkennen lässt, ist explizit nicht Gegenstand dieser Arbeit, da der Auseinandersetzung mit dieser Frage eine eigene Arbeit geschuldet wäre, die auch grundlegend andere methodische Vorgehensweisen mit sich bringen würde als die vorliegende. Saids Ausführungen sind vor allem in dem Ausmaß relevant, in dem sie die Darstellung der „Anderen“ in der Populärkultur durch die eigene Seite aufarbeiten und differenzieren.

¹⁴ Die Kontrastierung beider postkolonialer Diskurse von Spivak und Said ist bewusst nicht Teil der Themensetzung dieser Arbeit, da dies eine grundlegend andere Fragenstellung als die vorliegende bearbeiten würde. Wo passend, wird auf die Intersektionalität des Begriffs eingegangen, jedoch ohne sich notgedrungen auf Spivaks genaues Verständnis dessen zu berufen.

durch potentiell dominante Gruppen an andere, ihnen unterlegenen Gruppen durchgeführten Vorgang sieht (vgl. Jensen 2011, S. 65). Schließlich würde das durch die palästinensische Seite durchgeführte Othering nach dieser Definition nicht als solches gelten.

2.2.1.2. Was ist der Orient?

Gleich in den ersten Sätzen seines berühmten Werkes „Orientalism“ geht Said dabei auf die Beantwortung dieser wichtigen Frage ein: Der Begriff „Orient“ bezeichne nach seinem Verständnis eine europäische Erfindung, die nicht nur geografisch nahe gelegen ist, sondern auch diejenige Region beschreibt, in der europäische Nationen wichtige Kolonien für sich einnahmen (vgl. Said 2003 [1978], S.1). Auch in kultureller Hinsicht versteht Said unter dem Begriff des Orients den Nahen Osten als ein Spiegelbild Europas, die Quelle der Abgrenzung zum nahegelegenen „Anderen“, während aus amerikanischer Perspektive der Orient vor allem durch den Fernen Osten verkörpert wird (vgl. Said 2003 [1978], S.2). Es sind daher mehrere Aspekte, die mit dem Orientalismus-Begriff und seinem Verständnis des Verhältnisses der zwei betroffenen Kulturkreise untrennbar verbunden sind: Eine lange, verzweigte, durchaus nicht unproblematisch gestaltete gemeinsame Geschichte einerseits, die auf ein koloniales Erbe fußt; damit verbundene Vorstellungen im „Westen“ über den „Osten“ sowie, zuletzt, daraus resultierende Abgrenzungen und Ableitungen für das Selbstbild des Westens: Nicht die eigenen Errungenschaften, sondern die empfundene Unterlegenheit des Orients dient, überspitzt gesagt, besonders im Kontext der (Populär-)Kultur als Beweis der Überlegenheit des Westens – schließlich würde sich der Orient selbst darstellen, wenn er es könnte (vgl. Said 2003 [1978], S. 21).

Es ist evident, dass das Konzept daher nicht ohne weiteres auf den israelisch-palästinensischen Konflikt übertragen werden kann, da dies nicht wenige problematische Vorannahmen mit sich bringen würde. Viel eher müssen diejenigen Aspekte des Konzepts, die nach eingehender Analyse für anwendbar befunden werden, im Zusammenspiel mit Simmel und dem Othering-Konzept auf die Serie und die in ihr enthaltenen Darstellungen übertragen werden. In diesem Zusammenhang ist es dennoch wichtig hervorzuheben, dass es laut Said bei der Analyse von ebensolchen Darstellungen weniger um den Wahrheitsgehalt selbst geht, sondern viel eher um die verwendeten Stilmittel (vgl. Said 2003 [1978], S. 21) sowie der Eigenpositionierung des Autors/der Autorin gegenüber dem dargestellten Anderen – nicht die Darstellung der Machtverhältnisse per se sei orientalistisch, sondern die Art und Weise, wie diese umgesetzt wird, kann orientalistische Züge tragen.

Aus Saids umfangreichem Werk lassen dabei sich eine Reihe von Aspekten identifizieren, die seit Jahrzehnten und Jahrhunderten für eine Orientalisierung des Dargestellten bezeichnend sind: Die durchgehende Generalisierung von einzelnen Vorkommnissen und Details, um Aussagen über die gesamte Gruppe zu treffen (Said 2003 [1978], S. 86 und 301); das Einnehmen einer Autoritätsposition, eines Herrschaftswillens über den Orient (Said 2003 [1978], S. 95 und 301); die Charakterisierung des Orients als unveränderlich und unterlegen, im Gegensatz zu der eigenen

Position (Said 2003 [1978], S. 96 und 300); der Widerwille, bereits bestehende Vorurteile beim Leser/bei der Leserin – bzw. auch bei dem Publikum – zu hinterfragen oder zu verändern (Said 2003 [1978], S. 65); kurz: eine Reduktion sämtlicher Teilbereiche des Lebens in vorhergesehene Kategorien und deren Subsumierung unter dem Begriff des „orientalischen Sinnes“ (Said 2003 [1978], S. 239 und 300).

Hinzu kommt zudem in moderneren Jahrzehnten – Said spricht hier etwa von den Dekaden ab dem Zweiten Weltkrieg – die Differenzierung des Orientalismus in viele Strömungen: So gibt es nun asiatische orientalische Personen, aber auch solche indischen oder arabischen Ursprungs (Said 2003 [1978], S. 285). Orientalistische Strömungen der letzten Jahrzehnte beinhalten die Darstellung von AraberInnen als angsteinflößend (engl. Original: „menacing“, Said 2003 [1978], S. 285f), wobei scheinbar mühelos „semitische“ Karikaturen, die bisher für die Darstellung von Juden und Jüdinnen reserviert waren, auf AraberInnen übertragen werden. Said zählt weiters eine Reihe von Eigenschaften auf, die AraberInnen im Fernsehen und im Film zugeschrieben werden, wobei sich diese Stereotypen durch die modernen Medien noch verfestigen (vgl. Said 2003 [1978], S. 26):

„In the films and television the Arab is associated either with lechery or bloodthirsty dishonesty. He appears as an oversexed degenerate, capable, it is true, of cleverly devious intrigues, but essentially sadistic, treacherous, low. Slave trader, camel driver, moneychanger, colorful scoundrel: these are some traditional Arab roles in the cinema.“ (Said 2003 [1978], S. 286-287)

Abschließend ist hervorzuheben, dass laut Said der Hass auf Juden und Jüdinnen auch das sei, was in den Augen der OrientalistInnen AraberInnen im gesamten Nahen Osten eine (Said 2003 [1978], S. 287). Unter Ausklammerung der obig ausgelegten historischen Voraussetzungen für den Orientalismus findet sich daher in diesen Ausführungen durchaus eine Reihe von Merkmalen, die orientalistische Darstellungen des Orients aufweisen, unter denen die Implikation der moralischen und politischen Unterlegenheit des Orients sicher die bedeutendste ist.

2.2.1.3. Der „interne Andere“ aus dem Orient

Hier lässt sich mit Naaman anknüpfen, dass Othering durchaus nicht nur entlang nationaler Grenzen vonstattengeht: Durch die Orientierung der frühen zionistischen Werke von Herzl und Jabotinsky an Europa und der daraus resultierenden Abwendung vom Nahen Osten wurden sowohl „interne Andere“ – namentlich die bereits vor der Staatsgründung Israels im Nahen Osten ansässigen Juden und Jüdinnen – als auch „externe Andere“, also Personen palästinensischer Abstammung, innerhalb der jungen israelischen Gesellschaft geschaffen (vgl. Naaman 2011, S. 260).

Für diese „internen Andere“ ist eine ganze Reihe an Begriffen in Verwendung – Sephardim, Mizrahim, arabische Juden und Jüdinnen, jüdische AraberInnen, um mit Shohat (vgl. 2010, S. 296) nur einige zu nennen¹⁵. Shohat geht weiters auch auf die besondere Stellung dieser TrägerInnen einer anderen kulturellen Tradition als jener der europäischen Juden und Jüdinnen im jungen israelischen Staat ein: War bislang ihre religiöse Identität, ihr Judentum der Marker, der sie in ihrer alten Heimat – etwa im Irak, früher im Osmanischen Reich oder auch im mittelalterlichen Europa – innerhalb eines komplexen gesellschaftlichen Gebildes von den dominanten Gruppierungen abgrenzte, so wandelt sich ebendiese Eigenschaft in dem neuen israelischen Staat zu jenem Faktor, der sie als Teil der dominanten Kultur und Staatsgewalt auszeichnete (vgl. Shohat 2010, S. 297). Gleichzeitig verwandelte sich ihre arabische kulturelle Prägung – bislang ebenjener Teil der Identität, durch den sie sich der Gesellschaft, in der sie sich befanden, zugehörig fühlten – in einen „Marker des ethnischen, sogar rassistischen Andersseins“ (engl. Original: „*marker of ethnic, even racial otherness*“, Shohat 2010, S. 297). Es handelt sich somit hierbei um Personengruppen, die im Laufe der Geschichte stets mit Othering konfrontiert wurden – wenngleich unter wechselnden Vorzeichen bzw. wechselnden Gründen für das Othering selbst. Daher drängt sich hier der Vergleich zu einem bestimmten, besonders relevanten Absatz aus Simmels Ausführungen über den Fremden auf:

¹⁵ Eine nähere Differenzierung der Begriffe ist im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht vorgesehen; da auch oftmals nicht genug Informationen vorliegen, um die DarstellerInnen präzise einzuordnen. viel eher werden diese Begriffe in gleicher Weise verwendet, wobei zumeist die Bezeichnung der „misrachischen Juden und Jüdinnen“ anderen vorgezogen wird.

„[34] *Der Fremde ist uns nah, insofern wir Gleichheiten nationaler oder sozialer, berufsmäßiger oder allgemein menschlicher Art zwischen ihm und uns fühlen; er ist uns fern, insofern diese Gleichheiten über ihn und uns hinausreichen und uns beide nur verbinden, weil sie überhaupt sehr Viele verbinden.*“
(Simmel 1908, S. 511)

An diesem Beispiel, dieser Personengruppe wird somit exemplifiziert, wie sehr das Othering von den Umständen abhängt, wie wenig sich diese empfundenen Differenzen als in Stein gemeißelt bezeichnen lassen; Shohat spricht hier von der Figur des arabischen Juden/der arabischen Jüdin, die vergangene Gegebenheiten transzendiert und kontemporäre Grenzen verwischt (engl. Original: *“transcends past fixities and blurs contemporary boundaries“*, Shohat 2010, S.301). Gleichzeitig spielt ebendiese Durchlässigkeit der als starr empfundenen Gruppenstrukturen in der zu analysierenden Serie eine große Rolle, ist doch ein Großteil des Casts der Mista’ravim durch SchauspielerInnen misrachischen Ursprungs besetzt¹⁶, deren Erfolg innerhalb der Serie schließlich darauf basiert, sich in den Palästinensischen Autonomiegebieten bewegen zu können, ohne dass jemand Verdacht schöpft, dass sie israelische Juden und Jüdinnen sein könnten. Auch wenn ebendiese Instanzen des Otherings innerhalb Israels selbst in FAUDA nicht untersucht werden – im Großen und Ganzen wird Israel gerade erst durch die Mista’ravim und ihre Angehörigen repräsentiert, inner-israelische gesellschaftliche Diskurse und Konflikte nicht dargestellt –, so sind sie doch präsent und teilweise in der Charakterisierung der Mista’ravim selbst spürbar.

¹⁶ So ist etwa der Darsteller Dorons, Lior Raz, irakisch- und algerisch-jüdischen Ursprungs, wie er in einer Talk-show berichtet (vgl. Minute 9, <https://www.youtube.com/watch?v=HN8CP5jS514>)

2.2.2. Freud: Das Unheimliche

Eine weitere Theorie, die vor allem in Bezug auf die visuelle Umsetzung der Serie von Relevanz ist, ist in Freuds Essay zum „Unheimlichen“ enthalten. Dieser vergleichsweise kurze Ansatz geht davon aus, dass das Unheimliche nicht auf Grund seiner Neuheit, sondern auf Grund der subtilen Unterschiede zum und unerwarteter Verschiebungen vom „Heimlichen“, Vertrauten, Bekannten hinweg als solches gilt und Unbehagen hervorruft (vgl. Freud 2010 [1919], S. 20-36). Auch hier lassen sich Verbindungen zu den obig besprochenen Theorien schaffen, sind es doch laut Simmel wie obig beschrieben die Gemeinsamkeiten, die den Fremden näher bringen (vgl. Simmel 1908, S. 408-411) – ihm also das Unheimliche nehmen und in den Bereich des Heimlichen verschieben, um bei Freud zu bleiben. Freud setzt hier jedoch entgegen, dass auch ein Überschuss an Ähnlichkeiten unheimlich wirken kann – er verwendet hier den Begriff des Doppelgängers/der Doppelgängerin, um die „...*beständige Wiederkehr des Gleichen, die Wiederholung der nämlichen Gesichtszüge, Charaktere, Schicksale [...] über mehrere Generationen*“ zu bezeichnen (Freud 2010 [1919], S. 36).

Es handelt sich hierbei somit um einen weiteren Bereich, den das Unheimliche laut Freud für sich einzunehmen vermag: Nicht nur das offensichtlich Andere, sondern auch das augenscheinlich Idente mag Unbehagen hervorrufen. Hier ergibt sich eine leichte Anbindung an Said, der eingangs seine Verwunderung darüber beschreibt, wie viele Ähnlichkeiten zwischen dem Orientalismus und westlichem Anti-Semitismus bestehen; in seinen Worten war dies „*the history of a strange, secret sharer of Western Anti-Semitism [...] its irony [...] perfectly understood [by] an Arab Palestinian*“ (Said 2003 [1978], S. 27-28), wo sich hier somit eine Art Doppelgängertum in der Geschichte beider Völker aufzeigen lässt.

Die augenscheinlichen Widersprüche bei Freuds Diskussion lösen sich auf, sobald man auf eine spätere Definition zurückgreift: Nicht das Fremde an sich sei unheimlich, sondern das entfremdete Vertraute (vgl. Freud 2010 [1919], S. 319); um im Analogieschluss zu bleiben – nicht die Einwanderer in das eigene Land, sondern die Entfernung zwischen zweien doch einander nahestehenden Gruppen. In Zusammenhang damit hebt Schippehacke aber auch hervor, dass das unheimliche Element hier durch das Ineinanderfließen von dem Eigenen und dem Anderen (orig.:“self and other“) ist (vgl. Schippehacke 2015, S.165), also durch eine nicht genügende Trennung zwischen diesen beiden Gruppen, um wieder zu Mountzs Definition des Otherings als Definitionsgrundlage der eigenen Gruppe (vgl. Mountz 2009, S. 328) zurückzukommen, hervorgerufen wird.

Ein weiterer Aspekt, der laut Freud Unheimlichkeit verursacht, sind Wiederholungen (vgl. Freud 2010 [1919], S. 315): Mag etwas zunächst normal erscheinen, so verschiebt es sich schnell in den Bereich des Unheimlichen, sollte es sich mehrmals ereignen – ein Phänomen, das gerade bei Serien auf Grund des visuellen Aspektes eine Reihe an Anwendungsmöglichkeiten besitzt. Wie in späteren Kapiteln und in der vorhergehenden Seminararbeit aufgezeigt, spielt die visuelle Wiederholung bestimmter Szenen, die teilweise bis auf die Einstellungsebene ident sind, in FAUDA eine große Rolle dabei, die durch andere Aspekte wie Kostümierung und Architektur hergestellten Differenzen wieder zu relativieren.

Die sich dadurch entwickelnden Dynamiken – die Angst vor dem Fremden, die gleichzeitig verhindert, diesem näher zu kommen, was ihm aber das Unheimliche *nehmen* würde – lassen sich ebenfalls in vielerlei Hinsicht in FAUDA beobachten, allen voran aber in denjenigen Szenen, in denen Kinder mit dem Konflikt in Berührung kommen. Wie vieles andere in dieser Serie ist auch hier die Entwicklung der Kinder gespiegelt; auf beiden Seiten finden sich zunächst behütete Kinder, deren Eltern im Laufe der Serie es nicht mehr schaffen, diese von der Realität abzuschirmen. Hierzu lässt sich für den Argumentationsaufbau an einen weiteren Aspekt Freud'scher Theorien anknüpfen, der in den Eltern – besonders in der Vaterfigur – eine Art Schutz, Abschirmung vor allen etwaigen Gefahren in den Augen der Kinder sieht (vgl. Clack 2011, S. 250). Clacks weitere Argumentationsfolge sieht eine Weiterentwicklung dieses Bildes des schützenden Vaters in Richtung diverser göttlicher Kräfte¹⁷ vor, in denen er ihrerseits unter Rückberufung auf Freud einen Schutz vor dem „Unheimlichen“ (vgl. Clack 2011, S. 251), sieht – die genaue, von Freud verwendete Formulierung lautet hier in englischer Übersetzung „*feel at home in the uncanny*“ (Freud 1927b S. 17, zitiert nach Clack 2011, S. 251).

Somit eröffnen sich auch in denjenigen Erzählsträngen, die augenscheinlich lediglich dem Aufbau von Spannung und Action in der Serie dienen, Anbindungsmöglichkeiten an die diskutierten Theorien – sei es jetzt der Abbau von verallgemeinernden Stereotypen in Anlehnung an Saids Orientalismus, die Entdeckung von Gemeinsamkeiten in Anlehnung an Simmel, oder aber der doppelte, einander folgende Handlungsaufbau im Sinne von Freuds Exkurs zum Unheimlichen.

¹⁷ Siehe hierzu auch Kapitel 3.5.3

3. Serienanalyse

3.1. Spezifika von Serien als Format im Allgemeinen und israelischen Produktionen im Besonderen

Während die wissenschaftliche Untersuchung von Filmen gang und gäbe ist, ist das Äquivalent – namentlich die Analyse von Serien – noch eine vergleichsweise junge, und bei weitem nicht so etablierte, Disziplin. Dies hängt einerseits damit zusammen, dass der Serienbegriff als solcher eine Vielfalt an Subgenres und Formaten unter sich vereint – seien es jetzt *soap operas*, Anthologie-Serien oder auch Webserien, die wie FAUDA von Netflix oder Amazon produziert werden und in den letzten Jahren immer mehr an populärkultureller Bedeutung gewinnen.

In weiterer Folge ist es auch schwierig, eine Reihe von Merkmalen zu identifizieren, die all jene Werke einen, die sich unter dem Begriff „Serie“ subsumieren lassen: Selbst die serialisierte Form, in der in regelmäßigen Zeitabständen neue Folgen veröffentlicht wurden und die bisher ein Grundbaustein jeglicher Serienlogik war, kommt mit dem Erscheinen von Anbietern wie Netflix und Amazon nicht mehr durchgehend zur Anwendung: BINGEWATCHING war bis in die 2005er Jahre längst die Ausnahme als die Regel (vgl. Allrath/Gymnich 2005, S. 8). So ist es daher auch verständlich, dass die wissenschaftliche Analyse, in dem Fall, dass sie stattfindet, sich auf eine bestimmte Rekombination – auf ein bestimmtes Subset an Serien – konzentriert (Feuer 2007, S. 157), die durch ein gewisses Set an Merkmalen geeint werden. Schließlich ist eine solche fokussierte Analyse viel zielführender, um Einblicke in die von ihr gewünschte und tatsächliche KonsumentInnengruppe zu gewinnen, die sich je nach Format drastisch voneinander unterscheiden können und an Hand dieser Unterschiede auch in den Augen der Industrie die Qualität der Serie reflektieren können (Feuer 2007, S. 147).

Es darf jedoch nicht unerwähnt bleiben, dass die Frage danach, ob eine Serie als qualitativ zu bezeichnen ist, nicht ausschließlich anhand der intendierten Zuseherschaft zu beurteilen ist, da dies eine sehr starke Verkürzung eines Prozesses darstellen würde, den Lavie/Doest als konstruiert bezeichnen: Von den involvierten Serienschaffenden durch die von ihnen getroffenen Entscheidungen zu Inhalt und Darbietung der Serie einerseits, andererseits aber auch durch die KritikerInnen und ihre Resümees, die zusammen erst den Diskurs über eine als hochqualitativ bezeichnete Serie anstoßen (Lavie/Doest 2015, S. 66ff.).

3.2. Messages, Umfeld und kulturelle Auswirkungen

So unterschiedlich die Zielgruppen sind, so vielfältig sind auch die durch das Serienformat transportierten Messages. Dass die Populärkultur an und für sich Trägerin politisch und kulturell relevanter Werte und Mitteilungen ist, die diese auch über ästhetische Entscheidungen vermittelt, lässt sich dabei nicht von der Hand weisen (Street 2002, S. 86-87). Dies ist aber jedoch keineswegs einbahnig – viel eher beeinflussen kulturelle Gegebenheiten und all jene Eigenschaften, die Talmon und Peleg als „communal affiliations“ bezeichnen, also das Umfeld, aus dem eine Serie, ein Film oder eine Dokumentation geschaffen werden (Talmon, Peleg 2011, S. IX), auch deren Inhalt. Diese Feststellung trifft auch Said in seinen Ausführungen dazu, wieso gerade Werke, die wir heute der (Populär-)kultur zuschreiben würden, für die Untersuchung von Mechanismen des Orientalismus wegweisend und erhellend sind: Jedes Schriftstück, jedes Werk, das den Orient beschreiben soll, beinhaltet notgedrungen auch zumindest eine implizite Lokalisierung des Autors/der Autorin, an Hand derer auf gewisse Narrative und Bilder, die den Orient betreffen, zurückgegriffen werden kann (Said 2003 [1978], S. 20).

Diese kulturelle Verortung von Populärkultur drückt sich auch bei Serien aus, wie Sela-Sheffy in ihrer Besprechung der amerikanischen Version von „BeTipul“ schreibt: Gehe man doch bei israelischen Serien gewissermaßen von amerikanischen Standards aus, die von einigen Gruppen als Qualitätsmerkmal gewertet werden, und bemühe sich, so westernisiert wie nur möglich zu erscheinen, so verraten doch einige Eigenheiten – allen voran die kaum vorhandenen Berührungspunkte mit dem menschlichen Körper, wie wir sie zu Genüge aus amerikanischen Produktionen kennen, sowie die Bezugnahme auf regionspezifische tagespolitische Entwicklungen –, dass es sich um eine israelische Produktion handelt (vgl. Sela-Sheffy 2017, S. 782-785). Gerade letzteres liefert oft erst überhaupt den Erzählstoff für eine Serie: Man denke hier nur an „Hatufim“/„Prisoners of War“, an „Avoda Aravit“/„Arab Labor oder eben auch an FAUDA, allesamt israelische Serien, deren Prämissen dem Umfeld und dem Alltag von Israelis geschuldet sind – so wurde etwa Hatufim kurz nach dem Zweiten Libanonkrieg ausgestrahlt (vgl. ebd. S. 786).

In all diesen Serien, wie in vielen anderen israelischen Werken, findet eine Auseinandersetzung mit dem palästinensischen „Anderen“ statt – sei er nun Teil der Gruppe, die in Israel neben und mit seinen israelisch-jüdischen Counterparts lebt, als aggressive militärisch agierende Formation, die israelisch-jüdische SoldatInnen entführt, oder ein ganz eigener Kulturkreis, in dessen Differenzen es trotz der geografischen Proximität als ZuschauerIn einzutauchen gilt. Die Frage nach ebendiesen Differenzen, die sich auch im Herzen der von FAUDA aufgeworfenen

Überlegungen befindet, spielt dabei nur in einer kleinen Anzahl von israelischen Filmen eine große Rolle. Viel eher zeichnet sich in den letzten Jahrzehnten der Trend ab, den israelisch-palästinensischen Konflikt nur in wenigen von KritikerInnen ausgezeichneten Werken zu thematisieren sowie PalästinenserInnen in erster Linie zu präsentieren, um die Grenzen der Gesellschaft aufzuzeigen (vgl. Naaman 2011, S. 257). Hier finden wir Echos an Simmels Exkurs über den Fremden, laut dem ja, wie obig besprochen, die Existenz des Fremden im Alltag gewissermaßen verneint wird, trotz jeglicher Nähe (vgl. Simmel 1908, S. 408). Laut Lavie/Dhoest zählt ebendiese Situation, in welcher der palästinensische Teil der Bevölkerung trotz der verhältnismäßig großen Anzahl von der Mainstream-Kultur und politischen Diskursen ausgeschlossen wird, neben der Vorreiterrolle, die Dramen auf Grund der gesetzlichen Verpflichtungen¹⁸ in der ansässigen Produktionsindustrie einnehmen, zu den prägenden Merkmalen der israelischen Gesellschaft (vgl. Lavie/Dhoest 2015, S. 67). Es ist daher auch durchaus nachvollziehbar, dass ebenjene Subversion des Mainstreams durch die Auseinandersetzung mit dieser aus der Sicht von jener nicht angehörig Personen, wie wir sie in israelischen Serien wie Arab Labour, Hatufim oder eben FAUDA beobachten können, als politisches Statement innerhalb der israelischen Gesellschaft zu einem höheren Qualitätsempfinden führt (vgl. Lavie/Dhoest 2015, S. 72). Die AutorInnen führen weiter aus, dass ebendieses Empfinden den israelischen Markt auszeichnet; in anderen, weniger politisch beladenen Gesellschaften trägt eine solche Subversion weit weniger dazu bei, eine Serie als qualitativ hochwertig in den Augen der KritikerInnen und ZuseherInnen auszuzeichnen (vgl. Lavie/Dhoest 2015, S. 72-73).

Eine weitere Parallele zu den bisher diskutierten Theorien ergibt sich auch durch Mountz's Definition des Othering, da in denjenigen Fällen, in denen PalästinenserInnen dargestellt werden, durch deren Andersheit die israelische Gesellschaft über sich selbst reflektiert: Da sie gewisse Eigenschaften als anders, als ungewohnt empfinden und dementsprechend darstellen, folgt, dass diese für Eigenbeschreibungen nicht zutreffen würden; zerfließen diese für permanent geglaubten Differenzen, indem das Andersgegläubte doch näher an das Ich zu sein scheint, als man es bislang glauben wollte, findet man sich wiederum bei Anklängen an Freuds Essay zu dem Unheimlichen wieder, wie Schlipphacke darlegt (vgl. Freud 2010 [1919], S. 162 sowie Schlipphacke 2015, S.

¹⁸ Laut Lavie/Dhoest sind israelische TV-Sender gesetzlich dazu verpflichtet, einen gewissen Anteil ihrer Sendezeit auf „high-quality-TV“, zu dem auch „quality drama“ gehört, aufzuwenden. Die Qualität dieser Serien wird anhand der Produktionskosten pro Stunde geschätzt, wie Lavie/Dhoest unter Berufung auf Lavie selbst und Bargur schreiben (vgl. Bargur 2011 sowie Lavie 2011, zitiert nach Lavie/Dhoest 2015, S. 67).

165) – diese sind auch in der visuellen Umsetzung innerhalb von Serien stark spürbar, wie in weiterer Folge diskutiert werden wird.

3.3. Differenzierung über gestalterische Aspekte

3.3.1. Architektur und Westernisierung

Die obig Sela-Sheffey zugeschriebene Beobachtung einer Tendenz der israelischen Gesellschaft, sich immer mehr dem westlichen Individualismus zu verschreiben, bezeichnet Meiri (vgl. 2011, S. 243) als „Amerikanisierung“ der Gesellschaft: Die USA und der in diesen vorherrschende Materialismus seien das Leit- und Vorbild der modernen israelischen Gesellschaft, die sich fernab der ehemaligen zionistischen Ideale neue Tugenden suche. So führt Meiri aus, dass die unter zionistischem Gedankengut junge israelische Gesellschaft in den ersten Generationen durchwegs kollektivistisch geprägt war – eine Entwicklung, die sich in den letzten Jahrzehnten auf Grund der fortschreitenden Amerikanisierung der israelischen Gesellschaft durchwegs ins Gegenteil kehrt; anstelle des Gemeinwohls auf Kosten des Individuums treten nun der Materialismus und Individualismus als höchste Güter, das es zu erreichen gilt (vgl. Meiri 2011, S. 243). Es findet hier daher eine Orientierung am Westen im Allgemeinen und an den USA im Speziellen statt, eine Anlehnung, über die die israelische Gesellschaft sich von ihren arabischen Nachbarn abzugrenzen versucht. Auch in FAUDA lässt sich dies beobachten: Angefangen bei so kleinen Details wie der Inneneinrichtung der Wohnung von Doron und Gali sowie ihrem Weingarten über die Freizügigkeit und Offenheit, mit der Daria präsentiert wird, bis hin zu der vergleichsweise geringen Rolle, die politisches Taktieren im alltäglichen Leben der israelisch-jüdischen Charaktere einnimmt.

In FAUDA selbst wird diese Unterscheidung in der Prioritätensetzung vordergründig durch die Architektur und Inneneinrichtung der Wohnräume mehrerer dargestellter Charaktere auf beiden Seiten ausgedrückt. Liest man sich nun bei Keutzer et al. zu den Funktionen des Bildraumes und der Architektur ein, so stößt man schnell auf die Beschreibung, der Bildraum und die Architektur seien grenzziehend, sie konstituieren sich über die Trennung verschiedenster Aspekte – seien es jetzt private oder öffentliche, natürliche oder künstliche Räume (Keutzer et al. 2014, S. 27). Mag diese Aussage in dem obig genannten Kontext zunächst eine sehr nüchterne, wertneutrale Art der Trennung und Differenzierung beschreiben, so kann man sie aber auch auf die filmische Unterscheidung der israelischen und palästinensischen Lebenswelten in FAUDA anwenden: Wie in weiterer Folge anhand der Analyse von Stills demonstriert wird, gestalten die SerienmacherInnen die Architektur und Inneneinrichtung der Häuser in den jeweiligen Gebieten teils grundlegend anders, teils doch sehr ähnlich – und schaffen so Differenzierungen und Parallelen, die für den Subtext der Serie äußerst bedeutsam sind.

So spielt etwa eine Reihe von Szenen in Dorons und Galis Heim: Ein ausladendes, helles, großflächiges Haus mit weitläufigem Garten und Weingärten, mit hohen Räumen und geschmackvoller Einrichtung, ausgewählten eingerahmten Kunststücken an den Wänden und durchdachter Möblierung:



Abbildung 2, Haus israelisch-jüdischer Charaktere (Doron und Gali, Quelle: Netflix-Serie "FAUDA ", Episode 8, Staffel 1, Minute 10-11 für oben links und rechts, unten links Episode 1, unten rechts Episode 3, Minute 4)

Nun verdeutlichen die Stills und die obig genannten Elemente die Orientierung der israelischen Gesellschaft an dem Westen in einer anderen Hinsicht: Namentlich der in Serien und im Film dargestellten Architektur. So wird dieser Aspekt der Bildgestaltung in Abgrenzung zu den Szenen, die in den Palästinensischen Autonomiegebieten spielen, dazu genutzt, israelisch-jüdische Charaktere und ihre Lebensumstände von denen der palästinensischen Charaktere zu unterscheiden. Wichtig ist hier etwa auch, dass die Szenen im arabischen Umfeld mit Ausnahme einiger kleiner Szenen in Ramallah vordergründig in kleineren Städten und Dörfern spielen – Spiegelung des Sentiments, das in dem Bild des arabischen Dorfes mit all seinen Eigenheiten ein mythologisiertes Abbild der arabischen Identität bei Israelis sieht (engl. Original: „*the Arab village was mythologized and became the prototype of identity of the remaining Arab population in Israel*“ Gil 2006, S. 152-184, zitiert nach Suleiman 2011, S. 16). Es findet hier somit in visueller Hinsicht ein Otheringprozess statt, der auch gleichzeitig auch auf orientalistische Aspekte nach Said untersucht werden muss:



Abbildung 3, Shirins Wohnung (links) und Nessrines Wohnung (rechts), die jeweils gemeinsam mit der Mutter bzw. Schwiegermutter bewohnt werden. Quelle: Netflix-Serie "FAUDA", Episode 7 Minute 28 bzw. 31)

Sowohl in Shirins als auch in Nessrines Wohnung ist die Einrichtung eindeutig arabisch – erkennbar etwa an den sehr traditionellen Sitzgruppen, den Teppichen und den niedrigen Tischen. In Nessrines Fall wird dieser Effekt durch die gerahmten und mit islamischen Bannern geschmückten Portraits verstärkt; durch diese Elemente wird die religiöse – und politische – Verortung der Charaktere in einem stärkeren Ausmaß hervorgehoben. Wären diese Aspekte an und für sich nun nicht genug, um von einer Orientalisierung nach Said zu sprechen – schließlich sind dies tatsächlich Inneneinrichtungselemente, die man in von arabischen Personen bewohnten Wohnungen vorfinden kann – so werden durch die Wohnumstände doch Gegebenheiten suggeriert, die auf Orientalisierung untersucht werden müssten. In Bezug auf die Präsentation misrachischer und aschkenasischer Juden und Jüdinnen schreibt etwa Shohat (2010, S. 109), dass in einigen israelischen Filmen die finanzielle Lage der Familien sehr stark anhand der ethnischen Zugehörigkeit verteilt dargestellt wird, anders ausgedrückt: misrachische Familien werden äußerst häufig als schlechtverdienend, aschkenasische hingegen als bessergestellt präsentiert.

Diese unterscheidende Vorgangsweise scheint in Bezug auf die ethnische Zugehörigkeit zur israelischen oder palästinensischen Volksgruppe auf den ersten Blick auch in FAUDA vorzuherrschen; ist doch selbst die Wohnung der Ärztin in keinsten Weise mit den weitläufigen Arealen von Dorons Haus zu vergleichen. Auch Nessrines Wohnung scheint im Vergleich recht bescheiden zu sein, obgleich es sich um dieselben Räumlichkeiten handelt, in denen etwa auch Amal in der ersten Folge als Braut hergerichtet wird (erkennbar an dem schwarzen Streifen, der auf mittlerer Höhe der Wand verläuft und den verfliesen von dem normal verputzten Teil der Wand trennt). Um wieder auf Said Bezug zu nehmen, wäre hier die finanziell schlechtere Darstellung palästinensischer Verhältnisse als orientalisierend zu werten, wenn diese generell auf alle präsentierten palästinensischen Wohnhäuser zutreffen würde (vgl. Said 2003 [1978], S. 300-301). Viel eher wird jedoch je nach stark differenziert: Angefangen bei Ali Karmis durchwegs moderner, westlicher Einrichtung inklusive kleinem Planschbecken für die Kinder, über Shirins

großflächige, aber doch klar als arabisch erkennbare Wohnung, bis hin zu den heruntergekommenen Räumlichkeiten, in denen sich Abu Ahmad versteckt wird, durch diese Entscheidungen etwas über die Charaktere und deren Verortung ausgedrückt.

3.3.2. Ambivalente Darstellung und Passing

3.3.2.1. Passing: Kleidung und Auftritt

Durch die Serienprämisse kommt in der Serie mit den Mista' ravim der Grauzone zwischen Israelis und PalästinenserInnen – also Personen, die einerseits aktiv und unerkannt von einer in die andere Gruppe wechseln können, andererseits Personen, die auf Grund ihres äußeren Erscheinungsbilds nicht sofort „zuordenbar“ sind – auch eine besondere Bedeutung zu. Diese Ambivalenz des Auftritts spielt in mehreren israelischen Spielfilmen eine große Rolle (vgl. Meiri 2011, S.243), es wird hier dabei ein Stilmittel verwendet, das in der Wissenschaft als „passing“ oder „role-switching“ bezeichnet wird. Man kann immer dann von „passing“ oder role-switching sprechen, wenn innerhalb des Films oder der Serie etwa ein israelisch-jüdischer Charakter einen palästinensischen verkörpert, beziehungsweise innerhalb des Narrativs in dieser Verkörperung unerkannt bleibt (vgl. Bardenstein 2005, S. 99).

Diese Vorgangsweise wird ja auch in FAUDA zu Genüge erkundet, bildet doch die Fähigkeit der Mista' ravim, mit vergleichsweise wenig Aufwand ebendies zu erzielen, das Herzstück der Serienprämisse. Letztere Fähigkeit ist der Tatsache geschuldet, dass die Mista' ravim zum größten Teil von misrachischen israelischen Juden und Jüdinnen dargestellt werden, also solchen, die ihre Wurzeln in verschiedensten arabischen Staaten haben, sei es jetzt der Irak, Marokko oder gar Algerien.

Bardenstein hebt hervor, dass *passing* im israelisch-palästinensischen Kontext im Gegensatz zu anderen Kontexten nahtlos erfolgen kann, was der Unterteilbarkeit der Gesellschaft in einer Reihe an optisch nicht immer differenzierbaren Kategorien wie misrachisch-jüdischer Israeli, arabischer Israeli, PalästinenserInnen etc. geschuldet ist (vgl. Bardenstein 2005, S. 100-101). So sind es auch einerseits sprachliche Unterschiede, andererseits aber auch solche im Auftritt, in der Kleidungswahl und der Gestik, anhand derer die Mista' ravim ihre „Verwandlung“ in PalästinenserInnen vollenden und so erst ihre Missionen in Angriff nehmen beziehungsweise erfüllen können:



Abbildung 4, links: Nurit verschleiern sich, um bei ihrer ersten Mission unerkannt zu bleiben, Quelle: Netflix-Serie „FAUDA“, Folge 3, Staffel 1, Minute 22

rechts: Doron übt Gestik und Tonwahl, um sich bei Shirin zu entschuldigen, Quelle: Netflix-Serie „FAUDA“, Folge 5, Staffel 1 Minute 16



Abbildung 5, Transformation der Mista'ravim, indem Haare getönt und Tattoos abgedeckt werden, Quelle: Netflix-Serie "FAUDA", Folge 1, Staffel 1, Minute 18-19

Die Verdeutlichung dieser Transformation über mehrere Szenen, deren Herzstück die Umkleidekabine ist, trägt zudem zu einer künstlerischen Prägung der Serie bei, die verhindert, diese ausschließlich in den Bereich des gewöhnlichen Actiondramas einzuordnen. Gleichzeitig ist es auch ebendiese künstlerische Prägung, die gemeinsam mit den vorherig besprochenen weiteren Merkmalen dazu beiträgt, einer Serie wie FAUDA in den Augen israelischer KritikerInnen und der Serienschaffenden selbst ein höheres Maß an Qualität zuzuschreiben (vgl. Lavie/Dhoest 2015, S. 72). So wird etwa der Verwandlungs- und Verkleidungsaspekt dadurch stärker hervorgehoben, dass zwischen den obig gezeigten Szenen in der Umkleidekabine der Mista‘ravim immer wieder zu Abu Ahmad geschnitten wird, als dieser sich ebenfalls durch Veränderung seines Äußeren auf den Besuch der Hochzeit vorbereitet:



Abbildung 6, Abu Ahmad verkleidet sich für die Hochzeit, Quelle: Netflix-Serie "FAUDA ", Folge 1, Minute 18-19

Bezeichnend ist auch hier der fast idente Aufbau der Szenen, wie durch die Auswahl der Stills sichtbar wird: Auch in dieser Szenenfolge werden Bildausschnitt und Handlungsinhalt sowohl auf israelisch-jüdischer als auch auf arabisch-muslimischer Seite fast eins zu eins gleich gewählt – man achte hier etwa besonders auf die Perspektive, die uns in beiden Fällen erst durch einen Spiegel den Blick auf die Charaktere freigibt, oder auf die von den SerienmacherInnen gewählten Vorbereitungsschritte, die gezeigt werden. Durch diese Szenenabfolge wird einerseits die Prämisse der Serie nochmal durch visuelle Kunstgriffe verdeutlicht: Die Kontrastierung von Abu Ahmad mit den Mista'ravim ebnet das Feld für die 12 Episoden dauernde Auseinandersetzung beider Seiten mit dem jeweilig anderen, gleichzeitig wird die Leichtigkeit suggeriert, mit der die Mista'ravim sich als PalästinenserInnen ausgeben können. Andererseits wird somit Passing in zwei Dimensionen vorbereitet: Israelisch-jüdischer Charaktere als AraberInnen einerseits und mit Abu Ahmad eines doch jüngeren Charakters als alten Sheikh andererseits.

3.3.2.2. Passing: Verhaltensweisen

Das extensive Sprach- und Kulturtraining, das der Aufnahme der SoldatInnen in die Untereinheit vorgegangen sein muss, wird hingegen nicht gezeigt: Viel eher steht im Vordergrund, wie sehr die Mista'ravim das Arabische verinnerlicht haben, sodass Sprache und Gepflogenheiten in den Umgang untereinander einfließen:



Abbildung 7, Mista'ravim tanzen und musizieren zu arabischer Musik, *Quelle: Netflix-Serie FAUDA , Folge 2, Staffel 1, Minute 30*

Abbildung 8, Mista'ravim begrüßen Doron auf Arabisch - *Quelle: Netflix-Serie FAUDA , Folge 1, Staffel 1, Minute 13-14*

Die Verwendung arabischer Wörter im Dialog untereinander, das Feiern auf arabische Art, die Vertrautheit der Mista'ravim mit arabischer Musik – all dies sind Tätigkeiten, die auch die realen Undercover-Einheiten als Teil ihres Trainings in ihren Alltag aufnehmen, um in ihr Alter Ego aufzugehen (vgl. Interview mit Lior Raz 2017, Quelle¹⁹).

Gleichzeitig ist hier auch der Einfluss auf die Identität der Mista'ravim zu erkennen – wie Gertz schreibt, sind sie gerade dann, wenn sie sich am meisten mit dem israelischen Staat identifizieren sollten – namentlich dann, wenn sie eine Mission für diesen durchführen – am meisten mit ihrer alternativen Identität konfrontiert, die auch in ihre anderen Lebenswelten notgedrungen einfließt (vgl. Gertz 2017, Quelle²⁰). Hier lässt sich auch mit Jensen an Lapan anknüpfen, der in Sprachen und deren Verwendung einen konstituierenden Teil der Identität sieht (vgl. Jensen 2011, S. 64): Je fließender die Mista'ravim Arabisch sprechen, je häufiger sie arabische Musik und arabische Medien konsumieren, desto stärker bilden sie denjenigen Teil ihrer Identität aus, der ihnen ihr Passing in den palästinensischen Gebieten erst ermöglicht.

Hier lässt sich selbstverständlich auch ein Gender-Aspekt aufzeigen – lernen wir auf palästinensischer Seite zwar mit Shirin eine nicht-verschleierte Frau kennen, so greift Nurit bei jedem ihrer Einsätze trotz allem zum Hijab. In der serieninternen Logik kommt diesem Vorgehen eine Bedeutung für das Passing der Nurit selbst hinzu, wird doch ein Großteil der dargestellten palästinensischen Frauen als verschleiert – und somit als konservative Muslimas – präsentiert.

¹⁹ <http://www.jewishrenaissance.org.uk/blog/interview-lior-raz/>

²⁰ <https://www.haaretz.com/life/television/premium-1.772158>

3.3.3. Hierarchische Strukturen

Erweckt die Serie bis zur sechsten Folge auf palästinensischer Seite den Eindruck, dass Abu Ahmad relativ autonom vorgehen kann, werden im Verlauf der Folgen 6-8 auf Grund der Entführung des Boaz die höhergelagerten Hierarchiestufen offenbart. Auch auf israelischer Seite wird dies zum Anlass genommen, den israelischen Verteidigungsminister Gideon Avital vorzustellen. Dadurch wird die Handlung auf beiden Seiten auf eine höhere Stufe gehoben und so gewissermaßen eskaliert.

Hierarchische Strukturen werden dabei gespiegelt aufgebaut: Kurz auf den ersten Auftritt des israelischen Verteidigungsministers folgt mit dem Charakter des Abu Samara die Vorstellung des „Vorgesetzten“ von Abu Ahmad und Walid. Im Dialog mit diesem wird offensichtlich, dass auch er trotz seines Auftritts nicht alles entscheidet, sondern stets die Reaktionen und Wünsche der katarischen Geldgeber bedenken muss. Nicht nur durch die zeitnahe Abfolge der autonomen Handlungen von Abu Ahmad und Doron, sondern auch durch den optisch mit ähnlichen Stilmitteln umgesetzten Szenenaufbau werden dabei die Hierarchien, Führungsstile und –verhältnisse beider Seiten in ein Verhältnis gesetzt:



Abbildung 9, Ankunft des Verteidigungsministers Gideon Avital, Quelle:Netflix-Serie "FAUDA ", Episode 6



Abbildung 10, Quelle: Netflix-Serie "FAUDA ", Episode 6

Die Szenenabfolge zeigt in beiden Fällen zunächst über Closeups die Ankunft des israelischen Verteidigungsministers Gideon Avital bzw. des Abu Samara und folgt beiden Charakteren in einen Raum, in dem die Mista' ravim bzw. Abu Ahmad warten. Beide haben ein gepflegteres Auftreten als ihre operativen Counterparts – Avital in Sonnenbrille und Anzug, Abu Samara mit einem stark konturierten Bart und gelbten Haaren, die in starkem Gegensatz zu Abu Ahmads isolationsbedingtem praktischen Auftritt stehen. Große Unterschiede zeigen sich hingegen in der

Umgebung, in der die Handlung stattfindet: Auf der israelischen Seite ein äußerst modern ausgestatteter Bürokomplex, auf der palästinensischen ein Raum mit eingerissenen Wänden. Mag man dies zunächst einer Absicht der SerienmacherInnen zuschreiben, die israelischen Verhältnisse als weitaus fortgeschrittener und moderner darzustellen – und somit zumindest orientalistische Untertöne²¹ mit sich zu bringen –, so sind die palästinensischen Räumlichkeiten letztendlich durch die Umstände des Abu Ahmads vorgegeben. Einige Szenen später erhält man über eine weitere Szenenabfolge Einblicke darin, wie die SerienmacherInnen die Büros von Gideon Avital und Abu Samara selbst so einrichten, dass sie abgesehen von ihrer Dekoration fast gegeneinander austauschbar sein könnten:

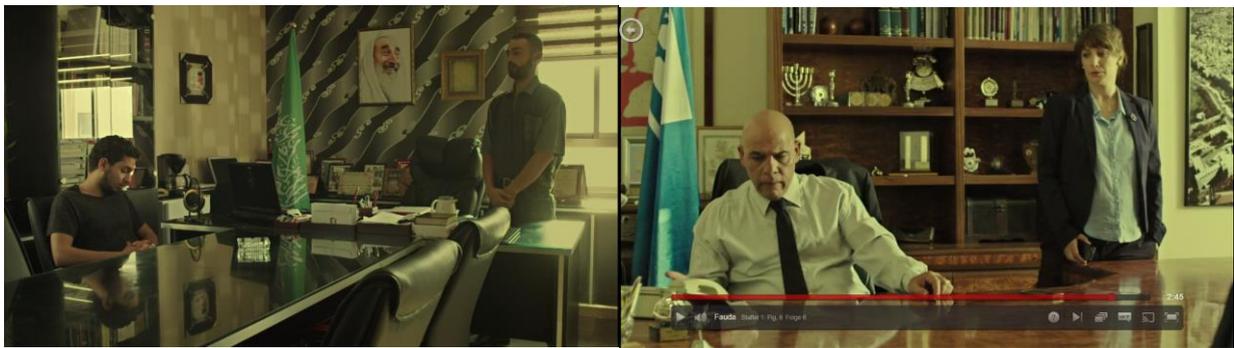


Abbildung 11, Büro des Abu Samara - Quelle: Netflix-Serie "FAUDA ", Episode 7

Abbildung 12, Büro des Verteidigungsministers - Quelle: Netflix-Serie "FAUDA ", Episode 6

Man beachte hier die Platzierung von Flaggen und religiösen Objekten – etwa die Menora auf israelischer oder das Portrait eines Scheichs auf palästinensischer Seite, die eine Unterscheidung der Räumlichkeiten in „israelisch“ und „palästinensisch“ überhaupt erst möglich machen. Auch dies ist ein großer Unterschied zu der bisherigen Vorgangsweise der SerienmacherInnen, bei der israelische und palästinensische Räume sehr leicht unterscheidbar waren. Die Büros sind sehr ähnlich aufgebaut, die Tische bei beiden auf Hochglanz poliert: Eine starke Abkehr auch von der sonst eher trüben, staubigen Umgebung, in der sich sowohl Dorons Team als auch Abu Ahmad und Walid in den vorhergehenden und nachfolgenden Szenen aufhalten.

In diesen Sequenzen werden daher nicht die israelische und palästinensische Seite miteinander kontrastiert, sondern viel eher die verschiedenen Hierarchiestrukturen: Handeln die Mista‘ravim und Abu Ahmad in der ersten Hälfte der Staffel vordergründig autonom, so untergraben beide ab Episode 6 die Autorität ihrer Vorgesetzten. Besonders hervorzuheben ist hier etwa die Tatsache, dass auf israelischer Seite das gesamte Team in die Diskussion mit einbezogen, auf palästinensischer jedoch von Abu Samara veranlasst wird, dass Abu Ahmads Begleiter den Raum

²¹ Siehe hierzu auch Kapitel 3.3.1

verlässt – eine subtile Machtdemonstration innerhalb der Narration, die aber gleichzeitig größere Implikationen für die durch die Sequenz der Szenen verglichenen Hierarchieverhältnisse mit sich bringt und die israelischen, offenen Hierarchiestrukturen mit den impliziten auf arabischer Seite kontrastiert: Bei ersteren kann davon ausgegangen werden, dass ein gewisses Security-Clearance-Level für sämtliche MitarbeiterInnen vorliegt, was durch Gideon Avitals überraschte Reaktion auf Doron („*What’s he doing here?*“, Netflix-Serie „FAUDA“, Folge 6, Staffel 1, Minute 4) illustriert wird, bei der palästinensischen Seite greifen eher informelle Strukturen.

Die klaren Hierarchiestufen sind der Organisationsform der israelischen Einheit als Teil des israelischen Heeres geschuldet, mit dessen inneren Vorgängen ein Großteil der erwachsenen Israelis – Frauen und Männer – aufgrund des verpflichtenden Militärdienstes vertraut sind. Sasson-Levy führt aus, dass das israelische Militär als nationsbildende Institution, durch welche die Israelis ihre Aufopferung für das Kollektiv demonstrieren konnten, von Ben-Gurion konzipiert wurde (vgl. Sasson-Levy 2007, S. 484). Auf Seiten der Hamas ist es hingegen eine informelle Organisationsform, die sich nicht durchgehend durch herkömmliche soziologische Modelle erklären lässt, sondern viel eher auf die Verbundenheit der jeweiligen Personen mit der Organisation und ihrem Glauben an ihre Mission fußt (vgl. Mayntz 2004, S. 251). So lässt sich auch die unterschiedliche Darstellung der Hierarchiestrukturen erklären, stellt diese doch auf arabischer Seite einerseits ein immerwährendes Aushandeln der Berechtigungen Walids, andererseits seiner immer wichtiger werdenden Rolle in Augen Abu Ahmads dar. Es handelt sich hierbei also nicht um eine Darstellung der arabischen Seite als unorganisiert, sondern um eine Wiedergabe unterschiedlicher Realitäten.

3.3.4. Musik als verbindendes Element

Ein von den SerienmacherInnen immer wieder eingesetztes Motiv ist der Einfluss arabischer Kulturgüter auf die Mista'ravim. Am meisten bemerkbar ist dies im musikalischen Bereich – einem von den israelisch-nahöstlichen Spannungen und der Suche nach einer israelischen Identität in der neuen Heimat nicht unberührtem Aspekt, wie Horowitz (2005, S. 203) schreibt. Sind zwar arabische InterpretInnen und deren Lieder zumindest bei Juden und Jüdinnen mit misrachischen Wurzeln laut Cohen²² sehr bekannt, trifft dies laut Horowitz bei weitem nicht auf Juden und Jüdinnen europäischen Ursprungs zu, die Musik arabischen Ursprungs als „ungenügend westlich“ (Horowitz 2005, S. 203) bewerten. Auch Swedenburg betont, dass hier gewissermaßen eine musikalische Kluft zwischen misrachischer Musik aus Israel, die in der Tradition der prägenden Mitarbeit arabischer Juden und Jüdinnen an der Entwicklung moderner arabischer Musik in diversen arabischen Ländern steht, und der doch eurozentrisch geprägten nationalen Identität Israels aufgerissen wurde (Swedenburg 2005, S. 231).

Die Tatsache, dass wir die israelische Seite in FAUDA in erster Linie durch DarstellerInnen misrachischen Ursprungs kennenlernen, eröffnet dabei ein für die Analyse des Otherings nicht unrelevantes Feld. Sehen einige wissenschaftliche Traditionen in arabischen Juden und Jüdinnen eine Art „missing link“ zwischen Israelis und PalästinenserInnen (vgl. Swedenburg 2005, S. 232) – eine Vorgangsweise, die durchaus kritisch zu betrachten ist –, so handelt es sich doch um einen Teil der Bevölkerung, durch den die sich durch die gemeinsame Geschichte ergebenden Ähnlichkeiten besonders eindrücklich auf die Leinwand übersetzt werden können: Ebenjene Personengruppen der israelischen Bevölkerung, die je nach Kulturwerk als „interne Andere“ gelesen werden können, stellen die „Eigenen“ dar, gegen welche die „externen Anderen“ erst kontrastiert werden können.

So ist es auch umso bedeutender, dass Boaz etwa bei einer seiner ersten Begegnungen mit Daria, als diese ihn darum bittet, etwas auf Arabisch zu sagen, mit den Worten „اللي شفته قبل ماتشوفك عنيا عمر“²³ eines der berühmtesten Lieder Om Kolthoums²⁴ – ihrerseits ein arabischer Star des letzten Jahrhunderts sondergleichen – zitiert. Wenn man auch auf Grund der Charakterisierung des Boaz

²² Quelle: <http://www.timesofisrael.com/for-the-israeli-jews-who-love-umm-kulthum-music-drowns-out-enmity/>

²³ Zu deutsch etwa „das was ich sah, bevor meine Augen dich sahen, ist verlorenes Leben“, das Zitat ist dem Lied „إنت عمري“ / Enta Omry, zu deutsch „Du bist mein Leben“, erschienen in den 1960er Jahren in Ägypten, entnommen.

²⁴ Om Kolthoum, Anfang des 20. Jahrhunderts in Ägypten geboren, war die erste weibliche Sängerin, die im arabischen Sprachraum im 20. Jahrhundert zu immenser Berühmtheit gelangte. Die von ihr interpretierten Lieder, gesungen im ägyptischen Dialekt, sind bis zum heutigen Tag sehr beliebt und fester Teil des arabischen Kulturguts, die Liedtexte ihrer berühmtesten Lieder unabhängig von Bildungsstand und Schicht einem Großteil der arabischsprachigen Personen bekannt.

nicht davon ausgehen darf, dass diesem das Lied vor seiner Ausbildung bekannt war, so kann man darin doch eine – generalisierte – Umkehrung der von Swedenburg erwähnten Nostalgie arabischer Juden und Jüdinnen für arabische Kulturgüter sehen – allen voran etwa auch die Musik Om Koulthoums (vgl. Swedenburg 2005, S. 234): Boaz wird trotz seiner selbst als so entfernt von diesen Wurzeln dargestellt, dass er in diesen Liedzeilen das höchste Ausmaß an arabischer Poetik sieht, ungeachtet dessen, ob er das Lied bereits vor seiner Ausbildung zum Mista’rav gekannt hatte. Daria, ein Charakter mit offensichtlich aschkenasischen Wurzeln, erkennt das Liedzitat jedoch selbst dann nicht als solches, als Boaz es ihr auf ihren Wunsch übersetzt (vgl. Netflix-Serie „FAUDA“, Episode 2).

In einer – in der Netflix-Version nun entfernten – Szene²⁵ schließt sich diese Klammer: Die Mista’ravim sitzen in derselben Runde, in der sie zwei Episoden zuvor fröhlich gesungen, getanzt und auf einer arabischen Handtrommel („Tabla“) musiziert haben, und hören dem Gesang Naors zu, der seinerseits ein fast ebenso bekanntes Lied²⁶ singt wie das, das Boaz wenige Folgen zuvor zitiert hatte:



Abbildung 13, Szenen mit arabischer Musik: Enta Omri (Folge 2), arabische Instrumente (Folge 2), Quelle: Netflix-Serie „FAUDA“
Tamally Maak (Folge 4, nicht in der Netflix-Version enthalten), Quelle: Youtube

In allen drei Szenen – besonders der zweiten und der dritten – spielt die Kameraführung eine maßgebliche Rolle dabei, die passende Stimmung zu vermitteln: Schwenkt diese bei der zweiten Szene noch sehr rasch, um den Tanzbewegungen der Mista’ravim folgen zu können, konzentriert sie sich bei der dritten Szene eher darauf, kleine Details einzufangen, die den Gesang des Naor ergänzen sollen.

Auch inhaltlich finden sich Parallelen. Es handelt sich für Boaz um sehr emotionale, intime Momente, für die die SerienmacherInnen eine arabische Musikuntermalung wählen und zum Gegenstand der Szene machen, wodurch dieser konkrete Erzählstrang in einen passenden Rahmen

²⁵ Link: https://www.youtube.com/watch?v=F_HVjP6u8kw

Es ist nicht nachvollziehbar, ab wann diese Szene aus dem Material geschnitten wurde – das Senderlogo in der oberen Ecke sowie die Berichterstattung hierzu ist jedoch Indiz dafür, dass sie definitiv ausgestrahlt wurde. Anhand der Einstellungen davor und danach sowie der Kleidung der Charaktere lässt sich schließen, dass sie in Episode 4 ab Minute 16 ca. in den Erzählstrang einzufügen wäre.

²⁶ In diesem Fall handelt es sich um „تملى معاك“/Tamally Maak, deutsch etwa „Stets bei dir“ von Amr Diab, einem ebenfalls ägyptischen Star der nächsten Generation. Letzterer ist seit den späten 1980ern berühmt und gehört nach wie vor zu den bekanntesten und beliebtesten Sängern des arabischen Sprachraums.

gebettet wird. Wie in einer vorhergehenden Seminararbeit ausgelegt, folgt die Wahl der musikalischen Untermalung durchaus einem subvertierenden Muster: Würde man erwarten, dass für Szenen mit arabischen Personen im Mittelpunkt auch eine arabisch gefärbte Musikuntermalung gewählt wird, so ist letztere jedoch fast durchgehend ausschließlich zur Begleitung von Szenen, in denen die Mista' ravim dargestellt werden, gewählt worden – für arabische Personen jedoch recht „generische“, nicht weiter von der in anderen „westlichen“ Serien differenzierbaren Musik. Dadurch werden implizite Fragen nach dem Einfluss des Trainings auf die Identität der Mista' ravim aufgeworfen, gleichzeitig aber die in anderen Werken bislang sehr klar gezogenen Grenzen zwischen „arabisch“ und „israelisch“ verwischt und in Frage gestellt (vgl. Hanna 2017b, S. 17). Wie Gertz in ihrer Rezension Faudas auf Haaretz schreibt, zeugt dies sogar von einer gewissen Internalisierung palästinensischer Kultur in den israelisch-jüdischen Charakteren der Mista' ravim, die über die Stilmittel vermittelt wird und teilweise der oberflächlichen Interpretation des Narrativs durch nicht tiefergehende ZuschauerInnen zu widersprechen vermag (vgl. Gertz 2017, Quelle²⁷).

Eine wichtige Ausnahme dazu lässt sich bei der Hochzeit von Amal und Bashir beobachten: Die von der Musikgruppe gespielte Melodie ist an „غيرك ما يختار“ , zu Deutsch etwa „Ich wähle keine andere“ von Hussein Aldeek²⁸ angelehnt, einem im Sommer 2014 quer durch den arabischen Sprachraum sehr beliebten Lied eines syrischen Sängers, in dem die Liedzeilen „ غيرك ما يختار لو حرقوني بنار “ vorkommen, zu Deutsch etwa „Ich werde keine Andere wählen, selbst wenn sie mich mit Feuer verbrennen, [eine die] so schön [ist] wie du gab es nicht und wird es nicht geben“. Lässt sich anhand der Tatsache, dass der Text nicht ebenfalls gesungen wird, nicht hinreichend wissenschaftlich belegen, dass dieses Lied absichtlich auf Grund des Inhaltes gewählt wurde, so stellt dies doch eine angesichts der Ereignisse der nächsten Szenen eine äußerst interessante Parallele dar, die gleichzeitig das Wissen der SerienmacherInnen um die arabische Populärkultur demonstriert – und somit in der Entstehungsrealität, um bei Korte zu bleiben, die Entfernung zwischen den beiden Sphären zu verringern.

Aber auch außerhalb der Serie schlug die Interpretation arabischer Lieder in einer israelischen Produktion Wellen, weswegen Naors Darsteller Halevi wenig später eine vollständige Version seines Covers von „تملى معاك“ / Tamally Maak auf Youtube veröffentlichte – Indiz für die von Horowitz identifizierte immer größer werdende Akzeptanz arabischer Einflüsse auf den israelischen Musikmarkt (vgl. 2005, S. 218). Dieser Umstand bleibt aber auch in die

²⁷ <http://www.haaretz.com/life/television/premium-1.772158>

²⁸ Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=fDkU8NzYWPQ>

arabischsprachigen Rezensionen nicht unbemerkt. So widmet etwa Almasdar, ein in Israel ansässiges Projekt²⁹, der Performance des Songs und der daraus resultierenden Beliebtheit von „Tamally Maak“ in Israel einen eigenen Artikel³⁰, in dem die Performance und die Stimme Halevis gelobt werden. Könnte man nun entlang gängiger appropriation-Theorien argumentieren, dass dies eine ungemäße und unpassende Nutzung einer Halevi fremden Kultur sei, so wäre dies doch eine unzulängliche Verkürzung des Umfelds. Viel näher liegt es, hier weiterhin in Anlehnung an Horowitz zu bleiben, die in Coverversionen arabischer Lieder von israelischen SängerInnen mizrahischen Ursprungs eine „Selbst-Orientalisierung“ sieht, eine Verkörperung der verschiedenen Einflüsse auf die sich selbst sehr an den Westen haltende israelische Kultur, und die daraus resultierenden einander widersprechenden Identitäten (vgl. Horowitz 2005, S.223) die sich in FAUDA ja sehr stark über einzelne Figuren der Mista’ravim-Einheit ausdrücken.

²⁹ Aus der Eigenbeschreibung wird ersichtlich, dass es sich hierbei um ein von jüdischen und arabischen Israelis herausgegebenes Medium handelt (Quelle: <http://www.al-masdar.net/about/>)

³⁰ <http://www.al-masdar.net/%D9%87%D9%83%D8%B0%D8%A7-%D8%A3%D8%AD%D8%A8%D9%91-%D8%A7%D9%84%D8%A5%D8%B3%D8%B1%D8%A7%D8%A6%D9%8A%D9%84%D9%8A%D9%88%D9%86-%D8%A3%D8%BA%D9%86%D9%8A%D8%A9-%D8%B9%D9%85%D8%B1%D9%88-%D8%AF%D9%8A%D8%A7/>

3.3.5. Sprache

3.3.5.1. Authentizität und Sprachverwendung

Eine der wichtigsten Differenzierungen zwischen israelisch-jüdischen und arabisch-muslimischen Charakteren in der Serie FAUDA ist die Umgangssprache – Hebräisch für erstere, Arabisch für zweite Gruppe³¹. Dabei wird im Arabischen fast durchgehend der palästinensische Dialekt verwendet – bei den einzigen Passagen, die auf hocharabisch gesprochen werden, handelt es sich um religiöse Äußerungen vom Sheikh, etwa nach dem Tod des Bashir in der zweiten Folge der ersten Staffel.

Der Einsatz der arabischen Sprache ist dabei für den Handlungsablauf essentiell: Nur dadurch, dass die Mista'ravim des Arabischen auf so einem hohen Niveau mächtig sind, dass sie unerkant mit PalästinenserInnen Gespräche führen können, ist ihnen die Durchführung der ihnen aufgetragenen Missionen erst möglich. Die Aussprache des Arabischen durch die israelischen SchauspielerInnen³² der Mista'ravim-Einheit wird dabei durchwegs auch von palästinensischstämmigen Personen gelobt (vgl. Quelle³³); in einigen Instanzen wurde der Dialog von den jeweiligen SchauspielerInnen auch selbst geändert, um ihn natürlicher wirken zu lassen (vgl. ebd.). Nur in sehr wenigen Instanzen wird eine unnatürliche Aussprache zugunsten der Handlung ignoriert beziehungsweise überhaupt in die Endversion der Serie mitaufgenommen (vgl. hierzu etwa das nicht gerollte R in „Doktor“ in der Ankündigung der Ankunft des Arztes in Folge 4, Staffel 1, Minute 30); in anderen dient die Befangenheit der DarstellerInnen, etwas auf Arabisch zu äußern, dazu, die Handlung voranzutreiben (vgl. hierzu etwa die Begegnung zwischen Nurit, Doron und Shirin in Folge 4, Staffel 1, Minute 26-28). Bezeichnend ist hier jedoch, dass etwa auch Shirins Darstellerin sich trotz libanesischer Wurzeln die Aussprache der einzelnen Dialoge erst über ein phonetisch ausgeschriebenes „Cheat-Sheet“ einprägen musste – (vgl. Interview mit Laetitia Eido, Quelle³⁴).

³¹ In der Untertitelung auf Netflix wird dies durch die eckige Umklammerung der arabischen Dialoge angezeigt.

³² Vgl. Auflistung des Casts unter http://www.imdb.com/title/tt4565380/fullcredits?ref=tt_ov_st_sm

³³ <https://chronicle.fanack.com/palestine/faces/hanan-hillo/>

³⁴ http://www.mako.co.il/news-channel2/Channel-2-Newscast-q3_2017/Article-38ecd7da3e65d51004.htm, Minute 2-3

3.3.5.2. Sprache als elementarer Bestandteil des Passings

Auch die Sprache wird dabei gewissermaßen, ähnlich wie die Religion (siehe Kapitel 3.5.3.1) als Shibboleth eingesetzt, um die tatsächliche Zugehörigkeit von Personen zur jeweiligen Gruppe zu überprüfen.



Abbildung 14, Steve wird von palästinensischen Kindern überprüft, *Quelle: Netflix-Serie FAUDA* , Folge 4, Staffel 1, Minute 30-32

In der hier gezeigten Szene werden die Mista'ravim zunächst auf Arabisch von einem augenscheinlich nicht weiter zu beachtenden Jungen angesprochen und kurz dazu befragt, ob er denn aus Jerusalem sei und ob er seinen Onkel Nidal kenne. Scheint dies an der Oberfläche noch ein sehr unschuldiges Gesprächsthema zu sein, so sind in den Fragen des Jungen doch kontextuell sensible Inhalte versteckt, die die Reaktion Steves prüfen – und ihn somit allenfalls als Israeli „entlarven“ – sollen. Der erste Test hier liegt in der arabischen Aussprache des palästinensischen Dialekts durch Steve; der zweite im Inhalt der Behauptungen selbst, die durch den Jungen aufgestellt werden.

Im Gegenzug wird im Laufe der Serie mehrfach gezeigt, wie allein die Beherrschung der hebräischen Sprache für die arabisch-muslimische Figuren ausschlaggebend genug ist, diese Personen als israelisch-jüdisch einzuordnen. Steigt der Anteil an SchülerInnen und StudentInnen, die Arabisch als Zweitsprache im Zuge ihrer Ausbildung in Israel lernen, vergleichsbar stark an (vgl. Kheimets 2005, S. 63), so war Hebräisch schon immer Teil des Curriculums arabischsprachiger Schulen in diesem Gebiet, explizit als Maßnahme gegen die Bildung einer „feindlichen arabischen Identität“ gedacht (Amara 2007, S. 247 sowie 250). Die akzentfreie, fließende Aussprache Dorons zeugt daher in diesen Szenen für Waleed, Abu Ahmad und Shirin davon, dass dieser sich als eine arabisch-stämmige Person nur ausgab und eigentlich israelischer Jude ist:



Abbildung 15, Abu Ahmad und Shirin entdecken, dass Doron Israeli ist (*Quelle: Netflix-Serie FAUDA* , Folge 12, Staffel 1, Minute 26 und 31)

Auch in Amaras Ausführungen spiegelt sich daher der Kontext, in dem die Beherrschung der jeweiligen anderen Sprache zum Othering und zur Abgrenzung beiträgt. Amara zeichnet nach, wie der hebräischen Sprache als Indiz für den jüdischen Charakter des jungen israelischen Staates in den 1940ern und 1950ern im öffentlichen Leben weitaus mehr Bedeutung zugesprochen wurde als der arabischen, trotz des Status letzteren als zweite offizielle Sprache Israels: Die Beherrschung des Hebräischen ist zwingend notwendig für die Teilhabe an der israelischen Gesellschaft und dem öffentlichen Leben (vgl. Amara 2007, S. 245-247), umgekehrt gesehen jedoch spielt das Arabische in dem öffentlichen Diskurs außerhalb der Palästinensischen Autonomiegebiete bislang eine zu vernachlässigende Rolle.

Die Funktion, die Amara der Beherrschung des Hebräischen hier zuschreibt, gilt jedoch auch im Umkehrschluss für das Arabische: Nur durch die Beherrschung dessen ist es den Mista'ravim – ungeachtet ihrer Absichten – überhaupt möglich, am öffentlichen Leben in den Palästinensischen Autonomiegebieten teilzunehmen, sprich: Die Sprache ist, in Anlehnung an Simmel, unabdingbare Gemeinsamkeit, über die sich die jeweiligen Eigenen von dem Fremden abgrenzen (vgl. Simmel 1908, S. 509-510). Durch die besondere Funktion der Sprache als identitätsstiftende Eigenschaft, die man nicht von heute auf morgen auf- und wieder ablegen kann, kommt daher den Bemühungen der Mista'ravim eine besondere Bedeutung zu: Sie sind nicht, wie etwa Gabi³⁵, in ihrer Identität als Fremde verhaftet, die heute kommen und zwar bleiben, aber immer potentiell wieder gehen können, sondern sie werden durch ihre zweite Identität zumindest in einem gewissen Ausmaß Teil der Gesellschaft, die sie zu infiltrieren versuchen. Auch hier kann man erneut an Simmel anknüpfen, dessen Ausführungen den Fremden als bar jeder persönlichen Beziehung, die diesen an den Boden knüpfen würden, sehen (vgl. Simmel 1908, S. 510- 511) – ermöglicht Dorons Beherrschung der arabischen Sprache es ihm zunächst, sich frei in der palästinensischen Gesellschaft zu bewegen, so ist es auch diese, die ihm erst den Aufbau einer – ungeachtet der ursprünglichen Intention Dorons– doch persönlichen Beziehung zu der palästinensischen Ärztin Shirin.

³⁵ Siehe hierzu auch Kapitel 3.4.1

3.4. Figuren an der Grenze zur Alterität

3.4.1. Gabi oder Captain Ayub

3.4.1.1. Die Umkehrung des Fremden

Gabi kann als fremder Kaufmann, als Händler im Sinne von Simmel gewertet werden, als Grenzgänger, der durch seine angebotenen Dienstleistungen notwendig gemacht wird, und erst durch diese nur widerwillig willkommen ist – und dies gleich in beide Richtungen. Aus israelischer Sicht gesehen handelt es sich um einen Kaufmann, um einen Eigenen, der in fremde Gebiete reist, um das Benötigte zu beschaffen (vgl. Simmel 1908, S. 509-510), aus palästinensischer Sicht gesehen sind seine Dienstleistungen für die lokalen Behörden essentiell, um in ihrem innerpalästinensischen Konflikt³⁶ gegen die Hamas Erfolge verzeichnen zu können – es handelt sich somit um einen Händler im Sinne Simmels, der in seiner Eigenschaft als Fremder Produkte – oder Dienstleistungen – erbringt, die zur Gänze ausschließlich außerhalb des eigenen Bereichs zu finden sind (vgl. Simmel 1908, S. 509-510).

Er nimmt dabei – anders als die Mista' ravim auf ihren Missionen – keine gänzlich separate neue Identität an, bleibt auf beiden Seiten der Grünen Linie Bediensteter des israelischen Staates, der sich auch als solcher ausgibt. Dennoch verschiebt sich die von ihm präsentierte Figur geringfügig je nach Umgebung – symbolisiert wird dies durch seine zwei identitätsstiftenden Namen: Gabi auf israelischer, Captain Ayub³⁷ auf arabischer Seite. Die Bedeutung der Namensgebung trifft im israelisch-palästinensischen Kontext umso mehr zu, da sich die allermeisten Namen in ihren jeweiligen lokalen Varianten dem einen oder anderen Kulturkreis zugeschrieben werden können und somit in vielen Fällen eine entsprechende Zuordnung zulassen, was ebenfalls als eine Art des Othering zählen kann. So sind auch die Decknamen Dorons und Nurits (Amir Mahajne bzw. Nour) zu werten, deren Einsatz die Zugehörigkeit zur anderen Gruppe implizieren soll, ohne von vornherein allzu viele Fragen aufzuwerfen.

Als Captain Ayub demonstriert Gabi dabei ein intimes Verständnis seines Gegenübers, er setzt Ali Karmis Aktionen für seine Tochter Nadia etwa in Zusammenhang mit seinen eigenen Kindern und seinem Sorgen um ihr Wohlergehen. In seiner Vorgehensweise schafft er dabei bewusst eine

³⁶ Vgl. hierzu auch Kapitel 2.1.2. Die innerpalästinensische Entwicklung der letzten Jahre führte dazu, dass Gaza bislang von den Hamas, die West Bank aber von der FAUDA -Partei verwaltet wurde; diverse, teilweise eskalierende Konflikte zwischen den beiden Parteien erklären auch die Umstände, unter denen die palästinensischen Behörden in FAUDA sich so kooperativ mit Gabi bzw. den Israelis selbst zeigen. Im Gegenzug sieht man etwa in der 9. Folge, dass sich die potentiellen Selbstmordattentäter erst von Fatah distanzieren müssen, um von Waleed in Betracht gezogen werden zu können.

³⁷ Ayub ist der arabische Name der in sämtlichen abrahamitischen Religionen bekannten Figur des Hiobs, von der im Deutschen auch der Begriff der Hiobsbotschaft (und im Arabischen der „Hiobsgeduld“) abgeleitet ist.

Parallele zwischen sich und Ali Karmi, in ihrer Eigenschaft als Väter haben sie eine Gemeinsamkeit, die durchaus dem entspricht, von dem Simmel schreibt, dass sie Nähe zwischen Fremden schafft (vgl. Simmel 1908, S. 511).

In seiner Personifikation als Captain Ayub wird dieser daher auch auf interessante Weise über stilistische Mittel mit seinen palästinensischen GesprächspartnerInnen kontrastiert:

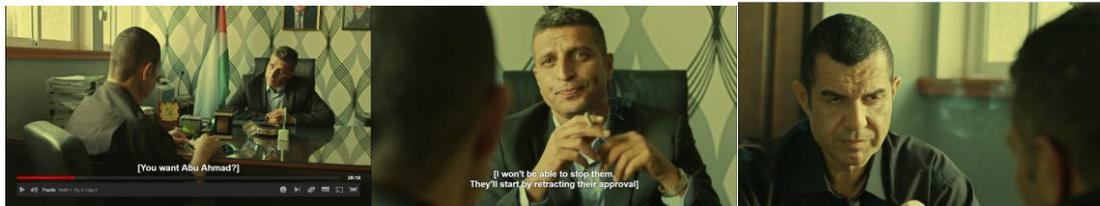


Abbildung 16, Quelle: Netflix-Serie "FAUDA ", Folge 9, Staffel 1, Minute 5-7

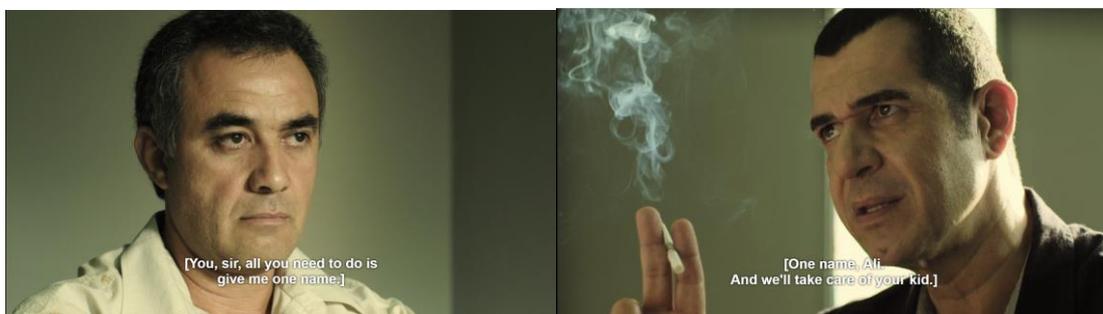


Abbildung 17, Ali Karmi wird von Gabi befragt. Quelle: Netflix-Serie FAUDA , Folge 1, Staffel 1, Minute 3-4

In ersterer, hier abgebildeten Szenenfolge tritt Captain Ayub, der Händler, seinem palästinensischen Counterpart als Bittsteller entgegen – in zweiterer ist trotz der augenscheinlich gleichen Lage Ali Karmi derjenige, der eine in der Verhandlung ungünstigere Position einnimmt. Nichtsdestotrotz werden hier in beiden Situationen die arabisch-muslimischen Charaktere Gabi ebenbürtig dargestellt; Kameraführung, Schnitt und Winkel des Bildausschnitts bei beiden austauschbar. Gertz schreibt hierzu in Berufung auf den französischen Philosophen Jean-Luc Nancy, dass in diesen Szenen von beiden Seiten eine gewisse Wanderung zwischen der eigenen Identität und der des Gegenübers stattfindet, in ihren Worten:

„Each remains integrated into the community to which he belongs, but at the same time also belongs to another community, to which he draws briefly closer before moving away, in accordance with the rhythm of the conversation and the movements of the camera. These two people move [...] between their physical position and identities – which jolts the viewer, too. At the end of the scene, each returns to his place, his nation and his identity“

Quelle: <https://www.haaretz.com/life/television/.premium-1.772158>

Auch hierdurch werden somit die durch die Handlung geschaffenen Grenzen der Alterität durch stilistische Mittel in Frage gestellt, als „Andere“ charakterisierte Personen bewusst näher gebracht, als dies die Handlung augenscheinlich zulassen würde.

3.4.1.2. Örtlichkeiten und das Unheimliche

Gabis Missionen jenseitig der Grünen Linie, etwa in seiner Präsenz in der Wohnung von Nessrine und der Mutter Abu Ahmads in der vierten Folge haben auch durchaus unheimliche Züge – handelt es sich bei ihm doch um die ultimative Verkörperung der israelischen Seite als solcher. Aufbauend auf vorangehende Seminararbeiten lässt sich feststellen, dass durch die zwischen PalästinenserInnen und Israelis geschaffene Distanz eine gewisse Mystifizierung letzterer durch erstere erfolgt (vgl. Nusair 2002 S. 99, zitiert nach Hanna 2017a, S. 15). Ebendiese Trennung macht es erst möglich, Israelis aus okzidentalischer Sicht mit gewissen Stereotypen und Vorurteilen auszustatten – die Mystifizierung der Israelis als Konstrukt, das man nicht mit lebendigen Personen verbindet, sondern viel eher mit dem Staat an und für sich, stellt wiederum den Zusammenhang zu Freuds Ausführungen her, schreibt er doch folgenden Situationen eine gewisse unheimliche Wirkung zu:

„Hervorhebung würdig scheint, daß [sic!] es nämlich oft und leicht unheimlich wirkt, wenn die Grenze zwischen Phantasie und Wirklichkeit verwischt wird, wenn etwas real vor uns hintritt, was wir bisher für phantastisch [sic!] gehalten haben, wenn ein Symbol die volle Leistung und Bedeutung des Symbolisierten übernimmt und dergleichen mehr.“ (Freud 2010 [1919], S. 56)

Dies wird noch dadurch verstärkt, dass ihre Begegnung im Eigenheim der Nessrine stattfindet, einem Ort, an dem sie sich eigentlich geborgen und geschützt fühlen sollte – das Eindringen Gabis in diesen privaten Bereich stellt daher auch eine gewisse Machtdemonstration der israelischen Seite dar. Dies wird dadurch illustriert, dass sich Gabi – bzw. Captain Ayub – vollkommen wohl dabei fühlt, nach seiner kurzen Befragung Nessrines und ihrer Ablehnung, ihm zu helfen, kurz mit seinem Sohn auf Hebräisch zu telefonieren:



Abbildung 18, Gabi in Nessrines und Um Taufiqs Haus - Quelle: Netflix-Serie FAUDA , Folge 4, Staffel 1, Minute 2-4

Ist es ein absolut belangloses Gespräch, so verschärft dieses doch das unbehagliche Gefühl bei Nessrine, die den Inhalt des Telefonats nicht mitverfolgen kann; verdeutlicht durch die raschen Schnitte, die jeweils abwechselnd aus der Perspektive Nessrines und Gabis auf den jeweilig anderen blicken.

3.4.1.3. Machtdemonstrationen als Orientalisierung?

Gabi könnte man anfänglich auch als im Sinne Saids als als Orientalisten präsentiert aufnehmen, der den Orient dem Westen erklärt und die Bilder formt, die in letzterem über diesen in Stereotypen umgewandelt werden.

Er demonstriert dabei durch seine Gesprächstechniken ein sehr tiefgründiges Wissen um die arabische Kultur, wodurch das Bild des Orientalisten jedoch bald relativiert wird – Gabi agiert nicht anhand von weitergegebenen Stereotypen, die er selbst weiter ausbaut, sondern viel eher anhand eines über ein Naheverhältnis aufgebauten Wissens über den Anderen. Ebendieses Wissen, so Said, sei grundlegend dafür, Macht über den Orient aufzubauen, was sich in einer immer weiterdrehenden dialektischen Spirale zwischen Wissen und Macht fortsetzt (vgl. Said 2003 [1978], S. 36). Wichtig ist hier jedoch die Distinktion zwischen der Präsentation orientalistischer (Macht)-Verhältnisse und einer an und für sich orientalistischen Darstellung: Greift bei ersterem das Verständnis des Orientalismus nach Said als „*as a kind of Western projection onto and will to govern over the Orient*“ (Said 2003 [1978], S. 95), so müsste man in zweiterem Fall viel eher diejenige Definition des Orientalismus – ebenfalls nach Said – heranziehen, im Zuge derer laut dem palästinensisch-stämmigen Autor

„Television, the films [...] forced information into more and more standardized molds. So far as the Orient is concerned, standardization and cultural stereotypes have intensified” (Said 2003 [1978], S. 26).

Es muss daher zwischen der Darstellung von solchen ungleichen Machtverhältnissen und einer mit Stereotypen durchsetzten Präsentation der Gegenseite unterschieden werden, in weiterer Anlehnung an Said: Es bestehe ein Unterschied zwischen „*knowledge of other people [...] that is the result of understanding, compassion, careful study and analysis*“ und „*knowledge [...] that is part of an overall campaign of self-affirmation, belligerency and outright war*“ (Said 2003 [1978], S. XIV). Dieser Aspekt von Saids These spiegelt sich in der regelrechten Machtdemonstration der Armeebediensteten Nessrine gegenüber wider, bei dem sie am Grenzübergang absichtlich besonders gedemütigt wird, wohl um sie für die folgenden Handlungsinhalte emotional verletzlicher zu halten. Mutet diese Darstellung doch sehr orientalistisch an – die sonst so stolze, in ihrer Gesellschaft als Witwe des Panthers hoch geachtete Frau wird ihres Platzes verwiesen, durch die demütigende Vorgehensweise verletzt und trotz – oder gerade wegen – ihres Kontaktes zu Captain Ayub als eine von vielen behandelt, als eine weitere, durchschnittliche

Grenzüberschreitende, so sollte dies auch hier näher analysiert werden, inwieweit dies eine stereotype Darstellung von AraberInnen als unterlegen oder aber eine getreue Wiedergabe der realen Machtverhältnisse ist.



Abbildung 19, Nessrine wird am Grenzübergang dazu angehalten, sich auszuziehen und einer näheren Kontrolle zu unterwerfen. Quelle: Netflix-Serie "FAUDA ", Folge 8, Staffel 1, Minute 13-15)

So wird in der obig abgebildeten Szene etwa Nessrine von vielen am Grenzübergang wartenden palästinensischen Reisenden dazu ausgewählt, einer näheren Untersuchung unterworfen zu werden. Das Verhalten der Grenzsoldatin ist dabei durchwegs einschüchternd, sie umkreist Nessrine, geht nicht auf ihre Fragen ein, spricht durchgehend nur im Befehlstone zu ihr – alles an der Szene zeugt davon, dass die Macht bei der jungen Grenzsoldatin liegt. In der folgenden Szene wird aufgelöst, dass dies bei weitem nicht zufällig geschehen ist – viel eher sieht man, dass Gabi die Grenzsoldatin darum gebeten hatte, Nessrine auszuwählen. Dies verstärkt die Darstellung der ungleichen Machtverhältnisse weiters, im mindesten Fall liegt hier somit eine Präsentation des Orientalismus durch Machtausübung über den Orient vor, die durch den Grenzzaun symbolisiert wird – dessen Zweck sei laut Nusseibeh in den Augen der PalästinenserInnen die Separation von dieser von den Israelis und somit die Verhinderung sozialer Kohäsion zwischen diesen, wodurch eine nicht-gewaltvolle Lösung des Konflikts ans Licht kommen könnte (vgl. Nusseibeh³⁸ 2011, S. 47).

Im Sinne des Orientalismus als Verbreitung von Stereotypen ist diese Szenenabfolge jedoch bei weitem nicht eindeutig klassifizierbar: Viel eher könnte man meinen, die Darstellung einer arabisch-muslimischen Person als sorgende Mutter, die sich nicht weiter mit den politischen Verhältnissen auseinandersetzt, weder als niederträchtig, blutrünstig oder intrigant charakterisiert wird, stelle eine Subversion ebendieser in vielen anderen Filmen und Serien so prävalenten Stereotypisierung dar. Unterstützt wird dies durch Gabis Kommentar „جھنم!“ (vgl. Netflix-Serie

³⁸ Die Quelle ist vermutlich nicht unbedingt als neutral und unvoreingenommen zu betrachten, wird jedoch aus dem Grund zitiert, dass sie eine explizit palästinensische Sichtweise einnimmt und somit einen anderen Blickwinkel bietet.

FAUDA, Folge 8, Staffel 1, Minute 15), der in den englischen Untertiteln mit „it’s hot as hell“ wiedergegeben wird, eigentlich aber wortwörtlich nur mit „Hölle“ übersetzt werden darf, da die englische Übersetzung einen eindeutigen Bezug auf das Wetter impliziert, der im arabischen Original jedoch nicht gegeben ist. Viel eher ist hier ein interpretativer Spielraum offen, durch den man Gabis Kommentar theoretisch auch auf die empfundene Notwendigkeit solcher Aktionen – und somit als implizite Kritik an den gesamten Konflikt – aufgefasst werden kann.

3.4.2. Nurit: Soldat(in)?

3.4.2.1. Feminität und Maskulinität im Militär

Lassen sich sämtliche Figuren der Mista'ravim in der einen oder anderen Form in dem Zusammenhang mit dem Unheimlichen als Auseinandersetzung mit dem Eigenen und dem Anderen diskutieren, so ist diese Suche nach den Differenzen, nach dem Sinn ihrer Tätigkeit doch in der Figur der Nurit und der sie umgebenden Handlungsinhalte und Vorgänge am einprägendsten dargestellt.

In diesem Handlungsstrang verfolgen wir, wie anfangs das höchste Ziel der Nurit ist, an den Missionen teilzunehmen und sich so als vollwertiges Mitglied der Mista'ravim zu fühlen. Einmal erreicht, bleibt ihre größte Motivation, die Werte, die sie so bewundert – Brüderlichkeit, Einsatz, Aufopferung – innerhalb des Teams auszuleben, bis sie schließlich beginnt, sich die Frage nach dem Sinn und der Richtigkeit ihrer Handlungen ab Folge 7 zu stellen. Nurit verkörpert dabei von Anfang an eine andere Art „Andere“ innerhalb der militärischen Untereinheit: Es handelt sich um das einzige weibliche Teammitglied der Mista'ravim, die einzige israelisch-jüdische Figur, die wir kennenlernen, die nicht Mutter oder Freundin einer Hauptperson ist. Der Zuseher, die Zuseherin lernt weder Familienmitglieder noch Lebensgeschichte der Nurit kennen, sie nimmt im Rahmen der Handlung nur insofern Raum ein, den die Einheit selbst ihr bietet – selbst etwaige Beziehungen finden innerhalb des Rahmens der Mista'ravim statt.

Nun könnte man argumentieren, dass diese alleinstehende Darstellung Nurits Indiz dafür sei, dass ihre Figur anhand der fast schon mythologisch behafteten Vorstellungen rund um die Sabras³⁹ modelliert wurde, finden sich doch in ihrer Charakterisierung sämtliche Merkmale, die Shohat in ihrer Diskussion des Sabra-Typus erwähnt. Zu letzteren gehört etwa die von jeglicher Familie losgelöste Präsentation der jeweiligen HeldInnen, ein gesundes, fast schon mystifiziertes physisches Auftreten, gepaart mit einem robusten, ausdauernden, mutigen Charakter, der gleichzeitig eine hohe Sensibilität in sich verbirgt (vgl. Shohat 2010, S. 36-37).

Sie personifiziert so einerseits in einer gewissen Hinsicht das angestrebte Ideal, andererseits sind in ihrer Person mehrere Minderheiten vereint. Nurit ist in gewissen Situationen die „Andere“, in anderen gehört sie zu den „Eigenen“, ist sie doch die einzige weibliche Darstellerin in der sonst durchwegs männlichen Kerngruppe der Mista'ravim. Auch wird in der siebten Folge impliziert,

³⁹ Als Sabra werden einerseits die in dem neuen Land selbst geborene Kinder bezeichnet, andererseits aber auch ein Typus, dem bestimmte Eigenschaften zugeschrieben werden und von dem eine gewisse Einstellung erhofft wird, wie sie obig beschrieben wird (vgl. Shohat 2010, S. 36).

dass sie nicht dasselbe Training wie ihre männlichen Counterparts zu durchlaufen hatte (vgl. Netflix-Serie FAUDA, Folge 7, Staffel 1, Minute 6-8), da Steve ihr dessen Inhalt erst beschreiben muss. Wie in vorhergehenden Seminararbeiten beleuchtet, ist dieses Ungleichgewicht zwischen Nurit und den anderen Teammitgliedern, diese Ungleichstellung innerhalb der Mista'ravim-Einheit selbst auf das zurückzuführen, das von Sasson-Levy als „Hegemonie des Männlichen“ innerhalb des israelischen Heeres bezeichnet wird (Sasson-Levy 2002, S.357-358); ein Zustand, der von Peleg auf den Konflikt Israels mit den arabischen Nachbarstaaten zurückgeführt wird: Erst durch diesen Aspekt der Geschichte ist die Verbindung zwischen Männlichkeit und Militär im israelischen Kontext so intensiv geprägt worden (vgl. Peleg 2005, S. 31). Ben-Ari und Levy-Schreiber führen hingegen aus, dass dieses Ungleichgewicht weniger auf eine Codierung gewisser Stellen im Heer als männlich und weiblich zurückzuführen ist, sondern viel eher auf die Zuschreibung der Helferinnenrolle (vgl. Ben-Ari/Levy-Schreiber 2000, S. 172): Wo auch immer die entsprechende Frage im Raum steht, wird Frauen die Rolle zugeordnet, als Unterstützung ihrer männlichen Counterparts im israelischen Heer aufzutreten – und diesen somit notgedrungen untergeordnet zu sein.

Das Streben Nurits, ihr traditionell nicht zugestandene Rollen zu erfüllen, wird daher auch in FAUDA am Anfang der ersten Staffel von Moreno thematisiert (vgl. Episode 3, Entscheidungsfindung zum Einsatz im Schwimmbad). In Zusammenhang mit ihrem Streben nach Aufnahme und Gleichberechtigung innerhalb der Mista'ravim kann daher die Metapher bemüht werden, dass sie Eingang in einen Kreis suche, für den sie doch eine „Anderer“ darstellt, worin sich auch eine Kritik der Geschlechterverhältnisse auf israelischer Seite verbirgt: Ist es augenscheinlich so, dass die palästinensischen – zu einem überwiegenden Großteil verhüllten, nicht arbeitstätigen, haushaltsführenden – Frauen als unterdrückt dargestellt werden und somit das Stereotyp der unterwürfigen arabischen Frau bedienen, so zeigt sich ihre relative Unabhängigkeit doch in dem Handeln der Nessrine ab Folge 7. Auch die augenscheinlich gleichberechtigten Frauen auf israelischer Seite sind jedoch entweder gar nicht sichtbar – hier lernen wir ja nur drei israelische Frauen näher kennen, von denen eine bald den Tod findet – oder aber in irgendeiner Weise von den männlichen Kollegen, Verwandten oder Ehemännern abhängig.

3.4.2.2. Das andere Ich: Die Suche nach (visuellen?) Differenzen

In der Figur der Nurit ist es daher nicht nur die Handlung an und für sich, sondern viel eher die visuellen Aspekte ihrer Darstellung, in denen sich die Komplexität dieses Handlungsstranges verbirgt. So sieht man sie auf israelischer Seite mit Ausnahme der Trainingsszene ausschließlich in sehr neutraler, recht unfemininer militärischer Kleidung und einer recht unaufwendigen Haarfrisur; man könnte meinen, sie minimiere ihre Weiblichkeit in diesem Kontext so sehr es ihr möglich ist, um die Differenzen zwischen sich und den anderen Teammitgliedern zu verringern und somit als gleichberechtigtes Mitglied der Einheit wahrgenommen zu werden (Abbildung 4, links) – eine Vorgangsweise, die laut Sasson-Levy durchaus dem realen Verhalten weiblicher Mitglieder des israelischen Heeres entspricht (Sasson-Levy 2002, S. 371). Gleichzeitig kann man in diesem (un-?)bewussten Streben nach Reduktion der Differenzen durch Nurit erneut eine Parallele zu den besprochenen TheoretikerInnen sehen, sich der gewünschten Gruppe etwas anzugleichen.



Abbildung 20, Nurit in militärischer Kleidung, *Quelle: Netflix-Serie FAUDA*, Episode 1, Staffel 1, Minute 13

Eine unerwartete Konsequenz dieser Zurückhaltung der Weiblichkeit im militärischen Kontext ist es jedoch, dass Nurit in den Szenen, in denen sie in irgendeiner Weise mit der arabischen Welt in Berührung kommt, ungleich femininer wirkt. Hier ist es die Betonung der Dichotomie des Weiblichen und Männlichen, durch die sich die Einheit erst ohne ungewünschte Aufmerksamkeit fortbewegen kann – man möge sich nur die Präsenz einer androgynen Figur innerhalb der Mista'ravim und bei deren Einsätzen den Palästinensischen Autonomiegebieten vorstellen. So lässt sich auch die zunächst paradox anmutende Situation erklären, wieso Nurit in den doch sehr weiten, formlosen arabischen Gewändern, etwa dem Hijab oder der Abaya, weiblicher wirkt als in ihrer „gewöhnlichen“ Kleidung – das gilt auch für die Situationen, in denen die Mista'ravim nach arabischer Art musizieren und feiern:



Abbildung 21, rechts: Nurit tanzt zur arabischen Tabla, Quelle: Netflix-Serie FAUDA , Folge 2, Staffel 1, Minute 30

Abbildung 22, links: Nurit in dem Versteck der Spaltgruppe der Mista'ravim, Quelle: Netflix-Serie „FAUDA“, Folge 7, Staffel 1, Minute 8

Durch diese Aspekte ergibt sich jedoch gleichzeitig eine Schnittstelle zwischen Passing und Othering, Nurits Bewegungen in diesem Spannungsfeld werden nicht nur über die Handlung, sondern auch über das Visuelle verdeutlicht. So ist etwa anhand des folgenden Stills in keinsten Weise unterscheidbar, welche der beiden Charaktere israelisch-jüdische und welche arabisch-muslimische Wurzeln hat – sowohl Nurit als auch Shirin tragen einen einteiligen Badeanzug, haben einen sehr ähnlichen Hautton und kaum unterscheidbare Haare:



Abbildung 23, Nurit und Shirin, Folge 3, Minute 24)

Hier wird somit optisch das Differenzierungspotential abgebaut, anstatt etwa Nurit in einem Bikini und Shirin in einem Burkini zu zeigen, werden beide Charaktere wie obig ausgeführt zum Verwechseln ähnlich präsentiert. Dies spricht einerseits für die Qualität des Passings der Nurit, trotz der Tatsache, dass diese in dieser Szenensequenz nicht spricht: Die Ambiguität ihrer Darstellung und ihr Passing leben beide davon, dass Nurit sich keiner Sprache bedienen muss, die die Unzuordenbarkeit der kurzen Szene auflösen würde – eine Vorgangsweise, die wir auch aus anderen israelischen Werken kennen (vgl. Bezugnahme auf „Fictitious Marriage“ von Naaman 2011, S. 264). Allein Nurits Brille identifiziert sie für Personen, die mit den bisherigen Erzählsträngen nicht vertraut sind, als die Soldatin. So wird gleichzeitig dem optischen Othering stark entgegengewirkt, anstatt die Unterschiede in Kleidung und Verhalten noch zu betonen.

3.5. Wer ist der Andere? Differenzierungsmechanismen in der Handlung

3.5.1. Zwischen Sabra und Maskulinitätsnarrativen: Die Legitimierung des eigenen Vorgehens

Die Wahl von SchauspielerInnen misrachischen Ursprungs als RepräsentantInnen der Mista'ravim ist einerseits der Prämisse der Serie selbst geschuldet – es wäre ungleich schwieriger, etwa aschkenasische DarstellerInnen in ihrem Auftritt an PalästinenserInnen anzugleichen –, bringt aber im Falle der männlichen Charaktere auch Assoziationen mit sich, die im Allgemeinen oft stereotypisch misrachischen Männern zugeschrieben werden: Wie Gil etwa in der Besprechung der in der israelischen Gesellschaft häufig verbreiteten Dichotomie zwischen aschkenasischen und misrachischen Werten schreibt, zählen hierzu eine politisch etwas konservativere Einstellung, einer Zurückweisung „femininer“ Problemlösungsvorgangsweisen oder auch die besondere Stellung der männlichen Ehre (engl. Original „honor“, Gil 2016, S. 100-101).

In Kombination mit dem obig besprochenen Sabra-Typus kommt hier noch eine weitere Dimension hinzu: Bei diesem Ideal heben sich HebräerInnen bzw. Israelis dadurch hervor, dass sie zurückkämpfen und sich nicht mit der Opferrolle zufriedengeben (Shohat 2010, S. 37). Dass ebendiese Denkweise, diese Einstellung auch im Training und in der Ausbildung der Mista'ravim eine große Rolle gespielt haben dürfte, zeigt die Szenensequenz, in der sich Nurit und Steve nach der Folterung des Sheikh unterhalten. Steve führt hier aus, dass „*When we hear the word action [...] We pounce. [...] We were trained not to think.*“ (Steve zu Nurit, Quelle: Netflix-Serie FAUDA, Folge 7, Staffel 1, Minute 6-8)⁴⁰.

Die eigentliche Besonderheit findet sich jedoch in Nurits Reaktion, aus der hervorgeht, dass sie das ihr bislang vermittelte Narrativ darüber, wer die „Guten“ und wer die „Bösen“ seien, auf Grund ihrer Aktionen stark hinterfragt; innerhalb weniger Szenensequenzen wandelt sich das ihr bekannte Bild ihrer eigenen Gruppe in etwas, was ihr fremd vorkommt. Eine Trennung in die bekannte, westliche eigene Gruppe und in die fremde, östliche andere wäre laut Said ebenfalls ein Ergebnis eines orientalistisch geprägten Weltbilds (vgl. Said 2003 [1978], S. 43); durch die Aufhebung, Verwischung der Grenzen und Unterschiede zwischen denen wird somit dem Einfluss orientalistischer Denkmuster entgegengewirkt. Gleichzeitig verdeutlicht diese Szenensequenz dadurch die Komplexität der vermittelten Thematik: Oberflächlich gesehen wird dasselbe Narrativ

⁴⁰ Dieser Darstellung widerspricht Lior Raz selbst in einem Interview, bei dem er betont, dass „we were meant to [...] not behave like an animal“ (siehe <https://www.newyorker.com/magazine/2017/09/04/how-do-you-make-a-tv-show-set-in-the-west-bank?reload=true&reload=true>)

wiedergegeben, das von Gertz als hegemonistisch-zionistisch bezeichnet wird (Gertz 2017, Quelle⁴¹), im Subtext wird jedoch verdeutlicht, wie sehr diese Einstellung teils von den Charakteren, teils von den ZuschauerInnen hinterfragt wird bzw. hinterfragt werden soll. Diese Annäherung an den Anderen wird insbesondere auch durch Nurits Bekleidung subtil bestätigt, die über die gesamte Szenenabfolge hinweg in einer für verschleierte arabisch-muslimische Frauen traditionellen Abaya⁴² auftritt, trotz der Tatsache, dass sie sich in ihrem Versteck in relativer Sicherheit befinden und sie diese theoretisch ablegen könnte.

⁴¹ <http://www.haaretz.com/life/television/.premium-1.772158>

⁴² Schwarze Überbekleidung, die der männlichen Galabeya ähnelt und in den allermeisten Fällen mit einem Hijab als Kopfbedeckung kombiniert wird.

3.5.2. Darstellung von Zusammenhalt, Sinnhaftigkeit der Operationen und Freuds Doppelgängermotiv

FAUDA beschäftigt sich sehr stark mit der Frage nach Loyalität und nach Zusammengehörigkeit, nach Aufopferung für die eigene Gruppe, die eigene Familie, und mit der Frage danach, wie weit man gehen darf, um diese zu beschützen – seien es nun Dorons Versuche, seinen Schwager Boaz zu retten, oder Shirins zögerliche Bereitschaft, trotz der terroristischen Verbindungen ihrem Cousin Walid zu helfen.

Die Wertigkeit dieses Zusammenhalts der Familie gegenüber wird von beiden Seiten ausgesprochen – von Shirin im Rahmen ihrer Diskussionen mit Walid am Anfang der ersten Staffel (Folge 3) einerseits und von Steve kurz vor der unabhängigen Rettungsmission für Boaz in Episode 6 andererseits. Letzterer verwendet die Phrase, dass „es mehr als Familie“ sei – ein Echo des kollektivistischen Sentiments, das Kaplan der Darstellung israelischer SoldatInnen im Film zwischen 1950 und 1960 zuschreibt (vgl. Kaplan 2011, S. 60). Kaplan führt weiter aus, dass sich ebendiese in einer parallelen Entwicklung zu der Wandlung der israelischen Gesellschaft von tendenziell kollektivistisch zu individualistisch hin zu einem Bild des israelischen Soldaten/ der israelischen Soldatin über die Jahrzehnte dahin entwickelt hat, den Soldaten/die Soldatin in seinem/ihren „*Gefühl als hilfloses Opfer der irrationalen und wahllosen Gewalt*“ (engl. Original: *“feeling like helpless victims of irrational and indiscriminate violence”*, zitiert nach Kaplan 2011, S. 61) darzustellen.

Es ist genau diese Entwicklung, die im Verlauf der Serie an Hand der Mista’ravim-Einheit aufgezeigt und anhand der Person des Boaz verdeutlicht werden kann: Ist dieser am Anfang der Serie noch sehr darauf bedacht, inmitten des Geschehens zu sein (vgl. Folge 1, Staffel 1, Minute 15-16), seine Tätigkeit ihm so wichtig, dass er sich ihretwegen auch im Privatleben einschränkt, wie aus dem Gespräch zwischen ihm, Daria und seiner Schwester Gali in der dritten Folge erkennbar wird (vgl. Folge 3, Staffel 1, Minute 4-6), tritt mit dem Tod Darias eine starke Veränderung in seinem Verhalten ein, die sich durchaus als PTSD-Symptom beschreiben lässt. Mit PTSD (post traumatic stress disorder, zu Deutsch posttraumatische Belastungsstörung) bezeichnet man einen psychischen Zustand, der nach dem Erlebnis von Traumata – zu diesen gehört unter anderem eben auch der Tod von nahen Freunden – eintreten kann (vgl. Hecker/Maercker 2015, S. 548). In der Szenensequenz in Minute 9 bis 11 der dritten Folge der ersten Staffel lassen sich mit fast klinischer Präzision alle Symptome dieser Störung identifizieren: Die Intrusion der Gedanken an das Erlebte, als er sich gerade in seinem Schlafzimmer befindet und mechanisch seine Kleidung faltet, der Versuch, das Erlebte nicht mehr ständig vor Augen zu haben, indem er sehr schnell mit dem Motorrad fährt und so gewissermaßen abzustumpfen

versucht, sowie eine Erregungssteigerung, die sich laut Hecker/Maercker in einer Überempfindlichkeit Reizen gegenüber äußert und die wir bei Boaz anhand seiner Reaktion dem Polizisten gegenüber beobachten können (vgl. Hecker/Maercker 2015, S. 549/550). Gerade letzteres ist äußerst uncharakteristisch dafür, wie die Persönlichkeit des Boaz bisher dargestellt wurde – gesetzestreu, landliebend, für gewöhnlich sehr überlegt in seinen Handlungen – und dient als Indiz dafür, dass Boazs ins Leichtsinnige gesteigerte Bereitwilligkeit, an Missionen teilzunehmen, nicht aus Loyalität der Einheit oder dem Land gegenüber entsteht, sondern viel eher dem Wunsch nach einer individuellen, persönlichen Rachemission entspringt, mit dem auf das obig von Kaplan beschriebene Gefühl der Ohnmacht gegenüber der sinnlosen Gewalt reagiert werden soll.

Hier lässt sich auch in unorthodoxer Weise an Freuds Essay „Das Unheimliche“ anknüpfen, schafft Schlipphacke doch in ihrer Lesart des Essays einen Zusammenhang zwischen Freuds Definition des Unheimlichen als etwas, das entgegen den eigenen Wünschen nicht verborgen bleibt, sondern aufgedeckt wird, und der Art und Weise, wie traumatische Erlebnisse und PTSD selbst in gängigen Theorien diskutiert werden (vgl. Schlipphacke 2015, S. 165). Schlipphackes weitere Ausführungen darüber, wie auch DoppelgängerInnen und Spiegelungen der Handlungen unheimliche Gefühle hervorrufen können, lassen sich ebenso mühelos mit den Geschehnissen rund um die SoldatInnen in FAUDA verknüpfen. Schließlich ist Boazs Trauma doch auf Amals Schicksalsschlag zurückzuführen, der unter anderem von Boaz selbst als Teil der Mista’ravim ausgelöst wurde. Während Boazs Trauer weitaus eindeutiger dargestellt wird, ist Amals Vorgehen dennoch klar auf ihre Fassungslosigkeit und Trauer um ihren bei der Hochzeit getöteten Ehemann zurückzuführen.

Diese Doppelungen in der Handlung, die auch durch den Einsatz von Charakterfokalisationstechniken in der Kameraführung unterstrichen und hervorgehoben werden, können durchaus als direkte Anlehnung an Freuds Bezeichnung von Wiederholungen als Quelle des Unheimlichen, die gleichzeitig Gefühle der Hilflosigkeit und Ohnmacht hervorrufen (Freud 2010 [1919], S. 17), verstanden werden. Erst durch das mehrmalige Auftreten einer bestimmten Ereignisabfolge werden diese unheimlich, sodass durch diese zudem den Charakteren im Geschehen eine gewisse Hilflosigkeit, eine Unfähigkeit, der sich stets fortsetzenden Gewaltspirale enttrinnen zu können, zugeschrieben wird. Der Aufbau paralleler Schicksalsschläge und die Darstellung mehrerer Todesfälle auf beiden Seiten tragen beide weiters dazu bei, Unheimlichkeit im Sinne von Freud aufzubauen, ist der Doppelgänger doch ursprünglich laut Freud als „*Versicherung gegen den Untergang des Ichs [...] zur Abwehr gegen die Vernichtung*“ (Freud

2010 [1919], S. 16) zu verstehen, in weiterer Folge „... ändert sich das Vorzeichen des Doppelgängers, aus einer Versicherung des Fortlebens wird er zum unheimlichen Vorboten des Todes“ (Freud 2010 [1919], S. 16). In FAUDA ist es nicht eine Doppelung der Charaktere, sondern viel eher die Doppelung der Vorgänge selbst, die in Anlehnung an das hier zitierte Werk zu „unheimlichen Vorboten des Todes“ werden – und gleichzeitig eine gesellschaftskritische Message vermitteln, wie dies obig in Bezugnahme auf Kaplan ausgeführt wird. Auch die Eigenschaft des Doppelgängers als „Versicherung des Fortlebens“ erhält in diesem Zusammenhang eine besondere Bedeutung, besteht doch bei jeder vorgenommenen Handlung die Hoffnung, dem Teufelskreis der Gewalt zumindest ein temporäres Ende zu setzen.

Auf ein abstraktes Niveau gehoben wird der obig beschriebene Effekt, durch den Unheimlichkeit hervorgerufen werden kann, durch die Entscheidung für den Einsatz mehrerer Stilmittel erzielt: Aus erzählerischer Sicht gesehen wird ein Paar in die Handlung eingeführt, die emotional starke Bindung zwischen den beiden durch mehrere Szenen verdeutlicht. Ein Teil des Paares findet nun durch die Handlungen der anderen Seite den Tod, eine Entwicklung, die ihrerseits Trauer und Fassungslosigkeit bei dem anderen Partner/der anderen Partnerin hervorruft. Diese/r ergreift nun von sich aus die Initiative und sucht nach Möglichkeiten, in welcher Form auch immer diese Trauer in Handlungen umzuwandeln, die der anderen Seite schaden sollen, worin sie durchaus von ihrem Umfeld zögerlich bestärkt werden – durch diese Aktionen findet aber nun ein Partner/eine Partnerin der Gegenseite den Tod, wodurch sich die Handlungsabfolge, ins Gegenteil gekehrt, nun auf der anderen Seite fortsetzt.

Insgesamt ist dies dreimal in der ersten Staffel zu beobachten: Ausgelöst durch die Ereignisse auf Bashir und Amals Hochzeit, dann durch den Anschlag auf die Bar, in der Boazs Geliebte Daria arbeitet, und schließlich durch Boazs Entführung selbst, wobei hier der Kreis mit der Trauer seiner Schwester Gali unterbrochen wird. Gleichzeitig werden durch Stilmittel die ZuseherInnen dazu angehalten, sich mit beiden Seiten zu identifizieren: Die Wahl des Bildausschnitts rückt in beiden Fällen zunächst den AngreiferInnen in den Mittelpunkt, wechselt dann aber sobald die Handlung es zulässt auf den Partner/die Partnerin, um sein/ihr Entsetzen über den Tod des Partners/der Partnerin festzuhalten. Dabei wird durchgehend eine sehr persönliche, fast schon intime Perspektive gewählt, die in Kombination mit dem Mangel an Stabilisatoren, einer dem Geschehen angepassten Geschwindigkeit und dem Einsatz von Close-Ups eine Identifikation der ZuschauerInnen mit den jeweilig dargestellten Charakteren – AngreiferInnen und Opfer im selben Ausmaß – erzielt:



Abbildung 24, Bashirs und Amals Hochzeit. Quelle: Netflix-Serie "FAUDA ", Folge 1, Staffel 1, Minute 34-36



Abbildung 25, Anschlag auf Daris Bar - Quelle: Netflix-Serie "FAUDA ", Episode 3 Minute 31-33, Episode 4 Minute 1, Staffel 1

Durch diesen doppelten erzählerischen Aufbau und den Aspekt der Gewalt und des Todes wird aber nicht nur Freuds „Unheimliche“ evoziert. Viel eher lässt sich die dargestellte Gewaltspirale auch mit Simmels Ausführungen über den „Fremden“ in Verbindung bringen. In Bezug auf etwaige Aufstände und gewalttätige Aktionen hebt dieser hervor, dass häufig eine Aufwiegelung, eine Verhetzung durch Fremde als Beweis für die eigene Unschuld ins Feld geführt wird (vgl. Simmel 1908, S. 510-511). Es wird somit die eigene Schuld an der Gewalttätigkeit durch eine äußere Aufreizung gewissermaßen negiert; ungeachtet dessen, ob diese objektiv vorliegt – sogar selbst und gerade dann, wenn keine solche Verhetzung erfolgt ist (vgl. ebd.), sieht man die eigenen Aktionen lediglich als Reaktion, als Antwort auf eine bereits erfolgte Aggression⁴³. So lassen sich in Anlehnung an Simmel auch sich immer fortsetzende Teufelskreise der Gewalt innerhalb der Metapher der Eigenen und der Anderen erklären, wie diese auch in FAUDA selbst dargestellt werden, indem die Handlungen der eigenen Seite stets als Reaktion, die der anderen jedoch als Auslöser gesehen werden.

Ebendiese Ausgangsposition wird jedoch durch die obig beschriebene gespiegelte Vorgangsweise Charaktere beider Seiten in Frage gestellt: Sie sehen sich beide als jeweilig Reagierende auf des Anderen letzte Aggression, stehen sich in der Eskalationsweise der Handlungen jedoch in keinsten Weise nach. Gleichzeitig wird auch durch die Stilmittel die Identifikation der ZuschauerInnen mit einer einzigen Seite erschwert, wodurch erneut die Subvertierung der Propaganda zu den Geschehnissen innerhalb der Serie auf einer weiteren Ebene gelingt.

⁴³ Hieran lässt sich auch mit den in späteren Kapiteln diskutierten Charakterisierungen verschiedenster Typen (mis-rachische Männer, Sabra etc.) anknüpfen, da diese Eigenschaften nicht irrelevant sind.

Auch die sich seit Saids Zeiten fortsetzende – orientalistische – Darstellung von AraberInnen in der Presse und der Populärkultur als „terroristisch, mit einer Hakennase“ (Said 2003 [1978], S. 108), die sich aus orientalistischer Sicht in einer „unabänderlichen, historischen Essenz“ (Abdel Malek, zitiert nach Said 2003 [1978], S. 97) äußert, wird durch diese Vorgangsweise nicht bedient, impliziert diese doch eine moralische Überlegenheit der „Eigenen“ gegenüber den „Anderen“, die ihrerseits ein geringeres Maß an Menschlichkeit und Menschheit als die eigene Gruppe besitzen; in Saids Worten: „*it is not quite as human as we are*“ (Said 2003 [1978], S. 108): Terroristische Aktionen, etwa die Entführung von Personen, werden sowohl von der israelisch-jüdischen als auch der arabisch-muslimischen verübt; es wird bei keiner der beiden Seiten davon ausgegangen, dass diese kollektiv und per se terroristisch veranlagt sei, sondern die Gründe für die jeweiligen Aktionen im Kontext der Serie aufgezeigt. Auch persönliche Weiterentwicklungen werden auf beiden Seiten dargestellt, was wir im Besonderen etwa an den Figuren der Nessrine oder auch des Dorons selbst beobachten können – der durch den Orientalismus suggerierten Unabänderlichkeit der (vor allem arabisch-muslimischen) Charaktere wird somit ebenfalls in mehreren Instanzen in der Serie widersprochen.

3.5.3. Judentum oder Islam – die tragende Differenz?

3.5.3.1. Religionen als Shibboleth

Einer der augenscheinlich größten Unterschiede zwischen den beiden in der Serie gezeigten Seiten ist die Religion: Das Judentum auf der einen, der Islam auf der anderen Seite; trotz der Tatsache, dass es sich in beiden Fällen um eine abrahamitische Religion handelt. Dadurch erübrigt sich einerseits die Frage danach, von welchem Verständnis⁴⁴ des religiösen Begriffes ausgegangen wird, andererseits ergibt sich hier eine Reihe von Parallelen, die sich für die gestalterische und erzählerische Bearbeitung im Rahmen der Serie geradezu anbieten.

In beiden Fällen handelt es sich um eine Religion, die durch ein Elternteil an die Kinder weitergegeben wird; in beiden Fällen handelt es sich historisch bedingt bei weitem nicht nur um eine religiöse Identität, sondern auch um einen großen Einfluss auf das genaue kulturelle Umfeld und Identitätsempfinden. Auch bestehen auf beiden Seiten breit gefächerte Möglichkeiten der Intensität der Religionsausübung: Angefangen etwa auf jüdischer Seite bei säkularen Juden und Jüdinnen, die trotz des wachsenden Einflusses der orthodoxen Gemeinschaft auf das politische Geschehen einen Großteil der israelischen Juden und Jüdinnen ausmachen (vgl. Peleg 2015, S. 4), über in der Serie nicht dargestellten ultrareligiösen Bewegungen bis hin zu der (Wieder-)Entdeckung der Kabbalah durch andere Teile der Bevölkerung. Auch unter den Begriff des Islams fällt eine Reihe von teils ideologisch sehr unterschiedlichen Praktiken, die von säkular bis hin zu einer Verschmelzung politischer und religiöser Einstellungen reichen.

Historisch bedingt ist auch die besondere Rolle, welche die Religion in der Unterscheidung beider Seiten spielt, da sich kaum äußerliche Unterscheidungsmerkmale zwischen arabischen Juden und Jüdinnen und ihren muslimischen Counterparts feststellen lassen. Viel eher kommt dem kulturellen Wissen rund um die Religionsausübung in der besprochenen Serie eine Art Shibboleth-Funktion zu. Letzteres wird als *“a custom or usage regarded as distinguishing one group from others”* (Merriam-Webster, Quelle⁴⁵) definiert, es ist somit eine Verhaltensweise oder ein Umstand, mit dem sich das *passing* bestimmter Personen von solchen aus der In-group überprüfen lässt. Gemeinsam mit lokalem Wissen – sei es jetzt die Herkunft einer gewissen Familie aus einem bestimmten Dorf – und der arabischen Sprache an und für sich werden diese in FAUDA in mehreren

⁴⁴ So handelt es sich in beiden Fällen um eine monotheistische Religion, die im Gegensatz etwa zum japanischen Shintoismus- oder Buddhismusverständnis, bei denen die Zugehörigkeit zu einer Religionsgemeinschaft den Glauben an eine andere nicht ausschließt, von einer alleinigen Zuordnung ihrer AnhängerInnen ausgehen und diese einfordern.

⁴⁵ <https://www.merriam-webster.com/dictionary/shibboleth>

Instanzen dazu eingesetzt, die Legitimität der von den Mista'ravim getätigten Aussagen zu überprüfen.

Besonders eindrücklich erfolgt dies in der sechsten Folge, als Boaz in Gefangenschaft gerät und von Waleed befragt wird:

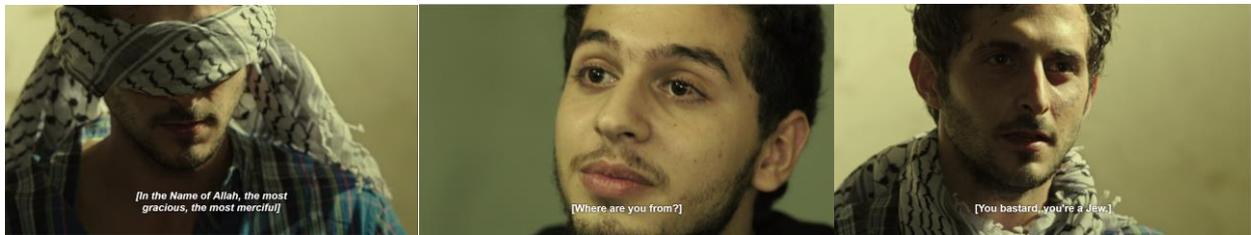


Abbildung 26, Boaz in Gefangenschaft - links: Betet auf Arabisch, Mitte - Waleed hakt nach, wie er heiÙe und woher er stammt, rechts - Boaz fasst die Aussage "Du bist ein Jude" als Beleidigung auf, und antwortet mit "Du Hund, du bist ein Jude"

Quelle: Netflix-Serie „FAUDA“, Folge 6, Staffel 1, Minute 2-4

Als Prüfung ist daher in diesem Kontext auch das Statement Walids zu sehen, mit dem er Boaz regelrecht vorwirft, ein Jude zu sein – in dieser Aussage ist bei weitem keine einfache Beschreibung der Religionszugehörigkeit zu erkennen, sondern viel eher eine Spiegelung des Sentiments, von dem Edward Said schreibt, dass es das sei, das in den Augen der OrientalistInnen alle AraberInnen im Nahen Osten eine – namentlich der Hass auf Juden und Jüdinnen (Said 2003 [1978], S. 287). In diesem Licht ist auch Boazs Reaktion zu deuten, die ganz im Sinne seines Verständnisses einer solchen Aussage in dem vorliegenden Kontext diese als Beleidigung wertet und mit einer gleichwertigen reagiert (vgl. Netflix-Serie FAUDA, Folge 1, Staffel 1, Minute 3-4), trotz der Tatsache, dass dieser in seiner alltäglichen, privaten Identität bislang als spirituellstes, jüdisch geprägtes Mitglied der Mista'ravim dargestellt wurde.

Auch in der zwölften Folge und somit am Ende der ersten Staffel, als Doron aufgefordert wird, zu seinem Gott zu beten, wird dieser Aspekt des Trainings der Mista'ravim demonstriert – die Wahl des Glaubensbekenntnisses, zu dem sich Doron entschließt, kann als eine Art Schutz, als Gruppenzugehörigkeitsindiz gewertet werden, mit Hilfe derer Doron versucht, sein Cover als muslimischer Fedayee⁴⁶ beizubehalten:

⁴⁶ Arabisch „Freiheitskämpfer“, Einzahl von „Fedayeen“



Abbildung 27, links: Doron sagt die Shahada (islamisches Bekenntnis) auf Arabisch; Mitte: Doron wird auf Hebräisch aufgefordert, zu seinem „eigenen Gott“ zu beten, rechts: Doron sagt das Shema Yisrael (wichtiges jüdisches Gebet) auf Hebräisch, Quelle: Netflix-Serie FAUDA, Folge 12, Staffel 1, Minute 24-26

Handelt es sich bei Dorons erster Reaktion um eine auf seine Ausbildung zurückzuführende Wahl des Religionsbekenntnisses, das es ihm im Falle der Unentdecktheit erlauben würde, sein *passing*⁴⁷ aufrechtzuerhalten, schließt das auf die hebräische Aufforderung folgende Shema Yisrael die Klammer, die mit der Rezitation Dorons eines Verses des 23. Psalms⁴⁸ in der Anfangssequenz derselben Folge geöffnet wurde. Dies soll einerseits die kritische Situation Dorons illustrieren, in der er sich befindet, andererseits seine Verwurzelung in der eigenen Religion verdeutlichen; trotz des doch sehr säkularen Auftritts der gesamten Familie Gavilio. Im Anschluss an diese Szenensequenz wird gezeigt, wie auch Abu Ahmad religiöse Texte⁴⁹ rezitiert (vgl. Folge 12, Staffel 1, Minute 25-26); eine Spiegelung der beiden Hauptcharaktere, wie diese in FAUDA sehr oft eingesetzt wird.

Handelt es sich in letzterem Fall aber um eine sehr gewöhnliche, der Charakterisierung entsprechenden Aktivität – abseits der politischen Aktivitäten wird Abu Ahmad des Öfteren mit einem Koran in der Hand zu Beginn von Szenen gezeigt – so kann man hierin doch auch Anleihe an Freud sehen. Wie von Clack ausgeführt, sieht Freud in Religionen die Möglichkeit, sich im Unheimlichen zurechtzufinden („*feel at home in the uncanny*“), wobei das Unheimlichste von allem die Begegnung mit dem Tod sei (vgl. Freud 1919, S. 241, zitiert nach Clack 2008, S. 253). Deswegen ist die Wahl der SerienmacherInnen, die religiösen Unterthemen in dieser Episode in doppelter Ausführung auf beiden Seiten so zu verdeutlichen, auch von besonderer Bedeutung, suggeriert sie doch einen sehr ähnlichen Umgang beider Seiten mit der Unsicherheit eines potentiell nahenden Todes. Dies zeigt sich auch besonders auf jüdischer Seite, ist es doch erst der Tod Boazs, der zu dem ersten Auftritt eines strenggläubigen Juden in der Serie führt (vgl. Folge 8

⁴⁷ Siehe dazu auch das Kapitel 3.3.2

⁴⁸ Es handelt sich um folgende Sätze, die von Dorons Stimme bei komplett schwarzer Leinwand rezitiert werden: „Yea, though I walk through the valley of the shadow of death, I will fear no evil: for thou art with me; thy rod and thy staff they comfort me.“ (Psalm 23:4, King James Übersetzung, zitiert nach Netflix-Serie FAUDA, Folge 12, Staffel 1, Minute 0-1)

⁴⁹ Die von Abu Ahmad aus dem Koran rezitierte Passage spricht von Ungläubigen, für die Ketten im Höllenfeuer vorbereitet wurden – es handelt sich somit um eine Inversion der in Psalm 23:4 beschriebenen Situation, die von Doron zu Anfang der Folge rezitiert wurde.

der Netflix-Serie FAUDA, Staffel 1, Minute 10), und mit der Trauer Dorons und Steves um ihn an seinem Grab auch zur ersten vollständigen Rezitation eines jüdischen Gebetes (vgl. Folge 11 der Netflix-Serie FAUDA, Staffel 1, Minute 17-18).

Man könnte somit argumentieren, dass erst durch die Verschärfung der Umstände in der Serie selbst das Säkulare dem Religiösen weicht; in anderen Worten: Erst durch die Steigerung der Gewalt sehen sich die Charaktere gezwungen, in einem bisher nicht tagesaktuellen Teil ihrer Identität Zuflucht zu suchen und diesen hervorzuheben. Auch Scarry sieht in Verletzungen und Gewalt eine von zwei Möglichkeiten, durch die Gott im alttestamentlichen⁵⁰ Verständnis erst spürbar gemacht werden kann (Scarry 1985, S.193, zitiert nach Chyutin 2015, S. 32).

Hier lässt sich an einen Diskurs anknüpfen, der die besondere, durchwegs anfangs oft schwierige Beziehung des israelischen Filmes zur Spiritualität im Allgemeinen und dem Judentum im Besonderen nachzeichnet – Kernthese dessen, so Chyutin, sei, dass das Heilige im Realen eine verborgene Präsenz habe („the holy has a hidden presence within the real“, Chyutin 2015, S. 28). Er führt weiter aus, dass durch Abstraktionen und durch den Einsatz stilistischer Reduktionen dieser als „fundamental Andere“ („fundamental Other“, Chyutin 2015, S. 29) empfundene Bereich auf die Leinwand gebannt werden könne: Indem all jene Elemente, die für gewöhnlich die Aufmerksamkeit der ZuschauerInnen auf sich lenken, auf das kleinstmögliche Maß reduziert werden, machen es die SerienmacherInnen erst möglich, das Spirituelle – das bislang hinter dem Weltlichen verborgen blieb – in geeigneter Weise an die ZuschauerInnen zu vermitteln. Kann man nun bei bestem Willen nicht behaupten, dass bei FAUDA die Handlung und die emotionale Identifikation mit den Charakteren in den Hintergrund gestellt werden, so werden doch durch den Schnitt gewisse Zusammenhänge geschaffen, die ebendieses Spirituelle in den Vordergrund schieben. So wird subtil die Frage aufgeworfen, worin denn nun der genaue Unterschied zwischen Dorons und Abu Ahmads Rezitation religiöser Texte liegt – ebendiese kritische Funktion sei laut Chyutin auch eine Art unerwarteter Nebeneffekt des spirituellen Stils (Chyutin 2015, S. 30).

⁵⁰ Scarry bezieht sich ausdrücklich nur auf das Alte Testament, wobei nicht nachvollziehbar ist, inwieweit dies in einen größeren christlichen oder jüdischen Diskurs gebettet wird. Der Artikel von Chyutin selbst behandelt hingegen ausschließlich das Judentum. Dennoch wird im Sinne der ursprünglichen Autorin davon Abstand genommen, den Begriff des Alten Testaments durch die äquivalente jüdische Bezeichnung zu ersetzen.

3.5.3.2. Religionen: Unterschiede in der Darstellung

Auf israelischer Seite kann man in FAUDA die von Peleg beschriebene von religiösen Momenten durchwirkte Säkularität der Darstellung der jüdischen Gesellschaft in Israel beobachten (vgl. Peleg 2015, S. 4-5): Augenscheinlich scheint sich die israelisch-jüdische Seite vor allem darin von der arabisch-muslimischen abzuheben, wie säkular und westernisiert erstere auftritt. Je weiter die Serienhandlung fortschreitet, desto mehr scheint sich diese Kontrastierung jedoch aufzulösen: Wirkt es in der ersten Folge noch so, als wären sämtliche weiblichen Charaktere auf arabischer Seite verschleiert, so lernen wir mit Shirin schon bald eine Figur kennen, die diesem nicht entspricht. Auch das als durchgehend säkular dargestellte Bild der israelischen Gesellschaft wird fast zeitgleich in Frage gestellt: Zunächst erfahren wir, dass sich Boaz mit der Kabbalah beschäftigt – eine Tatsache, die durch die Schnitttechnik in der vierten Folge in Zusammenhang mit Abu Ahmads Lektüre des Korans gesetzt wird –, bald werden immer mehr jüdische Symbole auf israelischer Seite gezeigt (vgl. Menorah im Büro des Gideon Avital; Zitate des Psalms 23; Rezitation des Shema Israel u.v.m.). Dies mag als Echo des von Peleg als „religiofication“ beschriebenen Trends gewertet werden, durch den religiöse Aspekte im öffentlichen Leben in Israel in den letzten Jahrzehnten immer mehr akzeptiert wurde – eine bei Staatsgründung noch undenkbar Entwicklung, wurde doch äußerst Wert auf den Entwurf einer säkularen Gesellschaft gelegt, die der europäischen entsprach (vgl. Peleg 2015, S. 4-5). Gleichzeitig sind hier auch Parallelen zu der ebenfalls von Peleg beschriebenen Schwierigkeit der Schaffung einer mit den Mizrahis gemeinsamen – trotz allem säkularen – Gesellschaft, deren größte Gemeinsamkeit zu den Aschkenasis und Differenzierung zu den arabischen BewohnerInnen schließlich ebendiese Religion ist, zu sehen (vgl. Peleg 2015, S. 5-6). Der Einsatz religiöser Elemente dient in Kombination mit der hebräischen Sprache der Abgrenzung, des Otherings israelisch-jüdischer Charaktere misrachischen Ursprungs von den arabisch-muslimischen Personen, auf die diese stoßen. In diesem Licht ist daher auch die dezidiert säkulare Darstellung der Daria – eine der wenigen aschkenasischen Charaktere in der Serie – im Vergleich zum spirituellen, misrachischen Boaz zu sehen.

Während auf israelischer Seite die ambivalente Einstellung der Charaktere zur Religion durchaus spürbar ist, ist es in Bezug auf den Islam vor allem die Religion als Institution, die eine Rolle spielt. Diese wird durch den Charakter des Sheikhs personifiziert, der für die doch terroristischen Aktivitäten als Berater fungiert und diesen somit eine religiöse Legitimität verleiht. Dies spiegelt sich in den Szenen, in denen er etwa mit Ali Karmi spricht, oder aber als Vermittler zwischen Abu Ahmed und dem Gesandten der katarischen Geldgeber auftritt. Wird auf israelischer Seite der Einfluss der Religion auf die politischen Geschehnisse nur schemenhaft angedeutet – etwa durch

eine Menorah im Büro des Verteidigungsministers Gideon Avital - so wird dies auf muslimischer Seite sehr wohl recht deutlich präsentiert.

Dabei bleibt die Frage danach, bis zu welcher Grenze Abu Ahmad jedoch auf die Unterstützung des Sheikhs zählen kann, jedoch offen - der Sheikh lehnt es etwa ab, Amal zur Selbstmordattentäterin werden zu lassen, und begründet dies mit religiösen Argumenten – der Weg des Jihads liege für Frauen darin, so Sheikh Awadallah, zu heiraten und viele Kinder auf die Welt zu bringen (vgl. Netflix-Serie FAUDA, Folge 2, Staffel 1, Minute 13-14); Amals Selbstmordattentat scheint religiöse Gründe hingegen nur als Vorwand zu nehmen und viel eher von Rache motiviert zu sein (vgl. Netflix-Serie FAUDA, Folge 2, Staffel 1, Minute 19). Aus ihrem Gespräch mit Nessrine und der Mutter von Abu Ahmad lässt sich sogar eine implizite Kritik an der Art und Weise, wie diese ihre Leben nach den Bestimmungen der Resistance unter der Hamas richten, erkennen (vgl. ebd.). Nach seinem Tod wird der Sheikh allerdings von den „Bewerbern“ als Selbstmordattentäter als Einfluss genannt, wieso sie sich zu dieser Tat berufen fühlen (vgl. Netflix-Serie FAUDA, Folge 9, Staffel 1, Minute 8).

Der Standpunkt, der von Sheikh Awadallah vertreten wird, entspricht durchaus der kontemporären Sichtweise radikaler islamischer Gruppierungen: Wie Lahoud schreibt, werden Frauen seit jeher durch die dieser Denkschule zugehörigen Sheikhs vom Kampf selbst ausgeschlossen (vgl. Lahoud 2014, S. 780). Sie zitiert dabei Abdallah Azzam, seinerseits einer der federführenden Sheikhs, dessen Schriften für die Auswüchse des Jihads in der Form, wie er heutzutage agiert, verantwortlich zeichnen. Abdalla Azzam argumentiert für die Exklusion von Frauen in jihadistischen Kämpfen, trotz ihrer *Inklusion* in defensivem Jihad⁵¹ in den ursprünglichen religiösen Texten, auf den sich diese Denkschulen berufen und als welchen sie die derzeitige Situation im israelischen Staatsgebiet auffassen (vgl. Bartal 2015, S. 10). Dieser augenscheinliche Widerspruch zwischen der klassischen islamischen Auffassung und der Interpretation durch den politischen Islam, wie er von den Hamas propagiert wird, löst sich unter Bezugnahme auf weitere Quellen auf: So argumentiert Tibi, Autor mehrerer Bücher zum politischen Islam, dass letzterer in seiner modernen Form nicht als natürliche Fortführung des mittelalterlichen Islams zu sehen ist, sondern viel eher eine Reaktion auf die säkulare, globalisierte westliche Welt (vgl. Tibi 1992 und 1999, zitiert nach Kurth 2016, S. 386-90). Auch hier finden sich somit einerseits Anklänge an den Okzidentalismus wieder, in dessen Augen der Westen sich vorrangig durch seine Ungläubigkeit, Geldgier und Dekadenz auszeichnet (vgl. Hagemann 2016, S. 425); andererseits impliziert ebendieser

⁵¹ Es besteht in diesen Denkschulen die Unterscheidung zwischen offensivem Jihad – die Erweiterung des Einflussgebietes der islamischen Macht – und dem defensiven. Unter letzterem wird der Jihad in solchen Gebieten aufgefasst, in denen Muslime anderen Mächten unterworfen worden (vgl. hierzu ebenfalls Bartal 2015, S. 9-14)

Zusammenhang eine gewisse Abgrenzung und somit ein Othering-Vorgang, durch den sich die sich selbst als politische Fraktionen definierenden Gruppierungen von ihren westlichen Counterparts abheben wollen: Je säkularer die israelische Seite auftritt, desto religiöser präsentiert sich die palästinensische – eine Situation, die sich auch in die Darstellung in FAUDA niederschlägt.

3.5.3.3. Zufluchtsort der etwas anderen Art

Auch das Motiv der Moschee als Zufluchtsort wird immer wieder eingesetzt - sehen wir am Anfang der Serie noch, wie dies von den Mista'ravim noch ausgenutzt wird, um Ali Karmi zu „entführen“, wandelt sich ebendies im Laufe der nächsten Folgen so sehr ab, dass sich der verletzte Doron notgedrungen in eine Moschee schleppt bzw. in diese von einem Sheikh geleitet wird, in der er sich kurz wäscht. In diesem Moment verschwimmt sein Dasein als israelisch-jüdischer Charakter, er führt sämtliche notwendigen Schritte aus, um nicht weiter in dieser ihm doch fremden Umgebung aufzufallen, und scheint aber vollkommen in seine Umgebung aufzugehen, wie es durch das Nicken des Sheikhs impliziert wird. Der Besuch der Moschee dient jedoch keinem anderen Zweck als dem der Regenerierung:



Abbildung 28, Doron erholt sich in einer Moschee nach dem Tod des Boaz - Quelle: Netflix-Serie FAUDA , Folge 8, Staffel 1, Minuten 26-28 und 30-31

In dieser Szene verschmelzen die Bedingungen des Passings und das Identitätsempfinden des Doron selbst. Auch hier lässt sich so an Freuds Auffassung von Religionen als Heim im Unheimlichen („*home in the uncanny*“, siehe 3.5.3.1) anknüpfen, ist es doch ein religiöser Zufluchtsort, den Doron nach der gescheiterten Rettungsaktion für Boaz aufsucht – und somit nach einer sehr ungewollten Begegnung mit dem Tod, der seinerseits als höchstes unheimliche Gut aufgefasst wird. Gleichzeitig ist hier ein Zusammenfallen des Eigenen mit dem Anderen zu sehen, die bislang sehr deutlich gezogenen Grenzen werden durch die Vorgänge aufgehoben, was ein distinktiv unheimliches, unwohles Gefühl bei den ZuschauerInnen hervorruft.

Diese Szenen und die ihnen unterliegende Gefühlslage verstärken jedoch auch den Eindruck, dass bislang eine fast dichotome Trennung in der Darstellung der beiden Religionen besteht: Explizit in den Vordergrund tritt das Judentum in den letzteren Folgen der ersten Staffel erst durch die Sprache, durch das Gesprochene – eine Vorgangsweise, auf Grund derer man behaupten könnte, die SerienmacherInnen nähmen Bezug auf die von Scarry besprochene alttestamentliche „Gleichsetzung des Menschen mit dem Körper und Gottes mit der Stimme“ („*equation of human with body and God with voice*“, Scarry 1985, S. 193, zitiert nach Chyutin 2015, S. 31). Der Islam wird viel eher durch die visuelle Ebene repräsentiert, er wird in den Köpfen der ZuschauerInnen immer dann evoziert, wenn eine verschleierte Frau auftritt, wenn das Innere einer Moschee in Vogelperspektive den Blick auf betende Männer freigibt – selbst dann, als aus dem Koran rezitiert

wird, liegt der Fokus auf dem Buch und die dieses haltende Person selbst. Die Gebete der um Bashir trauernden Frauen werden nur für wenige Sekunden übersetzt, bald bricht die Untertitelung dieser jedoch ab (vgl. Netflix-Serie FAUDA, Folge 2, Staffel 1, Minute 4-5) – sie sind somit lediglich Untermalung, was in starkem Kontrast zu der Vorgangsweise der SerienmacherInnen bei der Darstellung der Trauer von Doron und Steve an Boazs Grab steht, wodurch das Argument umso mehr gestärkt wird.

3.5.4. Zwischen kollektiven Vorurteilen und Erwartungen an die Gegenseite

Nach Said ist eines der Indizien für den Orientalismus in Schriftstücken – und in Erweiterung dessen auch in anderen Werken der Populärkultur – die großzügige Bedienung von Vorurteilen und Klischees, sodass das bestehende Bild des Orients in den Augen des Lesers/der Leserin in keinsten Weise hinterfragt oder verändert, sondern viel eher noch verfestigt wird (vgl. Said 2003 [1978], S. 65). Kulturelle Stereotypen helfen dabei, das Bild des „Anderen“ zu schaffen, da sie laut Haslam Erwartungshaltungen für Benehmen, Werte und Ähnliches auszufüllen helfen können (vgl. Haslam et al. 2002, S. 157-159, zitiert nach Choi 2017, S. 36). Said führt in diesem Zusammenhang auch weiters aus, dass dies erst durch Generalisationen erfolgt und auf diese aufbaut:

“To make out of every observable detail a generalization and out of every generalization an immutable law about the Oriental nature, temperament, mentality, custom or type; and, above all, to transmute living reality into the stuff of texts” (Said 2003 [1978], S. 86)

Der orientalische Mensch wird in den Augen des Orientalisten oder der Orientalistin somit nicht als Individuum, sondern als Teil eines großen, einheitlichen Kollektivs gesehen, die im Allgemeinen gleich denken, gleich auftreten und gleich agieren; wobei dies im Laufe der Zeit im Gegensatz zum Westen unveränderlich bleibt („*Orientalism assumed an unchanging Orient, absolutely different from the West*“ Said 2003 [1978], S. 96). Dieses Element der kollektiven Einschätzung findet sich auch bei Simmel wieder, der ja gerade am Beispiel des Judentums ausführt, wie dieses – für christliche Bürger sehr wohl geltende – individuelle Aspekte der Besteuerung ersetzte (vgl. Simmel 1908, S. 512): Auch wenn es dem Staat zu Nachteil kam, wenn ihm dadurch Steuereinnahmen entgingen, so war es doch ein Indiz für die Empfindung der Juden und Jüdinnen als Fremde. Beide Quellen sind sich somit darin einig, dass Personen, die der eigenen Gruppe angehören, ein höherer Grad an Individualität zugesprochen wird als Fremden, die tendenziell in erster Linie anhand ihrer Eigenschaft als Fremde beurteilt werden.

Auch in FAUDA lässt sich stellenweise eine solche Einstellung der Charaktere beobachten: So erwidert Doron folgendes auf die Aussage des Verteidigungsministers Gideon Avital, dass Israel ein Rechtsstaat sei und keine terroristische Organisation: “So rise above the law then! Think like an Arab!” (Netflix-Serie FAUDA, Staffel 1, Folge 6, Minute 4-5). Der kurze Dialog impliziert somit, dass AraberInnen nicht vor rechtsbrüchigen Aktionen, besonders auch terroristischen, zurückscheuen. In Bezug auf die orientalistische Sichtweise auf AraberInnen wurde ja bereits festgehalten, dass diese aus orientalistischer Sicht häufig als terroristisch gelten bzw. in einer

solchen Weise agieren (vgl. Said 2003 [1978], S. 108); in dem Schlagabtausch zwischen dem Verteidigungsminister und Doron lässt sich somit der von Said beschriebene Schluss von Handlungen einzelner Personen (der AnhängerInnen von Hamas) auf die gesamte Gruppe (von AraberInnen bzw. PalästinenserInnen) in einem negativen Zusammenhang feststellen. Gleichzeitig werden durch filmische Kunstgriffe ähnliche Vorwürfe von arabisch-muslimischer Seite relativiert – so etwa in der sechsten Folge: Der aufgebrachte Waleed behauptet, dass der Sheikh durch den Teil des Teams rund um Doron sicher gefoltert werden würde – der darauf folgende Einstellungswechsel zeigt, wie sich das Team um die durch ihre Vorgehensweisen verletzten Hände des Sheikhs kümmert. So wird den Handlungen der israelischen Seite durch die SerienmacherInnen eine größere Komplexität, eine größere Bandbreite an Motivation zugestanden – der Effekt und die Kernaussage der Szenenabfolge wäre ein grundlegend anderer, wenn etwa die tatsächlich erfolgte Folterung des Sheikhs statt seiner Verarztung auf Waleeds Aussage folgen würde. Selbst die der palästinensischen Seite in den Mund gelegte Voraussage, dass „die Juden Nessrine und den Kindern nicht nahe kommen werden“ (vgl. Netflix-Serie FAUDA, Folge 7, Staffel 1, Minute 4), wird durch die darauf folgenden Handlungen subvertiert, tritt doch ebenjener Fall ein, den Abu Ahmad nicht für möglich gehalten hätte – so zeichnen die israelischen SerienmacherInnen ein bewusst schlechteres Bild der eigenen Seite, als zu erwarten wäre, wodurch die Zuordnung in „Gut“ und „Böse“ aufgebrochen wird.

Andererseits wird auch Abu Ahmad nicht als stereotyper Bösewicht charakterisiert, im Gegenteil: Er wird durch seine äußerst ausgeprägte Vorliebe für Süßes, besonders in Stresssituationen, humanisiert, es wird auch nicht davor gescheut, seiner innigen Zuneigung zu seiner Frau gebührenden Raum einzuräumen; wodurch auch dieser zu einem komplexen Charakter geformt wird, der stellenweise sogar Sympathieträger der ZuschauerInnen zu sein vermag.



Abbildung 29, links: Verzehr von Süßigkeiten und Schokolade durch Abu Ahmad, Quelle: Netflix-Serie FAUDA , Folge 11, Staffel 1, Minute 14,

Mitte: Abu Ahmad und Nessrine verstecken sich vor den Mista'ravim, Quelle: Netflix-Serie FAUDA , Folge 4, Staffel 1, Minute 33

rechts: Abu Ahmad weint um seine Frau und seine Kinder, Quelle: Netflix-Serie FAUDA , Folge 11, Staffel 1, Minute 13

3.5.5. Kinder: Junge Auseinandersetzung mit dem Lebensumfeld

3.5.5.1. Abir – die Tochter Abu Ahmeds

Ebendieses in Kapitel 2.2.2 besprochene dem Unbekannten, bisher Unheimlichen Näherkommen zeigt sich in dem Erzählstrang Abirs, der Tochter von Abu Ahmad. Durch und durch bislang nur mit den dem Okzidentalismus zuzuschreibenden Vorurteilen vertraut, die Israelis als Teil des Westens ansehen und diesen als „seelenlos, dekadent, geldgierig, entwurzelt, ungläubig“ (vgl. Hagemann 2016, S.425), verstehen, als des Heldentums unfähig (vgl. ebd. S. 425-426), so ändert sich ihre Sichtweise ab ihrer Aufnahme in das israelische Spital. Bar-Tal betont hier die Rolle, die die Eltern und das Umfeld in der Bildung von Stereotypen spielen (vgl. Bar-Tal 1996, S. 342), weswegen die folgenden Ausführungen umso mehr an Relevanz für die Entwicklung gewinnen: Bestätigt ihr erster Kontakt mit israelisch-jüdischen Personen noch sämtliche Bilder, die ihr im Rahmen ihrer Erziehung von ihrem Umfeld über Israelis bzw. Juden und Jüdinnen vermittelt wurden, so ist es doch der zweite Kontaktpunkt, durch den sie beginnt, ebendiese Bilder in Frage zu stellen.

Um bei Bar-Tal zu bleiben, kann man hier Stereotypen als einer Gruppe zugeschriebene Eigenschaften beschreiben, die diese angeblich alle erfüllen und welche die eigene Gruppe nicht besitzt (vgl. Bar-Tal 1996, S. 343). Wie von Simmel ausgeführt, sind ebendiese Unterschiede tragend dafür, sich selbst von den Fremden abzugrenzen, wobei im Zusammenhang mit Stereotypen letzteren eine distinktiv negative Konnotation zukommt. Hier kann man an Said anknüpfen, der auf die kognitive Dissonanz bei Personen eingeht, die den Orient bisher nur aus Erzählungen kannten – und dann im Zuge des Kontaktes zu diesem merken, dass dieses Bild gar nicht der Realität entspricht (vgl. Said 2003 [1978], S. 52ff). Auch der Okzidentalismus kann hier ebenfalls erneut bemüht werden, der schließlich auf die Umkehrung des Orientalismus beruht (vgl. Hagemann 2016, S. 424). Symbolisiert wird dieser Sinneswandel, die Abkehr von den Stereotypen, durch den jüdischen Teddybär, den Abir nicht mehr missen möchte, sowie durch ihr betontes Nachfragen nach der Nationalität des Arztes, der sie behandelte, sowie des Captain Ayub.

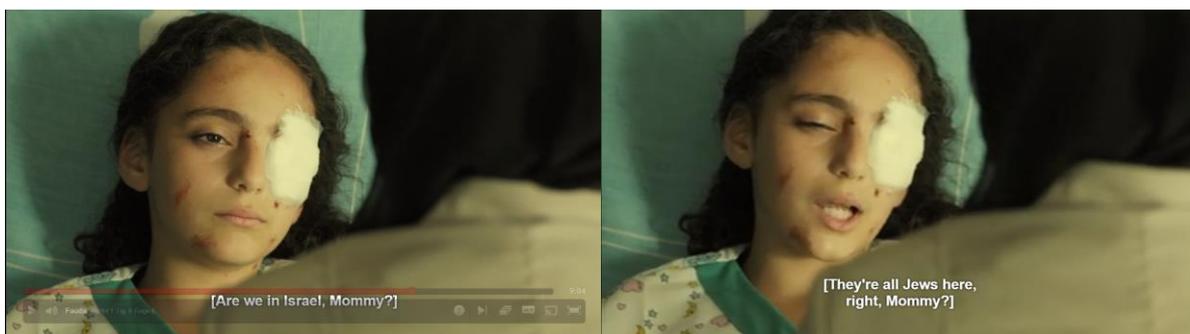


Abbildung 30, Abir realisiert, dass sie in Israel ist - Quelle: Netflix-Serie FAUDA, Folge 8, Staffel 1, Minute 24-25

Ihr Hinterfragen der ihr vermittelten Vorurteile zeichnet sich bereits in dieser ersten Sequenz im Krankenhaus ab: Sie fragt zunächst, ob sie in Israel ist, geht dann darauf ein, dass der Arzt ihr erzählt hat, dass er sich um sie kümmern wird und ihr Süßigkeiten gegeben hat. Dann vergewissert sie sich, dass es sich bei „allen hier“ um Juden handle (vgl. Netflix-Serie FAUDA, Folge 8, Staffel 1, Minute 24-25). Aus diesen Fragen lässt sich ihre Verwunderung heraushören, dass „die Juden“ in ihr nicht a priori ein Feindbild sehen, dass diese sie trotz ihres arabischen Ursprungs gut behandeln, beziehungsweise eine Abwägung der Eigenschaften, die sie bislang dem Stereotyp eines Juden oder einer Jüdin zugeordnet hatte, mit ihren tatsächlichen Erlebnissen – eine durchaus gewöhnliche Entwicklung in der kindlichen Auseinandersetzung mit Stereotypen, wie Bar-Tal schreibt (1996, S. 343).

Im Zuge ihrer besonderen Behandlung durch das Spitalsteam – ihr wird ein großer Teddybär geschenkt, sie wird gemeinsam mit dem Team fotografiert – verfestigt sich dies und kulminiert schließlich in die Diskussion mit ihrer Mutter, als diese ihr den Teddybär wegnimmt und den Preis dieses Austausches – Behandlung gegen Verlassen des Landes – ihr zu erklären versucht; Abir führt hier all ihre Interaktionen mit „den Juden“ auf und betont, dass sie den „jüdischen Teddybär“ haben will. Hier zeigt sich, dass durch Nähe dem Unheimlichen seine Ungeheuerlichkeit genommen wird, erst das Näherkommen ermöglicht es ihr, statt der durch den Okzidentalismus vermittelten Feindbilder viel eher Gemeinsamkeiten zum Fremden im Sinne von Simmel zu entdecken und diesen so in gewisser Weise als nicht so entfernt von dem, was man als Eigenes auffasst, zu betrachten.

3.5.5.2. Ido – der Sohn Dorons

Während der Konflikt Abir jedoch in dichotomer Gestalt, in Gut vs. Böse in ihr Weltbild vermittelt wurde, so ist es bei Dorons Sohn Ido vor allem die gewalttätige Dimension, die ungeachtet der Zielrichtung von dem Jungen internalisiert wurde. Dies spiegelt sich darin, dass er zunächst gezeigt wird, wie er heimlich seinen Vater beim Trainieren beobachtet, später dabei, wie er seine Mutter mit ihrem Affärepartner sieht. Die Synthese beider Szenen erfolgt nun in einer erneuten Darstellung der Zusammenkunft von Gali und Naor, durch die sich Ido bewegen lässt, die Pistole zu ergreifen und auf die beiden zu richten. Auch hier haben wir unheimliche Aspekte, die sich in der wiederholten Darstellung des Jungen über Closeups beim Beobachten seines trainierenden Vaters sowie der Kulmination dieser Beobachtungen in eine durchwegs potentiell tödliche Situation zeigen:



Abbildung 31, links: Ido beobachtet seinen Vater dabei, wie er sich als Palästinenser verkleidet und die Pistole überprüft, Quelle: Netflix-Serie FAUDA, Folge 1, Staffel 1, Minute 11

Mitte: Ido beobachtet seinen Vater dabei, wie er das Schießen und zusammenhängende Bewegungsabläufe übt, Quelle: Netflix-Serie FAUDA, Folge 3, Staffel 1, Minute 0-1,

rechts: Ido richtet die Pistole auf den Liebhaber seiner Mutter, Quelle: Netflix-Serie FAUDA, Folge 11, Staffel 1, Minute 18

Hervorzuheben ist hier zweierlei: Einerseits die Kontrastierung der behüteten Kindheit des Idos mit der der Abir, die es überhaupt zulässt, dass Ido die Arbeit seines Vaters nicht weiter mit politischen Gegebenheiten in Verbindung bringt, andererseits die Verdeutlichung der durch den Konflikt entstehenden Schäden in der kindlichen Entwicklung auf beiden Seiten. Auf israelischer Seite lässt sich mit Simmel die Ausblendung des Fremden in dem kindlichen Horizont erkennen, der jenseits von Nah und Fern auftritt (vgl. Simmel 1908, S. 509-510). Auf palästinensischer wird hingegen bereits die frühkindliche Politisierung, die Vermittlung von einem Gefühl für „Wir“ und „die Anderen“ dargestellt, eine Abgrenzung, die wie diskutiert essentiell für die Bildung des Otherings selbst nach Mountz ist. Diese Aussparung auf israelischer Seite ist vor allem deswegen interessant, da Bar-Tal dieselbe Politisierung, die in dem Charakter der Abir dargestellt wird, auch in der israelischen Gesellschaft diagnostiziert, ist doch das Bild des „Arabers“ neben dem eigenen Bild das wichtigste, das israelische Kinder bereits in frühen Jahren zu erkennen lernen (vgl. Bar-Tal 1996, S. 347-348). Nun mag man argumentieren, dass die Wahl der SerienmacherInnen, ebendiese laut Bar-Tal in Israel mit AraberInnen verbundenen Stereotypen – ungenaue Arbeit,

Dummheit, Schmutz (Bar-Tal 1996, S. 347) – nicht darzustellen dazu diene, Israelis in ein besseres Licht zu stellen als AraberInnen. Im Gegenzug kann hier jedoch festgehalten werden, dass auch auf arabischer Seite weder die Stereotypen noch die damit verbundenen Aspekte der Erziehung nicht ausgesprochen werden – im Vordergrund steht eher die Präsentation der Effekte, die ebendiese Erziehung auf die beiden Kinder hat, und wie unterschiedlich diese sich ausdrücken können.

3.6. Rezensionen und Reaktionen im arabisch- und hebräischsprachigen Internet im Vergleich

Da Serien und Filme stets in dem Kontext zu sehen sind, in dem sie entstehen, ist auch die Behandlung und Analyse von Rezensionen äußerst wichtig, um sie auf die an das Publikum vermittelten Messages und Inhalte zu überprüfen. Korte schreibt hier von „*unterschiedlichen Aneignungsformen oder ‚Lesarten‘, aufgrund der jeweiligen Prädisposition der Publika [...] etwa nach politischen Einstellungen, ...*“ (Korte 2010, S. 21). Ebendiese Prädispositionen sind es nun, die bei einer so vielschichtigen Serie, wie FAUDA es eine ist, dazu führen, dass eine Interpretationsmöglichkeit der anderen vorgezogen oder gar als einzige mögliche dargestellt wird. Um diese Unterschiede zu erfassen ist es nun notwendig, Rezensionen verschiedenster Medien mit den unterschiedlichsten Zielgruppen in ihrem Entstehungskontext und ihren Aussagen zu FAUDA selbst zu analysieren. So werden arabischsprachige Rezensionen im Internet ungeachtet ihres Ursprungslandes zunächst ausgewählt und dann im Kontext dieses Entstehungsortes und der jeweiligen AbsenderInnen untereinander verglichen. Ähnlich wird auf israelischer Seite vorgegangen: Hier werden Übersetzungen hebräischsprachiger Artikel – etwa auf Haaretz – herangezogen, aber auch englischsprachige Rezensionen von Personen, die ein gewisses kulturelles Nahverhältnis zu Israel aufweisen (jüdisch geprägte amerikanische oder britische Internetseiten etc.). In der Kontrastierung dieser beiden Quellsammlungen werden nun schließlich als dritte Gruppe allenfalls Rezensionen herangezogen, die eher der Film- und Medienbranche selbst entstammen, herangezogen, um diese in ein Verhältnis setzen zu können.

Dass Medien verschiedene Blattlinien verfolgen und für ihre Leserschaft unterschiedliche Zwecke erfüllen, ist natürlich nicht von der Hand zu weisen und Gegenstand vieler unterschiedlicher der Publizistik und Kommunikationswissenschaften entstammenden Theorien, deren genaue Besprechung den hier vorliegenden Rahmen sprengen würden – seien es jetzt der Uses-and-Gratifications-Approach, Agenda-Setting-Theorien oder aber auch das *framing*. Als letzteres wird die Art und Weise der Kontextualisierung eines bestimmten Themas in das Gesamtverhältnis der Mitteilungen bezeichnet – sei es jetzt in Bezug auf die Salienz eines gewissen Sachverhalts, seiner Wertigkeit oder aber auch seiner Deutung, wie Schmid-Petri ausführt (vgl. Schmid-Petri 2012, S. 60). So kann und wird die Darstellung ein und derselben Szene je nach ideologischer Ausrichtung der KritikerInnen durchwegs in verschiedene Kontexte gebettet, wodurch den LeserInnen eine jeweils andere Interpretationsmöglichkeit nahegelegt wird. Diese Herangehensweise ist eng mit der intertextuellen Methode der kritischen Analyse verbunden, die von Dor zur Untersuchung des Bias israelischer Medien in der Berichterstattung über eine Mission in der West Bank herangezogen wird, und der die Annahme zu Grunde liegt, dass die Vorannahme einer objektiven

Darstellung von Realität nicht möglich ist (vgl. Dor 2005, S. 4). Dor spricht dabei von Bias als Versuch, durch eine bestimmte Darlegungsweise gewisser Sachverhalte bei der Leserschaft durch die Einbettung in eine hegemonische Sichtweise Zustimmung zu erlangen, die ihrerseits gewissen Interessensgruppen wie der Regierung oder dem Establishment nutzt (Dor 2005, S. 8), und führt weiter aus, dass im israelisch-palästinensischen Kontext häufig auf ein Narrativ zurückgegriffen wird, das Elemente wie die „Besatzung“, die Verletzung von Menschenrechtsbelangen und einem aus historischer Sicht kolonial geprägten Hintergrund als objektiv vermittelt (vgl. ebd.) – eine durchwegs problematische Ausgangslage, wie er weiter ausführt, da ebenjene als objektiv dargestellten Sachverhalte einer bestimmten Ideologie dienen. Wie später ausgeführt, ist allein der Vorgang der Begriffswahl sowohl im Arabischen als auch im Englischen bei weitem nicht wertneutral zu betrachten.

Die linguistisch Differenzierung und bedeutungsgeladene Funktion einzelner Wörter erfolgte dabei bereits in den Zeiten des britischen Mandats, als die Frage nach der Zukunft der bislang unter dem Namen Palästina zusammengefassten Gebiete bereits begann, sich abzuzeichnen, wobei die Presse in Jaffa als Gegenpol zu derjenigen in Tel Aviv eine große Rolle spielte (vgl. LeVine 2005, S. 53-56). Bereits damals füllten palästinensische Zeitungen eine nationalistisch geprägte Agenda-Setting-Funktion für das Selbstbewusstsein der PalästinenserInnen in den Zeiten der Auflösung des britischen Mandats aus (vgl. LeVine 2005, S. 55-56); auch eine gewisse Abgrenzungs- bzw. Otheringfunktion wurde von diesen erfüllt: Je stärker der Kontakt zwischen Juden und Jüdinnen und den PalästinenserInnen wurde, desto stärker wurde der empfundenen Notwendigkeit nach einer Abgrenzung in den palästinensischen Medien entsprochen (vgl. LeVine 2005, S.55). Spuren dieser Funktion in einer vergangenen zeitlichen Periode lassen sich bis heute, wie im Folgenden diskutiert, in den Schriftstücken und Rezensionen palästinensischer AutorInnen aufzeigen, wobei auf palästinensischer bzw. arabischer Seite allein die editoriale Entscheidung, eine israelische Serie zu rezensieren, in die Analyse miteinbezogen werden muss, um die Frage nach der dieser inhärenten Zielsetzung beantworten zu können – schließlich entspringt der Bias eines Mediums stets den laufend getroffenen editorialen Entscheidungen, die sich zu einer Policy zusammenfügen lassen (vgl. Dor 2005, S. 10). Es lässt sich nun die Aussage treffen, dass diese den AutorInnen offene Interpretationsbandbreite bei Berichten über fiktionales Geschehen mindestens genauso vielfältig ist, wie bei realen Geschehnissen, besonders wenn es sich um eine vielschichtige, qualitativ hochwertige Serie wie die hier besprochene handelt.

3.6.1. Arabischsprachige Rezensionen: Die politische Dimension

Macht man sich auf die Suche nach arabischsprachigen Rezensionen, fällt nun innerhalb kürzester Zeit eine interessante Tatsache auf: Es existiert kein arabischsprachiger Wikipedia-Eintrag zu der Serie, obwohl die Erstellung eines solchen wohl durchaus naheliegend wäre. Diese Tatsache ist lediglich Symptom einer weitaus größer zu fassenden Problematik: Die Vorstellung einer Serie, die in Israel von Israelis produziert und veröffentlicht wurde, ist in der arabischen Sprachwelt durch die vielfältigen Nuancen gewisser Wortwahlen von Grund auf politisch geprägt, selbst dann, wenn man sich darauf beschränken sollte, lediglich die Handlung zu beschreiben und die Serienschaffenden zu nennen. Ein entsprechender Wikipedia-Eintrag wäre daher, so die hier vertretene Mutmaßung, ständigen Änderungen von Personen entlang des gesamten politischen Spektrums unterworfen – schließlich kann man anhand bestehender Reviews beobachten, wie es bereits bei Nennung einfacher Facts zur Serie für diejenigen arabischsprachigen Portale, die sich für eine Rezension der Serie entscheiden, fast unmöglich ist, ihre eigene politische Einstellung zu Israel im Allgemeinen und dem israelisch-palästinensischen Konflikt im Besonderen nicht durchscheinen zu lassen. Besonders im Fall von Rezensionen auf Webauftritten, die sich selbst als palästinensisch bezeichnen – unabhängig davon, ob es sich dabei um Personen und Firmen aus den Palästinensischen Autonomiegebieten oder aus Israel handelt – dient dies der Identifikation und Abgrenzung der eigenen Gruppe, wie Nazzal (vgl. 2002, S. 237) schreibt: Es finde hier gewissermaßen eine Form von *Otherring* statt, anhand dessen über Vergleiche mit der Umwelt die eigene Identität gefestigt wird. Um weiter auf diesen Autor trotz seiner aus wissenschaftlicher Sicht nicht unproblematischen Begriffsverwendungen Bezug zu nehmen, würden palästinensische Medien zwei Ziele verfolgen, allen voran der Antrieb zur palästinensischen Unabhängigkeit, etwas nachgereiht die Kontrolle der Palästinensischen Autonomiebehörde in Bezug auf ihre Transparenz und das demokratische Vorgehen (vgl. Nazzal 2002, S.234). Diese Aussagen entsprechen durchaus auch denen, die obig allgemein im Zusammenhang mit der Funktion von Medien im Allgemeinen und Medien palästinensischen Ursprungs seit der Zeit des Britischen Mandats im Speziellen unter Bezugnahme auf Dor und LeVine diskutiert werden.

So wird die Serie etwa daher von Bab-ElWad⁵² in der Einleitung der Rezension nicht als israelisch, sondern durchwegs als zionistisch vorgestellt – eine im Arabischen politisch sehr aufgeladene

⁵² Bab-ElWad beschreibt sich selbst als intellektuelles Webportal, das in der Tradition der kolonialen Studien von Suleiman Al-Halabi stehe und in Al-Quds/Jerusalem 2011 gegründet wurde. Bei näherer Betrachtung der Eigenbeschreibung fällt eine sehr deutliche anti-israelische Prägung auf, die durchgehend als anti-zionistisch beschrieben wird. Eine Recherche der Geschichte Suleiman Al-Halabis legt nahe, dass es sich hierbei tatsächlich um kohärente

Wortwahl, die ihrerseits an der Verortung des Autors und seiner Einstellung zum israelisch-palästinensischen Konflikt von vornherein keinen Zweifel lassen soll. Man könnte argumentieren, dass ebendiese Wortwahl als Disclaimer dienen und den Rahmen dafür liefern soll, dass man überhaupt eine israelische Serie bewertet und beschreibt – für eine arabische Webseite keineswegs selbstverständlich. Dieser anfängliche Bias zieht sich jedoch durch die gesamte, doch recht lange Rezension auf Bab-ElWad und liefert eine durchwegs konträre Lesart der Message der Serie als diejenige, die sich sowohl in den hebräischen als auch anderen arabischsprachigen Medien findet: So wird bemängelt, dass den Palästinensern⁵³ jegliche Moral- und Wertevorstellungen abgesprochen sowie die Widerstandsbewegung eher als kriminelle Mafia oder Militia dargestellt werde („وَتُحَوَّلُهَا أَكْثَرُ إِلَى مَلِيْشِيَا أَوْ مَافِيَا إِجْرَامِيَّةٍ تَفْتَقِدُ لِلْأَخْلَاقِ وَالْمَبَادِيءِ,, http://www.babelwad.com/ar/FAUDA-series) – in den Augen des Autors trage dies interessanterweise zu einer Verzerrung der Situation *in arabischen und palästinensischen Vorstellungen* bei, eines der wenigen Zugeständnisse an eine Konsumation der Serie durch Arabischsprechende und PalästinenserInnen, die sich im gesamten Artikel finden lässt.

Im Gegensatz dazu wird in einer anderen, ebenfalls arabischsprachigen Rezension auf dem Webauftritt der ebenfalls aus den Palästinensischen Autonomiegebieten stammenden Zeitung „Falasteen Online“ („فلسطين أون لاين“) von einer israelischen – und nicht von einer zionistischen – Produktion gesprochen⁵⁴, obgleich hier weniger der Serieninhalt per se, sondern eher die Parallelen, die sich in der verfilmten Geschichte und der eines ehemaligen palästinensischen Anführers namens Ibrahim Hamed finden, im Mittelpunkt stehen. Auf die Vorgehensweise der Mista’ravim wird – anders als im Artikel auf Bab-ElWad – nur angespielt, ihr Vorgehen wird damit umschrieben, dass der israelische Sicherheitsdienst über Personen verfüge, die sich auf sozialen Events und in der Gesellschaft mühelos unter die Menschen mischen können („تَمَكَّنُ أَفْرَادَهُ مِنْ,,

zitiert nach Falasteen Online, <http://bit.ly/2uEloBA>⁵⁵).

Studien im wissenschaftlichen Sinn handelt, sondern viel eher um einen Revolutionsführer zu Zeiten des französischen Protektorats in Ägypten.

Trotz des Bezugs auf die kolonialen Studien wird daher auch auf der gesamten Webseite nur in einem Artikel Edward Said kurz erwähnt, es wird mit dieser Ausnahme sonst kein einziges Mal auf seine Auslegungen rund um den Orientalismus Bezug genommen.

⁵³ Da hier auf eine arabische Quelle Bezug genommen wird, wird explizit darauf verzichtet, in den zitierten Quellen zu gendern. Dies würde eine dem Ursprungstext nicht inhärente Bedeutungsdimension hinzufügen. Sollten weibliche grammatikalische Formen verwendet werden, wird dies auch im Deutschen entsprechend wiedergegeben.

⁵⁴ Quelle: , <http://bit.ly/2uEloBA>

⁵⁵ Da es bei Webseiten mit arabischen Zeichen in der URL zu teilweise unleserlichen Längen kommt, wird bei Ersterennung der Webseite per Fußnote die ganze Webadresse angegeben. In weiterer Folge wird bei allfälliger Zitierung eine Enkryption verwendet, die die Adresse auf ein lesbares Maß reduziert (bitly).

Im Gegensatz zum Artikel auf Bab-ElWad wird daher Lior Raz auch in erster Linie als Künstler beschrieben; Avi Isscharoff als „Spezialist für Palästinensische Angelegenheiten“ – auf Bab-ElWad wird hier hingegen betont, dass sowohl Raz als auch Issacharoff in Untereinheiten des Israelischen Heeres tätig waren, die „Verbrechen gegen unser Volk verübt haben“ (قد خدما سابقاً في „وحدات مستعربين ارتكبت جرائم بحق شعبنا“, zitiert nach Bab-ElWad, Quelle⁵⁶), ein weiterer bezeichnender Unterschied zwischen der Darstellung der Serie und ihrer Autoren, obwohl eine auf Grund der ähnlichen Herkunft einander gleichenden Einstellung und Bewertung zu erwarten wäre.

Die höhere Genauigkeit in der Begriffswahl und die politisch weitaus weniger brisante Beurteilung der Serie dürfte wohl der Zugehörigkeit von „Falasteen Online“ zu einer zugelassenen Zeitung aus Gaza City zugeschrieben werden, wobei hier das Pendel eher in die andere Richtung ausschlägt: Der gesamte Artikel ist äußerst vorsichtig formuliert, es wird darauf verzichtet, auf jegliche extreme Formulierungen zurückzugreifen, die sich in dem Bab-ElWad-Artikel zuhauf finden (Märtyrer/Feda2eyeen/Widerstand/Zionismus/...). In einem durchwegs interessanten – wenn auch bei weitem nicht neutral verfassten – Artikel über die palästinensische Medienlandschaft wird dieselbe Beobachtung unter Bezugnahme auf mehrere Quellen herausgearbeitet: „Offizielle“, zugelassene Medien in den Palästinensischen Autonomiegebieten würden sich der Selbstzensur unterwerfen, um sowohl den Ansprüchen der israelischen Regierung als auch denen der palästinensischen Selbstverwaltung in Bezug auf die Darstellung und das *framing* einzelner Sachverhalte gerecht zu werden und so nicht Gefahr zu laufen, aus irgendeinem Grund die Medienlizenz zu verlieren (vgl. Nazzal 2002, S. 240). Dies ist selbstverständlich nicht auf einen lediglich im Internet existierenden Blog, wie es Bab-ElWad ist, anzuwenden – existieren diese doch in einem realpolitischen Vakuum, was den Autoren des Blogs die Option gibt, auf politische Feinfühligkeit verzichten zu können.

Unabsichtliches Ziel der Serie sei als Beispiel dessen daher laut Bab-ElWad auch die Humanisierung der Mista’ravim – der deutliche Appell an die Palästinenser sei, die Tötung von Juden⁵⁷ nicht auf die leichte Schulter zu nehmen, da diese ebenfalls Menschen seien und Familien haben (”لا تستسهل في قتل اليهود، فهم أيضاً لديهم عائلات وأبناء ومشاكل مثلك تماماً“), zitiert nach Bab-ElWad, Quelle⁵⁸), dass es sich bei israelischen Personen nicht lediglich um Waffenträger handelt, die intendieren, ihn

⁵⁶ http://www.babelwad.com/ar/FAUDA_-series

⁵⁷ Auch hierbei handelt es sich um eine wortwörtliche Übersetzung aus dem Arabischen, die die Gleichsetzung von Israel, Zionismus und Judentum in gewissen arabischen Kreisen verdeutlichen soll. Eine Differenzierung der Begriffswahl erfolgt auch hier, auf einem s.g. „intellektuellen“ Portal, nicht.

⁵⁸ http://www.babelwad.com/ar/FAUDA_-series

umzubringen (الإسرائيلي " ليس مجرد شخص يحمل السلاح وينوي قتله.), zitiert nach Bab-ElWad, Quelle⁵⁹). Auch hier lässt sich der anfangs erwähnte Bias recht deutlich aufzeigen – die Rezension ist keineswegs unvoreingenommen, sondern im Rahmen der anderen Beiträge auf demselben Portal zu lesen und demnach auch als per se antiisraelisch zu werten. Es darf die Vermutung aufgestellt werden, dass die Rezension der Serie lediglich der Verbreitung und Unterstreichung des aus historischer und politischer Sicht problematischen Narrativs einer zionistischen Besetzung palästinensischer Gebiete dient, obgleich das als unabsichtlich identifiziertes Ziel der Serie – einer menschlichen Annäherung an die Gegenseite – ja durchaus nicht negativ zu werten ist.

In den Worten des Serienmachers Avi Issacharoff sei die Intention der Serie, den ZuschauerInnen näherzubringen, dass Krieg für alle Seiten – nicht nur, wie von Bab-ElWad aufgefasst, für die israelische – mit Verlusten verbunden:

*“We are trying to show there is a price for this war, and each and every one of us is paying the price: Israelis, Palestinians and families involved in this conflict”
zitiert nach CNN, Quelle⁶⁰*

Ist das obige Zitat einer amerikanischen Webseite entnommen, so wird Avi Issacharoff nicht nur von diesen Medien zitiert. Auch der Webauftritt von SkyNews Arabia⁶¹ – der lokale Ableger des internationalen Medienunternehmens – nimmt die Darstellung des Serienschaffenden, wonach die Beliebtheit der Serie in Israel auf die ausgewogene, humane Präsentation sowohl der Palästinenser als auch der Israelis zurückzuführen sei (سبب تقديم صورة إنسانية للمقاتلين الفلسطينيين والإسرائيليين على حد سواء), zitiert nach Skynews Arabia, Quelle⁶²), mit in seinen Artikel über FAUDA auf.

Das hier für die Charaktere rund um Abu Ahmad verwendete Wort ist am ehesten mit „Aktivist“ zu übersetzen, eine Wortwahl, die die politisch weitaus eindeutigeren Alternativen wie „Feda2eyeen“ oder „Rebellen“ umgeht – diese werden jedoch in den anderen besprochenen Artikeln sehr wohl verwendet. Auch hier zeigt sich die politische Dimension der arabischsprachigen Rezensionen darin, wie je nach internationaler Affiliation des Mediums unterschiedlich berichtet wird. So sieht der Bericht auf SkyNews Arabia auch davon ab, eine über die zweizeilige Themenbeschreibung hinausgehende Beschreibung, geschweige denn eine eigene Bewertung abzugeben, und konzentriert sich viel eher darauf, Fremdmeinungen zur israelischen Filmbranche in den Artikel zu integrieren. Hier ist natürlich im Vergleich zum Artikel auf Falasteen Online zu bedenken, dass das intendierte Publikum bei letzterem der Thematik viel näher

⁵⁹ http://www.babelwad.com/ar/FAUDA_-series

⁶⁰ http://money.cnn.com/2017/04/18/technology/netflix-next-homeland-FAUDA_/index.html

⁶¹ <http://bit.ly/2eTfU2>

⁶² <http://bit.ly/2eTfU2>

steht, als dies bei dem doch für den gesamten MENA-Sprachraum intendierten Auftritt der Sky-International-Gruppe der Fall ist.

Eine weitere palästinensische Tageszeitung namens Al-Ayam, die sich selbst als unabhängig beschreibt, lobt hingegen die realistische Darstellung des Alltags von Palästinensern und Israelis (zitiert nach Al-Ayam, Quelle⁶³) sowie dass sämtliche Charaktere, Palästinenser und Israelis, human portraitiert werden (يعطي بعدا إنسانيا لجميع ,,), zitiert nach Al-Ayam, Quelle⁶⁴). Auch hier ist interessant, dass die letzte Aussage ausdrücklich anderen KritikerInnen zugeschrieben und durch den folgenden Satz, wonach das nicht die Intention von Issacharoff laut diesem selbst gewesen sei, etwas abgeschwächt wird. Anhand dieser Zitate lässt sich nun der Zusammenhang zu der obig diskutierten Orientalismus-These schaffen: Ist deren Hauptargument, dass die Darstellung der „Anderen“ wenig von der Realität, sondern viel mehr aus der Vorstellung der Darstellenden über die Anderen schöpft, so wird diesem durch die Rezension auf Al-Ayam deutlich widersprochen – viel eher wird betont, dass einerseits der palästinensische Dialekt mit äußerster Genauigkeit in der Serie verwendet wird (تجري غالبية أحداث المسلسل باللهجة الفلسطينية التي تستخدم بشكل دقيق للغاية ,,), andererseits dass der Konflikt von den DrehbuchautorInnen sehr genau und fair dargestellt werde (الطريقة التي يوضح فيها ,,), zitiert nach Al-Ayam, Quelle⁶⁵). Letztere Aussage wird jedoch erneut abgeschwächt, indem sie in ein indirektes Zitat eines israelischen Kritikers eingebaut wird. Nichtsdestotrotz heben diese Zitate jedoch hervor, dass es sich in den Augen der VerfasserInnen um eine Serie handelt, die gängige Klischees der Dehumanisierung und einseitigen Karikatur als TerroristInnen als Form des Orientalismus nach Said (vgl. 2003 [1979], S. 108) nicht bedient.

Sucht man nun in im Original hebräischsprachigen Quellen nach einer Einschätzung, inwieweit es sich um eine ausgewogene Darstellung handelt, stößt man auf Haaretz auf eine elegante Umschreibung: Es handle sich nicht um eine balancierte Darstellung, die man sich von FAUDA erwarten dürfe, da die SerienmacherInnen mit Recht davon ausgehen, dass die Sympathien ihrer doch vordergründig israelisch-jüdischen Zuseherschaft bei den Mista' ravim selbst liegen – und prompt die palästinensische Seite mit mehr Verständnis und Mitgefühl darstellen als die israelische

⁶³ http://www.al-ayyam.ps/ar_page.php?id=120c0faby302780331Y120c0fab

⁶⁴ Ebd.

⁶⁵ Ebd.

⁶⁶ Ebd.

(vgl. Quelle⁶⁷). Die Frage danach, ob die israelische Seite orientalisiert dargestellt wird, erübrigt sich, da es sich um eine israelische Produktion handelt.

⁶⁷ <http://www.haaretz.com/israel-news/culture/television/.premium-1.656438>

3.6.2. Hamas: Terroristen oder Soldaten?

In einer Umkehrung der auf den eindeutiger formulierten arabischen Rezensionen auffindbaren Klassifikation der Charaktere liegt auf den israelischen Portalen besonderes Augenmerk darauf, die von den Mista'ravim beschatteten PalästinenserInnen klar als Hamas-Schurken (orig.: „arch villain, vgl. Quelle⁶⁸.) oder als Hamas-Terroristen (vgl. Quelle⁶⁹) zu benennen. Auf arabischsprachigen Webauftritten ist dies viel weniger durchgängig eindeutig formuliert: Bab-ElWad bezeichnet Abu Ahmad etwa lediglich als „Verantwortlichen des militärischen Flügels von Hamas in der Serie“ (arabisch: مسؤول الجناح العسكري التابع لحماس في المسلسل, vgl. Quelle⁷⁰), auf Al-Ayam ist ebenfalls von einem „militärischen Anführer der Hamas-Bewegung“ (arabisch: „قائدا عسكريا في حركة حماس“, Quelle⁷¹) die Rede, ohne eine moralische oder politische Wertung dazu abzugeben. Während im Bericht auf SkyNews Arabia Abu Ahmad aber überhaupt nur als gewöhnliches Mitglied der Hamas-Bewegung (arab.: „أحد عناصر حركة حماس“, Quelle⁷²) bezeichnet wird, geht Falasteen Online sogar soweit, die genaue, real existierende terroristische Unterorganisation der Hamas, die von der angeblichen Vorlage für Abu Ahmad, Ibrahim Hamed, geleitet wurde, zu benennen – namentlich die Al-Qassam-Brigaden (arab.: „محاوالت الاحتلال الإسرائيلي للوصول للمطلوب القائد السابق لكثائب القسام بالضفة الغربية الأسير إبراهيم حامد“, Quelle⁷³). Es handelt sich hierbei um eine der wenigen politisch eindeutiger formulierten Passagen, die in dem letztgenannten Artikel zu finden sind, was umso bedeutender ist, wenn man sich die derzeitige Lage in Gaza, dem Verlagsort der Zeitung, vor Augen führt – schließlich ist Gaza seit 2007 unter Hamas-Kontrolle (vgl. Quelle⁷⁴), was die Notwendigkeit eines delikaten Umgangs mit der Rezension, wie obig von Nazzal ausgeführt, noch verdeutlicht: Während der obig besprochene Artikel auf Bab-ElWad nicht mit eindeutigen Wertungen spart, ist auf Falasteen Online viel eher die Auswahl der präsentierten Handlungsstränge von Bedeutung: So wird auf die Umstände eingegangen, unter denen Ali Karmi die Informationen an den Geheimdienst weitergibt, und dass er dies im Gegenzug für die Behandlung seiner kranken Tochter macht („لقاء علاج ابنته“, Quelle⁷⁵); weiters auf das Training der Mista'ravim und die kurze Szene in der ersten Folge, in der

⁶⁸ <http://www.timesofisrael.com/israelis-won-over-by-tv-drama-FAUDA/>

⁶⁹ <http://www.timesofisrael.com/israelis-won-over-by-tv-drama-FAUDA/>

⁷⁰ <http://www.babelwad.com/ar/FAUDA-series>

⁷¹ http://www.al-ayyam.ps/ar_page.php?id=120c0faby302780331Y120c0fab

⁷² <http://bit.ly/2eTflU2>

⁷³ <http://bit.ly/2uEloBA>

⁷⁴ http://www.btselem.org/gaza_strip

⁷⁵ , <http://bit.ly/2uEloBA>

Eli betont, dass Abu Ahmad für den Tod von über 116 Israelis in von ihm durchgeführten Attentaten verantwortlich sei (Folge 1, Staffel 1, Minute 16). Während dies im Vergleich zur Laufzeit der Serie selbst nur in einer verschwindend kurzen Szene besprochen wird, lassen die Formulierungen innerhalb der Rezension auf Falasteen Online anklingen, dass dies ein Fokuspunkt der Handlungen sei (wörtl. „konzentrierte sich der israelische Film und seine Handlungen darauf, [...] die Soldaten emotional aufzuwühlen, indem sie daran erinnert wurden, dass Hamed 114 Israelis, davon Frauen und Kinder, umgebracht hatte“ (كما ركز الفلم بأسلوبه وأحداثه على طريقة تحريض الأمن الإسرائيلي) (استجلاب العاطفة لدى أفراد الوحدات الخاصة، لدفعهم للمجازفة في سبيل الوصول لمطلوبيه، من قبيل تذكير جنوده بقيام حامد بقتل أكثر من 114 إسرائيليًا من النساء والشيوخ والأطفال. Quelle⁷⁶). Zuletzt wird erwähnt, wie die Mista'ramim auf der Hochzeit von Abu Ahmads Bruder vorgehen und diesen vor der Hochzeitsgesellschaft töten („قتلوا العريس وسط الحضور“, Quelle⁷⁷). All diese Szenen sind ausschließlich der ersten Folge entnommen, im Artikel wird FAUDA auch durchgehend ausschließlich als „Film“ bezeichnet. Es ist nicht ersichtlich, ob dies absichtlich erfolgt – schließlich ist die Interpretation der Vorgänge eine radikal andere, wenn man die weiteren Episoden außer Acht lässt und die Handlung der ersten Episode für sich allein betrachtet, folgt diese doch augenscheinlich den von arabischer Seite zu erwartenden Narrativen. Diesem Umstand ist auch wohl letzten Endes die wertfreie Rezension zu verdanken, die mit Ausnahme der Einleitung mit politischen Wertungen spart und die beschriebenen Geschehnisse viel eher für sich selbst sprechen lässt.

⁷⁶ <http://bit.ly/2uEloBA>

⁷⁷ <http://bit.ly/2uEloBA>

3.6.3. Die „Besatzung“

In der Einleitung des Artikels auf Falasteen Online ist in Bezug auf die Prämisse der Serie noch kurz von den Bemühungen der israelischen Besatzung („محاوالت الاحتلال الإسرائيلي“, Quelle⁷⁸), den „Panther“ Taufiq Hamed zu finden, die Rede, bevor die Handlung der ersten Folge mit vorsichtigen Formulierungen beschrieben wird.

Ist der Begriff der „Besatzung“ in diesem Kontext nicht weiter hervorzuheben, so würde seine Verwendung im innerisraelischen Diskurs doch eine gewisse Marginalisierung des Autors/ der Autorin hervorrufen, wie David Remnick in seiner Rezension der Serie auf dem Portal The New Yorker (vgl. Quelle⁷⁹) schreibt, bzw. laut Haaretz's Besprechung desselben Artikels die Brandmarkung des Autors/der Autorin überhaupt als „crazy leftist“ nach sich ziehen (vgl. Haaretz, <http://www.haaretz.com/israel-news/culture/1.809792>).

Hier zeigt sich also die politische Dimension einer an und für sich sehr unpolitischen Tätigkeit von der anderen Seite: Wurde zunächst aufgezeigt, wie feinfühlig die Begriffswahl auf arabischer Seite erfolgen muss, um aus so einer vielschichtigen Serie diejenigen Messages an die Leserschaft zu vermitteln, die auch der Blattlinie und Intention der AutorInnen entspricht, so findet sich dies hier in abgeschwächter Form auch auf der israelischen Tageszeitung Haaretz – und mit ihr somit stellvertretend für die hebräischsprachige Seite. In der hier publizierten Zusammenfassung der Rezension wird besonders hervorgehoben, dass die von Remnick im New Yorker interviewten Personen bemängeln, dass die „Besatzung“/ „occupation“ in FAUDA nicht zu sehen sei (vgl. Haaretz, Quelle⁸⁰) – eine Interpretation, die durchwegs der Darstellung auf Falasteen Online widerspricht: Hier zeige sich die „Besatzung“ nicht etwa in den nicht dargestellten SiedlerInnen, den fehlenden Mauern oder der Nicht-Erwähnung von den PalästinenserInnen, wie von den auf Haaretz interviewten Personen verlangt, sondern viel eher darin, dass Israel in den Palästinensischen Autonomiegebieten Missionen durchführt, um an unliebsame Personen zu gelangen (vgl. Falasteen Online, Quelle⁸¹ oder auch Al-Ayam, Quelle⁸²). Es ist somit der Eingriff von außerhalb der Palästinensischen Autonomiegebiete in die in ihren Augen inneren Angelegenheiten, der per se als Indiz für eine Besatzung gesehen wird; ungeachtet der genauen

⁷⁸ <http://bit.ly/2uEloBA>

⁷⁹ <http://www.newyorker.com/magazine/2017/09/04/how-do-you-make-a-tv-show-set-in-the-west-bank?reload=true&reload=true>

⁸⁰ <http://www.haaretz.com/israel-news/culture/1.809792>

⁸¹ <http://bit.ly/2uEloBA>

⁸² http://www.al-ayyam.ps/ar_page.php?id=120c0faby302780331Y120c0fab

Aushandlungen der obig diskutierten Oslo-II-Bestimmungen, nach denen in der Zone B und C die Bekämpfung des Terrorismus zur Gänze in der Verantwortung des israelischen Staates liegt und der autonomen Verwaltung durch palästinensische Organe entzogen wird.

3.6.4. Gegenseitige Bezugnahme

Abseits der obig bereits beschriebenen Instanzen ist auch die Frage danach interessant, welche arabischsprachige Rezensionen in welchem Ausmaß auf hebräischsprachige Bezug nehmen – schließlich ist allein dies Indiz dafür, dass ein gewisser Austausch, eine gewisse Aufhebung der Trennung besteht.

So gibt etwa das obig bereits erwähnte Medium „Almasdar“ den Inhalt eines auf Hebräisch und Englisch geführten Interviews⁸³ mit Laetitia Eido, der Darstellerin Shirins, in einem eigenen Artikel⁸⁴ wieder. Dabei wird besonders auf diejenigen Aspekte eingegangen, von denen Almasdar erwartet, dass sie für die arabische Leserschaft von besonderer Bedeutung ist – so wird etwa sowohl ihre Religion als auch die ihres Vaters erwähnt (,, وترعرعت ايدو الشابة المسلمة اللبنانية، ابنة فرنسي مسيحي، في „فرنسا،“ zu Deutsch etwa „Eido, eine junge muslimische libanesische Frau, die Tochter eines französischen Christen, wurde in Frankreich erzogen“, Quelle⁸⁵). Dabei wird jedoch nicht darauf eingegangen, dass ihr in der Serie selbst derselbe internationale Hintergrund verliehen wird. Wie in vorhergehenden Seminararbeiten besprochen, ist dies für Teile der arabischen LeserInnenschaft für die Kontextualisierung besonders relevant, agiert Laetitia als Shirin schließlich doch auch in der Serie bei weitem nicht so, wie es von arabisch-muslimischen Frauen zu erwarten ist (vgl. Johnson 2014, S.172-175, zitiert nach Hanna 2017a, S. 8-9). Dies mag auch der Aspekt sein, auf den sich Lior Raz in einem Interview bezieht – meint er doch, dass „*We showed women – you don’t see women on Arab TV sitting drinking coffee and smoking cigarettes. This is the first time that you hear their voices and the Palestinian narrative*“ (Quelle⁸⁶), was einerseits äußerst orientalistisch anmutet (vgl. hierzu Saids „if the Orient could represent itself, it would“, Said 2003 [1978], S. 21). Andererseits entspricht dies schlichtweg nicht der Wahrheit, beziehungsweise zeugt es eher von Razes geringer Kenntnisse kontemporärer arabischer Serien und Filme.

Auch wird in dem Artikel auf Almasdar⁸⁷ weiters betont, dass man sich in weiterer Folge auf ihr Interview mit Channel 2 beruft, in welchem Laetita hervorhebt, dass ihr eine ausgeglichene Darstellung von Israelis und PalästinenserInnen in FAUDA besonders am Herzen lag; eine Einschätzung, die auch von Hanan Hillo, die Darstellerin von Nessrine, geteilt wird: Es sei das erste Mal, dass sie eingewilligt hatte, an einer israelischen Produktion mitzuwirken, da diese

⁸³ Siehe hierzu auch das Kapitel „Sprache“, 3.3.5

⁸⁴ <http://bit.ly/2gfDLZb>

⁸⁵ Ebd.

⁸⁶ <http://www.jewishrenaissance.org.uk/blog/interview-lior-raz/>

⁸⁷ Auch in diesem Artikel wird FAUDA durchgehend als „Film“ bezeichnet, trotz der offensichtlichen Tatsache, dass Shirin erst nach der ersten Folge auftritt.

keinerlei Stereotypen über PalästinenserInnen bediene (vgl. Interview mit Hanan Hillo, Quelle⁸⁸). Diese Beschreibung ist umso bedeutender, da das Portal, auf dem das Interview veröffentlicht wurde, explizit in zwei seiner Schwerpunkte sich mit dem israelisch-palästinensischen Konflikt und Siedleraktivitäten in der Westbank auf Arabisch und Englisch auseinandersetzt, eine gewisse politische Verortung daher auch hinter den Artikeln zu erkennen ist (vgl. Selbstbeschreibung, Quelle⁸⁹).

Schon allein diese Übertragung hebräischsprachiger Inhalte ins Arabische zeugt von einer gewissen Popularität von FAUDA bei der LeserInnenschaft von Almasdar, widmet die Seite doch der Serie ein eigenes Themenportal, auf dem sämtliche Artikel zu der Serie zu finden sind. Gleichzeitig findet hier in der Auswahl der Themen und Zitate eine Anpassung an die Zielgruppe statt, die wiederum die Schwerpunktlegung und Interessen letzterer offenlegt. So wird auch zum Abschluss des Artikels in einem Absatz erklärt, dass Laetitia offensichtlich nicht nur Lob für ihr Mitwirken einheimste, sondern viel eher mit Kritik und Boykottaufrufen von libanesischer und palästinensischer Seite zu kämpfen hat, da es sich trotz der ausgeglichenen Darstellung letzten Endes um eine israelische Produktion handelt (وفي هذه الأثناء تتعرض ايدو إلى انتقادات ودعوات من نشطاء حركة بي، دي، اس») (Quelle⁹⁰).

Im Gegenzug wird auf Haaretz auch der Darsteller des Abu Ahmad interviewt – interessanterweise ist dieser Artikel⁹¹ im Gegensatz zu vielen nur hinter der Paywall verfügbar – in welchem er der intendierten israelischen LeserInnenschaft die palästinensischen Denkmuster, die er für die Darstellung des Panthers bemühen musste, etwas näher bringt. Auch hier erkennt man daher die von den Medien bestrittene Schwierigkeit, eine feinfühligere Berichterstattung über dieses Thema über die Bühne zu bringen.

⁸⁸ <https://chronicle.fanack.com/palestine/faces/hanan-hillo/>

⁸⁹ <https://fanack.com/en/about-fanack/about-the-chronicle-project/>

⁹⁰ <http://bit.ly/2gfDLZb>

⁹¹ <http://www.haaretz.com/misc/haaretzcomsmartphoneapp/.premium-1.644009>

4. Conclusio und Ausblick

Die Beantwortung der Frage danach, welche Differenzierung FAUDA den „Anderen“ zukommen lässt, in welcher Weise die Eigenen hervorgehoben, kurz: Welche Spielart der Interpretation von Identität und Alterität in dieser Serie vorherrschend ist, ist eine durchwegs schwierige.

Wurde anfangs ausschließlich das Konzept Saids herangezogen und die Darstellung auf ihre orientalisierenden Aspekte untersucht, so zeichnete sich bald ab, dass dieses Verständnis durch andere Theorien ergänzt werden musste, um die Darstellung in ihrer Gesamtheit entsprechend erfassen zu können. So verbirgt sich im Begriff des Orientalismus bei Said selbst eine Reihe von Definitionen, die teils in diesem Kontext gar nicht einsetzbar sind, teils für die Analyse sehr wohl herangezogen werden können. Auch zeigt sich hier schnell, dass eine Differenzierung in die Darstellung von Machtungleichheiten und somit potentiell orientalistischer Verhältnisse und einer orientalistischen Darstellung per se zwingend notwendig ist, um nicht in eine verkürzende Analyse zu verfallen. So präsentiert sich erstere selbst wohl in vielen Instanzen der Serie, wird aber durch subvertierende Methoden, allen voran stilistischer Art, wieder in Frage gestellt. Eine orientalisierende, von Stereotypen durchsetzte, enthumanisierende Darstellung der arabisch-muslimischen Seite wird jedoch von der Serie nicht bemüht, wodurch der größte durch Said formulierte Vorwurf an OrientalistInnen nicht auch an die MacherInnen der Serie herangetragen werden darf. Die Beantwortung der Frage, ob die in FAUDA dargestellten Verhältnisse der Machtverteilung, die ja durchwegs der Realität entsprechen, per se orientalisierend sind, war jedoch nicht Teil des Forschungsinteresses der vorliegenden Arbeit.

Für die Untersuchung der Unterschiede und Gemeinsamkeiten wurden daher auch weitere Theorien bemüht, allen voran Simmels „Exkurs über den Fremden“ sowie Freuds „das Unheimliche“. Durch ersteren konnte die spielerische Art, mit der mit Nähe und Distanz des Eigenen zum Fremden in der Serie umgegangen wurde, kontextualisiert und dem Leser/ der Leserin nähergebracht werden – zeigt dieser Exkurs doch eine Reihe von Möglichkeiten auf, die den Fremden näherbringen und den Eigenen entfremden. Mit Freud lässt sich hingegen eine Ebene analysieren, die den Konflikt auf beiden Seiten kritisiert, seine Kosten für beide Seiten durch unheimlich anmutende Wiederholungen, Entwicklungen und Personas hervorhebt und für aufmerksame ZuschauerInnen schärft. Dabei wird der Einsatz von Spiegelungen, von Wiederholungen, von doppelten Entwicklungen auch gleichzeitig dafür genutzt, die augenscheinlichen Unterschiede zwischen arabisch-muslimischen und israelisch-jüdischen Charakteren in Frage zu stellen und stellenweise sogar aufzuheben.

Über große Strecken der Serie sind es ebendiese durch Stilmittel verminderte Unterschiede, die als orientalistisch im Sinne von Said gewertet werden könnten – angefangen bei der Zuordnung der israelisch-jüdischen Seite zu den „Guten“ und der arabisch-muslimischen zu den „Bösen“, unterschiedliche materielle Stellungen, eine Differenzierung in den wichtigsten Werten der jeweiligen Charaktere und so weiter. Wie ausgeführt, ist es bei Said jedoch essentiell, dass bei einer orientalistischen Darstellung bestehende Stereotypen nicht verändert und keineswegs in Frage gestellt werden, was in der vorliegenden Serie ja bei weitem nicht der Fall ist: Die PalästinenserInnen werden trotz ihrer offensichtlichen terroristischen Aktivitäten nicht eindimensional dargestellt, sondern mit ähnlich komplexen Vorgeschichten wie ihre israelischen Counterparts ausgestattet, die wiederum auch des Öfteren bei der Setzung von moralisch fragwürdigen Handlungen dargestellt werden. Somit wird in der vorliegenden Serie eine Reihe von Eigenschaften nicht erfüllt, die auf eine orientalisierende Darstellung nach Said hinweisen würden.

In Augen der Rezensionen wird dies dabei durchwegs gemischt aufgefasst – bemängeln liberale hebräisch-sprachige Zeitungen, dass die Verhältnisse nicht eindeutiger zu Gunsten der palästinensischen Seite dargestellt werden, so reichen arabischsprachige Rezensionen von einer Interpretation des Dargestellten als zionistisch bis zu positiven Reaktionen ob der ausgeglichenen Erzählweise. Hier sind natürlich besonders die politische Prädisposition und Blattlinie der jeweiligen Medien in die Analyse miteinzubeziehen, die die Wertung der Serie maßgeblich beeinflusst. Im Allgemeinen wird aber in einem Großteil der arabischsprachigen Medien die Serie entweder wertfrei besprochen, oder aber vorsichtig gelobt – häufig natürlich mit Vorbehalt im Hinblick auf die Ablehnung der „Besatzung“ durch Israel.

Dies verschärft sich vor allem dadurch, dass wir ja nur einen sehr kleinen Ausschnitt der jeweiligen israelischen und palästinensischen Gesellschaft kennenlernen, in welcher auch nur eine sehr eng zugespitzte Thematik diskutiert wird: Wird uns die israelische Seite primär durch die Mista'ravim – und somit durch Juden und Jüdinnen misrachischen Ursprungs – nähergebracht, so gibt es hier doch eine Reihe von Themen, die in der Beziehung dieser zu etwa aschkenasischen Gruppen besprochen werden könnten. Auch arabische Israelis, gleich welcher Religion, spielen eine nicht-existente Rolle in der analysierten Serie, was ebenfalls für die wissenschaftliche Analyse interessante Aspekte eröffnen würde. Es bleibt abzuwarten, inwieweit dies in folgenden Staffeln der Serie thematisiert wird – auf jeden Fall wäre aber ein Vergleich derselben Fragestellung mit anderen, im letzten Jahrzehnt produzierten israelischen Serien, die einerseits dieselben,

andererseits ergänzende Aspekte beleuchten, durchwegs interessant für eine nachfolgende Forschungsarbeit.

ANHANG

English Summary

FAUDA, an Israeli series, explores what happens when a subsection of the Israeli military disguises itself as Palestinian and goes out into the Palestinian Territories to complete the missions assigned to them. While this might initially sound like a scenario of little academic relevance, it is precisely this set up that makes the series ideal for applying Edward Said's theory on Orientalism and Georg Simmel's definitions of the "Stranger in our midst", which is precisely the context in which this thesis analyses the series.

Using a contextualized film analysis as put forwards by Korte in combination with the aforementioned theoretical basis, the thesis' author demonstrates the parallels between how the Palestinian Other is presented in the series and how they are contrasted against the Israeli Own, all the while drawing on the differences and characteristics described by Said and Simmel. It is important to empathize that it is precisely because of Said's definition of Orientalism as something prevalent in popular culture that this analysis is made possible: Only the wealth of explanations and arguments provided by Said describing what constitutes an orientalist approach to presenting the Other in popular culture permits analysing the series in an academic sound way. Due to the mostly negative results of this preliminary analysis – in the vast majority of instances, orientalism is either subverted by stylistic choices or not applicable to begin with – it was necessary to include another theoretical approach defining the characteristics of the Other into the body of literature supplementing the thesis. With Georg Simmels "Exkurs über den Fremden", it was possible to utilize arguments on strangers in the midst of a society that after conducting the necessary research and analyses proved to be more suited to analyse the series' premise and plot, showing that while the Other might be presented as such, their presentation on the screen does not necessarily preclude an orientalist approach by the filmmakers.

Moreover, in order to better understand the stylistic subversions of orientalist presentations within the series, it was decided to analyse them in terms of what Sigmund Freud described as the "uncanny", as explored in his same-named essay. Utilizing this notion, findings could be formulated that supported the usage of the eerie feeling that comes with a home one no longer recognizes, the connections between death, religion and the uncanny as well as the Doppelgänger-motiv within FAUDA to subtly criticise the violence included to drive the plot on yet another level. To validate these findings, reviews originating in Israel and Arabic-speaking countries were analysed, to differing results: Most agree with a natural, non-Orientalist presentation of the Palestinian Other, while they differ greatly in what they believe to be the series' main message.

Deutschsprachige Zusammenfassung

Anhand der israelischen Serie FAUDA wird in der vorliegenden Arbeit die Differenzierung der dargestellten Personen in Israelis und PalästinenserInnen unter Einbezug des Orientalismusbegriffes nach Edward Said sowie des Fremden nach Georg Simmel untersucht. Mithilfe einer kontextualisierten Filmanalyse nach Korte zeigt die Autorin dieser Arbeit auf, welche Parallelen zwischen Palästinensischem „Anderen“ und den Israelischen „Eigenen“ gezogen werden können, welche Differenzen zwischen den beiden aber im Sinne des Othering für essentiell erachtet werden, um die Gruppen voneinander abzugrenzen – stets im Vergleich mit den von Said als orientalisierend bezeichneten Merkmalen sowie auf Grund der vorläufigen Ergebnisse auch mit dem von Georg Simmel geschriebenen „Exkurs über den Fremden“. Die Analyse über Freud und seinen Ausführungen zum Unheimlichen ist äußerst wertvoll für das Verständnis der eingesetzten Stilmittel, die teilweise zur Subversion der über die Handlung vermittelten Aussagen führen. All diese Analysen führen zu der Erkenntnis, dass der Palästinensische Andere zwar durch eine Reihe von Mitteln vom Israelischen Eigenen differenziert wird, dies jedoch nicht auf orientalisierende Weise erfolgt – eine Sichtweise, die auch durch die Inhaltsanalyse der Rezensionen im arabischsprachigen Kulturraum bestätigt wird.

QUELLENVERZEICHNIS

Filmografie

FAUDA, von Lior Raz und Avi Issacharoff. 2015

Literaturquellen

Amara, M. (2007). Teaching Hebrew to Palestinian pupils in Israel. *Current Issues in Language Planning*, 8(2), 243-254.

Arendt, H., Bormuth, M., & Kohn, J. (2016). *Sokrates: Apologie der Pluralität*. (J. Kalka, Übers.) (1. Aufl., Bd. 078). Berlin: Matthes & Seitz.

Bardenstein, C. (2005). *Cross/Cast: Passing in Israeli and Palestinian Cinema*. In: Stein, R. & Swedenburg, T. (2005). *Palestine, Israel, and the politics of popular culture*. Duke University Press.

Bargur, A. (2011). *The Israeli soap opera, 1996–2006*. Tel Aviv: [Hebrew] Resling

Bartal, S. (2015). *Jihad in Palestine: Political Islam and the Israeli-Palestinian Conflict* (Vol. 57). Routledge.

Bar-Tal, D. (1996). Development of social categories and stereotypes in early childhood: The case of “the Arab” concept formation, stereotype and attitudes by Jewish children in Israel. *International journal of intercultural relations*, 20(3-4), 341-370.

Ben-Ari, E., & Levy-Schreiber, E. (2000). Body-building, character-building, and nation-building: Gender and military service in Israel. In: Frankel, J. (Ed.). (2000). *Jews and gender: The challenge to hierarchy* (Vol. 16). Oxford University Press on Demand.

Choi, K. (2017). Aesthetics of the cultural uncanny. *Craft Research*, 8(1), 33-54.

Chyutin, D. (2015). "Lifting the Veil": Judaic-Themed Israeli Cinema and Spiritual Aesthetics. *Jewish Film & New Media: An International Journal*, 3(1), 25-47.

Clack, B. R. (2008). ‘At home in the uncanny’: Freud's account of das Unheimliche in the context of his theory of religious belief. *Religion*, 38(3), 250-258.

Freud, S. (2010). *Das Unheimliche*. Project Gutenberg.

Garami, Bosmat (2016): *The 1948 Palestine War on the Small Screen: A Comparative Analysis of its Representation in Two Israeli Television Series*. In_ *Israel Studies*, 1 April 2016, Vol.21(1), pp.27-53

Gil, R. (2016). Adapting Masculinities: Israeli and American Genres Redefining Mizrahi Masculinity in the TV Series *Haborer*. *Jewish Film & New Media: An International Journal*, 4(1), 90-108.

- Hagemann, Steffen (2014): Ian Buruma/Avishai Margalit: Occidentalism. In: Salzborn, Samuel (Hrsg.): Klassiker der Sozialwissenschaften. 100 Werke im Portrait. Wiesbaden: Springer Verlag
- Hanna, V. (2017a). Die Darstellung der Frau in der israelischen Serie „FAUDA “. Seminararbeit. Universität Wien.
- Hanna, V. (2017b). Gestalterische Aspekte und Stilmittel in der israelischen Serie „Fauda “. Seminararbeit. Universität Wien.
- Haslam, S. A, Turner, C. J, Oakes, J. P., Reynold, J. K. and Doosje, B. (2002), ‘From personal picture in the head to collective tools in the world: How shared stereotypes allow groups to represent and change social reality’, in C. McGarty, V. Yzerbyt and R. Spears (eds), *Stereotypes as Explanations: The Formation of Meaningful Beliefs about Social Groups*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 157–85
- Hecker, T., & Maercker, A. (2015). Komplexe posttraumatische Belastungsstörung nach ICD-11. *Psychotherapeut*, 60(6), 547-562.
- Horowitz, A.: *Dueling Nativities: Zehava Ben Sings Umm Kulthum*. In: Stein, R. & Swedenburg, T. (2005). *Palestine, Israel, and the politics of popular culture*. Duke University Press.
- Israel: Nationality Law, 5712-1952 [], 14 July 1953, abgerufen unter <http://www.refworld.org/docid/3ae6b4ec20.html>
- Iveniuk, J. (2012). The seventh signification of Sindbad: The “Greeking” of Sindbad from the Arabian nights to Disney. *Semiotica*, 2012(189), 1-21
- Jane Feuer (2007): HBO and the Concept of Quality TV, in: Kim Akass/ Janet McCabe, *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*, S. 145-157
- Jensen, S. Q. (2011). Othering, identity formation and agency. *Qualitative studies*, 2(2), 63-78.
- Kaplan E.: *From Hero to Victim: The Changing Image of the Soldier on the Israeli Screen*. In: Talmon, M., & Peleg, Y. (2011). *Israeli cinema: identities in motion*. University of Texas Press.
- Keutzer, O. et al. (2014). *Filmanalyse*. Springer Fachmedien Wiesbaden
- Kheimets and, N. G., & Epstein, A. D. (2005). Languages of higher education in contemporary Israel. *Journal of educational administration and history*, 37(1), 55-70.
- Kleinen, J. (2003). Framing “the Other”. A critical review of Vietnam war movies and their representation of Asians and Vietnamese. *Asia Europe Journal*, 1(3), 433-451.
- Korte, Helmut (2010): *Einführung in die Systematische Filmanalyse*. Berlin. Vierte Auflage.
- Lavie N., Dhoest A. (2015). ‘Quality television’ in the making: The cases of Flanders and Israel. *Poetics*, 52, S.64-74

- Lavie, N. (2015). Israeli drama: Constructing the Israeli 'quality' television series as an art form. *Media, Culture & Society*, 37, 19–34.
- Lavie, Noa (2015): Israeli drama: constructing the Israeli 'quality' television series as an art form. In: *Media, Culture & Society*, 2015, Vol.37(1), pp.19-34
- LeVine, M. (2005). The Palestinian press in Mandatory Jaffa: Advertising, nationalism, and the public sphere. In: Stein, R. & Swedenburg, T. (2005). *Palestine, Israel, and the politics of popular culture*, 51-76.
- Margalith, H. (1953). Enactment of a Nationality Law in Israel. *The American Journal of Comparative Law*, 2(1), 63-66.
- Mayntz, R. (2004). Hierarchie oder Netzwerk? Zu den Organisationsformen des Terrorismus. *Berliner Journal für Soziologie*, 14(2), 251-262.
- Meiri, S.: The Foreigner Within and the Question of Identity in *Fictitious Marriage* and *Streets of Yesterday*. In: Talmon, M., & Peleg, Y. (2011). *Israeli cinema: identities in motion*. University of Texas Press.
- Mountz, A.: The Other. In: Shirlow, P., Dahlman, C. T., Gallaher, C., & Gilmartin, M. (2009). *Key Concepts in Political Geography*. SAGE
- Mousavi, S. Habib; Ghafoori, Fateme (2013): Masked Orientalism Exhibited in Local Movies: An Orientalist Reading of *Livre de la Loi*. In: *International Journal of Social Science and Humanity*, S.518-521
- Naaman, Dorit (2011): A Rave against the Occupation? Speaking for the Self and Excluding the Other in Contemporary Israeli Political Cinema. In: Miria Talmon, Yaron Peleg (Hg.): *Israeli Cinema. Identity in motion*. Austin, Tex.: Univ. of Texas Press. S. 257-275
- Nazzal, Jamal: Palästinensische Medien im Vorfeld staatlicher Souveränität. In: Kruck, Peter (2002). *Kommunikation im Gespräch : Festschrift für Franz R. Stuke*. Daedalus
- Nusseibeh, L. (2011). Women and power in the israeli-palestinian conflict. *Palestine - Israel Journal of Politics, Economics, and Culture*, 17(3), 46-54.
- Peleg, Y. (2015). Secularity and its discontents: Religiosity in contemporary israeli culture. *Jewish Film & New Media*, 3(1), 3-24.
- Reichert, J., & Englert, C. J. (2010). Einführung in die qualitative Videoanalyse. Eine hermeneutisch-wissensoziologische Fallanalyse.
- Said, E. (1979). *Orientalism*. 1978. New York: Vintage, 2003.
- Sasson-Levy, O. (2002). Constructing Identities at the Margins: Masculinities and Citizenship in the Israeli Army. In: *The Sociological Quarterly*, Vol. 43(3), S. 357-383

- Sasson-Levy, O. (2007). Contradictory consequences of mandatory conscription: The case of women secretaries in the Israeli military. *Gender & society*, 21(4), 481-507.
- Scarry, E. (1985). *The body in pain: The making and unmaking of the world*. Oxford University Press, USA.
- Schmitt, E. E. (2012). *La secte des égoïstes*. Albin Michel.
- Schlipphacke, H. (2015). The place and Time of the Uncanny. *Pacific Coast Philology*, 50(2), 163-172.
- Schmid-Petri, H. (2012). *Das Framing von Issues in Medien und Politik: eine Analyse systemspezifischer Besonderheiten*. Springer-Verlag.
- Sela-Sheffy, R. (2017). Two-way cultural transfer: the case of the Israeli TV series *BeTipul* and its American adaptation *In Treatment*. In: *Media, Culture & Society*, Vol 39, Issue 6, pp. 781 - 797
- Shohat, E. (2010). *Israeli cinema: East/West and the politics of representation*. IB Tauris.
- Simmel, G., & Leggewie, C. (1908). Exkurs über den Fremden (pp. 509-512). na.
- Street, J. (2002). Aesthetics, Policy and the Politics of Popular Culture, In: *European Journal of Cultural Studies*, 3 (1), 2002, S, 27-43
- Suleiman, C. (2011). *Language and identity in the Israel-Palestine conflict: the politics of self-perception in the Middle East*. IB Tauris.
- Swedenburg, T. (2005). *Against Hybridity: The Case of Enrico Macias/Gaston Ghrenassia*. In: Stein, R. & Swedenburg, T. (2005). *Palestine, Israel, and the politics of popular culture*. Duke University Press.
- Weissbrod, L. (1981). From Labour Zionism to New Zionism: Ideological Change in Israel. *Theory and Society*, 10(6), 777-803. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/657333>
- Weyman, G. (2007). The Suppression of Guilt: The Israeli Media and the Reoccupation of the West Bank/Al Jazeera: The Inside Story of the Arab News Channel That Is Challenging the West. *Journalism & Mass Communication Educator*, 61(4), 430.
- Zanger, A. (2015). *Between Homeland and Prisoners of War : Remaking terror*. Continuum, 29(5), 1-12.

Internetseiten

<http://felesteen.ps/details/news/133908/%D9%81%D9%88%D8%B6%D9%89-%D9%81%D9%84%D9%85-%D8%A5%D8%B3%D8%B1%D8%A7%D8%A6%D9%8A%D9%84%D9%8A-%D8%B9%D9%86-%D8%AD%D9%8A%D8%A7%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%A3%D8%B3%D9%8A%D8%B1-%D8%A5%D8%A8%D8%B1%D8%A7%D9%87%D9%8A%D9%85-%D8%AD%D8%A7%D9%85%D8%AF.html> , zuletzt abgerufen am 13.10.2017

<http://money.cnn.com/2017/04/18/technology/netflix-next-homeland-Fauda/index.html>
zuletzt abgerufen am 13.10.2017

http://www.al-ayyam.ps/ar_page.php?id=120c0faby302780331Y120c0fab
zuletzt abgerufen am 13.10.2017

<http://www.al-masdar.net/%D8%A7%D9%84%D9%86%D8%AC%D9%85%D8%A9-%D9%85%D9%86-%D8%A3%D8%B5%D9%84-%D9%84%D8%A8%D9%86%D8%A7%D9%86%D9%8A-%D8%AA%D8%AC%D8%AA%D8%A7%D8%AD-%D8%A5%D8%B3%D8%B1%D8%A7%D8%A6%D9%8A%D9%84/>
zuletzt abgerufen am 13.10.2017

<http://www.babelwad.com/ar/Fauda-series>
zuletzt abgerufen am 13.10.2017

http://www.btselem.org/gaza_strip
zuletzt abgerufen am 13.10.2017

<http://www.haaretz.com/israel-news/culture/1.809792>
zuletzt abgerufen am 13.10.2017

<http://www.haaretz.com/israel-news/culture/television/.premium-1.656438>
zuletzt abgerufen am 13.10.2017

<http://www.haaretz.com/misc/haaretzcomsmartphoneapp/.premium-1.644009>
zuletzt abgerufen am 13.10.2017

<http://www.jewishrenaissance.org.uk/blog/interview-lior-raz/>

zuletzt abgerufen am 13.10.2017

<http://www.mfa.gov.il/mfa/foreignpolicy/peace/guide/pages/declaration%20of%20principles.aspx>

zuletzt abgerufen am 13.10.2017

<http://www.mfa.gov.il/mfa/foreignpolicy/peace/guide/pages/the%20israeli-palestinian%20interim%20agreement.aspx>

zuletzt abgerufen am 13.10.2017

<http://www.miftah.org/Display.cfm?DocId=10400&CategoryId=21>

zuletzt abgerufen am 13.10.2017

<http://www.newyorker.com/magazine/2017/09/04/how-do-you-make-a-tv-show-set-in-the-west-bank?reload=true&reload=true>

zuletzt abgerufen am 13.10.2017

<http://www.skynewsarabia.com/web/article/895338/%D8%A7%D9%84%D8%AF%D8%B1%D8%A7%D9%85%D8%A7->

[%D8%A7%D9%84%D8%A7%D9%95%D8%B3%D8%B1%D8%A7%D9%8A%D9%94%D9-%8A%D9%84%D9%8A%D8%A9-%D9%82%D9%86%D9%88%D8%A7%D8%AA-%D8%B1%D9%82%D9%85%D9%8A%D8%A9-](http://www.skynewsarabia.com/web/article/895338/%D8%A7%D9%84%D8%A7%D9%95%D8%B3%D8%B1%D8%A7%D9%8A%D9%94%D9-%8A%D9%84%D9%8A%D8%A9-%D9%82%D9%86%D9%88%D8%A7%D8%AA-%D8%B1%D9%82%D9%85%D9%8A%D8%A9-%D8%B9%D8%A7%D9%84%D9%85%D9%8A%D8%A9)

[%D8%A7%D9%84%D8%A7%D9%95%D8%B3%D8%B1%D8%A7%D9%8A%D9%94%D9-%8A%D9%84%D9%8A%D8%A9-%D9%82%D9%86%D9%88%D8%A7%D8%AA-%D8%B1%D9%82%D9%85%D9%8A%D8%A9-](http://www.skynewsarabia.com/web/article/895338/%D8%A7%D9%84%D8%A7%D9%95%D8%B3%D8%B1%D8%A7%D9%8A%D9%94%D9-%8A%D9%84%D9%8A%D8%A9-%D9%82%D9%86%D9%88%D8%A7%D8%AA-%D8%B1%D9%82%D9%85%D9%8A%D8%A9-%D8%B9%D8%A7%D9%84%D9%85%D9%8A%D8%A9)

[%D8%A7%D9%84%D8%A7%D9%95%D8%B3%D8%B1%D8%A7%D9%8A%D9%94%D9-%8A%D9%84%D9%8A%D8%A9-%D9%82%D9%86%D9%88%D8%A7%D8%AA-%D8%B1%D9%82%D9%85%D9%8A%D8%A9-](http://www.skynewsarabia.com/web/article/895338/%D8%A7%D9%84%D8%A7%D9%95%D8%B3%D8%B1%D8%A7%D9%8A%D9%94%D9-%8A%D9%84%D9%8A%D8%A9-%D9%82%D9%86%D9%88%D8%A7%D8%AA-%D8%B1%D9%82%D9%85%D9%8A%D8%A9-%D8%B9%D8%A7%D9%84%D9%85%D9%8A%D8%A9)

[%D8%A7%D9%84%D8%A7%D9%95%D8%B3%D8%B1%D8%A7%D9%8A%D9%94%D9-%8A%D9%84%D9%8A%D8%A9-%D9%82%D9%86%D9%88%D8%A7%D8%AA-%D8%B1%D9%82%D9%85%D9%8A%D8%A9-%D8%B9%D8%A7%D9%84%D9%85%D9%8A%D8%A9](http://www.skynewsarabia.com/web/article/895338/%D8%A7%D9%84%D8%A7%D9%95%D8%B3%D8%B1%D8%A7%D9%8A%D9%94%D9-%8A%D9%84%D9%8A%D8%A9-%D9%82%D9%86%D9%88%D8%A7%D8%AA-%D8%B1%D9%82%D9%85%D9%8A%D8%A9-%D8%B9%D8%A7%D9%84%D9%85%D9%8A%D8%A9)

zuletzt abgerufen am 13.10.2017

https://www.researchgate.net/profile/Hillel_Nossek/publication/239431718_Censorship_and_Freedom_of_the_Press_Under_Changing_Political_RegimesPalestinian_Media_from_Israeli_Occupation_to_the_Palestinian_Authority/links/54c856ba0cf289f0ced06ebe.pdf

zuletzt abgerufen am 13.10.2017