

JULIA B. KÖHNE

Traumatische Loops, Rachegefühle und Kriegstourismus

Notizen zur Dokumentation

Matador Ha 'Milchama / War Matador (2011)

von Avner Faingulernt und Macabit Abramson

1. Obszönes Spektakel: Kriegstourismus am Gazastreifen



Abb. 1-4

„Why are you here?“ – „I came to see them kick the Arabs' butts. [... Abb. 4] We need to be here to help God.“ / „Hooray! Nice going! We hit them.“ / „Whoa!“ / Zu einer Person am Mobiltelefon: „Direct hits, yes. You have no idea how many people are here.“ [exaltes Gelächter] / Pfiffe, Applaus: „More, more!“ / „Those creeps. You have to use force, yes wipe them out, humiliate them [... .]“ / „Wipe out Hamas! If even one remains [... .]“

Solche sadistisch-sarkastisch anmutenden Aussprüche und schamlosen Hassparolen, begleitet von einem ebenso stupenden wie zynischen sachkenntlichen Austausch über Waffengattungen (Abb. 2, 3), ertönen in dem Dokumentarfilm *War Matador* der israelischen Filmemacher Avner Faingulernt und Macabit Abramson

Abramson.¹ Der Siebzigminütiger, der im Jahr 2011 Premiere hatte, portraitiert eine Gruppe größtenteils ziviler israelischer Schaulustiger, die aus Neugierde oder anderen Beweggründen den Gazakrieg im Winter 2008/2009 aus der Ferne beobachten (z. B. Abb. 1). Der Film führt seine Zuschauerinnen und Zuschauer an einen Ort, an dem verborgene Szenen der Gesellschaft stattfinden, die tabuisiert und tendenziell nicht repräsentierbar sind, jedoch im ‚finsternen Herzen‘ israelischer Kriegsmentalität und der Wahrnehmung des ‚arabischen Gegners‘ liegen. Anstatt explizit israelische Innenpolitik zu zeigen, eröffnet *War Matador* eine Gegenerzählung. In der Tradition politischen Kinos führt er Menschen in einer psychologischen Extremsituation vor. Er erkundet aus der Binnenperspektive, wie sie Kriegspolitik verinnerlicht haben und wohin sie ihre traumatischen Erfahrungen und Ängste treiben. Der Film versteht sich als filmisches Journal über Schaulustige, die sich in Sichtweite der Grenze zum Gazastreifen treffen, um aus relativer Distanz dem Ereignis Krieg beziehungsweise konkreten kriegerischen Manövern zuzusehen, genauer der Militäroffensive „Operation Cast Lead“² der Israelischen Streitkräfte.³ Da er eine der gegenwärtig am hitzigsten diskutierten politischen Topographien, den Israel-Palästina-Konflikt, sowie transgressive soziale Dynamiken wie Schadenfreude und Rachegefühle aufgreift, wurde er auf dem Parkett internationaler Filmfestivals interessiert aufgenommen, wohingegen die intraraisraelische Rezeption zurückhaltend bis repressiv verlief.

Der Filmkritiker Georg Seeßlen charakterisiert den essayistischen Dokumentarfilm als potenziell stark, offen, frei, experimentell und radikal, selbstreflexiv und selbstdekonstruktiv, ferner als dissident und regimekritisch.⁴ Er sieht ihn als Form einer politischen Geste, die mit einer extremen Selbstermächtigung des filmmachenden Subjekts einhergeht. So entstehe ein subjektivistischer

¹ Faingulernt ist unabhängiger Filmemacher, Professor und seit 2001 Chair der School of Audio & Visual Arts at Sapir Academic College unweit Sderot sowie Begründer des Cinema South Festival. Er lehrte in Haifa, Prag und New York und ist als Friedensaktivist tätig. Faingulernts und Abramsons experimentelle Dokumentationen wurden in Israel und Europa mehrfach ausgezeichnet: u. a. *Men on the Edge – Fishermen’s Diary*/2005 und *Matador of Love*/2006. Abramson ist Doktorandin an der Tel Aviv University, arbeitet zum Mythos von Eros und Psyche im Kino und unterrichtet am Sapir Academic College zur Verbindung von Kino und Kultur.

² Die Benennung dieser militärischen Operation als „gegossenes Blei“ ist delikaterweise an ein israelisches Chanukka-Kinderlied (*Miwta Oferet Jetzuka*) von Chaim Nachman Bialik angelehnt. Es verweist auf ein historisches jüdisches Kinderspielzeug, einen soliden bleiernen vierseitigen Dreidel, der traditionell beim erneuerungsorientierten Lichterfest im Spiel um einen Süßigkeitenvorrat gedreht wird.

³ Die intensiviertere kriegerische Auseinandersetzung begann am 27.12.2008 mit israelischen Luftangriffen und endete am 18.1.2009 mit einer beidseitigen Waffenstillstandserklärung – die Tötungsbilanz: weit über tausend Tote auf palästinensischer Seite, zum Großteil Zivilist*innen, und etwas mehr als ein Dutzend getötete israelische (Grenz-)Soldaten und Zivilist*innen. Die Offensive der Israel Defense Forces (IDF), unterstützt von den Vereinigten Staaten von Amerika, erfolgte unter Ministerpräsident Benjamin Netanjahu und Verteidigungsminister Ehud Barak als Reaktion auf den jahrelangen Raketenbeschuss Sderots und anderer Südgebiete Israels durch Mitglieder der radikalislamistischen Hamas aus dem Gazastreifen.

⁴ Vgl. Seeßlen 2013, S. 95-104.

Blick, der durch das Medium Film popularisiert werde. Essayfilme folgten dem Ideal der freien Rede der griechischen Polis und operierten an verbotenen Orten der Mikro- und Makrophysik der Macht. Das Unsichtbare, im Selbstverständlichen und in der Konvention der Codes verborgene Beziehungen, könnte hier laut Seeßlen sichtbar gemacht werden:

Der Essay[film] richtet sich in seiner methodischen Grenzüberschreitung gegen ein offenes oder verdecktes Verbot des Denkens, der Wahrnehmung, des Sprechens, des Abbildens. Der Versuch unternimmt es nicht nur, die herrschenden Diskurse zu verändern, sondern er versucht vielmehr, Orte und Perspektiven außerhalb der Diskurse zu erreichen.⁵

Ein solches Gefüge „außerhalb der Diskurse“ stellt das in *War Matador* Eingefangene dar. Die Gruppe der Kriegsinteressierten steht auf diversen Anhöhen nahe der südwestlichen Grenze Israels zum Gazastreifen. Sie beobachtet aus mehr oder weniger sicherer Entfernung, wie – so legt es Wissen aus Internet- und Fernsehbildern nahe – Einrichtungen der Hamas, Regierungsgebäude, Waffen- und Trainingslager, Transporttunnel und Kommandozentralen bombardiert werden. Aber auch Infrastrukturen der Palästinenser wie Sendezentralen, Krankenhäuser, Moscheen und Wohnhäuser, die vermeintlich als Rückzugsorte und Kampfbasen der Hamas dienen, werden per Luft- und Artillerieangriff sowie durch Bodentruppen und Marineeinheiten mit Raketen beschossen. Dabei geht es nicht um unmittelbare Anschauung wie bei einer Straßenkampfperspektive. Zu sehen sind lediglich Effekte: Explosionen, Leucht- und Rauchspuren der das palästinensische Autonomiegebiet erreichenden (oder verlassenden) Raketen, Phosphorgranaten, Bomben und Drohnen. Ihre verbalen, mimischen und gestischen Expressionen enthüllen, dass die Beobachter*innen die in dieser Anordnung unsichtbaren Bewohner*innen der arabisch dominierten Stadt Gaza größtenteils als ‚feindliches Gegenüber‘ imaginieren, das ausgelöscht werden muss, bevor es sie selbst (weiterhin) empfindlich schädigt. Die Gruppe ist nicht einheitlich, sondern aus heterogenen Parteien gespeist. Ihre Zusammensetzung fluktuiert stark, je nach Tag und Uhrzeit.

1.1. Einseitigkeit und Asymmetrie

Faingulernt und Abramson zeichnen ein intimes Bild des Nahostkonflikts, das gleichwohl politische Ausstrahlung besitzt, wobei sie bezüglich der Darstellung der Kriegsschaulust einseitig berichten. Es fehlen stehende oder laufende Bilder, die kriegerische Aktivitäten, Verluste und Verletzte auf palästinensischer Seite zeigen und das von den Schaulustigen Imaginierte bildlich queren könnten. Offensichtlich geht es den Filmemacher*innen um eine Innenschau israelischer Kriegswahrnehmung und nicht um ausbalancierte Berichterstattung, bei

⁵ Seeßlen 2013, S. 97.

der verstümmelte Körper oder irregulär und per Guerillataktik kämpfende ‚Gegner*innen‘ im urbanen palästinensischen Kontext ins Blickfeld gerieten. Die Kamera verbleibt auf israelischer Seite und wiederholt damit die kriegerische Asymmetrie⁶ durch asymmetrische Bilder des Kriegs: Spiegelt die Bilderflut, die auf die israelische Seite referiert, die Unverhältnismäßigkeit des gewaltsamen Einsatzes israelischer Streitkräfte in kritischer Weise?



Abb. 5-6

Es gibt eine Szene im Film, die das Unheimliche der Unsichtbarkeit des ‚Gegners‘ verdeutlicht und die stellvertretend für die Leerstelle hinsichtlich Blut, Verletzung und Tod steht, die die israelischen Schaulustigen im Moment des Schauens nicht sehen können oder wollen. Neben einem kurzen TV-Nachrichteneinspieler ist es das einzige Mal, dass in *War Matador* ‚der Feind‘ direkt ins Blickfeld rückt. Dies geschieht allerdings in gänzlich passiv-verstummt Form: in Gestalt eines Trophäenphotos eines aus dem Gazaeinsatz zurückgekehrten Soldaten (Abb. 5). Dieser erzählt, wie er das private Hochzeitsfoto mit Brautvater in einem arabischen Haus an sich genommen habe. Sein zögerliches Antworten auf Nachfragen des Interviewenden lässt erahnen, dass den Abgebildeten bei der invasiven Aktion etwas zugestoßen ist. Bevor er die näheren Umstände erklären kann, wird er von einem verschmitzt lächelnden Kameraden unterbrochen, der ihn ermahnt, er dürfe über diese Dinge nicht sprechen. Die Geste, mit der der Soldat das Bild daraufhin schnell in seiner Hosentasche versenkt (Abb. 6), legt nahe, dass er es nicht nur als ein ‚Souvenir des Krieges‘ und seinen persönlichen Besitz erachtet. Vielmehr scheint es ihn an eine konkrete, in der Kriegslogik triumphale Situation zu erinnern, die zugleich (unbewusst?) mit Schuldgefühlen besetzt ist. Verbirgt sich dahinter eine kriegsverbrecherische Episode, über die zumindest vor Filmkameras geschwiegen werden muss? Bannt oder verkörpert das fotografische ‚Beutestück‘ in der soldatischen Wahrnehmung die kriegerische Potenz des Gegners? Sieht er es als potenziell apotropäisch, als Unheil abwehrend an? Oder trägt er es als Zeichen einer uneinge-

⁶ Für das Nachvollziehen der Asymmetrie der Resultate der Kriegsführung siehe den Bericht zur *Fact-Finding Mission on the Gaza Conflict* des United Nations Human Rights Council 2009.

standenen Totenehrung bei sich? Indem der Film diese Szene inkludiert, offenbart er seine aus strategischen Gründen über weite Strecken verborgene humanitäre, menschen- und völkerrechtliche Perspektive und Zielrichtung.

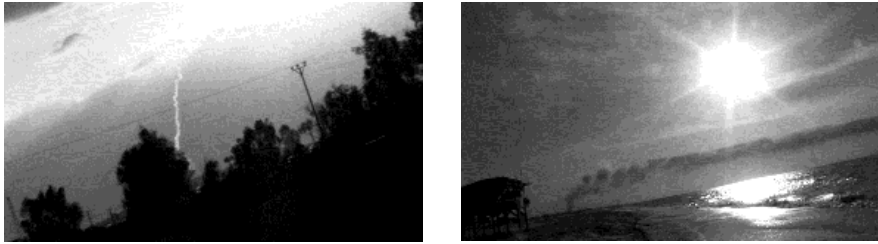


Abb. 7-8

1.2. Antizipiertes Blutvergießen und Lustgewinn zur Angstabwehr

Anstatt tagespolitische Bilder aufzugreifen und damit auch die Gegenseite auszuleuchten, interessiert sich *War Matador* ausschließlich für das Gefühl des ständigen Bedrohtseins sowie für die Sensationslust und Lust am Blutvergießen derjenigen Israelis, die sich hierin mit den für ‚Eretz Israel‘ kämpfenden israelischen Soldatinnen und Soldaten identifizieren. Der Essayfilm exploriert Hintergründe für die filmisch bezeugte Kriegsbegeisterung, denen der vorliegende Aufsatz nachzugehen sucht. Das entscheidende Merkmal hierbei ist, wie gesagt, dass der Film keinerlei Bilder einfängt, die tatsächlich vergossenes Blut zeigen. Er distanziert sich von Nachrichtenbildern, in denen laut klagende Verwundete ins Bild gesetzt werden oder Angehörige palästinensischer Opfer und deren politische Stellvertreter schreiend Kinderleichen durchs Bild tragen.⁷ Der Film bleibt distanziert, er porträtiert allein die ‚Schlachtenbummler‘, die sich die absent bleibenden Blutbilder phantasievoll ausmalen. Er arbeitet mit der erhöhten Einbildungskraft und (Auto-)Suggestibilität erhitzter Gemüter – und dies mag sich auf die Filmzuschauenden übertragen. Die innerfilmisch Zusehenden antizipieren, was ‚dort drüben‘, wo die Raketen einschlagen, geschieht, sehen jedoch keine konkreten Auswirkungen, hören keine Schreie. Zugleich gilt: Mit jeder abgefilmten Rakete portraitiert der Film die Wahrscheinlichkeit des Todes, ohne ihn selbst zu zeigen. Gerade über diese Wahrnehmungslücke entsteht für die innerfilmischen Betrachtenden die Möglichkeit eines scheinbar uneingeschränkten Genusses und einer regelrechten Feieratmosphäre, einem Fußballspiel vergleichbar, bei dem die eigene ‚Mannschaft‘ angefeuert wird. Da es sich um ein primär ästhetisches Szenario gepaart mit lauten akustischen Eindrücken

⁷ Wie beispielsweise in Anschluss an die Gaza-Beach-Explosion im Jahr 2006 geschehen, siehe z. B. die folgende Montage der Associated Press: *WRAP: Thousands mourn beach shelling victims, adds young survivor [sic!] in hospital*, 28.07.2015.

handelt, das sich den Schaulustigen darbietet, können sie dessen ‚Schönheit‘ unbegrenzt zelebrieren (Abb. 7, 8). Indem die Schauenden der unangenehmen Situation enthoben sind, Tod und Verletzung des Gegenübers direkt ins Gesicht blicken zu müssen, entsteht eine Pufferzone, in der ein besonders grausames Sprechen möglich wird, wie die Eingangszitate dieses Aufsatzes belegen. Wer weiß, ob die schadenfreudigen Kommentare, Verwünschungen, Anrufungen, Beschimpfungen in dieser besonderen Sehanlage, charakterisiert durch die Abwesenheit von Gewaltbildern, anders ausgefallen oder weggefallen wären, hätte diese gleiche Gruppe Zuschauender israelische Soldaten beim Häuserkampf in Gaza-Stadt begleitet. Hier wäre es definitiv zum Bezeugen von Nahkampf und zur Angesichtigkeit von Verletzten und Toten, vor allem auch Zivilopfern, darunter unbeteiligten Frauen und Kindern, gekommen.

1.3. *Kriegstourismus und perpetuierte Tötungslust*

Kriegstourismus ist kein neues Phänomen;⁸ zeitgenössische touristische Praktiken inkludieren Kriegsreenactments und den Besuch von Kriegsmuseen ebenso wie „war-zone hopping“:⁹ „[T]he tourist gaze is so adaptable that it now seeks out and colonizes dangerous places“.¹⁰ Allein in welchem Ausmaß Kriegstourismus im letzten Jahrzehnt formalisiert, systematisiert, kommerzialisiert und durchs Internet verbildlicht und medialisiert wurde, ist neuartig.¹¹ „Dark tourism“¹² meint den Besuch makabrer Orte und Kriegszonen als Teil einer stark angewachsenen Abenteuerismusindustrie im Rahmen einer ‚Kommodifizierung des Todes‘: „[W]ar zones actually seduce tourists [...] the danger is now the object of desire“. Er wird als Versuch gesehen, die ‚Wirklichkeit‘ hinter dem Überangebot an medialen Repräsentationen zu erkunden und sich persönlich mit Orten des Todes und Destruktion zu verbinden.¹³ Kriegstourismus gibt es in Israel derzeit sowohl auf den Golanhöhen mit Panoramablick auf Kämpfe im syrischen Bürgerkrieg¹⁴ als auch zu Zeiten intensiverer Kriegsführung gegen die Hamas an der Grenze zum Gazastreifen.

⁸ Vgl. hierzu z. B. Goethes Bericht über die *Belagerung von Mainz* im Frühjahr 1793. Der Ich-Erzähler staunt hier über die Nähe von kriegerischen und festlichen Vorgängen: „Wie aber der Mensch überhaupt ist, besonders aber im Kriege, daß er sich das Unvermeidliche gefallen läßt und die Intervalle zwischen Gefahr, Not und Verdruß mit Vergnügen und Lustbarkeit auszufüllen sucht: so ging es auch hier; die Hautboisten von Thadden spielten *Çaira* und den Marseiller Marsch, wobei eine Flasche Champagner nach der andern geleert wurde“ (Goethe 1902, S. 219).

⁹ Lisle 2000, S. 106.

¹⁰ Ebd., S. 92.

¹¹ Stone 2012, S. 1565 f.

¹² Kamin 2014.

¹³ Vgl. Lennon/Foley 2000.

¹⁴ Vgl. Rosch 2015.

Was motiviert Menschen, aus anderen Teilen des israelischen Staates (oder der Welt) anzureisen, um sich den Gazakrieg nicht per TV-Bildschirm oder Onlineberichterstattung, sondern vor Ort anzusehen? Was sind Motivationen für „dark tourism“, die *forbidden* oder *guilty pleasures* der selbstständigen und mitunter lebensgefährlichen Jagd nach besonders dramatischen Schockbildern, die sich jenseits des moralisch-humanistischen Wertekanons befinden und für ein wachsendes Publikum einen Konsumstimulus darstellen? Speisen sich kriegstouristische Motivationen aus dem Wunsch, der selbstgewählten alltäglichen Überflutung mit fiktiven oder realitätsbasierten Gewaltbildern aus TV-, Kino-, Computerspiel- und Internetkulturen sowie Social Media Plattformen etwas entgegenzusetzen und sich als Teil des historischen Geschehens zu fühlen? Geht es dabei um die unmittelbare ‚wirkliche‘ Erfahrung, die selbsterlebte Simultaneität von Leben und Tod oder Zartheit der Grenze zu Horror, Ekstase und Verrohung? Stellen ‚reale‘ Kriegsbilder, wie in *War Matador* nachgebildet, ein selbstvergewisserndes Gegengewicht zu virtuellen oder medial vermittelten Kriegsbildern dar?

Philip R. Stone, Leiter des *Institute for Dark Tourism Research* an der University of Central Lancashire, erklärt, dass der extraordinäre Tod deswegen so vielfältig und phantasievoll zur populären Konsumtion aufbereitet werde, da in westlich-säkularen Gesellschaften der ordinäre Tod vor den Augen der Öffentlichkeit hinter medialen und professionellen Fassaden versteckt werde. „Dark Tourism“ fungiere als Präsentator, Mediator und potenzieller sozialer Filter zwischen Leben und Tod. Als „thanatoptic mediation of mortality“ stelle er einen konkreten physischen sowie kognitiven Raum bereit, um über signifikante andere Tote zu kontemplieren, der unausweichlichen eigenen Sterblichkeit einen Sinn zuzuweisen und einer verbreiteten Todesverleugnung entgegenzuwirken.¹⁵ Der Unterschied zwischen anderen Formen des Kriegstourismus und dem Besuch des offensichtlich für viele auratischen Raums ‚Gazagrenze‘ besteht darin, dass der Trip aus innerisraelischer Perspektive meist weniger der politischen Aufklärung oder gar Befriedung, Harmonisierung oder Moralerziehung dient. Im Gegenteil scheint er Rachephantasien zu befördern und weist in eine voyeuristische Umgangsweise mit dem Tod ‚Anderer‘ ein. Auf diese Weise wird gerade keine Neutralisierung oder Löschung des Einflusses von Sterblichkeit herbeigeführt wie bei anderen kriegstouristischen Formen,¹⁶ sondern eine Perpetuierung von aggressivem Tötungsbegehren und eigener Todesangst, die zudem staatlich gestützt und laufend zur weiteren Kriegsmobilisierung eingesetzt wird. Todesangst und der unbewusste Versuch, diese in der wiederholten Feier des antizipierten Todes der ‚Anderen‘ imaginär zu steuern, gehen hier Hand in Hand. Die martialische Schaulust ist mit Anna Freud als Mechanismus lesbar, der negative Affekte und Emotionen regulieren, abwehren,

¹⁵ Stone 2012, S. 1565 f., 1583.

¹⁶ Ebd., S. 1572 f.

mental bewältigen helfen soll, um damit symbolisch Kontrolle rückzuerlangen.¹⁷

Was bedeutet dies auf erzieherisch-pädagogischer und transgenerationaler Ebene? Die in *War Matador* abgefilmten schaulustigen Menschenmengen sind bemerkenswert kinderfrei; es gibt jedoch einige Jugendliche, die knapp unter der Wehrpflichtaltersgrenze zu sein scheinen.¹⁸ In welche maskulinistische Szene militärischer Potenzbezeugung initiieren beispielsweise Väter ihre Söhne, wenn sie sie einer solchen Live-Szene des Kriegs beiwohnen lassen? Angenommen, die Kamera hätte Vater und Sohn auf der Hinfahrt begleitet: Was hätte der Vater seinem Spross versprochen? Wie nimmt das Kind die Explosionen am Himmel über Gaza wahr? Wirkt die Gefahr der von Gaza aus in Richtung israelische Wüstenstädte abgefeuerten Raketen überhaupt real? Oder mutet die Szene wegen ihrer Übercodiertheit aus multiplen empirisch-sensorischen, akustischen und visuellen Eindrücken wie eine surreale Traumwelt an – einige Schaulustige, z. B. die Schauspiellehrerin Jane (Abb. 11), äußern sich entsprechend? Wie lernt ein Kind mit eigenen Augen bezeugte militärische Tötungsmacht gegenüber einem in diesem Moment unsichtbaren, strukturell unterlegenen ‚Gegner‘ und die damit einhergehende kollektive Euphorie zu assimilieren beziehungsweise das eigene vom Tode-Bedrohtsein zu kaschieren oder zu verleugnen? Vereinzelt geschieht es, so auch in *War Matador*, dass eine Rakete in der Nähe einer Schaulustigengruppierung einschlägt.¹⁹ Wie verdrängt es die Angst vor rächender Gegengewalt, vor ‚Wiedergängern aus dem Jenseits‘, die es künftig oder in einer anderen Welt retour gegenverletzten könnten? Wie erlebt es diese Schwellensituation und die es hindurchleitende Vaterfigur? In welche Logik der Opferung ans Militär und der Tötung von Unbekannten wird es in solchen Szenen initiiert? – Diese ethischen Fragen umspielt *War Matador* in immer enger werdender Kreisbewegung, in der letztlich „betäubt ein großer Wille steht“ (Rainer Maria Rilke, *Der Panther*, 1903); es ist ein Wille, der auf beiden Seiten des Konflikts notorisch fehlläuft und oftmals für die falschen, da gewaltsamen Wege eingesetzt wird.

1.4. Dreieinigkeit?

Eine weitere Frage, die *War Matador* touchiert, ist, worin die ungeheure Attraktivität von Kriegsansichten, -nachrichten und Kriegsphotografien besteht. Die New Yorker Essayistin Susan Sontag konstatierte 2003 in *Regarding the Pain of Others*: „War was and still is the most irresistible – and picturesque –

¹⁷ Z. B. Freud 1992 [1984], S. 27-30, 34 ff. In dem Text von 1936 sieht Anna Freud Abwehrmechanismen, wie beispielsweise eine Reaktion per aggressivem Impuls statt Mitleid, als Schutz des psychischen Gleichgewichts und in Kontrast zu bewussten Konfliktverarbeitungen, bei denen Probleme strategisch und durch Vergegenwärtigung und Reflexion bewältigt würden.

¹⁸ Im Vergleich hierzu finden sich im Internet Clips über die Schaulustigen des Gazakriegs 2008/9, die ausdrücklich die Präsenz von Kindern anzeigen.

¹⁹ Vgl. Rosch 2009.

news“.²⁰ Worin bestehen die Unwiderstehlichkeit und das Pittoreske der Kriegsbetrachtung nach Faingulernt und Abramson? Und welche Blickregime werden in *War Matador* herbeizitiert? Mit den beiden Filmemacher*innen (und Kameraleuten/Technikern) teilen die Zuschauenden der Dokumentation den Blick der innerfilmischen Schaulustigen auf den Anhöhen gen Gaza. Alle drei Parteien machen sich dabei des nicht-eingreifenden Sehens schuldig, zwei davon in der unmittelbaren Zeit des Filmens selbst. Es ist diese unfreiwillige, da nicht angekündigte strukturelle Komplizenschaft im gemeinsamen Sehakt, die die Filmzuschauenden emotional und affektiv an die Inhalte des Films bindet. Auch wenn ihr Zusehen nachträglich, mit einer zeitlichen Verzögerung einiger Monate oder Jahre, stattfindet und ein direktes Eingreifen ohnehin nur schwer möglich gewesen wäre (auch die Live-Schaulustigen vor Ort sind um einige Hundert Meter von den IDF-Soldaten entfernt), tritt dennoch der Effekt ein, sich mitschuldig zu fühlen. Das Zuschauerkollektiv aus Filmemachenden und außerfilmischen Zuschauenden sieht anderen beim – moralisch betrachtet – illegitimen Beobachten und skopophilen Genießen von Kriegsszenen zu, die anderen Leid zufügen, ohne dass dies direkt zu sehen wäre. Auch wenn die bezeugte Augenlust Unbehagen oder Abscheu hervorrufen mag, so vernetzt einen die Tatsache des Weiterzusehens mehr und mehr mit dieser ungemütlichen Position des voyeuristischen Mitwissens. Im Prinzip wird hiermit eine Situation ausgestellt und vergrößert, die sich allabendlich beim ritualisierten Nachrichten-Ansehen in anonymer Weise ereignet. Was den Unterschied macht, ist, dass wir in der Dokumentation über einen Zeitraum von über einer Stunde das schaulustige Sehkollektiv durch zahlreiche Interviews besser kennenlernen. Wir lernen, dass es sich weniger um ein einhellig gestimmtes politisches Kollektiv denn um Gruppierungen handelt, die äußerst heterogen zusammengesetzt sind. Dissonanzen erzeugt, dass sie beim Sehen höchst unterschiedliche Motivationen verfolgen. Während die einen auf das Spektakel als anregendes Freizeitvergnügen schießen oder einfach intellektuell neugierig sind, erweisen sich andere als von Rachegeleüsten angetrieben. Letztere erleben die Raketen ihrer Landsleute als in Stellvertretung ausgeführte persönliche Vergeltungsaktionen. Wieder andere wünschen sich Frieden und protestieren gegen die Letztgenannten.

Wie lässt sich die Positionierung der beiden Filmemachenden genauer beschreiben? Zunächst ist festzustellen, dass sie aktiv an der Herstellung ihrer filmischen Erzählung, die nicht erst in der Montage des Cutters Lev Goltser entstand, beteiligt sind. Als Kinematographisch-Skopophile und Teil der Gruppe Schaulustiger filmen sie die Schaulustigen, stellen ihnen zum Teil kritische bis höchst provokative Fragen („And what do we gain?“), geben ihnen in den Interviews Raum zum Sprechen und diskutieren engagiert. Hierdurch entsteht ein dichtes Gespinnst heterogener Erzählordnungen und persönlicher Trajektorien, die geprägt sind vom Alter, der Sozialisation, Erziehung, Bildung, ‚Ethnie‘, religiösen Orientierung und politischen Einstellung der jeweils Befragten – eine

²⁰ Sontag 2003, S. 49.

Polyphonie an Meinungen und Gefühlsäußerungen. Aus ihrer Position als ‚Insider‘ betreiben die Filmmachenden weniger ‚Nabelschau‘, auch wenn ihre Kernfrage auf das Rätsel der Kriegslust ihrer Landsleute zielt, denn eine psychologisch motivierte filmische Erkundung der unbewussten Dimensionen des Israel-Palästina-Konflikts. Sie nehmen eine investigative und kritisch-analytische Perspektive ein, die es ihnen durch den Gebrauch der hebräischen Sprache und eingeweiht in alle erforderlichen soziokulturellen Codes erlaubt, sehr nahe an ihre Studienobjekte heranzutreten, sie abzuhören oder sich mit ihnen zu streiten: „Wouldn’t you like to make peace with Hamas, Gaza, and the Palestinians?“ Der Thrill beim Filmschauen besteht darin, dass erst langsam klar wird, dass beide Dokumentarfilmmachende „on the political map [...] on the side opposite to that of most of the characters they portray“ stehen, wie Abramson 2016 in dem Vortrag „Looking at ‚the Beast‘“ preisgab.²¹ Hier beschreibt Abramson die Position des zugleich Innerhalb- und Außerhalbsein, des künstlerischen Dazwischensein, die zuweilen schmerzhaft sein könne. Es geht ihr um die Kluft zwischen der Position des dokumentierten Charakters und der Position des/der dokumentierenden Regisseur*in, die laut Abramson eine ethische Aussage ermöglicht, die in Abhängigkeit zu Fragen nach Wahrheits- und Realitätskonstruktion im Dokumentarfilm stehe.²²



Abb. 9-12

²¹ Abramson 2016, S. 2

²² Vgl. ebd., S. 1-8.

1.5. Vielstimmigkeit

Die Kamera tastet den Teil der Südregion Israels ab, der unmittelbar in die kriegerischen Aktivitäten involviert ist, und betont zum einen die Einigkeit und Gemeinschaft bestärkende Funktion der israelischen Kriegsoffensive durch Interviewketten, die einen weitgehenden Konsens suggerieren. Zum anderen geraten auch abweichende Positionen in den Kaderausschnitt. Verschiedenste Lokalitäten erhalten im Film ihre Daseinsberechtigung und bekommen ihre eigene Realität zugewiesen, was ein höchst komplexes Bild zur Folge hat: ein Teil des Sperrzauns, der den Gazastreifen vom israelischen Staatsgebiet abtrennt, oder sich für den Bodeneinsatz vorbereitende Soldaten, die dort Panzer strategisch platzieren und ihren Einsatz verbal bekräftigen: „I am serious, I would rather die there [der IDF-Soldat weist mit einer schnellen Aufwärtsbewegung des Kopfes Richtung Gaza] than be mildly wounded“. – Des Weiteren werden Grenzsoldaten und kommunales Sicherheitspersonal sowie ein Grenzübergang gefilmt, der Raffah Checkpoint, im südlichen Gazastreifen an der Grenze zu Ägypten gelegen, wobei Aktivitäten wie Lebensmitteltransporte fokussiert werden. Außerdem gibt es Aufnahmen eines im Krieg viel frequentierten Grillrestaurants, eines hoch betagten unversöhnlichen Ziegenhirten in der Negev-Wüste (Abb. 9), zweier Farmer nahe Nirim und eines Kriegspropagandawagens in Sderot (Abb. 10). Auch Vertreter nationaler Presseorgane geraten ins Blickfeld sowie eine lokale TV-Reporterin, die neben ihrem Sonnenblumenkerne kauen den Kollegen grinsend für ihren Live-Auftritt vor der Kamera übt, während wir mithören, wie über das ‚gelungene‘ Eliminieren von Hamaskämpfern berichtet wird. *Last but not least*, mehrere grenznahe Anhöhen vor Kibbuzim samt oben beschriebenen schaulustigen Kriegstourist*innen. Letztere Gruppierungen umfassen jüdisch-israelische Soldat*innen, die gerade nicht im Einsatz sind, eine amerikanische Immigrantin und Schauspiellehrerin, die sich als friedensorientierte Kabbala-Anhängerin entpuppt, politisch rechte Populisten, jüdisch-orthodoxe Gläubige sowie ultralinke Friedensaktivist*innen, die quasi als Prozessbeobachter*innen und Kritiker*innen zugegen sind und auf die Frage der Beistehenden „Why show mercy?“ antworten: „We want to live in peace“. Hinzu gesellen sich Mitarbeitende von Fernsehsendern und internationale Journalist*innen, die aus beruflichen Gründen den Krieg beobachten. Anderen Quellen zufolge haben letztere einer der Anhöhen mit Blick auf den Gazastreifen nahe Sderot den Namen „Hill of Shame“ („Hügel der Schande“) verliehen.²³ Sie kommentieren damit kritisch die Gruppe der Späher*innen, zu der sie selbst gehören, da es ihnen als ausländische Journalisten zu Kriegszeiten von der israelischen Regierung nicht gestattet war, den Gazastreifen selbst zu betreten. *War Matador* erkennt das Problem der Ununterscheidbarkeit von israelischen Gaffern und Personen mit anderer Gesinnung, die wie sie fahrlässig ihr eigenes Leben riskieren, und differenziert die Gruppierungen im Verlauf des Films. Seine

²³ Vgl. u. a. Putz 2009; Fletcher/Farago 2009.

Leistung besteht darin, das Spektrum der schaulustigen Persönlichkeiten Szene für Szene aufzufalten.

Besonders deutlich wird dies an einer Gruppe Schaulustiger durchexerziert, die auf dem sogenannten „Horse Hill“ nahe des Kibbuz Nir Am steht, der weniger als 1200 Meter vom Grenzzaun entfernt zwischen dem Gazastreifen und Sderot liegt. Von ihm aus sind es nur wenige Kilometer bis zur palästinensischen Stadt Bait Hanun im Gouvernement Nordgaza, von der aus seit Beginn des Jahres 2001 von der Hamas die meisten Kassam-Raketen in Richtung israelische Städte und Siedlungen abgefeuert wurden. Die Kamera fängt einen hitzigen Disput in der Abenddämmerung ein, der sich gruppenintern entspinnt und die unterschiedlichen Motivationen und politischen Lager offenlegt. Herausfordernd werden besagte israelische Friedensaktivist*innen von Kriegsaaffinen gefragt:

„Do you live in central Israel? You don't get missile attacks. Were you born there? Your child doesn't wake up in the middle of the night, you fool. Are you against the offensive? Yes or no? [Pause. Schweigen. Dann folgert der Sprecher:] He is against it. It's obvious. Then there's no point talking. Get out of here. Come on let us see how tough you are.“

Und plötzlich der Retour-Ruf aus der Menge der Friedensaktivist*innen: „You're Judeo-Nazis!“. Die zynische Entgegnung der Adressierten folgt auf dem Fuße: „We're Jewish Nazis. Very nice. You're an Arab [...] I'll come to your house and show you what a Jewish Nazi is“. Das Gespräch wird von einem Raketeneinschlag unterbrochen, der mit frenetischem Applaus, Schlachtrufen, rhythmischen Sprechgesängen („Hey, hey, hey!“) und Tanzeinlagen gefeiert wird. Während der Szene gleitet die Kamera über die Sprechenden hinweg, fängt einige Gesichter, die aus der Dunkelheit emanieren, im Close-Up ein, verliert ihr Objekt wieder, schwenkt schließlich zur Horizontlinie, auf der sich erneut Raketenabwürfe zeigen.

Eine andere kleinere Gruppe schaut von einer Anhöhe nahe Sa'ad über das Simhoni-Wäldchen hinweg, wie der östliche Part von Gaza-Stadt mit Phosphorgranaten attackiert wird, um die Menschen zu zwingen, in ihren Häusern zu bleiben, damit die israelischen Truppen besser passieren können: „Look how beautiful. You see? That's phosphorus. It makes horrible burns“.²⁴ Der Sicherheitschef des israelischen Regionalverbands Sha'ar HaNegev, Yoav, der sich auf das Deuten von Rauchspuren versteht, bezeugt sodann, wie Kassam-Raketen auf das Stadtzentrum Ashkelons losgefeuert werden und eine schwarze fuselige, zickzackförmige Linie im Himmel hinterlassen: „There's a Qassam. Quick, film it!“. Der Gegenschlag erfolgt sogleich: „Here, come look. The airforce over those trees“. – Eine Dame mit schwarzer Sonnenbrille, die Schauspiellehrerin Jane (Abb. 11), fragt ihren männlichen Begleiter: „Where, Judy?

²⁴ In offiziellen Berichten verleugnete Israel den Einsatz von Nebelgranaten auf Phosphorbasis in Zivilgebieten und zu anderen Zwecken als zur Raucherzeugung oder als Leuchtmittel. Vgl. Hammond 2013.

Okay“. – „Soon you’ll see the smoke rising.“ – Die Dame merkt an: „Rising“. What a pretty word“. – „There, you see?“ – Jane konterkariert die kindliche Freude der anderen, indem sie ruft: „Oh, yeah, baby, look at that“. – Der Sicherheitschef berichtet bekräftigend: „It’s been like this all day [zufriedenes Gelächter]“. Jane erzählt, sie habe vergangenen Samstag beobachtet, wie Flugblätter über dem Gazastreifen abgeworfen worden seien. Einer der Beistehenden weiß, dass es sich hierbei um eine Vorwarnung der unbeteiligten arabischen Bevölkerung handelt, eine Aufforderung, sich in Sicherheit zu bringen. In den Blättern werde ihr versichert, dass sich die Militäroperation der israelischen Armee nicht gegen Gazabewohner*innen, sondern ausschließlich gegen die Hamas und Terroristen richte. Yoav erklärt, wie „cool“ und „humanitär“ er diese Warnaktionen der Armee finde. Die angebliche Menschenfreundlichkeit wird von der bebrillten Dame jedoch kritisch kommentiert: „That’s also a pretty word, ‚humanitarian.‘ There’s a new lexicon for this war“. – Sie wird daraufhin gefragt: „Don’t you think we should’ve gotten involved? Should we have gone on suffering?“. – Jane antwortet ihm in zynischer Manier, indem sie die bezeugte Sprachgewalt resignifizierend zurückschmettert und Gaza als zu verabschiedenden Duellpartner personifiziert: „Dear Gaza: We are coming. Bye-bye. Boom [Sie schlägt ihre Fäuste zusammen.]“. Mit Judith Butler werden Janes intervenierende Sprechakte als aneignendes resignifizierendes Sprechen lesbar,²⁵ das die Gewaltförmigkeit der Raketenabwürfe und des sie reproduzierenden männlichen Sprechers anzeigt. Das Ausstellen der verletzenden Kraft von Begriffen beinhaltet eine subversiv-widerständige Dimension und unterwandert die Wirkungsmacht gewaltvoller, hier verharmlosender oder euphemistischer Sprache („rising smoke“, „humanitarian“ flyers).

Zur Kamera gewandt fährt Jane mit gesenkter Stimme fort: „The bizarre thing is, we’re standing here, while all that’s going on there, you know? It’s surreal. That’s the intolerable lightness of this life. You know? That suffering and living are happening like this, at the same time. There’s something wrong“. – Der Interviewer hinter der Kamera fragt nach: „What do you think?“. Sie antwortet: „I think it’s time for a big ‚Tikun‘ (spiritual fixing)“. Jane referiert damit auf das kabbalistische Konzept des „Tikun Olam“ – hebräisch für „Reparatur der Welt“ oder auch „Weltverbesserung“, „Wiederherstellung der Harmonie“, das aus dem rabbinischen Judentum stammt und auf messianische Hoffnung zielt. Sie wünscht sich offenbar eine Befriedung der kriegerischen Auseinandersetzung, indem beide Seiten ihre Haltung zum Krieg überdenken und dazu beitragen, den Streit beizulegen.

²⁵ Vgl. Butler 1998, S. 143-145, 230.

2. Opfer-Täter-Verkehrung

Neben dem kollektiven Einstimmen der Schaulustigen in die Täterperspektive eröffnet *War Matador* auch eine Ebene, auf der Israelis als Opfer dargestellt werden. Was bezeugen die Filmbilder hinsichtlich Israel als Opfer historischer und rezenter Gewalterfahrungen? Fest steht, sie führen in eine unerhörte Sehnsituation ein, zeigen die Beteiligten und bezeugen ihre skopophile, unzivilisiert wirkende Verderbtheit. Aber legitimieren sie sie zugleich auch, nehmen sie sie in Schutz, indem sie eine Einladung zur Identifikation mit den Gefilmten schaffen? Der Film bleibt nicht beim Beobachten und Registrieren stehen, aber er klagt auch nicht an. Er ist insofern als anti-militaristisch einzustufen, als er sich gegen die Kriegslust derer stellt, die er portraitiert.²⁶ Denn er liest die portraitierten Rachegelüste als Symptom sich überkreuzender historischer Traumatisierungslinien.

2.1. *Shmerling und historische Verflechtungen*

Eine Szenenstrecke, die mit dem gerade Beschriebenen inhaltlich konvergiert, widmet sich dem Koch Shmerling, der mit seinem Grillrestaurant, der „Meat Bar“ an der Kfar Junction, nach Selbstaussagen im Krieg besondere Gewinne einfährt, indem er unter anderem haufenweise „The Big Gun“-Sandwiches verkauft (Abb. 12). Er ist davon überzeugt, dass der Krieg gut für die Israelis sei, da die Welt dadurch verstehe, dass auch Juden töten könnten, denn das habe sie noch nicht internalisiert. In Sachen Logistik, Kommunikation und Munition funktioniere die israelische Armee perfekt wie ein Uhrwerk. In seiner emphatischen Rede bedient er sich fast durchgehend einer grenzüberschreitenden, gewaltförmigen Sprache. Die Bewohner*innen des Gazastreifens bezeichnet er in einem radikalen Mensch-Tier-Vergleich, der die Palästinenser*innen jenseits des Sperrzauns entmenschlicht, als „Mäuse“: „They’re like mice, they don’t even fight, they run away. [...] You have to use force. Yes, wipe them out, humiliate them until they beg for a ceasefire and, while they’re begging, turn up the firepower. [...] When they’re totally humiliated, make an agreement“.

Als Faingulernt und Shmerling sich nach der Waffenruhe wiedersehen, fragt der Filmemacher ihn, was nun genau gewonnen worden sei, da die politische Situation durch weitere Raketenangriffe und terroristische Attacken in sechs Monaten sicherlich wieder genauso unsicher wie vor dem Krieg sein werde. Shmerling setzt dagegen, er glaube, dass die Hamas nun verstanden hätte: „They won’t mess with us“. Dann setzt er zu einem gewagten historischen Vergleich an: Sogar wenn – nach einem imaginierten Besiegen der Hamas – als nächstes so jemand wie Hitler käme, um sie zu ersetzen: „We will wipe them out.“. Und er setzt hinzu: „If it is my son [...] against an Arab boy, my son will

²⁶ Abramson 2016, S. 1.

survive. Period. [...] And the message is: Yes, we will destroy houses with children inside if they shoot from inside the houses. [...] If anyone has the answer, let's see it". (Shmerlings Argument bezieht sich auf den wiederholten Vorwurf, die Hamas habe im Gazakrieg 2008/9 palästinensische Kinder als ‚lebende Schutzschilde‘ missbraucht.)²⁷ Auch in einer anderen kriegstouristischen Gruppe werden Stimmen laut, die intonieren: „If they wanted peace they wouldn't have started it. They don't value human life. First they send out their kids, then they come out“. Der Filmemacher fragt: „Do we [die Israelis] value human life?“. – Die prompte Antwort lautet: „We sure do. Look what we are doing for one captive man of ours [gemeint ist Gilad Shalit]“. – Faingulernt ergänzt den Satz kurzerhand: „We kill 850 of theirs“. Er verweist hiermit darauf, wie ungleich diese Rechnung ist. Der Angesprochene nimmt den Faden wieder auf und überbietet die Realität mit einem Bild noch gesteigerter Zerstörungsenergie: „We should kill 20,000. 850 isn't enough“.

In Anlehnung an Butlers *Frames of War. When Is Life Grievable*²⁸ lässt sich sagen, dass *War Matador* mit diesen Aussagen Shmerlings und des anderen Gaffenden die Bauart des Deutungsrahmens ergründet, der die affektive und ethische Wahrnehmung der palästinensischen ‚Gegner‘ und ihrer Leiden vorstrukturiert. Der Kriegszustand bedingt in diesem Fall, dass palästinensische Hamaskämpfer und auch Zivilpersonen als weniger schätzens- und schützenswert angesehen werden. Gefährdete palästinensische Leben befinden sich demnach ‚im toten Winkel‘ der israelischen Perspektive und werden im Todesfall tendenziell weniger oder gar nicht betrauert. Die Kriegsrahmung und mit ihr zusammenhängende selektive Wahrnehmungsraster bringen Affekte hervor, die die Fähigkeit steuern, ethisch zu reagieren und zu trauern.

Dementsprechend zeichnet *War Matador* Shmerling als mitleidlos. Denn im Gegensatz zu einer von Mitleidsethik, Empathie, Affektkontrolle, Identifikationsfähigkeit und Gleichheitsvorstellungen geprägten Gesellschaft, was als zivilisatorische Errungenschaft gilt, fehlt seinen Hassreden diese Komponente. In einem staatlich-sozialen Rahmen, in dem Mitleid gegenüber ‚Fremden‘ nicht unbedingt als sozial kultivierter Wert propagiert wird,²⁹ wie im Fall Israels, scheint diese Funktion beschädigt. Wie das Erwähnen des Diskurses um Gilad Shalit zeigt, wird dagegen verstärkt Selbstmitleid befördert. Rüdiger Zill schreibt: „Mitleid ist ein Affekt, der aus einer Naherfahrung entsteht. Es entwickelt sich zunächst in der persönlichen Interaktion zweier Menschen, lebt stärker von der emotionalen Gegenwart des Leidenden als von der Größe seines Leids [...]“.³⁰ Genau diese räumlich-emotionale Nähe fehlt aber zwischen zahlreichen Israelis und Bewohner*innen des Gazastreifens. Sie wird ausgeschaltet,

²⁷ Beste 2009, S. 83.

²⁸ Vgl. Butler 2010, besonders S. 9-23. Butler bezieht sich hier auf den Irakkrieg.

²⁹ Vgl. Zill 2013, S. 2-4.

³⁰ Ebd., S. 5.

um den Krieg zu legitimieren und sich selbst eindeutig auf der ‚gerechten Seite‘ zu imaginieren.

Shmerlings Rekurs auf Adolf Hitler und damit den nationalsozialistischen Völkermord an den europäischen Juden und Jüdinnen stellt filmwissenschaftlich betrachtet eine ‚Backstorywound‘ dar, wie sie die Filmwissenschaftlerin Michaela Krützen für Hollywood-Spielfilme definiert hat.³¹ Sie bezieht sich auf ein zurückliegendes traumatisierendes Ereignis, in diesem Fall den Genozid am jüdischen Volk, das vor der Filmzeit von *War Matador* liegt. Die unbewältigte alte Wunde wird hier als transgenerationell weitergegebene Traumatisierung sichtbar, die auch Shmerlings Leben und Identität betrifft. Shmerling hat sie sich offenbar als Erinnerung seiner Vorfahren ‚geliehen‘ und angeeignet. Wie durch einen Zeittunnel fühlt er sich im Moment der Aussage mit den Opfern der Shoah beziehungsweise mit der Ersten Generation der Holocaustüberlebenden verbunden. Diese unverarbeitete Wunde, so legen die filmischen Analysen von *War Matador* nahe, ist der Ausgangspunkt für seine zionistisch-nationalistische, militaristische *Sabra*-Mentalität,³² motiviert seine Rachephantasien und führt dazu, dass er sich gegenüber dem Leiden der palästinensischen zivilen Kriegsoffer verschließt.³³

Dieser Faden wird an anderer Stelle wiederaufgenommen. Auf die Frage, ob er die ausgeprägte Kriegsschaulust als eine typisch israelische Eigenart ansehe („Is it very Israeli to come here and watch?“), oder ob es dies anderswo auf der Welt in gleicher Weise gäbe, erklärt ein frisch aufgebrühten Kaffee trinkender Späher: „Yes. [...] It’s an Israeli obsession to defend the homeland“. Und ein anderer ergänzt: „In a word: Zionism“. Eine Frau, die offensichtlich genug vom Kriegsspektakel hat, äußert resigniert und selbstkritisch: „We have all become such warmongers [Kriegstreiber]. Let us go“.

Wie die Shmerling-Episode zeigt, kreist *War Matador* um Umkehrungen von Opfer- und Täterpositionen hinsichtlich des Israel-Palästina-Konflikts und auch in Rückbezug auf die Shoah. Er betreibt quasi filmische Täterforschung (eine indirekte Täterschaft als Befürworter und Billiger der Gewalt an Palästinenser*innen), indem er die als abgründig ausgestellte Schaulust historisiert und den Beweggründen von Menschen nachspürt, deren ‚Herzen nach Rache schreien‘. Einer davon liegt im Selbst-Opfer-Sein. Eine der ersten Filmszenen beinhaltet hierfür ein Beispiel: Das Kameramikrophon schneidet eine Funkunterhaltung zwischen dem autofahrenden Sicherheitschef in Scha‘ar HaNegev Yoav und einem Berichterstatter vor Ort in Ashkelon mit. Anfang Januar wurden hier bei einem Raketeneinschlag mehrere Menschen verletzt und getötet.

³¹ Vgl. Krützen 2011, S. 25-63, besonders S. 33-37.

³² Vgl. Almog 2000.

³³ Ähnliche Dynamiken der Opfer-Täter-Verkehrung auf Seiten einiger jüdischer Israelis inklusive ihrer traumageschichtlichen Wurzeln kritisiert die israelisch-arabische Theatergruppe Acco Theate Center aus der Nähe von Haifa. Vgl. Köhne 2007, S. 230-258.

Die Zuschauenden erfahren die Verlustmeldung zeitgleich mit dem besorgten Filmcharakter Yoav: „Red alerts, casualties, people in shock in Ashkelon!“.

An anderer Stelle wird ein Farmer des Kibbuz Nirim interviewt, der als Traktorfahrer nahe des Grenzzauns zahlreiche Erfahrungen mit Kassam-Raketen, Beschossen- und Überfallen-Werden durch Hamaskämpfer gemacht hat. Er erzählt:

„You can feel the fear, you get close to the fence, you drive fast. It’s scary. [...] They [die Hamaskämpfer] fired at a bulldozer working nearby. [...] And now when I see the black smoke over Gaza, I get the feeling when helicopters fly overhead that someone sees our troubles, and it feels like someone’s backing us up. I shouldn’t have to apologize for being stronger, because they started it. And now [...] I don’t want the people [gemeint sind palästinensische Zivilpersonen] to suffer, but I do want the people to suffer so they feel the pressure, a kind of trauma“.

Er fügt hinzu, er wünsche sich (ähnlich wie Shmerling), dass die palästinensische Seite in Gaza in Anschluss an die Offensive sage, sie wolle so etwas nicht noch einmal erleben. Ermüdet durch wiederholtes Angegriffenwerden oszilliert seine Gefühlsökonomie offenbar zwischen der Möglichkeit des Mitgefühls und seinem starken Wunsch nach Vergeltung und Bestrafung. Er befürwortet die Offensive, denn er glaubt an Einsicht durch Gewalt. Ein Berufskollege pflichtet ihm bei, auch er sehe Gaza diesertage ‚brennen‘ und denke über das gemeinsame Schicksal („common fate“) beider Seiten nach, mit Raketen beschossen zu werden. Auch er ist überzeugt, dass die Gewaltanwendung für ‚die Israelis‘ Frieden bewirke. Nun könnten Sie durchatmen, sich entspannen und verlören ihre permanente Angst vor Raketenangriffen.

Die filmisch vorgebrachten Evidenzen für israelisches Opfer-Sein berühren noch eine weitere Zeitphase, nämlich die zweite Intifada. Im Gespann mit seinem Freund berichtet ein jüdisch-orthodox gekleideter junger Mann auf einer nächtlichen Schaulustigenanhöhe aufgebracht von einer zehn Jahre alten Verletzung, einer Narbe in der rechten Gesichtshälfte, die von einem Molotowcocktail zu Zeiten der zweiten Intifada herrühre (siehe Abb. 4, Person links im Profil-Close-Up). Die Narbe verweist offensichtlich auf eine nicht verheilte seelische Verwundung, die sich nun in Rachedurst äußert: „I came to see them kick the Arab’s butts. To be happy and see how much we have to pray for our brothers. [...]“.

Indem der Film in den genannten Fällen die israelische Seite als Opfer installiert, offeriert er Erklärungsansätze, wie es dazu kommen konnte, dass Teile der israelischen Bevölkerung sich derart ‚entmenschlicht‘ und ‚entmenschlichend‘ zu äußern vermögen. Hierbei macht er keinen Halt vor der Wiedergabe in fragwürdiger Weise vorgebrachter ‚historischer Parallelen‘, vor allem in den beschriebenen Szenen, in denen die Kamera einfängt, wie linke israelische Friedensaktivist*innen ihre kriegsaffininen Landsleute als „Judeo-Nazis“ beschimpfen oder Shmerling die Führungsspitze der Palästinenser sprachlich in die Nähe von nationalsozialistischen Führerpersönlichkeiten rückt.

Das Spektrum der Opfer- und Täterkonfigurationen, das Faingulernt und Abramson entwerfen, weist Ähnlichkeiten mit der Art auf, wie Sontag den israelisch-palästinensischen Konflikt ein paar Jahre vor dem Gazakrieg 2008/9 charakterisiert hat. Sontag sieht ihn als Teil und ausgestattet mit der Bedeutung von größeren, kontrovers diskutierten historischen Auseinandersetzungen:

[T]he ongoing conflict over the character and governance of territories claimed by both Israeli Jews and Palestinians [was invested with the meaning of larger struggles] because of a variety of flashpoints, starting with the inveterate fame or notoriety of the Jewish people, the unique resonance of the Nazi extermination of European Jewry, the crucial support that the United States gives to the state of Israel, and the identification of Israel as an apartheid state maintaining a brutal dominion over the lands captured in 1967.³⁴

Das Aufzeigen des Spektrums der historischen Verflechtungen heißt aber nicht, dass *War Matador* die Rache seiner als Täter/Opfer inszenierten Protagonisten billigt oder eine Katharsis ansteuert. Denn er zeigt die Verwicklung aller Beteiligten und die Ausweglosigkeit der Situation: Erstarre Positionen – die beiden Seiten haben sich ‚ineinander verbissen‘, beide imaginieren die Gegenseite als alleinige oder dominante Quelle für Gefahr, Unterdrückung und Ungerechtigkeit, ohne sich über die eigene Beteiligung am Konflikt Rechenschaft abzulegen, so dass das Kämpfen weitergehen muss. Mithilfe eines besonderen Motivs, dem spanischen Stierkampf, legt der Film die strukturelle Spannung zwischen der israelischen und palästinensischen Position nahe und eröffnet einen imaginativen Raum, in dem Mensch und Tier, Leben und Tod koexistieren.



Abb. 13-16

³⁴ Sontag 2003, S. 36.

3. Der Gazakrieg als Stierkampfarena

Wie ordnen Faingulernt und Abramson die Blutlust und das mangelnde Mitgefühl der gefilmten schaulustigen Israelis kulturhistorisch und ethisch ein? – Sie *framen* ihren Dokumentarfilm über die gefühlsgeladene ‚dunkle Seite des Kriegs‘, indem sie ihn mit der Motivik des traditionellen spanischen Stierkampfes in Dialog setzen. In dem bereits genannten Vortrag vergleicht Abramson die Bevölkerungsteile, die sich an auf die Gegenseite fallenden Bomben ergötzen, mit „bloodthirsty warmongers resembling spectators at a Spanish bullfight“.³⁵ Die Corridasymbolik wird auf die Kriegsarena im Mittleren Osten übertragen, indem Bildmaterial zu dieser Kampfart unter ungleichen Gegnern in den Film implantiert wird. Das Motiv des um sein Leben kämpfenden, aufgestachelten Tiers und des sein Leben aufs Spiel setzenden Matadors – das lateinische Verb *mactare* bedeutet verherrlichen, feiern, ehren, beschenken, opfern beziehungsweise schlachten, morden, heimsuchen oder bestrafen (*mactator* meint Schlächter)³⁶ – wird im Film als Exposition eingesetzt und an mehreren Kernstellen unvermittelt aufgegriffen. Die kriegerischen Auseinandersetzungen scheinen hierdurch als blutdürstige theatrale Performanz auf, die genau wie die Corrida de Toros auf einer Mischung aus brutaler Kraft und Wendigkeit basiert.

Die formalisierte Performance des hinausgezögerten, aufgeschobenen Tötungsakts in der Stierkampfarena transformiert nach Nathalie Heinich die Angstpotenziale einer (vormalig zufälligen) Begegnung von Mensch und Stier auf freiem Feld, die für den unbewaffneten Menschen meist tödlich endete. Diese Grundidee werde in der Arena umgekehrt und kulturell überhöht. Der Mensch sei hier derart ausgestattet, dass er mittels vielfältiger Kniffe das angreifende Tier so austricksen und dominieren könne,³⁷ dass es sukzessive sein Leben lassen muss. Zuvor sei es aber Ziel, für einen kurzen Augenblick mit dem Tier im tanzartigen Bewegungskampf, den kunstvollen Figuren, in denen der Torero den Stier um sich herumführt, eine gegensätzliche, aber transzendente „lebende Einheit“ zu bilden. Die größtmögliche Körpernähe zwischen Mensch und Stier wird als „Wunder“ bezeichnet. Bei dieser sei die Natur/Kultur-Trennung vorübergehend aufgehoben,³⁸ wobei die „höchst bewegte Nähe von Mensch und Tier“ jedoch stets unwägbar bleibe. In der Corrida reizt der Torero,

³⁵ Abramson 2016, S. 1.

³⁶ Die lateinische Herkunft des Begriffs „Matador“ enthält eine weitaus größere Palette an Bedeutungen als das Substantiv zunächst zu adressieren scheint und verweist auf traditionelle Wurzeln der Corrida in Stierkulten, -opferungen und -läufen sowie mit ihnen verbundene Fruchtbarkeitsriten.

³⁷ Jürgens 2012, S. 15, 23, hier S. 17: „Das Ideal dieser Dominanz ist jedoch – wie bei den Stierläufen – nicht die Herstellung von überlegener Distanz, sondern von größtmöglicher Nähe. Die Souveränität und der Erfolg des Matadors nehmen in dem Maße zu, wie die Entfernung zu den vorbeistoßenden Hörnern und zur Masse des Tierkörpers abnimmt“.

³⁸ Braun 1994, S. 454.

der für Mut, Kühnheit, List und Täuschung, Beweglichkeit, männliche Stärke und Schönheit steht, sein animalisches Gegenüber, den mächtigen Kampfstier, mittels eines roten Tuchs, der Muleta. Am Ende des Kampfs versetzt er ihm idealiter mit dem Degen den Todesstoß in den vorderen Rücken, das sogenannte „Kreuz“. Zuvor wird das Tier bis aufs Blut gereizt, Lanzen werden in seinen Nacken gestoßen, um es zu schwächen und seinen Kopf zum Absenken zu bringen, bunte Stäbe mit Widerhaken reizen ihn zusätzlich – alles eingelassen in ein regelgeleitetes und formalisiertes Zeremoniell. Zwei Kräfteprinzipien stehen hier gegeneinander: Die blindwütige, wilde, unreflektierte, tierische Kraft des Stiers und die rational-kalkulierende, elegant-kunstvolle Kraft der erfahrenen Toreros, die mit Geschick und körperlicher Gewandtheit den Stier auszulaugen und schlussendlich zu übertrumpfen suchen.

Das Spektakel wird getragen von der Sehnsucht nach Todesgefahr in jedem Moment. Todesnähe zwischen der Gattung Mensch und der Gattung Tier ist sein intrinsischer Charakter. Heinich nennt den Tod in der Stierkampfarena „the irreducible, untransformable, ultimate event *par excellence*, making it outright impossible to attempt distancing“.³⁹ Tauromanie inkludiert stierkampffaszierte Zuschauende im Amphitheater, so genannte Aficionados, die die Situationen dieser weitestgehend vorausgeplanten, schrittweisen Unterwerfung bezeugen und zelebrieren – immer mit der geringen Möglichkeit, dass doch einmal der Stier obsiegen könnte und einen Torero oder Zuschauende verfehrt oder tötet. Ein Spiel mit Verletzlichkeit und der Möglichkeit des Einbruchs des Todes auf beiden Seiten, denn der Stier darf sich wehren und einen Menschen mit in den Tod nehmen.⁴⁰ Am Ende ist dem Tier gleichwohl der Tod sicher, was die während des Spiels bewusst ins Schwanken gebrachte Superiorität des Menschen schlussendlich wiederherstellt. Die Chance zu überleben und das Risiko zu sterben erweisen sich im Nachhinein als asymmetrisch verteilt.

Bei älteren Formen des Stierkampfkults wurde das ins Jenseits beförderte Tier im Anschluss wie bei einer Opferung geschlachtet, aufgeteilt und gemeinschaftlich rituell verzehrt. Hörner, Schwanz und Hoden wurden dem Matador übergeben oder versteigert. Der Tod des Kampfstiers verhieß für die Gemeinschaft Fruchtbarkeit und Kontinuität. Auch heute wird sein Fleisch in angesehenen Restaurants serviert und posthum einverleibt, um an dessen Potenz zu partizipieren.⁴¹

Die Opferung ist kein einfaches Schlachten, sondern ein Kampf, der zwar mit dem Tode des Stiers endet, bei dem allerdings auch Menschen sterben können; um ein Kampf zu sein, der in die jenseitige Welt führt, muß er bewegt sein [...] ein Lauf, die Corrida.⁴²

³⁹ Heinich 1993, S. 53.

⁴⁰ Braun 1994, S. 459.

⁴¹ Vgl. ebd., S. 457.

⁴² Ebd., S. 461 f.

In *War Matador* assoziieren die Filmemachenden Stierkampfszuschauende mit innerisraelischen Kriegstouristen. In beiden Szenarien fühlt sich das Publikum eingeladen, aus der Distanz den Tod eines feindlichen, es selbst angreifenden Gegenübers anzuschauen. Der eigene unentrinnbare Tod wird hierdurch antizipierbar beziehungsweise auf andere abgelenkt. In Israel wird das Sterben stellvertretend an ‚Anderen‘ durchgespielt, die in der Vorstellung Mitgliedern des eigenen Kollektivs in Form von Raketen und Selbstmordattentaten den Tod brachten oder künftig zu bringen drohen. Dass es sich um eine mehr oder weniger bewusste Auseinandersetzung mit der eigenen Endlichkeit und Sterblichkeit handelt, die wie die Corrida als Spiel, Sport oder Kunst getarnt ist, wird vor allem in den Momenten klar, in denen sich das Blatt wendet. Schaulust und Schadenfreude kehren sich plötzlich in schiere Todesangst um – zum Beispiel, wenn der Stier einen Torero auf die Hörner nimmt oder in die Zuschauertribünen läuft, oder wenn eine palästinensische Rakete die Zuschaueranhöhen trifft. In diesem Augenblick reißt der Schleier des Spiels ein und reales Versehrtwerden scheint als Möglichkeit auf. Das scheinbare Vorstellbar- und Kalkulierbar-machen des Todes, indem gezielt andere getötet und dabei betrachtet werden – als spielerisches Einüben des eigenen Sterbens –, kommt hier an seine Grenze. Der Tod steht wieder todsicher vor dem eigenen ohnmächtigen Selbst. Dann verkehrt sich skopophiler Sadismus angesichts des Leidens anderer in blanke Panik. Dass die schauenden Israelis das Kriegsspektakel am Ende doch überleben, gleicht einer symbolischen Selbsterhöhung oder Neugeburt auf Kosten anderer – so stellt es *War Matador* aus.

3.1. *Matador oder Stier?*

Das Denkwürdige an dem Kunstgriff, die Stierkampfmotivik in *War Matador* einzusetzen, ist, dass er Positionen unklar werden lässt. Denn es ist nicht durchgehend eindeutig, welches Kollektiv, das israelische oder das palästinensische, für welche Seite des Tier-Mensch-Duells stehen soll. Der Film wird von folgendem schriftlich gefassten Poem eröffnet, das Mehrdeutigkeit installiert: „The black bull, the ravaged and raging beast is you and I – he is us and he is them. Like him we move in a daze blinded by [...] the smell of blood. We are all enslaved in a drunken addiction to the myth of power and death“.⁴³ Welcher Seite ist der Matador, eine Allegorie für Schönheit, Eleganz und Kalkül, zuzuordnen? Welcher Seite die Position des Stiers, der zwar das Animalisch-Instinkthafte und Sexuell-Kraftvolle verkörpert und dafür von Corrida-Liebhabern

⁴³ Abramson wiederum erwähnt in ihrem Vortrag zwei Lesarten: erstens: „They [die israelischen Zuschauenden] view the population of Gaza as ‚a beast‘ that must be destroyed before it can destroy them“ und zweitens eine Lesart, in der „the bull symbolizes the internal subconscious instinct-driven world of the documented protagonists and the society they represent. In a divided country sensitive to its image the film aims to say something about the soul of the people, twisted by a never-ending war“ (Abramson 2016, S. 3).

respektiert, bewundert und hochgeachtet wird,⁴⁴ strategisch-planerisch und waffentechnisch jedoch unterlegen ist. Seine Position ist überdies inferior, da der Stier notgedrungen für sich allein, um sein singuläres Leben kämpft, meist ohne reelle Überlebenschance, während die Toreros in einer vielköpfigen Gruppe aus Novilleros, Picadores und Pferden, Banderilleros sowie dem Matador de Toros, dem „Stiertöter“ agieren. Sie alle können sich jederzeit vor dem Stier hinter eine Barriere aus Holzbrettern flüchten, werden präsidial überwacht und von hunderten Live-Zuschauenden angefeuert.

In der Analyse von *War Matador* spricht zumindest passagenweise einiges dafür, die Position des Stiers wegen seiner strukturellen Unterlegenheit mit der palästinensischen Seite zu assoziieren. Mehrere Stierkampfbilder, die spontan eingeblenndet werden, befördern diese Lesart. Passend zum Ausgang des Gazakriegs 2008/9 taucht zu Anfang des Films eine bildlich diffus gehaltene Corridamontage auf, in der der verendete Stier von einem Pferdekarren durch den Staub aus dem Arenasand gezogen wird (Abb. 16). In der darauffolgenden Einstellung kehrt der Stier jedoch geisterhaft wieder und läuft herausfordernd auf die Kamera zu. Ein rachebereiter Wiedergänger? Außerdem gibt es eine Einstellung, in der ein Torero aus Madrid nach exhaustiver Reizung mit dem roten Tuch in einer engen Kreisbewegung von einem Stier niedergerissen wird (Abb. 18). Sie folgt auf eine Sequenz, in der israelische Panzer mittels Lastwagen in Position gebracht werden (Abb. 17). Die filmische Montage übernimmt hier eine Kommentarfunktion; im Sinne einer Eisensteinschen ‚intellektuellen Montage‘ werden durch konflikthafte Bildassoziation Denkprozesse angeregt: Das unerwartete Zu-Fall-Bringen des Toreros wirkt wie eine Bestrafung für die israelische Kriegspräparation. In der Zuschauerimagination wird das sich wehrende Tier mit der Position der palästinensischen Hamaskämpfer verbunden.



Abb. 17-18

Die Gegenposition des Matadors mit Tötungsmacht, sekundiert von Arenaprasidium und Zuschauendenmenge, entspräche folglich den siegesgewissen IDF-Soldaten und der sie anfeuernden Schaulustigengemeinschaft. Erstere werden

⁴⁴ Hierin besteht eine Differenz zu den Schaulustigen des Gazakriegs, die Gazabewohner*innen mitunter zwar mit der Stierposition assoziieren, jedoch nicht deren Stärke anhimmeln.

an einer Stelle des Films mit einem steinernen Corridadenkmal inklusive sich stolz reckendem Torero überblendet. An anderer Stelle werden die Schaulustigen mit Besucher*innen einer Corrida analogisiert, indem ein Poemtext, verlesen durch den Schauspieler Alon Abutbul, der auf den Stierkampf referiert, über Bilder der Schaulustigen gelegt wird. Die Poetenstimme philosophiert über das beharrliche Verlangen von Torero und Menge, den Stier zu töten oder sterben zu sehen. Darauf tastet die Kamera Gaza aus der Ferne ab, wie um eine ‚Antwort‘ zu erfragen. An wieder anderer Stelle ahmen überzeichnete Akustikelemente das ‚Gewitter‘ von Kameraauslösern nach und parodieren damit die Dokumentationswut der israelischen Schaulustigen und Berichterstatter, die aus immer gleicher Entfernung den Krieg als Rauch-, Licht- und Feuerspiel ‚goutieren‘. Daraufhin wird diesmal der bebomte Gaza-Horizont von einer weiteren Corridaepisode überblendet, in der wir in identifizierender Weise dem Stier für einen kurzen Augenblick tief ins rechte Auge blicken können, bevor wir seinen blutüberströmten Rücken sehen. Trotz Verwundung streift er herausfordernd am Bretterverschlag entlang, hinter dem sich die Toreros vor ihm verstecken.

Nach einem Filmkapitel, das von der ökonomischen Seite des Kriegs handelt und den Gazastreifen als israelischen Absatzmarkt in Szene setzt, folgt ein kontrapunktischer Corridabildeinschub, der die Palästinenser nicht als Kriegsopfer, sondern als potente, kaufkräftige Wirtschaftspartner Israels erscheinen lässt. Die Szene ist am Grenzübergang zwischen Ägypten und dem Gazastreifen, dem Raffah Checkpoint, lokalisiert. Es wird gezeigt, wie in Israel produzierte Güter wie Milchprodukte und Tierfutter in den Gazastreifen verkauft werden. Die Käufer bezahlen die Ware stets im Voraus, meint ein israelischer Mitarbeiter des LKW-Transportwesens zu wissen. Die jeweiligen Käufer wären zum Teil Millionäre, die bei israelischen Fabriken Ladungen im Zehntausenderbereich (in Euro umgerechnet) bestellten. Der Interviewte gibt an, zahlreiche Juden bestritten ihren Lebensunterhalt mit Geschäften mit Palästinensern: „Almost the whole South [of Israel] makes a living off Gaza. They are all interconnected. They can't live without Gaza. Both sides“. Auf diese Gütertransportbilder folgt ein Schnitt auf die Corrida, in der ein fideler Stier derart kraftvoll und schnell durch die Arena rennt, dass den Toreros, inhaltlich auch hier wieder mit der israelischen Position assoziiert, nichts anderes übrigbleibt, als hinter den Bretterverhau zu flüchten. Die Montage unterstreicht die Aussage der Dokumentation, Israel nähre perfiderweise seinen Kriegsgegner, während er ihn zugleich durch Militäroffensiven ‚auslauge‘.

3.2. Kollateral- und Langzeitschäden

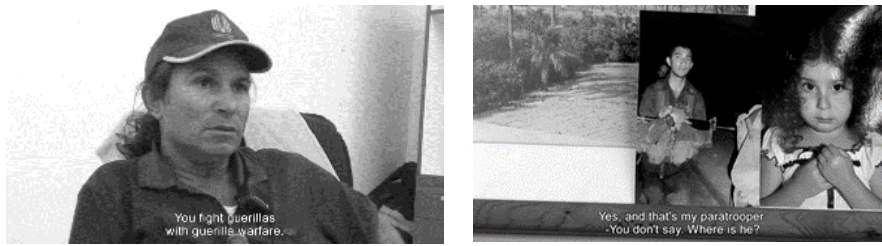


Abb. 19-20

Ein Beispiel für die oben geschilderte Verwicklung in den Konflikt und seine Ausläufer, die *War Matador* behauptet, ist die Episode des arabisch sprechenden israelischen Checkpoint-Mitarbeiters Ami (Abb. 19). Bis vor einigen Jahren wohnte er mit seiner Familie im israelischen Siedlungsblock Gush Katif im südlichen Gazastreifen, als deren Sicherheitschef er figurierte. Dann wurde er ins Nitzan-Flüchtlingscamp (zwangs-)umgesiedelt. Ami sitzt zwischen den politischen Lagern. Er hört palästinensische Nachrichten und verfolgt mit, wie seine alte Nachbarschaft, in die er sich sehr zurücksehnt, zerstört wird. Betonend, dass er keineswegs prinzipiell gegen den Krieg sei, hält auch er es für notwendig, die Hamas zu schlagen. Aber er stellt sich eine zielführende Auseinandersetzung ganz anders vor als die derzeitige „amerikanische“ Kriegsführung: Guerillas sollten durch Guerillataktiken, etwa Scharfschützen in Kommandoeinheiten, und nicht durch Eintonnenbomben bekämpft werden, die ihr eigentliches Ziel oftmals verfehlten und ganze Straßenzüge zerstörten. Dies bedeutete zwar ein größeres Risiko für die involvierten IDF-Soldaten, zu denen auch sein Sohn gehöre (Abb. 20). Auf diese Weise könnten die Hamaskämpfer jedoch von der sonstigen Bevölkerung, mit der Ami offensichtlich sympathisiert, isoliert eliminiert werden, um sogenannte „Kollateralschäden“ zu verhindern. Der Frage Abramsons, die Mutter einer Tochter ist, welche zum Entstehungszeitpunkt des Films als Soldatentrainerin in Ashkelon und Ashdod arbeitete und im Film in einem Telefongespräch von psychischen Verletzungen befreundeter Soldatinnen berichtet, ob er sich vorstellen könne, seinen eigenen Sohn in solch einer Guerilla-Kommandoeinheit kämpfen zu sehen – ohne Schutz durch Panzer –, weicht Ami aus. Er sei es gewohnt, seinen Sohn im Gazaeinsatz zu wissen, und zugleich tagtäglich zu überwachen, wie Nahrungsmittel und humanitäre Sendungen nach Gaza befördert würden. Wie der Krieg derzeit geführt werde, könne er nicht mit den moralischen Werten übereinbringen, mit denen er aufgezogen worden sei und die er seinen Kindern weitervermittelt habe. Er fragt sich, wie sein Sohn nach dem Einsatz sein werde. Werde es ihm nunmehr nichts mehr ausmachen, Kinder sterben zu sehen? Ami: „What will he be afterwards?“

Will he be the kind of person who sees children dying and doesn't care?" Auf seine ethische Sorge wegen Verrohungsgefahr folgen in der Filmmontage an die Zimmerwand projizierte israelische Nachrichtenbilder, die das erfolgte Zerstören von Infrastruktur in Gaza quittieren. Ein weiteres Beispiel für die Kommentarfunktion der Schnittebene. Als ehemaliger Soldat weiß Vater Ami offenbar darum, dass es neben dem Tod noch andere Arten gibt, auf die er seinen Sohn (für immer?) verlieren kann – zum Beispiel durch moralische Verbiegung oder Verrohung, heimsuchende Schuldgefühle und Tätertrauma.



Abb. 21-23

In Anschluss an seine Reflexion über gefährdete Kinder, die Kinder gefährden, folgt der einzige Moment in der Dokumentation, in dem konkrete Bilder der Gegenseite gezeigt werden, die auf die materiellen Konsequenzen der Kriegsoffensive verweisen. Auf einem abgefilmten Werbeflächbildschirm ist eine trostlose, ruinierte urbane Landschaft zu sehen und für nur etwa eine Sekunde ein palästinensischer Junge, der sich seinen Weg durch sie bahnt. Optisch verschmilzt er mit der Trümmerlandschaft und schießt doch über ihren Rahmen hinaus, wirkt in ihr wie ein Geisterwesen (Abb. 21). Mit Roland Barthes ließe sich sein Bild als durchboherndes *punctum* identifizieren, ein Detail, das die Zuschauenden besticht, irritiert oder verwundet. Der arabische Junge durchbricht das semiotische Feld von im Film absenten Bildern des ‚arabischen Feindes‘, das *War Matador* als Kommentar zu den Ausblendungsanstrebungen der israelischen Spanner kreierte. In der Funktion eines emotionalisierenden *punctums* tritt sein Bild als „blinder Fleck“ des israelischen Wahrnehmungssystems

hervor, das durch seine bloße Anwesenheit zu einem Perspektivwechsel einlädt.⁴⁵ Dieser kurze Einwurf wirkt wie ein Bumerang, der alles in Folge von Rachegeleuten und im Dokumentarfilm selbst Ausgeblendete in den Bilderdiskurs zurückbringt. Der palästinensische Junge signifiziert außerdem die Möglichkeit des Gegenverletzens als Kompensation für das massive Verletzt-Worden-Sein, indem er künftig Rache nehmen könnte.

Das intime Portrait des krisenhaften Israel/Palästina zu Beginn des 21. Jahrhunderts in *War Matador* lässt die Zuschauenden voller Unbehagen und drängender Fragen zurück. Vor allem die unterbelichtete Position der arabischen Seite ist spürbar, wenn der Film abläuft. Das Bilder- und Stimmenvakuum aus Gaza erzeugt ein Wissen-Wollen, wie traumatisierende Kriegserfahrungen, aber auch affektive Kriegsfeierpraktiken der Gegenseite aussehen mögen. Es scheint Zeit, sich differenziert mit dem Leid, aber auch mit der Schaulust, den Rachebestrebungen und der Schadenfreude der Gegenseite zu befassen. Denn alle Zuschauenden wissen, dass es auch auf palästinensischer Seite eine vergleichbare Kultur der Kriegspropaganda und ein Zelebrieren gewaltsamer Schläge gegen Israelis gibt. Zwar gibt es keine karnevalesken Clowns mit Zöpfchenperücken und roten Plastiknasen (Abb. 22, 23) wie auf den israelischen Schaulustigenanhöhen oder mit Leuchtketten und Diskokugeln behängte Propagandawagen (Abb. 10), aber auch hier feiern Menschen mit Plakaten, Videobotschaften und Aufmärschen, wenn ein Selbstmordattentat geglückt ist oder eine Kassam-Rakete mehr als Negev-Wüstenboden getroffen hat.

4. Conclusion: Traumatische Loops und Rache

Die in *War Matador* in den Kapiteln „Gaza Border, January 2009“, „Spectators“, „Horror“, „Blindness“, „Sacrifice“, „Ecstasy“ und „Sderot – Independence Day, May 2009“ vorgeführten Bilder bringen den Zuschauenden nahe an den Horror des Kriegs heran. Aber nicht in Form expliziter Ikonographien des Leidens, am Fleisch vergegenwärtigt und mit konkret fließendem Blut. Vielmehr decouvriert der Essayfilm den Horror als ‚subkutanes‘ Element, das in der unverhohlenen Schadenfreude derjenigen Israelis besteht, die die staatlich angeordnete Kriegsgewalt beobachten und den Krieg wie ein Fußballspiel oder gewaltiges Feuerwerksspektakel konsumieren. Das Schaulustszenario ersetzt hier den direkten, primären Kontakt mit dem ‚Feind‘. Auf diese Weise können die Beobachtenden sich einbilden, sie spielten mit ihm um Leben und Tod: Schlag und Gegenschlag werden am Himmel sichtbar. Mit dieser im Film offen ausgestellten Geste, die Appetit auf gewaltverheißende militante Kriegsaktionen bedeutet, werden die beim Schauen Angeschauten im Film zunächst in die Nähe taktloser Monstrosität und Verkommenheit gerückt. Sie erheben sich offenbar über das Leid anderer und ergötzen sich wie Zuschauende einer Corrida

⁴⁵ Barthes 1989, S. 35, 36, 52.

daran – eine Schaulust, die zum Ziel hat, möglichst vielen Treffern der Gegenseite beizuwohnen und für diese wie in einem Ballspiel zu applaudieren.

Mit Progress der filmischen Laufzeit scheint jedoch eine wesentlich komplexere implizite Textur der Dokumentation auf: eine Juxtaposition aus unterschiedlichen Rollen und Funktionen, die sich wechselseitig erhellen und in ihrer Ambiguität wieder obskur machen. Durch sukzessive eingeführte Charaktere wird die Einheit der Gruppe Schaulustiger samt ihrer Negativenergien aufgefächert, und es werden Identifikationsflächen geschaffen. *War Matador* exploriert zudem Untiefen des Kriegs- und Machtgeflechts, das Israelis und Araber seit Jahrzehnten miteinander verbindet. Wirtschaftliche Abhängigkeitsbeziehungen werden aufgezeigt, verkörpert durch die kriegsgewinnlerischen Bauern im Süden des Landes, die ganzjährig unter Raketenbeschuss leiden, ihre landwirtschaftlichen Produkte zu Kriegszeiten jedoch verstärkt in den Gazastreifen absetzen können. Niemand scheint von den psychischen, physischen und ökonomischen Effekten des Gazakriegs ausgenommen; zu lange schon durchpulst der historisch, interethnisch, religiös und politisch geprägte Konflikt die Region.

Die filmischen Bilder von *War Matador* können keine Kriegsbefürworter bekehren, in die Hände der Gegenseite gespielt könnten sie sogar weiteren Hass schüren. Ihre Kraft liegt in der Offenherzigkeit, in der Vulnerabilität der Zeigegeste, des Auf-Sich-Selbst-Zeigens, als gefangen in einer Dynamik aus Gewaltlust und zerstörerischer Wut. Die Bildermacher, Faingulernt und Abramson, verstecken dabei ihre subjektivistische Perspektive keineswegs. Sie fangen aktuelle Momente der Realität ein und interpretieren sie in der filmischen Transkription,⁴⁶ indem sie sie collagieren und hierdurch ein neu synthetisiertes, ‚lebendiges‘ Aussagesystem kreieren. Die unmittelbare Autorität der Filmbilder, die Abläufe vor der Kamera als tatsächlich so vorgefallen behauptet, wird dabei eingegrenzt. Denn sie wird als standpunkt-, situations- und kontextabhängig ausgewiesen; sie fungiert als Einsatz- und nicht als Endpunkt für Imaginationen (zum Tod der ‚Anderen‘).

Worin besteht das kritische Potenzial des Films? Der Film versucht, das Unfassbare des Kriegstourismus in künstlerische Bilder einzufassen, mit denen per Kapitelunterteilung, Montage und musikalischer Untermalung gespielt wird. So legt beispielsweise die konfrontative Gegenmontage mit Corridabildern den Subcode und die Matrix des Gefühlsdisplays offen, die das freudvolle Raketen-Erspähen bedingen. Es wird verdeutlicht, warum die ‚Wirklichkeit‘, Unmittelbarkeit und Unabwendbarkeit des Todes der ‚Anderen‘, hier assoziiert mit der Stierposition, hunderten Schaulustigen Genuss verschafft. Der innerisraelische Kriegstourismus gründet in Angstabwehr und der emotional-mentalenen Entfernung vom ‚Gegner‘. Dieser wird strukturell ausgeblendet und damit unsichtbar gemacht – so die kulturelle Diagnose in *War Matador*. Am Ende des Films ist das Phänomen des Spannens in seinen gestischen, rhetorischen und argumentativen Figuren eingehend ausgemessen worden. Der Film hat erkundet, wie die

⁴⁶ Vgl. Sontag 2003, S. 26.

Schaulustigen eine Stufe näher an die Tötungsaktionen heranrücken, sich live und mit eigenen Augen von ihrem Stattfinden überzeugen wollen. Inwiefern das Verlangen nach nicht-mediatisierter Unmittelbarkeit eine Folge der täglich per Nachrichtensystem präsentierten „Überdosis an Tod und Toten“ ist,⁴⁷ wie Martin Jürgens es formuliert, und wie viel dies mit blutrünstiger Verrohung zu tun hat, lässt der Film offen. Dafür gibt er Einblicke in historische Verwicklungen, in Kontinuitätslinien und stockende interkulturelle Codes zwischen den konfligierenden Kollektiven, auf denen das rachebasierte Spähverhalten der gefilmten Israelis fußt. Verschiedene Erinnerungskontexte und -politiken werden aufgerufen, wie Shoah/Holocaust, der Sechstagekrieg von 1967 und die zweite Intifada 2000–2005. Ein Geflecht traumatischer Erfahrungen wird sichtbar, das den Hassgefühlen zugrunde liegt, die bei dem orthodoxen Intifadaopfer und in Shmerlings Hitler-Vergleich explizit adressiert werden. An ihrem Beispiel wird exemplifiziert, dass der ignorante Blick auf das Leid von Palästinenser*innen durch Vorurteile, religiöse Koordinaten, soziopolitische Einstellungen, medial beeinflusste Wahrnehmungsweisen sowie das Gefühl vorgeprägt ist, existenziell von ihnen bedroht zu werden. Am Filmende ist klarer, wenn auch nicht nachvollziehbar oder legitimierbar geworden, wie es in einem solchen Ausmaß zu dem irritierenden Spannerphänomen kommen konnte.

Die selbstreflexive Selbstbespiegelung in *War Matador* deutet auf ein Wechselspiel von Traumatisiertsein und Rächen hin. Der Film stellt die Gewaltspirale – Gewalt gebiert Gegengewalt – als ausweglos und unproduktiv für beide Seiten dar. Im Sinne Sontags macht er den Krieg unpopulär, indem er die ihm zugrundeliegende Dynamik, seine traumatischen Loops demaskiert.⁴⁸ *War Matador* legt Funktionsweise, Absurdität und Selbstläufigkeit von Krieg offen, indem er den psychologischen Einsatzpunkt des Kriegs, kollektiv (erlernte und) geteilte Rachegefühle, zentral setzt. Dem Krieg wird letztlich keine heilsbringende, rettende oder befriedende Funktion zugemessen, wie die Schaulustigen es in den abgefilmten Reden nicht selten zu suggerieren suchen, sondern eine zerstörerische Wirkung: äußerlich-materiell und als seelisch-moralischer Vorgang.

In dieser Lesart ist *War Matador* ein Antikriegsfilm, der die Zutaten zur Wahrnehmung des Kriegs als Spektakel einerseits hinsichtlich Motivationslagen und Gefühlswelten ideologisch affizierter Teile der israelischen Bevölkerung, andererseits auf historisch-politischer Ebene eruiert. Mit Butlers *Frames of War* gesprochen hat der Film Begründungsfiguren aufgezeigt, mithilfe derer seine Charaktere den Krieg als notwendig setzen. Er hat den Interpretationsrahmen ergründet, der bedingt, dass palästinensische Hamaskämpfer sowie Zivilpersonen im Kontrast zu ums Leben gekommenen israelischen Soldat*innen als zu vernachlässigende Tote angesehen werden (vgl. „Lieber-zivile-Opfer-als-tote-Soldaten“-Logik)⁴⁹. Die ontologische Abwertung der ‚Anderen‘ bedingt,

⁴⁷ Jürgens 2012, S. 13.

⁴⁸ Sontag 2003, S. 38.

⁴⁹ Beste 2009, S. 85.

dass die eigenen Soldat*innen im Einsatz wie Spieler*innen angefeuert werden. Ein kriegstouristisch bezugter Treffer der Gegenseite, ungeachtet der in diesem Moment unsichtbaren konkreten Verletzungen, wird patriotisch-nationalistisch gefeiert. Anstatt moralisch zu diskreditieren, dass auf der Gegenseite mit hoher Wahrscheinlichkeit gerade Menschen sterben, wird der Krieg nach rein ästhetischen und emotionalen Maßstäben evaluiert. Der Film zeigt die Tragik dieser Distanznahme auf und lokalisiert die Dramatik darin, dass die Gegenpartei den Todeskampf der palästinensischen ‚Anderen‘ in den gleichen Kategorien wie ein Sportevent genießt. Die in *War Matador* Portraitierten möchten die Erfahrung des Sterbens ‚der Anderen‘ bewusst machen, sich jedoch dem direkten Anblick Sterbender entziehen. Mittels der hineincollagierten Corridasymbolik kritisiert der Film, dass der Tod anderer überhaupt zu einem primär ästhetisiert wahrgenommenen Fakt werden kann.

Die detaillierte Charakterzeichnung in *War Matador* ermöglicht, dass sich die anfängliche Beziehungslosigkeit zu den israelischen Kriegsbefürwortern auf Seiten des Publikums wandelt. Auch wenn der Film keine politische Alternative zur bewaffneten Auseinandersetzung vorschlägt, so zeigt er doch, wie sich das Lesen von Bildern des Kriegs verändert, indem die Beweggründe seiner Unterstützer klarer werden. Obwohl auch er die palästinensische Seite beinahe durchgehend ausblendet, macht der Film indirekt ein Zugeständnis an das unsichtbare Gegenüber. Ein Dialog wird denkbar, in dem beide Seiten sich ihre Verletzungen zeigen und aus ihnen erwachsende Rachegefühle eingestehen, um auf Basis dieser ‚Seelenschau‘ womöglich ein neues Klima der Offenheit zu generieren. Der israelische Psychologe Dan Bar-Ôn und sein Friedensforscherkollege, der palästinensische Wissenschaftler Sami Adwan, haben dies „das historische Narrativ des Anderen kennen lernen“ genannt und verschiedene Modelle interkultureller Konfliktbewältigung vorgelegt.⁵⁰ Ähnlich wie Faingulernt und Abramson interessierte sich auch Bar-Ôn für die mentalen Wurzeln des Israel-Palästina-Konflikts. Er untersuchte, wie die jüdisch-israelische Gesellschaft, das kollektive Selbst Israels, seine Identität in Absetzbewegung zu einem nichtjüdischen feindlichen ‚Anderen‘ entworfen habe, entweder in Gestalt des „Antisemiten“ und „Nazis“ oder des „Arabers“ und „Palästinensers“. *War Matador* bezeugt, wie leicht diese Kategorien beim innerisraelischen Kriegstourismus verschwimmen und im rhetorischen Wettstreit der jeweils anderen innerpolitischen Partei untergeschoben werden.

Entlang zahlreicher Interviews, die jedem Interviewten seine/ihre eigene Realitätswahrnehmung zugestehen, zeigt der Film, dass sich das israelische Kollektiv in einer traumatischen Endlosschleife aus Verletztwerden und Gegenverletzen verfangen hat. Den Bezugsrahmen bilden nicht nur Vorfälle der letzten Jahre wie der andauernde Raketenbeschuss oder die Entführung Gilad Shalits, sondern auch länger zurückliegende Zeitphasen. Der Ausblick des Films kündigt

⁵⁰ Peace Research Institute in the Middle East & Berghof Conflict Research (PRIME); Adwan/Bar-On 2003 sowie Bar On 2001.

von einem unveränderten Interesse an Gewalt, was realhistorisch durch weitere Gazakriege bestätigt wurde – die israelische Militäroperation „Wolkensäule“ 2012 und die Operation „Protective Edge“ 2014. Auch diese Kriege hatten ihre Schaulustigengemeinden, die sich auf Hügeln nahe Sderot und entlang des Grenzzauns einfanden.⁵¹ Das Statement der letzten Einstellungen des Films unterstreicht die narrative Trajektorie der *never-ending* Gewaltstory. Erst wird ein verschämt lächelnder IDF-Soldat gefilmt, der sich auf einem Panzer sonnt; sodann schwenkt die Kamera auf die Abendsonne über. Darauf wird ein Feuerwerk am Unabhängigkeitstag im Mai 2009 eingeblendet, bei dem die Filmemacher wieder Raketen filmen. Wieder schauen Leute in den Nachthimmel und bewundern die Lichtspiele und Rauchformationen, was ästhetisch und akustisch hohe Ähnlichkeit mit dem Kriegsspektakel vom Winter 2008/9 aufweist. Auf der Tonebene werden die Feuerwerks- mit Kriegsgeräuschen, Schüssen, Explosionen, Raketen und Helikoptern überblendet, um diese Assoziation zu untermalen. Auch die Erzählerstimme Abutbuls kündigt von einem ...*to be continued*: „In this battle, on this stage, between life and death, [...] to the cheers of the crowd who want more and more and we carry on, exhausted and desirous, to the death [sic!]“. In diesen letzten Gedichtzeilen in der ersten Person Plural sprechen Matador und Stier als eine Einheit, der die bühnenreifen Kriegsspektakelmomente von der Zuschauendenmasse auch in Zukunft abverlangt werden – bis zum Tod. An dieser Stelle wird noch einmal besonders klar, wie der Film das israelspezifische Verlangen nach „*mortality moments*“, das gesellschaftlich, politisch, religiös und massenmedial geprägt ist,⁵² sowie mögliche Bezugsrahmen zur Interpretation des andauernden innerisraelischen ‚dark tourism‘ perspektiviert.

War Matador ist nicht nur ein Film über Teile der israelischen Seite der Wahrnehmung und Bewertung des Gazakriegs, die in seiner Darstellung von Missgunst, Rachegelesten und Schadenfreude dominiert scheinen. Vielfach setzt er an, um Schieflagen in der politischen Einordnung des Offensivkriegs, der offiziell als Verteidigungskrieg deklariert wird, offenzulegen („And what do we gain?“). Der Film kann jedoch weniger bezeugen, wie bei den Protagonist*innen Erinnerungs- und Trauerarbeit angestoßen und Erinnerungskorrekturen stimuliert werden. Er stellt vielmehr fest, dass die in ihm visualisierte Blutlust auf Kontinuität gestellt ist und innenpolitisch abgefedert wird. In *Precarious Life* von 2004 bezweifelte Butler, dass Verwundbarkeit und Aggression produktive Ausgangspunkte für politisches (Zusammen-)Leben sein können. Sie monierte, dass öffentliches Trauern in Israel zum Anlass für das Stummschalten eines kritischen Diskurses genommen werde:

⁵¹ Übertitelt wurde dieser Artikel von James Law and Wires vom 14.07.2014 über die neuerliche Schaulustigengemeinde mit: „Locals cheer bombing from ‘Sderot cinema’ as Israel steps up attacks on Hamas in Gaza strip“.

⁵² Stone 2012, S. 1570.

„That we can be injured, that others can be injured, that we are subject to death at the whim of another, are all reasons for both fear and grief. What is less certain, however, is whether the experiences of vulnerability and loss have to lead straightaway to military violence and retribution. There are other passages.“⁵³

Filmverzeichnis

War Matador /Matador Ha'Milchama (IL 2011, R.: Avner Faingulernt und Macabit Abramson).

Literaturverzeichnis

- Abramson, Macabit: „Looking at ‚the Beast‘ – The Documented Character Against the Documented Director – How Does the Gap Between them Create the Ethical Statement in Determining the Nature of Truth and Reality in the Film?“ Nicht-veröffentlichter Vortrag an der University in Haifa, Mai 2016, S. 1-8.
- Almog, Oz: *The Sabra: The Creation of the New Jew*, übers. v. Haim Watzmann. Berkeley 2000.
- Beste, Ralf et al.: „Die Straße riecht nach Tod“, in: *Der Spiegel* 3 (2009), S. 82-90.
- Bar Ön, Dan: *Die „Anderen“ in uns. Dialog als Modell der interkulturellen Konfliktbewältigung. Sozialpsychologische Analysen zur kollektiven israelischen Identität*, Hamburg 2001.
- Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*, übers. v. Dietrich Laube, Frankfurt am Main 1989 [1980].
- Braun, Karl: „Sadismus? Rituell bedingte Grausamkeit? – Zur Rolle der Gewalt in spanischen Stierkämpfen“, in: *Gewalt in der Kultur. Vorträge des 29. Deutschen Volkskundekongresses, Passau 1993*, Teilband II, hg. v. Rolf W. Brednich und Walter Hartinger, Passau 1994, S. 451-465.
- Butler, Judith: *Haß spricht. Zur Politik des Performativen*, Berlin 1998 [1997].
- : *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence*, London/New York 2004.
- : *Raster des Krieges. Warum wir nicht jedes Leid beklagen*, Frankfurt am Main/New York 2010 [2009].
- Freud, Anna: *Das Ich und seine Abwehrmechanismen* (1936), Frankfurt am Main 1992 [1984].
- Fletcher, Martin/Farago, Yonit: „Hill of Shame where Gaza bombing is spectator sport“, in: *The Times*, 13.1.2009 [www.thetimes.co.uk/article/hill-of-shame-where-gaza-bombing-is-spectator-sport-zv0bgm9hwpq (25.04.2017)].
- Goethe, Johann Wolfgang von: *Goethes sämtliche Werke. Jubiläums-Ausgabe in 40 Bänden*, Bd. 28: *Kampagne in Frankreich/Belagerung von Mainz*, hg. v. Eduard von der Hellen, Stuttgart 1902.
- Hammond, Jeremy R.: „Israel’s Illegal Use of White Phosphorus During ‚Operation Cast Lead‘. And How the U.S. Media Tries to Cover Up Israeli War Crimes“, in: *Foreign Policy Journal*, 2. May, 2013 [https://www.foreignpolicyjournal.com/2013/05/03/israels-illegal-use-of-white-phosphorus-during-operation-cast-lead/ (25.04.2017)].

⁵³ Butler 2004, S. xii.

- Heinich, Nathalie: „Framing the Bullfight: Aesthetics versus Ethics“, in: *The British Journal of Aesthetics* 33,1 (Jan 1, 1993), S. 52-58.
- Jürgens, Martin: „Die Inszenierung des wirklichen Todes – Die Corrida als ‚postdramatisches‘ Schauspiel“, in: Ders.: *Helle Ekstasen – Essays zum Theater und zur Theaterpädagogik*, Berlin et al. 2012, S. 11-24.
- Kamin, Debra: „The Rise of Dark Tourism“, in: *The Atlantic*, 15. Juli 2014 [www.theatlantic.com/international/archive/2014/07/the-rise-of-dark-tourism/374432/ (25.04.2017)].
- Köhne, Julia: „Unifications, Reconfigurations, and Gender in Smadar Yaaron’s Performance ‚Wishuponastar. A Fatal Love Story‘ (2005)“, in: *Gendered Memories. Transgressions in German and Israeli Film and Theater*, hg. v. Vera Apfelthaler und Julia B. Köhne., Wien 2007, S. 227-260.
- Krützen, Michaela: *Dramaturgie des Films. Wie Hollywood erzählt*, Frankfurt am Main 2011 [2004].
- Law and Wires, James: „Locals cheer bombing from ‚Sderot cinema‘ as Israel steps up attacks on Hamas in Gaza strip“, in: www.news.com.au/world/middle-east/locals-cheer-bombing-from-sderot-cinema-as-israel-steps-up-attacks-on-hamas-in-gaza-strip/news-story/3138096459fa8189f349c033cef820c3 (25.04.2017)].
- Lennon, John/ Foley, Malcolm: *Dark Tourism. The Attraction of Death and Disasters*, London 2000.
- Lisle, Debbie: „Consuming danger. Reimagining the war/tourism divide“, in: *Alternatives* 25 (2000), S. 91-116.
- Peace Research Institute in the Middle East & Berghof Conflict Research (PRIME) u. a.: Sami Adwan/Dan Bar-Ôn (Hg.): *Das Historische Narrativ des Anderen kennen lernen. Palästinenser und Israelis. Eine Schulbuchinitiative als Beitrag zur Verständigung in Israel und Palästina*, März 2003, übers. v. Antje Bauer 2009 (50 S.).
- Putz, Ulrike: „Schlachtenbummler auf dem Berg der Schande“, in: *Der Spiegel*, 15.01.2009 [<http://www.spiegel.de/politik/ausland/nahost-schlachtenbummler-auf-dem-berg-der-schande-a-601547.html> (25.04.2017)].
- Rosch, Markus: „Israelische Kriegstouristen“, in: ARD-Tagesthemen-Bericht, 11.01.2009 [<https://www.youtube.com/watch?v=y9P2nWeUem0> (25.04.2017)].
- : „Kriegstourismus auf dem Golan“, in: tagesschau.de, 28.09.2015 [<https://blog.br.de/studio-tel-aviv/2015/09/28/kriegstourismus-auf-dem-golan.html> (25.04.2017)].
- Seeßlen, Georg: „Der Essayfilm als politische Geste“, in: *Zooming IN and OUT. Produktionen des Politischen im neueren deutschsprachigen Dokumentarfilm*, hg. v. Klaudija Sabo, Aylin Basaran und Julia B. Köhne, Wien 2013, S. 95-104.
- Sontag, Susan, *Regarding the Pain of Others*, New York 2003.
- Stone, Philip R., „Dark Tourism and Significant Other Death. Towards a Model of Mortality Mediation“, in: *Annals of Tourism Research* 3 (2012), S. 1565-1587.
- United Nations Human Rights Council, *Human Rights in Palestine and Other Occupied Arab Territories. Report of the United Nations Fact-Finding Mission on the Gaza Conflict*, New York: United Nations Human Rights Council, 25 September 2009.
- Zill, Rüdiger, „Zivilisationsbruch mit Zuschauer. Gestalter des Mitgefühls“, in: *e-Journal Philosophie der Psychologie* (Dezember 2013), S. 1-14.
- WRAP: Thousands mourn beach shelling victims, adds young survivor [sic!] in hospital, 28.07.2018 [<https://www.youtube.com/watch?v=X6NMQ3XsGMQ> (25.04.2017)].