

Marie-Theres Wacker

Das biblische Estherbuch zwischen Palästina und Israel

Zum Film ESTHER von Amos Gitai (1985) und seiner Kontextualisierung

«Esther» in Jerusalem 1938 Eine Streitschrift von Schalom Ben-Chorin

«Ich schlage vor, das Purim-Fest vom jüdischen Kalender abzusetzen und das Buch Esther aus dem Kanon der Heiligen Schriften auszuschließen». Mit diesen streitbaren Worten beginnt eine kleine Schrift, die 1938 in Jerusalem erschien.¹ Verfasst war sie von dem 25-jährigen Fritz Rosenthal, der wenige Jahre zuvor, nach wiederholten Verhaftungen und Misshandlungen durch die Gestapo, seinen Geburtsort München verlassen hatte, nach Palästina emigriert war und dort den Namen Schalom Ben-Chorin angenommen hatte. Aufgewachsen in einer liberalen deutsch-jüdischen Familie hatte er sich als Fünfzehnjähriger einer streng jüdisch-orthodoxen Familie angeschlossen und war dann Mitglied verschiedener zionistischer Jugendorganisationen geworden. Die Suche nach einer Verbindung von (recht verstandenem) Zionismus und religiöser Erneuerung des Judentums in einer Alternative «jenseits von Orthodoxie und Liberalismus»² zieht sich wie ein roter Faden durch das Frühwerk³ des theologischen Schriftstellers⁴, der nach der Shoah zu einem der bedeutendsten Dialogpart-

1 Vgl. Sh. Ben Chorin, *Kritik des Estherbuches. Eine theologische Streitschrift*, Jerusalem 1938.

2 So der Titel einer erstmals 1939 in Tel Aviv erschienenen Schrift Ben-Chorins, die ab den 1960er Jahren in Deutschland mehrfach wieder aufgelegt wurde. Vgl. Sh. Ben Chorin, *Jenseits von Orthodoxie und Liberalismus*, Tel Aviv 1939; Frankfurt, 2. Aufl. 1964. Vgl. ebd. 20 seine Ausführungen zur Unterscheidung von Zionismus und Messianismus, die für sein Denken zentral sind.

3 Vgl. neben der Schrift *Jenseits von Orthodoxie und Liberalismus*, die schon 1937 abgeschlossen wurde, und der hier zu besprechenden Streitschrift zum Estherbuch auch den bemerkenswerten Beitrag Ders., *Zur religiösen Lage in Palästina. Ein Beitrag zur religiösen Anthropologie der Gegenwart*, Tel Aviv 1940.

4 Vgl. zu dieser Selbsteinschätzung Ders., *Ich lebe in Jerusalem* (München 1972), Schalom Ben-Chorin Werke Bd. 2, Gütersloh 2003, 77ff.

ner im jüdisch-christlichen Gespräch des deutschsprachigen Raumes werden sollte. Mit seiner Streitschrift zum Estherbuch tritt er in Jerusalem an die Öffentlichkeit und sorgt dort für eine kontroverse Reaktion, die von emphatischer Zustimmung bis zum Bannfluch des ultraorthodoxen Rabbinats gegen ihn reicht⁵.

Das Estherbuch und seine Gewalt – ein Problemfall aus jüdischer Sicht

Das Estherbuch gehört im Judentum wie im Christentum zum Kanon der Heiligen Schriften. In seiner hebräischen Fassung bildet es in der jüdischen Tradition die synagogale Schriftlesung für das Purimfest, das im Frühjahr, etwa vier Wochen vor dem Pessachfest, mit karnevalähnlichen Bräuchen begangen wird. Eine griechische Fassung ist in der wohl im Alexandrien der hellenistisch-römischen Zeit entstandenen jüdischen Schriftensammlung der sogenannten Septuaginta überliefert⁶. Sie gestaltet die Erzählung stark um, vor allem durch sechs größere Zusätze über den hebräischen Text hinaus. Diese Fassung hat, vermittelt wiederum über die lateinische Übersetzung der Vulgata, die Rezeption der Esthererzählung im Christentum nachhaltig geprägt. Katholische Bibelausgaben bieten bis zur Gegenwart das Estherbuch mit den Zusätzen aus der Septuaginta, während die Reformatoren des 16. Jh.s in ihren Bibeln zur hebräischen Fassung zurückgekehrt sind.

Das biblische Buch erzählt von dem jüdischen Waisenmädchen Esther, das am persischen Hof statt der abgesetzten Waschti zur Königin aufsteigt und ihr Volk vor einem Genozid, geplant durch den Großwesir Haman, retten kann. Ben-Chorin attestiert dieser biblischen Schrift zwar eine hohe literarische Qualität, bezweifelt aber ihren moralischen bzw. religiösen Wert. Dass der persische König als unberechenbarer und gewalttätiger Despot geschildert wird und Haman als Bösewicht sein verdientes Ende findet, ist der Dramatik des Stoffes geschuldet und aus seiner Sicht nicht zu beanstanden. Die Erzählung wirft aber, und hier liegt für ihn das Problem, auch ein denkbar problematisches Licht auf die beiden *jüdischen* Charaktere der Erzählung, Esther und ihren Vormund und Cousin Mordechai. Mordechai überlässt seine Verwandte ohne Widerstand den Gesandten des Königs, die sie für dessen Harem einsammeln, während er sie doch als Mann gegen den königlichen Wüstling hätte schützen und als Jude vor einer Beziehung mit einem nichtjüdischen Mann hätte bewahren müssen. Mordechais Kniefallverweigerung vor Haman ist es, die den Vernichtungsplan Hamans gegen das jüdische Volk auslöst, Mordechai aber schiebt die Verantwortung

5 Ders., Jerusalem, 86. – Zu den theologischen Impulsen hinter der «Streitschrift» vgl. auch: Ders., *Jenseits von Orthodoxie*, bes. 51ff; hier 70 noch einmal zum Estherbuch.

6 In deutscher Übersetzung zugänglich in K. De Troyer / M.-Th. Wacker, *Esther / Das Buch Ester (LXX und A-Text)*, in: M. Karrer / W. Kraus (Hg.), *Septuaginta deutsch. Das griechische Alte Testament in deutscher Übersetzung*, Stuttgart 2009, 593–618.

des Handelns auf Esther ab. Noch nach der Bekanntmachung von Hamans Vernichtungsedikt lässt Mordechai sich öffentlich vom König ehren, ohne zu bedenken, dass er dadurch den vorauszusetzenden Judenhass in der Bevölkerung nur anstacheln muss. Das Gegen-Edikt, das er nach der Hinrichtung Hamans gemeinsam mit Esther formulieren kann, legitimiert nichts anderes als einen Gegen-Pogrom, der nunmehr von jüdischer Hand im Schutz des Königs durchgeführt wird. Die hohen Zahlen der Erschlagenen werden mit sichtlichem Wohlgefallen mitgeteilt. Ben-Chorin resümiert: «Mardochai erweist sich als Hamans würdiger Nachfolger. Er ist der Haman mit umgekehrtem Vorzeichen»⁷. Und auch Esther ist für Ben-Chorin ein zweifelhafter Charakter. Zunächst passt sie sich schweigend, schön und fügsam der Situation im Harem des Königs an; in der Notsituation des erlassenen Vernichtungsediktes reagiert sie nur aus Angst um ihr eigenes Leben, und am Schluss verlangt sie nach dem ersten Pogromtag gegen die Feinde des jüdischen Volkes einen zweiten, an dem sie nicht nur die zehn Söhne des Haman tot, sondern auch deren «Leichen gehenkt» sehen will. «Das ist Esther: zuerst skrupellos erfolgsüchtig, dann feige, zuletzt grausam»⁸.

Nicht Purim, sondern Chanukka

Die durchgehend negative Bewertung, die die Figuren Mordechai und Esther nach Ben-Chorin verdienen, findet durchaus Anhalt am Text des biblischen Estherbuches. Offensichtlich aber ist es nicht einfach «der Text», sondern eine bestimmte Perspektive, die zu diesem vernichtenden Urteil führt und die der Autor der Streitschrift bereits in den ersten Sätzen andeutet. «Fest und Buch sind eines Volkes unwürdig, das gewillt ist, seine nationale und sittliche Regeneration unter ungeheuren Opfern herbeizuführen; stellen sie doch eine Verherrlichung der Assimilation, des Muckertums, der hemmungslosen Erfolgsanbetelei dar...»⁹. Mordechai und Esther sind «Mucker»; sie stehen für ihre Sache nicht offen ein, sondern machen «Revolution mit Erlaubnis der Obrigkeit ... Terror ohne Risiko»¹⁰. Mehrfach kontrastiert Ben-Chorin sie mit Gestalten aus den Makkabäerbüchern, jenen hellenistisch-jüdischen Schriften in griechischer Sprache, die über den jüdischen Aufstand gegen die seleukidische Fremdherrschaft erzählen und ihn als Befreiungstat eines unterdrückten Volkes deuten. Judas Makkabäus, der kämpferische Anführer, und Hanna, die Mutter, die ihre sieben Söhne ermutigt, lieber in den Tod zu gehen als die Gesetze der Väter zu verraten und sich der von den Seleukiden erwarteten Assimilation zu ergeben (vgl. 2 Makk 7), sind ihm Vorbilder der eigenen zeitgeschichtlichen Situation Ende der 1930er Jahre, da das jüdische Volk dabei ist, sich

7 Ben Chorin, *Kritik des Estherbuches*, 9.

8 Ebd. 10.

9 Ebd. 5.

10 Ebd. 9.

in Palästina neu zu sammeln, kulturell, religiös, politisch. Das Purimfest perpetuiert den Geist der Anpassung, wie ihn die Juden in ihrer Jahrhunderte langen Galut, dem Exil, entwickelt haben – für die Gegenwart aber gilt, so Ben-Chorin: «Wir wollen frei werden von diesem Geist, frei von diesem Fest, das eines selbstbewussten, aufrechten Volkes unwürdig ist. Unser nationales Fest ist Chanukkah, das Fest des Sieges der eigenen Kraft, die ihre Wurzel im Vertrauen auf Gott hat»¹¹. Das Chanukkafest verbindet sich in der jüdischen Tradition mit der Befreiung Jerusalems durch die makkabäischen Kämpfer und der Wiedereinweihung des Tempels. Dieses Lichterfest im Winter, das während des Deutschen Kaiserreiches und auch in der Weimarer Zeit in vielen liberal-jüdischen Haushalten Deutschlands mit ähnlichen Bräuchen wie das Weihnachtsfest begangen wurde (und deshalb ironisch-gemütvoll manchmal «Weihnukka» hieß), war von der zionistischen Bewegung neu gefüllt worden als ein Symbol nationaler Selbstständigkeit. Auch etwa die Jugendbewegung Kadima, der Ben-Chorin in München angehört hatte, unterstützte die Bedeutung des «Festes der Makkabäer»¹².

In Ben-Chorins Kritik des Estherbuches verbinden sich drei Motivstränge: die traditionelle liberal-jüdische Abneigung gegen dieses biblische «Buch der Rache»¹³ und dessen Logik einer bloßen Umkehrung der Machtverhältnisse mit den gleichen gewalttätigen Mitteln, die zionistisch inspirierte Distanz zu dieser Schrift, die Assimilation empfiehlt und damit für die «nationale Regeneration» des jüdischen Volkes keine Bedeutung haben kann, und, dieser dritte Akzent unterscheidet Ben-Chorin markant vom säkularen Zionismus etwa eines Ben-Gurion, das Insistieren auf einer neu zu findenden religiösen Identität des Judentums, die notwendig ist als Grundlage eines jüdischen Lebens im Land der Verheißung¹⁴, für die das Estherbuch mit seinem Fehlen der religiösen Dimension und der zweifelhaften Moral seiner beiden jüdischen Protagonisten aber keinerlei Anleitung zu bieten vermag¹⁵. -- Am Ende des Jahres 1938, in dem seine Streitschrift in Jerusalem erscheint, hat sich mit der sog. Reichspogromnacht in Deutschland gezeigt, dass die herrschende Macht des Nationalsozialismus jüdischen Menschen keinen Raum mehr zu lassen gedachte. Jede Hoffnung auf Integration durch Assimilation musste fortan irrwitzig erscheinen.

11 Ebd. 10; kursiv im Original.

12 Vgl. K. Davidowicz, Chanukka und der Zionismus in Deutschland, in: *David. Jüdische Kulturzeitschrift* (Wien), Heft Nr. 75, Dez. 2007; gelesen am 3. 10. 2010 (<http://david.juden.at/kulturzeitschrift/70-75/75-davidowicz.htm>); vgl. A. Burg, *Hitler besiegen*, Frankfurt/New York (Campus) 2009, 50.

13 Ben-Chorin, *Jerusalem*, 86.

14 Vgl. dazu v. a. den Abschnitt «Das Land der Verheißung», in: Ben-Chorin, *Jenseits von Orthodoxie*, 109–123.

15 Schalom Ben-Chorin (gestorben 1999) hat seine kritische Distanz zum Estherbuch zwar später abgemildert (vgl. *Jenseits von Orthodoxie*, 9f.), aber nie grundsätzlich revidiert. In der von ihm mitbegründeten Synagogengemeinde «Har El» in Jerusalem suchte er denn auch konsequent, soweit er seinen Einfluss geltend machen konnte, die Feier des Purimfestes zu minimieren.

Nach der Shoah gelesen: «Esther»¹⁶, ein Buch der differenzierten Gewaltanalyse

Nach der Shoah ist es zumal in Deutschland unmöglich geworden, das Estherbuch, das von dem Sieg über den Judenfeind Haman und dessen Vernichtungsplan erzählt, zu lesen, ohne die von Deutschland ausgehende, planvoll durchgeführte Massenvernichtung des jüdischen Volkes vor Augen zu haben. Auf diesem Hintergrund gewinnt auch die breite Tradition christlicher Ablehnung des hebräischen Estherbuches noch einmal eine neue und kritisch zu beurteilende Dimension. Angefangen mit Luther, der dem Buch bescheinigt hatte, es «judenze» zu sehr¹⁷, war zumal in der protestantischen historisch-kritischen Exegese des 19. und beginnenden 20. Jh.s das Urteil fast einhellig, diese kleine biblische Schrift sei Ausdruck eines verengten jüdischen Nationalgeistes, der über das reine Vergeltungsdenken nicht hinauskomme, und für Christen im Grunde ohne Belang, zumal nirgendwo darin explizit auf die Anwesenheit oder das Wirken Gottes Bezug genommen werde. Zwar nutzte die katholische Rezeption des Estherbuches seinen typologischen Wert und sah etwa in der Gestalt Esthers das Vorbild Mariens¹⁸, aber auch sie artikulierte ihre Vorbehalte gegenüber dem «Literalsinn» dieser biblischen Schrift. Solche Verdikte der Minderwertigkeit eines alttestamentlichen Buches fügten sich in die traditionelle christliche Gesamtsicht auf das Volk der Juden, das als Volk der «Gottesmörder» aus dem Heilsplan Gottes heraus gefallen sei und in seiner sittlichen und religiösen Entwicklung dem Christentum notwendig unterlegen bleiben musste¹⁹. Nach der Shoah kann deutlicher erkannt werden, dass diese christlich-theologisch begründete Abwertung des Judentums, die fast zwei Jahrtausende lang zum festen Bestandteil kirchlicher Lehre gehörte, zu jener durchgehenden Desensibilisierung der Christgläubigen gegenüber ihren jüdischen Nachbarn beigetragen hat, die im Dritten Reich deren zunehmende Entrechtung, Vertreibung, Verfolgung und schließlich Vernichtung möglich machte. Demgegenüber ist es geboten, dass Christgläubige sich theologisch vor die Frage stellen lassen, ob nicht gerade das Estherbuch neu als Heilige Schrift der Christen zu entdecken wäre. Eine Lektüre des Estherbuches im Raum der Kirche könnte so

16 Auch im folgenden wird um der besseren Lesbarkeit des Textes willen durchgehend die Schreibweise «Esther» beibehalten, statt, wie die Loccumer Richtlinien für die biblischen Eigennamen vorsehen, «Ester» als Wiedergabe der hebräischen Namensform und «Esther» für den Namen in der Septuaginta zu unterscheiden. Ausnahmen bleiben die bibliografischen Titel, in denen der Name «Ester» verwendet wird.

17 Nachweis bei E. Zenger, Esther, in: Ders. u. a., *Einleitung in das Alte Testament*, Stuttgart 2008, 302–311, hier 311.

18 Vgl. M.-Th. Wacker, Ester im Bild, in: K. Butting / G. Minnaard / M.-Th. Wacker (Hg.), *Die Bibel erzählt ... Ester*, Kneesebeck 2005, 78–87.

19 Zur Konstruktion des Judentums als «unterlegener Religion» in der alttestamentlichen Bibelwissenschaft des 19. und frühen 20. Jh.s vgl. die erhellende Studie von U. Kusche, *Die unterlegene Religion. Das Judentum im Urteil deutscher Alttestamentler* (Studien zu Kirche und Israel Bd. 12), Berlin 1991.

etwa das Fehlen einer expliziten Rede von Gott als Spiegel einer «Gottesfinsternis» in Zeiten der Gewalt aufgreifen und dazu anleiten zu fragen, wo das Christentum dem Judentum gegenüber sich als Haman aufgeführt oder den Hamans dieser Welt keinen Widerstand entgegen gebracht hat.²⁰

Strukturelle Gewalt der persischen Herrschaft

Aber auch die narrativen Strukturen der Esthererzählung erscheinen nach der Shoah in neuem Licht bzw. erhalten ein anderes Gewicht. So hatte Ben-Chorin die beiden ersten Kapitel des Buches als «Vashti-Episode» zusammengefasst und ihre Bedeutung für die Fabel nur in der Vorbereitung des «Esther-Romans» und der Einführung des persischen Königs als eines «zügellosen, despotisch-dummen, wankelmütigen und gewalttätigen Charakter(s)» gesehen²¹. Damit ist entschieden zu wenig gesagt: an der Figur des Königs werden Strukturen der Gewalt entfaltet, wie sie für die im Estherbuch dargestellte Herrschaft des Achaschwerosch insgesamt kennzeichnend bleiben²².

Der persische König erscheint, sitzend in der Mitte seines riesigen Reiches auf seinem Thron (1,1f), als der mächtigste aller Menschen, als Herr über Raum und Zeit, über Leben und Tod seiner Untertanen. Auf Anregung seiner Berater greift er gegen die eigene Frau, Königin Washti, hart durch, damit durch sie kein Exempel des Aufstands der Frauen gegen die Männer statuiert werde (1,16ff). Befehlsverweigerung ist in dieser Struktur ein Verbrechen, und eingeschärft wird die hierarchische Herrschaftsstruktur über das sexistische Paradigma der Herrschaft des Mannes über die Frau, wobei der König als der Herr aller Herren diese Struktur bis in das letzte Haus seines Reiches hinein einzufordern sucht (1,21f). Eine solche lückenlose Durchsetzung königlicher Macht zeigt sich auch im anschließenden Griff des königlichen Gesandten nach allen Jungfrauen des Landes, der den Zweck hat, dem König eine neue Königin zuzuführen (2,1–4). Auf der anderen Seite wird die Fragilität dieser Macht sichtbar: Sie ist durch das Nicht-Handeln einer einzigen Frau, die Befehlsverweigerung der Königin, zu erschüttern (1,9ff) und muss deshalb umso nachdrücklicher im Ausgriff auf

20 Vgl. Zenger, *Esther*, 311.

21 Ben-Chorin, *Kritik des Estherbuches*, 6

22 Vgl. zum folgenden grundlegend: K. Butting, *Das Buch Ester. Vom Widerstand gegen Antisemitismus und Sexismus*, in: L. Schottroff / M.-Th. Wacker (Hg.), *Kompendium feministische Bibelauslegung*, Gütersloh 1998, 2007, 167–179; ausführlicher: M.-Th. Wacker, *Tödliche Gewalt des Antisemitismus – mit tödlicher Gewalt gegen Antisemitismus? Bibelhermeneutische Überlegungen zu Est 9*, in: F.-L. Hossfeld, u. a. (Hg.), *Das Manna fällt auch heute noch. Beiträge zur Geschichte und Theologie des Alten, Ersten Testaments* (FS E. Zenger; HBS 44), Freiburg 2004, 609–637; M.-Th. Wacker, «... ein großes Blutbad». Ester 8–9 und die Frage nach der Gewalt im Esterbuch, in: *Bibel heute* Nr. 167 (2006), 14–16; M.-Th. Wacker, *Widerstand – Rache – verkehrte Welt oder: Vom Umgang mit Gewalt im Esterbuch*, in: K. Butting u. a. (Hg.), *Die Bibel erzählt ... Ester*, 35–44; M.-Th. Wacker, *Ester: Jüdin – Königin – Retterin* (Kleine Frauenreihe des Kath. Bibelwerks) Stuttgart 2006.

alle Frauen des Reiches wieder hergestellt werden. Die Macht des Königs ist aber auch bedroht durch Hofintrigen und Komplotte, deren Ahndung entsprechend unbittlich in Form der Todesstrafe erfolgt (2,21–23). In diese Welt hinein treten die jüdischen Menschen Esther und Mordechai (2,7ff), und Esther, die in den Harem des Königs geholt wird, erfährt an ihrem Leib die imperiale Verfügung des Königs über Raum und Zeit (2,8ff). In dieser Textwelt ist offener Widerstand lebensgefährlich. Mordechai, der ihn praktiziert, beschwört eine bedrohliche Situation herauf, wie in den folgenden Kapiteln erzählt wird.

Genozid

Mit Haman tritt zu Beginn des 3. Kapitels der Gegenspieler Mordechais und Esthers auf. Wenn Ben-Chorin ihn als «Dutzendantisemit» charakterisiert, dessen «politische Terroraktion» schließlich misslinge²³, so wirkt dies heute auf mehrfache Weise verhängnisvoll bzw. unterbestimmt. Zum einen bleibt unberücksichtigt, dass Haman das spezifische Profil eines Antisemiten²⁴ nicht im hebräischen Estherbuch, sondern erst in der griechischen Fassung der Septuaginta mit ihren Erweiterungen erhält. Eine dieser Erweiterungen (sog. Zusatz B; eingefügt nach 3,13) umfasst den Wortlaut des Vernichtungsedikts, das Haman im Namen des persischen Königs erlassen kann, und lässt den Großwesir darin mit Stereotypen der antiken Judenfeindschaft argumentieren. Der Text des hebräischen Estherbuches dagegen stellt Haman gerade nicht in eine Reihe mit anderen seines Schlages, sondern macht eine Fundamentalopposition zwischen Haman und Mordechai auf, die an der Herkunftsbezeichnung Hamans als Agagiter=Amalekiter abzulesen ist. Damit verkörpert Haman Todfeindschaft gegenüber Israel, und eben darin mag auch Mordechais Weigerung, Haman durch Kniefall zu ehren, im Text seine implizite Begründung erfahren – einen Grund für seine Weigerung gibt Mordechai ja gerade nicht an. Mit «Antisemitismus» aber ist diese abgrundtiefe Todfeindschaft zwischen Amalek und Israel nicht treffend bestimmt. Zum anderen geht es in der Esthererzählung nicht um begrenzten Terror, sondern um die Absicht Hamans, das gesamte jüdische Volk im ganzen persischen Reich auszurotten. Mit dem Siegelring des Königs hat der Großwesir das Machtmittel buchstäblich an der Hand, einen Genozid staatlich legitimiert in Gang zu setzen. Und die Durchführung eines Völkermords, die Vernichtung einer Menschengruppe,

23 Ben-Chorin, *Kritik des Estherbuches*, 6.

24 Der Begriff wird auch auf Formen der Judenfeindschaft bezogen, die nicht spezifisch biologisch-rass(ist)isch argumentieren, sondern das Volk der Juden wegen seines angeblichen «Volkscharakters» verachten bzw. moralische, soziale oder ökonomische Gründe für dessen Ablehnung anführen. In diesem Sinn kann der Begriff *cum grano salis* auch für die Antike sinnvoll benutzt werden. Vgl. dazu die erhellenden Ausführungen von R. Walz, *Der vormoderne Antisemitismus: Religiöser Fanatismus oder Rassenwahn?*, in: *Historische Zeitschrift* 260 (1995) 719–748.

die sich selbst als zusammengehörig begreift oder die als ein zusammengehöriges Volk definiert wird, schlägt Haman ja ganz offen seinem König vor (3,8f). Achaschwerosch reagiert mit fast beiläufiger Zustimmung (3,10f); in seinem System scheint die Lösung von Staatsproblemen mithilfe tödlicher Gewalt an der Tagesordnung zu sein. Es wird nun deutlich, dass die durch den Herrscher und sein Siegel legitimierte Staats-Gewalt (potestas) sich in tödlicher Gewalt (violentia) gegen ein ganzes Volk niederschlagen kann.

Strukturelle Analogien zur Situation der Juden im Dritten Reich liegen auf der Hand. Auch der NS-Staat hat durch staatliche Gesetze die Diskriminierung, Vertreibung, schließlich die Vernichtung der Juden beschlossen und ermöglicht; es war legal, durch Gesetze angeordnet, was da geschah – ein Problem für die Nürnberger Prozesse nach dem Krieg, war ja nun über Täter zu urteilen, die nach den Gesetzen desjenigen Staates, in dem sie lebten, korrekt gehandelt hatten. Über die Nürnberger Prozesse hat die Notwendigkeit, sich über Menschenrechte als einer überstaatlichen Bezugsinstanz zu verständigen, neue Plausibilität erhalten.

Gegen-Gewalt

Der Weg Esthers zum König, die zweifache Einladung zu einem Festmahl und die schließliche Entlarvung Hamans sind in die narrative Struktur des Estherbuches als Umkehrungen vorhergehender Konstellationen eingelassen. Indem Esther sich auf den Weg zum König macht (5,1f), stellt sie das Gegenbild ihrer Vorgängerin Waschti dar; indem sie jedoch ungerufen kommt, übertritt sie auf ihre Weise einen Befehl des Königs, wie dies Waschti tat, die – gleichsam spiegelverkehrt – gerufen war und nicht kam. Die zweimalige Einladung zum Mahl, das Esther veranstaltet (5,4ff; 7,1ff), erinnert an die zwei Festmähler, die Achaschwerosch gab (1,3f; 1,5ff). Auch hier fällt beim zweiten Mahl eine weit reichende Entscheidung, angeregt durch den königlichen Berater und vollzogen durch den König (1,16ff); nun aber ist es Esther, die das Handeln diktiert. Haman fällt über seinen Fall zu Füßen der Königin (7,8ff), während er doch plante, den Mordechai, der sich ihm nicht zu Füßen warf, zu Fall zu bringen. Aber auch Mordechais Handeln erschließt sich über die Struktur der Umkehrung: Wie Waschti verweigert er den Vollzug eines königlichen Befehls, wenn er vor Haman nicht niederfällt (3,2), wie im Fall Waschtis tritt mit Haman ein Berater vor den König, der brutale Ahndung solcher Befehlsverweigerung fordert, wie dort stimmt der König auch diesmal zu. Anders aber als Waschti, für die sich niemand beim König verwendet, hat Mordechai eine mächtige Fürsprecherin in Esther, der Königin. Der Galgen, an den Haman den Mordechai zu bringen gedachte (5,14; 6,4), wird sein eigenes Ende: Haman wird an den Galgen «erhöht» (7,10), muss aber zuvor auf Geheiß des Königs seinen Widersacher Mordechai auf dem Hauptplatz der Stadt Susa ehrend «erhöhen» (Kap. 6).

In diesem Kontext erscheint auch das Gegenedikt Esthers und Mordechais (Kap. 8) als Umkehrung: Nun sind jüdische Menschen in der Lage, die Staatsgewalt zu lenken, und können ihrerseits auch militärische Gewalt einsetzen. Bemerkenswert ist aber, dass der hebräische Wortlaut des Gegenedikts (8,11) gerade *keine* exakte Umkehrung von Hamans Edikt (3,13) darstellt, sondern Modifikationen enthält, die die Gewalt seitens der Juden begrenzen und eher auf Verteidigungsmaßnahmen ausrichten. Lautet der entscheidende Satz im Dekret des Haman (3,13) «Dann wurden die Schriftstücke durch die Läufer in jede Provinz des Königs gesandt, zu vernichten, umzubringen und auszurotten alle Juden vom Knaben bis zum Greis, Kinder und Frauen an einem einzigen Tag, am dreizehnten des zwölften Monats, das ist der Monat Adar, und ihre Beute zu plündern», so heißt es im Gegenedikt Mordechais und Esthers (8,11), «dass der König den Juden in jeder einzelnen Stadt gewährt hätte, sich zu versammeln und für ihr Leben einzustehen, zu vernichten, umzubringen und auszurotten alle (Heeres-)Macht eines Volkes und einer Provinz, die sie bedränge, Kinder und Frauen, und ihre Beute zu plündern». Insbesondere ist die syntaktische Position der Beifügung «Kinder und Frauen» im Gegenedikt derart, dass sie nicht zwangsläufig auf das erlaubte Töten auch der Frauen und Kinder zu beziehen ist, sondern auch als Erläuterung derer, die bedrängt werden, verstanden werden kann²⁵.

Das folgende Kap. 9 allerdings, das von ausgedehnten Kämpfen zwischen den Juden und ihren «Hassern» erzählt, fügt sich dieser Logik nicht mehr. Bestimmte Formulierungen erwecken den Anschein, als ginge es hier nicht nur um (literarische) Umkehrung der Herrschaftsverhältnisse, sondern weit darüber hinaus um die Schilderung eines Blutbades, angerichtet von Schwertern in jüdischer Hand ohne die direkte Notwendigkeit der Selbstverteidigung (vgl. etwa 9,5). Zudem ist von einer auf zwei Tage ausgedehnten Kampffaktion die Rede, die nicht mehr dem einen Tag der Vernichtung, wie ihn Haman geplant hatte, entspricht.

Im Kontext des Selbstbewusstseins jüdischer Pioniere im Palästina der 1930er Jahre hatte Ben-Chorin diese Wendung der Dinge harsch kritisiert als im Purimfest perpetuierten «unehrentvolle(n) Sieg ... der geprügelten Sklaven, die *einmal* zurückgeschlagen durften»²⁶. Auf dem Hintergrund des Wissens um extremste Formen der Gewalt, wie sie jüdische Menschen in der Shoah erfahren haben, kann eine christliche Auslegerin demgegenüber zu bedenken geben: «Die Erzählung ist eine Atempause in der Entfremdung»²⁷. Christliche Leserinnen und Leser können sich zudem von jüdi-

25 Paraphrasiert also: den Juden wird im Edikt erlaubt, sich gegen alle zu wehren, von denen sie sowie ihre Frauen und Kinder bedrängt werden. Vgl. dazu R. Kessler, Die Juden als Kindes- und Frauenmörder? Zu Est 8,11, in: E. Blum u. a. (Hg.), *Die hebräische Bibel und ihre zweifache Nachgeschichte* (FS R. Rendtorff), Neukirchen-Vluyn 1990, 337–345.

26 Ben-Chorin, *Kritik des Estherbuches*, 10.

27 Butting, *Ester*, 178.

schen AutorInnen darauf hinweisen lassen²⁸, dass das Purimfest als liturgischer Rahmen für die Verlesung der Estherrolle diesem Buch einen spezifischen Rezeptionsrahmen gibt. Insofern das Purimfest mit karnevalistischen Zügen auch schon während des Gottesdienstes gefeiert wird, gerät die Esthergeschichte selbst in den Sog des karnevalesken Umsturzes der herrschenden Ordnungen für zwei tolle Purim-Tage hinein, so dass die übertriebenen, grotesken, ironischen, streckenweise auch komischen Züge der Erzählung wahrnehmbar werden. Im Talmudtraktat «Megilla», der sich auf die Estherrolle bezieht, findet sich bereits die Aufforderung, an Purim soviel Wein zu trinken, dass selbst Todfeindschaften verschwimmen und man nicht mehr unterscheiden kann zwischen dem Spruch «Gesegnet sei Mordechai» und «Verflucht sei Haman» (bMeg 7b). Dazu kommt die Beobachtung, dass in der Septuagintafassung des 9. Kapitels die erzählte Gewalt deutlich abgeschwächt wurde. Gerade die jüdisch-religiöse Rezeption des Estherbuches findet damit in ihrer Tradition Elemente vor, die verhärtete Gewaltverhältnisse aufzubrechen erlauben.

«Esther» in Haifa 1985 Ein Film von Amos Gítai

Seit dem Ende der 1980er Jahre macht eine Gruppe von israelischen Geschichtswissenschaftlern und kritischen Journalisten von sich reden, die als «neue Historiker» die herrschende Historiografie zu Entstehung und Entwicklung des modernen Staates Israel hinterfragen. Ihre post-zionistischen Revisionen richten sich etwa auf den Umgang mit der Shoah in Israel und deren politische Instrumentalisierungen seit den Tagen des Eichmann-Prozesses in Jerusalem²⁹, aber auch auf die verschwiegene, verdrängte oder einseitig aus jüdischer Perspektive dargestellte Geschichte der arabischen Bevölkerung Palästinas vor der Gründung des Staates Israel³⁰. Schon ein Jahrzehnt früher hatte der israelische promovierte Architekt und leidenschaftliche Filmemacher Amos Gítai damit begonnen, in verschiedenen Kurz- und Dokumentarfilmen die Verwerfungen in der gemeinsamen Geschichte von Juden und Arabern in Palästina zum Thema zu machen. Sensibilisiert war er zum einen über seine Erfahrungen als Soldat im Yom-

28 Dies stellen eine Reihe zeitgenössischer amerikanisch-jüdischer Autorinnen und Autoren heraus, z. B. A. Berlin, *Esther. The Traditional Hebrew Text with the New JPS Translation. Commentary by Adele Berlin*, Philadelphia 2001 oder E. Greenstein, *A Jewish Rereading of Esther*, in: J. Neusner u. a. (Hg.), *Judaic Perspectives on Ancient Israel*, Philadelphia 1988, 225–243.

29 Vgl. dazu jetzt Burg, *Hitler besiegen* (s. Anm. 12).

30 Den Anfang machte Benny Morris (der seine Positionen inzwischen fast völlig revidiert hat) mit seiner Analyse von Protokollen zu den palästinensischen Flüchtlingscamps, vgl. B. Morris, *The Birth of the Palestinian Refugee Problem*, Cambridge University Press 1988. Wichtig auch I. Pappe, *Britain and the Arab-Israeli Conflict, 1948–1951*, Basingstoke (Macmillan) 1988. Vgl. auch T. Segev, *Es war einmal ein Palästina. Juden und Araber vor der Staatsgründung Israels*, München 2005.

Kippur-Krieg, den er im übrigen bereits mit einer kleinen Hand-Kamera begleitete: Er überlebte schwerverletzt den Abschuss seines Hubschraubers³¹. Zum anderen dürfte auch der Ort, an dem er aufwuchs, seine Prägung nicht verfehlt haben. Sein Vater, der Bauhaus-Architekt Munio Weinraub, war, ähnlich wie Schalom Ben-Chorin, in den 1920er Jahren Mitglied verschiedener zionistischer Jugendorganisationen und 1934 aus Deutschland nach Palästina emigriert, wo er auch seinen Namen hebraisierte. Er hatte sich in Haifa niedergelassen, jener Stadt an der nördlichen Mittelmeerküste Israels mit traditionell hohem arabischem Bevölkerungsanteil, die gleichzeitig als Hafen für jüdische Einwanderer nach Palästina reale und symbolische Bedeutung besaß.

Der Regisseur und sein Film

Gleich mehrere Filme des 1950 dort geborenen³² Amos Gitai wählen zu ihrem Schauplatz Orte in Haifa, an denen jüdisch-arabische Geschichte seit dem Unabhängigkeitskrieg Israels 1948/9 präsent ist³³. Dies gilt auch für ESTHER, Gitais ersten Spielfilm³⁴. Er wurde im Wadi Salib gedreht, einem traditionsreichen arabischen Wohngebiet im Herzen Haifas, aus dem 1948/9 die arabischen Bewohner vertrieben wurden bzw. flüchteten. Die vom Staat Israel konfiszierten Häuser dienten in den 1950er Jahren osteuropäischen und v. a. marokkanisch-jüdischen Immigranten als Wohnraum. 1959 brachen hier heftige Unruhen aus, bekannt geworden als «Wadi Salib Riots». Deren Hintergrund bildete das zunehmend deutlicher gewordene, nun innerhalb der israelisch-jüdischen Bevölkerung selbst sich abzeichnende kulturelle und ökonomische Gefälle zwischen den westlich gebildeten, meist zionistisch motivierten, aus Europa stammenden Einwanderern und den aus Nordafrika und anderen orientalischen Ländern hinzugekommenen ImmigrantInnen, die vielfach ihrerseits die Erfahrung hinter sich hatten, nach 1948 in ihrer Heimat als Juden unerwünscht geworden zu sein³⁵.

31 Vgl. aus Amos Gitais Filmothek (<http://www.amosgital.com/>) die Kurzfilme IMAGES OF WAR 1, 2, 3 und AHARE – IMAGES AFTER WAR (1974; gemeint ist der Yom-Kippur-Krieg) sowie, mehr als zwanzig Jahre später, die erneute Aufarbeitung im Dokumentarfilm KIPPUR WAR MEMORIES (1998).

32 Kürzlich ist eine Edition der Briefe seiner aus Haifa stammenden Mutter Efratia Gitai (1909–2003) erschienen; vgl. E. Gitai, *Correspondance 1929–1994*, Paris (Gallimard) 2010.

33 Vgl. v. a. den Kurzfilm WADI RUSHMIA (1978), den Dokumentarfilm WADI SALIB RIOTS (1979) und die Filmtrilogie WADI (1981), WADI, TEN YEARS AFTER (1991) und WADI GRAND CANYON (2001). Zur Charakterisierung Haifas vgl. A. Schweitzer, Esther ou le Pourim-Shpil d'Amos Gitai, in: *Trafic*, n° 40, hiver 2001, Abschnitt: «Le lieu».

34 Eine exzellente Einführung in den Film, seine Entstehungsgeschichte, seinen Ort im Werk von Amos Gitai und seine Botschaften bietet R. Zwick, Mit ESTHER für Versöhnung streiten. Zu Amos Gitais filmischer Aktualisierung der biblischen Erzählung, in: J. Ch. Exum (Hg.), *The Bible in Film – The Bible and Film*, Leiden-Boston (Brill) 2006, 54–75. Ich danke Kollegen Zwick, der mir großzügig sein bibliografisches Material zu A. Gitai zur Verfügung gestellt hat und es mir so möglich machte, seine Ausführungen kritisch weiter zu führen.

35 Vgl. die Reportage über Wadi Salib vom 18. 8. 2004 von A. Johal, *Sifting through the ruins: Historic Wadi Salib under Pressure*, unter <http://usa.mediamonitors.net/Headlines/Sifting-through-the-ruins-Historic-Wadi-Salib-Under-Pressure> (gelesen am 8. 10. 2010).

Amos Gitais Estherfilm ist, auf den ersten Blick gesehen, eine fast szenentreue Umsetzung der biblischen Geschichte. Zu diesem Eindruck tragen die durchweg langen Einstellungen bei, die etwa die Ortswechsel der DarstellerInnen mit der Kamera begleiten oder längere Zeit in der Totale bei einem «Bühnenbild» verbleiben, dem die sparsamen und meist langsamen Bewegungsabläufe der Figuren fast den Charakter eines «lebenden Bildes» vermitteln³⁶. Es gibt so gut wie keine handlungsrelevanten Nebenfiguren im Film, die nicht durch den Text des Estherbuches gedeckt wären³⁷; die Dialoge sind knapp gehalten und ihrerseits nahe am biblischen Text; des öfteren wird dem Erzähler das Wort gegeben, der ganze Passagen des biblischen Buches wortgetreu darbietet. Bereits der Drehort aber, der mit seiner kargen Vegetation und den Silhouetten zerstörter Häuser kaum umgestaltet den Schauplatz der Handlung bildet, lässt vermuten, dass ESTHER kein Bibelfilm im klassischen Sinn ist. Vielmehr will er den biblischen Stoff mit der gesellschaftlichen und politischen Realität im Israel der frühen 1980er Jahre ins Gespräch bringen, und dies zunächst für ein israelisches Publikum, für das bereits der Drehort Konnotationen einer konfliktreichen jüdisch-arabischen Geschichte wachruft³⁸. Die Originalsprache des Films ist Hebräisch, Landessprache des modernen Israel und zugleich Sprache des biblischen Buches. Gitai kann voraussetzen, dass die Esthererzählung bekannt ist, da sie nicht nur im religiös-jüdischen Kontext ihren festen liturgischen Ort hat, sondern auch in säkularen Schulen des Staates Israel als Teil der nationalen Geschichte zum Unterrichtsstoff gehört. Der Film ist damit auch ein eigenwilliger Kommentar zum Estherbuch, der vertraute Formen der Rezeption aufnimmt und unterbricht und die Bereitschaft der Betrachtenden, zwischen den künstlerischen Formen, aber auch zwischen Welten und Zeiten hin und her zu gehen, voraussetzt. Viele andere dramaturgische Mittel – das Einspielen von Alltagsgeräuschen wie Autohupen oder der Ruf des Muezzin, die Auswahl der Melodien und Liedtexte, die Rollenbesetzung durch Schauspieler und Schauspielerinnen nicht nur israelisch-jüdischer, sondern auch palästinensischer und armenischer Herkunft und nicht zuletzt der Einsatz eines Erzählers, der dem Film Elemente des epischen Theaters vermittelt – unterstreichen dies. Der Regisseur hat sich mehrfach auch explizit in diesem Sinn zu seinem Film geäußert. Dem Film wurde, so erläutert er, eine «duale Zeitstruktur» eingeschrieben³⁹, die ihn zum einen in die

36 Auf seiner Homepage spricht Amos Gitai vom gesamten Film als einem großen «tableau vivant»; vgl. auch R. Lingersoll, in: P. Willemen (Hg.), *The Films of Amos Gitai. A Montage*, London (The British Film Institute) 1993, 56.

37 Eher noch werden, wie im Fall des Eunuchen Hegai im Frauenhaus (Kap. 2) und des Eunuchen Hatach als des Esther persönlich zugeteilten Dieners (Kap. 4), zwei im Estherbuch unterschiedene Figuren zu einer verschmolzen.

38 Vgl. R. Ingersoll, Gitais Art Director für den ESTHER-Film, in: Willemen, *Films*, 58: «The choice of Wadi Salib for most of the locations was intended as a political subtext for Israelis».

39 Vgl. Gitai, in: Willemen, *Films*, 77.

biblische Periode, zum anderen in die Gegenwart verlegt. Der biblische Stoff wird transparent auf die Gegenwart, und dies insbesondere in einer Grundstruktur, die Gitai als tragischen Konflikt im Nahen Osten sieht: «I realized that it (the Book of Esther) is about a cycle of repression. It is about oppressed people who gradually turn into oppressors»⁴⁰. Der Film, so soll im folgenden gezeigt werden, vermittelt diese Botschaft vielschichtig und differenziert und erweist sich gerade auch in seiner An-Schauung der Gewaltstrukturen als produktive Auslegung des biblischen Stoffes.

Während der Film entsteht, lebt Amos Gitai nicht mehr in Haifa, sondern in Paris. Sein Dokumentarfilm *BAYIT* («Haus») von 1980, der an der Geschichte eines Westjerusalemers erneut die Gewaltpunkte an Israels Palästinenserpolitik, aber auch die innerisraelischen Schismen zeigt, war vom israelischen Fernsehen zensiert worden, und nach seinem Film *FIELD DIARY* über den Libanonkrieg 1982, der in der israelischen Öffentlichkeit äußerst kontrovers diskutiert wurde, hatte er Israel verlassen⁴¹. In den Filmen, die Amos Gitai im nächsten Jahrzehnt macht, erscheint ein neues Motiv, das er nun gleichsam am eigenen Leib erlebt, das Exil – der Film *ESTHER* versteht sich auch als der erste einer Exils-Trilogie⁴². Die Ironie, die filmisches Sujet und eigene Erfahrung verbindet, fällt ins Auge: hatte sich sein Vater den Repressalien des antisemitischen NS-Regimes entzogen und war, zionistisch bewegt, nach Palästina gekommen, um an einer neuen jüdischen Gesellschaft mitzubauen, so erlebt Amos Gitai selbst eine Generation später, dass diese Gesellschaft ihn als jüdischen Kritiker ablehnt, so dass er das Exil vorzieht. Mitte der 1990er Jahre, als der Friedensprozess im Nahen Osten sichtbare Fortschritte machte, kehrte Amos Gitai nach Israel zurück. Bis in die jüngste Gegenwart sind seine Filme ein komplexer, bewegender, kritischer Beitrag zur Identitätsdiskussion im modernen Israel⁴³.

40 Aus einem Zitat von Gitai zu *ESTHER*, vgl. Willemen, *Films*, 88.

41 In den Folgejahren wird der künstlerische Leiter des Theaters in Haifa, Jehoshua Sobol, kritisch tätig mit verschiedenen Bühnenstücken; hier besonders 1984 «Die Palästinenserin». Vgl. dazu M. Morgenstern, *Theater und zionistischer Mythos. Eine Studie zum zeitgenössischen hebräischen Drama unter besonderer Berücksichtigung des Werkes von Joshua Sobol* (Reihe Theatron, Bd. 38), Tübingen 2002; und Ders., Transformationen des Biblischen im israelischen Theater, in: I. Hentschel / K. Hoffmann (Hg.), *Theater – Ritual – Religion* (Reihe: Scena. Beiträge zu Theater und Religion, Bd. 1), Münster 2004, 79–98

42 Dazu tritt BERLIN – JERUSALEM (1989), in dessen Mittelpunkt die beiden Dichterinnen Else Lasker-Schüler aus Deutschland und Mania Shohat aus Russland stehen, und *GOLEM, THE SPIRIT OF EXILE* (1991), der die biblische Ruth-Geschichte aktualisiert. – Im *ESTHER*-Film ist die Beziehung zwischen Exil und «homeland» allerdings noch komplexer. Auf der einen Seite gilt: «I found it interesting to take this story and film it in Israel, referring to the contradiction inherent in the fact that this diaspora story is filmed in «the homeland».» (Gitai; in: Willemen, *Films*, 77). Auf der anderen Seite hält Gitai fest: «Esther is a diaspora story, where the persecuted become the new persecutors. Although the film *Esther* is actually placed in Israel, it is still a diaspora story even though Israel was built as an antithesis to the diaspora», ebd. 92.

43 Am 11.10.2010 hat Amos Gitai seinen 60. Geburtstag begangen, der auch in deutschen Tageszeitungen wahrgenommen wurde; vgl. etwa den Bericht von B. Rebhandl, Amos Gitai: Israelische Gesichtsbilder. Zwischen Dokumentation und Ästhetik: Der Filmregisseur spielt auf vielen Registern, FAZ 11. 10. 2010.

Strukturelle Gewalt der persischen Herrschaft

Die Eröffnungsszene des Films zeigt in ruhender Totaleinstellung ein großes Festmahl, untermalt von orientalisierenden Klängen, bei dem Feuerkünstler und Tänzerinnen auftreten. Eine Erzählstimme liest die Eingangverse des Estherbuches, in denen von einem verschwenderischen Fest des persischen Königs (1,1–4.5–9) die Rede ist. Der Blickwechsel auf eine Runde junger Frauen, von denen eine unter heftigem Kopfschütteln nur das eine Wort «Nein» spricht, bezieht sich auf die Weigerung der Königin Washti, dem Befehl ihres königlichen Eneherrn zu folgen und beim Fest zu erscheinen (1,10–12). Die Esthererzählung schweigt über Waschti's Gründe; die Inszenierung versagt sich eine Ausschmückung auf der Linie der bereits in der Antike einsetzenden jüdischen Interpretation⁴⁴ und legt lediglich nahe, dass Washti den Kreis ihrer fröhlich lachenden und trinkenden Gesellschafterinnen, den Raum der Frauen, nicht verlassen will. Sie greift damit die Spur des Textes auf, der gemäß auch Königin Washti in ihren Gemächern ein Fest gibt. Dieses Motiv eines Raumes der Frauen im doppelten Sinn eines Ortes und einer Gruppe wird im Film auch für das Auftreten Esthers noch mehrfach eine Rolle spielen; es verbindet Esther mit ihrer Vorgängerin. Geschlechtersegregierte Räume gehören aber auch bis heute zum Lebensalltag orientalischer Gesellschaften. Vielleicht darf man dieses Motiv deshalb der Äußerung Gitais zuordnen, dass sein Film ESTHER nicht zuletzt auch zeigen will, was «Orient» ist (ohne bei «orientalisierenden» Klischees zu verharren), weil die israelische Gesellschaft den «Orient» – die sefardischen Juden; die Araber – in sich aufnehmen müsse⁴⁵.

Das nächste Bild bezieht sich bereits auf die Anordnung des Königs, Reiter auszusenden und aus dem ganzen Reich junge Frauen in den königlichen Harem zu führen, unter denen eine ausgewählt werden wird, die Stelle der Königin Washti einzunehmen (2,1–4). «Von oben herab», aus erhöhter Position, stimmt der König diesem Rat seiner Diener zu. Der Raum der Frauen steht unter dem Befehl des Königs; ein «Nein» wird kommentarlos geahndet – diese Botschaft unterstreicht der harte Bildschnitt und entspricht damit der textuellen Darstellung imperialer Macht.

Dass Washti auf den Rat des königlichen Beraters Memuchan abgesetzt wurde (1,16ff), wird vom Erzähler kataleptisch ergänzt, indem er Memuchans Rede wiederum wörtlich zitiert, sie aber auch kommentierend einbettet in eine Reflexion über das menschliche «Los», das die einen erhöht, während es andere in den Staub wirft. Die Erzählstimme schafft mit diesem Motiv eine Verbindung zum «Loswerfen» des Haman zur Bestimmung des Tages, an dem das jüdische Volk vernichtet werden soll (vgl. Est 3,7), aber auch zum «Fest der Lose», Purim (vgl. Est 9,24.26–28), dem Fest,

44 Hinweise dazu in: Wacker, *Ester: Jüdin*, 10f.

45 Gitai, in: Willemen, *Films*, 89.

an dem das «gewendete» Los/Schicksal des jüdischen Volkes gefeiert wird. Der Erzähler trägt seine Reflexionen in einer einfachen, von Terzensprüngen bestimmten Melodie vor – wohl eine erste Anspielung auf die synagogale Liturgie des Purimfestes mit der gesungenen Rezitation der Estherrolle⁴⁶.

Die im biblischen Buch nur in einem Halbvers (Est 2,4b) mitgeteilte Umsetzung des Befehls, dem König junge Frauen zuzuführen, ist Motiv für einen längeren shot, in dem ein Zug von Frauen paarweise und schweigend endlos scheinende Stufen hinaufsteigt, begleitet von Wachen zu Pferd, die die Frauen an die die Stufen begrenzende hohe Mauer drängen. Diese filmische Dehnung ermöglicht die innere Auseinandersetzung der Betrachtenden mit der Szene und lässt Assoziationen mit einem Treck von Gefangenen aufkommen.

Das folgende Bild im Hamam vermittelt Entspannung bei der Schönheitspflege der Frauen, spielt aber auch ein Lied in arabischer Sprache ein, gesungen von einer Männerstimme, das von einem *kleinen* Mädchen erzählt, «morgen schon erwachsen». In der Tat hat man sich die jungen Frauen des biblischen Estherbuches als gerade geschlechtsreife Mädchen vorzustellen, deren Alter zwischen elf und dreizehn Jahren liegt. Eine zweite griechisch-jüdische Übersetzung des Estherbuches neben der Septuaginta, die wohl noch vor der Zerstörung des Zweiten Tempels 70 n. Chr. entstanden sein wird, bezeichnet Esther als Mädchen und als Kind, hebt also ihre Schutzlosigkeit, Abhängigkeit und Jugend scharf heraus⁴⁷. Auch in der anschließenden Szene des Films, in der Mordechai vor den Mauern des Frauenhauses hin und her geht und den Haremswächter dreimal nach dem Ergehen seiner kleinen Esther fragt, dürfte dies nicht nur als Koseform zu hören sein. Die dreimal gleiche Antwort des Eunuchen «Was geschehen muss, geschieht», die Mordechai nachdenklich wiederholt, hat einen fatalistischen Beiklang, kann aber auch als bewusst verschleierte Formulierung der Rücksichtslosigkeit, mit der der König über die Mädchen verfügt und verfügen wird, aufgefasst werden.

Die Hochzeitsszene stellt den schon älteren, übergewichtigen König neben die zierliche junge Esther und unterstreicht die umfassende königliche Macht: Der König legt seiner Braut ein überaus schwer wirkendes, mit Steinen besetztes breites Band als Königsdiadem auf den Kopf; die junge Braut tanzt vor ihm her und gleicht sich damit den Sklavinnen auf den königlichen Festen an; in einer fast endlos scheinenden Prozession überreichen Männer, Frauen und Kinder dem König erlesene Geschenke aus aller Herren Länder. Davor war Esther im Nahprofil gezeigt worden, begleitet von einer Frauenstimme, die in der Weise eines inneren Monologs Passagen aus dem

46 Zur «systematischen» Interpretation des Films als «Purimspiel» vgl. Schweitzer, *Pourim-Shpil* (s. Anm. 33).

47 Ebenfalls in deutscher Übersetzung zugänglich in W. Kraus / M. Karrer, *Septuaginta deutsch*.

hebräischen Hohenlied singt, jener biblischen Sammlung von Liebesliedern, die dem König Salomo zugeschrieben werden. Ist Esther die Angepasste, die der Hochzeit mit dem mächtigsten Herrscher der damaligen Welt entgegenseht, schön, schweigend, erfolgsorientiert – oder, und dafür spricht ihr unbewegter Gesichtsausdruck, singt sie von einem anderen Geliebten, dem sie entrissen wurde, als die Reiter des Königs sie in den Harem brachten? Gerade über die Figur der Esther, so lässt sich zusammenfassen, deutet der Film Strukturen an, die sich als Strukturen sexistischer Gewalt identifizieren lassen. Daneben wird aber auch das Motiv der Verschwörung von zwei Leibwächtern des Königs, die Mordechai aufdeckt und Esther dem König meldet (vgl. Est 2,12–23), breit inszeniert.

Genozid

Haman wurde vom König befördert (vgl. Est 3,1) – so teilt der Erzähler mit und vollzieht in Person die Verneigung vor dem vorüber ziehenden Großwesir. Mordechai aber verweigert sie mit der Begründung: «Ich bin Jude. Ich verbeuge mich vor keinem Menschen, nur vor Gott». Damit hat Amos Gitai ein Motiv eingeführt, das aus der Septuaginta stammt⁴⁸, während das hebräische Estherbuch es nur bei Mordechais Auskunft, er sei Jude, belässt. De facto ist der Mordechai des Films damit als religiöser Jude gezeichnet, ein Akzent, der am Filmschluss noch einmal Bedeutung gewinnt.

Vorerst aber geht es um das Edikt zur Vernichtung des jüdischen Volkes, das Haman beim König erwirkt hat (3,8–13). Während im hebräischen Estherbuch nüchtern und knapp darüber berichtet wird, ist es im Film ausführlich und mit hoher Dramatik inszeniert. In einer ersten Einstellung referiert der Erzähler die Verse Est 3,11–13, die berichten, wie der Ausrottungsbeschluss Hamans mit berittenen Boten im ganzen persischen Reich verbreitet wird, während Mordechai neben ihm sitzt, bekleidet mit einem Mantel, dessen gelbe Farbe die Geschichte der Diskriminierung und Verfolgung jüdischer Menschen in Europa bis hin zum gelben Judenstern des Dritten Reiches erinnert. Es folgt eine ganze Serie von Szenen, in denen der Erzähler in jeweils neuen Konstellationen das Edikt verkündet: unter einem Torbogen stehend, damit gleichsam vor aller Öffentlichkeit, vor Frauen mit ihren kleinen Kindern, die erschreckt ausweichen, vor erleuchteten Häusern, in denen wie erstarrt Menschen stehen, und sogar in einer menschenleeren, nur von Hühnern und Hunden bevölkerten Gegend. Der Text des Edikts ist, ins Hebräische übertragen, an die Langform der Septuaginta mit ihren explizit judenfeindlichen Formulierungen angelehnt⁴⁹. Die Verdikte über das jüdische Volk hämmern sich den Zuhörenden ein, aber auch die Gegenstim-

48 Vgl. Est LXX Zusatz C; Gebet des Mordechai (hier C,7=4,17e).

49 Vgl. den sog. Zusatz B der LXX (3,13a–g).

me Mordechais, der mit wehendem gelben Mantel seinerseits durch die Straßen eilt und ausruft: «Sie vernichten ein Volk, das unschuldig ist» (auch dies ein Erzählpunkt aus der Septuaginta⁵⁰). Mordechai macht das Unrecht öffentlich; die herrschende Macht, die die Vernichtung der Juden will, begegnet Kritik auf offener Straße.

Auf der Ebene der inszenierten Esthererzählung ist es der öffentliche Widerstand des Juden Mordechai gegen die Mordpläne Hamans; im Subtext des Films ist es der palästinensische Schauspieler, der im Wadi Salib diese Worte ausruft. Damit ist die Vertreibung der palästinensischen Araber während des israelischen Unabhängigkeitskrieges 1948/9 präsent, die aus palästinensischer Perspektive als Naqba/Katastrophe bezeichnet wird, und sie wird durch die Verschränkung der Worte und Figuren dem geplanten Genozid Hamans, der in der Gegenwart immer auch auf die Shoah verweist, an die Seite gestellt. Die Provokation für israelische Zuschauer und Zuschauerinnen ist zweifelsfrei gewollt.

Mordechai versucht, über den Esther zugeteilten Eunuchen als Boten ihr die Nachricht von der Katastrophe zukommen zu lassen und sie zu bedrängen, vor den König zu treten. Die zustimmende Antwort, die Esther schließlich gibt, wird von ihr singend rezitiert in der Weise der synagogalen Verlesung der Estherrolle. Erneut ist das Geschehen auf der Bühne in den Bereich der Purim-Liturgie gezogen.

Es folgt ein Bild ohne Worte, aber von ungeheurer Dichte. Die Kamera fokussiert eine Lichtspur im Dunkeln, die von brennenden Autoreifen und brennenden Ölkannentern verbreitet wird – ein Motiv, das sich der Weltöffentlichkeit im Zusammenhang mit der sog. Ersten Intifada von 1987, dem palästinensischen Aufstand gegen die israelische Besatzung, eingeprägt hat, das aber von Gitai offensichtlich schon 1984/5, im zeitlichen Vorfeld dieser Eskalation, als Symbol palästinensischen Protestes aufgegriffen wird. Die Bezüge beginnen unscharf zu werden: Die Bedrohung des jüdischen Volkes durch das Vernichtungsedikt Hamans verschwimmt mit der aktuellen Bedrohungssituation in Israel – aber wer bedroht hier wen? Bedroht der Aufstand der Palästinenser die jüdisch-israelische Sicherheit? Oder ist die Intifada der verzweifelte Versuch von Seiten der Palästinenser und Palästinenserinnen, die als ungerechte Gewalt erlebte Herrschaft Israels mit neuer Gewalt abzuschütteln?

Die nächste Szene zeigt Esther, zunächst von hinten, dann im Halbprofil, begleitet von einer Frauenstimme, die in arabischer Sprache von ihrer Angst singt, getötet zu werden. Das Lied – es wirkt erneut wie ein innerer Monolog Esthers – steht im Aufriss der Esthererzählung an einer Leerstelle, die die Septuagintafassung mit einem Gebet Esthers zu Gott gefüllt hat⁵¹. Esther, die Königin aus dem jüdischen Volk, die in To-

50 Vgl. Est 4,1 LXX in Abweichung zu 4,1 im hebräischen Estherbuch.

51 Vgl. den sog. Zusatz C der LXX; hier C,14–30 (4,17l–z)

desnot Kraft bei Gott sucht, verschmilzt mit einer Frau des palästinensischen Volkes, deren Lied an die Mutter ihre Todesangst ausdrückt ...

Transparenz der herrschenden Gewalt im persischen Reich auf die Konstellation Israels als Besatzungsmacht, so sei hier erinnert, könnte auch schon in derjenigen Szene zu Beginn des Films vorliegen, da drei königliche Reiter bei Mordechai und Esther eintreffen (vgl. 2,7f): während der Erzähler von der schönen Esther spricht, sieht man im Hintergrund Männer und Frauen bei bäuerlichen Tätigkeiten wie dem Pflücken von Obst oder dem Säubern des Ackerbodens von Steinen – Tätigkeiten, die im modernen Israel das Bild der palästinensischen Bevölkerung prägen.

Gegen-Gewalt

Haman wird von Königin Esther als derjenige überführt, der das Volk der Königin zu vernichten suchte (Kap. 7) – in dieser Szene trägt Esther zum ersten Mal ein Gewand, das dem des Königs vergleichbar ist⁵². Daraufhin erhalten Esther, gekleidet als Königin, und Mordechai, mit dem gelben Umhang des Juden, den königlichen Siegelring; das Heft des Handelns ist in jüdische Hände gelegt (vgl. Est 8,8f).

Es folgt eine lange und komplexe Szene, in der Amos Gitai sich ausdrücklich dem Schluss der Esthergeschichte zuwendet, die, wie er von Rückfragen unter seinen Freunden weiß, in ihrer Gewalthaltigkeit kaum im Bewusstsein säkularer Israelis präsent ist⁵³. Unter dem Klang dumpfer Trommeln und eingehüllt von schwarzem Rauch wird Haman herbeigeführt, auf ein Podest gestellt und mit breiten weißen Binden umwickelt – einer Puppe ähnlich, wie sie an Purim hergestellt wird, um damit den Bösewicht Haman zu verbrennen. Weißgekleidete Männer im Turban nähern sich, die Hamans Tod fordern; dann laufen Jungen in Sportkleidung ins Bild, ihrerseits mit einem Sprechchor, der wiederum abrupt in die Gegenwart versetzt. Das «Yalla, Beytar, yalla» evoziert Szenen skandierender Fans während eines Fußballspiels, die mit ihrem arabischen «Los, Beytar, los!» ihre Mannschaft anfeuern. «Beytar» ist dabei der Name verschiedener israelischer Fußballvereine, deren Anhängerschaft eher zur politischen Rechten gehört und für Ausschreitungen, auch und gerade gegen arabische Fans, bekannt ist⁵⁴. Dahinter scheint die Geschichte des Namens «Beytar» auf, Bezeichnung einer zionistischen Jugendorganisation, die zugleich an den zionistischen

52 Hier erklingen erneut Verse aus dem Hohenlied, diesmal die Strophe über die junge Frau, deren Haut schwarz ist und dennoch schön (vgl. Hld 1,5–6). Wird der jungen, dunkelhäutigen Königin hier Selbstbewusstsein zugesungen? Oder geht es hier wiederum auch um Gegenwart, um Spannungen zwischen «weißen» (europäischen) und «schwarzen» (nordafrikanischen) Jüdinnen und Juden?

53 Vgl. A. Gitai in: Willemsen, *Films*, 88.

54 Schweitzer, *Pourim-shpil* (Abschnitt «Pourim-shpil et théâtre épique»), bezieht den Namen nur auf den Verein «Beitar Jerusalem» und erläutert daran beispielhaft Probleme von Xenophobie in der israelischen Gesellschaft.

Kämpfer Josef Trumpeldor⁵⁵ und an eine Ortschaft bzw. Festung bei Bethlehem erinnert, wo am Ende des Zweiten Jüdisch-Römischen Krieges (132–135 n. Chr.) die letzten jüdischen Aufständischen, darunter auch Bar Kochba, den Tod fanden. Der «Schlachtruf» der jugendlichen arabischen Fußballfans, der sich in die Rufe «Tod für Haman» mischt, hat auf diesem Hintergrund mehrere Dimensionen: Er unterstützt zum einen das, was auf der Bühne des «Purimspiels» geschieht, die Hinrichtung des Judenfeindes Haman. Jüdische Erwachsene und Kinder beteiligen sich an Purimspielen, lärmern mit ihren Ratschen im Gottesdienst, wenn der Name Haman ertönt – Erwachsene und Kinder, so vermittelt diese Inszenierung aber auch, waren tödlich bedroht und verlangen nun umgekehrt den Tod des Judenfeindes. Zum anderen spielt der Sprechchor als weitere «Bühne» einen zeitgenössischen «Kampfplatz» ein, auf dem arabische Jugendliche durch jüdische Sportfans Diskriminierung erfahren. Die «duale Zeitstruktur», die Gitai seinem Film unterlegen wollte, kommt hier eindrücklich zur Geltung⁵⁶.

Aus der Menge löst sich dann der Erzähler und kommentiert die Szene mit Sätzen aus den beiden Schlusskapiteln des hebräischen Estherbuches. Gerade weil ansonsten der Film nahe beim biblischen Wortlaut bleibt, sind hier die Abweichungen umso deutlicher hörbar. Heißt es in Est 8,11, «dass der König den Juden in jeder einzelnen Stadt gewährt hätte, sich zu versammeln und für ihr Leben einzustehen, zu vernichten, umzubringen und auszurotten alle (Heeres-)Macht eines Volkes und einer Provinz, die sie bedränge, Kinder und Frauen, und ihre Beute zu plündern», so berichtet der Erzähler: «Mordechai erließ ein königliches Schreiben, in dem den Juden gestattet wurde, sich zu versammeln und für ihr Leben einzustehen und zu vernichten, umzubringen, auszurotten *all ihre Feinde, Frauen und Kinder*, und die Beute zu nehmen. ... Sie töteten *auch Frauen und Kinder*, aber am Besitz vergriffen sie sich nicht». Die explizite und im zuletzt zitierten Satz des Erzählers über das Estherbuch hinausgehende Nennung von Frauen und Kindern, die von den Juden getötet werden, dürfte als kritische Anspielung auf israelische Militäraktionen im Südlibanon 1982 zu hören sein, lässt zudem an das Massaker im arabischen Dorf Deir Yassin im April 1948 den-

55 «Beytar», gelesen als Abkürzung, ist aufgeschlüsselt «Berit Yosef Trumpeldor». – Sh. Ben Chorin, *Jugend an der Isar* (München 1974), in: Ders., *Werke* Bd. 1, Gütersloh 2001, 38ff. erzählt von seiner jugendlichen Faszination vom durch den «Betar» repräsentierten revisionistischen Zionismus.

56 Richard Ingersoll beschreibt in Willemsen, *Films*, 59 die Dreharbeiten zu dieser Szene folgendermaßen: Es habe sich um palästinensische Jungen gehandelt, die gern im Film auftreten wollten, aber wegen des langen Wartens in der Hitze des Tages schließlich ungeduldig wurden und ihr «Yalla Beytar yalla» unabgesprochen skandiert hätten. Im Film habe man dann diese Szene «mitgenommen» und nicht geschnitten. – Leider charakterisiert Ingersoll die Situation recht unreflektiert und klischeehaft aus seiner eigenen Erinnerung an Panikgefühle heraus, wenn er von «dozens of palestinian children, probably future participants of the intifada» spricht und festhält: «For a moment there was a genuine feeling of panic that the scene was going to erupt into a riot. Reality had been allowed to puncture fictional time and even predict something of the future».

ken, das von den jüdischen paramilitärischen Organisationen Etsel und Lechi verübt wurde, behält aber auch in den Jahren nach Ausbruch der Intifada beklemmende Aktualität im Blick auf israelische Vergeltungsmaßnahmen in palästinensischen Städten des Gazastreifens und des Westjordanlandes. Die zweimalige, rituell wirkende Waschung des Erzählers mit Wasser aus einem Krug kann hier nur als beißende Ironie gelesen werden, und die Wiederaufnahme des Motivs der drei Reiter, die nun das Gegenedikt in alle Winkel des persischen Reiches tragen, unterstreicht die bloße Umkehrung der Todesbotschaft, die nunmehr ihren Ausgang nimmt von jüdischen Menschen im Besitz der Macht.

Die Schlusszene des Films greift mit ihrem Bild des königlichen Festes auf den Anfang des Stückes zurück. Nun aber ist an der Seite des Königs Esther, die ihn um einen zweiten Tag des Kampfes bittet und ihn auch gewährt erhält. Eine Gestalt in dunkler Kleidung tritt vor, die man bei ihrem Näherkommen als Mordechai identifizieren kann. Während er in Naheinstellung im Bild bleibt, rezitiert eine Stimme aus Kap. 9,20ff die Einsetzung des Purimfestes, verquickt sie aber mit Notizen aus dem Anfang des 9. Kapitels, wo davon die Rede ist, dass die Juden in der Stadt Susa 300 Mann getötet haben. Durch diese Textmontage wird Purim zum jüdischen «Fest des Tötens», das Mordechai, der Jude im Gewand des Haman, veranlasst hat. Sein Bekenntnis zu Gott, das er seinerzeit vor dem Großwesir Haman geäußert hatte, um sich scharf von seinem Gegner abzusetzen, hat nicht verhindert, dass er selbst zum Haman wird. Auch hier aber ist wieder der Subtext präsent: Mordechai ist Jude, aber auf der Bühne steht als Mordechai ein palästinensischer Schauspieler. «... I realized that it (the Book of Esther) is about a cycle of repression. It is about oppressed people who gradually turn into oppressors»⁵⁷.

Epilog

Vor einigen Jahren wurde in den USA ein Estherfilm gedreht, der unter dem Titel *ONE NIGHT WITH THE KING* in die Kinos kam⁵⁸. Er besticht durch wunderschöne Schauplätze in Indien, aufwändige Kulissen und Kostüme, beeindruckende Lichteffekte und bekannte Darsteller. Sein Drehbuch aber enttäuscht: Der Film stellt die Esthergeschichte in den ewigen Konflikt zwischen Israel und Amalek und identifiziert im Lauf der

57 Aus einem Zitat von Gital zu ESTHER, vgl. Willemsen, *Films*, 88. – Schweitzer, *Pourim-shpil* (Abschnitt «Pourim-shpil et théâtre épique»), weist darauf hin, dass in der Hinrichtungsszene palästinensische Jugendliche jüdische Kinder spielen, und zieht die Linie auch hier aus: «La violence entraîne la violence, la vengeance entraîne la vengeance, et si ce cercle de haine continue, les Palestiniens, peuple aujourd'hui opprimé, ne risquent-ils pas un jour de devenir à leur tour des oppresseurs?»

58 *ONE NIGHT WITH THE KING*; Regie Michael Sajbel; 2006; 118 Min.

Handlung Amalek immer stärker mit den islamistischen Predigern einer Auslöschung Israels. Damit kann der Film nach dem 9. September 2001 auf hohe Plausibilität setzen. Zwar markiert er ein reales politische Problem, er verfestigt es aber auch durch seine Einzeichnung der jüdischen Königin Esther in die lichtvolle Welt des Westens, die von der dunklen, hasserfüllten «Achse des Bösen» – Haman-Amalek bis Ahmadi-nedschad – bedroht ist⁵⁹.

Nach dem Schlussbild «seiner» Esthergeschichte, das in der Figur des mit Haman verschmolzenen Mordechai bereits die Gegenwart erreicht hat, inszeniert Amos Gitai einen Epilog der Darsteller, die ihre jeweilige Rolle im Stück kommentierend mit ihrer Biografie verknüpfen. Hier wird deutlich, dass der Film über seine Rollenbesetzungen die ethnischen und biografischen Antagonismen innerhalb der israelischen Gesellschaft aufnimmt und spiegelt, in der Reihenfolge der auftretenden Schauspieler sich aber verhalten auch eine Botschaft der Hoffnung vermittelt⁶⁰: Es gibt eine Zeit für den Krieg – aber auch für den Frieden (Koh 3,8).

- 59 Vgl. zur Instrumentalisierung der Krise im Nahen Osten auch M. Zimmermann, *Die Angst vor dem Frieden. Das israelische Dilemma*, Berlin 2010.
- 60 Der Erzähler Shmuel Wolf identifiziert sich als ungarischer Jude, der seinen Vater bei einem Pogrom verlor, nach der Shoah in Israel eingewandert ist und für den das «Land von Milch und Honig» seine Faszination bewahrt hat; der Eunuch Hatak wird von David Cohen, einem Juden aus Alexandria gespielt, der in Ägypten wegen seines Judeseins diskriminiert wurde, vom Land Israel träumte, dort aber nach seiner Einwanderung nicht als Jude anerkannt wurde, weil er nicht hebräisch sprechen konnte; hinter Haman steht mit Juliano Merr ein Schauspieler mit jüdischer Mutter und arabischem Vater aus Nazareth (vgl. den wikipedia-Eintrag http://en.wikipedia.org/wiki/Juliano_Mer-Khamis), der in Israel als «dreckiger Araber» beschimpft wird. Mohammed Bakri, der den Juden Mordechai verkörpert, ist Palästinenser. Seine Kooperation mit dem jüdisch-Israelischen Regisseur Gitai im Film ESTHER steht ihm, so Bakri, für die Hoffnung, ein Morden wie das, von dem am Ende des Estherbuches erzählt wird, abzuwenden. Zare Vartanyan, Darsteller des persischen Königs, macht auf seinen armenischen Familiennamen aufmerksam und rezitiert das Gedicht des Qohelet «Alles hat seine Zeit» (3,1–8), das in seinen Antithesen unvermutete Aktualität im Blick auf die zerrissene Situation in Israel hat, aber mit dem versöhnlichen Ausblick auf den Frieden endet. Simona Benyamini, Darstellerin Esthers, schließt mit Ihrer Erinnerung an die Sonne des Negev und der Arava, in der sie in ihrer Kindheit unbeschwert leben konnte.