

Hannah Grobauer - 11910171
UA 033 646 Bachelor Romanistik

**Proseminararbeit: Raumsoziologische Betrachtungen zu Nadine Labakis
„Et Maintenant, On Va Où?“ (F/IT/LIB/EGY 2011)**

Sommersemester 2020

2020S 110208-1 Erweiterungsmodul Medienwissenschaftliches Proseminar –
Französisch (Ass.-Prof. Mag. Dr. Daniel Winkler, Privatdoz.)

1. Soziologische Raumtheorien

1.1. Marc Augé und die Nicht-Orte

In seinem Werk „Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité“ aus dem Jahr 1992 arbeitet Marc Augé sein Konzept der Nicht-Orte weiter aus. Diese stehen den soziologisch-anthropologischen Orten gegenüber, die durch „die ökonomische, soziale politische und religiöse Geographie der Gruppe“ (Augé, Bischoff 2011, 51) gekennzeichnet sind. Orte sind geometrisch zu betrachten und haben in der Regel eine Aufgabe der Versammlung, zum Beispiel als Marktplatz (vgl. Augé, Bischoff 2011, 62-63). Der Ort schafft „Organisch-Soziales“ (Augé, Bischoff 2011, 96), das heißt, er wird bewohnt vom dort geborenen und arbeitenden Volk, das den Diskurs, die Grenzen und die Religion bestimmt.

Laut Augé werden Nicht-Orte aus der Überfülle des Raumes geboren, die alle Maßstäbe verändert: Verkehrsmittel werden schneller und in den Städten steigt die Bevölkerungsdichte. Schneller werdende Transportmittel ermöglichen große Wanderungsbewegungen, erfordern folglich aber Transportwege. Diese Transportwege – Schnellstraßen, Autobahnen, Flughäfen – und auch die Verkehrsmittel selbst gelten als Musterbeispiele der boomenden Nicht-Orte der Übermoderne. Prinzipiell können Nicht-Orte jedoch überall entstehen und sogar im Laufe der Zeit den Status eines Ortes erreichen. (vgl. Augé, Bischoff 2011, 107). Der Nicht-Ort ist „ein Raum, der keine Identität besitzt und sich weder als relational noch als historisch bezeichnen lässt“ (Augé, Bischoff 2011, 83). Er steht in keiner Relation mit dem Individuum und hat keine kontinuierliche Geschichte. Das Konzept Nicht-Ort beschreibt also gleichzeitig zwei Facetten, einerseits den Behuf, zu dem ein Ort gegründet wird, und andererseits die Beziehung der einzelnen Person zu diesem Ort.

1.2. Pierre Nora und die Erinnerungsorte

Pierre Nora behauptet in „Les lieux de mémoire“ (1. Band 1984), dass die *milieux de mémoire* verschwinden und deswegen *lieux de mémoire* entstehen (müssen). In Aufsätzen, die sich zu insgesamt sieben Bänden summieren, gibt Nora selbst Einblick in französische Erinnerungsorte. Seine Reflexion zu den Erinnerungsorten stammt aus der Reflexion über das Erinnern und das Gedächtnis. Die Erinnerung an und die Beziehung zur Geschichte, in Noras Fall zur französischen Geschichte, verblassen. „Erinnerungsorte sind daher Zeichen, die nicht nur auf zu erinnernde Aspekte der [...] Vergangenheit, sondern zugleich immer auch auf das abwesende lebendige Gedächtnis verweisen“ (Erl 2017, 21).

Für die Identitätsbildung einer einzelnen Person und auch für die einer ganzen Nation ist aber genau dieses In-Verbindung-Stehen mit der Geschichte sehr relevant. „Daher fungieren

Erinnerungsorte als eine Art künstlicher Platzhalter für das nicht mehr vorhandene, natürliche kollektive Gedächtnis“ (Erl1 2017, 20). Diese Erinnerungsorte müssen jedoch keine wahrhaftigen, physische Orte sein. Ähnlich wie Orte in mnemotechnischen Methoden sind sie geistige Orte, an die man geht, um seine Erinnerung an das, was an diesem Ort mental verstaut ist, wiederzufinden. Erinnerungsorte einer Nation sind also beispielsweise deren Schriftsteller samt Werken und Statuen, Sehenswürdigkeiten, die Nationalflagge sowie markante Gebäude.

2. Nadine Labaki: „Et Maintenant, On Va OÙ?“ (F/IT/LIB/EGY 2011)

2.1. Thematik, Genre und Ästhetik

Nadine Labakis Film „Et Maintenant, On Va OÙ?“ bewegt sich in einem Spannungsfeld zwischen Culture-Clash Komödie, Weltkino und politischem Statement. In einem kleinen libanesischen Dorf, das von schroffen Felswänden und seiner Wüsten ähnlichen Landschaft gekennzeichnet ist, lebten jahrhundertlang Angehörige der christlichen sowie muslimischen Religionsgemeinschaft im friedlichen Miteinander. Auslöser der Unruhen ist ein wiederentdeckter Fernsehapparat, der Bilder von Konflikten zeigt und so bald auch Konflikte im bis dato friedlichen Dorf auslöst. Religiöse Artefakte werden zerstört und Männer bekriegen sich in den Straßen. Die Frauen des Dorfes versuchen, die Lage zu kalmieren und ihre Männer zu besänftigen. Dabei hilft ihnen eine Truppe ukrainischer Tänzerinnen, die auf Bestellung der Ehefrauen aus dem Nachbardorf anreisen und die Männer durch ihre verführerische Art von den Streitigkeiten ablenkt.

Martin Nies nimmt im Artikel „Culture-Clash-Komödien der Gegenwart. Konzeptionen von Transkulturalität, Intrakulturalität und Gender in Türkisch Für Anfänger, Fak Ju Göhte und Zwei Familien auf der Palme“ das Konzept der Culture-Clash-Komödie genau unter die Lupe. Culture-Clash-Komödien behandeln in der Regel durchaus ernste sozialpolitisch-kulturelle Themen mit komödischem Augenzwinkern. Auf Basis einer oberflächlich amüsant scheinend Handlung werden kulturelle Konflikte aufgezeigt, verhandelt, kritisiert und unter Umständen sogar dekonstruiert. Ein typischer Handgriff dazu ist der Rollentausch.

Auch in „Et Maintenant, On Va OÙ?“ werden Rollen getauscht. Rollen, die getauscht und somit kritisiert werden, sind die traditionellen Geschlechterrollen von Mann und Frau. Die Frauen des Dorfes nehmen gemeinsam mit den ukrainischen Frauen das Problem in die Hand, was in Narrativen mit traditionellen Genderrollen insbesondere in politischen Anliegen nicht der Fall ist. Sie schließen sich über die Grenze der plötzlich verfeindeten Religionen hinweg zusammen und planen ein Komplott, das als Endergebnis berauschte und anschließend verkaterter Männer hat, deren Verwirrtheit ausgenutzt wird, indem die Männer im Anblick ihrer Frauen erwachen,

die im Gewand der „falschen“ Religion gekleidet sind. Die Rolle der religiösen Zugehörigkeiten wird ebenfalls getauscht, als die Männer nach dem Abend der großen Intrige aufwachen und ihre Frauen als Angehörige der jeweils anderen Religion auffinden. Martin Nies spricht deswegen in Zusammenhängen, wo offensichtlich über die Geschlechterebene kulturelle Probleme verhandelt werden nicht nur vom Clash der Kulturen, sondern inkludierend von einem „*Clash of Cultures (& Gender)*“ (Nies 2015, 72): „Diese [kulturelle] Verhandlung wird in den gegenwärtigen Culture-Clash-Komödien [...] häufig über die Ebene des Genderdiskurses und nur sekundär über den kulturellen Diskurs geführt“ (Nies 2015, 67).

Als weiteres Charakteristikum von Culture-Clash-Komödien nennt Nies deren Ort der Handlung. Dieser ist in den meisten Fällen ein neutraler Raum, der gewisse prototypische Beschaffenheiten repräsentiert, jedoch nie genau verortet wird. Dieser neutrale fast klinisch saubere Raum zeigt sich laut Nies beispielsweise in „Türkisch für Anfänger“ (2012, Bora Dağtekin) in Form einer scheinbar verlassenem tropischen Insel, wo die Kulturen aufeinandertreffen (Nies 2015, 81). Auch Augé stellt die besondere Identität der Insel fest, die „exemplarisch als hervorragender Ort der kulturellen Totalität ausgezeichnet wird“ (Augé, Bischoff 2011, 57). Durch ihre eindeutigen Grenzen und ihre scharfe geografische Abtrennung sowohl zum Festland als auch zu anderen Inseln können das Eigene und das Fremde leicht unterschieden werden. Die Inselidentität per se und die ihrer Bewohner sorgt für zweifelloses Auseinanderhalten-Können. Für den untersuchenden Ethnologen wäre es demnach perfekt, „wenn jede Ethnie eine Insel wäre, eine Insel, die zwar mit anderen Inseln in Verbindung stünde, sich aber von jeder anderen unterscheidet“ (Augé, Bischoff 2011, 57).

„Mit der Ansiedelung der Geschichte auf einer tropischen Insel modelliert der Film den *Clash of Cultures* in einem gegenüber den Herkunftsräumen Deutschland und Türkei heterotopen Raum außerhalb der Ordnung“ (Nies 2015, 72). Das Gleiche gilt für Labakis „*Et Maintenant, On Va Où?*“, wo das Pendant zur einsamen Insel die felsige Gegend, die nie von Ortsfremden heimgesucht wird, ist und wo Christen und Muslime sowie Frauen und Männer aufeinanderprallen. Die nicht genau festlegbaren Orte fungieren als Untersuchungsräume „in einer gleichsam soziologischen Versuchsanordnung“ (Nies 2015, 72). Sie sind Nicht-Orte, in dem Sinne, dass sie „den, der [sie] betritt von seinen gewohnten Bestimmungen [befreien]. Er ist nur noch, was er als Passagier, Kunde oder Autofahrer tut und lebt. [...] [Er genießt] die aktiven Freuden des Rollenspiels“ (Augé, Bischoff 2011, 103), indem er seine kulturelle Rolle vertritt.

In der Culture-Clash-Komödie werden Grenzen erst abgesteckt und schließlich überwunden. Diese Herangehensweise erinnert stark an die des Cinéma-Mondes. Das Cinéma-Monde ist die frankophone Version des Weltkinos. Das Konzept des Weltkinos ist wiederum verwandt mit

dem der Weltliteratur. Grenzen können und sollen nicht mehr starr gedacht werden. Produktionen mehrerer Nationen werden begrüßt, egal in welcher Relation die Nationen miteinander stehen, sei es durch multinationale RegisseurInnen und SchauspielerInnen oder Finanzierung aus einem anderen Land als dem Produktionsstandort des Filmes. Frankophon darf hier aber nicht strikt linguistisch verstanden werden. Vielmehr geht es um eine inklusive Definition, die den Frankophonie-Begriff sogar transzendieren soll. Das Cinéma-Monde möchte als Kaleidoskop dienen, mit dem man sich Filmen annähern kann, die durch sprachliche, kulturelle, symbolische, geographische oder finanzielle Aspekte in Zusammenhang mit der frankophonen Welt stehen. Das Hauptaugenmerk des Cinéma-Mondes liegt auf Grenzen, Bewegungen, Sprachen und internationalen Beziehungen. Die räumliche Komponente kultureller Konflikte anhand Grenzen und Bewegungen über Grenzen sollte „nicht überraschen, denn das räumliche Dispositiv bringt einerseits die Identität der Gruppe zum Vorschein [...], und andererseits bezeichnet es das, was die Gruppe gegen äußere und innere Bedrohungen verteidigen muss“ (Augé, Bischoff 2011, 53).

In der Traditionslinie des Autorenkinos kennzeichnet sich das Genre Weltkino durch Weltkino-Ästhetik. Diese steht der Hollywood-Ästhetik gegenüber und möchte durch Dokumentarfilmartige Aufnahmen realistische Bilder zeigen, ohne voyeuristisch zu werden. Im Sinne dieses Realismus werden auch mediale Bedingungen beziehungsweise Voraussetzungen, die gewöhnlicherweise außerhalb des Blickfelds der Kamera liegen, inszeniert – man denke an den Fernsehapparat bei Nadine Labaki, der den Konflikt überhaupt erst auslöst. Außerdem eröffnet das Gerät als Super-Ort andere Orte, von denen in der Sendung berichtet wird. Die Grenzen zwischen isoliertem Dorf und Rest der Welt verschwimmen.

2.2. Feminine Orte

Durch die klare Abtrennung der Geschlechter in Bezug auf Welteinstellung und Rollenverteilung entstehen in Nadine Labakis „Et Maintenant, On Va Où?“ ebenso Orte, die dem einen oder anderen Geschlecht zugeteilt sind. Nach klassischen Genderrollen sind die Wohnungen und Häuser eher weiblich konnotiert, wohingegen die öffentlichen Plätze männlich dominiert sind. Außerdem repräsentieren sie die Tradition und das Heimische. Dieses als historisch anzusehende Rollenbild wird gegen Ende in „Et Maintenant, On Va Où?“ dekonstruiert, indem die Frauen aus ihren Häusern heraus eine gemeinsame Intrige, sozusagen eine entdomeztizierende Revolte, planen und durchführen. Dieses Handlungselement ist ein durchaus neuartiges Herangehen der Regisseurin, das sich gegen die libanesische Kinotradition wendet, und so eher den Tatsachen entspricht: „Women were at the heart of the conflict. The war seemed to be orchestrated by men, but women both bore its brunt and took part in its execution. Lebanese cinema,

however, has generally chosen to ignore the role of women as active agents in the civil war” (Khatib 2006, 65).

In der Regel wurde der Krieg sowohl im Film als auch im Alltag als maskulines Feld inszeniert. Nadine Labaki und andere moderne libanesischen Regisseurinnen tendieren hingegen dazu, Frauen Differenzen darstellen zu lassen. In „Et Maintenant, On Va OÙ?“ sind es Differenzen innerhalb der Nation, die aber keineswegs Nation-spezifisch sind, sondern eher ein weltweites Phänomen sind. „However, unlike those other media [Lyrik, bildnerische Künste, Musik, Theater und Roman], cinema in Lebanon has, until recently, not enjoyed a central role in public memory.” Vielleicht schafft es „Et Maintenant, On Va OÙ?“ so also ein Erinnerungsort des durch Krieg geprägten Libanons zu werden. Aufgrund der fehlenden Aufmerksamkeit für Medium und Kunstform Film ist ein Großteil der libanesischen Filmproduktionen international produziert sowie finanziert. So auch der Cinéma-Monde-Film „Et Maintenant, On Va OÙ?“.

Frauen im Film nehmen oft eine allegorische Funktion ein. Sie werden entweder als Essenz, als Ideal oder überromantisiert als friedenserhaltende Institution betrachtet. Die „weibliche Essenz“ ist im Falle des Kriegsfilms ihre mentale Schwäche als Folge der Schrecken des Krieges. Als „weibliches Ideal“ wird die Frau betrachtet, wenn sie ihre Rolle als hingebungsvolle Mutter oder Ehefrau wahrnimmt. Die friedenserhaltende Frau kann man sich vorstellen wie die Allegorie der Freiheit in Eugène Delacroixs Gemälde „La Liberté guidant le peuple“. (vgl. Khatib 2006, 68). In allegorischer Funktion sind Frauen gewissermaßen der Ort der Vernunft, so werden Frauen selbst zum Ort und gleichzeitig werden sie verortet beziehungsweise verorten sich.

Eine weitere Aufgabe der weiblichen Orte oder der institutionell-örtlich gedachten Frauen ist das Zusammentreffen. Insbesondere die ukrainischen Tänzerinnen erfüllen diese Funktion. Diese werden gewissermaßen als übertriebenes Gegenstück zur Kirche beziehungsweise zur Moschee eingesetzt. Außerdem repräsentieren sie die westliche Welt in ihrer Anschauung und Freizügigkeit. Durch ihre Grenzidentität, die durch ihre Tabuisierung und Sexualisierung zustande kommt, bilden sie die Brücke zwischen christlichen und muslimischen Männern. Für die Tänzerinnen macht es keinen Unterschied, wessen Blicke sie ernten, ob es der Blick eines Christen oder eines Moslems ist. „The maids are othered [...] through their social position” (Khatib 2006, 71). Der Eine und der Andere - Christen und Moslems – finden sich über Definition und oder Abgrenzung über den Dritten ganz Anderen, die ukrainischen Tänzerinnen. Die Männer sind am Ort der Tänzerinnen in ihrer Schaulust und ihrem Begehren vereint. “The [women’s] body is therefore fetishized as a symbol of essential otherness, both feared and desired.” (Khatib 2006, 73-74).

“Traditionally, prostitutes are represented as silent Others” (Khatib 2006, 74), die Ukrainerinnen spielen im Komplott der heimischen Frauen eine wesentliche Rolle, gelangen aber nicht an einen gleich hohen Rang einer aktiven Partizipation und Emanzipation. Dieser symbolische Einsatz des Körpers ist typisch für Personen, denen keine (politische) Stimme zugesprochen wird.

2.2.1. *The public* und *the private*

Die Dichotomie des Öffentlichen und des Privaten spielen im Staatbildungsprozess Libanons eine signifikante Rolle. „[A] culturally specific form of patriarchy that I call patriarchal connectivity, linked to a particular construct of selfhood, produces culturally and historically specific dynamics linked to the Lebanese state-building enterprise” (Joseph 1997, 74). In dieser Dichotomie ist das Öffentliche eine männliche Sphäre, das Private ist weiblich konnotiert. „If government/non-government/domestic divides emerge in state-level societies, their articulation as separate spheres concerns state projects to organize social life” (Joseph 1997, 77). Einhergehend damit ist eine systematische Unterdrückung von Frauen, die gemeinsam mit dem Staat entsteht, indem die Grenzen in Bezug auf das Soziale einem Geschlecht – den Frauen – zugeordnet werden. In Nadine Labakis „Et Maintenant, On Va Où?“ wird diese Unterdrückung thematisiert und durch eine Umkehrung der Geschlechterverhältnisse dekonstruiert.

In einer staatlosen Gemeinschaft entsprechen die Verwandtschaftsbeziehungen der Struktur der Gesellschaft und *the public* und *the private* sind eng miteinander verstrickt, so dass keine klare Abgrenzung möglich ist, weil diese schlicht nicht notwendig ist. Verwandtschaftsverhältnisse, Staatsbürgerschaft und Subjekt laufen in dem Fall in einem Punkt zusammen. In einem Staat gibt es aber eine Abtrennung zwischen dem Öffentlichen und dem Privaten und der Libanon – wie Suad Joseph argumentiert – nutzt diese Trennlinie aus, indem er sie in den Staatbildungsprozess inkorporiert und auf alle staatlichen Systeme erweitert. „Patriarchal kinship is valorized in social, cultural, religious, economic and political practices. It is encoded in the constitution“ (Joseph 1997, 74).

Durch dieses Eingreifen wird die Trennlinie extrinsisch weiterbestimmt. „The elevation of religious family law to public law, which constructs a legal pluralism constitutive of the sectarian pluralism authorizing elite rule, further codifies patriarchal kinship” (Joseph 1997, 74). Die externe Grenzziehung wird im Libanon genutzt, um gewisse Gruppen (Religionen, Geschlechter etc.) zu ermächtigen und andere – in diesem Fall insbesondere Frauen – weiter zu entmachten (vgl. Joseph 1997, 75), indem ein Narrativ geprägt wird, das Frauen noch weiter ins Private zurückdrängt. „The domestic, as a purposeful fiction, polices the boundaries of kinship, as part

of a state-building project. The conflation of the domestic with kinship, however, not only overprivileges kinship, but underwrites specific family forms as kinship. The overprivileging of kinship also often reinforces the conflation of gender with kinship, further encoding women's delegation to the domestic sphere“ (vgl. Joseph 1997, 83). Die arbiträre Abgrenzung sowie Geschlechtszuordnung lässt nun Verabschiedungen von Gesetzten zu und hat so einen großen Einfluss auf soziale Gefüge des Staates (vgl. Joseph 1997, 76).

„Patriarchal kin modes of operation, in Lebanon, were produced and reproduced not only in domestic but also in government and non-government spheres. The privileging of males and elders justified in kin moralities and sanctified by religion, the hallmark of patriarchal kinship in Lebanon, was widespread in public arenas” (Joseph 1997, 79). Wenn Nadine Labaki also in „Et Maintenant, On Va Où?“ eine entdomestizierende Revolte zeigt, ist das ein Zeichen, das sie setzt, mit dem sie sich gegen die Herangehensweise ihres Staates stellt. Widerstand gegen patriarchale Unter-Gemeinschaften wird auch geleistet, als sich die Ehefrauen im Film über dermaßen identitätsbestimmende und für Konflikte sorgende Religionsgrenzen hinweg zusammenschließen. Eine gemeinsame Eigenschaft der Religionen, die gewisse Familienformen bevorzugen, ist nämlich die Unterdrückung der Frau. Labaki stellt sich mit ihrem Film gegen den Eingriff patriarchaler religiöser Vorschriften und Einschnitte ins Leben der Frau. In diesem Belangen wird erneut sichtbar, dass Frauen im libanesischen Kriegskino eingesetzt werden, um Differenzen zu repräsentieren und zu vernichten, denn auch in der realen Welt werden politische Probleme am Körper der Frauen ausgemacht und zu lösen versucht. „[S]tates [...] set the stage for conflating difference with women's bodies“ (Joseph 1997, 85).

Den großen Einfluss und das enorme Wirkungsfeld der stark patriarchalgeprägten Religionsgemeinschaften im Libanon erkennt man beispielsweise daran, dass die Religionszugehörigkeit auf libanesischen Personalausweisen ausgewiesen werden muss und politische Positionen nach Religionszugehörigkeit verteilt werden. Im libanesischen Bürgerkrieg, der 1975 begann und bis 1990 andauerte, bekriegten sich diese verschiedenen Religionsgemeinschaften. Aufgrund der Struktur des Staates, bei der kleine Gemeinschaften eine so prominente Rolle spielen, blieben Netzwerke über Religionsgrenzen nichtsdestotrotz erhalten, um diese beispielsweise beim Ergattern eines neuen beruflichen Postens nutzen zu können (vgl. Joseph 1997, 83-84). „Lebanon [...] is linked with patriarchy to create patriarchal connectivity - the construction of selves with a relatively aries, predisposed towards the privileging of males embracing that system through kinship moralities” (Joseph 1997, 86). Der libanesische Staat ist in patriarchale Unter-Gemeinschaften gegliedert, aus denen sich Frauen heute zu befreien versuchen.

“The imagined binary between public and private conflates multiple domains of social activity in such a way as to gloss gender issues, particularly by glossing the impact of systems of gendered domination across social fields” (Joseph 1997, 76). Geschlechterfragen und -probleme werden notorisch ignoriert, da veraltete Ansichten in Form von *public-private*-Dichotomien auch heute noch den Kern des Staatssystems ausmachen.

2.3. Das Dorf ohne Namen

Das Setting der Handlung in „Et Maintenant, On Va Où?“ ist das abgeschottete, heiße ländliche Dorf, das wirkt, als würde es immer schon existieren. „Dieser Ort, den die Ahnen geschaffen haben [...], dieser Ort, den die kürzlich Verstorbenen mit Zeichen erfüllen, die es zu bannen oder zu deuten gilt, dessen schützende Mächte in den regelmäßigen Abständen eines präzisen Ritualkalenders geweckt und reaktiviert werden müssen“ (Augé, Bischoff 2011, 61), der den imaginären anthropologischen Ort der Handlung bietet, nennt Nadine Labaki nie beim Namen. Sie bestätigt auch nicht, dass dieser überhaupt im Libanon liegt.

Das Dorf ist isoliert und hat keine Beziehungen zu Nachbardörfern. Die einzige Ausnahme stellen die Scooterfahrten der jungen Männer Roukoz und Nassim dar, die ganz wörtlich Bewegungen über Grenzen gemäß dem *Cinéma-Monde* verkörpern. Die Scooterfahrten betonen außerdem das Wesen des Ortes, indem er und sein Nachbarort wie in einem Reisebericht aufgefädelt und damit die Orte der Landkarte lebendig werden, eine filmische Identität bekommen und kein flaches Narrativ bleiben. „Die Bewegung fügt dem Nebeneinander der Welten und der Erfahrung des anthropologischen Ortes wie auch dessen, was er nicht ist [...], noch eine besondere Erfahrung hinzu, eine Form der Einsamkeit und das Erlebnis, ganz buchstäblich ‚Position zu beziehen‘“ (Augé, Bischoff 2011, 91).

Auch wenn das *vermutlich* libanesisches Dorf namenlos bleibt, ist es kein Nicht-Ort, da es ja eben seine persönliche Geschichte hat, die durch Stabilität und Friedlichkeit gekennzeichnet ist. Unter Umständen hat Nadine Labaki das Dorf gerade deswegen namenlos gelassen, damit es kein Nicht-Ort wird. Denn Ortsnamen, die einfach so ge- beziehungsweise benannt werden, ohne Bezug zu Geschichte und Bewohnern, haben die Tendenz, zu Nicht-Orten zu werden, weil man sie schlicht als Passagen betrachtet. Ortsnamen dieser Art haben das Wesen von Autobahn-Wegweisern, auf denen zwar Orte stehen, die aber keine andere Funktion haben als eine Route anzugeben (vgl. Augé, Bischoff 2011, 89). Auch vermeidet Labaki, dass ihr Ort „nur durch die Worte, die [ihn] bezeichnen [existiert], und in diesem Sinne Nicht-Ort [wird]“ (Augé, Bischoff 2011, 97). Vielmehr ist für sie „der anthropologische Ort [...] das Sinnprinzip für jene, die dort leben, und das Erkenntnisprinzip für jene, die ihn beobachten“ (Augé, Bischoff 2011, 59). So

bekommt das felsige Dorf eine allgemeine Anwendbarkeit und präsentiert keine Einzelgeschichte.

2.4. Der Friedhof

Der Friedhof in Nadine Labakis „Et Maintenant, On Va Où?“ ist der Treffpunkt der Kulturen, die durch ihre Religionen repräsentiert werden, und somit der wesentlichste Ort des Filmes. Die Essenz des Filmes ist es zu zeigen, dass es ein friedliches Miteinander geben kann, wenn man sich statt auf seine Differenzen auf seine Gemeinsamkeiten konzentriert. Es findet eine *Mise en abyme* der Handlung statt, wenn die gemeinsam kommenden Frauen sich trennen und bei der letzten Friedhofsszene wieder vereint werden. Genau wie die erst friedliche, dann konfliktreiche und schlussendlich wieder friedliche Situation im Dorf unterliegt auch der Friedhof als Ort Veränderungen. Es ist also zu unterscheiden zwischen der Friedhofsszene am Anfang des Filmes und jener am Ende.

Bei der ersten Friedhofsszene (Filmminute 2:20 bis 3:26), bei der man übrigens die Regisseurin selbst als Schauspielerin sieht, marschiert eine Traube schwarzgekleideter Frauen sowohl christlicher als auch muslimischer Religion Richtung leicht vom Kern des Dorfes abgelegenen Friedhof. Nadine Labaki inszeniert und integriert sich ins Ensemble der schwesterlich-denkenenden Frauen und drückt so ihre Solidarität mit ihnen aus. Da die sich annähernde Gruppe in einer Halbtotale gefilmt ist, sieht man nicht bloß die Figuren, sondern es wird auch ein Eindruck vom namenlosen Dorf vermittelt, das aus verschiedensten Grau-Braun-Tönen und einigen grünen Flecken der Bäume besteht. Durch die einheitlich schwarze Kleidung der Frauen wird eine starke Zusammengehörigkeit vermittelt. Sie scheinen in ihrer Trauer um Angehörige vereint zu sein. Die Frauen folgen einer Choreografie mit rituellem Charakter, in der jede Frau dieselben Bewegungen macht und gewissermaßen als Individuum verblasst. Sie gehen diesen gemeinsamen Weg zum Friedhof und verteilen sich schließlich, ihrer gemeinsamen Pflicht folgend, um bei jeweils dem Grab zu landen, das ihrer Verstorbenen gedenkt. Die Traube zerfällt also an der Trennlinie der Religionen, an der der Friedhof in zwei Teile geteilt ist. Bei diesem *Foreshadowing* wird der Lauf der Handlung des restlichen Films gewissermaßen vorweggenommen.

Signifikant ist außerdem der Schnitt während des rituell anmutenden Marsches zum Friedhof, der die Einstellung der Frontalansicht, von der Einstellung der Rücken der Frauen trennt. Durch diese Ansicht von hinten verliert der Zuseher jegliche Möglichkeit die ohnehin einheitlich gekleideten Damen, einem Glaubensbekenntnis zuzuordnen. Die Anfangsszene skizziert somit den Grundton des Filmes, in dem Frauen den Zusammenhalt repräsentieren. Der Friedhof gibt der Religionsproblematik eine physische Verortung. Er vereint ihre historische, tödliche und

religiöse Komponente. Die Wichtigkeit des Friedhofs wird unterstrichen durch seinen Platz als erste und letzte Szene im Film. Auch die Rolle der Frauen kommt klar zum Vorschein, indem vor allem sie es sind, die den Friedhof betreuen.

Die Friedhofsszene am Schluss des Films (Filmminute 191:39 bis 194) unterscheidet sich gleich zu Beginn von der am Anfang, indem es keine rein weibliche Gruppe ist, die sich zum Friedhof bewegt, sondern auch Männer mit von der Partie sind. Außerdem sind die Frauen deutlich visuell voneinander unterscheidbar, manche von ihnen tragen Kopftuch, manche nicht. Man kann sie also anhand ihrer Kleidung scheinbar der einen oder der anderen Religion zuordnen. Doch der Schein trügt, denn als Teil des zuvor stattgefundenen Meisterstreichs, sind die Frauen in der jeweils anderen religiösen Garderobe gekleidet, um einerseits den in die Streitigkeiten vertieften Männern einen Schrecken einzujagen und andererseits die Lächerlichkeit religiöser Konflikte aufzuzeigen.

Den Sarg des Toten, den es zu begraben gilt, tragen die Männer gemeinsam. Dieser ist weiß angestrichen und sticht so genauso heraus wie der unnötige Tod Nassims in der Abfolge von Auseinandersetzungen. Genau wie die anfängliche Friedhofsszene wird auch die Schlusszene mit extradiegetischer Musik untermalt, hinzu kommt jedoch eine Off-Stimme, die die tragische Geschichte der Dorfgemeinschaft erzählt. In einem Komikelement kommen die Sargträger zu einem abrupten Stillstand, der den ihnen folgenden schwarzen Trauerzug zusammenprallen lässt. Eine subjektive Kamera blickt zum linken christlichen Friedhofsteil und nach rechts zum muslimischen Teil, denn die überlegenden Männer wissen nicht, wo sie den gemeinsamen Märtyrer begraben sollen. Schließlich fragen sie „Et maintenant, on va où ?“, ein übersetzter Ausdruck des libanesischen Arabisch, *w halla' lawayn ?* (vgl. Calargé 2017, 212). Das ist eine mehrsprachige Anspielung, die typisch für Cinéma-Monde-Filme ist. Hier endet der Film und lässt den Zuseher auf eine gemeinsame, grenzenlose Friedhofslösung hoffen.

3. Resümee: Kann „Et Maintenant, On Va Où?“ ein libanesischer Erinnerungsort werden?

Libanesishe Filmproduktionen, die den Krieg (von 1975 bis 1990) zum Thema machen, haben es nicht leicht, von der libanesischen Bevölkerung rezipiert zu werden. Thomas Richard erklärt, dass dies natürlich auch an der Art zu erzählen oder dem Angebot der Kinos liegen könnte, aber wohl doch eher an „l'attitude du public, qui ne va que peu voir ces films“ (Richard 2014, 506) liegt. „Cela étant, le rapport entretenu à cette amnésie est lui-même complexe, et ne se limite pas à une dénonciation de cet état chez leurs concitoyens. S[‘ils] se heurtent à la problématique, c'est aussi qu'elle leur est douloureuse, et que, en un certain sens, eux-mêmes y sont soumis“ (Richard 2014, 509). Besonders ungern gesehen im Gegensatz zu Aspekten des Kriegs,

die Israel betreffen, wird die Inszenierung inner-libanesischer Konflikte des Bürgerkriegs. Aufgrund des geringen Interesses mangelt es an Finanzierung. Oft stammen die Finanzierungen aus dem Ausland und die Filmpremiere findet wie beim Großteil von Cinéma-Monde-Produktionen auf internationalen Filmfestivals statt.

„[L]e cinéma traitant de la guerre civile se trouve également contraint, au sens où, pour trouver son public, il se doit aussi de ne pas être segmentaire, et tenter de retranscrire une lecture de la guerre civile qui soit suffisamment large pour que l'ensemble des Libanais puisse y retrouver une part de son vécu“ (Richard 2014, 506). Es ist sehr schwierig, eine Version der Geschichte darzustellen, die allen passt, da „ces films sont aussi socialement marqués par les souvenirs des cinéastes eux-mêmes, et qui représentent leur propre perception de la guerre, à travers leur milieu intellectuel“ (Richard 2014, 508). Bei „Et Maintenant, On Va Où?“ handelt es sich jedoch um einen prinzipiell versöhnlichen Ton, der höchst wahrscheinlich leicht Anklang findet, egal ob man sich in dieser doch etwas unwahrscheinlichen Geschichte wiederfinden kann oder nicht. Richard beobachtet „[à cause d'] une forme de mémoire nationale de la perte, du deuil, et de l'horreur de la guerre civile, apparaît aussi dans le discours de ces films une volonté de remettre en scène l'intercommunauté libanaise“ (Richard 2014, 507). Man will damit zeigen, dass man trotz der Zerstörung noch zusammenleben kann. Dieser Wille zur Solidarität ist bei Labaki sehr stark ausgeprägt. Falls der Film „Et Maintenant, On Va Où?“ also im Libanon rezipiert wird, hat er gute Chancen libanesischer *lieux de mémoire* des Bürgerkriegs zu werden.

Bibliografie

- Augé, Marc/ Michael Bischoff (Übersetzer) 2011, *Nicht-Orte*, 2. Auflage, München, Beck.
- Calargé, Carla 2017, *Liban. Mémoires Fragmentées d'Une Guerre Obsédante. L'Anamnèse Dans La Production Culturelle Francophone (2000-2015)*, Leiden, Brill. 212-218:
https://doi.org/10.1163/9789004343610_007 (Abruf 10. Juli 2020).
- Erl, Astrid 2017, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*, 3. Auflage, Stuttgart, J.B. Metzler.
- Joseph, Suad 1997, „The public/private--the imagined boundary in the imagined nation/state/community. The Lebanese case“, in: *Feminist Review*. 57. 73-92.
- Khatib, Lina 2006, „The Voices of Taboos. Women in Lebanese War Cinema“, in: *Woman. A Cultural Review*. 17/1. 65-77: <https://doi.org/10.1080/09574040600628591> (Abruf 10. Juli 2020).
- Nies, Martin 2015, „Culture-Clash-Komödien der Gegenwart. Konzeptionen von Transkulturalität, Intrakulturalität und Gender in TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER, FAK JU GÖHTE und ZWEI FAMILIEN AUF DER PALME“, in: *Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik* 2015/1. 65-97: <https://doi.org/10.15475/skms.2015.1.3> (Abruf 10. Juli 2020).
- Richard, Thomas 2014, „Mémoire de guerre et de résistance dans les films libanais“, in: *Contemporary French and Francophone Studies* 18/5. 505-513: <https://doi.org/10.1080/17409292.2014.976373> (Abruf 10. Juli 2020).