

Utopie des Weltfriedens

Frauen, Religion und Gewalt(-losigkeit) im Film ET MAINTENANT ON VA OÙ? (2011) von Nadine Labaki

Isabella Schwaderer

1. Einführung

Gegenstand dieses Beitrags ist der Film ET MAINTENANT ON VA OÙ? (dt.: WER WEIß WO HIN?) (FR/LB/ET/I/Qatar 2011) der libanesischen Schauspielerin und Regisseurin Nadine Labaki (*1974). Hierbei steht das Geschlechterverhältnis auf der Ebene der Erzählung und im religiösen Kontext im Mittelpunkt.

Labaki wurde für ihren jüngsten Film CAPERNAUM (dt. STADT DER HOFFNUNG) (LB/US/F/CY/Qatar/UK 2018) als erste arabische Regisseurin für einen Oscar nominiert. Sie hat sich der Arbeit des Filmemachens durch jahrelanges Drehen von Musikvideos angenähert und ist nach eigener Aussage Autodidaktin, da im Libanon keine Tradition des Filmemachens existiere.¹ Dies führe aber auch zu der ungewöhnlichen Situation, dass viele Frauen Regisseurinnen seien.² Der Film spielt in einem nicht näher bestimmbar libanesischen Dorf, das unzugänglich im Gebirge liegt; auch zeitlich ist das Geschehen nur annäherungsweise in einem nicht enden wollenden Bürgerkrieg angesiedelt. Die je zur Hälfte christliche und muslimische Bevölkerung versucht friedlich den Alltag zu meistern, bis sich häufende Nachrichten von Eskalationen im

1 Sarajevo Film Festival 2012: TC 00:23:05–00:24:00.

2 Sarajevo Film Festival 2012: TC 00:33:35–00:40:00.

Land die Stimmung zusehends trüben. In einem religionsübergreifenden Komplott versuchen die kriegsmüden Frauen die immer wieder aufbrechenden Konflikte ihrer Männer und Söhne mit Einsatz von Witz und allen ihnen zu Verfügung stehenden Mitteln, einschließlich einer ukrainischen Table-Dance Truppe, zu entschärfen. Als dies nicht gelingt, entscheiden sie sich schließlich zu einem letzten, radikalen Ausweg.

Die Regisseurin schildert ihre eigene Motivation für den Film wie folgt:

»It was (sic!) unfortunate events that happened in Lebanon that let me write, me and my cowriters [...] we have been through a very hard civil war and for the last two decades, you know, we have been able to calm things down, we have been able to live together peacefully, we are 18 different confessions, Muslim, Shia, Sunna, Christians, Jews, and we have been living together in a very small place [...] but two years ago, it was 2008, you know, it was some political events between two opposing political parties that led people to take weapons again [...] and in hours Beirut turned into a war zone again and the situation was completely absurd, because we saw people that were friends, that worked together, lived together in the same neighbourhood, in the same building, their children go to the same school and they buy their groceries from the same shop, and they turn into enemies within hours. [...] How can religious differences, how can political differences influence us so much. And at that point I just learned that I was pregnant with my first child. I guess, of course this changes something in you, your perspective on life, and I think you wonder, what if my son was now 18 or 19 years old and he was tempted to take a weapon [...] what would I do as a mother, how far would I go?«³

Die relative Ruhe im kriegserschütterten Libanon kam also zu einem bestimmten Zeitpunkt aus dem Lot und die (werdende) Mutter macht sich Gedanken über das Schicksal des (ungeborenen) Kindes. Diese beiden

3 Sarajevo Film Festival 2012: TC 00:08:24–00:11:08.

Elemente finden sich auch im Film wieder. Auf dem Verhältnis von Frauen und Männern, genauer: Müttern und Söhnen, basiert die Geschichte des Films in seinen komischen und tragischen Entwicklungen.

Religion und Gender beeinflussen einander in diesem Film gegenseitig und sind auf komplexe Weise ineinander verzahnt; sie sind die Motoren der Handlung. Um allerdings diese Wechselbeziehung sichtbar zu machen, müssen die zahlreichen Schichten der filmischen Erzählung zunächst einmal einzeln herausgearbeitet werden. Die oberflächlichen binären Oppositionen von Männern/Frauen, Christ*innen und Muslim*innen sind dabei *nicht* die eigentlichen Grundkonflikte. Doch der Reihe nach.

2. Zum Genre des Films

Der Film wurde vom Filmkritiker Georg Seeßlen durchaus zutreffend als *Feelgood-Movie* charakterisiert;⁴ ein solcher Film, mit einfachem Mittel realisiert, lebt von einer starken moralischen Botschaft;⁵ hier kommen »Konflikte zu einer Lösung, erweisen sich Menschen als lernfähig, [...] Es geht nicht darum, die Welt zu verbessern, sondern darum, die Inseln des Guten anzusteuern.«⁶ Die Tiefe wird dem Film auch abgesprochen, er wird als »allzu naiv und belanglos«⁷ bezeichnet, eine Komödie, die »jede Differenziertheit in der Darstellung gesellschaftlicher Zusammenhänge« einebnet.⁸ So ist Labakis Film eben gerade keine dokumentarische Aufarbeitung der Auseinandersetzungen zwischen Christ*innen und Muslim*innen im Rahmen des Bürgerkriegs im Libanon, sondern er entspringt einer emotional stark aufgeladenen persönlichen Motivation, als Künstlerin politisch zu handeln:

4 Seeßlen 2012.

5 Sarajevo Film Festival 2012.

6 Seeßlen 2012: 16.

7 Koll 2013 : o.S.

8 Koll 2013 : o.S.

»A film is a very powerful non-violent weapon to trigger change, because if you entertain people you can tell them what you want.«⁹ Ein politisches Handeln also, aber auf einer Ebene, die schmerzfrei konsumierbar ist. *Feelgood-Movies* »behandeln zwar soziale und ökonomische Probleme, sie werden aber auf einer Ebene des ›Menschlichen‹ abgehandelt; wenn sie überhaupt an eine konkrete historische Situation gebunden sind, dann wird diese vor allem als Bühne der Metapher verwendet.«¹⁰

Dies zeigt sich auch darin, dass Labaki hauptsächlich mit Laiendarsteller*innen ohne festes Skript arbeitet, was den einzelnen Szenen einen gewissen »natürlichen« Charakter verleiht. Die Handlung ist gänzlich konstruiert, im Sinne einer Utopie, und auch die wenigen Außenaufnahmen bilden kein echtes Dorf ab, sondern es wurde an verschiedenen Orten gedreht, um Aufnahmen einer von moderner Technik unbeeinflussten Dorfgemeinschaft zu simulieren, ein gängiges Verfahren beim Drehen. Dieses Setting *jenseits von Raum und Zeit* kann Elemente integrieren, die in einem realistischen Kontext weitaus schwerer unterzubringen gewesen wären, nämlich Elemente der Märchenerzählung, des Wunders und der Parabel. Unterhalb der Oberfläche des einfachen *Feelgood-Movies* mit seiner simplen Moral und den komischen Elementen, die ihn auch als Familienfilm leicht konsumierbar machen, sind es vor allem die sorgfältig ausgefeilte Struktur wie auch seine vielfältigen intertextuellen Bezüge, die den besonderen Reiz dieses Films ausmachen.

3. Literarische Struktur des Films: Eine Tragödie

In Aufbau und Ausgestaltung der Szenen und einzelner Charaktere folgt die Erzählung des Films einer konventionellen Interpretation der aristotelischen Dramentheorie. Was als eine deskriptive Analyse eines Dramentextes angelegt ist, wurde in der Rezeption zu einem normativen Leitfaden abgeändert und entfaltete damit eine immense Wirkung auf das europäische Theater und darüber hinaus. Für unseren Kontext ist

9 Sarajevo Film Festival 2012.: TC 00:12:06–00:12:08.

10 Seeßlen 2012: 17.

wichtig, wie Aristoteles die Textgattung der Tragödie von einer benachbarten Gattung, nämlich der Geschichtsschreibung abgrenzt: Während die Geschichtsschreibung das Besondere schildert (*so wie es war*), geht die Dichtung auf das Allgemeine (*so wie es sein soll*).¹¹ Der/die Autor*in hat somit mehr Freiheit in Wahl und Ausgestaltung des Stoffs, kann didaktisch verkürzen und verdichten, um eine emotionale Affizierung der Zuschauer*innen zu bewirken.

So spricht die Tragödie das moralische Empfinden ihrer Zuschauer*innen unmittelbar dadurch an, dass ein ethisch guter Charakter den Umschlag vom Glück zum Unglück erlebt. Wichtig ist hierbei, dass das Unglück nicht das Resultat einer verwerflichen Handlung oder Motivation ist, sondern die Folge einer fehlerhaften Wahrnehmung des/der Handelnden.¹² Dies hat einen unmittelbaren Einfluss auf die Frage von Schuld und Verantwortung. In jedem Fall können sich die Zuschauer*innen sehr gut mit moralisch integren Charakteren identifizieren, was zunächst den *Wohlfühlfaktor* verstärkt. Tritt dann die vorgesehene *tragische Wende* (*Peripetie*) ein, ist die Wirkung auf die Zuschauer*innen sehr stark: die innere Bewegung, die viel diskutierte *Katharsis* bewirkt eine seelische *Reinigung*,¹³ modern formuliert einen Stressabbau, der im besten Falle eine, zumindest vorübergehende Transformation der Zuschauer*innen bewirkt. Dies macht das Theatererlebnis (oder, wie in unserem Falle, das Kinoerlebnis) zu einer eindrücklichen Form von Unterhaltung, aber auch von Persönlichkeitsbildung. Anders als in den klassischen Vorbildern mischt Labaki jedoch die Gattungen und fügt zusätzlich bewusst den Humor als didaktisches Mittel ein:

»Sometimes the situation is so absurd that you cannot help but laugh about it. [...] I needed to make it ridiculous. Because I think through humor, when you laugh about your flaws it's really the way to start healing. [...] I wanted to get the viewer into this rollercoaster of emotions, whether it is laughing or crying.«¹⁴

11 Aristoteles, *Poetik* 1452b, ediert von Höffe 2010.

12 Aristoteles, *Poetik* 1452d, ediert von Höffe 2010.

13 Aristoteles, *Poetik* 1449d, ediert von Höffe 2010.

14 Sarajevo Film Festival 2012: TC 00:13:17–00:15:13.

Betrachten wir die formale Gliederung des Films. Es ergibt sich somit, immer noch im Vokabular des Tragödienaufbaus, folgende schematische Darstellung des Handlungsverlaufs:

1. Parodos (Einzug): Besuch der Frauen auf dem Friedhof, kollektive Trauer. Hier ist vor auszuschicken, dass ein zentrales Element der attischen Tragödie der *Chor* ist, in unserem Falle repräsentiert durch die Gruppe der trauernden Frauen. Er ist ständig auf der Bühne präsent und agiert zwar vielstimmig, aber dennoch einheitlich. Er steht entweder im Dialog mit 1–3 weiteren Schauspielern, um die Handlung voranzutreiben, tritt aber auch in lyrischen Passagen auf. Dabei wird eine bestimmte Situation reflektiert und kommentiert, in rhythmisch durchkomponierten ›Liedern‹, die wahrscheinlich auch tänzerisch umgesetzt wurden. Kongenial setzt Labaki eben dieses Element zu Beginn des Films ein; eine Gruppe trauernder Frauen besucht den Friedhof, wortlos, nur von Musik unterlegt, und ›tanzt‹ gewissermaßen eine verfremdete ritualisierte Form der Trauer, indem die Frauen sich auf die Brust schlagen.

Diese hoch emotionale Szene setzt bereits den Rahmen, in dem die filmische Erzählung gelesen werden soll: Die Hauptakteurinnen werden in Nahaufnahmen nach und nach unkommentiert vorgestellt. Dann fährt die Kamera zurück und sichtbar wird eine zunächst ununterscheidbare Gruppe von Müttern, Schwestern und Ehefrauen der zahlreichen bestatteten jungen Männer. Hier treten die Frauen als amorphe Masse auf, mit ihren versteinerten Gesichtern, während die Kamera sich allmählich abwärts bewegt und kurz an den Säumen der wadenlangen Röcke innehält und die gleichförmig schreitenden Füße in schwarzen Nylonstrumpfhosen und ausgetretene, staubige Schuhe sehen lässt. Die Frauen gehen rhythmisch weiter, schlagen sich im Takt auf die Brust, schwanken, und krümmen sich. Wieder auf die Gesichter gerichtet enthüllt die Kamera allmählich die unterschiedliche religiöse Zugehörigkeit der Frauen, markiert durch das Tragen oder Nicht-Tragen eines Kopftuchs. Das Lied überblendet zwei weibliche Singstimmen mit Elementen aus beiden religiösen Traditionen, christlich und muslimisch, wovon eine modulierend die Worte *Kyrie eleison* (*Herr erbarme dich*) intoniert, die andere *Allahu Akhbar* (*Gott ist groß*). Wie in der Gruppe

der Frauen schwimmen auch akustisch die beiden Traditionen, bis die Gruppe den Friedhof betritt und sich auf die beiden nach religiöser Zugehörigkeit streng getrennten Abteilungen verteilt.

II. *Klimax (Steigerung)*: In kurzen, witzigen Dialogen der Frauen untereinander und mit einigen Männern des Dorfs wird schnell klar, dass die Frauen es satt haben, ihre Lieben beisetzen zu müssen, die den ständig aufflammenden Gewalthandlungen zwischen den religiösen Gruppen zum Opfer fallen. Sie lassen sich also etwas einfallen, um die Männer vom Kämpfen abzulenken. Dieses dreimal wiederkehrende Motiv wird entfaltet und vertieft.

III. *Peripetie (Höhepunkt und Wendung)*: Ähnlich wie in der klassischen Tragödie, in der gewöhnlich zu Beginn des vierten Aktes eine entscheidende Wende in der Handlung eintritt, markiert auch im Film die Verkettung unglücklicher Umstände, die den Tod eines jungen Mannes zur Folge hat, den Übergang von der Komödie zur Tragödie. Die betreffende Szene befindet sich in etwa nach den ersten zwei Dritteln des Films und zeigt den Tod des Sohnes und Klage der Mutter.¹⁵ Die vorher angelegten Themen der Überlistung der Männer durch die Frauen erhalten jetzt mehr Dramatik: Durch den Tod des Jungen setzt eine voraussehbare Handlung ein, nämlich der Eintritt aller Männer in einen sinnlosen Krieg, der die gegenseitige Vernichtung zur Folge hätte. Diese Katastrophe muss nun erst recht abgewendet werden.

IV. *Exodos (Auszug, Rückkehr zum Ausgangspunkt)*: Der Film endet ähnlich, wie er angefangen hat, nämlich in einer Szene der kollektiven Trauer bei der Beisetzung des unglücklich zu Tode gekommenen Jungen. Eine unmittelbare Kriegsgefahr scheint zunächst einmal abgewendet zu sein, die Dorfgemeinschaft ist in Trauer vereinigt, jedoch endet die Szene mit der Aporie, die auch den Titel des Films bildet – »Und jetzt, wohin gehen wir?«

15 ET MAINTENANT ON VA OÙ?: TC 01:03:00–01:05:50.

4. Elemente der klassischen Komödie: Aristophanes' *Lysistrata*

Entsprechend der dramatischen Struktur legt der Film auch bei der Gestaltung weniger Wert auf eine einfühlsame, psychologisierende Gestaltung mehrdimensionaler Charaktere. Im Gegenteil, die Figuren sind sehr schematisch und stehen für typische Konstellationen. Mehr noch als bei den Frauen sehen wir die Männer nicht als individuelle Persönlichkeiten, sondern in ihren gesellschaftlichen Rollen: der Priester, der Imam, der Bürgermeister, der ›Dorftrottel‹, und ähnliche, Figuren, die auch ohne individuelle Namen auskommen. Bei den Männern werden vor allem komödienhafte Elemente betont. Hier wird deutlich, dass die filmische Erzählung von der klassischen Tragödienstruktur erheblich abweicht.

Auch die Frauen bekleiden bestimmte gesellschaftliche oder dramatische Funktionen, erhalten jedoch mehr Konturen und gelegentlich auch einen Namen, etwa Yvonne, die Gattin des Bürgermeisters, oder auch die stereotype ›schöne Witwe‹ in der romantischen Nebenerzählung des Films mit dem sprechenden Namen Amel (*Hoffnung*), gespielt von Nadine Labaki selbst. Zu einer verflachenden und vergrößernden Darstellung der Figuren gehört auch die Konstruktion binärer Gegensätze (Mann/Frau; Gewalt/Friede; Christen/Muslime; unbeherrschtes Temperament/Besonnenheit und List; Frauen aus dem Dorf/Frauen aus der Ukraine). Diese Elemente von Komödie und Satire mit ihren zuweilen groben Witzen dienen vordergründig der Unterhaltung, haben andererseits aber auch eine Art pädagogischer Funktion, mit der die Autor*innen eine einfache Botschaft an das Publikum übermitteln wollen: »Sometimes you need to exaggerate things«¹⁶ erklärt auch die Regisseurin.

Die komödienhaften und leichten Aspekte des Films nutzen Elemente der Satire wie auch der Utopie, um Wege zu politischen Veränderungen zu eröffnen. Er beschränkt sich nicht auf eine didaktische Vermittlung von Normen durch Einsicht und Reflexion, sondern greift

16 Sarajevo Film Festival 2012: TC 00:40:30–00:40:35.

ausdrücklich auf die Effekte der Komik und des Witzes zurück, um die Vermittlung der politischen Aussage zu gewährleisten. Die Situationskomik und das dadurch ausgelöste Gelächter bewirken dabei keineswegs einen nur vorübergehenden Stressabbau für den Moment der Aufführung, sondern können fest gefügte Strukturen unter Umständen nachhaltig stören.¹⁷

Neben der antiken Tragödie, die den formalen und literarischen Rahmen für den Film bietet, kristallisiert sich somit ein weiterer wichtiger intertextueller Bezug heraus, mit dem bewusst gespielt wird: Es handelt sich um die Komödie *Lysistrata* des Aristophanes (geboren in der Mitte des 5. Jh.–ca. 380 v. Chr.), zuerst aufgeführt 411 v. Chr. Hier hat die Verschwörung der Frauen beider Lager einen Friedensschluss der beiden Städte Athen und Sparta zum Ziel, deren kriegerische Auseinandersetzungen die politische Landschaft des stark von Gewalt geprägten Griechenlands im fünften vorchristlichen Jahrhundert entscheidend bestimmten. In zwei parallel verlaufenden Handlungssträngen treiben die jungen Frauen um Lysistrata mit der Durchsetzung eines Liebestreiks die Handlung voran, die ergänzt wird durch die alten Frauen, die sich die Staatskasse auf der Akropolis Athens gesichert haben, um ihren Missbrauch als Kriegskasse zu verhindern.¹⁸

Wie schon bei Aristophanes kann so zum einen »der Zuschauer für die Dauer des komischen Spiels den Druck des Alltags in einem befreienden Lachen«¹⁹ vergessen, darüber hinaus aber auch frei werden für neue Ansätze des Zusammenlebens. Der grobe Spott über eine gesellschaftliche Gruppe (im Film: die Männer des Dorfs) ist für die antiken Komödiendichter²⁰ ein legitimes Mittel zur »Überwindung der politischen Missstände oder zumindest als Mittel zur Einsicht in die Verkehrtheit poli-

17 Zur Funktion des Humors in einer literarischen Gegenwart vgl. die grundsätzlichen Beobachtungen von Bachtin 1996.

18 Landfester 2019: 12.

19 Zimmermann 2011: 783.

20 Ich verwende hier die männliche Form, da keine weiblichen Komödiendichterinnen aus der Antike bekannt sind.

tischer Zustände»²¹ Aus dieser literarischen Gattung der attischen Komödie übernimmt der Film auch das Motiv der karnevalesk *verkehrten Welt*, sein gewissermaßen utopisches Setting einer bestimmten Denkfigur, das »was wäre, wenn«-Spiel, in dem die Frauen sich über die gesellschaftlichen Grenzen hinweg zusammentun, um Frieden zu stiften in einer Welt, die tatsächlich gerade Kopf zu stehen scheint.²² Die Frauen ignorieren das religiös, rechtlich und gesellschaftlich fixierte politische Monopol der Männer auf Deutungs- und Entscheidungshoheit. Sie werden dadurch zu Rebellinnen, dass sie die Männer manipulieren und das durchsetzen, was die Männer nicht können und auch nicht wollen. Phantastisch-utopisch ist außerdem der Zusammenschluss der Frauen über die religiösen Grenzen hinweg und die Einführung des Sexstreiks (*Lysistrata*) bzw. der gezielten Überlistung und Übertölpelung der Männer durch die Frauen (ET MAINTENANT ON VA OÙ?), als Mittel politischen Handelns, wobei die Vermischung von Privatem und Öffentlichem allein schon für komische Momente sorgt.²³

Die List der Frauen bildet den Hauptteil der komischen Handlung, durch die die Männer daran gehindert werden sollen, gegeneinander die Waffen zu ergreifen. Die Übernahme der Staatskasse aus der *Lysistrata* wird ersetzt durch die Kontrolle der Informationswege, durch die Kenntnis über Kriegshandlungen ins Dorf dringen können (Sabotage des Fernsehers, Verbrennen der Tageszeitungen). Der Liebesstreik wird umgekehrt in Szene gesetzt: Anstatt durch Entzug von Sex sollen die Männer hier durch ein entsprechendes »Überangebot«, namentlich das Engagement einer ukrainischen Table-Dance-Truppe, die das Dorf für ein paar Tage in Aufruhr versetzt, von ihren kriegesischen Gedanken abgelenkt werden. Der wenig zartfühlende Spott über die Männer und ihre angeblichen Charakterschwächen gehört sicherlich zur Strategie der Übertreibung und ist eben diesem Programm der Komödie geschuldet, ihrem satirischen »Lachen, das als aggressives Verlachen den

21 Landfester 2019: 7.

22 Zur Verwendung des Karnevalesken im Film vgl. Stam 1996.

23 Für die *Lysistrata* vgl. Landfester 2019: 19–20, das gleiche gilt aber, *mutatis mutandis*, auch für die Frauen in Labakis Film.

Verspotteten ausschließen und dem Verlachten seine Anerkennung und Geltung nehmen sollte«²⁴. Die »subversive Kraft des Verlachens«²⁵, verstärkt durch die Gemeinschaft des Kinoerlebnisses, wird zur Quelle der Hoffnung auf eine bessere Welt. Während jedoch die attische Komödie wenig respektvoll mit den Verlachten umging, überschreitet Labakis Film nicht die Grenzen des guten Geschmacks und bleibt daher ein *Feelgood-Movie*.

Wie die *Lysistrata* hat auch der Film *ET MAINTENANT ON VA OÙ?* also zwei Ebenen. Beide haben eine eindeutig politische Ausrichtung, da sie sich auf aktuelle Ereignisse beziehen. Die *Lysistrata* spielt vor dem Szenario des Peloponnesischen Kriegs (431–404 v. Chr.), in dem der Delisch-Attische Seebund unter der Führung Athens und der Peloponnesische Bund unter Führung Spartas mit wachsender Brutalität um die Vorherrschaft in Griechenland kämpften. Diese Auseinandersetzung hatte das Potenzial zu einem antiken ›Weltkrieg‹ zu werden, da die führenden Mächte des Mittelmeerraumes daran beteiligt waren und Persien eine bedeutende Rolle im Hintergrund spielte.²⁶ *ET MAINTENANT ON VA OÙ?* verzichtet zwar auf konkrete historische Markierungen; nichtsdestotrotz spielt sich die Geschichte vor dem nie genannten und doch ständig präsenten libanesischen Bürgerkrieg (1975–1990) ab. Im Laufe dieser Ereignisse griffen auch die umliegenden Mächte des östlichen Mittelmeerraums und darüber hinaus ein und das Land wurde zum Schauplatz blutiger Auseinandersetzungen, die bis heute nicht ganz abgeklungen sind. Die religiöse Vielfalt des Libanon ist freilich weder Grund noch einziger Auslöser des Krieges gewesen; vielmehr teilt das Land viele Eigenschaften und Herausforderungen, vor denen die umliegenden arabischen Staaten stehen. Die gesamte Region ist von einem Geflecht eng verzahnter sozialer Gruppen geprägt, die zu einem zentralisierten Staatsgebilde auch in Opposition stehen können. Darüber hinaus ist die Verteilung wirtschaftlicher Ressourcen umkämpft und insbesondere die junge Generation stellt die traditionelle Elite in

24 Landfester 2019: 9.

25 Zu den Anteilen der *Lysistrata* siehe Landfester 2019: 9.

26 Landfester 2019: 17.

Frage. Nicht zu vernachlässigen ist der Konflikt um Israel und Palästina sowie eine bestimmte Form der Politisierung des Islam, die darüber hinaus durch die Auseinandersetzungen zwischen Schiiten und Sunniten und durch die Präsenz von Großmächten in der Region wie dem Iran und den USA weiter angeheizt werden.²⁷ Trotz allem entzündet sich bis heute die Gewalt entlang ethnisch-religiöser Trennungslinien.

Die Schrecken des Krieges werden in beiden Werken nicht geschildert oder nur andeutungsweise erwähnt: Auf die Aussage des Athener Ratsherrn, dass die Frauen nichts mit dem Krieg zu tun hätten, antwortet Lysistrate (v. 588–590): »Nichts? Du verfluchter Kerl, / wir tragen mehr als doppelt an ihm. Zu allererst, indem wir Söhne gebären/und sie dann in den Krieg schicken ...« Die Reaktion des Ratsherrn »Schweige, erinnere nicht an das Schlimme!« deutet in der Aposiopese das Leid, das der Krieg verursacht, an.²⁸ In *ET MAINTENANT ON VA OÙ?* werden die Konsequenzen männlicher Gewaltausübung im Krieg ebenfalls nur mittelbar sichtbar auf dem nach Religionen aufgeteilten Friedhof, den die Frauen an drei signifikanten Momenten der Handlung besuchen: Am Anfang, am Ende und kurz vor der *Peripetie*, bzw. der *Katastrophe*. Ein wesentlicher Unterschied zur Komödie des Aristophanes liegt aber in der grundlegenden Motivation der Frauen im Film: während in der *Lysistrate* die Abwesenheit der Männer in erster Linie wegen des Fehlens der ehelichen Intimität bedauert wird, erhält *ET MAINTENANT ON VA OÙ?* eine dramatische Dimension durch die Betonung der Mutterrolle und den Verlust der Söhne, die schon in der Eingangsszene die Gestalt der *mater dolorosa* und im Besonderen der *pietà* zitiert.

27 Mackey 2006: 7–8.

28 Landfester 2019: 19.

5. Die religiöse Dimension im Film: Gewalt, Wunder und Opfer

Wie bereits angedeutet, vereint der Film komödienhafte und tragische Elemente.²⁹ Während die leichtere, heitere Handlung aus dem Antagonismus der Geschlechter und der utopisch-satirischen Handlung der Frauenverschwörung erwächst, folgt mit dem Eintreten der *Katastrophe* im dramentheoretischen Sinn, nämlich dem Umschwung der Handlung hin zum Unglück, die Tragödie. Diese manifestiert sich in der Form eines *unschuldigen Opfers*. Im Verlauf der Handlung wurden verschiedene Verbindungen des Dorfs zur Außenwelt von den Frauen gekappt, um einen Gewaltausbruch zu vermeiden und um das Dorf in einem Zustand künstlicher paradiesischer Unschuld zu halten. Der Fernseher und das Radio werden zerstört, Tageszeitungen verbrannt. Weiterhin wird von den Frauen ein Wunder inszeniert, während dessen Yvonne, die Gattin des (christlichen) Bürgermeisters, eine Vision vortäuscht und als Medium des Wortes Gottes Frieden in der Nachbarschaft predigt.³⁰ Die Wirkung dieses Wunders ist jedoch nur von kurzer Dauer und schon bald regt sich unter den Männern wieder die Neigung zu Gewalt.

Wenn wir den Film *ET MAINTENANT ON VA OÙ?* auf seinen religiösen Gehalt hin untersuchen, fällt natürlich als Erstes die Auseinandersetzung zwischen zwei religiösen Gruppen, namentlich der Christ*innen und Muslim*innen ins Auge. Wie aber bereits dargelegt wurde, kann bei diesem Film allerdings nicht die Rede sein von einer realitätsgetreuen Analyse der tatsächlichen politisch-religiösen Verhältnisse im Libanon, noch sind bestimmte religiöse Gruppen innerhalb des Islams bzw. des Christentums, von denen es im Libanon viele verschiedene gibt, eindeutig erkennbar. Optisch erkennbar wird die unterschiedliche Gruppen-

29 Ich verwende in diesem Zusammenhang die Begriffe *Komödie* und *Tragödie* vorwiegend als literarische Gattungen, die bestimmten Strukturen folgen. Anders interpretiert Hettich 2008 die Vermischung der Elemente Im Sinne einer »Melancholischen Komödie« als neuem Filmgenre; diesem Faden konnte ich in diesem Zusammenhang leider nicht nachgehen. Ich danke Silke Martin für diesen Hinweis.

30 *ET MAINTENANT ON VA OÙ?*: TC 00:33:33–00:36:30.

zugehörigkeit nur in der Kleidung der Frauen (Kopftuch und schwarze Mäntel als Marker der Muslimas, und deren Fehlen bei den Christinnen) und daran, welche Gotteshäuser frequentiert werden. Diese Unterschiede erweisen sich jedoch im Verlauf der Handlung als völlig kontingent, und sie dienen nur zur paradigmatischen Kodierung zweier verfeindeter Gruppen. So erklärt auch die Regisseurin das Verhältnis der beiden Gruppen wie folgt:

»This film, for me, is not about a Lebanese problem, between Muslims and Christians, is a problem of human beings. This conflict could have happened between two football teams, one wears red, one wears green. [...] I want to talk about the intolerance and the fact that we do not tolerate the difference of the other.«³¹

Dies vorausgesetzt, enthüllt der Film trotz allem eine religiöse Dimension auf einer anderen Ebene, nämlich die der Funktion des *Opfers* als religiöser Kategorie. Wir werden sehen, wie in dieser Konstellation der Opferhandlung eine neue Facette des Geschlechterverhältnisses gestaltet wird.

Aus den vielfältigen Theorien, die das *Opfer* aus kulturhistorischer, theologischer oder religionswissenschaftlicher Sicht deuten,³² seien an dieser Stelle für die Entschlüsselung der Symbolik des Films nur zwei hervorgehoben: die Überlegungen Walter Burkerts³³ hinsichtlich des Zusammenhangs von kultischer Opferhandlung und der Entstehung der Tragödie sowie die viel diskutierten Thesen des Kulturanthropologen René Girard (1923–2015). Während Burkert nahelegt »die sakralisierten Tötungshandlungen, die blutigen Opfer, das Schlachten der Tiere bei festlicher Gelegenheit als Inszenierungen geregelter Aggressionen zu verstehen, weshalb denn diese Rituale imstande seien, Gruppensolidarität durch die Schauer des Heiligen zu begründen«³⁴, geht die soziale Funktion des Opfers bei Girard etwas darüber hinaus; es handelt sich

31 Sarajevo Film Festival 2012: TC 00:44:05–00:44:44.

32 Einen Überblick über gängige Ansätze gibt Malsch 2007: 19–38.

33 Burkert 1997.

34 Burkert 1997: 334.

um ein Instrument für die Integration mimetischer Prozesse und der daraus resultierenden gesellschaftlichen Gewalt.

6. Opfer und Geschlechterrollen I: Von Männern* dargebrachte Opfer

Das »Schlachten der Tiere bei festlicher Gelegenheit«³⁵ ist in den von Landwirtschaft und Viehzucht geprägten Gesellschaften des Mittelmeerraums »Männersache«³⁶ und wird im Film auch als solche inszeniert, wenn auch ironisch gebrochen. Bei der letzten großen gemeinsamen Feier wendet sich der Bürgermeister in seiner Ansprache auch an Abu Ali, den Ziegenhirten. Seine Ziege Brigitte war tags zuvor auf eine Mine getreten; dieses Tier, das der allgemeinen, sinnlosen Gewalt unschuldig zum Opfer gefallen war, wird der Festgemeinschaft als Braten gespendet. Das Motiv des Opfers, das Versöhnung bringt, wird hier zum ersten Mal durchgespielt, die Anspielung auf Girards *Sündenbock* in Form der Ziege ist unverkennbar und nicht ohne ironische Brechung. In der allgemeinen Begeisterung dankt der Bürgermeister also im Namen der Gemeinde dem Hirten mit den Worten:

»Die Botschaft lautet: Brigittes Tod war nicht sinnlos, Abu Ali! [Zwischenruf aus dem Publikum: Brigitte ist unter uns!] Deine Ziege hat sich für uns geopfert. Ihren Leib und ihre Seele hat sie geopfert. [...] Jeden von uns hätte es treffen können [sc. auf die Mine zu treten].«³⁷

Im Kontext der Szene wird der Tod der zärtlich geliebten Ziege, die durch ihren Namen fast als Person wahrgenommen wird, in einen größeren Sinnzusammenhang gestellt. Mehr noch, das rein für sozialen Zusammenhalt intendierte Opfer wird sogar soteriologisch konnotiert. Dadurch, dass sie auf diese Mine, den versteckten Ableger der Gewalt eines seit langem tobenden Bürgerkrieges, getreten sei, habe sie diese

35 Burkert 1997: 334.

36 Vgl. die männlichen Protagonisten der Erzählungen um Abraham/Ibrahim.

37 ET MAINTENANT ON VA OÙ?: TC 00:11:30–00:11:40.

gleichzeitig entschärft und damit die Gemeinschaft in gewisser Weise *erlöst*: »Jeden von uns hätte es treffen können«. Damit, und mit der nur zum Teil ironischen Überhöhung des Vorfalls als Selbstopfer, erhält sie christologische Züge als *Lamm Gottes* (Joh 1,29),³⁸ was aus dem Mund des christlichen Bürgermeisters eine nachvollziehbare Folge seiner religiösen Zugehörigkeit ist. Das gemeinsame Verzehren der Ziege zu der festlichen Gelegenheit der Einweihung des Fernsehers und des Jahreswechsels (möglicherweise 2000/2001)³⁹ könnte ebenso auf das islamische Opfer(-fest) verweisen, bei dem des Propheten Ibrahim (Abraham) und seiner Bereitschaft gedacht wird, seinen Sohn zu opfern (Koran, Sure 37.99–113; vgl. die biblische Erzählung in Genesis 22.1–19). Der Zusammenhang wird allerdings nicht direkt genannt, lediglich der Hinweis: »nur die rechte Seite der Ziege ist halal« ist als allgemein akzeptierter Witz vorhanden, aber eben auch als solcher zu verstehen. Streng genommen dürfte die verendete Ziege von Muslimen nämlich gar nicht verzehrt werden, da sie nicht rituell geschlachtet wurde (Koran, Sure 5.3). Nichtsdestotrotz fungiert die gesamte Festszene als die letzte friedliche Zusammenkunft des gesamten Dorfs. Unterstützt wird dieser Eindruck durch die in der Ansprache des Bürgermeisters explizit erwähnte Anwesenheit von Priester und Imam, die in einer Totale nebeneinandersitzend und einander freundlich und einvernehmlich zunickend, als ein gut eingespieltes Duo von Stellvertretern der göttlichen Macht gezeigt werden.⁴⁰

Die Explosion der Landmine zeigt also den (Wieder-)Einbruch der Gewalt in das idyllische Dorf, das »in einen Krieg verwickelt war, der irgendwann begonnen hatte, wo, weiß ich nicht. Dieses Dorf ging verloren...« So kommentiert eine weibliche Stimme aus dem Off die ersten längeren Kameraeinstellungen vom Ort und der Umgebung.⁴¹ Die Bedrohung durch die Gewalt, deren Herkunft unbekannt ist und deren Be-

38 Zur biblischen Verwendung des Begriffs »Lamm (Gottes)« vgl. Nielsen 2011.

39 »Heute ist der Tag, an dem wir uns versammelt haben, um durch das Tor zu treten, das ins 21. Jh. führt.« ET MAINTENANT ON VA OÙ? : TC 00:11:08–00:11:16.

40 ET MAINTENANT ON VA OÙ? : TC 00:11:32–00:11:35.

41 ET MAINTENANT ON VA OÙ? : TC 00:00:47–00:01:40.

ginn in mythischer Zeit, *in illo tempore*, liegt, ist das bestimmende Motiv, das den Film in seiner ganzen Länge, auch in den komödienhaften Elementen unterschwellig bestimmt.

Zu diesem Grundkonflikt tritt in der Erzählökonomie des Films der Einsatz bestimmter Verweisungs- und Integrationsmomente. Ein schneller Schnitt beendet die einleitende Sequenz aus unbestimmten Bildern einer Kriegslandschaft mit scheinbar sinnlos die Gegend zerschneidenden Stacheldrahtzäunen mit Warnhinweisen in arabischer Sprache und eröffnet den Blick auf eine eifrig interagierende Dorfgemeinschaft. Die kollektive Trauer bei der Begehung des Friedhofs (säuberlich nach Religionszugehörigkeit in zwei Hälften geteilt) wandelt sich ebenfalls schnell in eine individuelle, bei der jede der Frauen ›ihr‹ Grab mit ›ihrem‹ oder ›ihren‹ Toten zärtlich pflegt. Die Gewalt gewinnt damit sehr schnell einen privaten Charakter und richtet sich gegen einzelne Individuen.

Gleichwohl tritt die Gewalt aber *per se* genommen überpersönlich auf. Konkret wird sie allerdings anhand eines unscheinbaren Objektes, das stellvertretend in Form einer Mütze auftaucht. Dieses *Dingsymbol* ermöglicht es den Zuschauer*innen, auf dem gedrängten Raum der Erzählhandlung eine weitere Sinnebene zu erschließen, indem es, weit mehr als ein rein ornamentales Element, als *Sinnstifter* fungiert und als strukturierendes Element an Gelenkstellen der Handlung auftaucht.⁴² Wie die Gewalt, die den Film bestimmt, wurde die Mütze dem jungen Nassim von seinem Vater vererbt und flößt seiner Mutter einen unerklärlichen Widerwillen ein: »Sag mal, Liebling, hast du nicht endlich die Nase voll von dieser blöden Mütze? Die konnte ich schon an deinem Vater nicht ertragen.«⁴³ Wie viele der anderen erwachsenen Männer ist Nassims Vater tot. Bei vielen Gelegenheiten wird die Mütze am Rand der Handlung immer wieder dem schlaksigen Jungen mit der dicken Brille vom Kopf gerissen und fliegt unter dem Gejohle der Dorfjungen von Hand zu Hand. An mehreren Stellen wird die teils spielerische, teils bedrohliche Gewalt der jungen Männer von ihren Müttern wieder

42 Wilpert 2001: 453.

43 ET MAINTENANT ON VA OÙ?: TC 00:09:15–00:09:18.

unter Kontrolle gebracht, was aber lediglich als erzählerisches Leitmotiv dient, um die Kulmination der Handlung, als nämlich die *friedensstiftende Macht* der Frauen endgültig zu scheitern droht, vorzubereiten.

An dieser Stelle erscheint als zentraler Konflikt der Handlung die Frage: Wie kann der ererbten, schon immer da gewesenen Gewalt zum Nutzen aller Einhalt geboten werden? Die Antwort: *Durch das Darbringen eines Opfers* wird bereits, wie oben erwähnt, zu Beginn der Handlung einmal ausgestaltet. Hier hat das Opfer der Ziege Brigitte allerdings eher bukolische Züge und das gemeinsame Mahl verweist auf die gemeinsamen antiken, christlichen jüdischen und islamischen Traditionen des östlichen Mittelmeerraums.

7. Opfer und Geschlechterrollen II: Von Frauen* dargebrachte Opfer

Es gibt jedoch ein weiteres, weit dramatischeres Opfer in diesem Film, und zwar den *zufällig*, durch einen Querschläger während einer Schießerei zwischen Christen und Muslimen außerhalb des Dorfs bei einer seiner Einkaufstouren *scheinbar sinnlos* ums Leben kommenden Nassim. Aber bereits bei der Festszene war das Thema der *Sinnhaftigkeit des Opfers* angeklungen (»Die Botschaft lautet: Brigittes Tod war nicht sinnlos, Abu Ali!«⁴⁴). Am Tod von Nassim wird im letzten Drittel des Films dargestellt, wie die Frauen diese scheinbar zufällige Begebenheit sukzessive in einen Sinnzusammenhang einschreiben und es ihnen damit gelingt, vorübergehend wieder Frieden zu stiften.

René Girard (1923–2015) hat mit seiner Kulturtheorie der Bedeutung der Gewalt in zwischenmenschlichen Beziehungen untersucht. Seine Erkenntnisse lassen sich wie folgt zusammenfassen: »Erstens das mimetische Begehren, das zeigt, wie sehr die Nachahmung das menschliche Zusammenleben prägt und wie leicht daraus Konflikte entstehen können. An zweiter Stelle steht der Sündenbockmechanismus, die nicht bewusste, kollektive Tötung oder Vertreibung eines

44 Vgl. oben Anm. 19.

Stammesmitgliedes als Lösung innerer Rivalitätskonflikte.«⁴⁵ Allein schon wegen der Einführung des Opfers der Ziege *Brigitte* liest sich der Film wie eine augenzwinkernde, aber deswegen nicht weniger ernsthafte Variation zum Thema *Sündenbock*. Zum eigentlichen *Sündenbock* der Erzählung wird Nassim, das *unschuldige, zufällige Opfer*, das zum Anlass einer weiteren Konsolidierung der Dorfgemeinschaft wird. Die Frage, »ob der Kreuzestod Jesu als Opfer bezeichnet werden darf«, gilt als schwieriges theologisches Problem. »Zwar betonte Girard immer den fundamentalen Unterschied zwischen den archaischen Opfern und dem Kreuzestod Jesu, aber dieser Unterschied dürfe nicht verschleiern, dass die zwischenmenschliche Gewalt nur auf andere abgeladen (Sündenbock) oder erlitten werden kann (Hingabe Jesu). Gewalt liegt in beiden Fällen vor«⁴⁶. Im Film wird eben diese Auseinandersetzung in einem anderen Licht gezeigt; der Fokus rückt vom *Sohn Gottes als (Selbst-)Opfer* hin zur *Mutter, die ihren Sohn zu Gunsten der Gemeinschaft opfert*.

Die Aufmerksamkeit der Frauen im Film liegt, wenn sie religiös konnotiert wird, viel mehr bei der Figur der Jungfrau Maria als auf männlichen Heilsfiguren wie etwa Jesus Christus oder dem Propheten Mohammed, und zwar gilt dies ohne Einschränkung für die christlich gezeichneten Frauen wie für die muslimischen. Gemeinsam flicken sie liebevoll die kleine billige Gipsstatuette der Jungfrau wieder zusammen, die bei einer Auseinandersetzung zu Schaden gekommen war.⁴⁷ Diese Vorstellung scheint sich durchaus mit der Realität im heutigen Libanon zu decken. Die Marienverehrung dort hat eine lange geteilte Geschichte und mit einem Höhepunkt zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Anlässlich des 50. Jahrestages der Verkündigung des Dogmas der *Unbefleckten Empfängnis* (1854) stiftete der Patriarch der Maronitischen Kirche das Heiligtum *Unserer Lieben Frau vom Libanon* nördlich von Beirut, das eine monumentale Statue der Jungfrau Maria überragt. Heute scheint sie im Libanon

45 Palaver; Schrom 2015.

46 Palaver; Schrom 2015.

47 ET MAINTENANT ON VA OÙ?: TC 00:36:40–00:37:30.

tatsächlich eine besondere transreligiöse Bedeutung zu haben, wie die Verehrung aus nicht-christlichen Gemeinden nahelegt.⁴⁸

Im Film wird diese Interpretation jedoch an einer kritischen Stelle wesentlich ausgeweitet. In der zentralen Szene, die in der antiken Tragödie die *Peripetie* auslösen würde, also den Umschwung der Handlung zum Unglück, wird Nassims Mutter mit dem Leichnam ihres Sohnes konfrontiert, der auf einer seiner Einkaufstouren durch einen Querschläger bei einer Schießerei zwischen Muslimen und Christen zu Tode gekommen ist.⁴⁹ Hier hält die Handlung einen Augenblick inne und in einer hochdramatischen Szene wird die Trauer der Mutter inszeniert. Sie verschmilzt in ihrer Verzweiflung mit den Elementen, als sie sich nachts mit aufgelöstem Haar durch Sturmböen in die Kirche kämpft. Dort wendet sie sich direkt an die Muttergottes, eine konventionelle Statuette aus Gips, die zuvor bereits einmal zu Bruch gegangen und von allen Frauen gemeinsam wieder zusammengefügt worden war. Ihr Gebet wird zu einer flammenden Anklage, die mit der Theodizeefrage endet: »Du bist doch auch eine Mutter! [...] Wieso hast du das Kind nicht beschützt? Warum hast du das nicht gemacht? [...] Ich habe ihn dir anvertraut und so gibst du ihn mir zurück?«⁵⁰

Spätestens hier tritt die von Girard hervorgehobene Mimesis in Erscheinung. Nassims Mutter erscheint in dieser Szene in einem hellblauen Morgenmantel über ihrem hellen Nachthemd und trägt somit die gleiche Kleidung wie die Figur in der Kirche, eine millionenfach kopierte Gipsmadonna. Die beiden Frauen stehen in dieser Szene filmisch einander gleichberechtigt gegenüber, es handelt sich fast um ein Duell, das in Schuss-Gegenschuss-Technik montiert ist, einer Sequenz von Einstellungen, in der die Darstellerinnen während ihres Dialoges abwechselnd gezeigt werden. Zwar ist die Szene wie ein Gespräch

48 »Im Libanon wächst eine neue marianisch inspirierte islamo-christliche Kultur heran« zitiert Ledergerber-Baumer 2017 Ibrahim Chamseddine, Muslim und früheren Minister für Verwaltungsentwicklung.

49 ET MAINTENANT ON VA OÙ?: TC 01:03:00–01:05:50.

50 ET MAINTENANT ON VA OÙ?: TC 01:04:20–01:04:40.

gestaltet, die Madonna bleibt jedoch stumm, obwohl sie in den Redepausen von Nassims Mutter in Nahaufnahme gezeigt wird. Einziger Hinweis auf die göttliche Empathie sind die blutigen Tränen der Madonna, die zunächst angetrocknet sichtbar sind; am Ende des Gesprächs rinnt ihr noch eine frische Blutsträne über die Wange, gleichsam als ein stummer Kommentar der Szene. Die Tränen sind ein ikonographischer Verweis auf die in der katholischen Volksfrömmigkeit oft verehrten Madonnen, die (Blut) weinen.⁵¹ Die Tränen, zumal wenn sie aus Blut sind, zeigen, so die Gläubigen, Mitleid und Kummer über das Böse in der Welt. Dies bewirkt unmittelbare Gleichsetzung der trauernden Mutter des Nassim mit der *Mater Dolorosa*, der »Schmerzensmutter«, eine im Rahmen der Marienverehrung gebrauchte Bezeichnung für Darstellungen der Schmerzen Mariae in ihrer lebenslangen Sorge um ihren Sohn Jesus Christus, der sich opfert, um die Menschheit zu retten.

Die Gleichsetzung der Mutter von Nassim mit der Jungfrau Maria verweist in der Erzählökonomie des Films auf die beiden Pole: *Gewalt* und *Opfer, um die Gewalt zu beenden*. Nachdem Nassims Mutter den Tod ihres Sohnes akzeptiert hat, geht sie jedoch noch weiter. Anders als die stets passive, trauernde Gottesmutter schreitet sie zur Tat und nimmt die aktive Rolle der Frau ein, die die physische Integrität ihres Sohnes »opfert«, um größeres Leid zu vermeiden. Nicht nur verheimlicht sie den Tod des jüngeren Sohnes vor der Dorfgemeinschaft und bringt ihn damit (vorläufig) um die letzte Ehre des Begräbnisses, sondern sie bedroht und verwundet auch den älteren Sohn, nachdem sie ihm das Gewehr des Vaters abgenommen hat. Auch mit dem Gewehr liegt, ähnlich wie bei der Mütze des Vaters, ein Dingsymbol vor. Mit dem ererbten Gewehr schießt sie ihrem älteren Sohn, der als verheirateter Mann aus der Sphäre der Kindheit hinausgetreten ist und somit in der allgemeinen Wahrnehmung bereits zu den »Kriegern« gehört, ins Bein, damit dieser nicht

51 Viel Aufsehen erregte seinerzeit die *Madonnina von Civitavecchia*, eine 42 cm hohe Statuette aus Gips (ein Modell wie das in Labakis Film), die als Souvenir aus dem Wallfahrtsort Medjugorje in die Stadt unweit des Vatikans gebracht wurde und die 1995 angefangen haben soll Blut zu weinen. Zu ihren Verehrern soll auch Papst Johannes Paul II gehört haben, zur Geschichte vgl. Klimek 2018: 2–7.

(wie offenbar schon sein Vater) in einer weiteren gewaltsamen Auseinandersetzung zu Tode kommt.

Dadurch, dass die Frauen, während der von ihnen organisierten Party, die die Aufmerksamkeit der Männer durch die Mitwirkung der ukrainischen Tänzerinnen und verschiedene Betäubungsmittel bindet, alle Waffen vergraben, wird die befürchtete Krise des Kriegs zwischen den Bevölkerungsgruppen zunächst einmal aufgeschoben, aber noch nicht wirksam gebannt. Sie entschließen sich zu einer radikalen Lösung: sie nehmen geschlossen die Religion der jeweils anderen Gruppe an und führen damit die Eindeutigkeit beider monotheistischen Religionen Islam und Christentum ad absurdum. Die Vertreibung der Repräsentanten der Religionen und die daraus resultierende Verwirrung stellt wieder einmal den Frieden in der Dorfgemeinschaft her. Die Frage, wie lange dieser wiederum halten wird, bleibt offen.

8. Schluss: Marienverehrung als Krisenbewältigung?

In diesen letzten Betrachtungen soll nochmals die Frage nach dem Verhältnis von Religion und Geschlecht gestellt werden. In Labakis Film wird das Szenario einer *Verschörung der Frauen* zum Erhalt des Friedens aufgespannt, das in seiner gesellschaftskritisch-komödienhaften Anordnung einer *verkehrten Welt* Anlass zu heiterer Satire gibt. Folgt man jedoch bestimmten Strukturelementen der Erzählung, die das Leitmotiv der unpersönlich-abstrakten Gewalt in Form des nie genannten, anwesend-abwesenden Krieges hinter der gesamten Erzählung unterstreichen, tritt auch ein sehr eigenwilliges Geschlechterverhältnis zutage. Modelliert wird dieses nach dem Muster der *Mater Dolorosa* der mediterranen katholischen Tradition, in der die Mutter entweder das Jesuskind im Arm hält oder sich über den toten Sohn beugt. Für die Geschlechter gibt es ein ausschließlich asexuelles Verhältnis und immer »spielt die Frau die entscheidende Rolle in der Fürsorge und im Schutz des männlichen Körpers: Die Mutter ist stark und aktiv, der Mann ein

Kind oder tot.«⁵² Die Entstehungsgeschichte dieser besonderen Stellung der Maria ist komplex und hat eine Vielzahl von Verehrungsformen hervorgebracht. In unserem Zusammenhang ist bemerkenswert, dass diese religiöse Form in Krisenzeiten besonders hohe Zustimmung fand – und noch immer findet. Unter dieser Voraussetzung erhält die ›Umkehr‹ der Verhältnisse, die ›Herrschaft der Frauen‹, neben der rein unterhaltenden auch eine normative Funktion.

Am Ende des Filmes haben die als männlich kodierten monotheistischen Religionen buchstäblich ›ausgedient‹; Imam und Priester verlassen gemeinsam mit der ukrainischen Table-Dance-Truppe das Dorf in Zivil, d.h. ohne die sie als Amtsträger bzw. Träger religiösen Charismas auszeichnende Kleidung, die sie zuvor während des ganzen Films getragen hatten. Was sie noch beschäftigt, ist die Frage: »Kommen wir ungestraft davon? – Hier unten bestimmt, oben bin ich mir nicht sicher.«⁵³

Die Marienverehrung wird im Nahen Osten parallel zu den verheerenden Konflikten des 20. und 21. Jahrhunderts als vermittelndes Glied zwischen Islam und den verschiedenen christlichen Kirchen herangezogen.⁵⁴ Für die katholische Kirche war die Promulgation der Erklärung *Nostra aetate* (lat.: *in unserer Zeit*) durch Papst Paul VI. über die Haltung der Kirche zu den nichtchristlichen Religionen, die das Zweite Vatikanische Konzil am 26. Oktober 1965 verabschiedet hatte, ausschlaggebend für eine Anerkennung des Islam als Glaubensform, wenn auch nicht auf Augenhöhe. So ist der Tag der Verkündigung Mariae, der 25. März, Nationalfeiertag im Libanon seit 2010, und unter dem Druck des Kriegs in Syrien wird auch auf politischer Ebene die Ausstrahlung einer Bereit-

52 Scaraffia 1990: 59. Bezeichnenderweise wird auch die einzige romantische Beziehung im Film schließlich fallen gelassen und ihr wie auch immer gearteter Ausgang wird für die Erzählung unwichtig.

53 ET MAINTENANT ON VA OÙ?: TC 01:30:35–01:30:45.

54 Zur Mariendarstellung in der islamischen Mystik Schimmel 1996: 107–121. Für die katholische Kirche war die Promulgation der Erklärung *Nostra aetate* (lat. für »in unserer Zeit«) durch Paul VI über die Haltung der Kirche zu den nichtchristlichen Religionen, die das Zweite Vatikanische Konzil am 26. Oktober 1965 verabschiedet hatte, ausschlaggebend.

schaft zum Dialog geschätzt, wofür die von Laien lange praktizierte gemeinsame Marienverehrung als Signal genutzt wird.⁵⁵

In diesem lebensweltlichen Kontext wird klar, warum der Film, trotz seines immerhin beachtlichen Erfolgs in westlichen Kinos, besonders im Nahen Osten auf ein begeistertes Publikum stieß. Fühlen sich westliche Zuschauer*innen hauptsächlich dadurch bestätigt, dass sie sich bei einem empathischen Kinoerlebnis in seinen humanistischen Bekenntnis auf der Seite der ›Guten‹ fühlen dürfen, transportiert der Film für das Publikum im Libanon und in den angrenzenden Ländern unter Umständen durchaus auch ein religiöses Element einer erträumten Utopie des Friedens, getragen von Frauen als Gegenbilder einer patriarchalen Gesellschaftsordnung, die sich seit Generationen nicht aus der Spirale der Gewalt befreien kann oder will. Ein gutes Beispiel für diese Grundstimmung ist, *mutatis mutandis*, das Bündnis *Women Wage Peace*, das seit 2014 israelische und palästinensische Frauen vereinigt, um durch *soft power* eine Übereinkunft zu erreichen. Eine ihrer politischen Aktionen, *The Mother's Tent*, war den Stammmüttern des Judentums und des Islams, Sarah und Hagar, gewidmet.⁵⁶ Die Abwendung vom Bild des Abraham als Stammvater der monotheistischen Religionen steht damit auf einer Linie mit der Marienverehrung im Film von Labaki.

Literatur

- Bachtin, Michail: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, 6.–7. Tsd, Frankfurt a.M.: Fischer-Taschenbuch-Verlag 1996.
- Burkert, Walter: *Homo necans. Interpretationen altgriechischer Opferriten und Mythen*, 2., um ein Nachw. erw. Aufl., Berlin u.a.: de Gruyter 1997.
- Hettich, Katja: *Die melancholische Komödie. Hollywood außerhalb des Mainstreams*, Marburg: Schüren-Verlag 2008.
- Höffe, Otfried: *Aristoteles. Poetik*, Akademie Klassiker Auslegen 38, München: Oldenbourg Akademieverlag 2010.

55 Katholische Presseagentur KATHPRESS, Wien, Österreich 2017.

56 *Women Wage Peace* 2018.

- Klimek, Daniel Maria: *Medjugorje and the Supernatural: Science, Mysticism, and Extraordinary Religious Experience*, New York, NY: Oxford University Press 2018.
- Koll, Horst Peter (Hg.): *Lexikon des Internationalen Films. Das komplette Angebot in Kino, Fernsehen und auf DVD/Blu-ray*, Marburg: Schüren 2013.
- Landfester, Manfred (Hg.): *Lysistrata, Text, Übersetzung und Kommentar*, Berlin: de Gruyter 2019.
- Mackey, Sandra: *Lebanon. A house divided*, [Nachdr.], New York u.a.: W.W. Norton 2006.
- Malsch, Katja: *Literatur und Selbstopfer. Historisch-systematische Studien zu Gryphius, Lessing, Gotthelf, Storm, Kaiser und Schnitzler*, (Epistemata Reihe Literaturwissenschaft 607), Würzburg: Königshausen & Neumann 2007.
- Scaraffia, Lucetta: »Bemerkungen zur Geschichte der Mater Dolorosa, der Schmerzensmutter, vorzüglich in Süditalien«, in: *L'Homme* 1/1 (1990), 59–71. URL: https://lhomme-archiv.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/p_lhomme_archiv/PDFs_Digitalisate/1-1990/lhomme.1990.1.1.59.pdf (letzter Zugriff 19.06.2021).
- Schimmel, Annemarie: *Jesus und Maria in der islamischen Mystik*, München: Kösel Verlag 1996.
- Seeßlen, Georg: »Das Feelgood Movie als moralisches Überlebensmittel«, in: *Pop: Kultur und Kritik* 1/1 (2012), 15–20.
- Stam, Robert: *Subversive pleasures. Bakhtin, cultural criticism, and film*, [Nachdr.], Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press 1996.
- Wilpert, Gero von: *Sachwörterbuch der Literatur*, 8., verb. und erw. Aufl., Stuttgart: Kröner 2001.
- Zimmermann, Bernhard: »Die attische Komödie«, in: Bernhard Zimmermann (Hg.) unter Mitarbeit von Anne Schlichtmann, *Die Literatur der archaischen und klassischen Zeit*, Handbuch der griechischen Literatur der Antike 1, München: Beck 2011, 671–800.

Internetquellen

- Katholische Presseagentur KATHPRESS, Wien, Österreich: »Beirut: Premier Hariri will Religionsdialog« im Zeichen Marias«, Portal kath.net, 08.04.2017: www.kath.net/news/59164 (letzter Zugriff 09.02.2020).
- Ledergerber-Baumer, Beatrix: »Marienverehrung im Libanon: Maria für Christen und Muslime«, in: *Glauben heute*, Ausgabe 07/2017: <http://archiv.forum-pfarrblatt.ch/ausgaben/2017/07/maria-fuer-christen-und-muslime/> (letzter Zugriff 19.06.2021).
- Nielsen, Jesper Tang: »Lamm/Lamm Gottes«, in: *Das wissenschaftliche Bibellexikon im Internet*, Juni 2011: <https://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/51943/> (letzter Zugriff 08.01.2020).
- Palaver, Wolfgang; Schrom, Michael: *Die Botschaft des Sündenbocks (Interview von Publik-Forum mit Wolfgang Palaver)*, in: *Publik-Forum* 22, 36–37, 25.11.2015: <https://www.uibk.ac.at/theol/leseraum/texte/1115.html> (letzter Zugriff 08.02.2020).
- Sarajevo Film Festival: »Conversation with dir. Nadine Labaki (Where Do We Go Now?) moderated by Nebojša Jovanović.«, Sarajevo, 6th Sarajevo Talent Campus, 08. July 2012, veröffentlicht am 13.11.2012. URL: https://www.youtube.com/watch?v=D45QDLYb8z0&list=PLVuItRXh2IrmBoHu7lbN3Ok3EVXEaV_P6&index=3&t=316s (letzter Zugriff 17.03.2020).
- Women Wage Peace: »The Mothers' Tent«, Portal womenwagepeace.org, 07.05.2018: <https://womenwagepeace.org.il/en/the-mothers-tent/> (letzter Zugriff 19.06.2021).

Filmographie

- CAPERNAUM (dt. STADT DER HOFFNUNG) (LB/US/F/CY/Qatar/UK 2018, Nadine Labaki).
- ET MAINTENANT ON VA OÙ? (dt.: WER WEIß WO HIN?) (FR/LB/ET/I/Qatar 2011, Nadine Labaki).