



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

**„Grenzräume und Identitätskonfigurationen im  
israelisch-palästinensischen *cinéma-monde*:  
Eine postkoloniale Analyse der Filme *Héritage*  
(Hiam Abbass) und *Désengagement* (Amos Gitai)“**

verfasst von / submitted by

Mag.phil Judith Aistleitner

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of  
Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2020 / Vienna, 2020

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

UA 190 347 333

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

Lehramtsstudium UF Französisch UF Deutsch

Betreut von / Supervisor:

Ass.-Prof. Mag. Dr. Daniel Winkler, Privatdoz.

## **Widmung und Danksagung**

Diese Arbeit entstand in Gedenken an meinen rumänisch-jüdischen Großvater Michael Lasarowitsch und an meine österreichisch-katholische Großmutter Stefanie Schöftner. Im Österreich der Nachkriegszeit sind sie über Grenzen hinweg eine hybride Beziehung eingegangen. Leider können sie mir vom Gelingen oder Scheitern ihres persönlichen *Dritten Raums* nichts mehr berichten.

### **Mein herzlicher Dank geht an...**

- Daniel Winkler für seine stets zuverlässige und inspirierende Betreuung meiner Arbeit.
- Marlen Bidwell-Steiner für ihr hilfreiches Feedback.
- meine Kolleg\*innen des Diplomand\*innen-Seminars für ihre aufmunternden Rückmeldungen.
- das Team der Fachbereichsbibliothek Romanistik: meine Chefinnen Christina Köstner-Pemsel und Klara Schellander, und Kolleg\*innen Beata, Lisa, Louis, Sabrina, Yvonne – für ihr großes Verständnis und ihre Unterstützung meines Arbeitsprozesses.
- meine Eltern, Josef und Ursula, für ihre fortwährende finanzielle Unterstützung.
- Bernhard, für seine Späße und das Vertrauen, das er in mich hat.
- meine „Zwillingsfreundin“ Miriam, die die ersten Seiten dieser Arbeit gelesen hat.
- meine Freund\*innen, Weggefährt\*innen und Mitbewohner\*innen:

Anna Birgit Elfe Eva Franzi Gerald Laura Patrick Sarah Stefanie Tanja – fürs Da-Sein und Zuhören, für anregende Gespräche über die Thematik, fürs Anfeuern und Verköstigen.

# Inhaltsverzeichnis

<b>Einleitung</b> .....	<b>1</b>
<b>1. Filmsoziologische Kontextualisierung</b> .....	<b>3</b>
1.1 Film als national entgrenztes Medium .....	3
1.2 Der Nahe Osten als transnationale Filmlandschaft .....	6
1.2.1 Beispiele des aktuellen israelischen und palästinensischen Kinos .....	7
1.3 Transnationales Filmschaffen in der Francosphäre .....	14
1.3.1 <i>Accented cinema</i> und <i>cinéma-monde</i> .....	19
<b>2. Hiam Abbass und Amos Gitai im <i>cinéma-monde</i></b> .....	<b>20</b>
2.1 Hiam Abbass : „J’ai toujours refusé les boîtes dans lesquelles on aurait voulu m’enfermer“ ....	21
2.2 Amos Gitai: „Souvent, la caméra, ce fétiche, me fournit un prétexte pour être présent“ .....	22
<b>3. Theoretische Analysezugänge</b> .....	<b>24</b>
3.1 Kulturelle Repräsentation und Orientalismuskritik im israelischen Film .....	25
3.2 Dritter Raum im israelischen border cinema.....	30
<b>4. Korpusanalyse</b> .....	<b>36</b>
4.1 Hinleitung.....	36
4.2 Héritage – Cast, Hintergründe, Synopsis .....	38
4.2.1 Territoriale Verhandlungen, Verwerfungen und (Selbst-)Repräsentation.....	40
4.2.2 Genderrollen, Generationskonflikte oder Tabubruch als Identitätsschmiede.....	44
4.2.3 Hybride Identitäten und Beziehungen .....	54
4.3 Désengagement – Cast, Hintergründe, Synopsis.....	60
4.3.1 Transit in Europa oder die (Un-)Möglichkeit des <i>Dritten Raums</i> .....	63
4.3.2 Anas Reise als multiple Grenzerfahrung.....	72
4.3.3 Palästinenser*innen, Siedler*innen oder die (Nicht-)Präsenz der „Anderen“ .....	77
<b>5. Resümee</b> .....	<b>84</b>
5.1 Zusammenfassung der wichtigsten Analyseergebnisse.....	86
5.2 Fazit.....	93

<b>Résumé du mémoire .....</b>	<b>94</b>
<b>Literaturverzeichnis .....</b>	<b>104</b>
<b>Abstract .....</b>	<b>113</b>

## Einleitung

Im Theaterstück *Tous des oiseaux* (2018) des kanadischen Dramatikers Wajdi Mouawad verlieben sich ein deutscher Biogenetiker aus jüdischer Familie (Eitan) und eine amerikanische Dissertantin arabischer Herkunft (Wahida) ineinander. Ihre Beziehung zerbricht am Widerstand von Eitans Familie, an der kriegerischen Realität in Israel/Palästina und dem Scheitern hybrider kulturell-religiöser Selbstverortung. Wahidas Dissertationsthema – die Geschichte des muslimischen Diplomaten Hassan Al-Wazzân, der durch Zwangskonversion zu Léon l’Africain wird – steht emblematisch für die im Stück verhandelten Fragen nach Identität und Zugehörigkeit. An Eitans Familiengeschichte wiederum wird die untrennbare Verbindung zwischen dem intergenerationell weitergegebenen Trauma der Shoah und der palästinensischen Tragödie (*Nakba*) augenscheinlich.

Der franko-libanesische Regisseur Ziad Doueiri erzählt in *L’Attentat* (2012) die Geschichte eines erfolgreichen palästinensisch-israelischen Chirurgen, dessen Leben zerbricht, als seine Frau in Tel Aviv ein Selbstmordattentat verübt. Die filmische Adaption des gleichnamigen Romans von Yasmina Khadra (2006) kam durch die Kooperation zwischen palästinensischen, israelischen und libanesischen Beteiligten in Cast und Crew zustande. Mouawads Drama und Doueiris Film sind zwei Beispiele für eine Reihe von frankophonen Werken, die sich mit der Geschichte und Gegenwart des israelisch-palästinensischen Konflikts auseinandersetzen.

Das Forschungsinteresse meiner Diplomarbeit besteht in dieser Kombination aus französischsprachigem Schaffenskontext mit Aspekten der Nahost-Thematik.

Den Korpus der Arbeit bilden zwei Filme: *Héritage* (2012, FR/IL/TR) von Hiam Abbass, einer palästinensischen Regisseurin und Schauspielerin sowie *Désengagement* (2007, FR/IL/DE/IT) von Amos Gitai, einem israelischen Filmemacher.

Erkenntnisleitend ist dabei die Frage, wie sich die Filme aufgrund ihrer Produktionsbedingungen von nationalstaatlichen Begrenzungen ablösen und auf welche Weise sich transkulturelle Aspekte auch innerdiegetisch eingeschrieben haben.

Im Konkreten gilt es zu ergründen, ob und inwiefern Abbass und Gitai durch die spezifische Repräsentationsästhetik ihrer Filme räumliche, sprachliche und religiöse Grenzen aufweichen. In welchem Ausmaß beziehen die beiden Regisseur\*innen Akteur\*innen aus dem europäischen bzw. nahöstlichen Raum mit ein? Inwieweit durchbrechen die Filme hegemonial-europäische Darstellungsweisen der Region „des“ Nahen Ostens oder aber schreiben diese fort?

Die filmästhetische Analyse ergründet zudem die Bedeutungsdimensionen von Grenzen entlang der Darstellung der weiblichen Hauptfiguren der Filme: Ana, die französische Protagonistin mit israelischer Verwandtschaft (Juliette Binoche) in Gitais Film sowie Hajar (Hafsia Herzi) bei Abbass, die jüngste Tochter einer im Norden Israels lebenden palästinensischen Familie, übertreten auf unterschiedliche Weise innere und äußere Grenzen. Sie befinden sich in einem Zustand der Zerrissenheit und nehmen einen Raum des (religiös-kulturell, sprachlich-politischen) Dazwischen-Seins ein. Wie fängt die Kamera diesen Umstand ein? Wie wird der Konnex zwischen Grenze(n) und (Re-)Konfiguration von Identität und Zugehörigkeit (audio-) visuell umgesetzt?

Um den Korpus anhand dieser Fragen zu untersuchen, werden die Filme zunächst innerhalb der transnationalen Filmforschung kontextualisiert und als Werke eines frankophonen Weltkinos eingeordnet (vgl. Kap.1). Ein Überblick zum Schaffenskontext der beiden Regisseur\*innen soll ihre Bezüge zur französischsprachigen Filmwelt ebenso erläutern wie ihre thematisch-ästhetische Positionierung innerhalb des rezenteren israelisch-palästinensischen Kinos (vgl. Kap.2). In einem nächsten Schritt wird die theoretische Rahmung der Filmanalysen mittels postkolonialer Ansätze vorgenommen (vgl. Kap.3). Anhand der Kategorien *Figurenkonstellationen*, *kulturelle Selbst- und Fremdrepräsentationen* sowie *gefilmte Räume* werden die Filme analysiert (vgl. Kap.4). Die signifikantesten Ergebnisse sollen schließlich zusammengefasst und auf die eingangs formulierten Fragen und Hypothesen rückbezogen werden (vgl. Kap.5).

# 1. Filmsoziologische Kontextualisierung

Eine erste Annäherung soll die Filme *Désengagement* und *Héritage* in einem transnationalen Produktionskontext einordnen. Der Rückgriff auf Ansätze der transnationalen Filmtheorie dient dazu, ihre spezifische geographische und kulturelle Situierung zu bestimmen.

Relevant sind dabei u.a. folgende Fragen: Wie gestaltet sich die transkulturelle Zusammenarbeit auf einer filmwirtschaftlichen Ebene? Inwiefern reflektieren, reproduzieren und/oder durchbrechen cineastische Produktionsstrukturen mitunter hegemoniale soziopolitische Verhältnisse?

Der zweite Schritt hat zum Ziel, den Korpus als *cinéma-monde*, einer Teilmenge des transnationalen Films – Higbee spricht von einem „subset of transnational cinema“ (Higbee 2018, 343) – zu verorten. Anhand der Ansätze Bill Marshalls (2012; 2018), Michael Gotts & Thibaut Schilts (2018) und Will Higbees (2018) soll dargelegt werden, wie das Konzept des *cinéma-monde* nationale Kategorisierungen von Filmen zu hinterfragen hilft. Mit Blick auf *Désengagement* und *Héritage* ist zu fragen, welche Formen transnationales Filmschaffen im Nahen Osten in Verbindung mit *frankophonen* Räumen annehmen kann. Woran lässt sich die Affinität der ausgewählten Filme zum Thema der Grenze(n) festmachen?

## 1.1 Film als national entgrenztes Medium

Der Begriff „transnational“ bezeichnet globale Kräfte, die Menschen, Institutionen, Medien und Organisationen über Ländergrenzen hinweg miteinander verbinden (vgl. Ezra & Rowden 2007, 1). Will Higbee argumentiert, dass das Kino von Anbeginn Ländergrenzen überschritten und somit transnational funktioniert hat (vgl. Higbee 2018, 344). Der Großteil des rezenten weltweiten Filmschaffens kann nicht mehr in *eine einzige* nationale Kategorie eingeordnet werden (vgl. Ezra & Rowden 2007, 1). Vor allem zeitgenössische cineastische Produktions- und Verbreitungsmodi zeigen, dass Kino nicht mithilfe eines einzelnen nationalstaatlichen Modells gedacht und theoretisiert werden kann (vgl. Higbee 2018, 344). Aufgrund der zusehends durchlässiger gewordenen nationalstaatlich-regionalen Grenzen ist die starre Kategorie der „National-Kinos“ („national cinema“) zu hinterfragen. Elizabeth Ezra und Terry Rowden konstatieren aus diesen Gründen eine „transnationalization of film culture“ (Ezra & Rowden 2007, 10).

In einer globalisierten (Film)-Welt findet cineastisches Schaffen unter geänderten Bedingungen und Vorzeichen der Förderung, Produktion, Verbreitung und Rezeption statt.

Die Produktions-, und/oder Drehorte eines Films sind von der nationalen Zugehörigkeit der Regisseur\*innen und Darsteller\*innen zusehends losgelöst; transnational produzierte Filme entstehen häufig entkoppelt vom wirtschaftlichen „Stammland“, das sie finanziell ermöglicht. Das Kriterium „on location“/„vor Ort gedreht“ betont diese dislozierte Verbindung:

„As human networks are increasingly connected by nodes and hubs, a term like on ‘location’ actually highlights the dislocation of most films from any representational relationship to or acknowledgement of the economic ‘home’ that is making it possible“ (Ezra & Rowden 2007, 8).

Durch den globalen Austausch von Geld, Gütern, Informationen und die weltweite Mobilität von Menschen entstehen vermehrt Filme, die einem derart fortgeschrittenen globalisierten Kapitalismus Rechnung tragen; diese Filme widerspiegeln in ihrer Ästhetik und ihren narrativen Strukturen den Einfluss neuer medialer Technologien auf die Welt als global vernetztes System (vgl. Ezra & Rowden 2007, 1) Es sind im Besonderen die Errungenschaften der digitalen Filmtechnologie während der letzten beiden Jahrzehnte, die auf das transnationale Filmschaffen wie ein Katalysator gewirkt und dazu beigetragen haben, nationale Grenzen aufzuweichen: „Digital technology in all its aspects has enabled a growing disregard for national boundaries as ideological and aesthetic checkpoints by a range of legal and extra-legal players [...]“ (Ezra & Rowden 2007, 6). Die digitale Wende im Filmwesen hat zudem die Macht von Kontrollmechanismen – wie zum Beispiel staatlicher Zensur – vielerorts gebrochen (vgl. Ezra & Rowden 2007, 6).

Transnationale filmwissenschaftliche Ansätze beschäftigen sich zum einen mit globalisiertem Hollywoodkino, das internationale Filmmärkte dominiert. Zum anderen fokussieren sie das Œuvre von Filmemacher\*innen aus postkolonialen Kontexten und/oder Ländern des globalen Südens, die mit ihren Filmen der (film-)kulturellen Hegemonie ihre Antworten entgegensetzen (vgl. Ezra & Rowden 2007, 1). Ella Shohat und Robert Stam untersuchen in *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media* (1994) Hollywood-Filme aus einer multikulturellen Perspektive und nehmen darin manifeste eurozentrische und kolonialistische Repräsentationsweisen kritisch in den Blick. Daran anknüpfend verweisen Ezra & Rowden auf die homogenisierende Dynamik des hegemonialen US-amerikanischen Hollywood-Filmwesens, das als kultur-imperialistisches Instrument wirkt (vgl. Ezra & Rowden 2007, 2). Innerhalb dieser hegemonialen Filmwirtschaft durchlaufen Filme einen Prozess des „cultural and ideological cleansing“ (Ezra & Rowden 2007, 2), damit sie für ein globales Mainstream-Publikum geeignet bleiben; eine solche Tendenz zur Assimilation findet sich auch in den Anforderungen an transnational arbeitende Filmschauspieler\*innen mit

Hollywood-Karrieren, wie zum Beispiel der Französin Juliette Binoche. Die jeweils spezifischen national-kulturellen Hintergründe und sprachlichen Partikularitäten dieser Darsteller\*innen fallen einer Uniformisierung anheim; es wird verlangt, für eine bestimmte Rolle ein höchstmögliches Maß an „Americanness“ (Ezra & Rowden 2007, 2) zu verkörpern.

Zugleich geben Ezra & Rowden zu bedenken, dass eine strikte Dichotomie zwischen dem Kino Hollywoods und dem Filmschaffen „aller Anderen“ nicht haltbar ist, denn weltweit brechen sich vermehrt hybride Strömungen des Filmemachens Bahn, womit Hollywood-Kino selbst mitunter zu transnationalem Kino wird: „The category of the transnational allows us to recognize the hybridity of much new Hollywood cinema [...]“ (Ezra & Rowden 2007, 2).

Wie Ezra & Rowden (2007), Higbee & Lim (2010) und Friedman (2015) betonen, erhebt das Konzept des transnationalen Films den Anspruch, kultureller Gleichmachung entgegenzuwirken. Sein subversives Potenzial entfaltet sich am stärksten in lokal-globalen Zwischenräumen oder den „in-between-spaces of culture“ (Ezra & Rowden 2007, 4), die die Überwindung von essentialisierenden Konstruktionen nationaler Identitäten ermöglichen (vgl. Friedman 2015, 29). Innerhalb dieser „interstices“ (Ezra & Rowden 2007, 4) bilden sich Spannungsfelder zwischen nationalen und transnationalen Elementen der Filmwirtschaft. Im Rahmen eines kritischen transnationalen Zugangs zum Film („critical transnationalism“), zielen Higbee & Lim auf das Ausloten dieser konfliktuellen Beziehungen (vgl. Higbee & Lim 2010, 10ff.). Es gilt zu ergründen „how local, regional and diasporic film cultures can connect globally at the same time as they affect, subvert and transform (politically speaking) national cinemas“ (Higbee 2018, 343).

Filme reichen als transnationale Produkte über national begrenzte Kontexte hinaus, zugleich setzen sie diese jedoch voraus (vgl. Ezra & Rowden, 4). Transnationales Kino ist demnach nicht gleichbedeutend mit einem Filmschaffen, das nationale Grenzen überwunden hat; im Gegenteil gilt es zu reflektieren, dass die nationale Komponente auch innerhalb transnationaler Beziehungen weiterwirkt und in ökonomisch-politischen Ungleichgewichten und hegemonialen Repräsentationsweisen zum Ausdruck kommt (vgl. Higbee & Lim 2010, 10; Friedman 2015, 19).

Folglich impliziert die Vorsilbe „trans“ im Begriff „transnational“ nicht allein Bewegung und Mobilität sondern auch „relations of unevenness“ (Ďurovičová 2010, x)

Der Mobilitätsgrad von Filmen („cinematic mobility“, Ezra & Rowden 2007, 5) ist in hohem Maße abhängig von geographisch-politischen Umständen und finanziellen Ressourcen. Faktoren wie Finanzierung, Marktwert, Zugang zu Werbe- und Distributionsnetzwerken sowie deren Reichweite entscheiden auf erhebliche Weise darüber,

ob Filme nationale Grenzen überwinden und somit internationale Rezipient\*innen gewinnen können (vgl. Ezra & Rowden 2007, 5).

## **1.2 Der Nahe Osten als transnationale Filmlandschaft**

Wie im Folgenden zu zeigen ist, charakterisiert sich die Filmlandschaft des Nahen Ostens im Besonderen durch Transnationalität, damit verbundenen Aspekten der Mobilität sowie asymmetrischer ökonomisch-politischer Verhältnisse.

Viele der seit den 2000ern transnational produzierten Filme aus Ländern wie Ägypten, Israel, Jordanien, Libanon und Palästina werden im medialen Diskurs häufig unter dem Begriff „World Cinema“ subsumiert. Obwohl diese Filme im Rahmen regionen- und nationenübergreifender Zusammenarbeit entstehen, gelten sie als repräsentativ für die jeweils spezifischen Nationalkinos. Ungeachtet der Tatsache, dass einige dieser Produktionen auch Eingang in den cineastischen Mainstream gefunden haben, wird das „World Cinema“ des Nahen Ostens als Gegenpart zum kommerziellen Hollywood-Kino gepriesen (vgl. Friedman 2015, 17). Transnational gedrehte Filme kommen im Nahen Osten oft nur durch eine Kombination aus Co-Produktions-Vereinbarungen und finanzieller Hilfe zustande, was den „move out of the region – physically, mentally and culturally“ (Friedman 2015, 19) der Beteiligten erfordert. Sowohl die israelische, als auch die jordanische, libanesischen, palästinensischen und syrischen Filmindustrie sind abhängig von internationalen – vor allem europäischen – Förderungsnetzwerken, Vertriebsstrukturen sowie der verstärkten Präsenz auf Filmfestivals (vgl. Friedman 2015, 18). Während Israel aktuell Co-Produktions-Verträge mit 22 verschiedenen Ländern abgeschlossen hat – Frankreich und Deutschland sind als die wichtigsten Partner zu nennen – bleibt die Lage der palästinensischen Filmförderung prekär (vgl. Friedman 2015, 19; vgl. Israel Film Fund Web). Der Großteil der Finanzierung der palästinensischen Filmwirtschaft lastet auf den Schultern lokaler oder internationaler NGOs, die wiederum von ausländischen Geldgebern abhängig sind (vgl. Friedman 2015, 20).

Aufgrund geopolitischer Entwicklungen, territorialer Grenzverschiebungen und dem Fehlen eines eigenen souveränen Staatsgebietes, war das palästinensische Kino „distinctively transnational since its inception“ (Friedman 2015, 18) und immer geprägt vom Wirken vieler Filmschaffender aus der Diaspora. „As an industry, Palestinian cinema does not exist.“ Dieses Fazit ziehen Nurthi Gertz & George Khleifi (2008, 33) aus der Tatsache, dass palästinensische Filmschaffende in ihrer Heimat mit einem Mangel an filmischer Ausbildungs- und Produktionsinfrastruktur konfrontiert sind. Es gibt kaum Ressourcen, Filme in einem kommerziellen, öffentlichen Rahmen vorzuführen oder zu verleihen. Nicht nur der

Zugang zu und die Distribution von Filmen wird somit erschwert; durch das Fehlen eines Filmarchives bleibt das (rezentere) Filmschaffen Palästinas zudem vielfach undokumentiert (vgl. Bathish 2015, 29). In der Region tätige Cineast\*innen können folglich kaum wirtschaftliche Wertschöpfung aus ihren Arbeiten ziehen. Internationale Filmfestivals sind oft die einzige Möglichkeit, eine breitere Öffentlichkeit zu erreichen.<sup>1</sup> Der palästinensisch-israelische Schriftsteller und Kulturaktivist Raji Bathish konstatiert die Unsichtbarkeit des palästinensischen Kinos in den palästinensischen Gebieten<sup>2</sup> selbst: „Tandis que l’Europe et le reste du monde célèbrent ‘le cinéma palestinien’ dans des festivals où sont programmés les mêmes films [...] le cinéma palestinien n’est pas visible en Palestine“ (Bathish 2015, 30). Eine Herausforderung besteht auch in der oft kritischen Rezeption der Filme durch das palästinensische Publikum selbst, das auf künstlerische Weise mit seiner „absurde réalité“ (Bathish 2015, 30) konfrontiert wird.

### **1.2.1 Beispiele des aktuellen israelischen und palästinensischen Kinos**

Im Rahmen der vorliegenden Arbeit kann keine Zusammenschau der historischen Entwicklung des Filmschaffens in Israel respektive Palästina geboten werden. Ein knapper, separater Überblick zum palästinensischen bzw. zum israelischen Kino fokussiert deshalb auf zentrale Themen und Genres und nennt exemplarisch einige wenige Filme und Akteur\*innen, die für das rezentere cineastische Wirken bedeutsam sind. Diese Skizze abschließen sollen Beispiele von Filmkooperationen, die von israelischen *und* palästinensischen Akteur\*innen gemeinsam getragen werden.

Ella Habiba Shohat (2010, 273) verweist auf die Verzahnung der israelischen mit der palästinensischen Filmsphäre: „In some ways, it is virtually impossible to speak of Israeli cinema without ‘Palestine’, just as it is virtually impossible to speak of Palestinian cinema without ‘Israel’.“ Die jeweiligen cinematischen Bilder von Israel und Palästina sind nicht allein „national place markers“ (Shohat 2010, 273) auf der Leinwand; sie bilden darüber

---

<sup>1</sup> Dennoch weisen einige Filmemacher\*innen in Halbreich-Euvrard & Shyman (2015) darauf hin, dass sich in den letzten Jahren, vor allem dank der Digitalisierung, die palästinensische Filmproduktion intensiv weiterentwickelt hat. Jacir z.B. meint, es bedürfe heute aufgrund der digitalen Filmtechnik geringerer finanzieller Ressourcen als früher, um Filmprojekte selbst umzusetzen (vgl. Jacir 2015, 123). Suha Arraf führt als Beispiel für eine Professionalisierung im Sektor das Filmstudium an der Dar al-Kalima-Universität in Bethlehem an, an der sie selbst das Verfassen von Drehbüchern unterrichtet (vgl. Arraf 2015, 169).

<sup>2</sup> Auch Gertz & Khleifi (vgl. 2008, 36) heben den Umstand hervor, dass palästinensische Filme erschwert deren „eigentliches“ Zielpublikum – Zuseher\*innen in Israel selbst, in anderen arabischen Ländern und vor allem im Gazastreifen und dem Westjordanland – erreichen. Neben der erläuterten infrastrukturellen Mangelsituation sehen sie eine weitere Ursache in der misstrauischen Haltung, mit der Filmeinrichtungen sowohl in Israel als auch in anderen arabischen Ländern palästinensischen Filmen mitunter begegnen. Diese befürchte(te)n die mögliche Verbreitung nationalistischer Botschaften durch die Filme oder beargwöhn(t)en den unkonventionellen Stil mancher Werke.

hinaus einen geistigen Raum, in dem utopische wie dystopische Vorstellungen miteinander in Konflikt geraten (vgl. Shohat 2010, 273; vgl. Loshitzky 2012, 617). Obwohl sich die beiden Filmsphären in zentralen Aspekten deutlich voneinander unterscheiden – vor allem bezüglich der historischen Ursprünge, der Finanzierungsstrukturen und institutionellen Rahmenbedingungen – weisen sie auch bedeutende Parallelen auf. Beide zielen auf die Darstellung der historischen Kontinuität ihrer Gesellschaften ab; beiden geht es darum, die gegeneinander geführten kollektiven Kämpfe filmisch abzubilden. Während das israelische Kino mit dem gesellschaftlichen Trauma der Shoah ringt, ist es parallel dazu das von den Palästinenser\*innen wahrgenommene „global silencing“, das sich ihrem Filmschaffen traumatisch eingeschrieben hat (vgl. Ginsberg 2010, 210f.).

Das Vorhaben, die spezifischen Kennzeichen der beiden Kinos streng getrennt voneinander zu beschreiben, verdeutlicht die Komplexität national-geographisch getrennter Zuordnungen in einer Region, deren Grenzen unter historischer Fremdherrschaft<sup>3</sup> teils willkürlich gezogen wurden (vgl. Ginsberg & Lippard 2010, xxxvi). Am Beispiel palästinensischer Cineast\*innen mit israelischer Staatsangehörigkeit einerseits und dem bedeutenden Anteil der Mizrahi- (oder jüdisch-arabischen) Kultur am israelischen Filmschaffen andererseits wird der konstruierte, verkürzende Charakter dieser Kategorien anschaulich.

Gertz & Khleifi (2008) zeichnen die Geschichte des palästinensischen Kinos aus einer traumatheoretischen Perspektive nach. Dem Medium Film kam und kommt die Aufgabe zu, „to invent, document and crystallize Palestinian history“ (Gertz & Khleifi 2008, 3) und somit auf das kollektive Trauma der Palästinenser\*innen hinzuweisen: deren massenhafte Vertreibung im Zuge der israelischen Staatsgründung 1948, auf Arabisch *Nakba*, die Katastrophe<sup>4</sup>. Der fortwährende Zustand einer fremdbesetzten Heimat und damit der Kampf um staatliche Souveränität wurden – vor allem Anfang der 1990er-Jahre als Reaktion auf die erste *Intifada* – zu zentralen Filmsujets (vgl. Gertz & Khleifi 2008, 5). Nicht allein der Traum von einem Land, sondern auch von „[a] past to return to“ wurde und wird filmisch verarbeitet (Gertz & Khleifi 2008, 6). Viele dieser Filme fokussier(t)en auf die nationale Einheit

---

<sup>3</sup> Von 1923 bis zur Staatsgründung Israels 1948 stand das historische Gebiet Palästinas unter britischer Mandatskontrolle; Libanon (1920-1943) und Syrien (1920-1946) waren französische Mandatsgebiete (vgl. Ginsberg & Lippard 2010, xxii, xxiv).

<sup>4</sup> Zum Begriff siehe den Wörterbuch-Eintrag „Nakba“ von Tawil-Souri in Ginsberg & Lippard 2010, 292f. Für einen Überblick zur filmischen Verarbeitung der *Nakba* siehe Friedman 2010, Kapitel 3, 4 und 5; zu verschiedenen Gedenkinitiativen in den palästinensischen Gebieten und in Israel anlässlich 70 Jahre *Nakba* siehe Skorpis 2018.

Palästinas und basier(t)en dabei auf einem mythisch aufgeladenen Vergangenheitsbild. Im Zuge dessen fiel (und fällt) die kulturell-religiöse, soziale und genderbezogene Diversität innerhalb der palästinensischen Gesellschaft einer homogenisierenden Darstellung anheim (vgl. Gertz & Khleifi 2008, 6). Palästinensische Filme, die gesellschaftliche Vielfalt bebildern, repräsentieren auch die israelische Gesellschaft tendenziell nuancierter und nicht als eine, „in which soldiers and settlers represent an entire nation“ (Gertz & Khleifi 2008, 7).

Palästinensische Filmemacher\*innen bilden eine zersplitterte Gruppe, die in unterschiedlichem Verhältnis zum israelischen Staat steht. Sie sind im Exil bzw. in der Diaspora lebende Palästinenser\*innen (z.B. Hany Abu Assad, Annemarie Jacir, Elia Suleiman, Mona Hatoum), Palästinenser\*innen mit israelischer Staatsbürgerschaft (z.B. Hiam Abbass, Maysaloun Hamoud, Michel Khleifi, Muhammad Bakri), oder aber wohnen und arbeiten im Gazastreifen oder dem Westjordanland (z.B. Rashid Masharawi) (vgl. Gertz & Khleifi 2008, 5; vgl. Shohat 2010, 273).

Während Hany Abu Assad seinen Film *Rana's Wedding* (2003) fast ausschließlich mit Unterstützung aus arabischen Ländern produzierte, erhielt Elia Suleiman für seinen Film *Divine Intervention* (2002) hauptsächlich französische Finanzierung (vgl. Gertz & Khleifi 2008, 34, 57). Annemarie Jacir wiederum produzierte *Wajib*<sup>5</sup> (2017, in Frankreich unter dem Titel *L'Invitation au mariage*) mit Beteiligten aus Palästina, Europa (vor allem Frankreich), Kolumbien, Qatar und den Vereinigten Arabischen Emiraten. Einige palästinensische Filmemacher\*innen – vor allem jene mit israelischer Staatsbürgerschaft – beziehen für ihre Projekte Förderung von Seiten israelischer Produktionsfirmen und Filmfonds (vgl. Friedman 2015, 19; vgl. Gertz & Khleifi 2008, 34). Ein aktuelles Beispiel hierfür ist das Werk *Bar Bahar – Je danserai si je veux* (2016, IL/FR) der palästinensischen Regisseurin Maysaloun Hamoud,<sup>6</sup> das von Shlomi Elkabetz, einem israelischen Filmemacher, und von Sandrine Brauer (*En Compagnie des Lamas*) produziert wurde. Im Mittelpunkt des Films steht die Freundschaft dreier junger Frauen, die als Palästinenserinnen in Tel Aviv zwischen den Welten leben. Sie unterstützen sich gegenseitig in ihrem Kampf um Anerkennung und Emanzipation in einer von Rassismus und patriarchalen Gewalt geprägten Gesellschaft.

---

<sup>5</sup> Für eine Synopsi s vgl. Cineuropa, Web, (n.n.)

<sup>6</sup> Der Film provozierte aufgrund der expliziten Darstellung lesbischer Sexualität und sexueller Gewalt und der unkonventionellen Repräsentation unabhängiger arabisch-israelischer Frauen sowohl auf israelischer als auch auf palästinensischer Seite heftige Reaktionen. Religiöse Führer verhängten über Maysaloun Hamoud eine *Fatwa* (vgl. Iqbal 2017).

Suha Arraf<sup>7</sup>, Drehbuchautorin, Filmproduzentin und -regisseurin, erzählt in *Villa Touma* (2014, IL/PAL) vom Schicksal dreier mondän lebender Schwestern, die der christlichen Oberschicht Palästinas angehören. In ihrem Anwesen isoliert, trauern sie um den Verlust von Klassenprestige und gehobener Kultur, der mit den drastisch veränderten Lebensbedingungen nach 1967 – dem Sechstagekrieg – einherging. Selbst unverheiratet, versuchen sie verbissen, ihre verwaiste Nichte zu verheiraten (vgl. Bathish 2015, 35 f.; viennale.at, n.n.). Obwohl von einer palästinensisch-israelischen Filmemacherin gedreht und produziert, wurde der Film aufgrund der (Co-)Finanzierung international als ausschließlich *israelisch* kategorisiert (vgl. Riklis 2015, 81 und Dror 2015, 91). In *Chronicles of a Disappearance* (1996, IL/USA/DE/FR/PAL) des bedeutenden palästinensischen Exil-Regisseurs Elia Suleiman fließen absurder Humor und tragikomische Elemente in die Darstellung der arabisch-israelischen Stadt Nazareth ein (vgl. Gertz & Khleifi 2008, 171 und JFI, Web, n.n.). Suleimans autofiktionaler Film beschreibt in einem ersten Handlungsteil Nazareth „comme un endroit vidé de l’intérieur socialement et politiquement“ (Bathish 2015, 31). Es folgt der Schwenk nach Jerusalem, wo die persönlichen Konfrontationen Suleimans mit der israelischen Armee in den Fokus geraten. In beiden Teilen wird die arabisch-israelische Identität unter Einsatz eines „deadpan humor“ (JFI, Web, n.n.) subversiv hinterfragt. Auf das Genre der (Tragi-)Komödie greift auch der palästinensisch-israelische Regisseur Sameh Zoabi in seinem Film *Tel Aviv on Fire* (2019, LU/BE/IL/FR) zurück: Ein palästinensischer Filmpraktikant wird bei einer Grenzkontrolle vom diensthabenden israelischen Militärbeamten dazu genötigt, das Drehbuch zur Lieblingsserie seiner Frau, der Seifenoper *Tel Aviv On Fire*, umzuschreiben. Der Nahostkonflikt erscheint hier aus der absurden Perspektive einer kitschigen Fernsehsendung (vgl. Ruggle 2019).

Die palästinensische Regisseurin Ibtisam Mara’ana Menuhin hat ihren Dokumentarfilm *Write Down, I am an Arab* (2014, PAL/IL) selbst produziert. Darin erzählt sie die bewegte Lebensgeschichte Mahmoud Darwishes, der einer der bedeutendsten Dichter der arabischsprachigen Welt und palästinensischer Nationallyriker war (vgl. hotdocs, n.n.). 2004 haben die Filmemacher Mohanad Yaqubi und Sami Said *Idioms Films*, die erste Produktionsfirma Ramallahs, gegründet. Mit ihrem Unternehmen wollen sie Infrastrukturen bereitstellen, die für die Produktion unabhängiger palästinensischer Filme nötig sind (vgl. idiomsfilms, n.n.)

---

<sup>7</sup> Vgl. Suha Arrafs Gedanken zur Situation des palästinensischen Filmwesens in Halbreich-Euvrard & Shyman 2015, 166-170.

Die Schwierigkeit ihrer Arbeit besteht nicht allein in den begrenzten finanziellen Ressourcen, die ihnen zur Verfügung stehen. Eine Herausforderung stellen zudem die fehlenden Distributionsstrukturen dar (vgl. Yaqubi & Sami 2015, 148).

Mit Blick auf das aktuellere (jüdisch-)israelische Filmschaffen konstatiert Yael Munk eine Tendenz zur Depolitisierung (vgl. Munk 2015, 22f.). Aus einem anfänglich unterfinanzierten Kino des globalen Südens<sup>8</sup> hat sich ein Autor\*innen-Kino entwickelt, das der individuellen Perspektive auf gesellschaftliche Traumata und soziale Identitäten Raum bietet. Dieses „cinéma introspectif“ (Munk 2015, 23) ist nicht gleichzusetzen mit einem apolitischen Kino; vielmehr hat sich die Wahrnehmung dessen, was als „politisch“ betrachtet wird, in den privaten Bereich verschoben. Verstärkt von europäischen Institutionen mitfinanziert und -produziert – Munk führt die deutsch (-französischen) Fernsehsender ARTE und ZDF als Hauptpartner an – artikuliert das neuere israelische Kino den Zustand einer „société déchirée entre l’Est et l’Ouest et entre le passé et le futur“ (Munk 2015, 23). Nicht wenige dieser neueren Spielfilme weisen trotz ihrer Fiktionalität auch einen semi-dokumentarischen Charakter auf (vgl. Munk 2015, 23). Seit den 2000er-Jahren werden verstärkt historische Ereignisse, die für das israelische kollektive Gedächtnis bedeutsam sind, aus individueller Perspektive filmisch verarbeitet (vgl. Munk 2015, 24f.). In *Kippur* (2000, IL/FR) erzählt Amos Gitai vom Geschehen im Yom Kippur Krieg 1973 aus der Sicht einer kleinen israelischen Rettungsbrigade, der er damals als 23-jähriger Soldat selbst angehört hat (vgl. Gitai 2018, 70ff.). Ari Folman folgt in seinem autobiographischen Animationsfilm *Waltz with Bashir* (2008, IL/FR/DE/USA u.a.) den Spuren traumatischer Erinnerungen an seinen Einsatz im ersten Libanonkrieg 1982. Als Sohn von Auschwitz-Überlebenden konfrontiert sich Folman mit der Angst, in unmittelbarer Nähe der palästinensischen Flüchtlingslager von Sabra und Schatila am Stadtrand von Beirut selbst „zum Nazi geworden zu sein“ (Diederichsen 2008). Es gelingt ihm, seine Rolle im Geschehen rund um das von libanesisch-phalangistischen Milizen verübte und von der israelischen Armee unter Ariel Sharon geduldete Massaker an palästinensischen Flüchtlingen zu rekonstruieren. Auch Samuel Maoz rekapituliert in *Lebanon* (2009, IL/FR/DE/GB) seine traumatischen Erfahrungen während seines Einsatzes als Panzerschütze im Libanon und die damit zusammenhängenden Schuldgefühle. Sein Film *Foxtrot* (2017, IL/CH/DE/FR) erzählt von der traumatischen Situation, in die zahlreiche israelische Familien geraten, wenn ihr Sohn oder ihre Tochter im

---

<sup>8</sup> Einen fundierten Überblick über die Anfänge des israelischen Kinos in der Zeit vor der Staatsgründung, das zionistische Narrativ im Film, die filmische Repräsentation der Sephard\*innen im Lauf der Zeit usw. bietet Shohat (2010).

obligatorischen Militärdienst ums Leben kommt. Als Antikriegsfilm und Familiendrama zugleich artikuliert *Foxtrot* auch auf satirische Weise Kritik am Militärapparat Israels. In seinem Heimatland wurde der Film deshalb von offizieller Seite stark kritisiert, der Regisseur selbst wurde zur Zielscheibe persönlicher Beleidigungen und Drohungen. Wie Maoz erläutert, wirft sein Werk einen unbequemen Blick auf die israelische Gesellschaft, der der lange Schatten der Shoah anhaftet und in der kollektive Traumata von einer zur nächsten Generation weitergegeben werden (vgl. Hofmann 2018).

Die Dokumentation *The Law in These Parts* (2011, IL/USA/DE) von Ra'anan Alexandrowicz sei hier exemplarisch für israelische Filmprojekte genannt, die sich kritisch mit der historischen wie aktuellen Besatzungspolitik Israels auseinandersetzen (vgl. Munk 2015, 25). Alexandrowicz befragt in seinem Film jene Höchstrichter und Militärrechtsexperten, die den gesetzlichen Rahmen für die Besatzung der palästinensischen Gebiete und die Kontrolle der palästinensischen Bevölkerung seit 1967 schufen. Der Film stellt die Frage nach dem ethisch-moralischen Preis, den die israelische Gesellschaft auf lange Sicht für dieses Besatzungssystem bezahlen muss (vgl. [thelawfilm.com](http://thelawfilm.com), n.n.).

Keren Yedayas Filme sind wichtige Beispiele für das neuere, feministisch ausgerichtete israelische Kino (vgl. Munk 2015, 26). In *Or* (2004, IL/FR) erzählt sie die Geschichte der 17-jährigen Titelheldin, die sich um ihre Mutter, eine Straßen-Sexarbeiterin, kümmern muss und aufgrund ihrer materiellen Notsituation schließlich selbst beginnt, sich zu prostituieren (vgl. [viennale.at](http://viennale.at) 2007, n.n.). *Jaffa* (2009, DE/IL/FR) wiederum handelt von der geheimen Liebesbeziehung zwischen einer Jüdin und einem palästinensischen Israeli, die an den tragischen Folgen einer Schlägerei zerbricht (vgl. Kaczek & Kaczek 2009). Das mit der *Caméra d'Or* ausgezeichnete Werk *Jellyfish* (Etgar Keret und Shira Geffen: 2007, IL/FR) porträtiert drei verschiedene Tel Aviver Frauen, deren Geschichten ineinandergreifen. Wie Quallen im Meer schweben die Protagonistinnen an der Schwelle zwischen Traum und Wirklichkeit durch ihren Alltag (vgl. Zanger 2012, 82f.).

Seit Anfang des 21. Jahrhunderts wurden Themen *queerer* Identität und Repräsentation zu wichtigen Sujets israelischer Filme.<sup>9</sup> In Eytan Fox' *The Bubble* (2006, IL) steht die Liebe zwischen zwei jungen Männern – einem jüdischen Israeli und einem Palästinenser mit israelischer Zugehörigkeit – im Mittelpunkt. Die alltägliche Repression durch die Besatzung einerseits und die existenzielle Bedrohung durch den fundamentalistischen Terror andererseits

---

<sup>9</sup> Einen Überblick zum *queeren* israelischen Kino sowie detaillierte Analysen einzelner Filme liefert Raberger (2015).

setzen der Beziehung ein gewaltsames Ende – die Utopie eines befreit gelebten *queeren* Lebens platzt wie eine Seifenblase („Bubble“) (vgl. Morag 2013, 167ff.).

Die Regisseurin Michal Vinik lässt in *Barash* (2015, IL) eine siebzehnjährige Schülerin ihre lesbische Identität entdecken und damit gegen das tyrannische Verhalten eines patriarchalen Vaters aufbegehren (vgl. *identities* 2017, n.n.). Die beiden letztgenannten Filme bilden in dieser Auflistung transnationaler Filmproduktionen die Ausnahmen, weil sie ausschließlich von israelischen Fördergebern und Produktionsfirmen gemacht wurden.

Transnationale Produktionen, die israelische mit palästinensischer Beteiligung vereinen, bieten Chancen, politisch-wirtschaftliche Machtkonstellationen zu hinterfragen, ebenso wie sie Gefahren bergen, diese zu reproduzieren.

Innerhalb transnationaler (Dokumentar-)Filmprojekte fungiert die EU als Subventionsgeberin gleichermaßen wie als normative Instanz, die im Nahost-Friedensprozess eine wichtige Rolle spielt. Mittels EU-Geld finanzierte Filme aus der Region des Nahen Ostens sollen Ideale wie Frieden, liberale Demokratie und Menschenrechte auf eine Weise vermitteln, die dem europäischen Werteverständnis entspricht (vgl. Friedman 2015:20).

Yael Friedman analysiert in ihrem Artikel das Projekt *Greenhouse*, ein transnationales Entwicklungs- und Förderprogramm für Dokumentarfilmer\*innen aus dem Nahen Osten und Nordafrika, aus einer postkolonialen, hegemoniekritischen Perspektive. Am Beispiel der von *Greenhouse* geförderten Dokumentation *5 Broken Cameras* (Emad Burnat & Guy Davidi: 2011, IL/PAL/FR/NL)<sup>10</sup> argumentiert sie, dass das subversive Potenzial transnationaler Filmproduktionen wirkungslos bleibt, wenn diese neo-koloniale Machtstrukturen und eurozentrische Diskurse, zwar nicht intendiert, aber dennoch, weiterführen (vgl. Friedman 2015, 17). Friedman zufolge gelang es der Dokumentation nicht, den Prozess des *Otherings* der Palästinenser\*innen, deren Festschreibung auf eine Position der „subaltern natives“ (Friedman 2015, 17) zu durchbrechen; vielmehr verfestigte der Film eine solche Sichtweise und schrieb Israel die Stellung westlich-europäischer kultureller Überlegenheit zu (vgl. Friedman 2015, 17). Das postkoloniale Machtungleichgewicht reproduzierte sich auf struktureller Ebene, indem die israelischen Beteiligten auf Seiten der europäischen Fördergeber agierten und die palästinensischen Projektpartner als „Bedürftige“ wahrnahmen (vgl. Friedman 2015, 21). Anstelle einer egalitären Arbeitsbeziehung trat eine bevormundende „Empowerment“-Praxis (vgl. Friedman 2015, 22). Der israelische Regisseur Guy Davidi beanspruchte für sich die Position des „storytellers“, der „für“ den

---

<sup>10</sup> Die Dokumentation handelt vom palästinensischen Fotografen Emad Burnat, der mit seinem Handwerk politischen Aktivismus gegen die israelische Besatzung betreibt (vgl. Davidi 2015, 186ff.)

palästinensischen Aktivisten Emad Burnat „sprach“ und an seiner Stelle die „central message“ des Films bestimmte (Friedman 2015, 26).

Zwei weitere Beispiele von Dokumentationen, die aus der Zusammenarbeit palästinensischer mit israelischen Filmemacher\*innen entstanden, sind *War and Peace in Vesoul* (Amos Gitai & Elia Suleiman: 1996, IL/FR) und *Route 181* (Michel Khleifi & Eyal Sivan: 2003, F/B/DE/GB). Während einer Zugreise unterhalten sich Gitai und Suleiman in *War and Peace in Vesoul* über die Parallelen und Unterschiede zwischen ihren Lebensgeschichten, wobei sie um die Themen Krieg und Frieden kreisen (vgl. Tawil 2019). Khleifi und Sivan unternehmen in *Route 181* eine Art zwei-monatigen *road trip* durch Israel/Palästina. Während ihrer Reise vom Süden in den Norden des Landes treffen sie auf eine Vielzahl von Menschen, deren Geschichten sie im Film eine Stimme verleihen (vgl. memento, n.n.)

Was lässt sich nun aus diesen ersten Ausführungen bezüglich meines Filmkorpus schließen? *Héritage* von Hiam Abbass und *Désengagement* von Amos Gitai sind keine israelisch-palästinensischen Co-Produktionen. Gitais Film entstand aus der Kooperation von israelischen mit französischen, deutschen und italienischen Produzent\*innen. Abbass drehte und produzierte *Héritage* mit Beteiligten aus Israel, Frankreich und der Türkei. Wie auch andere Palästinenser\*innen mit israelischer Staatsangehörigkeit zuvor (vgl. Friedman 2010), bezog Abbass Subventionen von israelischen Institutionen. Transkulturelle palästinensische Zugehörigkeitsaspekte finden sich in beiden Filmen auf extradiegetischer Ebene (z.B. schauspielerische Besetzung) wie innerdiegetisch, in verschiedenen Handlungselementen oder in den filmisch repräsentierten Orten.<sup>11</sup>

### **1.3 Transnationales Filmschaffen in der *Francosphäre*<sup>12</sup>**

Hiam Abbass und Amos Gitai werden beide von Gott & Schilt zu jenen Regisseur\*innen bzw. Schauspieler\*innen gezählt, „who shape the contours of *cinéma-monde* in important ways“ (Gott & Schilt 2018, 13).

Das Modell des frankophonen Weltkinos oder *cinéma-monde* dockt an fünf wesentliche Pfeiler des transnationalen Filmkonzeptes an: (1) Beide Konzepte fassen die Produktion, Verbreitung und Rezeption von Filmen „beyond the nation state“ (Higbee 2018, 345) auf.

---

<sup>11</sup> Auf die konkreten Produktionskontexte der beiden Filme und die künstlerischen Kooperationen zwischen Gitai und Abbass wird in Kapitel 2 näher eingegangen; Aspekte (trans-)kultureller Zugehörigkeit sind Teil der Korpusanalysen in Kapitel 4.

<sup>12</sup> In Anlehnung an Marshalls (2012, 51) und Higbees (2018, 345) Begriffsverwendung „Francosphere“.

(2) Die filmische Repräsentation kultureller Vielfalt wird in beiden Zugängen an lokale Spezifität und globale Reichweite zugleich gebunden. (3) Sowohl *cinéma-monde* als auch das Konzept des transnationalen Kinos nehmen Grenzen, Phänomene der Grenzüberschreitung und Grenzziehungen in den Fokus und (4) konzentrieren sich auf Filme mit postkolonialen Hintergründen und/oder Diaspora-Thematiken. (5) Beide theoretischen Zugänge ergründen die Möglichkeiten der transnationalen Filmproduktion und -rezeption, ungleiche Machtverhältnisse innerhalb der Filmindustrie auszuhebeln (vgl. Higbee 2018, 345).

Die Spezifität von *cinéma-monde* besteht in seiner Verankerung in der französischen Sprache sowie in seinem Bezug zu frankophonen Räumen (vgl. Higbee 2018, 345).

Mit dem Begriff *cinéma-monde* rekurrieren Marshall (vgl. 2012, 35) und Gott & Schilt (vgl. 2018, 1) auf das Konzept der *littérature-monde*, das 2007 in Form eines Manifestes veröffentlicht wurde (Barbery et al. 2007).<sup>13</sup> Mit ihrer Unterschrift traten zahlreiche Autor\*innen gegen die Engführung von französischer Literatur mit dem Nationalgebiet der französischen Republik ein. Zentrales Element dieser Debatte war die Kategorie *frankophon*, der all jene Schriftsteller\*innen zugeordnet werden, die nicht dem französischen Kernland entstammen *und* auf Französisch schreiben. Die Unterzeichner\*innen kritisierten diesen Terminus als Instrument einer exkludierenden und exotisierenden Praxis, die den Status der *littérature hexagonale* als Zentrum bestätigt. *Frankophon* wird innerhalb dieser Praxis als das *Andere* zum *Französischen* begriffen (vgl. hierzu auch Marshall 2012, 39); die außerhalb Frankreichs geschriebene französische Literatur wird damit an den Rand, an die Peripherie gedrängt und als kulturell *fremd* konstruiert. Das Manifest forderte das Ende der *Frankophonie* und zugleich das klare Bekenntnis zu einer „*littérature-monde en langue française*“ (Barbery et al. 2007). Gott & Schilt transferieren diese Debatte von der Literatur auf das Medium Film und definieren *cinéma-monde* als „global French-language cinema“ (2018:14).

Im wissenschaftlichen Diskurs dominiert nach wie vor eine strenge Grenzziehung zwischen den Termini *französisch* und *frankophon* (vgl. Gott & Schilt 2018, 1). Marshalls Aufsatz „Cinéma-monde? Towards a concept of Francophone cinema“ (2012)<sup>14</sup> stellt den

---

<sup>14</sup> Während Marshall (2012) das Adjektiv *frankophon/francophone* als hegemoniekritisches Werkzeug wiedereinführen und auf globales französischsprachiges Kino (also *cinéma-monde*) anwenden will, suchen Gott & Schilt nach einem Konzept, das über das herkömmliche Verständnis von „frankophon“ hinausreichen soll (vgl. 2018, 2). Viele der in Gott & Schilt (2018) versammelten Beiträge beziehen sich auf Marshall (2012) und zeigen sich z.T. skeptisch gegenüber seiner Rückkehr zum Terminus „frankophon“, wie zum Beispiel Laura Reecks Beitrag in Gott & Schilt (vgl. 2018, 65)

Versuch dar, auch in der (medien-)wissenschaftlichen Beschäftigung mit Filmen einen inklusiveren Ansatz zu entwickeln und durchzusetzen. Die Vormachtstellung, die das französische Nationalkino – „the film industry in metropolitan France“ (Marshall 2012, 38) – gegenüber dem frankophonen Filmschaffen außerhalb des französischen Staatsgebiets behauptet, erklärt sich nicht zuletzt durch seine wirtschaftliche Stärke. Laut der Statistik des *Centre national du cinéma et de l'image animée* war Frankreich mit einer Gesamtzahl von 201,1 Millionen verkaufter Eintrittskarten auch im Jahr 2018 an erster Stelle der produktivsten europäischen Filmindustrien (vgl. Besson et al. 2019, 11)<sup>15</sup>. Von den insgesamt 300 zugelassenen waren 237 „films d'initiative française“, also vollständig oder zum Großteil von Frankreich produzierte Filme (vgl. Besson et al. 2019, 6; vgl. senat.fr).

Trotzdem bleibt die Idee eines festgelegten nationalen Filmschaffens fluide; so werden beispielsweise international erfolgreiche Filme aus den frankophonen Regionen Belgiens, der Schweiz und Kanadas (der Provinz Québec) mit prestigereichen französischen Festivalpreisen bedacht. Dies wirft die Frage auf, in welchem Ausmaß frankophones Kino zum „cinéma hexagonal“ gehörend definiert wird (vgl. Marshall 2012, 39). Innerhalb der Kinokultur Frankreichs sowie des (französischen) filmwissenschaftlichen Diskurses wird die große Vielfalt des frankophonen Filmrepertoires kaum registriert. Vor allem das außereuropäische frankophone Kino wird als „das Andere“ zum französischen Film konstruiert (Marshall 2012, 41). Es verfügt über keine nationale Einheit, kein kulturelles Zentrum, dessen Ränder festgesteckt sind und bleibt somit vage definiert (vgl. Marshall 2012, 41).

Die Rolle von Filmfestivals und Preisen bei der Anerkennung frankophoner Filmprojekte innerhalb des französischen Filmbetriebs wird unterschiedlich bewertet. Gott & Schilt (vgl. 2018, 1) beispielsweise betrachten die Filmpreisverleihung der *Association Trophées francophones du Cinéma* als inklusive Praxis, bei der vielfältige internationale Filmproduktionen miteinander kombiniert gezeigt werden. Auch Filme, die Französisch in Verbindung mit anderen Sprachen beinhalten, finden so ihre Würdigung. Gott & Schilt zufolge tragen solche Initiativen zu einer Ausdehnung der nationalstaatlich-sprachlichen Grenzen des als gemeinhin „frankophon“ definierten Raumes bei.<sup>16</sup> Filmfestivals schaffen durch die Bewerbung und Ausstrahlung frankophoner Produktionen Berührungspunkte inner- und außerhalb der „franco-zones“ (Gott & Schilt 2018, 13). Mit diesem Begriff bezeichnen

---

<sup>16</sup> Dennoch äußern sich Gott & Schilt (vgl. 2018, 4) kritisch zu den Bewerbungskriterien der *ATFciné-Awards*. So bestimmen z.B. ausreichende Französischkenntnisse der Regisseur\*innen, ob sich Filme qualifizieren können. Hier werden Ausschlüsse produziert, so die Kritik Gott & Schilts.

Gott & Schilt (vgl. 2018, 9) physische wie virtuelle Räume, die sich in frankophonen und nicht-frankophonen Ländern gleichermaßen befinden und die durch sprachliche, kulturelle und künstlerische Verbindungen eine Art *cinéma-monde*-Atlas bilden. Auch Ezra & Rowden (2007, 3) betonen, dass Filmfestivals zu Orten werden, an denen sich „cosmopolitan citizenship[s]“ konfigurieren können.<sup>17</sup>

Demgegenüber steht Florence Martins (2016) Sicht auf das *cinémas du monde*-Screening des Filmfestivals von Cannes (vgl. Gott & Schilt 2018, 3). Dieses begreift sie als „an extension of the French state“ (Martin 2016, 463), als politische Strategie, mithilfe derer die als „französisch“ definierten Werte und Normen propagiert werden sollen. Folglich zielt die Vorführung frankophoner Filme darauf ab, die französische Sprache und ein bestimmtes an sie geknüpftes Kulturverständnis in den ehemaligen Kolonialgebieten aufrechtzuerhalten. In der Form eines „neocolonial project“ (Martin 2016, 464) trägt das Screening dazu bei, die sprachlich-kulturelle Hegemonie Frankreichs zu verfestigen.

Marshall unternimmt den Versuch, das französisch-sprachige Kino auf dessen Ränder hin zu fokussieren. Dabei stellt er sich die Frage, wie ein als französisches Nationalkino konstruiertes Filmschaffen „frankophonisiert“ und damit minorisiert werden kann (vgl. Marshall 2012, 35 und Gott & Schilt 2018, 1ff.). Im Rückgriff auf Gilles Deleuzes<sup>18</sup> Begriffstrias „déterritorialisation“, „territorialisation“ und „réterritorialisation“ verfolgt Marshall die Idee, dass Filmschaffende im Exil oder in der Diaspora eine *minorisierende* Position einnehmen können (vgl. Marshall 2012, 44). Aus einer solchen Position lässt sich die kulturelle wie sprachliche Dominanz der Majorität in Frage stellen. Analog zum „minorising“ sprachlich-kultureller Identitäten in Filmen lässt sich ein „frankophonizing“ von Filmwelten denken (Marshall 2012, 44).

Vier zentrale Aspekte bilden den Kern von Marshalls Konzept frankophonen Kinos: „[...] borders, movement, language, and lateral connections“ (Marshall 2012, 42). Gott & Schilt (vgl. 2018, 3) greifen die Verknüpfung dieser Aspekte auf, indem sie untersuchen, wie Sprachen und Identitäten im globalen zeitgenössischen Filmschaffen ‚migrieren‘. Die „lateral connections“ (Marshall 2012, 42) zeigen sich auf narrativer, symbolischer, kultureller sowie praktischer und finanzieller Ebene in den Knotenpunkten des *cinéma-monde* (vgl. Gott & Schilt 2018, 2). In der Bewegung der Filme selbst sowie ihrer Regisseur\*innen und

---

<sup>17</sup> Marshall (vgl. 2018, 324) stellt sich die Frage, welche (Neu-)Deutungen das Konzept *Francophone Cinema* für den Charakter und die Bewerbung von als „französisch“ titulierten Filmfestivals implizieren kann.

<sup>18</sup> Marshall bezieht sich auf Deleuze & Guattari 1980, *Capitalisme et schizophrénie 2: Mille plateaux*, 134.

Darsteller\*innen lassen sich „multiple nodes“ (Gott & Schilt 2018, 9) zur Frankosphäre festmachen.

Die Überbrückung von Grenzen spielt auch auf Seiten des Publikums eine wichtige Rolle: Wie rezipieren und dekodieren Zuseher\*innen in unterschiedlichen national-kulturell-sprachlichen Kontexten Filme, welche Transferleistungen müssen sie hierbei bewerkstelligen (vgl. Marshall 2012, 42, 45)? Bei der Interpretation und Kontextualisierung des Gesehenen sind die Rezipient\*innen aktiv beteiligt; ihre Einordnung der Filminhalte in nationale, kulturelle und soziale Deutungsrahmen wird individuell variieren; Higson (2007, 17) benennt diese Tätigkeit als „translat[ing]“. Marshall bezieht in diese Fragestellungen den Beitrag von Übersetzungspraktiken wie Untertitelung und Synchronisation mit ein (vgl. 2018, 324). Wenn Filme aus ihren ursprünglichen nationalen Kontexten in andere ‚wandern‘, bringt das mehr oder weniger stark verändernde Eingriffe in ihre (sprachliche) Gestalt mit sich, was bis zu „re-editing or censorship“ (Higson 2007, 19) führen kann.

Filmsprache(n) und sprachliche Zuordnungen stehen im *cinéma-monde* unter dem Einfluss von Grenzen und Bewegung; frankophone Filme sind nicht immer in französischer Sprache gemacht. Der Terminus „frankophon“ provoziert das gängige Verständnis dessen, was die Kategorie „französisch“ zu bedeuten hat (vgl. Marshall 2012, 43). So gilt auch ein in Québec produzierter Film wie *Avant les rues* (2016: Chloé Leriche, Québec/Canada) als frankophon, obwohl er fast ausschließlich Dialoge in der indigenen Sprache Atikamekw enthält (vgl. Gott & Schilt 2018, 14).

Der Konnex zwischen Grenzen und Identität(en) erhält in Marshalls Konzept besonderes Gewicht. Mit Slavoj Žižek<sup>19</sup> definiert er Grenzen und Be-Grenzungen als konstitutive Elemente von Identität(en) (vgl. Marshall 2012, 42). Identitäten sind zwangsläufig nie *ganz*, sie bleiben immer auch *unvollständig* und damit fragmentarisch (wie auch Begrenzungen Teile, Zerteilungen erzeugen). Grenzen, Be-, Ein-, und Abgrenzungen bestimmen, wer und was jemand ist *und* nicht ist: „Identities are always about non-identity [...]“ (Marshall 2012, 42). Sie nehmen innere wie äußere Demarkationen vor und schaffen damit auch Lücken. In einer Praxis des *Minorisierens* können so Zwischenräume entstehen, „where Frenchness can be questioned, interrogated, even reinvented, from the so-called margins and peripheries“ (Marshall 2012, 47). Territoriale wie auf menschliche Individuen bezogene Grenzen sind von ihrem Wesen her performativ, sie müssen also wiederholt durch bestimmte Handlungen

---

<sup>19</sup> Marshall rekurriert auf Slavoj Žižek (1991), *For They Know Not What They Do: Enjoyment as a Political Factor*, London, Verso.

(wieder-)hergestellt, „performt“ werden (vgl. Marshall 2012, 47). Marshall bezieht sich auf Judith Butler<sup>20</sup>, wenn er diesen performativen Charakter von Grenzen hervorhebt; er betont, dass Grenzen mit (Macht-)Diskursen verknüpft und Identitäten in Form von Grenzzäunen und Wachposten auch Ausdruck einer „material practice“ sind (Marshall 2012, 47).

### 1.3.1 *Accented cinema und cinéma-monde*

Einige der hier referierten Ansätze zum transnationalen Kino und *cinéma-monde* nehmen Bezug auf Hamid Naficy's (2018) Konzept des *accented cinema* (vgl. Ezra & Rowden 2007, 7, vgl. Marshall 2012, 44, Gott & Schilt 2018, 6f.) *Accented cinema* und *cinéma-monde* weisen insofern Parallelen auf, als sie beide konzeptuell auf Zentrum-Peripherie-Beziehungen fokussieren, Grenzen und deren Überschreitung sowie komplexe, konfliktuelle Identitätskonstellationen thematisieren (vgl. Gott & Schilt 2018, 7). Als „accented“ gilt für Naficy das Filmschaffen jener, die aus einer Position des Exils, der Diaspora oder einem ähnlichen Zustand des „displacement“ aktiv sind (Naficy 2018, 4). Naficy's Zugang kennzeichnet sich durch einen stärkeren Fokus auf autobiographische Aspekte der Filme:

„Accented filmmakers are not just textual structures or fictions within the films; they are also empirical subjects, situated in the interstices of cultures and film practices, who exist outside and prior to their films“ (Naficy 2018, 4). Ohne die Analyse des Korpus auf biographistische Weise zu verkürzen, soll in Kapitel 2 kurz dargelegt werden, inwieweit sich in den Filmen auch lebensgeschichtliche Hintergründe der Regisseur\*innen künstlerisch eingeschrieben haben.

Auf innerdiegetischer Ebene kehrt in vielen Filmen des *accented cinema* und *cinéma-monde* das Thema der Einsamkeit wieder, ein existenzieller Gefühlszustand, der als „inevitable outcome of transnationality“ (Naficy 2018, 55, vgl. Ezra & Rowden 2007, 7) das Leben der Protagonist\*innen bestimmt. Diese befinden sich meist in einer Situation freiwilliger oder erzwungener Mobilität, die sie mit dem Verlust und der Neuschaffung von Identität konfrontiert. Häufig identifizieren sich diese Charaktere mit einem Heimatland – eine Identifikation, die für sie zur krisenhaften Erfahrung wird, weil sie in irgendeiner Weise nicht dazu gehören, sich „out of place“ (Ezra & Rowden 2007, 7) fühlen. *Accented cinema*-Filme reflektieren die Lebenssituationen des Exils oder der Diaspora, indem sie auf künstlerische Weise Kritik an den Heimat- und Aufnahmeländern artikulieren und die „deterritorialized conditions“ (Naficy 2018, 4) der Filmemacher\*innen aufzeigen.

---

<sup>20</sup> Marshall verweist auf Judith Butler (1990), *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, London & New York, Routledge.

## 2. Hiam Abbass und Amos Gitai im *cinéma-monde*

Die folgenden Ausführungen verdeutlichen, inwiefern sich Hiam Abbass und Amos Gitai ins *cinéma-monde* einordnen lassen. Die Produktionskontexte ihres Schaffens und ihre eigene sprachlich-kulturelle Verortung werden dabei in den Blick genommen. In Kapitel 4 wird auf die hierbei gewonnenen Erkenntnisse zurückgegriffen, um die in den Filmen entfalteten Grensräume und Konfigurationen von Identität und Zugehörigkeit zu analysieren.

Wie in Kapitel 1 skizziert wurde, bezieht sich Bill Marshall in seinem *cinéma-monde*-Ansatz auf Hamid Naficy's Konzept des *accented cinema*. Allerdings plädiert er dafür, dieses Konzept auf einen breiteren Kontext frankophonen Kinos auszuweiten, um auch jene Werke miteinzubeziehen, die innerhalb des französischen Filmschaffens marginalisiert bleiben (vgl. Marshall 2012, 44; vgl. Schilt & Gott 2018, 7). Sein Anliegen lautet „[...] to put the accent back to say that the Francophone cultural and linguistic world is interesting only when all its accents, contexts, and mixings are *made audible* [...]“ (Marshall 2012, 45).

In Anlehnung an Naficy<sup>21</sup> und Marshall können die Werke von Hiam Abbass und Amos Gitai als *accented cinéma-monde* beschrieben werden. Wie für viele Filmschaffende übt auch das cineastische Weltzentrum Paris (vgl. Gott & Schilt 2018, 3) eine starke Anziehungskraft auf Abbass und Gitai aus.

Die Palästinenserin Abbass verfügt über einen israelischen Pass und ist im Zuge ihre Schauspiellaufbahn nach Frankreich in eine Art künstlerisches Exil gegangen (vgl. Boussageon, 2014). Als Schauspielerin und Regisseurin bewegt sie sich in internationalen Filmproduktionen zwischen vier Sprachen – Arabisch, Hebräisch, Französisch und Englisch. Zum Französischen hat sie einen starken Bezug entwickelt, auch weil sie darin strukturelle Ähnlichkeiten zum Arabischen erkennt (vgl. Abbass 2018).

Seit 1977 waren Fernsehproduktionen von Amos Gitai (die Dokumentarfilme *Haus/Bait* (1980), *Wadi* (1981) und *Field Diary/Journal de campagne* (1982)) in seiner Heimat Israel zensuriert worden. Der Regisseur hatten sich in diesen Arbeiten mit der Besetzung der palästinensischen Gebiete, dem Libanon-Krieg und dem kollektiven Gedächtnis der Palästinenser\*innen beschäftigt (vgl. Gitai 2019, 9f., 20; vgl. Prolongeau 2010; vgl. Brunkhorst & Herzog 2017). Amos Gitai verließ aus diesem Grund 1982 den Nahen Osten, um sich für zehn Jahre in Paris niederzulassen. Heute lebt er abwechselnd in Haifa und in Paris.

---

<sup>21</sup> Hamid Naficy (2018) hat das Werk *House* von Amos Gitai in seiner Studie zum *accented cinema* in einem eigenen Abschnitt behandelt (vgl. Naficy 2018, 169-173).

## 2.1 Hiam Abbass : „J’ai toujours refusé les boîtes dans lesquelles on aurait voulu m’enfermer“<sup>22</sup>

Hiam Abbass wurde 1960 in eine palästinensisch-muslimische Familie geboren. Sie wuchs in einem kleinen Dorf in der Nähe von Nazareth auf und war sieben Jahre alt, als der Sechstagekrieg ausbrach (vgl. Cojean 2018, 231; vgl. Boussageon 2014). Die Angst vor dem Tod prägte ihre Kindheit ebenso wie das kollektive Trauma der Entwurzelung und die Verzweiflung ihrer Eltern. Im Zuge der israelischen Staatsgründung wurde die Familie mütterlicherseits von ihrem Grund und Boden vertrieben. Ihr erstes Werk, der Kurzfilm *Le pain* (2001), handelt von diesen familiären Traumata (vgl. Levieux 2010; vgl. Cojean 2018, 235).

Wenngleich sich Abbass nicht als künstlerische *porte-parole* Palästinas begreift (vgl. Cojean 2018, 238), betont sie ihre palästinensische Identität als Teil ihrer israelischen Staatsangehörigkeit: „J’appartiens à cette communauté que moi j’appelle notamment les Palestiniens d’Israël et pas les Arabes israéliens parce qu’on est palestinien avant d’être arabe“ [Abbass 2013, 00 :18-00 :24]. Als Palästinenserin hat sie Israel als „huis clos“ erlebt (Bradfer 2017); der israelische Pass verunmöglichte ihr das Einreisen in viele arabische Länder. Mittels der Schauspielerei konnte sie sich ihren Kindheitstraum – die Überwindung (nationalstaatlicher) Grenzen – erfüllen (vgl. Bradfer 2017). Das Thema der Grenzen begleitet auch ihre schauspielerische Karriere: Das „border leitmotif“ (Harris 2013, 82) kehrt in drei Filmen wieder, in denen Abbass bedeutende Rollen übernommen hat – *La Fiancée Syrienne/ The Syrian Bride* (2004), *Free Zone* (2005) und *Désengagement* (2007). Die letzten beiden wurden von Amos Gitai gedreht (mehr dazu in Kapitel 4.3).

Hiam Abbass gilt als „actric[e] arabe emblématique“ (Ulloa 2013, 1), die Frauen aus verschiedenen arabischen Ländern mimit – etwa eine tunesische Witwe, die den Bauchtanz entdeckt, in Raja Amaris *Satin Rouge* (2002), oder eine syrische Mutter, die sich mit ihren Kindern während des Bürgerkriegs in Damaskus in ihrem Haus verschanzt (*Insyriated* 2017: Philippe Van Leeuw). Sie hat mit dem irakischen Regisseur Abbass Fahdel (*L’Aube du Monde* 2008) ebenso zusammengearbeitet, wie mit dem ägyptischen Filmemacher Yousry Nasrallah (*La Porte du soleil* 2004). Zu Raja Amaris *Corps étranger* (2016) hat sie angemerkt, dass dieser Film Teil eines neueren arabischen Kinos ist, das auf die individuellen Geschichten arabischer Frauen fokussiert (vgl. Abbass 2016). Abbass spielt darin eine tunesische Migrantin der älteren Generation, die in ihrer zweiten Heimat Paris eine junge

---

<sup>22</sup> Cojean 2018, 237.

Tunesierin *sans papiers* (Sara Hanachi) als Hausangestellte aufnimmt. Amaris Film bildet ihrer Ansicht nach einen Gegenpol zur undifferenzierten medialen Berichterstattung über „die“ Araber\*innen (vgl. Abbass 2016). Das vielseitige Œuvre Abbass' – sie hat bisher in über fünfzig Filmen mitgewirkt – umfasst Werke aus dem nahöstlichen Kontext, US-amerikanische Produktionen (z.B. *Munich* 2005: Steven Spielberg) und europäische, v.a. frankophone Filme (z.B. *Une bouteille à la mer* 2012: Thierry Binisti) gleichermaßen. Ihre Performances sind Teile bedeutender palästinensischer Werke wie z.B. Michel Khleifis *Noces en Galilée* (1987) oder Rashid Masharawis *Haifa* (1996). Ebenso hat sie in rezenten israelischen Filmen, wie z.B. in Eran Riklis' *La Fiancée Syrienne/ The Syrian Bride* (2004) und *Les Citronniers/Lemon Tree* (2008) mitgewirkt.

Rachel Harris deutet Abbass' künstlerische Tätigkeit deshalb als „negotiating the representation of Palestinian women in Israeli cinema for both Israelis and for Palestinians“ (Harris 2013, 98). Abbass, die sich selbst als „citoyenne du monde“ (Cojean 2018, 231) verortet, hat das in *Héritage* verhandelte Spannungsfeld zwischen Aufbruch und Festigung patriarchaler Traditionen selbst erlebt (vgl. Cojean 2018, 233).

## **2.2 Amos Gitai: „Souvent, la caméra, ce fétiche, me fournit un prétexte pour être présent“<sup>23</sup>**

Amos Gitai wurde 1950 als Sohn des Bauhaus-Architekten Munio Weinraub geboren, der 1934 vor den Nazis nach Palästina geflohen war. Bis zu seinem Einsatz im Yom-Kippur-Krieg 1973 war er selbst als Architekt tätig. Gitais cineastische Anfänge liegen im Dokumentarfilm. Wie aus dem obigen Zitat ersichtlich wird, geht es ihm um seine Präsenz als Regisseur, der Vorgänge bezeugt (vgl. Gitai 2019, 8f.). Während seines Kriegseinsatzes – er war Teil einer Rettungsbrigade – hielt er vom Helikopter aus seine Eindrücke mittels einer Super 8mm-Filmkamera fest (vgl. Gitai 2019, 68 u. 77f.). Er überlebte, als der Helikopter von syrischen Raketen getroffen wurde und abstürzte, und konnte auch die Filmaufnahmen retten (vgl. Gitai 2019, 69). Die Kamera ließ ihn geistig und emotional überleben, weil sie ihm ermöglichte, inmitten des Kriegsinfernos eine distanzierte Position des Films einzunehmen und Spuren davon zu hinterlassen (vgl. Gitai 2019, 77f.). Sein Spielfilm *Kippur* (2000) handelt von diesen traumatischen Erfahrungen und klagt den israelischen Militarismus an; eine der bekanntesten Sequenzen des Films zeigt, wie die Rettungsbrigade im extrem verschlammten Schlachtfeld stecken bleibt (vgl. Ginsberg 2010c, 238). Die Szenerie evoziert

---

<sup>23</sup> Gitai 2019, 8.

die Umgebung eines Konzentrationslagers und versinnbildlicht die „absurd dead end“ des Krieges (Ginsberg 2010c, 238).

Ella Habiba Shohat (2010) hat Gitais dokumentarisches Schaffen als Teil eines jüdisch-israelischen „revisionist cinema“ eingeordnet (Shohat 2010, 284). Am Beispiel seiner *House*-Trilogie (*House/Bait* 1980, *A House in Jerusalem* 1998 und *News from Home – News from House* 2006) ist zu erkennen, wie diese Dokumentationen den Versuch darstellen, ein alternatives Geschichtsnarrativ künstlerisch zu etablieren (vgl. Shohat 2010, 284). Gitai erzählt darin die wechselvolle Geschichte eines Hauses in West-Jerusalem, dessen ursprünglichen, palästinensischen Besitzer\*innen enteignet worden waren. Hamid Naficy (2010) zufolge zeigt Gitais Dokumentation auf eindringliche Weise das Wesen eines Hauses als „a threatened physical place that may experience successive possessions, dispossessions and repossessions“ (Naficy 2010, 169). Der Film wurde nach seinem Erscheinen in Israel zensiert, was Gitai auf die darin vorkommende Darstellung der Palästinenser\*innen zurückführte: In einer Sequenz werden palästinensische Bauarbeiter bei den Umbauarbeiten zur Vergrößerung des Hauses, das nunmehr in israelischem Besitz ist, gezeigt. Einer von ihnen, ein Steinmetz, erzählt auf poetische Weise von seiner persönlichen Geschichte. In dieser dichterischen Ausdrucksart sah Gitai das für den Staat provokative Potenzial seines Filmes (Gitai 2019, 16f.). Er übte postkoloniale Kritik am offiziellen israelischen Blick auf „die“ Palästinenser\*innen als „primitifs ne sachant pas s’exprimer“ (Gitai 2019, 17), der von einer orientalistischen Auffassung der „Anderen“ geprägt ist.

Das Thema des kulturellen Gedächtnisses – auf jüdischer wie auf palästinensischer Seite – kehrt auch in einigen seiner Spielfilme wieder, so z.B. in *Kedma* (2002). Der Film handelt vom jüdisch-palästinensischen Unabhängigkeitskrieg im Zuge der israelischen Staatsgründung 1948. Darin erzählt er auch die Geschichte der Eltern seiner Frau Rivka Markovitzky. Als Überlebende der Shoah kamen diese 1948 mit dem Schiff *Kedma* nach Israel, wo sie von der *Palmach* in den bewaffneten Kampf gegen die Palästinenser\*innen geschickt wurden (vgl. Brunkhorst & Herzog 2017, 16f.). Der Film endet mit dem Monolog eines der wenigen jüdischen Überlebenden der *Kedma*, der in seiner Verzweiflung die Diaspora verflucht; Gitai rekurriert in dieser Figurenrede auf Texte der palästinensischen Dichter Mahmoud Darwish und Tawfiq Ziad sowie des jüdischen Dichters Haim Hazaz. Indem er diese literarischen Quellen vermengt, schafft er eine Verbindung zwischen der palästinensischen und der israelischen Geschichtserzählung (vgl. Brunkhorst & Herzog 2017, 17).

Gitais rezenteres Filmschaffen umfasst vorwiegend Spielfilme, die er mit internationalen Schauspielgrößen besetzt. Beispiele hierfür sind die drei Filme *Promised Land* (u.a. mit Rosamund Pyke und Hanna Schygulla, 2004), *Free Zone* (u.a. mit Natalie Portman und Hiam Abbass, 2005) und *Désengagement* (u.a. mit Juliette Binoche und Jeanne Moreau, 2007). Diese „Border Trilogy“ (vgl. Munk 2019, 182) fokussiert auf weibliche Figuren, die aus sozialen und/oder politischen Gründen nationale Grenzen überqueren müssen.

In *Promised Land* sind es osteuropäische Migrantinnen, die in den Nahen Osten aufbrechen, um der extremen Armut in ihren Heimatländern zu entkommen; der Film zeigt, wie sie von Ägypten über den Gazastreifen nach Israel geschmuggelt werden, wo man sie schließlich zur Prostitution zwingt (vgl. Munk 2019, 188). Drei Frauen unterschiedlicher kulturell-religiöser Zugehörigkeit unternehmen in *Free Zone* eine Art *road trip*, um zur Freihandelszone an der jordanisch-israelischen Grenze zu gelangen (vgl. Harris 2013, 81f.). Und *Désengagement* erzählt vom Wiedersehen einer jüdischen Französin mit ihrer zur Adoption freigegebenen israelischen Tochter. Die beiden Frauen treffen einander während des Abzugs der jüdischen Siedlungen aus dem Gazastreifen. (siehe Kapitel 4.3).

### 3. Theoretische Analysezugänge

Die Schwerpunkte der Analyse von *Désengagement* und *Héritage* liegen in den Transit- und Grenzräumen, die in den Filmen entfaltet werden. Mit Michel Foucault sollen diese Räume als *Heterotopien* gefasst werden.<sup>24</sup> Foucault bezeichnet damit Räume, die, im Gegensatz zu den Utopien, tatsächlich existieren, „effectivement localisables“ sind (Foucault 1994, 755f.) Diese Räume repräsentieren zwar all jene „emplacements réels“, die es innerhalb einer Gesellschaft gibt; zugleich kehren sie diese realen Orte jedoch um, stellen sie in Frage und sind damit „absolument autres“ (Foucault 1994, 756).

Im Rahmen der Analyse begreife ich diese *heterotopischen* Räume, aber auch Ereignisse (wie Feste und Begegnungen) als Orte, an denen es zur Hinterfragung, zu Brüchen in und Neubildungen von Identitäten kommt. Die von den Figuren angenommenen, verworfenen, neu konfigurierten Identitäten korrelieren folglich mit sozialen, kulturellen, religiösen, nationalen sowie gender- und generationenbezogenen Positionen und *Performanzen*, die eingenommen, inszeniert oder umgedeutet werden. Auf diese Weise ineinander verschränkte Grenz- und Identitätsfragen sollen in einen postkolonialen Kontext eingebettet werden. Ich

---

<sup>24</sup> Ich danke meinem Betreuer Daniel Winkler für diesen Hinweis.

rekurriere hierfür auf einige zentrale Konzepte, nämlich Edward Saids *orientalism* (1978), Gayatri Chakravorty Spivaks *othering* (1985) und Homi Bhabhas *third space* (1995). Diese Ansätze bilden sowohl das theoretische Werkzeug, als auch die Kontrastfolien zur Annäherung an die folgenden Leitfragen: Inwieweit durchbrechen und/oder reproduzieren die Filme des Korpus dichotome Darstellungsweisen bei ihrer Repräsentation der kulturell „Anderen“? In welchem Ausmaß birgt die jeweils ausgeprägte Repräsentationsästhetik der beiden Filme hegemoniekritisches Potenzial einerseits sowie problematische Aspekte andererseits?

Meine Filmanalyse lehnt sich zudem an Ella Habiba Shohats (2010) Zugang zur kulturellen Repräsentation im (neueren) israelischen Filmschaffen an und greift auf Ansätze des *border cinema* nach Anat Zanger (2012), Yael Munk (2019) und Anat Zanger & Nurith Gertz (2019) zurück.

### **3.1 Kulturelle Repräsentation und Orientalismuskritik im israelischen Film**

Shohat zeichnet in ihrem bedeutenden Werk *Israeli Cinema: East/West and the Politics of Representation* die Geschichte des israelischen Kinos parallel zu den Anfängen des zionistischen Projektes in Palästina nach. Sie ergründet dabei, wie das Medium Film maßgeblich dazu beitrug, das Narrativ der Neugründung des jüdischen Nationalstaates zu festigen und ein nationales kulturelles Gedächtnis aufzubauen (vgl. 250f.). Filmisches Schaffen in Palästina/Israel fungiert(e) als audio-visuelles Archiv, das nur im Kontext widersprüchlicher historischer Diskurse rezipiert werden kann; es situiert sich im Spannungsfeld zwischen dem Nationalen und dem Kolonialen (vgl. Shohat 2010, 251).

Beginnend bei Filmen, die vom Leben und Arbeiten in den Jischuv-Siedlungen vor der Staatsgründung Israels handeln, analysiert Shohat die darin dargestellte zivilisatorische Mission der jüdischen Siedler\*innen: Palästina erschien im kollektiven Bewusstsein als „leeres“ Wüstenland, das von heldenhaften Männern und Frauen bewirtschaftet und belebt wurde (vgl. Shohat 2010, 13ff.). Diese Filme transportierten einerseits heroisch aufgeladene Bilder „der“ Sabra-Pionier\*innen und imaginierten andererseits „die“ Araber\*innen auf orientalistische Weise. Für das israelische Kino nach 1948 prägt sie den Begriff des „Heroic-Nationalist Genre“ mithilfe dessen sie die heldenmythische Darstellung von Soldaten und Kibbutzim-Bewohner\*innen analysiert (Shohat 2010, 53ff.). Viele dieser Filme behandeln die kriegerischen Auseinandersetzungen zwischen Israel und den arabischen Nachbarländern; Shohats Studien untersuchen, wie sich die filmische Darstellung dieser bewaffneten Konflikte

im Laufe der Zeit entwickelt hat und berücksichtigen hierbei „Israel’s problematic situation as a volatile amalgam of East/West and First World/Third World“ (Shohat 2010, 4).

Shohat bindet ihre Studie zur Geschichte des israelischen Films an Perspektiven auf das Kino des globalen Südens<sup>25</sup>, und widmet sich damit Zusammenhängen, die im (US-amerikanischen) akademischen Diskurs lange ausgeklammert geblieben sind (vgl. Shohat 2010, 252). An anderer Stelle führt sie die Region Israel/Palästina als beispielhaft für die Herausbildung von Staaten des globalen Südens an, im Zuge derer verschiedene Bevölkerungsgruppen voneinander getrennt, neu unterteilt und zusammengesetzt wurden (vgl. Shohat 2007, 47). Ein „Third World“-approach“ verdeutlicht die Analogien zwischen dem jüdischen Kampf um Befreiung und Selbstbestimmung und dem antikolonialen Kampf des globalen Südens. Mit Tzvetan Todorov<sup>26</sup> erinnert Shohat daran, dass Jüd\*innen innerhalb Europas als „die Anderen“ konstruiert wurden, lange bevor die Welt außerhalb Europas diese Position zugeschrieben bekam (vgl. Shohat 2010, 3). Sie betont außerdem, dass aufgrund des nicht geringen palästinensischen und arabisch-jüdischen Bevölkerungsanteils Israel demographisch gesehen als „Third-World or Third-World-derived“ zu kategorisieren ist (Shohat 2010, 4). Trotz der offiziellen Orientierung Israels am globalen Norden, weist das Land als eine im Befreiungskampf entstandene, aufstrebende Nation „structural analogies with emerging Third World nations“ auf (Shohat 2010, 4). Diese Ähnlichkeiten schlagen sich in filmwirtschaftlichen Strukturen – z.B. der Herausbildung eines autonomen Kinomarktes – ebenso nieder, wie in der geschichtlichen Entwicklung filmischer Genres und Strömungen (vgl. Shohat 2010, 4).

Shohats Buch reiht sich in die Tradition anti-kolonialer Kritik ein (vgl. Shohat 2010, 252); in dem sie auf den Eurozentrismus als eine „shaping-force of culture and epistemology“ fokussiert, unterzieht sie auch den Zionismus einer kritischen Analyse (vgl. Shohat 2010, 255). Innerhalb des zionistischen Diskurses wurden – wie bereits zuvor die osteuropäischen Jüd\*innen aus den Shtetln – die arabischen Jüd\*innen („Arab-Jews/Mizrahim“) als „die Anderen“ zur westeuropäisch geprägten, israelischen-jüdischen Identität konstruiert (vgl. Shohat 2010, 255). Daraus folgte die diskursive Konstruktion einer binären Opposition zwischen „arabisch“ und „jüdisch“ einerseits sowie die stereotype, orientalistische Aufteilung zwischen „den guten“ (jüdischen) – und „den bösen“ (palästinensischen) – Araber\*innen andererseits (vgl. Shohat 2010, 255).

---

<sup>25</sup> Shohat spricht von „Third World Literature and Cinema“ (Shohat 2010, 252).

<sup>26</sup> Shohat bezieht sich auf, Tzvetan Todorov 1984, *The Conquest of America: The Question of the Other*, New York, Harper & Row.

Die manifesten historischen und politischen Verknüpfungen zwischen der Enteignung der Palästinenser\*innen und der (teils erzwungenen) „dislocation“<sup>27</sup> der Mizrachim aus verschiedenen arabischen Ländern blieben in vielen Forschungsarbeiten unberücksichtigt. In ihren Analysen filmischer kultureller Repräsentationen zielt Shohat deshalb darauf ab, diese beiden Themen zusammenzudenken (vgl. Shohat 2010, 254). Dabei weist sie kritisch auf die politischen Implikationen (filmischer) Repräsentation hin und betont, dass das Recht auf „self-representation“ innerhalb hegemonialer Verhältnisse einzelnen gesellschaftlichen Gruppen verwehrt wurde und wird – am Beispiel Israels den Palästinenser\*innen und, auf andere Weise, den Mizrachim (Shohat 2010, 3).

Shohat selbst verortet sich als „Arab-Jew“. In Elia Suleimans avantgardistischem Kurzfilm *Hommage by Assassination* (1992, PAL/US/TU) – einer filmischen Kritik am Golfkrieg von 1991 – ist der Regisseur selbst zu sehen, wie er einen per Fax angekommenen Brief von Shohat liest. Der Brief<sup>28</sup> wird als *Voice-Over* von Shohat vorgelesen. Sie erzählt ihm darin von ihrem Identitätsdilemma: Aus einer irakisch-jüdischen Familie stammend, erlebte sie in den Nachwehen der israelischen Staatsgründung das „displacement“ (Shohat 2007, 48) von Bagdad nach Israel und migrierte von dort weiter in die USA. Wir erfahren von ihrer Sehnsucht nach Bagdad und ihrer Sorge um die von den Scud-Raketen bedrohten Verwandten im Irak und in Israel (vgl. Shohat 2007, 48).

In der Neuauflage (2010) von *Israeli Cinema* reflektiert Shohat über die kontroverielle Rezeption der ersten Version in Israel Mitte der 1980er-Jahre (vgl. Shohat 2010, 249ff.). Zu dieser Zeit – die Erste *Intifada* und die Osloer-Friedensprozesse hatten noch nicht stattgefunden – dominierte das Verschweigen und Verdrängen des palästinensischen Geschichtsnarrativs den öffentlichen Diskurs; Shohats Identitätskonzept der/des „Arab-Jew“ kam einem Tabubruch gleich, umso mehr, als dieses nicht einer „triumphant nationalist teleology“ geschuldet war (und ist) (Shohat 2010, 249). Ende der 1990er, Anfang der 2000er-Jahre kam es zu einer verstärkten Rezeption postkolonialer Ansätze im israelischen akademischen Diskurs; bedeutende Werke von Edward Said, Albert Memmi und Frantz

---

<sup>27</sup> Der Historiker; Nahost- und Islamwissenschaftler Zvi Ben-Dor Benite, selbst jüdisch-irakischer Herkunft, liefert in seinem Artikel „Zwischen Ost und West: Die Mizrachim“ einen interessanten Abriss über die Einwanderungsgeschichte der aus arabischen Ländern wie Jemen, Irak, Libanon, Marokko u.a. stammenden Jüd\*innen. Darin beleuchtet er auch die politische und soziale Position dieser Gruppe innerhalb Israels (vgl. Benite 2016).

<sup>28</sup> Es handelt sich dabei um Auszüge aus Shohats Artikel *Reflections of an Arab-Jew*, die von ihr und Suleiman für den Film als Brief adaptiert wurden (vgl. Suleiman 1992 [17:54-20:13]).

Fanon, auf die sich Shohat bereits in der ersten Auflage stützte, waren zwischenzeitig ins Hebräische übersetzt worden (vgl. Shohat 2010, 250).

Shohat rekurriert in ihren Filmanalysen vor allem auf Saids bahnbrechende Kritik am Orientalismus als der „discursive formation“<sup>29</sup>, die Europas Konstruktion „des“ Orients ermöglichte (vgl. Shohat 2010, 2).

Der aus einer palästinensischen Familie stammende Literaturwissenschaftler Said hat in *Orientalism* (1978) drei Bedeutungen des Begriffs herausgearbeitet: Mit Beginn des 19. Jahrhunderts wurde „der Orient“ sowohl innerhalb der europäischen Wissenschaftsrichtung der Orientalistik (1), als auch in der europäischen Literatur und Malerei (2) als Europas „cultural contestant, and one of its deepest and most recurring images of the Other“ imaginiert und richtiggehend produziert (Said 1979, 1). Europa und der Westen im Allgemeinen benutzten den auf diese Weise konstruierten Raum des Orients (oder Ostens), um sich selbst als dessen Kontrast zu definieren (vgl. Said 1979, 2). Die dritte Dimension von Orientalismus schließlich besteht in der kolonialistischen Herrschaftspolitik, mit der Europa bzw. der Okzident ab dem ausgehenden 18. Jahrhundert den Orient steuerten und dominierten (vgl. Said 1979, 3). Orientalismus bezeichnet in diesem Verständnis Diskurspraktiken, die die europäische Besitz- und Herrschaftsmacht über den Orient stabilisieren und Gewalt gegen die Kolonisierten rechtfertigen halfen (vgl. Castro Varela & Dhawan 2015, 95). In der orientalistischen Denkweise stehen „wir“ Europäer\*innen als Kollektiv dem Block all „der Anderen“, Nicht-Europäer\*innen, in einer als binär konstruierten Opposition gegenüber. Indem die europäische Identität als eine allen anderen, nicht-europäischen Kulturen überlegene konstruiert wird, beansprucht sie die eigene Hegemonie (vgl. Said 1979, 7). Die hegemonialen westlichen Ideen über den Orient verfestigen wiederum die Überzeugung von der eigenen Superiorität und der „backwardness“ der „Anderen“ (Said 1979, 7). Der Westen geht eine Reihe von Beziehungen mit dem Orient ein, ohne dabei seine „flexible positional superiority“ zu verlassen und die Kontrolle über „die Anderen“ zu verlieren (Said 1979, 7). Said deckt in seiner Orientalismus-Kritik auf, wie im kolonialen Diskurs der Orient – und damit die außereuropäische Welt – als das genuin *Andere* zum „eigenen“ europäisch-westlichen „Selbst“ – „as the Other of Europe as Self“ – konstruiert und abgewertet wurde (Spivak 1985, 252).

---

<sup>29</sup> Said greift Ansätze der poststrukturalistischen Theorie, vor allem der Diskursanalyse nach Michel Foucault, auf (vgl. Castro Varel & Dhawan 2015, 95).

Diese inferiorisierende und pejorisierende<sup>30</sup> Praxis des „Differentmachens“ ganzer Gruppen aufgrund deren ethnischer, religiöser, kultureller Zugehörigkeit, aber auch gender-, klassenbezogener und sexueller Identität, wurde von Gayatri Chakravorty Spivak als *Othering* weiter theoretisiert (Castro Varela & Dhawan 2015, 164). In ihrem Essay „The Rani of Sirmur: An Essay in Reading the Archives“ analysiert sie, wie in Tagebucheinträgen und Reisebriefen britischer Kolonialherrschender „der koloniale Raum erzeugt und dadurch ‚in die Welt gesetzt‘ wird“ (Babka 2017, 23). Spivak, indische Literaturwissenschaftlerin, feministisch-marxistische Theoretikerin und Mitbegründerin der postkolonialen Studien, nennt diesen Prozess *worlding*: Der Kolonisator definiert in seinem Schreiben das von ihm besetzte Gebiet der „Anderen“, als wäre dieses geschichts- und besitzerlos. „He is worlding *their own world*, which is far from mere uninscribed earth, anew, by obliging *them* to domesticate the alien as Master“ (Spivak 1985, 253, Hervorh.i.O.). Indem das imperialistische Herrschaftssystem seine Wissensordnungen (*Episteme*) gewaltsam durchsetzte, zwang es den Kolonisierten (den „Anderen“) die eigenen Bedeutungen auf, gerierte für sich selbst Wissen und stabilisierte somit die eigene Macht (vgl. Spivak 1985, 255; vgl. Castro Varela & Dhawan 2015, 154).

Sowohl orientalistische Konstruktionen nicht-westlicher Kulturen, als auch das damit zusammenhängende *Othering* von Individuen und Kollektiven bleiben in den postkolonialen – und teils neokolonialen – Gesellschaftsordnungen des 21. Jahrhunderts wirkmächtig. In Israel/Palästina wirkt nicht allein das historische postkoloniale Erbe<sup>31</sup> fort; die jahrzehntelange militärische Besatzung und Bebauung der palästinensischen Gebiete durch Angehörige der Siedler\*innenbewegung (z.B. im Westjordanland, auf den Golanhöhen oder in Ost-Jerusalem) haben auch neokoloniale Strukturen geschaffen.

Der Rückgriff auf die oben beschriebenen Konzepte der postkolonialen Theorie erlaubt, die innerdiegetische Repräsentation und Verhandlung von Identität in den Filmen des Korpus unter die Lupe zu nehmen. Shohat zielt in ihren postkolonialen, hegemoniekritischen Filmanalysen darauf ab, das Denken in West-Ost-Binaritäten zu überwinden und Identität sowie deren Repräsentation verstärkt als Produkte kultureller Hybridität zu erfassen:

„The Est/West dichotomy, however, is in some ways, overly schematic and misleading. My approach, therefore, hopefully transcends this binarism to demonstrate flexibility and an eye to cultural syncretism“ (Shohat 2010, 2).

---

<sup>30</sup> vgl. n.n, Homepage der Zürcher Hochschule der Künste, Glossareintrag: „Othering“ (22.1.2020).

<sup>31</sup> Palästina stand von 1516 bis 1918 unter osmanischer Herrschaft. 1920 übergab der Völkerbund die Provinz Palästina an Großbritannien, das dort ein Mandatsgebiet errichtete (vgl. Farah 2017, 8).

Darin gründet sich die Wahl des Ansatzes bezüglich der beiden Filme *Désengagement* und *Héritage*. Nicht die Perspektive eines „Entweder-Oder“ (beispielsweise „entweder westlich oder östlich“) soll die Analyse anleiten, sondern der Fokus auf ein „Sowohl-als-auch“ in den vorhandenen Repräsentationen. Es gilt zu fragen, inwieweit die Protagonist\*innen der Filme in sich Identitäten vereinen, die als binär zueinander in Opposition stehend konstruiert wurden. Eine solche Untersuchung soll aufzeigen, in welchem Ausmaß die filmisch repräsentierten Identitäten dualistische Konstruktionen von kulturell-ethnisch-religiöser Identität überwinden oder festschreiben. Eine hierfür relevante Frage lautet, inwieweit die „Begriffsmetapher“ (Struve 2017, 18) des *third space* von Homi K. Bhabha zutreffend ist und die filmisch dargestellten Zwischenräume zu beschreiben hilft. Hierfür wird im nächsten Schritt kurz auf Bhabhas Verständnis von kultureller Differenz und Hybridität eingegangen. Einleitend soll erneut der Bezug zu Grenzen und Grensräumen – als physische Realitäten wie auch metaphorische Konzepte – herausgestrichen werden.

### **3.2 Dritter Raum im israelischen *border cinema***

Die Problematik der Ziehung und Verschiebung von Grenzen ist in der Region des Nahen Ostens ein konstantes Phänomen; so kennzeichnet sich auch der Konflikt zwischen Israel, den palästinensischen Gebieten und den benachbarten arabischen Staaten u.a. durch den Kampf um Grenzen. Als bedeutendes historisches Beispiel sei die von der UNO im Rahmen der Resolution 181 festgelegte Demarkationslinie genannt, die 1947 zur Teilung Palästinas in einen jüdischen und in einen arabischen Teil festgelegt wurde (vgl. Farah 2017, 8). Wie Zanger & Gertz (vgl. 2019, 163) betonen, hat Israels Besetzung der palästinensischen Gebiete seit mehr als fünfzig Jahren zur Zergliederung des Landes selbst geführt. Die territoriale Zersplitterung verläuft innerhalb und zwischen Grenzen, entlang von Waffenstillstandslinien, militärisch kontrollierten Grenzübergängen und Mauern.

Für die Analyse von *Héritage* und *Désengagement* bedeutsam sind die von Zanger & Gertz (vgl. 2019, 163) beschriebenen zwei Modi der Einschreibung von Grenzen in das Land: Handelt es sich bei dem ersten Modus um sichtbar markierte Grenzen von Übertrittszonen, kennzeichnet sich der zweite Modus durch unsichtbare Grenzen, die trotzdem als präsent wahrgenommen und verinnerlicht werden. Wie im Rahmen der Analyse auch zu zeigen sein wird, thematisieren und bebildern die beiden Filme beide Grenzmodi auf unterschiedliche Weise und zum Teil miteinander verschränkt. Grenzen bewirken so gegensätzliche Dynamiken wie einerseits Bewegung und Durchlässigkeit und andererseits Blockade und

Trennung. In Israel/Palästina vermischen sich diese Dynamiken täglich; sie treten in Bereichen „affecting history, strategy planning, and public consciousness“ auf und offenbaren sich „in a worldview that is implemented in Israel’s foreign and domestic policies alike“ (Zanger & Gertz 2019, 164).

In ihrem Aufsatz „No-Man’s-Land. Shifting Borders and Alternating Identities in Contemporary Israeli Cinema“ untersuchen Zanger & Gertz eine Reihe von Filmen des rezenteren israelischen Kinos, in denen sowohl nationale, als auch familiäre Grenzen dargestellt, überquert und/oder verletzt werden (vgl. Zanger & Gertz, 165). Hierfür legen sie den Fokus auf Filmcharaktere, die an und innerhalb von Grenzen zwischen Identitäten changieren und sich in ihrer Zugehörigkeit zwischen voneinander separierten *communities* bewegen (vgl. Zanger & Gertz, 165).

Sowohl Zanger (2012, vgl. 43), Munk (2019, vgl. 180) und Zanger & Gertz (2019, vgl. 165) stützen sich in ihren Studien zum israelisch-(palästinensischen) *border cinema* auf Gloria Anzaldúas Konzept der *borderlands*. Anzaldúa, amerikanische Chicana-Autorin, Intellektuelle und *queer*-feministische Aktivistin, hat die Verflechtungen zwischen Grenze(n) und Identität(en) in ihrem 1987 erschienenen Werk *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* theoretisiert.<sup>32</sup> Avtar Brah recurriert ebenfalls auf Anzaldúas *borderlands*, um die enge Verbindung zwischen kulturell-religiös-ethnischer Diaspora und Grenzen herauszustreichen (vgl. Brah 2013, 625). In ihrem Aufsatz über „Diaspora, Border and Transnational Identities“ beschreibt sie Grenzen als

„arbitrary dividing lines that are simultaneously social cultural and psychic; territories to be patrolled against those whom they construct as outsiders, aliens, the Others; forms of demarcation where the very act of prohibition inscribes transgression; zones where fear of the Other is the fear of the self; places where claims to ownership – claims to ‘mine’, ‘yours’ and ‘theirs’ – are staked out, contested, defended, and fought over“ (Brah 2013, 625).

An diese mannigfaltigen Formen, Räume und Ausdrücke („dividing lines“, „zones“, „territories“, „claims“), die Grenzen annehmen können, ist Anzaldúas metaphorischer Gebrauch des Konzeptes *border* geknüpft. *Grenzen* umfassen in diesem Verständnis auch psychologische, kulturelle, sexuelle, klassenbezogene und rassisierte<sup>33</sup> „boundaries“ (Brah 2013, 625). Dementsprechend definiert Anzaldúa das *borderland* als „constant state of transition“, dem „[t]he prohibited and the forbidden“ innewohnen (Anzaldúa 1987, 3; vgl.

---

<sup>32</sup> Es ging Anzaldúa darum, die hybride Selbstverortung – mexikanisch-amerikanisch sowie *Native-American* – als *empowerment*-Strategie zu formulieren (vgl. Babka 2017, 112).

<sup>33</sup> Schiebinger et al. (2011-2018, Web 2020) definieren *Rassisierung (racialization)* bzw. *Ethnisierung* als „Praxis des Herstellens und der Konstruktion rassistischer Markierungen und Zugehörigkeiten“ (übers.v. Fink und Mennel).

Munk 2019, 180). *Borderlands* bieten neue Konfigurationen von Identität, die an der und durch die Grenze entstehen und im heutigen Verständnis als *hybrid* gefasst werden (vgl. Munk 2019, 180).

Das Stichwort *hybrid* ruft einen weiteren bedeutenden Theoretiker der postkolonialen Studien auf den Plan: den indischen Literaturwissenschaftler und Kulturtheoretiker Homi K. Bhabha. In ihren Analysen referieren Zanger & Gertz (2019) auf Bhabha<sup>34</sup>, wenn sie herausarbeiten, wie die von ihnen gewählten Filme von Entwurzelung, *displacement* und Exil erzählen; sie begreifen Grenzen als „space[s] of liminality where the ‘self’ faces the ‘other’“ (Zanger & Gertz 2019, 166). Das Verb „to face“ markiert die Begegnung des „Eigenen“ mit dem als „anders“ erachteten, die nicht selten zur Konfrontation wird. Grenzen funktionieren auf politisch-geographischer wie psychologisch-individueller Ebene mittels binärer Oppositionen von Gleichheit und Differenz, „rein“ und „unrein“, Innen und Außen. Als räumliche, wie auch als metaphorische Konzepte artikulieren Grenzen Widersprüche, (politische) Spannungen und (soziale) Begehrensformen (vgl. Zanger 2012, 43, 68). Sie können als „‘in-between’“ oder „intermediate space[s]“ zu Orten werden, an denen ein „Ich“ auf ein „Du“ trifft (Zanger 2012, 43). Anat Zanger definiert Grenzzräume frei nach Bhabha als „‘third space’“, der weder „den Einen“, noch „den Anderen“ gehört, ein Moment des Unerwarteten hervorbringt und gewohnte Dichotomien zu stören vermag (vgl. Zanger 2012, 68).

Bhabhas Konzept des *dritten Raums* ist nicht losgelöst von seiner Beschäftigung mit (post-)kolonialen Widerstandspraktiken zu denken (vgl. Struve 2017b, 226). Für seine Arbeiten zentral ist die Fokussierung auf die Widerstandsmacht und den Handlungsspielraum (*agency*) der Kolonisierten (vgl. Castro Varela & Dhawan 2015, 221). In seiner Kombination aus psychoanalytischen und poststrukturalistischen Ansätzen fasst er die Macht der Kolonialherren als nicht ungebrochen und gänzlich gefestigt, sondern von Ambivalenzen und Ängsten durchzogen (vgl. Castro Varela & Dhawan 2015, 221, 223, 227). Wenn Kolonisator und Kolonisierter aufeinandertreffen, werden Bhabha zufolge „kulturelle Bedeutungen“ verhandelt (Castro Varela & Dhawan 2015, 227). *Agency* kommt in diesem Moment der kulturellen Verhandlung zu Tage (vgl. Struve 2017, 17). Wie den folgenden Erklärungen

---

<sup>34</sup> Zanger & Gertz beziehen sich auf: Homi K. Bhabha 1985, „Signs Taken for Wonders: Questions of Ambivalence and Authority under a Tree outside Delphi, May 1817“, *Critical Inquiry* 12/1, 151.

Bhabhas zu entnehmen ist, drücken sich kulturelle Unterschiede in Räumen des *Da-Zwischen* oder *beyond*<sup>35</sup> aus (vgl. Struve 2017b, 226):

„Theoretisch innovativ und politisch entscheidend ist die Notwendigkeit, *über* Geschichten von Subjektivitäten mit einem Ursprung oder Anfang *hinaus zu denken* und sich auf jene Momente oder Prozesse zu konzentrieren, die bei der *Artikulation von kulturellen Differenzen* produziert werden. Diese „Zwischen“-*Räume* stecken das Terrain ab, von dem aus *Strategien* – individueller oder gemeinschaftlicher – Selbstheit ausgearbeitet werden können, die beim aktiven Prozeß, die Idee der Gesellschaft selbst zu definieren, *zu neuen Zeichen der Identität* sowie zu innovativen *Orten der Zusammenarbeit* und *des Widerstreits* führen“ (Bhabha 2000, 2, Herv.d.Verf.).

Verhandlungsprozesse sind für Bhabha Komponenten kultureller „Grenz-Arbeit“ (Bhabha 2000, 10). Eine solche Arbeit an und zwischen kulturellen Grenzen erfordert die Konfrontation mit etwas Neuem jenseits des „Kontinuum von Vergangenheit und Gegenwart“. Sie ermöglicht die Umdeutung dieser „Neuheit“ als subversive Handlung „kultureller Übersetzung“ (Bhabha 2000, 10).

Bhabha bestimmt einen „Dritten Rau[m] der Äußerungen“<sup>36</sup> [...] als Vorbedingung für die Artikulation kultureller Differenz“ (Bhabha 2000, 58). Er rückt kulturelle Unterschiede von der Peripherie an der Grenze weg in den Mittelpunkt, indem er sie im Inneren von Kollektiven und Individuen verortet (vgl. Struve 2017a, 17). Kulturelle Identitäten werden aus einer nicht essentialisierenden<sup>37</sup> Perspektive von vornherein als heterogen, in sich zersplittert und vielfältig angesehen (vgl. Struve 2017a, 17). In Bhabhas Worten: „Cultures are never unitary in themselves, nor simply dualistic in relation of Self to Other“ (Bhabha 1995, 207). Bhabha streicht den hybriden, „unreinen“ Charakter von Kulturen heraus; Identitäten sind einer andauernden Vermischung („Hybridisierung“) ausgesetzt (Castro Varela & Dhawan 2015, 247), weshalb sie nicht einfach als dichotom und hermetisch konstruierten Kulturen zugeteilt werden können (vgl. Struve 2017a, 18).

Ein solches Verständnis von kultureller Differenz konzentriert sich auf die Prozesse, die in den Zwischenräumen von Kulturen ablaufen (vgl. Castro Varela & Dhawan 2015, 247). Bhabha zufolge sind Kulturen performativer Natur, weil sie sich in einem permanenten Zustand der Re-Produktion befinden (vgl. Castro Varela & Dhawan 2015, 248). Seinem Verständnis nach gibt es keine von vornherein bestehenden, voneinander getrennten Kulturen; diese sind vielmehr Konsequenzen geschichtlicher Ereignisse, wie der Kolonialherrschaft.

---

<sup>35</sup> Wie Bhabha spezifiziert: „Im Bereich des darüber Hinausgehenden zu sein heißt [...] einen Zwischenraum zu bewohnen“ (Bhabha 2000, 10).

<sup>37</sup> Essentialisierung bedeutet, kulturell, religiös oder ethnisch „Andere“ auf deren „Andersartigkeit“ festzuschreiben, diese als naturgegeben zu konstruieren. In diesem Verhältnis wird dem „Eigenen“ eine „ursprüngliche Wesenheit“ zugeschrieben (Schönhuth 2017). Die beiden Gruppen werden als monolithisch und in sich unveränderlich konstruiert (vgl. Schönhuth 2017).

Demnach wurden Kulturen erst im Rückblick als zueinander disparate Gebilde konstruiert (vgl. Castro Varela & Dhawan 2015, 248). Bhabha kritisiert das Konzept der kulturellen Diversität als „the representation of a radical rhetoric of the *separation of totalized cultures that live unsullied by the intertextuality of their historical locations, safe in the utopianism of a mythic memory of a unique collective identity*“ (Bhabha 1995, 206, Herv.d.Verf.). Seine Theorie der kulturellen Differenz verwirft die Idee einer multikulturellen Gesellschaft, in der sich die unterschiedlichen kulturellen Identitäten wie in einem Schmelztiegel zu einem Ganzen vereinen (vgl. Castro Varela & Dhawan 2015, 248).

Mit Bezugnahme auf die Rauminstallation *Sites of Genealogy* (1991) der afroamerikanischen Künstlerin Renée Green formuliert Bhabha sein Konzept des *Dritten Raums (Third Space)*. Green hat in den oberen wie unteren Ausstellungsräumen des Museums Schilder angebracht, die verschiedene Bedeutungen von *blackness* und *whiteness* evozierten. Sie bezog das Treppenhaus des Museumsgebäudes mit ein, um durch diesen verbindenden „Schwellenraum“ eine Bewegung darzustellen, die zwischen zwei binären Identitätspolen changiert:

„Das Hin und Her des Treppenhauses, die Bewegung und der Übergang in der Zeit, die es gestattet, verhindern, daß sich Identitäten an seinem oberen oder unteren Ende zu ursprünglichen Polaritäten festsetzen. Dieser zwischenräumliche Übergang zwischen festen Identifikationen eröffnet die Möglichkeit einer kulturellen Hybridität, in der es einen Platz für Differenz ohne eine übernommene oder verordnete Hierarchie gibt“ (Bhabha 2000, 5).

Im *Third Space* kommt es nicht etwa zur Auflösung kultureller Dichotomien (vgl. Bhabha 2000, 4f.; vgl. Struve 2017b, 226). Vielmehr ist dieser *Dritte Raum* jene Art von Hybridität, durch die sich Identitäten in kreativen Prozessen neu konfigurieren, ohne dabei die ihnen innewohnenden Unterschiede und Widersprüche zu nivellieren (vgl. Struve 2017a, 17).

Der Theologe Matthias Scharer wendet Bhabhas *Dritten Raum* zur Analyse der Gelingensbedingungen von transreligiösen Begegnungen an (vgl. Scharer 2017). Auch er betont, dass Bhabha die Vorstellung von kulturellen „Originale[n]“, die zu einem Dritten zusammengemischt werden, zurückweist (vgl. Scharer 2017, 136). Bhabha artikuliert hier auch seine Kritik an einem gewaltvollen Verständnis von Identität, in welchem Unterschiede zu Gunsten eines harmonischen Ganzen beseitigt werden (vgl. Bronfen 2000, XIII). Durch das Hinterfragen fixierter Identitätskonzepte kann eine „produktive Kraft“ frei werden; es gilt, die konstruierten Gegensätze, auf denen althergebrachte Identitätsvorstellungen basieren, anzuschauen „um sie neu auszuhandeln“ (Bronfen 2000, XIII). Elisabeth Bronfen zufolge hat Bhabha auf psychoanalytischer Ebene erkannt, „da[ss] [sich] das Andere nie außerhalb oder jenseits von uns“ lokalisiert (Bronfen 2000, XI). Er fasst kulturelle Verschiedenheit nicht als

Demarkationslinie zwischen Peripherie und Zentrum auf, sondern als Teil des Zentrums selbst (vgl. Bronfen 2000, XI). Die Beforschung eines *Dritten Raums* der kulturellen Hybridität ermöglicht uns, „[to] elude the politics of polarity and emerge as the others of ourselves“ (Bhabha 1995, 209).

## 4. Korpusanalyse

### 4.1 Hinleitung

Einzelne Einstellungen und Sequenzen des Korpus sollen im Hinblick auf die inhaltlichen Analysekatoren Figurenkonstellationen, Selbst- und Fremdrepräsentation, und gefilmte Räume detailliert untersucht werden. Bei dieser Vorgangsweise sollen in den ausgewählten Passagen zugleich die narrativen wie stilistischen Mittel und deren ästhetische Wirkung herausgearbeitet werden.

Zu diesem Zweck rücken filmanalytische Komponenten, wie das Zusammenspiel visueller, auditiver und narrativer Blickwinkel (*Fokalisierung*), Kameraperspektiven, Einstellungsgrößen, Sequenzdauer und -abfolgen, Beleuchtung, Musik und Geräuschkulissen in den Fokus des Interesses. Diese Aspekte betreffen die *mise-en-scène* der Filme, die eine erhebliche Rolle bei der Bedeutungsgenerierung spielt: Wie Keutzer et al. (2014, 96) zusammenfassen, „stiftet [die *mise-en-scène*] Beziehungs- und Spannungsverhältnisse“. Durch sie entstehen „Aufmerksamkeitszentren und -peripherien“ im Film. Sie legt fest, *wie* die gefilmten Figuren und Gegenstände erscheinen sollen (vgl. Keutzer et al. 2014, 96, Herv.d.Verf.)

Einen Film zu analysieren, bedeutet zuallererst, ihn in seinen Einzelteilen zu beschreiben und (neu) zusammzusetzen. In den Worten Anne Goliot-Létés und Francis Vanoyes: „décrire un film, c’est déjà l’interpréter puisque c’est, d’une certaine manière, le reconstruire (voire le déconstruire ?)“ (Goliot-Lété & Vanoye 2010, 41). Der komplexe Charakter des Films als Analyseobjekt besteht in seiner „nature pluricodique“, die es zu entschlüsseln („transcoder“) gilt (Goliot-Lété & Vanoye 2010, 6). Christian Metz definiert ein filmspezifisches Sprachsystem („*cinematic language system*“) „as the combination of all particular and general cinematic codes“ (Metz & Umiker-Sebeok 2011, 69). Filme können demnach auch als Form von Texten begriffen werden. In ihnen werden die filmspezifischen Codes der *mise-en-scène* (Kameraführung, *montage*-Techniken, Beleuchtung, Ton etc.) mit allgemeineren textuellen Codes wie Figurencharakteristika, Erzählstrukturen, narrative Perspektiven und Genrekennzeichen zusammengetragen (vgl. Shohat 2010, 7).

Das aus der Erzähltheorie nach Gérard Genette (1994) stammende Konzept der *Fokalisierung* kann demnach auch auf filmische Texte übertragen werden. Innerhalb der „diégèse“ – Goliot-Lété & Vanoye (vgl. 2010, 39) bezeichnen damit, Genette folgend, das fiktive Universum, das der Film entfaltet – können verschiedene Arten der *Fokalisierung* (der

Erzählperspektive) vorliegen. Eine Filmfigur, auf die der Schwerpunkt der *Fokalisierung* liegt (die also beispielsweise von der Kamera häufig gefilmt wird), fungiert somit als „audiovisuell[e] Erzählinstanz“, über die die Auswahl und das Zeigen von Informationen gesteuert wird (Keutzer et al. 2014, 228). Goliot-Lété & Vanoye (2010, 41) sprechen hier auch von „*point de vue*“ und „*point d'écoute*“, die je nach Einstellung oder Sequenz bei verschiedenen Figuren sein können.

Der Aspekt der *Fokalisierung* bzw. der narrativ/audio-visuellen Blickwinkel ist eng verknüpft mit der Frage nach Selbst- & Fremd-Repräsentation. Eine zentrale Bedeutung bekommt hier der Blick, sowohl aktiv, als Vorgang des Anschauens, als auch passiv, als Moment des Angeschautwerdens. Shohat stellt dabei Fragen, die für sie die unmittelbare Verbindung zwischen „politics and cinematics, text and context“ (Shohat 2010, 7) veranschaulichen:

„Which characters, representing which gender, ethnic groups, or nationalities, are afforded close-ups, and which are relegated to the background? Does a character look and act, or merely appear, to be looked at and acted upon? With what character or group is the audience permitted intimacy?“ (Shohat 2010, 7).

Dem schließt sich auch die Frage nach Leerstellen im Film an, um herauszufinden, wer oder was im filmischen Bild *nicht* gezeigt wird („what is excluded by the image“) (Shohat 2010, 6).

Desweiteren soll die Analyse des Korpus auch Einstellungen und Sequenzen untersuchen, in denen sich das filmische Codesystem mit anderen medialen Codes verbindet oder auf diese anspielt. Diese „*semiotic interference between arts*“ (Metz & Umiker-Sebeok 2011, 213, Herv.i.O.) kann nach Irina Rajewski in drei Unterkategorien eingeteilt werden, von denen zwei für meine Analyse von Bedeutung sind: Zum einen betrifft das die *Medienkombination* als Verbindung verschiedener medialer Codes in einem Medium wie dem Film selbst oder in künstlerischen Darstellungsformen wie der Oper oder dem Theater (vgl. Rajewsky 2008, 53); zum anderen ist die Kategorie der *intermedialen Bezugnahmen* für Teile des Korpus relevant (vgl. Rajewsky 2008, 53). Damit können Verfahren bezeichnet werden, mittels deren ein Medium auf andere Medien anspielt und/oder Kennzeichen eines anderen Mediums imitiert. Es soll gefragt werden, welche Funktionen diese intermedialen Phänomene im Hinblick auf die Identitätsthematik der Figuren erfüllen.

## 4.2 *Héritage* – Cast, Hintergründe, Synopsis

Hiam Abbass wollte in die Entstehung ihres ersten langen Spielfilms möglichst viele lokale Akteur\*innen einbeziehen (vgl. Abbass & Chevrollier 2012, 00:15:04, 00:17:47). Ihre Töchter Lina und Mouna Soualem sind Beispiele für Mitwirkende aus dem familiären Umfeld. Sie besetzen die Rollen der Schwestern Alya und Lana, deren Mutter Samira von Abbass selbst verkörpert wird. Viele Beteiligte haben mehrere Aufgaben übernommen: Arik Bernstein spielt die Figur Moshe und ist zugleich israelischer Co-Produzent des Films; Ula Tabari ist in der Rolle Zeinabs zu sehen; zusätzlich war sie für das palästinensisch-arabische Sprachtraining der französischen Schauspielerin Hafsia Herzi zuständig; der Produzent, Regisseur und Filmwissenschaftler George Khleifi tritt in der Nebenrolle des Notars auf und Fadi Najjar, der das Café Douzan in Haifa betreibt, ist in einer dramaturgisch bedeutenden Szene als Statist beteiligt (vgl. Abbass & Chevrollier 2012, 01:11:18). Abbass verfasste das Drehbuch in Zusammenarbeit mit dem palästinensisch-israelischen Schriftsteller Ala Hlehel und der palästinensisch-libanesischen Filmemacherin Nadine Naous (vgl. Andriani & Dard 2012, 6). Der unter der Kameraführung von Antoine Heberlé gedrehte Film entstand in der Zusammenarbeit französischer (*Agat Films & Cie, ARTE France Cinéma*), israelischer und türkischer Produzent\*innen. Er wurde vom *Fonds Sud* und vom *Israel Film Fund* finanziell unterstützt und bei den *Giornati degli Autori – Venice Days* gezeigt.

*Héritage* (2012, FR/IL/TR) lässt sich sowohl thematisch als auch filmästhetisch<sup>38</sup> als Familien-Drama einordnen; zudem weist das Werk auch komische Elemente auf.

Der Film erzählt von einer palästinensischen Großfamilie, die im Norden Israels an der Grenze zum Libanon lebt. Die zeitliche und örtliche Situierung der Geschichte wird im *establishing shot* (vgl. Keutzer et al. 2014, 11) mittels Untertitelung erklärt: „Cette histoire se déroule dans un village arabo-palestinien en Israël à la frontière du Liban. Une nouvelle guerre vient d’éclater entre les deux pays“ [00:00:15]. Da keine Jahreszahl angegeben wird, kann nicht mit Sicherheit festgestellt werden, ob die Geschichte während des Zweiten Libanonkriegs von 2006 spielt. Bei den realen Schauplätzen, an denen gedreht wurde, handelt es sich u.a. um die Hafenstadt Haifa, das Dorf Dalyat El-Carmel südöstlich von Haifa sowie um ein weiteres, mehrheitlich drusisches Dorf auf dem Berg Karmel namens Issifya (oder auch „Usifiyeh“ geschrieben). Diese Informationen sind den Danksagungen an die Einwohner\*innen der Orte im Abspann des Films zu entnehmen. Darüber hinaus erläutern die

---

<sup>38</sup> Hier sind beispielsweise die häufigen *plans rapproché poitrine* bzw. *gros plans* auf die Protagonistin Hajar wie auch auf andere Figuren in emotionalen Ausnahmezuständen zu nennen.

Regisseurin Abbass und der *premier assistant* Antoine Chevrollier im Bonusmaterial zur DVD die Wahl der Drehorte.

An der Spitze der muslimischen Großfamilie in *Héritage* steht Abu Majd (Makram Khoury), ein verwitweter Patriarch, der schwer herzleidend ist. Seine erwachsenen Kinder sind die drei Söhne Ahmad (Ashraf Barhoum), Marwan (Ali Suliman), und Majd (Khalifa Natour), sowie die beiden Töchter Zeinab (Ula Tabari) und Hajar (Hafsia Herzi). Letztere ist das jüngste Kind von Abu Majd. Sie studiert in Haifa Kunst und kehrt anlässlich der Heirat ihrer Nichte Alya (Lina Soualem) in ihr Heimatdorf zurück. Die auf Tradition und Glaubenspraxis beruhende familiäre Ordnung gerät heftig ins Wanken, als sich Hajar dazu durchringt, der Familie von ihrer Liebesbeziehung zu einem jungen Engländer namens Matthew (Tom Payne) zu erzählen. Das Hochzeitsfest wird zum dramaturgischen Herzstück des Films, indem es die Geschichten der einzelnen Familienmitglieder zusammenführt und dabei lang gewährte Geheimnisse zu Tage bringt. Kurze Zeit nach dem Fest fällt Abu Majd ins Koma; die Diagnose ist sehr ernst, die Familie bereitet sich auf den schmerzlichen Verlust vor. Majd, der mit seinem Bauunternehmen in große finanzielle Schwierigkeiten geraten ist, benötigt die schriftliche Einverständniserklärung aller Geschwister, um die notariell verfügte Vollmacht über das Vermögen des Vaters zu erhalten. Es ist diese materielle Komponente – die Verwaltung des Erbes (*héritage*) – an der die bereits aufgebrochenen Konflikte zwischen den Familienmitgliedern endgültig eskalieren. Hajar wird von Majd, der die Ehre der Familie in Gefahr sieht, tötlich bedroht. Sie trennt sich von Matthew, verabschiedet sich vom sterbenden Vater und verlässt ihre Familie. Zwar expliziert der Film Hajars Ziel nicht näher; ihre früheren Pläne, Matthew nach England zu begleiten, deuten jedoch auf ihre Migration nach Europa hin. *Héritage* verhandelt Themen, die wesentlich für *accented cinema*-Filme sind (vgl. Kapitel 1.3.1), nämlich „subject matter and themes that involve journeying, historicity, identity, and displacement“ (Naficy 2018, 4). Emblematisch für *accented cinema*-Figuren steht im Besonderen die Protagonistin Hajar, weil sie sich in einem „amphibolic, doubled, crossed, and lost“ Zustand befindet (Naficy 2018, 4).

Hiam Abbass, die die „*montage*“ eines Filmes als „*deuxième écriture*“ auffasst, hat für die narrative Binnenstruktur ihres Filmes mehrheitlich Begegnungen dialogischen Charakters gewählt (Abbass & Chevrollier 2012, 00:22:04). Es lag ihr daran, einer „*certaine grammaire du découpage, du montage, de la mise en scène*“ zu folgen, insbesondere dann, wenn zwei Figuren miteinander interagierten (Abbass & Chevrollier 2012, 00:22:04). Diese Erzählstrategie ermöglichte es der Regisseurin, den zahlreichen individuellen (Lebens-

)Geschichten der Familienmitglieder Platz einzuräumen, sodass „chaque histoire existe en elle comme un film à l’intérieur du film“ (Abbass & Chevrollier, 2012, 00:22:10)

#### **4.2.1 Territoriale Verhandlungen, Verwerfungen und (Selbst-)Repräsentation**

Politisch-geographische Aspekte der Grenzthematik zeigen sich im Film bereits in der Anfangssequenz [00:00:15-00:01:28]: Hier lassen sich Grenzen im sichtbaren Modus festmachen (vgl. Zanger & Gertz 2019, 163). Eine bergige, bewaldete Landschaft wird aus der *Vogelperspektive* (vgl. Keutzer et al. 2014, 108) gefilmt. Die Kamera folgt in sich stetig verringernder Distanz einem Auto auf einer mäandernden Straße. Hajar und Matthew sitzen in diesem Auto. Die anfängliche Weite der Landschaft weicht der strengen territorialen Begrenzung des Staates, als das Auto entlang militärisch gesicherter Absperrungen fährt. Die Kamera folgt Hajars Blick aus dem fahrenden Auto. Bewaffnete Soldat\*innen und israelische Nationalflaggen sind zu sehen. Diese Aufnahmen evozieren die Zerteilung des Landes und führen an den ethnisch-kulturell-religiösen Hintergrund der Protagonistin heran. Hajar gehört wie ihre Familie einer Bevölkerungsgruppe an, die sich in einem Zustand des Dazwischen-Seins befindet: Als israelische Palästinenser\*innen gehören sie nicht zu den Palästinenser\*innen außerhalb der israelischen Staatsgrenzen und werden als „arabische“ Israelis zugleich als die „Anderen“ innerhalb der jüdisch-israelischen Gesellschaft konstruiert.

Wie territoriale Grenzen zum Gegenstand politischer Verhandlungen werden, zeigt das Gespräch, das sich zwischen Ahmad und Moshe (Arik Bernstein) entspinnt (vgl. Abb.1). Ahmad, der als Anwalt arbeitet und für das Bürgermeisteramt im Ort kandidiert, unterhält sich mit Moshe, seinem jüdisch-israelischen Kollegen, auf Ivrit. An dieser Szene bezeichnend ist der Umstand, dass sie nie ins Arabische wechseln. Ahmad scheint sich also Moshe anzupassen, obwohl dieser Arabisch (zumindest passiv) versteht, wie in einer späteren Wahlkampfzene [vgl. 01:05:30-01:07:20] zu erkennen ist. Es lässt sich hier auch die Frage nach (a)symmetrischer Kommunikationsverhältnisse stellen: Verbirgt sich hinter der monolingualen Ausrichtung des Gesprächs eine Anspielung auf hegemoniale gesellschaftliche Strukturen, auf eine Engführung der hebräischen Sprache mit dem nationalstaatlichen Gebiet Israels? Dieser Verdacht erhärtet sich mit Blick auf den Redegegenstand. Moshe artikuliert gegenüber Ahmad seine Eroberungsfantasie; er tritt selbstsicher auf und versucht auf manipulative Weise, Ahmad von seinen politischen Agenden zu überzeugen:

Moshe : „Vous, les Arabes, vous avez les points stratégiques.“

Ahmad : „Moshe, on vous en a donné certains. Ne te plains pas.“

Moshe : „Tu vois ce village libanais, Ahmad ? Il sera bientôt à nous.“

Ahmad : „Les Libanais ne le permettront jamais.“

Moshe : „C’est vrai. Il nous faut un homme de ta trempe. On soutiendra ta campagne. Tu as ma parole.“  
 Ahmad : „Sous quelles conditions ?“  
 Moshe : „Vu de la proximité de la frontière, il nous faut le contrôle total.“  
 Ahmad : „Vous l’avez déjà.“  
 Moshe : „Attendons que tu sois élu.“  
 Ahmad : „Et si c’est pas le cas ?“  
 Moshe : „Sois pas pessimiste. Ça te va pas.“ [Héritage, 00:02:33-00 :03 :19, Hebräisch im Original, mit französischen Untertiteln]

Die Unterhaltung findet vor dem Landschaftspanorama der israelisch-libanesischen Landesgrenzen statt – wie die Regisseurin erklärt, ist in dieser Szene „le vrai Liban“ zu sehen (Abbass & Chevrollier 2012, 00:3:18). Moshe offenbart sein neokoloniales politisches Vorhaben – die Besetzung und Kontrolle fremder Gebiete. An seiner Rede frappieren die mittels der Pronomen „nous“ und „vous“ artikulierten binären Oppositionen. Es wird deutlich, dass er seinen Bekannten zu „den Anderen“ zählt; in seiner Praxis des *Otherings* begreift Moshe Ahmads Kandidatur als Mittel zum Zweck, Ahmad wird als „der Araber“ zur strategischen Figur gegen den arabischen Feind jenseits der Grenze. Die beiden verbindet keine Zusammenarbeit auf egalitärer Basis. Zwar zeigt die Kamera beide Gesprächspartner gleichzeitig in der Einstellung (siehe Abb.1); zu sehen ist jedoch nur Ahmads Gesicht, die Kamera fokussiert demnach auf seine Reaktionen. Das Gespräch erscheint aus seinem „*point de vue au sens narratif*“ (Goliot-Lété & Vanoye 2010, 41). Moshe, der während des gesamten Gesprächs die Sonnenbrille nicht abnimmt, verbirgt die wahren Absichten, die hinter seiner Unterstützungserklärung stehen.



Abbildung 1: Moshe und Ahmad verhandeln (Héritage: 00:03:06)

Die in *Héritage* dargestellten kriegerischen Auseinandersetzungen im israelisch-libanesischen Grenzgebiet deuten auf die Gefahr territorialer Verwerfungen hin. Bereits im *establishing*

*shot* ist der ohrenbetäubende Lärm von Kampfjets zu hören, der als auditives Sujet den Film durchzieht und eine diffuse Atmosphäre der Bedrohung erzeugt. Der Krieg ist in *Héritage* insofern omnipräsent, als die Figuren in ihrem Kampf um die Normalität im Alltag fokussiert werden. Hajar und ihre Verwandten sind als Palästinenser\*innen, die auf israelischem Staatsgebiet leben, in einer Situation der gespaltenen Zugehörigkeit.

Auf dem Rückweg aus der benachbarten Kleinstadt, wo Majd, seine Frau Samira (Hiam Abbass) und die gemeinsamen Töchter Alya und Lana (Lina und Mouna Soualem) Besorgungen für die Hochzeit erledigt haben, heulen plötzlich die Sirenen [00:14:47-00:16:30]. Fluchtartig fahren sie ins Dorf zurück und rennen in einen Olivenhain, wo sie das Ende des Bombenalarms abwarten. Majd erklärt Alya, sie müssten die Hochzeit wegen des Kriegs absagen, worauf Samira vehement widerspricht. Bereits in einer vorangegangenen Szene hatte sie die widerständige Position ihrer Familie bekräftigt: „*La guerre nous a jamais empêché de vivre!*“ [00:10:02-00:10:04] So erinnert sie ihren Mann auch in der Gefahrensituation daran, dass sie nun einmal hier leben würden und keine andere Wahl hätten: „*Notre peuple n'a nulle part où aller!*“ [00:16:14] Samira verortet ihre Familie in der prekären Lage eines (im Kriegsfall) heimatlosen Volkes. Auf der Ebene kulturell-nationaler Selbst-Repräsentation verweist *Héritage* an dieser Stelle auf die Situation der Palästinenser\*innen in ihrer Gesamtheit. Die Figur der Samira spricht nicht allein für Palästinenser\*innen mit israelischem Pass, sondern auch für jene aus den besetzten oder unter Selbstverwaltung stehenden Gebieten und ebenso für jene, die in der Diaspora oder im politischen Exil leben.

Der Krieg wirkt sich auch auf das materielle Fortkommen der Familie aus: Während Hajars Schwager Khalil (Yussuf Abu Warda) schwere Einbußen in seinem Taxiunternehmen zu verzeichnen hat, wird die Baustelle des unter der Leitung von Majd stehenden Wohnprojektes bei einer Detonation völlig zerstört. Majd, dem die Bank einen weiteren Kredit verweigert hatte, konnte seit Längerem die Arbeiter nicht mehr bezahlen. Die Wohnungen bleiben im Rohbau unvollendet, die Baustelle symbolisiert wirtschaftliche Prekarität und Benachteiligung einer Region, die in ihrer Entwicklung stagniert.

Obwohl Majd unter dem Schock der Zerstörung nichts sagt, wird die Szene aus seiner Sicht erzählt [1:13:28-1:14:02] Links und rechts von ihm stehen ein älterer und ein jüngerer Mann, die auf ihn einreden und sich schließlich einen Schlagabtausch liefern:

Jüngerer Mann: „Par chance, personne n'est mort!“ [Er klopft Majd beschwichtigend auf die Schulter.]

Älterer Mann: „C'est un honneur de périr en matyre!“

Jüngerer Mann : „Majd, l'État te dédommagera.“

Älterer Mann: „Depuis quand il dédommage les Arabes?“

Jüngerer Mann: „Lâche-moi!“ [Héritage, 01:13:38-01:14:02, Arabisch im Original mit französischen Untertiteln]

Die Kamera filmt immer näher an Majd heran, bis sie ihn in einem *plan rapproché taille*<sup>39</sup> zeigt [01:13:57]. Seine Haltung verrät Hoffnungslosigkeit, er steht inmitten von Flammen, Rauch, und Zerstörung verloren da, sein Blick läuft ins Leere. Die im Hintergrund aufgeregten schreienden Menschen und das dämmerige Tageslicht lassen die Baustelle zum düsteren Schlachtfeld werden. Im Streit zwischen den beiden Männern ist eine heterogene Darstellungsweise dieser Bevölkerungsgruppe erkennbar; während der eine auf die Unterstützung durch den israelischen Staat vertraut, pocht der andere auf der Benachteiligung „der Araber“ durch eben diesen Staat. Durch die Selbstbezeichnung „les Arabes“ macht der ältere Mann deutlich, dass aus seiner Sicht die israelischen Palästinenser\*innen in dieser Gesellschaft außen vor sind. Im eklatanten Gegensatz zur Erleichterung des jüngeren Mannes darüber, dass der Bombeneinschlag niemanden getötet hat, steht die Verherrlichung des „Märtyrer-Todes“ durch seinen Gesprächspartner.

In mehreren Momenten des Films werden Radionachrichten zum Krieg auf Arabisch übertragen: [00:26:04-00:26:53] Samira und Majd sind im Schlafzimmer, sie liegen im Bett. Der Raum wird nur durch eine Nachttischlampe beleuchtet, die Kamera ist auf beide Figuren gleichzeitig gerichtet. Samira trägt ein weißes, seidig schimmerndes Nachthemd, von dem nur das Oberteil zu sehen ist, der Rest bleibt unter der Decke versteckt. Die Farbe verleiht ihr etwas Junges, Keusches und „Jungfräuliches“ zugleich. Das Schlafzimmer wirkt durch die gedeckten Farben – die dunkelrote Wandfarbe, das dunkelbraune Holz des Bettkopfteils, die gräulich-weißen Vorhänge – konservativ. Die Bettdecke verstärkt diesen Eindruck mit ihren braun-grauen, schmalen vertikalen Streifen. Das Radio läuft mit der neuesten Kriegsberichterstattung. Mit den Worten „*Pas de guerre dans cette famille!*“ [00:26:12] schaltet Samira energisch das Gerät aus. Das Ehebett wird zum Ort geteilter Geheimnisse, als Majd ihr von Hajars Beziehung zu einem Engländer erzählt. Das externe Kriegsgeschehen wird gleichsam in den Mikrokosmos der Familie übertragen, als Majd unumwunden damit droht, die eigene Schwester zu töten: „*Je la tuerai si elle déshonore la famille!*“ [00:26:24]. Samira macht sich zur Komplizin der patriarchalen Gewalt ihres Mannes, indem sie Hajars Verhalten scharf verurteilt und ihrem Mann zustimmt.

Im Schnitt zur Folgeszene geht die verbale Androhung in eine Situation realer Gewalttätigkeit über: Ahmad stößt seine Frau Saada (Ruba Blal) grob von sich, als diese ihm

---

<sup>39</sup> Für die filmanalytische Terminologie (Einstellungsgrößen, Kameraperspektiven und -bewegungen) beziehe ich mich auf Goliot-Lété & Vanoye 2010, 29.

sagt, ihr Cousin stelle ihn im Ort als israelischen Kollaborateur dar [00:26:54-27:53]. Die Sequenz findet im dunklen Wohnzimmer statt, die Gesichter der beiden werden nur vom Licht des eingeschalteten Fernsehers beleuchtet. Der Wohnraum wirkt durch diese Kameraperspektive beengt, was die Einschüchterung und das Ausgeliefertsein der Frau verstärkt. In der nächsten Einstellung sind die drei Kinder der beiden zu sehen: Die ältere Tochter versucht, einen Streit zwischen den beiden jüngeren Brüdern zu schlichten. Saada schreitet ein, schickt sie ins Kinderzimmer und liest ihnen eine Geschichte vor. In einer *Medienkombination* (vgl. Rajewsky 2008, 53) aus audio-visuellen Filmelementen und literarischem Text ist Saadas Stimme als *son off/son extra-diégétique*<sup>40</sup> zu hören: Während sie ein arabisches Märchen vorliest, zeigt ein *plan de grand ensemble* das Dorf bei Nacht. Das Märchen erzählt von einem eingesperrten Vogel, der zu seinem Besitzer die folgenden Worte spricht: „*Je n'ai pas besoin de cet amour étrange qui me prive de ma liberté. Si tu m'aimes vraiment, ouvre cette cage.*“ [00:27:56-00:28:02]. Dieser „*rêve de liberté*“ (vgl. Abbass & Chevrollier 2012, 27:47) wird als Intertext in den Film eingefügt; die Sehnsucht Saadas nach Freiheit artikuliert sich im punktuellen Überschreiten medialer Grenzen.

Wie im nächsten Schritt genauer analysiert wird, haben in *Héritage* sowohl Männer als auch Frauen die Mechanismen patriarchaler Unterdrückung verinnerlicht; sowohl Männer als auch Frauen leiden unter genderbasierter Gewalt und Ausgrenzung.

#### 4.2.2 Genderrollen, Generationskonflikte oder Tabubruch als Identitätsschmiede

Die im Folgenden analysierten Ausschnitte aus *Héritage* stehen exemplarisch für einen äußerlich unsichtbaren, verinnerlichten Modus von Grenzen, wie ihn Zanger & Gertz (vgl. 2019, 163) beschrieben haben. Sie veranschaulichen, wie sich die Figuren, allen voran die Protagonistin Hajar, innerhalb von *borderlands* bewegen und dabei die Grenzen des gesellschaftlich Erlaubten ausreizen und verletzen (vgl. Anzaldúa 1987, 3).

Einer der ersten längeren Auftritte Hajars ist die mittels einer Steadicam gedrehte *plan-séquence*, in der sie ihr Elternhaus betritt (vgl. Abbass & Chevrollier, 00:06:06). Die *plan-séquence* (fixiert oder in Bewegung) verbindet eine Kameraeinstellung mit einer filmischen Erzähleinheit auf örtlicher und/oder handlungsbezogener Ebene; sie entspricht der „*réalisation d'une séquence en un seul plan*“ (Goliot-Lété & Vanoye 2010, 29). [00:6:00-00:06:52]: In den ersten Minuten decken sich *point de vue visuel* und *point de vue narratif* – das Betreten des Elternhauses wird aus Hajars Sicht wahrgenommen und erzählt: Sie geht durch den

<sup>40</sup> Für die filmanalytische Terminologie (Bild-Ton-Relationen) beziehe ich mich auf Goliot-Lété & Vanoye 2010, 39.

Vorgarten, in das Haus hinein, tritt vom Tageslicht in die Dunkelheit des Gebäudes, sucht in verschiedenen Räumen nach ihrer Schwester Zeinab, tritt schließlich ins Helle zurück, als sie zu Zeinab in den Garten kommt. Das Gespräch zwischen den beiden Schwestern findet unter Olivenbäumen und Sträuchern statt, die sich wie ein Baldachin über die beiden Frauen spannen, Schutz und Rückzug bieten und eine Verbindung zum Land andeuten.

In Anlehnung an Michel Foucaults *Heterotopie*-Konzept kann dieser Garten als paradiesischer Ort für die beiden Schwestern beschrieben werden (vgl. Foucault 1994, 758f.). Als „plus petite parcelle du monde“ repräsentiert der Garten zugleich die Welt in ihrer Gesamtheit (Foucault 1994, 759). Das Treffen zwischen Zeinab und Hajar an diesem Ort betont ihren gemeinsamen Ursprung.

Wie in Abb. 2 zu sehen ist, sind beide Frauen gleichzeitig in einem *plan rapproché poitrine* zu sehen, sie interagieren auf gleicher Ebene; Hajar befindet sich in der Bildmitte, was ihren subjektiven *point de vue narratif*<sup>41</sup> unterstreicht. In diesem Moment vertraut sie sich ihrer Schwester – der Ersten aus der Familie, noch vor dem Vater – an und erzählt ihr von Matthew. Als ihr Zeinab rät, ihn zuerst zum Islam übertreten zu lassen, erwidert sie trotzig: „*Je me fiche de sa religion.*“ Die Szene zeugt von der *complicité* zwischen den beiden ungleichen Schwestern: Zeinab, die als traditionsbewusste, religiöse Frau noch der Elterngeneration angehört, erlaubt sich, neben der jüngeren Schwester eine Zigarette zu rauchen. Sie neckt Hajar, indem sie sie fragt, ob Matthew wenigstens beschnitten sei. „*Appelle-le Mahmoud!*“ schlägt sie scherzhaft die kulturelle Assimilation und damit Integration des Fremdlings in das Familiengefüge vor. Als ihr Mann kurze Zeit später im Garten auftaucht, ist der Vertrauensmoment gebrochen, Zeinab wird ihre Zigarette hastig wegwerfen und kein Wort mehr über den Tabubruch durch die Schwester verlieren.

Zeinab ist eine starke, traditionsbewusste und gläubige Frau, die bereits in dieser Szene, ihrem ersten Auftritt im Film, wirkt, als hätte sie innerhalb des Familiensystems Vieles er- und getragen. Dieser Eindruck bestätigt sich in einer späteren Sequenz, in der Majd sie um ihre Unterschrift der notariellen Vollmacht bittet und Zeinabs Mann Khalil deshalb in einen handgreiflichen Streit mit ihm gerät [vgl. 01:00:56-01:02:52]. Khalil warnt Zeinab – „*Ton frère veut nous dépouiller!*“ – und meint, das finanzielle Erbe des Vaters stünde ihr zu, zumal sie für alle in der Familie immer die „*boniche*“ gewesen sei.

---

<sup>41</sup> Für die filmanalytische Terminologie (*Fokalisierung*, Blickwinkel) beziehe ich mich auf Goliot-Lété & Vanoye 2010, 41.



Abbildung 2: Zeinab und Hajar im Olivengarten (*Héritage*: 00:06:56)

Frei nach Kimberlé Crenshaws Theorie eines *intersectional feminism*<sup>42</sup> verschränken sich in der Figur der Zeinab die Identitätsvektoren *gender*, *race/ethnicity*, *religion* und *age*; anhand der beiden Schwestern lässt sich eine differenzierte, nuancierte Repräsentation arabischer Frauen in *Héritage* festmachen. Während Zeinab in der islamischen Glaubenspraxis Halt findet, sieht Hajar in dieser eine Einengung ihres freien Lebensentwurfs (vgl. Abbass 2012, 9). Erst im Moment des Abschieds, vor ihrem Aufbruch nach Europa, nimmt Hajar Zeinabs Segenswünsche an – „*Je prierai pour que Dieu te protège.*“ (Zeinab).

[1:18:28-1:19:21] Diese Szene (eine *plan-séquence*, in der beide zu sehen sind), beginnt mit einer Aufnahme Zeinabs im *vue de dos* bei ihrer Arbeit in der Küche. Am rechten Bildrand ist ein Schwarz-Weiß-Porträtfoto eines Paares, mit großer Wahrscheinlichkeit der Eltern, zu sehen. Darunter steht auf einem Tisch ein altes Nähmaschinenmodell der Marke *Singer*; wenig Tageslicht fällt durch ein kleines Fenster in der Küche, der Schatten Zeinabs ist an der Wand schwach zu erkennen. Die Kamera nähert sich Zeinab, als man Hajars Stimme, die an einem Tisch in der linken Bildhälfte sitzt, aus einer Position des *son hors-champ/son diégétique* hört: „*Zeinab, comment tu as fait toutes ces années?*“ Inzwischen ist die Kamera noch näher gekommen und Hajar ist im Blickfeld. Zeinab dreht sich zur Seite um, Hajar

<sup>42</sup> Die Jura-Professorin Kimberlé Crenshaw hat untersucht, wie die Gerichtsklagen Schwarzer Frauen in den USA der 1960er- und 1970er-Jahre je nach Diskriminierungsgrund (auf „race“ oder auf „sex“ basierend), unterschiedlich interpretiert wurden (vgl. Crenshaw 1989 140f.) Sie zeigte in dieser Analyse die komplexen, miteinander verwobenen Diskriminierungsstrukturen auf und plädierte für den Miteinbezug der Kategorie „class“, um die Multidimensionalität von Benachteiligung berücksichtigen zu können. Es ging ihr darum, den Fokus auf die marginalisierten, weil „multiply-burdened“ (in mehreren Kategorien simultan benachteiligten) Gruppen zu legen. Babka (2017b) und Geissler (2017) haben diesen intersektional-feministischen Zugang als gemeinsame Aufgabe der Gender und Queer Studies beschrieben, die auf die Erarbeitung selbstermächtigender und -befreiender Methoden abzielt (vgl. Babka 2017b, 109). In rezenten Ansätzen wurden verstärkt Diskriminierungsfaktoren wie Alter (*age*), sexuelle Orientierung und Behinderung miteinbezogen (vgl. Geissler 2017, 215).

blickt weiter nach vorne, eine kurze Pause entsteht, ehe Zeinab antwortet: „*Dieu m’a aidée.*“ Hajar hebt den Kopf, schluckt leicht, faltet ihre Hände ineinander. „*Tu étais son cadeau,*“ sagt Zeinab lächelnd und blickt zu Boden, es wird klar, dass Hajar das jüngste Kind des Patriarchen und Zeinab so etwas wie eine Ersatzmutter für sie war: „*Je me souviens quand tu m’a appelée ,maman ‘j’ai cru m’évanouir.*“ (Zeinab)

Die Szene endet mit einem *plan rapproché poitrine*, der die beiden Schwestern in einer letzten Umarmung zeigt. Wie auch in der zuvor besprochenen *plan-séquence* entfalten die längeren Kameraeinstellungen die Beziehung zwischen Hajar und Zeinab ebenso, wie sie deren individuellen Identitätsentwürfe erfahrbar werden lassen. Durch die geringe Distanz der Kamera zum Gefilmten wird die Einsicht der Zuseher\*innen in die Innenwelt der Figuren verstärkt.

Hiam Abbass wählte für die Besetzung der Hajar auch deshalb Hafsia Herzi, weil sie ihr eine Repräsentation „[I]oin du cliché de la jeune palestinienne victime et révoltée“ zutraute (Abbass 2012, 9; vgl. Kealhofer-Kemp 2018, 117). In den Augen der Regisseurin drückte Herzi genau diese „je-m’en-foutiste“-Haltung, gemischt mit innerer Traurigkeit aus, die auch Hajar ausstrahlen sollte (Abbass 2012, 9). Leslie Kealhofer-Kemp zeichnet in ihrem Aufsatz den Werdegang der Schauspielerin Herzi innerhalb des *cinéma-monde* nach. Herzi mimt demnach häufig Frauen, die sich gegen gesellschaftliche Zwänge auflehnen und von Tradition und sozialen Konventionen festgelegte Grenzen übertreten (vgl. Kealhofer-Kemp 2018, 117f.).

Neben Hajar ist es ihre ca. 17-jährige Nichte Lana (Mouna Soualem), die um ein selbstbestimmtes Leben kämpft und mit ihrem rebellischen Verhalten Tabus bricht. Sie leidet unter der Härte ihrer Mutter Samira, die in ihrer Strenge die patriarchalen Traditionen hochhält und gender-basierte Unterdrückung reproduziert. Lana flirtet im Kiosk mit Hajars Cousin Ali (G.A. Wasi aka Ghazi Albuliwi) und stiehlt eine Packung Monatsbinden, um sich vor ihm an der Kassa keine Blöße zu geben [00:12:56-00:13:35]. Sie möchte zur Hochzeit der Schwester Alya ein dekolletiertes, schulterfreies Kleid tragen. Samira verbietet ihr das Kleid, woraufhin Lana die Verkäuferin spöttisch fragt: „*Vous vendez des burqas?*“ [00:14:12]. Mit bissigem Humor wird hier das Spannungsfeld zwischen persönlichem Modegeschmack und von der Tradition verlangter Bekleidungs Vorschrift verhandelt. Die in *Héritage* vorkommenden Frauenfiguren tragen allesamt weder Burqa, noch Niqab oder Hijab; vor allem in der Sequenz des Hochzeitsfestes, die weiter unten analysiert wird, entspricht der Anteil an unbedeckter Haut in der Kleidungswahl der Frauen einem als „westlich“ codierten Lebensstil. Samira übt Macht über ihre Tochter aus; in dem sie über ihren Kleidungsstil

bestimmt, will sie auch einen Teil ihrer Sexualität kontrollieren. Lanas Frage provoziert die mütterlichen Anstandsgebote auf überspitzte Weise.

[00:22:22-23:23] Als Samira Alya die Bedeutung der Hochzeitsnacht erklären und ihr dadurch eine Art sexueller Aufklärung zukommen lassen will, mischt sich Lana provokant ein. Sie fällt der Mutter ins Wort, spricht frei von sexuellen Dingen und liest belustigt umgangssprachliche Bezeichnungen für das Wort „Penis“ aus dem Arabischen vor (siehe Abb. 3). In ihrer Unverfrorenheit reizt die Jugendliche die Grenzen des Sagbaren aus und verletzt das Schamgefühl der Mutter, wofür sie streng zurechtgewiesen wird.



Abbildung 3: Lana provoziert (*Héritage*: 00:22:57)

Die Aufnahme zeigt einen *plan rapproché poitrine* (von Samira und Alya) bzw. *taille* (von Lana) im Jugendzimmer der Töchter; Lana steht in größerer Distanz zu Samira als Alya; mit dem Buch in den Händen nimmt sie gegenüber der sitzenden Mutter eine konfrontative Haltung ein, sie scheint sogar auf sie hinunterzublicken.

Alya packt die Koffer für ihre Hochzeitsreise nach Istanbul. Die Sequenz endet damit, dass Lana ihrer Schwester in Anwesenheit der Mutter rät, sie solle doch lieber das romantischere Paris als Ziel der Flitterwochen wählen. Paris und Istanbul stehen für zwei Metropolen, die als paradigmatische West-Ost-Dichotomie konstruiert worden sind; Lana assoziiert mit Paris nicht allein Romantik, sondern auch ein freieres (sexuelles) Leben in einem als „modern“ imaginierten Europa. Ihr rebellisches Verhalten, ihre Neugier nach sexuellen Dingen und das Leben „im Westen“ werden durch die Wandbilder akzentuiert: Die nächtliche Skyline von New York, *gros plans* von verführerischen Frauengesichtern und Poster von James Dean sind hier zu sehen.

Unmittelbar daran schließt eine leidenschaftliche Liebesszene zwischen Hajar und Matthew an. Dieses *profil séquentiel*<sup>43</sup> kennzeichnet sich durch ein *enchaînement logiquement motivé*: Die von Lana gegenüber der Mutter eingeforderte sexuelle Freiheit und Form der romantischen Liebe realisiert sich in der Folgesequenz zwischen der tabubrechenden Tante und deren britischen Freund.

Im nächsten Schritt wird die Inszenierung des Hochzeitsfests genauer betrachtet, weil diese Sequenz – eine der längsten des gesamten Films – die bereits erläuterten Aspekte der Identitäts- und Grenzproblematik auf verdichtete Weise zusammenführt: [00:31:59-00:42:16] Wie Abbass und Chevrollier (2012, 00:32:51) erklären, bedurfte es beim Dreh der Sequenz zahlreicher komplexer Einstellungen. Einerseits galt es, beispielsweise für die Tanzszenen, mithilfe einer *caméra en mouvement à la grue* Aufnahmen eines großen Gesamtensembles zu erstellen; andererseits sollte das Hochzeitsfest die dialogische Binnenstruktur des Films fortsetzen und zahlreiche einzelne Szenen mit nur zwei Figuren im Fokus enthalten. Letztere lassen einen Eindruck von Simultanität entstehen: Verschiedene Familienmitglieder verraten einander Geheimnisse, weisen einander (z.T. gewaltsam) in die Schranken oder versuchen, einander beizustehen, dies alles am selben Ort, zur gleichen Zeit. Während des Hochzeitsfestes spitzen sich die innerfamiliären Konflikte zu, die Identitäten vieler Mitglieder geraten in Krisen, werden zu labilen Orten, die neu ein- und von anderen abgegrenzt werden müssen.

Die Ankunft der Familienmitglieder beim Fest wird auf deutlich andere Weise inszeniert, als es beim Ankommen Hajars der Fall ist (vgl. Abbass & Chevrollier 2012, 00:32:40) Darin drückt sich Hajars Isolation vom Rest der Familie aus, ihre Abtrennung und die soziale Ächtung, mit der sie vor allem der Vater, Majd und Samira bestrafen. Ein *plan rapproché poitrine* zeigt Abu Majd, Zeinab, Khalil, Salma (Clara Khoury) und Marwan im *vue frontale*, wie sie in der Schlange stehen, um nacheinander der Braut (im *vue latérale*) ihre Glückwünsche zu überbringen. Die Szene wird von der schwungvollen Musik einer palästinensischen Live-Band mit modernen und traditionellen Instrumenten (E-Bass, Darbuka-Trommeln) sowie Gesang untermalt.

Hajars Ankunft hingegen beginnt bereits in Matthews Auto, der sie an der Schwelle zur Lokalität der Hochzeit an ihren Cousin Ali gewissermaßen übergibt und nach Haifa zurückfährt. Die geschlossene Festgesellschaft ist zugleich ein hermetisch abgeriegelter, kulturell-religiös-national codierter Raum, zu dem als „fremd“ markierte Personen keinen

---

<sup>43</sup> Für die filmanalytische Terminologie (Sequenzprofile und -abfolgen, Schnittarten) beziehe ich mich auf Goliot Lété & Vanoye 2010, 30.

Zutritt erhalten. Zunächst filmt die Kamera Hajar in einem *angle de prise de vue de dos*: Spannung wird aufgebaut, indem die Zuseher\*innen Hajars Blick auf die Straße, auf den Eingang zur Lokalität teilen und damit nicht mehr sehen als sie selbst; es folgt ein kurzer Perspektivenwechsel, Hajar ist nun im *vue frontale* zu sehen, ihr Gesicht verrät Unsicherheit und Zögern. Beim Annähern an die Verwandten wird sie erneut im *vue de dos* gefilmt, die Zuseher\*innen teilen ihre Konfrontation mit der Brautfamilie, nehmen aus Hajars Perspektive die bohrenden Blicke, das eiserne Schweigen des Bruders Majd und der Schwägerin Samira wahr. Die Spannung gipfelt in einem *plan rapproché poitrine* von Majd und Hajar, in dem der Bruder unverhohlen damit droht, sie umzubringen, falls sie die Familienehre verletzt. Der brutale Umgang kontrastiert stark mit der fröhlichen Hintergrundmusik.

Im Gespräch zwischen Hajar und ihrem Bruder Marwan werden, im Gegensatz zu vielen anderen dialogischen Einstellungen des Films, die beiden Figuren abwechselnd gefilmt. Marwan, der als Arzt in einem Krankenhaus in Haifa arbeitet, erhält während des Festes das Ergebnis seines Fruchtbarkeitstestes per SMS: Nicht seine christliche Frau Salma, sondern er selbst ist unfruchtbar. Er vertraut sich Hajar an; den unterschiedlichen Standpunkten der Geschwister folgend, schwenkt die Kamera zwischen den beiden hin und her, sodass die meiste Zeit nur eine\*r der beiden zu sehen ist:

Marwan: „Je viens d’avoir les résultats.“

Hajar: „Alors?“

Marwan: „Je peux pas avoir d’enfants.“

Hajar : „Essayez avec un donneur.“

Marwan : „Salma ne veut pas.“

Hajar : „Que peut-elle faire d’autre ?“

Marwan : „Malheureusement, rien. Le pire, c’est que les gens diront que c’est de sa faute“.

Hajar: „On s’en fiche des gens.“

Marwan : „Personne ne s’en fiche, ouvre les yeux.“

Nur an dieser Stelle verweilt die Kamera kurz auf beiden gleichzeitig – in einem *gros plan* – und unterstreicht damit, was Hajar und Marwan verbindet: Sie entsprechen beide nicht den von Traditionen und Konventionen festgelegten Genderrollen, weshalb sie der sozialen, psychischen (und im Falle Hajars auch physischen) Gewalt einer sie verurteilenden Gesellschaft ausgesetzt sind. Während Hajar dagegen aufbegehren will, hat Marwan angesichts der gesellschaftlich-kulturellen Determiniertheit resigniert. Die Szene wird mittels *Horizontalschwenk* (vgl. Keutzer et al. 2014, 21) fortgesetzt, analog zur Meinungsverschiedenheit der Beiden:

Marwan: „C’est notre culture“.

Hajar: „J’aimerais être née ailleurs.“

Marwan : „Mais c’est pas le cas. Tu fais avec ou tu t’en vas.“

Hajar : „Facile à dire, t’es un homme.“

Marwan : „Je l’étais.“ [*Héritage*, 00:38:24-00:39:40; Arabisch im Original, mit französischen Untertiteln]

Betrachtet man diesen Filmausschnitt vor der Kontrastfolie orientalistischer Sichtweisen auf nicht-westliche Kulturen, so ist augenscheinlich, dass Marwan aus der gleichen Kultur stammt, über die er hier sein Urteil fällt. Seine Figur spricht aus einer Position der Selbst-Repräsentation und stellt anstatt einer eurozentrischen eine lokale Perspektive auf die gesellschaftlichen Verhältnisse dar. Dennoch ist zu hinterfragen, inwieweit hier durch die Figurenrede – „*C’est notre culture*“ – auch ein monolithisches, essentialistisches Konstrukt „des“ arabisch-palästinensisch-muslimischen Kulturkomplexes reproduziert wird. Wenn hier von „culture“ die Rede ist, wie sehr werden dann patriarchale Unterdrückungsmechanismen kulturalisiert und nicht (auch) als Folgen politischer, historischer und sozialer Umstände problematisiert? Marwan sieht keine Zwischenräume innerhalb dieser Gesellschaft, in denen ein selbstbestimmtes Leben ohne Bruch mit der Herkunftskultur möglich wäre. Welches Migrationsziel hat er vor Augen, wenn er von der einzigen Alternative – „*tu t’en vas*“ – spricht? Einen (groß-)städtischen Raum innerhalb Israels/Palästinas? Oder doch Europa, die USA, den Westen im Allgemeinen?

Die Aufnahme des Gruppenfotos in einem *plan de grand ensemble* bildet das Ende der Sequenz. Abgründe, die sich innerfamiliär auftun, unüberbrückbare Weltsichten und emotionale Bindungen, die trotz allem existieren, verbergen sich hinter der künstlich hergestellten Einheit der Familienmitglieder. Rajewsky folgend, lässt sich an dieser Stelle

eine *intermediale Bezugnahme* (vgl. Rajewsky 2008, 53) denken: Der Film inszeniert hier an dieser Stelle das Medium Fotografie, indem er das Gruppenbild als



„arrêt en image“ für **Abbildung 4:** Das Gruppenbild (*Héritage*: 00:41:32-00:41:38)

sechs Sekunden zeigt

(Andriani & Dard 2012, 6). Das Fixieren dieser Momentaufnahme hält auch die zu diesem Zeitpunkt existenten Beziehungs- und Identitätsmodelle in deren Umbrüchen und Krisen fest.

Mit Roland Barthes<sup>44</sup> gesprochen, bezeugt dieses Foto im Film ein Moment des Todes: es wird die letzte Aufnahme der gesamten Familie mit Abu Majd sein – wenige Szenen später wird er nach einem Herzanfall ins Koma fallen und nicht mehr aufwachen. Das Einfrieren des Bildes wird zudem von einem explosionsartigen Knall begleitet, was die Bedrohung durch den Krieg in Erinnerung ruft. Schlagartig kehrt Bewegung ins Bild zurück, als nach einem schnellen Schnitt ein *gros plan* der weinenden Braut Alya zu sehen und Sirenengeheul als *son hors-champ/son diégétique* zu hören ist. Fluchtartig verlassen die Gäste das Fest, stürzen vor der chaotischen Geräuschkulisse aus Hupen, dem Lärm der Kampfflieger und Helikopterrotoren zu ihren Autos.

[00:42:17-00:42:57]: Ein weiterer schneller Schnitt zeigt eine ebenfalls bewegte Szene, die inhaltlich in starkem Kontrast zur Fluchtszene ebenso wie der gesamten Hochzeitssequenz davor steht: Hajars Bruder Ahmad ist beim Sex mit Yana (Ana Dubrovitzki), der Frau seines Anwaltskollegen Moshe, zu sehen. War vorher die traditionell-feierliche Absegnung einer den religiösen Vorschriften und sozialen Konventionen entsprechenden Ehe zu sehen, ist man nun Zeuge\*in einer *transgression* auf mehreren Ebenen. Ahmad verletzt moralische Grenzen, in dem er seine Frau Saada betrügt; er hat Sexualverkehr mit einer jüdischen Israelin, wodurch er in den Augen einiger seiner Familienangehörigen wie auch Saadas Verwandten politischen Verrat an der eigenen *community* begeht; Yana und Ahmad befinden sich auf symbolische Weise in einem *borderland*, in dem sie ethnisch-kulturell-religiöse Grenzen überschreiten (vgl. Anzaldúa 1987, 3). Die Begegnung zwischen den beiden erscheint nicht im Lichte einer synkretistischen (und womöglich subversiven) Verbindung zweier als dichotom konstruierter kultureller Identitäten (muslimisch-arabisch – jüdisch-israelisch); vielmehr wird sie mit den Vergehen des Ehebruchs und der Kollaboration mit der politisch hegemonialen Kraft assoziiert. Wie Ahmad in einem späteren Gespräch mit Majd zu seiner Verteidigung anführt, hat er Saada nur geheiratet, um die Familien der beiden nicht durch außereheliche Kinder zu entehren [00:53:26-00:53:58]; im Gegensatz zu Majd habe er nicht aus Liebe geheiratet, auch ihm stehe das Recht auf Glück zu.

[01:05:30-01:07:20]: In der Wahlkampfrede bringt Ahmad seine wichtigste Forderung mit Emphase zum Ausdruck: „*Nous sommes citoyens de ce pays. Nous devrions, je dirais même, que nous devons nous battre pour l'égalité des droits.*“ Darin zeigt sich auch ein Gestus des

---

<sup>44</sup> In seinem Werk *La Chambre claire* reflektiert Roland Barthes über das Wesen der Fotografie. Durch ihre unendliche Reproduzierbarkeit „erzeugt“ sie auch den Tod, weil all das, was sie abbildet, nur ein einziges Mal stattfindet (vgl. Barthes 1980, 15). Barthes hat die Fotografie als reales, aber flüchtiges Zeugnis gefasst (vgl. Barthes 1980, 146), mit dem wir uns in den „*Mort plate*“ begeben (Barthes 1980, 145).

Selbst-Repräsentation : Er spricht für die Gesamtheit der arabischen Dorfbewohner\*innen, die als israelische Staatsbürger\*innen rechtliche Gleichstellung in allen Belangen wollen.

Kurz danach torpedieren Saadas Cousin und dessen Freunde die Veranstaltung. Sie beschimpfen ihn vor allen als Verräter und treten als Sittenwächter auf, indem sie ihn auffordern, seine Frau nicht mehr mit einer Jüdin zu betrügen und stattdessen seine Schwester (Hajar) zu bewachen. Während sich die Wahlkampfveranstaltung in einem Tumult auflöst, nähert sich die Kamera Ahmad an, bis dieser in einem *gros plan* zu sehen ist. Seine Mimik zeugt von Enttäuschung und Frustration, gedemütigt blickt er zu Boden. Der „reale“ Ahmad kontrastiert frappant mit seinem stark vergrößerten Konterfei, das auf dem Kampagnenplakat im Hintergrund zu sehen ist: Selbstbewusst und kämpferisch blickt der dort abgebildete Ahmad in die Menge – eine Aufnahme, die den echten Ahmad noch kleiner und erniedrigter wirken lässt. Seine Blamage bei der Wahlkampfveranstaltung verletzt ihn in seinem sozialen Ansehen. Sie destabilisiert sein Identitätskonzept als von Israelis wie Arabern beiderseits anerkannten palästinensischen Politikers.

Das *enchaînement* zur Folgesequenz lässt sich nach Goliot-Lété & Vanoye (2012, 30) als *cut*, *rapide* und *logiquement motivé* beschreiben, der *rythme interséquentiel* ist folglich *rapide* und *dur*: Ahmad kann seine heftigen Emotionen nicht bewältigen und misshandelt Saada vor den Augen der gemeinsamen Kinder. In mehreren, stark wackelnden *gros plans* bezeugt die Kamera die Gewalttätigkeit Ahmads ebenso wie die Verzweiflung, mit der sich Saada zu wehren versucht. Die Kamera folgt in extremer Nähe den Bewegungen der Figuren, was die Dramatik der Situation verschärft und die Zuseher\*innen in das Geschehen involviert. Erst, als die Tochter mit einem Messer in der Hand damit droht, sich umzubringen, lässt Ahmad von Saada ab.

Im Figurenpar Marwan und Salma verquicken sich die Identitätsvektoren Gender und religiöse Zugehörigkeit auf besondere Weise. Die aus einer christlichen palästinensischen Familie stammende Salma überschreitet in ihrer Ehe mit Marwan, einem Muslim, religiöse Grenzen, womit sie gesellschaftliche Konventionen verletzt. Marwan ist unfruchtbar, die „Schuld“ der Kinderlosigkeit wird Salma angelastet. Die genderbezogene Identität der beiden wird in den Augen der engstirnigen Verwandten als versehrt und unvollständig betrachtet und entwertet. Während eines psychischen Zusammenbruchs nimmt sich Salma auf der Säuglingsstation des Krankenhauses, in dem sie arbeitet, ein fremdes Baby an die Brust [vgl. 01:02:54-01:03:40]. Die Sehnsucht nach einem Kind und der dadurch erfüllten Mutterrolle hat sich bis zum Verlust des Realitätsgefühls gesteigert. Salma stillt ein fremdes Neugeborenes, ohne dessen nationalen, kulturellen oder religiösen Hintergrund zu kennen. Ihr

psychotischer Akt kann auch als synkretistische Inszenierung von Mutterschaft verstanden werden.

Auf religiös-synkretistische Weise wird auch der Sex zwischen Marwan und ihr gefilmt [01:09:21—01:09:45]. Salma hat sich von ihrem Zusammenbruch erholt. Marwan bittet sie um Verzeihung für sein „Versagen“. Salma lächelt ihn an und verführt ihn, ohne zu sprechen. Ihr sexueller Akt wird aus der *Vogelperspektive* (vgl. Abb. 9) gezeigt. Die Dunkelheit des Raums kontrastiert mit der Helle ihrer Körper; zugleich akzentuiert die Wahl der Beleuchtung hier die Intimität des Paares, die nicht etwa in grellem Licht exponiert werden, und verleiht ihrer Begegnung etwas Feierliches (ähnlich wie in einem abgedunkelten, sakral codierten Raum). Salma scheint den Akt zu steuern, indem sie auf visueller Ebene die „crucifixion du

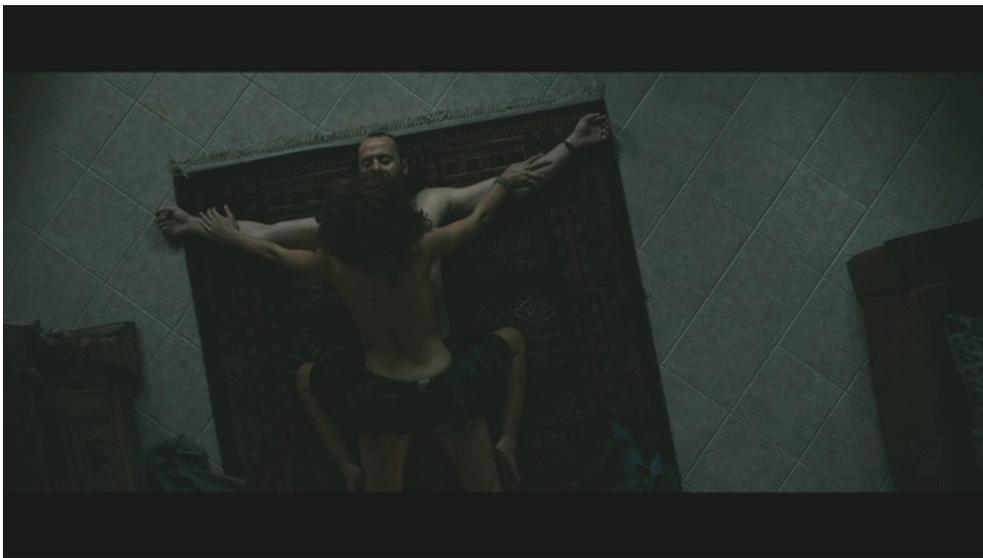


Abbildung 5: Marwan und Salma (*Héritage*: 1:09:44)

mari“ vollführt (Abbass & Chevrollier 2012, 01:09:17). Mit Rajewsky lässt sich hier eine *intermediale Bezugnahme* (vgl. Rajewsky 2008, 53) des Films zur

Malerei, etwa einem Kreuzigungsgemälde, denken: Marwans Körper bildet das Kreuz vor dem Hintergrund eines orientalischen Teppichs. Die körperliche Vereinigung wird als Verschmelzung zweier unterschiedlicher religiöser Identitäten dargestellt.

### 4.2.3 Hybride Identitäten und Beziehungen

Hajars Zustand der Zerrissenheit, der gespaltenen Zugehörigkeit wird im Rahmen dieser Analyse als Kennzeichen hybrider Identität gefasst. Die im Folgenden erläuterten Beispiele aus *Héritage* untersuchen die filmische *mise-en-scène* dieser Hybridität. Eine Leitfrage lautet dabei, inwieweit Hajar (und andere Figuren des Films) ihre Beziehungen im Zeichen eines *Dritten Raums* gestalten können. Hybridität wird in diesem Zusammenhang nicht allein als positives Phänomen betrachtet, sondern auch als das, was Herbert Uerlings als „eine ‚sperrig‘

bleibende Verbindung von Codes aus differenten Kulturen“ bezeichnet hat (Uerlings 2017, 104).

Die mehrheitlich feindseligen Reaktionen ihrer Familie auf Hajars Beziehung zu Matthew drängen sie in eine Identitätskrise, die sie vor einen Entscheidungszwang stellt. In den Worten Salmas an Hajar : „*Tu dois choisir: C’est lui ou ta famille.*“ [00:48:39-00:48:42].

Salma konfrontiert Hajar mit diesem Ultimatum im Krankenhaus, sie beschwört sie, sich selbst vor der Gewalt und Ausgrenzung durch die Verwandten zu schützen. Abu Majd ist ins Koma gefallen. Seine Familie wartet auf die Benachrichtigung Marwans und seiner Klinikkollegen, Salma hat als Krankenpflegerin Dienst [00:46:40-00:48:47]. Das vertrauliche Gespräch zwischen den beiden Frauen findet im Korridor zwischen Intensivstation und Wartebereich statt, ein Ort, der symbolisch für einen Transitraum steht. Hier verlaufen Übergänge zwischen Leben und Sterben, Menschen passieren Zustände des Wartens und der Stagnation, um in positiv oder tragisch veränderte Situationen zu gelangen. Unter diesem Aspekt kann erneut auf Foucaults *Heterotopie*-Konzept verwiesen werden: Der Krankenhausbereich steht in Verbindung zur zeitlichen Dimension „dans ce qu’il y a de plus futile, de plus passager, de plus précaire“ (Foucault 1994, 760).

Salmas Warnung macht Hajar in diesem Moment die gesellschaftlich bedingte Unvereinbarkeit zwischen ihrer Beziehung zu einem Europäer und ihrer Einbindung in ein traditionell ausgerichtetes, palästinensisch-muslimisches Familiensystem bewusst. Matthew lässt sich als fremdes Element nicht in das Herkunftsmilieu integrieren. Die Identitätsanteile „europäisch“ und „arabisch“ erscheinen in der intoleranten Sicht der Verwandten als unüberbrückbare binäre Oppositionen. Hajar vereint in sich selbst sowohl das Erbe (*héritage*)



Abbildung 6: Cousin Ali und Hajar im Kiosk (*Héritage*: 00:04:48)

ihrer kulturell-religiösen Herkunft, als auch ihr Zugewandtheit zum europäisch geprägten Hintergrund des Freundes. Unter dem massiven Druck der Familie findet Hajar keinen *Dritten Raum*, der kulturelle Differenzen zwischen

ihrer und Matthews Identität bestehen lässt und ihnen dennoch etwas drittes Neues für eine Begegnung eröffnet; vielmehr wird ihr eine Identitätspolarität aufoktroziert, und dies nicht allein von ihren Verwandten, sondern, wie noch zu zeigen ist, auch von Matthew selbst.

Von Hajars Verwandten ist ihr Cousin Ali eine der wenigen männlichen Figuren, die die eigene kulturelle Hybridität bejahen und die verschiedenen Identitätsanteile in einer Art von *Drittem Raum* nebeneinander sein lassen. Ali ist nach dem Tod der Eltern zu Verwandten in die USA migriert. Seit einiger Zeit ist er wieder in Israel. Seinem Onkel – Hajars Vater – fühlt er sich sehr verbunden, er hegt aber auch Gefühle für Hajar selbst. Bei ihrem ersten Wiedersehen besucht Hajar ihn in seinem Kioskgeschäft. Sie tippt mit der Hand auf das Magazin, in das er sein Gesicht vergraben hat, und begrüßt ihn auf Arabisch: „*Cousin Ali, les Américains disent jamais la vérité.*“ [00:04:12, Arabisch im Original]. Die Aufnahme zeigt einen Teil des Covers der Zeitschrift *US Post*, mit dem angerissenen Schriftzug „The War Beg[ins]“ und dem Bild eines zerbombten Hochhauses im Hintergrund. „*Hajar! English, you know that’s our thing!*“ [00:04:17] erwidert er strahlend die Begrüßung. Sein Vorschlag, Englisch zu sprechen, hebt ihre Verbindung hervor. Der in Abb. 6 gezeigte *gros plan* der beiden Figuren zeigt die Schwarz-Weiß-Fotografie eines Mannes und einer Frau; es handelt sich dabei um eine Fotografie von Hiam Abbass’ Eltern (vgl. Abbass & Chevrollier 2012, 00:04:45). Der komische Effekt der Szene wird auch durch die spezifische Gender-*Performance* Alis<sup>45</sup> erzeugt: Sein kokettes Lächeln und seine androgyne Körperhaltung – vor allem das leicht nach oben gebeugte Handgelenk mit dem angewinkelten kleinen Finger – spielen mit den traditionellen Gender-*Scripts*. Hajar und Ali bilden ein starkes Kontrastpaar zu dem auf der Fotografie gezeigten, ernst blickenden Mann, der vor seiner Frau steht.

Zudem schreiben sich hier auf extradiegetischer Ebene ein Teil des Familiengedächtnisses und die daran geknüpfte kulturelle Selbst-Repräsentation ein. In mehreren weiteren Szenen sprechen Hajar und Ali abwechselnd auf Englisch und Arabisch miteinander; der Wechsel zwischen den beiden Sprachen kann auch als hierarchiebefreiter Austausch verschiedener kultureller Codes angesehen werden. Als Abu Majd ihm von Hajars illegitimer Liaison erzählt, bemüht er sich um ihre Gunst. Ali ist der einzige Familienangehörige, der Hajar nach der Tiefe ihrer Gefühle für Matthew fragt. Obwohl er sie selbst liebt, lässt er sie ziehen und respektiert ihre Entscheidung, das kulturelle Herkunftssystem zu verlassen.

Als Hajar in einer der ersten Sequenzen des Films ihrem Vater von Matthew erzählt, zeigt sich dieser tief enttäuscht [00:10:58- 00:12:54]. Die *montage* des Gesprächs sollte die

---

<sup>45</sup> Ich danke meinem Betreuer Daniel Winkler für diesen Hinweis.



Abbildung 7: *gros plan* auf Hajar (*Héritage*: 00:19:14)

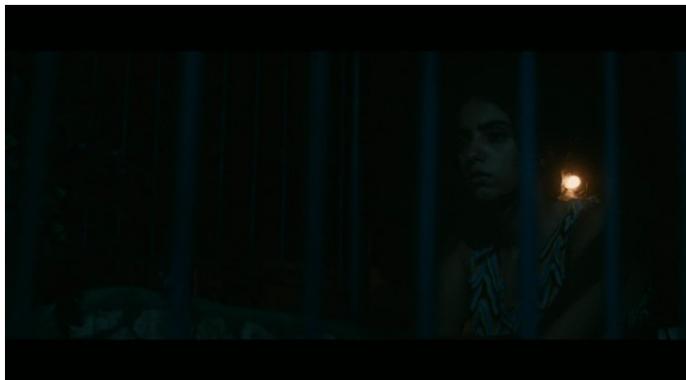
Gesichter beider Figuren gleichmäßig einfangen, um das Gewicht dessen, was sie einander mitteilen, zu verdeutlichen (vgl. Abbass & Chevrollier 2012, 00:11:30). Zu diesem Zweck vollführt die Kamera mehrere

*Horizontalschwenks* zwischen den beiden Figuren, die auf einem Sofa

nebeneinander sitzen; ihre unmittelbaren Reaktionen auf das jeweils Gesagte werden somit direkt wahrnehmbar. Hajar weicht den Blicken des Vaters aus, sie blickt zu Boden oder geradeaus; es hat den Anschein einer Beichte, als sie schließlich Matthews Herkunft preisgibt. Abu Majd ruft in seiner Reaktion schweren historischen Ballast in Erinnerung: „*Ils [les anglais] ont bradé notre Palestine!*“ [00:12:34]. Indem die Figur des Familienältesten mit dem „fremden“ Freund der jüngsten Tochter die britische Besatzung Palästinas assoziiert, verweist *Héritage* innerdiegetisch auf den postkolonialen Kontext der gefilmten Region. Hajar widerspricht ihrem Vater und blickt ihn dabei das einzige Mal während des Gesprächs direkt an: „*Tu m’as appris que l’amour n’a pas d’identité. Tu te souviens?*“ [00:12:36-00:12:42] Abu Majd reagiert nicht auf seine einstige Vision von der Liebe als entgrenzender Verbindung, die (nationale) Identität weder kennt noch verlangt. In seiner Enttäuschung zementiert er kulturelle Differenzen als unüberwindbar.

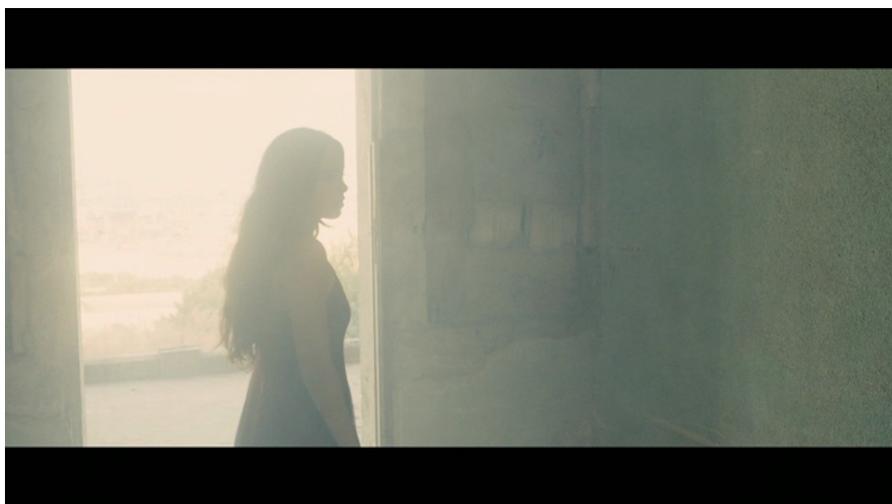
Der innere Konflikt Hajars – ihr Eingezwängtsein zwischen zwei dichotomen Identitätspolen, die gebrochene Zugehörigkeit – wird an mehreren Stellen im Film mittels *gros plans* auf ihr Gesicht dargestellt. Ist es einmal das Spiel von Sonnenlicht und Schatten, das ihr Gesicht fragmentiert (Abb. 7), so ist es ein anderes Mal ihr Blick durch ein eisernes Tor an der Hafensperrmauer Haifas, das die Gitterstäbe eines Gefängnisses evoziert (Abb. 8). Dem *gros plan* in Abb. 7 geht eine *Panoramaaufnahme* (vgl. Keutzer et al. 2014, 10) von Hajars Heimatort voran. Das auf einem Hügel gelegene Dorf mit seinen gewundenen Zufahrtswegen ist im rechten hinteren Bildteil zu sehen, während im vorderen Teil der Aufnahme mediterrane Vegetation, Felsbrocken und Steinhäufen gezeigt werden. Vor einem solchen Felsen sitzt Hajar, ihr Blick ist demnach auf das von Weiten zu sehende Dorf gerichtet. Der *gros plan* verknüpft ihren inneren Konflikt mit ihrer Bindung an die Heimat. Teile ihres Gesichts, als auch die sie umgebende Natur, sind in warmes Sonnenlicht getaucht. Ihr Teint fügt sich harmonisch in die warmen Farben der Vegetation ein, was dem Ort einen

Eindruck von Ruhe verleiht. Demgegenüber steht die *Panoramaaufnahme* des Hafens von Haifa bei Nacht, die dem *gros plan* von Hajar in Abb. 8 vorangeht. Der auf das Meer gerichtete Blick steht für Sehnsucht nach Aus- und Aufbruch. Das kalte, künstliche Licht der Straßenlaterne und die blau-grau schimmernden Stäbe im Vordergrund erzeugen einen bedrohlichen, beengten Eindruck.



**Abbildung 8:** *gros plan* auf Hajar (*Héritage*: 01:05:25)

Ein Traum nimmt Hajars Ablösung vom Vater und damit ihre Abtrennung vom familiären wie national-kulturellen Ursprungskontext vorweg. Die Sequenz folgt im Anschluss an ihren Abschied von Matthew, der vor ihr das Land verlässt und nach Großbritannien zurückkehrt. [1:15:57-1:16:46] Begleitet von einer Kombination aus langsam lauter werdenden,



**Abbildung 9:** Hajars Traum (*Héritage*: 01:16:16)

unheimlich und bedrohlich klingenden Synthesizer-Tönen, folgt die Kamera Hajar, wie sie inmitten von Gebäudeteilen und Mauerresten eines Hauses wandelt. Die Gebäuderuinen, Olivenbäume und Sträucher sind in

gleißend helles Sonnenlicht getaucht. Hajar wirkt suchend, sie blickt sich um und betritt schließlich die Innenräume des Hauses, das völlig leer und verfallen ist. Weiße Nebelschwaden steigen auf, die Szenerie bekommt etwas Gespenstisches (vgl. Abb. 9). Ihre Umrisse sind vor der grauen Farbgebung und dem fahlen Licht des Hintergrunds nur noch schemenhaft zu erkennen. Es entsteht der Eindruck einer surrealen Zwischenwelt, in der

unvorhersehbare Dinge entstehen. Die Kamera gleitet entlang der Wände, und nähert sich Hajar *vue de dos* an, es entsteht kurz der Eindruck, als würde sie von jemandem verfolgt werden. Nach einem Schnitt ist ein *plan rapproché poitrine* von Abu Majd zu sehen, wie er im Pyjama vor einem prächtigen Blumenarrangement sitzt. Er lächelt seine Tochter an und bedeutet ihr mit der Hand, näher zu kommen. Ein harter Schnitt versetzt die Handlung in Hajars abgedunkeltes Schlafzimmer zurück; in einer schnellen Bewegung fährt die Kamera auf die Protagonistin zu, die schnell atmend aus dem Schlaf schreckt. In der Sequenz sticht der farbliche Kontrast der Aufnahmen hervor: Während die Farben der Umgebung, der Häuserreste, der Kleidung Hajars eher gedeckt sind, wirkt die üppige Buntheit der Blumen künstlich und lässt an ein Begräbnisdekor denken. Damit wird der Tod des Vaters vorweggenommen. Das verfallene Haus symbolisiert auch Hajars persönliche Vergangenheit; sie befreit sich genau in dem Moment aus dem Traum, als der Vater sie anlockt. Sie folgt seinem Ruf nicht, um die von ihm vorgesehenen traditionellen Bahnen zu beschreiten. Wie die Regisseurin erklärt, verweist der Schauplatz des Traums extradiegetisch auch auf die kollektive Vergangenheit und Selbst-Repräsentation. Als einer jener „lieux très rares qui existent encore [...] de l'ancienne ville de Haifa avant '48“ ist dieser Ort Teil des kulturellen palästinensischen Gedächtnisses (vgl. Abbass & Chevrollier 2012, 01:16:16)

Ein weiterer Verweis auf die filmische Selbst-Repräsentation außerhalb der Diegese findet sich im Handlungsort des Cafés, in dem Hajar während des Studiums jobbt. Hier wurde im real existierenden Douzan Café in Haifa am Sderot Ben Gurion, einem der größten Boulevards der Stadt, gedreht. Es handelt sich dabei um so etwas wie die „Champs-Élysées arabes en Israël“, an der sich viele Palästinenser\*innen Israels in den zahlreichen Cafés treffen, um das Gefühl zu teilen „qu'il y a un lieu dans ce pays qui leur appartient“ (Abbas & Chevrollier 2012, 01:01:18) An diesem Ort beobachtet die Protagonistin Matthew, wie er sich lachend mit anderen jungen Leuten unterhält. Die Zuseher\*innen sehen im *très gros plan* Hajars Gesicht, und beobachten, wie sie wiederum Matthew betrachtet [vgl. 01:00:20].

An diesem gleichen Ort, wo Hajar Freude an der Arbeit hat, ihren Freund sehen kann und zugleich Teil ihrer *community* ist, wird sie eines Abends von ihrem Bruder Majd bedroht und misshandelt [vgl. 01:10:00-01:10:50]. Sie schreit laut um Hilfe; das beherzte Einschreiten des Café-Besitzers und anderer Gäste verhindert Schlimmeres. Auf der Heimfahrt im Auto bricht ein heftiger Streit zwischen Matthew und Hajar aus [01:11:05-01:13:27] Er wirft ihr vor, sich gegen die Gewalt und Verachtung von Seiten ihrer Verwandten nicht zur Wehr zu setzen. Wütend entgegnet sie ihm: „Don't interfere between me and my family!“, woraufhin er versetzt: „Your family is a bunch of savages“ [01:11:41-01:11:48, Englisch im Original]. Als

Hajar darauf besteht, sofort auszusteigen um alleine nachhause zu gehen, bittet Matthew sie inständig, wieder einzusteigen und darüber zu reden. Entschuldigend beteuert er: „*Coming here I didn't expect to fall in love with a girl like you*“ [1:12:14-1:12:17]. Hajar blickt ihn kurz an und geht schnell weiter, fällt in einen Laufschrift, ohne sich noch einmal umzudrehen. Mittels *enchaînement musical* wird zur letzten Einstellung der Sequenz übergeleitet: Ein *plan rapproché poitrine* zeigt Hajar im *vue latérale*, wie sie am Strand entlang läuft, während der *son off/extra-diégétique* – ein Musikstück mit Streichinstrumenten und Percussion-Elementen – an Lautstärke und Tempo zunimmt. Ihr Lauf wird als Flucht inszeniert, als Ausbruch aus dem Konflikt mit ihrem Freund, der sie in einer unreflektierten Haltung des *Otherings* auf ihre Herkunft reduziert. Matthews Reaktionen zeugen nicht nur von seiner Besorgtheit um Hajar, sie offenbaren auch seine unhinterfragten Annahmen über Hajars Herkunft und ihre Familie. In dieser Szene tritt er als europäischer Beobachter auf, der auf Hajar und ihre Verwandten einen orientalistischen Blick wirft, indem er sie als „Wilde“ beschimpft. Er kann ihre Bindung an diese für ihn so fremde und befremdende Familie nicht begreifen und lehnt dadurch ihren nicht-europäischen Identitätsanteil zur Gänze ab. Als europäischer, weißer, heterosexueller Mann, der sich in einer einigermaßen materiell privilegierten Position befindet, spricht Matthew in seiner bevormundenden Rede Hajar eigene Widerstandsstrategien ab. Auf ihn scheint zuzutreffen, was Gayatri Spivak in ihrem Aufsatz *Can the Subaltern Speak?* als Phänomen des „‘White men, seeking to save brown women from brown men’“ bezeichnet hat (Spivak 1988, 296; vgl. Castro Varela & Dhawan 2015, 196f.)

### **4.3 *Désengagement* – Cast, Hintergründe, Synopsis**

Wie in Kapitel 2.2 erläutert wurde, ist *Désengagement* (2007, FR/IL/DE/IT) Teil von Amos Gitais „Border Trilogy“, deren Filme zwar inhaltlich voneinander unabhängig sind, jedoch alle in jeweils spezifischer Weise das Thema Grenzen verhandeln.

Der aus einer Kooperation von israelischen, französischen (*Agav Films, ARTE France*), deutschen und italienischen (Co-)Produzent\*innen entstandene Film wurde unter der Kameraführung des Österreicher Christian Berger gedreht. Amos Gitai schrieb das Drehbuch in Zusammenarbeit mit Marie-José Anselme; sein Film wurde von französischer Seite durch *Canal+* und das *Centre National du Cinéma et de l'Image Animée* finanziell unterstützt und mit dem Roberto Rossellini Preis 2007 ausgezeichnet.

Der im August 2005 unter Premierminister Ariel Sharon durchgeführte Abzug der jüdischen Siedlungen aus dem Gazastreifen bildet den direkten politischen Kontext des Films. Im Konkreten wird der Abriss von Neue Dekalim, der größten jüdischen Siedlung im Gazastreifen, gezeigt.<sup>46</sup> Der Abzug aus dem Gazastreifen wurde von Sharon unilateral, ohne Einbezug der palästinensischen Autonomiebehörde beschlossen. Seine Entscheidung erntete auf palästinensischer wie israelischer Seite Kritik und wurde auch als strategische Ablenkung vom Ausbau der Siedlungen im Westjordanland und in Jerusalem gedeutet (vgl. Bertsch 2015).

Yael Munk hat anhand ausgewählter Filme untersucht, inwiefern das israelische Kino seit seinen Anfängen den unlösbaren Konflikt zwischen Religion und Nationalismus reflektiert. Sie analysiert, ob und wie das biblische Gebot der Besetzung und Kolonisierung fremden Landes filmisch problematisiert wird (vgl. Munk 2018). Unter diesem Aspekt untersucht sie auch *Désengagement*, um daraus folgendes Fazit zu ziehen:

„Gitai’s *Disengagement* represents the only feature film to date that has dared to deal with the biblical imperative of colonization. In its attempt to evaluate what has happened to Jewish religion in today’s Israel, Gitai holds up a mirror to what remains of the secular Zionist ideology and its ambivalent and mostly unsolved relation to colonization“ (Munk 2018, 99).

Wie die israelische Tageszeitung *Ha’aretz* im August 2007 berichtete, lehnte der israelische Fernsehsender *Channel 1* einen Antrag auf Co-Finanzierung für Gitais Film ab. Begründet wurde die Entscheidung mit „the filmmaker’s left-wing politics and the fact that he lives outside Israel“ (Carmel 2007).

Im Zentrum von *Désengagement* stehen die französische, säkular lebende Jüdin Ana (Juliette Binoche) und ihr israelischer Halbbruder Uli (Liron Levo). Die Handlung des Films erstreckt sich über wenige Tage und ist auf örtlicher Ebene zweigeteilt: Während sich der erste Teil auf das Wiedersehen der Halbgeschwister in Avignon konzentriert, wird im zweiten Teil die Rückkehr der beiden nach Israel/Palästina erzählt. Ana und Uli treffen einander nach Jahren wieder zur Beerdigung des Vaters Fritz (er hat Uli adoptiert). Bei der notariellen Abklärung des Erbes übergibt Ana Françoise, der Anwältin ihres Vaters, (Jeanne Moreau) eine von ihr gefälschte Version des Testaments, in der Uli die Hälfte des Vermögens

---

<sup>46</sup> Neue Dekalim wurde 1983 auf bisher unbewohnten Sanddünen errichtet. Zwischen der palästinensischen Staat Khan Yunis und dem Mittelmeer gelegen, war die Siedlung das wirtschaftliche Zentrum der umliegenden landwirtschaftlichen Kolonien. Nach dem Abzug der Siedlungen kaufte die UNO die dortigen Infrastrukturgebäude von Israel ab, um sie den Palästinenser\*innen zur weiteren Nutzung zur Verfügung zu stellen. Diese zerstörten jedoch einen Teil der Glashäuser. Bereits ein Jahr nach der Abtrennung der Siedlungen kam die radikalislamistische Hamas im Gazastreifen an die Macht. Heute steht an der Stelle Neue Dekalims der Campus der Al-Aqsa-Universität (vgl. Hilal, Petti & Weizman, undat.; vgl. Bertsch 2015).

zugesprochen bekommt. Fritz hat der Anwältin jedoch lange vor seinem Ableben ein eigenes Testament hinterlassen, in welchem er auch seiner Enkelin, Anas Tochter Dana (Dana Ivgy), einen Erbanteil vermacht. Als ihr Françoise die Entscheidung ihres Vaters eröffnet, wird Ana völlig unerwartet mit ihrer Vergangenheit konfrontiert: Sie ist in einem Kibbutz in Israel sehr jung Mutter geworden, hat damals das Kind zur Adoption frei gegeben und ist nach Europa zurückgekehrt. Fritz hat über Jahre hinweg Kontakt zu Dana gehalten, ohne Ana davon zu erzählen. Die inzwischen erwachsene Frau lebt in Neve Dekalim, einer der auf besetztem Gebiet errichteten jüdischen Siedlungen im Gazastreifen. Ana beschließt, mit Uli nach Israel zurückzukehren, um Dana die Nachricht von Fritz' Tod und die notarielle Bestätigung ihres Erbanteils zu überbringen. Ihre Reise fällt zeitlich mit dem von Armee und Polizeieinheiten geplanten und durchgeführten Abzug jüdischer Siedlungen aus dem Gazastreifen zusammen. Uli spielt eine zentrale Rolle bei der Evakuierung von Neve Dekalim: Er ist hochrangiger Polizeibeamter und für den Ablauf der Siedlungsräumung verantwortlich. Nach einer chaotischen Ankunft in Israel gelingt es Ana, in die von der Zivilbevölkerung militärisch abgeriegelte Siedlung zu gelangen und Dana zu finden. Das Zusammentreffen von Mutter und Tochter findet ein jähes Ende, als Dana von den Einsatzkräften zusammen mit den anderen Siedlungsbewohner\*innen zu einem Bus eskortiert und weggebracht wird. Der Film endet mit der erneuten Trennung Anas von Dana. Das leitmotivisch wiederkehrende Thema der Trennung – durch und an Grenzen, als Ursache und Folge (innerer) Spaltung zugleich – wird bereits im internationalen Filmtitel *Disengagement/Désengagement* angekündigt.

Während der erste Teil des Films tatsächlich in Avignon und Umgebung gedreht wurde, repräsentiert ein Drehort in der Wüste Negev im Süden Israels innerdiegetisch die Siedlung im Gazastreifen. Die größtenteils vorkommenden Filmsprachen sind Englisch und Hebräisch, französische, arabische und italienische Einsprengsel sind in einzelnen Szenen vorhanden. Französische Untertitel durchziehen den gesamten Film.

Es handelt sich bei *Désengagement* um eine Art Familien-Drama, das passagenweise auch mit Mitteln des semi-dokumentarischen Spielfilms arbeitet. Zuvorderst sind hier die Vorbereitungsmaßnahmen und die Durchführung der Siedlungsevakuierung zu nennen, die in langen Einstellungen und häufig als *plan-séquences* inszeniert werden. Immer wieder werden Abläufe, aktive Handlungen, aber auch Eindrücke der Figuren nicht in zeitlicher Raffung, sondern Dehnung gezeigt. Es entsteht nicht nur der Eindruck von „Echtzeit“; in vielen Einstellungen und Sequenzen entspricht die erzählte Zeit tatsächlich der Erzähldauer. „Il faut montrer“ – mit diesen Worten hat Gitai den zeigenden Gestus vieler seiner Filme beschrieben, der auch in *Désengagement* erkennbar wird (Gitai 2019, 20).

Wie ich im Rahmen der Analyse zu zeigen versuche, widerspiegelt sich die narrative Zweiteilung Europa – Israel/Palästina auch in der Figurenkonstellation des Geschwisterpaars Ana und Uli. Anhand ausgewählter Filmstills soll in einem ersten Schritt (vgl. 4.3.1) Ulis Rolle als Beobachter europäischer Verhältnisse untersucht werden. Ein weiterer Fokus liegt auf der visuellen Inszenierung von Anas innerer Zerrissenheit (vgl. 4.3.1 und 4.3.2). Dieser Zustand erklärt sich durch ihre gespaltene Zugehörigkeit zur europäischen jüdischen Diaspora und dem zionistischen Heimattraum Israel, der von Dana realisiert wurde. Anas Separation von der Tochter im Zuge der Adoption hatte die Abspaltung und Verdrängung ihrer Erinnerung an die einstige Wahlheimat zur Folge. Ein dritter Analysabschnitt (vgl. 4.3.3) widmet sich schließlich den im Film repräsentierten kollektiven Identitäten, wobei nach den Darstellungsweisen der „Anderen“ gefragt werden soll.

### 4.3.1 Transit in Europa oder die (Un-)Möglichkeit des *Dritten Raums*

*Désengagement* beginnt mit einer Art geteiltem Vorspann [00:00:00-00:07:09] Während die Fördergeber und Produktionsfirmen eingeblendet werden, sind Geräusche aus dem Inneren eines fahrenden Zuges als *son hors-champ* zur hören. Diese Geräusche werden als *son diégétique* erkennbar, als in der nachfolgenden Einstellung Uli zu sehen ist, wie er mit einem großen Rucksack an Zugabteilen vorbeigeht. Wie sich später klären wird, ist er auf dem Weg nach Avignon. Die Kamera folgt den Bewegungen Ulis aus nächster Nähe. Er bleibt am Gang des Raucher\*innen-Wagons stehen und bemerkt Hiam (Hiam Abbass), die an der Tür zu ihrem Abteil gelehnt raucht. Ein *plan rapproché poitrine* zeigt die beiden Figuren großteils als *vue latérale*, wie sie einander gegenüber stehen. Ihre Gesichter erscheinen abwechselnd im Schatten und im flackernden Tageslicht der vorbeiziehenden Landschaft. Sie geraten in ein Gespräch:

Uli : „Je peux avoir une cigarette ?“ [*Englisch im Original mit französischen Untertiteln*]

Hiam : „Qu'est-ce qui vous est arrivé ?“ [*Uli bemerkt erst jetzt, dass er aus der Nase blutet.*]

Hiam: „Vous préférez du papier français ou du hollandais ?“

Uli : „Vous êtes française ou hollandaise ?“

Hiam : „C'est bien plus compliqué que ça.“

[*Pause entsteht, während der sie sich die Zigaretten anzünden*]

Uli : „Vous êtes d'où ?“

Hiam : „Jérusalem.“

[*Uli sagt etwas auf Hebräisch, das ein erstauntes „Wirklich?“ bedeuten könnte.*]

Hiam: „Et vous ?“

Uli : „Dekel.“

Hiam : „Dans le Néguev ?“ [*sie spricht auch Hebräisch*]

Uli: „Oui.“ [auf Hebräisch]

[Weitere Pause entsteht.]

Hiam: „Je suis **hollandaise et palestinienne**.“ [Englisch im Original]

Uli : „Je suis **français et israélien**. En fait, je suis turc, grec, russe, américain, français et israélien. Et juif, bien sûr.“

Hiam : „**C'est le nouveau complexe palestinien de collectionner les papiers d'identité**.“

Uli : „**Ce n'est pas une vieille stratégie juive ?**“

[Hiam lacht.]

Hiam : „Je n'ai jamais vécu en Hollande. Mais j'ai le passeport.“

Uli : „Vous êtes mariée à un Hollandais ?“

Hiam : „Je l'ai été.“

Uli : „**Pour les papiers ?**“ [auf Hebräisch]

Hiam : „Pour l'amour.“ [im Original auf Französisch] „Je suis devenue commerciale pour une multinationale.“ [Englisch im Original]

Uli : „Tu l'as quitté parce que l'amour et le travail sont incompatibles?“

Hiam [schüttelt lächelnd den Kopf]: „C'est à cause des voyages. **Ce mode de vie nomade**. Un jour ici, un jour là...“

[Uli stimmt zu]

Hiam : „**On est tous des bédouins**, finalement.“ [auf Hebräisch] [Désengagement, 00:00:27-00:03:08, Herv.d.Verf.]

Die Frage nach dem Produktionsort des Zigarettenpapiers leitet zur Auskunft über die persönliche Herkunft über. In seiner Antwort referiert Uli auf das gemischte kulturelle *historische* Erbe seiner Herkunft, während Hiam mit ihrer Anhäufung von internationalen Aufenthaltspapieren und Identitätsnachweisen ihre *gegenwärtige* Situation fokussiert. An ihrem Dialog fällt auf, dass sie mehrmals die Sprachen wechseln. Während Hiam Hebräisch spricht, scheint Uli des Arabischen nicht mächtig zu sein. Englisch dient ihnen den Großteil der Konversation über als internationale Verkehrssprache. Beide Figuren reflektieren selbst über die Komplexität von Identitäten, über das ‚Wandern‘ zwischen Kulturen und Nationen. Sie befinden sich dabei in einem fahrenden Zug, der schlechthin als Ort für Transit, für das Passieren von Landesgrenzen und einen temporären Zustand des Nomadischen steht. Im Rahmen seiner „hétérotopologie“ (Foucault 1994, 756) hat Michel Foucault den Zug als Ort beschrieben, in dem sich drei Dimensionen der Bewegung bündeln: Der Zug als Fortbewegungsmittel, der von einem Punkt zum anderen führt; der Zug, den man während des Fahrens durchqueren kann sowie der Zug, der vorbeifährt, die Umgebung *passiert* (vgl. Foucault 1994, 755).

Ulis Frage (oder seine indirekte, dreiste Unterstellung), ob sie ihren Mann wegen der Ausweispapiere geheiratet habe, beantwortet Hiam direkt auf Französisch, womit sich ihre emotional-romantischen Beweggründe assoziieren lassen. Sie referieren zudem beide auf den nahöstlichen Kontext, in dem sie auf die jüdische Erfahrung der Diaspora und Staatenlosigkeit anspielen, die auch zum Schicksal der Palästinenser\*innen geworden ist. Das spontan entstandene, vertraute und ungezwungene Gespräch über Zugehörigkeit und

Wanderschaft nimmt eine ernste Wende, als ein Beamter der italienischen Grenzpolizei auf sie zukommt. Während Uli und Hiam sich weiter über ihre Beziehungserfahrungen austauschen, unterbricht sie der Polizist und verlangt nach ihren Pässen.

[...]

Hiam: „De toute **façon, je crois que notre place est ailleurs.**“ [*Englisch im Original*]

[...]

[*Der Beamte unterbricht erneut, indem er Hiam auffordert, etwas auf Holländisch zu sagen.*]

Hiam: „Je ne parle pas hollandais. Je suis palestinienne avec un passeport hollandais.“ [*Englisch im Original*]

Hiam steht jetzt am geöffneten Zugfenster, ist im *vue latérale* im vorderen mittleren Bildteil zu sehen. Uli steht hinter ihr, vor dem Polizisten, der im *vue frontale* zu sehen ist: Seine Mimik verrät Irritation (vgl. Abb. 10). Auf Italienisch fragt er Hiam, was ihre Angaben zu bedeuten haben:

Polizist: „Vous êtes quoi, précisément?“ [*Englisch im Original*]

Hiam : „Comment ça, précisément ?“

Polizist : „Quelle est **votre nationalité** ?“

Hiam : „**Les Palestiniens existent depuis des siècles.** Ce n'est pas assez précis pour vous ?“

[*Der Polizist fordert sie auf Italienisch zunehmend verärgert auf, einfach seine Fragen zu beantworten.*]

Hiam: „Je ne comprends pas.“ [*Englisch im Original*]

Polizist : „Répondez à mes questions.“

Hiam wendet sich nun Uli zu, fragt ihn zuerst auf Englisch, was der Beamte mit „precisely/précisément“ meint, um dann auf Ivrit zu wechseln. Hebräisch fungiert hier als Geheimcode.

Hiam an Uli: „C'est quoi une nationalité précise ?“

Als der Polizist fragt, ob sie ein Problem habe, mischt sich Uli ein, indem er Hiams Frage wie folgt „übersetzt“:

Uli: „Elle veut dire que l'identité nationale, **c'est abstrait** alors que vous demandez quelque chose de concret.“

Der Polizist lässt sich von Ulis Interpretation nicht beeindrucken und verlangt nun nach seinem Pass. Nach einem Ablenkungsmanöver Ulis – er versucht den Polizisten in ein Gespräch über den Wein in der Provence zu verwickeln – gibt der Beamter die Kontrolle der beiden entnervt auf.

Polizist zu Uli und Hiam: „Avec ce qui se **passé dans votre région**, vous faites quoi ensemble ?“ [*Englisch im Original*]

Hiam : „Sans vouloir vous décevoir, **ce n'est pas politique.**“

Uli : „On a juste pris le même train. **Rien de symbolique.**“

Polizist: „Amusez-vous bien.“

[*Désengagement*, 00 :03 :37-00 :06 :02, *Herv.d.Verf.*]

Die Amtshandlung zeigt die bürokratischen Hürden auf, die als symbolische Grenzen überwunden werden müssen. Kann sich Uli durch die offiziell bestätigte Zugehörigkeit zum israelischen Staat problemlos ausweisen, so wird Hiams holländische Passidentität für unglaublich gehalten. Als staatenlose Palästinenserin kann sie ihre „eigentliche“ Nationalität nicht offiziell verbürgen. Erneut weist der Film an dieser Stelle ein selbst-reflexives Moment auf: Indem er die Figuren während der Kontrolle über den abstrakten Charakter von Nationalitäten philosophieren lässt, problematisiert er die Reduktion transkultureller Identitäten auf Passangaben. Hiam nimmt eine Position der (kulturellen) Selbst-Repräsentation ein, wenn sie den Grenzkontrolleur an die jahrhundertelange Existenz des palästinensischen Volkes erinnert. Am Ende der Konfrontation wundert sich der Polizist über das Zusammensein der beiden so unterschiedlichen Reisenden; er blickt aus einer europäischen Perspektive auf die beiden und schreibt sie in einer Art *Othring* auf „die“ nahöstliche Krisenregion fest. Der Film bricht die symbolisch-politische Deutung des Aufeinandertreffens von Hiam und Uli auf ironische Weise, indem die Figuren genau eine solche Interpretation abstreiten.



**Abbildung 10:** Transit im Zug (*Désengagement*: 00:05:24)

Am Ende der Sequenz küssen sich Hiam und Uli leidenschaftlich. In ihrer körperlichen Annäherung entsteht spontan eine Art *Dritter Raum*, an dem sie einander begegnen, ohne die eigenen kulturellen Differenzen beseitigt zu haben. Hiam und Uli haben selbst keine „ursprünglichen“, „originalen“, „einfachen“ Zugehörigkeiten (mehr). Mit Bhabha gesprochen verfügen sie über hybride Identitäten. Die kulturell-national-religiösen Polaritäten zwischen

den beiden – palästinensisch-muslimisch/christlich und israelisch-jüdisch – verschmelzen jedoch nicht. Ihr Kuss steht für eine momentane Auflösung national begrenzter Identitäten.

Ulis restlicher Anreise nach Avignon wird eine weitere längere Sequenz gewidmet [00:11:48-00:14:22]. Er kommt in der unmittelbaren Nähe eines Bahnhofs an; neben vorbeifahrenden Autos, ab- und durchfahrenden Zügen sind die Lautsprecherdurchsagen der *SNCF* zu hören. An diesem Ankunftsort überwindet er gleich zu Beginn eine physische Barriere, indem er (verbotenerweise) über ein hohes Eisentor klettert. Der Reisecharakter seiner Ankunft wird durch den *très gros plan* auf einen Kompass, den er in seinen Händen hält, verstärkt [vgl. 00:12:23]. Er versucht sich zu orientieren, das Terrain zu erschließen und folgt dem Weg entlang der Bahnstrecke, bis er auf kleine Ansiedlungen mit Campingwägen und Wellblechhütten trifft. Vor einer dieser Siedlungen (vgl. Abb. 11) trifft er auf eine Gruppe von Menschen (vielleicht Angehörige der Roma-Minderheit), die um ein Lagerfeuer sitzen, während im Hintergrund ein TGV vorbeifährt. Diese Menschen scheinen ein nomadisches Leben am Stadtrand zu führen. Uli fügt sich mit seiner Kleidung nahtlos in die von Blau-, Rot-, und Grüntönen dominierte Szenerie ein; das Braun der Holzstümpfe, Möbelstücke und des rostigen Heizkessels deutet die Verbindung zum Boden und zur freien Natur, der man ausgesetzt ist, an. Das Weiß-Blau des Zuges korreliert mit den grau-braunen Wellblechplatten und dem wolkenverhangenen Himmel. Diese Farben geben der Umgebung etwas Kahles und Unwirtliches.



**Abbildung 11:** Uli in der Siedlung am Bahnhof (*Désengagement: 00:13:16*)

In der Nacht vor der Beerdigung des (Adoptiv-)Vaters wird Uli im Erdgeschoss, und nicht, wie von Ana gewünscht, in einem der oberen Stockwerke des Hauses übernachten. [00:23:22-00:26:24] Die Kamera folgt ihm anfangs auf Höhe seiner Beine, wie er den Raum betritt und im Dunklen langsam an vielen anderen Menschen vorbeigeht, die hier in der Nacht

Unterschlupf suchen. Im Lichtkegel seiner Taschenlampe sind einzelne Gesichter zu erkennen – obdachlose Menschen, Migrant\*innen, junge, alte Leute, die schlafen, essen, rauchen oder trinken; das Quicken von Ratten und die Atemzüge schlafender Menschen sind zu hören. Er bückt sich, um sein Gepäck in einer Ecke des Raums abzustellen, an dieser Stelle ist er kurz im *plan rapproché poitrine* zu sehen. Als er ein Stück zurück geht und seinen Schlafsack an einer freien Stelle ablegt, sind es erneut nur die Beine, die man von ihm sieht. Die Sequenz endet mit einem längeren *gros plan* auf sein Gesicht im Liegen. Die Situation wird aus Uli's *point de vue visuel* und *narratif* gezeigt; die Kamera zeigt ihn nur ausschnittsweise und meist von der unteren Körperhälfte oder in gebückter Haltung. Dadurch wird die Atmosphäre des Raums als Ort der Niederung, als unterste Zone des gesamten Hauses verstärkt. Wie zuvor bei der Behausung an der Bahnstrecke begegnet Uli hier wieder gesellschaftlich marginalisierten Menschen. Die beiden Szenen zeigen Europa aus der Perspektive seiner sozialen Peripherie. Uli scheint es zu diesen Zonen hinzuziehen: Auf gewisse Weise gehört auch er nicht dazu, ist hier heimatlos. Er hat sich vom Adoptivvater in der Diaspora entfremdet und ist in dessen Haus nur ein Fremder.

Dieses Notlager bildet einen starken Kontrast zur Wohnung des (Adoptiv-)Vaters in einem der oberen Stockwerke des Hauses. Fritz hat hier als renommierter Rechtsgelehrter ein großbürgerliches Leben geführt; das edle Interieur – schimmernde Tapetenstoffe, vornehme Polstersessel, vergoldete Spiegelrahmen, schwere Vorhänge etc. – verleihen der Wohnung einen adeligen Glanz und zugleich einen musealen Charakter. Wie in der ersten Sequenz nach dem zweiten Vorspann zu sehen ist, sind viele der wertvollen Gegenstände in Schutzfolien



Abbildung 12: Ana und der tote Vater (*Désengagement*: 00:11:04)

eingepackt, was die Räume zusätzlich unbelebt wirken lässt.

[00:07:25-00:11:13] Der Film führt mittels *plan-séquence* in die Räume dieser Wohnung ein.

Während die Kamera in langsamen Bewegungen an einzelnen Objekten im Raum vorbeigeleitet, sich von Raum zu Raum vorantastet, ist Gustav Mahlers *Lied von der Erde* in einer Inszenierung von Simon Stockhausen zu hören. Die ersten Zeilen des 6. Satzes – *Der Abschied - Schwer* – werden gesungen; die Musik klingt kurz als *son-off/extra-diégétique*, wird jedoch zum *son in/son synchrone*, als die Kamera im *plan rapproché poitrine* die Sängerin (Barbara Hendricks) zeigt. Hendricks sitzt prächtig gekleidet im Schneidersitz vor dem aufgebahrten Vater wie auf einem Altar; wie Amos Gitai erklärt, sollte die Sängerin in dieser Szene „comme une sorte de prêtre de toutes les religions“ auftreten und eine „hymne à la terre“ singen (Chabot 2007, 7).

Am Ende des Gesangs tritt Ana von hinten an die Sängerin/Priesterin heran und nähert sich dann dem toten Vater (vgl. Abb. 12). Es ist ihr erster Auftritt im Film. Ihr Gesicht wird halb im Licht, halb im Schatten gezeigt, womit ihre Situation der gespaltenen Identität und inneren Zerrissenheit visuell angedeutet wird. Ana blickt auf das unscharf gezeigte Gesicht des Toten; die Bildschärfe und *Fokalisierung* liegen in dieser Einstellung bei ihr. Die mit schimmernden Ornamenten versehene dunkelrote Stofftapete verleiht dem Moment etwas Feierliches. Vor diesem Hintergrund strahlt Ana in ihrem dekolletierten Nachthemd eine melancholische Erotik aus.

Nach einem kurzen Moment verlässt Ana den Raum; das Gesicht des toten Vaters erscheint im *gros plan*; es folgt ein Schnitt, bevor im schwarzen Bildhintergrund der Filmtitel eingeblendet wird. Das Sujet der Trennung wird grafisch herausgestrichen, indem zuerst nur die Vorsilbe „Dis“ und danach erst der Rest des Titels – „engagement“ – gezeigt wird.

Die zuvor erläuterten räumlichen Kontraste spiegeln sich auch in den Unterschieden zwischen den Geschwistern wider. Ana wirkt lethargisch und labil; ihre Gesichtszüge strahlen etwas Leidendes aus, ihr Ton klingt schleppend. Sie hat den Vater, von dem sie sich nie geliebt gefühlt hat („*Il ne m'a jamais aimée*“ [00:18:27]) während seiner letzten zehn Tage begleitet. Ihr Leben scheint zu stagnieren; obwohl sie unglücklich verheiratet ist, kann sie sich nicht zu einer Scheidung durchringen. Uli wirkt hingegen dynamisch und energiegeladen – ein Eindruck, der sich vor allem im zweiten Teil des Films während seines Polizeieinsatzes im Gazastreifen bestätigt.

Am Vorabend des Termins bei der Notarin erstellt Ana ein eigenes Testament, indem sie die Handschrift des Vaters fälscht. In dieser Sequenz wird die Ambivalenz der Geschwisterbeziehung deutlich. [00:34:12-00:37:12] Während Ana das Testament verfasst, spricht sie den Inhalt auf Französisch murmelnd mit. Ein *gros plan* zeigt sie im *vue frontale* am Schreibtisch sitzend. Sie trägt einen geblühten Morgenmantel; der ebenfalls mit Blumen

verzierte Porzellankörper einer Tischlampe ist im hinteren Teil des Bildes unscharf zu erkennen. Als Uli ins Zimmer kommt, möchte Ana mit ihm Französisch reden, was er verweigert. Wie im nächsten Analysekapitel (4.3.2) anhand einer Sequenz gezeigt wird, kann Ana kein Hebräisch. Uli, der Französisch beherrscht, will diese Sprache nicht sprechen. Er lehnt damit auch Anas Sprache der Diaspora ab; das Medium zur gemeinsamen Verständigung bleibt Englisch. In diesem Geschwisterpaar treffen eine Französin jüdischer Abstammung und ein Israeli mit orientalischem kulturellem Erbe aufeinander. Anas Testamentsfälschung kann auch als ihr Versuch gedeutet werden, die transkulturelle familiäre Beziehung, die sie über nationale, sprachliche und kulturelle Grenzen hinweg mit Uli verbindet, amtlich zu verbürgen. In den letzten Einstellungen der Sequenz testet Ana die Grenzen ihrer Identität als Adoptivschwester aus: Sie steht im Rahmen ihrer Schlafzimmertür und gibt sich verführerisch vor Uli, der ihr in einem Sessel gegenüber sitzt. Die Kamera bleibt dabei auf Ana gerichtet, Uli ist nur *vue de dos* zu sehen. Die Zuseher\*innen verfolgen die koketten Späße Anas, die ihren Morgenmantel auf- und zumacht und sich immer wieder nackt zeigt, aus der Perspektive Ulis. Dieser findet es merkwürdig, sie so zu betrachten, woraufhin Ana ihn provoziert: „*Qu'est-ce qui t'empêche de me regarder comme un homme? On n'est pas vraiment frère et sœur*“ – um das Ganze sogleich zu entschärfen: „*Je plaisante*“ [00:36:54-00:36:59, Englisch im Original] Ana gibt sich hier im einen Moment als erotisch anziehende Frau, um dann im nächsten wie ein Kind Scherze zu treiben. Uli wendet seinen Blick nicht ab, sondern trinkt währenddessen ein Glas Rotwein, was darauf schließen lässt, dass er ihren Anblick trotzdem genießt. In dieser Sequenz unterstreicht die Kleidung der beiden ihre konträr *performierten* Gender-Identitäten: Anas bunt geblümter, himmelblau grundierter Morgenrock hat zugleich etwas Feminines und Kindlich-Verspieltes; Uli wirkt in seinem schlichten weißen Hemd seriös, reserviert und „männlich“ codiert. Ana stößt schließlich mit ihrem Fuß die Schlafzimmertür zu, ihr Gesicht und ihr Körper sind im Spiegelbild hinter dem Sichtschutz der Tür weiterhin zu erkennen. Das Spiegelbild akzentuiert das Spiel mit ihrer Gender- und Geschwisterrolle.

In der daran anschließenden Sequenz wird Ana unsanft auf den Boden der Realität zurückgeholt, als ihr die Anwältin Françoise in mütterlicher Strenge das echte Testament des Vaters überreicht. Die ältere, elegant gekleidete Dame strahlt etwas Ehrfurcht erweckendes aus; sie könnte Anas Mutter sein. In der offiziellen Funktion einer Notarin überbringt sie Ana die Wahrheit über ihre Tochter Dana.

Es folgt eine Sequenz, die aus zwei Einstellungen besteht [00:40:58-00:43:12]: Abbildung 13 zeigt einen *gros plan* der Sängerin Barbara Hendricks, die den Schluss von Mahlers

*Abschied* singt – das Wort „ewig“ kehrt darin mehrfach wieder; im Hintergrund der Aufnahme ist Ana unscharf zu erkennen, wie sie am Fenster steht und hinausblickt. Mittels *Schärfenverlagerung* (vgl. Keutzer et al. 2014, 17) geht diese Aufnahme in die zweite Einstellung (vgl. Abb. 14.) über: Die Sängerin hat sich nach hinten gedreht und Ana zugewandt; nun erscheint sie verschwommen, während Ana klar zu erkennen ist. Erst in den letzten Sekunden vor dem Schnitt dreht sich Ana vom Fenster weg, um nun Hendricks direkt anzusehen.



**Abbildung 13:** Barbara Hendricks singt (*Désengagement*: 00:41:17)



**Abbildung 14:** Ana blickt zurück (*Désengagement*: 00:42:52)

Diese Sequenz ist eine der letzten im Haus des Vaters; kurz danach wird Ana ihre Reise nach Israel antreten. Die beiden Frauen führen einen Dialog: Während die eine singt, kommuniziert die andere nur über Blicke. Verstärkt durch den Hell-Dunkel-Kontrast in den Bildern wird hier von Anas Übergang erzählt. Der Bühnencharakter der Darstellung wird sowohl durch Anas Position am Fenster, als auch durch den über ihr zusammengebundenen Vorhang betont. Das milchige, verschwommene Tageslicht, in das sie schaut, deutet auf eine ungewisse Zukunft. Wie auch in den anderen Räumen des Hauses wirkt das Zimmer durch die verblassten Farbtöne (der Vorhang ist rot-grau) und die Schwere der Möbelstücke unbelebt und museal. In diesem Moment scheint Ana sich dazu entscheiden, den Vater loszulassen und sich auf die Suche nach der Tochter zu machen. Der Film integriert in einer *Medienkombination* (vgl. Rajewsky 2008, 53) den innerdiegetischen Operngesang Barbara

Hendricks in die Handlung. Hendricks Auftritt hat dabei nicht nur illustrative, sondern auch handlungstragende Funktion, indem er Annas Abschied von Europa performativ vorwegnimmt.

#### 4.3.2 Anas Reise als multiple Grenzerfahrung

Ana muss auf ihrem Weg zu Dana zahlreiche Barrieren überwinden. In Israel nimmt sie eine doppelte Rolle ein: Sie changiert zwischen der Außenposition einer europäischen Beobachterin und der persönlichen Involviertheit einer nahen Angehörigen.

Wie zuvor Ulis Ankunft in Frankreich wird das Ankommen der Beiden im Hafen von Ashdod in langen Einstellungen gezeigt. [00:48:21-00:54:17] Die Anreise wirkt wie das wortwörtliche Über-Setzen von einem Kontinent auf den anderen: Langsam senkt sich der Container-Kran von der Autofähre herunter, Ulis Auto (ein Volvo mit französischem Kennzeichen, von seinem Adoptivvater geerbt) wird abgeladen. Im Hintergrund ist das Dröhnen von Schiffshörnern zu hören. Uli und Ana kommen ins Bild, vor der Kulisse der riesigen Werftanlagen und Container wirken sie winzig. Begleitet von Sirenengeheul nähert sich nun das Einsatzfahrzeug der Polizeieinheit Ulis; seine Kollegen steigen aus, sie begrüßen einander. Die angespannte politische Situation schlägt wie eine Bombe in das Aufeinandertreffen der Beteiligten ein. Uli gerät in einen heftigen Konflikt mit seinem Kollegen Tomer (Tomer Russo), der ihm nicht erlaubt, Ana in den Gazastreifen mitzunehmen. Als Zivilistin darf sie nicht in die militärisch abgeriegelten Siedlungen hinein. Tomer schreit und gestikuliert immer heftiger, während Uli beschwichtigend auf ihn einredet und versucht, ihm die Situation zu erklären. Mehrmals versucht Ana, in das Polizeiauto einzusteigen; in ihrer Verzweiflung verspricht sie sich und sagt zu Tomer: „*Mon frère vient de mourir, non, mon père!*“ [00:51:49, Englisch im Original]. Auf eine Weise ist in diesem Moment Uli für sie tatsächlich gestorben. Er tritt nicht mehr als ihr Bruder auf, sondern als diensthabender Polizeioffizier, der sie schließlich im Hafen eines fremden Lands allein zurücklassen muss. Nach einem Schnitt wird eine völlig schwarze Fläche eingeblendet [vgl. 00:53:08], vor der wenig später Ana erscheint und einige Sekunden stehen bleibt. Der Wind fährt durch ihren beigefarbenen Seidenschal und ihre Haarsträhnen. Die Schwärze hinter ihr scheint sie zu verschlucken, unterstreicht ihre Verlorenheit und Desorientierung. Erst, als sie einige Schritte weitergeht, geraten Hafenterrain und Meer wieder ins Blickfeld, das formlose Schwarz identifiziert sich als riesiger Schiffsrumpf. Ana befindet sich in einer Zone des Niemandslandes; sie steckt an einem Grenz- und Transitraum fest, ist weder zuhause, noch ganz am neuen Ort angekommen (vgl. Abb. 15). Das Hafen-Terrain und vor allem die

Frachtschiffe lassen sich nach Foucault als *heterotopischer* Ort deuten (vgl. Foucault 1994, 762). Ana ist an einem solchen heterotopischen Ort, einem „morceau flottant d’espace“, in den Hafen eingefahren (vgl. Foucault 1994, 762). Hier ist sie an einem zugleich fixierten und mobilen Ort, dessen Zweck darin besteht, Ankünfte und Abfahrten, Ent- und Beladungen von Schiffen zu gewährleisten und der sich dadurch ständig in Bewegung befindet. Dieser



**Abbildung 15:** Ana im Hafen von Ashdod (*Désengagement*: 00:53:43)

veränderlichen Dynamik steht Ullis Polizeieinheit als rigide, starre Ordnungsmacht<sup>47</sup> gegenüber.

Schließlich kommt Dani (Amos Gitai), ein Freund Ullis, um Ana abzuholen. [00:58:32-01:03:44] In seinem Cameo-Auftritt verweist Amos Gitai innerdiegetisch auf eines der zentralen im Film verhandelten Themen: die (Un-)Möglichkeit, Grenzen zu passieren oder zu durchbrechen. Die Kamera fokussiert aus dem Auto, wie sich Ana und Dani bei Nacht der Siedlung annähern. Im *gros plan* ist Danis Gesicht zu erkennen. Er wirkt ernst und murmelt resigniert die Worte „*Barrières...armes, barrières, armes...*“ vor sich hin, als sie vor dem Armee-Checkpoint anhalten müssen [00:58:33, Englisch im Original]. Ruhig, aber bestimmt insistiert Dani den Soldaten gegenüber, dass sie Ana passieren lassen müssen. Die Soldaten beharren auf dem militärisch verhängten Betretungsverbot und weisen ihn an, umzudrehen. Als sie sich kurz vom Auto abwenden, nutzt Ana die Gelegenheit, um auszusteigen und durch das Sperrtor zu stürmen. Zwei der Soldaten laufen ihr nach und eskortieren sie grob zum Auto zurück. Dani konfrontiert sie mit seiner Weltsicht: „*Pourquoi tant de brutalité? Il n’y a pas assez de guerres?*“ [01:00:05-01:00:05:07, Hebräisch im Original]. Ein *gros plan* zeigt Danis

<sup>47</sup> Ich danke meinem Betreuer Daniel Winkler für diesen Hinweis.

Gesicht im *vue frontale*, wie er sich aus dem Autofenster einem anderen Soldaten zuwendet und ihm sagt, er sehe einem seiner Kameraden von damals ähnlich: „*Pendant la guerre de Kippour, il y avait un gars comme toi, à un mètre de moi. Il a eu la tête arrachée par un missile*“ [01:00:20-01:00:25, Hebräisch im Original]. Mit Blick auf Gitais reale Vergangenheit – seine Erfahrungen im Yom Kippur Krieg, die er in seinem Film *Kippur* (2000) verarbeitet hat – wird hier eine autofiktionale Dimension der Szene erkennbar. Danis Appell an die Vernunft und Menschlichkeit der Soldaten siegt; diese öffnen die Absperrung für die beiden. Der Grenzwall hat sich kurz in einen Ort der Begegnung, des Mitgefühls verwandelt. Nach wenigen Metern Fahrt treffen sie auf Rafi, einen Bewohner der Siedlung, den Dani von früher kennt. Ana schließt sich ihm und einer Gruppe von Siedler\*innen an. Bevor Dani wegfährt, tauscht er sich mit Rafi über die politische Entscheidung der Siedlungsräumung aus:

Rafi: „Tu sais ce qui se passe ? La catastrophe. Ils chassent les enfants, les femmes enceintes, les familles.“

Dani: „Je ne suis pas sûr qu'ils devraient être là, de toute façon.“ [01:02:50-01:02:54, *Désengagement*, Hebräisch im Original]

Der Dialog zeigt die unterschiedlichen Perspektiven der beiden auf. Dani sieht in der Räumung der Siedlung einen Akt der De-Kolonisierung, des Freigebens von unrechtmäßig bewohntem Land. Für Rafi hingegen stellen die Vorgänge eine menschliche Tragödie dar, die zur erneuten Entwurzelung unschuldiger Menschen führt. Der Cameo-Auftritt verweist an dieser Stelle auch auf Amos Gitais kritische Haltung gegenüber der Besatzungs-Politik seines Heimatlandes; indem die Figur Dani Ana auf entscheidende Weise dabei hilft, in die Siedlung und damit zur Tochter zu gelangen, wird zugleich Verständnis für die individuellen Schicksale der Betroffenen transportiert.



**Abbildung 16:** Ana und Dana I (*Désengagement*: 01:24:14)

[01:19:27-01:25:59] In einer *plan-séquence* von mehr als sechs Minuten entfaltet sich das erste Aufeinandertreffen Anas mit Dana. Ort ihrer Begegnung ist der Kindergarten der

Siedlung, in dem Dana als Pädagogin arbeitet. Aus der Entfernung sind die Gesänge und Gebete der Siedler\*innen als Protest gegen die Räumung zu hören. Während im Hintergrund Polizeikräfte auf ihren Einsatz warten, beobachtet Ana Dana, die mit den Kindern in eine künstlerischen Aktivität vertieft ist – sie malen mit den Händen. Die Kamera folgt dabei Ana, wie sie Dana beobachtet; langsam und von mehreren Seiten nähert sie sich ihrer Tochter an. Nach einigen Sekunden dreht sich Dana um und blickt Ana zum ersten Mal direkt an.



**Abbildung 17:** Ana und Dana II (*Désengagement*: 01:24:41)

Sie zögert, wendet den Blick wieder ab. Schließlich stehen sie einander in weniger als einem halben Meter Entfernung gegenüber; die Kamera zeigt sie beide im *plan rapproché poitrine, vue latérale*. Dana berührt Anas Wange, als wolle sie sich vergewissern, dass diese wirklich vor ihr steht, und schmiert dabei versehentlich blaue Farbe in Anas Gesicht. Sie lachen; Dana wendet sich verlegen ab, zögert, tritt zur Seite, die Kamera zeigt sie nun im *gros plan*. Als sie sich umdreht und Ana plötzlich in die Arme fällt, erklingen als *son off/extra-diégétique* die zarten Klänge eines Glockenspiels, die sich mit dem Rauschen des Windes vermischen. Ana und Dana drehen und wiegen sich in ihrer Umarmung; in beiden *plans rapproché poitrine* sind sie in der Bildmitte zu sehen. Dana umschließt Anas Kopf und bedeckt sie dabei mit blauer Farbe (vgl. Abb. 16 und Abb. 17). Sie scheint ihre Mutter symbolisch wieder zu einem Teil von ihr zu machen. Die beiden Frauen tragen weiße bzw. blaue Kleidungsstücke, womit auch die Farben der israelischen Nationalfahne evoziert werden und der geteilte Ort ihres Wiedersehens hervorgehoben wird. In beiden Abbildungen liegt die Bildschärfe auf Ana und Dana; sie stehen beide unter dem ausladenden Zweig eines grünen Strauches mit gelb blühenden Früchten, was die Lebendigkeit ihres Wiedersehens unterstreicht. Während ihrer Umarmung verschwimmt der Hintergrund: Einzelne Kinder, Palmenstämme, Wiesenflächen, und, in Abb. 16, auch die schwarz uniformierten Polizeikräfte, sind nur mehr unscharf zu erkennen. Das warme, „weiche“ Sonnenlicht erzeugt eine Atmosphäre der Geborgenheit am Schauplatz des von mediterraner Vegetation umgebenen Kindergartens, der doppelt konnotiert ist: Hier gedeihen Pflanzen und Kinder gleichermaßen.

Das *enchaînement* zur nächsten Sequenz folgt als „cut“. Wurden zuerst Ana und Dana in einer langen, ruhigen *plan-séquence* gezeigt, in der es nur wenige, langsame Bewegungen gab, ist nun Uli inmitten der laut singenden und schreienden Siedler\*innen zu sehen. [01:25:59-01:27:06] Eine *plan-séquence* zeigt, wie er im Chaos der protestierenden, verzweifelten Siedler\*innen den Polizist\*innen seiner Einheit über ein Megafon die Evakuierungsbefehle erteilt. Die Kamera filmt aus der Menschenmenge nahe an die dicht aneinander gedrängten Beteiligten heran. Uli bleibt dennoch immer in der hinteren Bildmitte *vue frontale* zu sehen, wodurch die Situation aus seinem *point de vue visuel/narratif* dargestellt wird. Der starke Kontrast zwischen den beiden Sequenzen antizipiert die dramatische Handlungswende: Dana und Ana werden einander nur kurz wiedersehen, ihre erneute Trennung steht unmittelbar bevor.

Als Dana ihrer Mutter das kleine Gewächshaus zeigt, in dem sie Kräuter und Blumen anpflanzt und pflegt, spricht sie auf Hebräisch mit ihr. Ana gesteht ihr auf Englisch, dass sie kein Hebräisch spricht; ihr Vater wollte nicht, dass sie diese Sprache lernt, weil er sich seiner eigenen (jüdischen) Herkunft nicht sicher war. Anas Begegnung mit Dana bringt verschiedenste Identitätsfacetten zusammen: Zwei Frauen unterschiedlicher Generationen treffen als Mutter und Tochter aufeinander; während die eine ein säkulares Leben in Europa führt, fühlt sich die andere im Nahen Osten beheimatet und der orthodoxen Glaubenspraxis verpflichtet. Dana spricht zudem nicht die Sprache ihrer Mutter: Ana und sie haben unterschiedliche Muttersprachen. Die Figuren versinnbildlichen das Spannungsfeld zwischen einer europäisch-jüdischen Zugehörigkeit zur Diaspora und einem zionistischen Konzept jüdischer Identität, das an Israel/Palästina als biblisches Ursprungsland gebunden ist. Das Gewächshaus verweist in seiner Symbolik auf die (fehlende) Mutter-Tochter-Beziehung – hier wird etwas großgezogen – ebenso, wie auf die physisch-materielle Verbindung mit dem Land, das dieses Wachstum ermöglicht. Weiße, leicht transparente Stoffvorhänge bekleiden Danas Pflanzenhaus, das auf dunkelbraunen Holzpfeuern errichtet wurde und rot und weiß blühende Blumen beherbergt. Es ist ihr kleines Paradies, ein *heterotopischer* Ort, von dem aus die Außenwelt nur schemenhaft zu erkennen ist (vgl. Foucault 1994, 758f.). Mit den Blumentöpfen und Gemüsesetzlingen, die Dana aus dem Gewächshaus trägt, möchte sie einen Teil dieses Paradieses vor der Zerstörung durch die Siedlungsevakuierung bewahren.

[01:38:22-01:45:40] In dieser letzten Sequenz zeigen längere Aufnahmen detailreich und ohne Musik als *son-off/extradiégétique* die Räumung von Neue Dekalim. Bauten werden mittels Baggerschaufeln abgerissen; mehrere Polizeieinheiten eskortieren Kinder, Frauen und Männer zu Bussen, die sie aus der Siedlung wegbringen; viele dieser Menschen wehren sich,

schreien und weinen verzweifelt, müssen auf allen vieren weggetragen werden. Waren Ana und Dana vorher im Gewächshaus von den dramatischen Geschehnissen abgeschirmt, treten sie nun in das laute Chaos der Räumung. Sie laufen durch die Menschenmengen auf Danas Haus zu, das schon auf den Abtransport durch einen Kran vorbereitet wird. Dabei kommen sie an internationalen Fernsightings vorbei – kurz ist der Anfang einer Ansage zu hören „*Ces images témoignent...*“ [01:39:00, Französisch im Original]; in seiner Inszenierung medialer Berichterstattung über die Vorgänge, die er wiederum selbst nachstellt, weist der Film an dieser Stelle eine selbst-referentielle Komponente auf.

Ana versteht bis zuletzt nicht, was hier vorgeht, fragt an einer Stelle Dana „*Pourquoi ils détruisent tout?*“ [01:39:30, Englisch im Original]. Sie wandelt wie in einem Albtraum, bewegt sich als Fremdkörper in der Szenerie. Die Zuseher\*innen blicken auf die Ereignisse, indem sie in den meisten Einstellungen Ana beobachten, wie diese ohnmächtig zusieht. Dana wird von den Polizeikräften auf allen Vieren zum Bus getragen. Während Ana ihr durch die Menschenmenge kaum folgen kann, schließt sich die Bustür schnell. Ana und Dana werden getrennt, ohne voneinander Abschied genommen zu haben.

### **4.3.3 Palästinenser\*innen, Siedler\*innen oder die (Nicht-)Präsenz der „Anderen“**

Der zweite innerdiegetische Teil von *Désengagement* enthält einige Sequenzen, in denen Gruppen getrennt auftreten oder miteinander in Konfrontation geraten. Sowohl die Bewohner\*innen der Siedlung, als auch die Polizist\*innen werden im Ensemble gefilmt; die kollektive Repräsentation dieser Gruppen wird einzig durch die individuellen Geschichten der Figuren Uli und Dana durchbrochen. Wie im Folgenden gezeigt werden soll, entfalten Siedler\*innen und Polizist\*innen ihre jeweiligen Identitäten gekoppelt an die gemeinsam ausgeführten Tätigkeiten. In ihrer professionellen Aufgabe der Siedlungsräumung treten die Einsatzkräfte auch physisch als Block auf, was ihren Massencharakter auf repräsentativer Ebene noch herausstreicht. Anhand einer *plan-séquence* werden die vorbereitenden Übungen der Polizeieinheiten gezeigt. [01:03:44-01:06:24] Die Polizist\*innen bilden mit Schutzschildern eine Kette und werden in der Reihe hinter ihnen von Einsatzkräften zu Pferd unterstützt. Auf Ulis Kommando hin bewegt sich die Menschenkette schrittweise nach vorne; die Übung hat etwas Militärisches an sich, die Beteiligten bilden eine Grenze, an der sie niemanden durchlassen und zugleich andere zurückdrängen. Mit jeder Kommandowiederholung rückt die Truppe näher: Was als *plan moyen* begonnen hat, wird nach und nach zum *plan américain*, bis Uli schließlich im *plan rapproché poitrine* zu sehen

ist. Auf diese Weise wird die Bedrängung durch die staatlich legitimierte Macht, die keine individuellen Schicksale berücksichtigt, erfahrbar.

Es stellt sich die Frage, inwiefern „die“ Siedler\*innen innerdiegetisch als „die Anderen“ der israelischen Gesellschaft konstruiert oder als zu dieser gehörend dargestellt werden. Die Sequenz, in der eine ranghöhere Polizistin ihre Mitarbeiter\*innen auf den Räumungseinsatz vorbereitet, gibt diesbezüglich Aufschluss. Nachdem die Beamtin darauf hingewiesen hat, dass nicht nur die israelische, sondern auch die internationale Presse vor Ort über die Räumung der Siedlungen berichten wird, richtet sie folgenden Appell an die Gruppe:

„Vous devez comprendre que les évacués font partie de notre société. Ce ne sont pas des ennemis. Montrez-vous aussi délicats que possible. Faites preuve de sensibilité.“ [01:09:47-01:09:59, Hebräisch im Original]

Wie die Figurenrede aufzeigt, werden die Siedler\*innen als Angehörige der eigenen Gesellschaft betrachtet. Indem explizit darauf hingewiesen wird, dass es sich bei dieser Gruppe nicht um „Feinde“ handelt, werden die binären Oppositionen erkennbar, auf denen die Anweisungen der staatlichen Gewalt basieren: „Wir“ aus dem Inneren gegen „die Anderen“, Fremden, die nicht dazugehören. Dies wird noch einmal augenscheinlich in der Rede von Tomer, Uli's Kollegen. Während die Einsatzkräfte das Wegtragen von Leuten, die Widerstand leisten, simulieren, ermahnt er sie: „*Doucement. Ce sont des citoyens israéliens*“ [01:10:59, Hebräisch im Original]. Hier wird die gemeinsame Staatsangehörigkeit als Grund für einen möglichst „humanen“ Umgang mit den Betroffenen angeführt.

Zwischen diesen beiden oben beschriebenen Sequenzen wandert in einer *plan-séquence* eine Gruppe junger Siedler\*innen singend und händeklatschend über Sanddünen [01:06:25-01:08:56]. Ana begleitet sie und bleibt als Beobachterin außen vor. Das Landschaftspanorama transportiert die Überzeugung dieser extrem religiösen Menschen, die „unbewohnte“ Wüste zu kolonisieren und damit erst „bewohnbar“ zu machen. Fröhlich und hoffnungsvoll schwenken sie kleine israelische Flaggen und drücken ihre Zuversicht in wiederholten Gesängen aus: „*Dieu n'abandonnera pas son peuple / Dieu n'abandonnera pas sa terre*“ [01:08:18-01:08:21, Hebräisch im Original]. Vor dem Hintergrund des monoton weiß-gelben Sandes, aus dem nur spärlich struppige Pflanzen wachsen, stechen die bunten Kleider der im Kreis tanzenden Menschen hervor. Ihr (farben-)froher Auftritt steht für ihre „Mission“, dieses karge Land zu „beleben“.

In einer ersten Konfrontation zwischen Polizei und Siedler\*innen ist es ebenfalls deren ultra-orthodoxe Ausprägung der Glaubenspraxis, die ins Auge sticht. [01:13:30-01:19:26] An der materiellen Grenze des mit Stacheldraht und Eisenstreben versehenen Tors treffen Uli und



Abbildung 18: Begegnung am Sperrzaun (*Désengagement: 01:14:09*)

der Rabbiner der Gemeinde (Israel Katorza) am Eingang zur Siedlung aufeinander (vgl. Abb. 18). Uli stößt auf zwischenmenschlicher Ebene schnell an eine unüberwindbare Grenze: Seine Versuche, an die Vernunft des Rabbis zu

appellieren, ihn zur Kooperation bei einer möglichst ruhigen Evakuierung der Siedler\*innen zu bewegen, scheitern. Das religiöse Oberhaupt beharrt auf der Rechtmäßigkeit von Neue Dekalim – „*Ces gens sont sur leur terre, ils sont nés ici [...]*“ [01:14:35-01:14:42, Hebräisch im Original] – und feuert den religiösen Widerstand der Gläubigen an, indem er ihnen versichert: „*Comme je vous l'ai promis, personne ne peut briser notre foi*“ [01:15:41-01:15:43, Hebräisch im Original]. In dieser *plan-séquence* stehen die Siedler\*innen in ihrer fanatischen Religiosität als die „Anderen“ den Polizist\*innen und Soldat\*innen binär gegenüber. Letztere treten als rationale, den gesetzlichen Vorschriften gemäß agierende Einheit auf.

Als die Einsatzkräfte schließlich auf Ulis Befehl hin das Abriegelungstor aufbrechen und in die Siedlung eindringen, spielen sich dramatische Szenen ab. Die Leute schreien und wehren sich, werden von den Polizist\*innen und Soldat\*innen teils grob gepackt und weggezerrt. Wieder folgt die Kamera aus nächster Nähe, inmitten der Menge den Geschehnissen; zahlreiche *gros plans* fokussieren auf die Oberkörper und Gesichter der verzweifelten Menschen. Wie in der abschließenden Evakuierungssequenz (beschrieben in 4.3.2), wird in zeitlicher Dehnung und ohne Einsatz von Musik als *son off/extra-diégétique* gefilmt, was diesen Szenen eine semi-dokumentarische Wirkung verleiht.

Gitai hat zur temporellen Dimension seiner Filme erläutert, dass sich für ihn Bedeutungen auf visueller, narrativer und repräsentativer Ebene nur mittels Zeit entfalten können:

„Il lui [le cinéma] faut du temps car il s'agit d'humaniser l'autre. Si l'on ne veut pas d'un cinéma lisse et doctrinaire, il faut accueillir les contradictions et se donner du temps pour 'installer' l'espace, le rythme, les discours, les paroles, les musiques, les sonorités, les bruits, etc“ (Gitai 2019, 7).

Dieser zeitlich gedehnte Zugang zum Filmen erfordert auch die Bereitschaft der Zuseher\*innen, sich auf die gezeigten Vorgänge einzulassen und Ambivalenzen auszuhalten. Eine solche Repräsentationsästhetik erlaubt es, Gitai zufolge, die „Anderen“ – in der oben beschriebenen Sequenz die Siedler\*innen – über ideologische Differenzen hinweg in deren Menschlichkeit darzustellen.

Eine weitere Etappe der Räumung findet in der Synagoge der Siedlung statt [01:30:48-01:36:09]. Eingeleitet wird diese *plan-séquence* durch einen *plan moyen* von Ana, die sich dem Eingang des Bethauses nähert (vgl. Abb. 19). Sie tritt dabei aus dem gleißend hellen Tageslicht ins abgedunkelte Innere der Synagoge. Der Kontrast zwischen der Offenheit und Weite des Außenraums und der Geschlossenheit des Innenraums wird auch durch die vertikale Zweiteilung (vgl. Abb. 19) hervorgehoben. Auf übertragener Ebene lässt sich deuten, dass Ana sich aus dem Bereich des Sehens und Verstehens in eine Sphäre der Verdrängung und dogmatisch-verzerrten Wahrnehmung der Realität begibt. Zunächst geht sie im vorderen Teil der Synagoge an den Frauen vorbei und beobachtet, wie diese sich, von ihr durch einen Vorhang getrennt, in laut gesungene Gebete versenken. Sie geht weiter und gelangt in den hinteren Teil, wo sich Männer und Jungen im Gebet um den Rabbiner



Abbildung 19: Ana betritt die Synagoge (*Désengagement*: 01:30:54)

versammelt haben. Die Kamera folgt stets Ana, sodass die Zuseher\*innen beobachten, *wie* sie beobachtet. Ana ist fremd hier, sie kommt von Außen –

sowohl von draußen, als auch von außerhalb Israels, außerhalb des geteilten konfessionellen

Raums. Auch äußerlich ist ihre Fremdheit ersichtlich: Im ärmellosen Shirt und in engen Hosen geht sie an Frauen in hochgeschlossener Kleidung mit großteils ritueller Kopfbedeckung vorbei und zeigt sich genauso inmitten von Männern, die in Gebetsschals gehüllt sind. Die Polizeikräfte laufen in die Synagoge, an Ana vorbei, die nun in den folgenden Einstellungen nicht mehr vorkommt.

Stattdessen geht sie zu Beginn der nächsten Sequenz entlang des Sperrzauns in der Nähe von Danas Gewächshaus (vgl. 4.3.2). [01:36:10-01:38:50] Hier trifft sie auf das dritte

bedeutsame Kollektiv des Films, die palästinensischen Protestierenden, die auf der anderen Seite des Absperrzauns auftauchen. Zu Beginn ist es nur ein unbenannt bleibender Mann, der im Abspann als Yussuf, gespielt von Yussuf Abu Warda, angeführt wird. Er ruft Ana zu sich her: „*Femme, arrête-toi pour discuter un peu!*“ [01:36:21-01:36:23, Arabisch im Original]. Was den Anschein einer beginnenden Unterhaltung erweckt, entwickelt sich zur Deklamation einer gekürzten Fassung des Gedichtes *Passants parmi des paroles passagères* (1988)<sup>48</sup> von Mahmoud Darwish<sup>49</sup> (vgl. Brunkhorst & Herzog 2017, 16), der als der bedeutendste palästinensische Lyriker des 20. Jahrhunderts gilt. Wie auch die hebräischen Redepassagen ist der Inhalt der arabischen Rezitation für ein europäisches Publikum nur dank der französischen Untertitelung zugänglich. Während im Hintergrund als *son hors-champ/diégétique* die lärmenden Protestant\*innen zu hören sind, deklamiert Yussuf die erste Strophe des Gedichts und blickt Ana dabei direkt an:

„Passants parmi les paroles,/Prenez vos noms et partez/ Rendez-nous notre temps et partez/ Prenez ce que vous voulez du sable de la mémoire/ Vous ne saurez jamais que vous ne savez pas/comment les pierres de notre terre bâtissent le toit du ciel“ [01:36:24-01:36:45, Arabisch im Original]

Die Kamera folgt nun Yussuf mit einem *Horizontalschwenk* hinter den Absperrzaun; die Gruppe der Protestierenden wird im *plan moyen* gezeigt: Männer und Frauen, junge und ältere, mit traditionellen Kopfbedeckungen (Kufiya, Guthra), in Vollverschleierung oder mit Hijab, ebenso wie in westlich codierter Kleidung, halten und schwenken Palästina-Fahnen in

---

<sup>48</sup> Weder im Abspann noch im *dossier de presse* zu *Désengagement* wird die Quelle des Gedichts angeführt. An dieser Stelle sei auf die Publikation *Palestine mon pays. L'affaire du poème* (Editions de minuit, 1988) verwiesen, in der das Gedicht in einer Übersetzung des marokkanischen Schriftstellers Abdellatif Laâbi unter dem Titel *Passants parmi des paroles étrangères* abgedruckt wurde. Dem Gedicht beigelegt sind die Beiträge der jüdisch-israelischen Künstler\*innen und Aktivist\*innen Simone Bitton, Uri Avnery und Matti Peled, die sich kritisch mit den durch das Gedicht ausgelösten innerisraelischen Kontroversen auseinandersetzen (vgl. Éditions du Minuit, n.n.)

<sup>49</sup> Mahmoud Darwish (1941-2008) war einer der berühmtesten arabisch-sprachigen Dichter, dessen Lebensgeschichte beispielhaft für das Schicksal des palästinensischen Volkes steht. Er stammte aus dem Dorf al-Birwa, das 1948 während des Arabisch-Israelischen Kriegs von den israelischen Streitkräften zerstört wurde und von wo aus er mit seiner Familie in den Libanon fliehen musste. Bei ihrer Rückkehr stand die Familie vor den Ruinen ihrer Existenz. Als Angehöriger der palästinensischen Minderheit innerhalb der israelischen Staatsgrenzen, die bis 1966 der Militärverwaltung unterstand, durfte er sich im Land selbst nur mit offizieller Genehmigung fortbewegen. Er wurde mehrmals inhaftiert, weil er ohne eine solche Erlaubnis von einer Stadt in die nächste gefahren war (vgl. Jaggi 2002). Darwish verbrachte 25 Jahre seines Lebens im Exil, in Ländern wie Jordanien, Russland, Frankreich und Libanon; die ästhetische Kraft seiner Gedichte – er gilt als „Erneuerer“ (Harrer 2008) der arabischen Poetik – machten ihn zur Identifikationsfigur der Palästinenser\*innen im Nahen Osten und weltweit (vgl. Schneider 2018). In Israel wird sein Werk kontrovers diskutiert. So hält die Debatte um die Aufnahme einiger Gedichte Darwishes in den schulischen Literaturkanon seit 2000 an (vgl. Jaggi 2002, Schneider 2018). 2016 strahlte der Kultursender der israelischen Armee ein Literatur-Feature aus, in dem eines der bekanntesten Widerstandsgedichte Darwishes rezitiert und besprochen wurde: *Identitätskarte* (1964). Der Programmchef wurde dafür von offizieller Seite gerügt. Darwishes Lyrik inspiriert auch heute zahlreiche junge palästinensische Künstler\*innen, wie z.B. die Filmemacherin Ibtisam Mara'ana oder den Rapsänger Tamer Nafar (vgl. Schneider 2018).

den Händen. Während Yussuf inmitten der Gruppe auf den Zaun zugeht, trägt er eine weitere Strophe des Darwish-Gedichtes vor:

„Passants parmi les paroles/ vous avez l'épée et nous avons le sang/ Vous avez l'acier et le feu et nous avons les cailloux/ Vous avez les bombes et nous avons la pluie/ Mais le ciel est le même pour vous et pour nous/ Prenez votre lot de notre sang et partez“ [01:37:02-01:37:27, Arabisch im Original]

Verstärkt durch die Präsenz der Demonstrant\*innen, wirkt Yussufs Vortrag zusehends emotionaler. Während der zweiten Strophe ist Ana nicht zu sehen, die Einstellung fokussiert ganz auf die palästinensische Gruppe und Yussuf. Dieser trägt eine letzte Strophe fast schreiend vor, ist nun wieder am Zaun angekommen, wo er Ana erneut direkt gegenübersteht. Zusammen mit anderen Demonstrant\*innen rüttelt er an der Absperrung, der Lärm verstärkt sich ebenfalls (vgl. Abb. 20). Diese inszenatorische Steigerung entspricht dem inhaltlichen Höhepunkt des Gedichtes, bei dem das „vous“ direkt aufgefordert wird, wegzugehen, den Grund und Boden des „nous“ zu verlassen.

„Passants parmi les paroles, il est temps de partir et de vous installer où vous voulez/ Mais ne restez pas parmi nous. Partez, mourez où vous voulez/ Mais ne mourez pas parmi nous/Nous avons à faire sur notre terre/Nous avons le passé et le premier cri de la vie/ Et nous avons le présent, le présent et l'avenir/ Nous avons l'ici-bas et l'au-delà“ [01:37:27-01:38:08, Arabisch im Original]



Abbildung 20: Yussuf deklamiert Darwish (*Désengagement*: 01:37:53)

Noch während Yussuf den letzten Vers rezitiert, erklingt Danas Stimme als *son hors-champ/diégétique*: „Maman! C'est des Arabes, C'est des Arabes ! [Hebräisch im Original] Don't speak to them!“ [Englisch im Original] [01:38:08-01:38:13]. Ana, die dem Vortrag Yussufs stumm, ratlos und mit zunehmender Irritation zugehört hat, dreht sich von der Absperrung weg, blickt sich jedoch noch mehrmals nach den Protestierenden um. Aus Danas

Warnung spricht eine Haltung des *Otherings*: „Den“ Araber\*innen darf kein Gehör geschenkt werden, sie gelten als fremd und gefährlich und sind die gänzlich „Anderen“ zum Eigenen. Die gewählte Darbietung des Gedichtes wirft die Frage nach dessen Adressierung auf: Wendet sich Yussuf Ana zu, weil er sie zu „den“ Siedler\*innen zählt? Oder richtet er die lyrisch artikulierte Wut über die israelische Besetzung palästinensischen Landes an Ana, weil er in ihr eine unbeteiligte Zeugin der Ereignisse sieht?

Yussuf bietet das Gedicht auf performative Weise dar, oder, anders gesagt: Er handelt mit der Poesie Darwishes, indem er diese zum Antrieb und Fundament des Gruppenprotests macht. Es lässt sich hier eine *intermediale Bezugnahme* (vgl. Rajewsky 2008, 53) zur theatralen Performance denken. Ana nimmt in diesem Setting die Rolle des Publikums ein, Yussuf und die Protestgruppe sind folglich die Akteur\*innen des Schauspiels, das am Sperrzaun stattfindet. In ihrer „leiblichen Ko-Präsenz [als] Akteur[e] und Zuschau[e]r“ (Fischer-Lichte 2014, 315) befinden sich die Beteiligten an einem höchst aufgeladenen Grenzort, der die Neuverhandlung von Identitäten provoziert. Die Trennlinie des Zauns fungiert in diesem Rahmen als durchsichtiger Vorhang zwischen Agierenden und Zuseherin.

Neben der in der Einstiegssequenz auftretenden Reisenden Hiam (vgl. 4.3.1) sind Yussuf und die Demonstrant\*innen die einzigen palästinensischen Figuren, die im Film vorkommen. Die amerikanische Filmwissenschaftlerin Mary Ann Doane merkt dazu im Gespräch mit Amos Gitai an: „There’s only two scenes in the film which include Palestinians, they are really strikingly absent from the rest of the film although I think in a sense their absence makes them more present [...]“ (Doane 2017, [22:58-23:11]). Als die mehrheitlich nicht thematisierten, verdrängten „Anderen“ der Siedler\*innen und Polizist\*innen gleichermaßen, sind die Palästinenser\*innen auf latente Weise präsent. Demgegenüber steht das direkte Auftreten Yussufs und der anderen Demonstrant\*innen, das durch den expliziten Bezug auf Mahmoud Darwish als Akt der Selbst-Repräsentation gedeutet werden kann. Zwar treten die Palästinenser\*innen hier innerdiegetisch als Masse ohne Platz für individuelle Geschichten auf; mit Darwish spricht jedoch eine extrem starke Einzelfigur, die extradiegetisch auf die Macht der Literatur im Kampf um nationale Souveränität und politische Selbstbestimmung verweist. Wie Darwish ein Jahr vor seinem Tod im Gespräch mit der israelischen Journalistin Dalia Karpel betonte, sah er in seiner Dichtung das Vermögen „to build with words a homeland for my nation and for myself“ (Karpel & Darwish 2007). Seine Lyrik wurde zum Speichermedium des palästinensischen kollektiven Gedächtnisses: Sie verleiht dem Gedenken an die *Nakba* ebenso Ausdruck wie sie den Widerstand gegen die andauernde Besatzung bezeugt (vgl. Jaggi 2002, Karpel & Darwish 2007). Als *Passants parmi des paroles*

*passagères* 1988 in der israelischen Tageszeitung *Maariv* erstveröffentlicht wurde, löste es vor allem auf Seiten der israelischen Linken schockierte Reaktionen aus (vgl. Gouri 2008). Darwishes Zeilen wurden von vielen als ultra-nationalistische Hassbotschaft aufgefasst, als Aberkennung des israelischen Existenzrechts und Absage an eine friedliche Co-Existenz von Jüd\*innen und Palästinenser\*innen. Es bedurfte zahlreicher Klarstellungen, dass sich das Gedicht gegen das Unrecht in den besetzten Gebieten und die Besatzung an sich richtete (vgl. Gouri 2008; Éditions du Minuit). In *Désengagement* widerspiegelt sich die binäre Opposition zwischen den lyrischen Instanzen „nous“ und „vous“ auf visueller Ebene durch die trennende Grenze des Sperrzauns. Anstelle der primären Adressat\*innen des Gedichts – der Siedler\*innen – hört und bezeugt Ana den Protest der „Anderen“, ohne diesen verstehen zu können. In dieser Begegnung lösen sich Disparitäten, Asymmetrien und Verwirrung nicht auf. Im Gegenteil – sie zeigt die Verunsicherung auf, die entsteht, wenn das Verstehen der „Anderen“ an undurchdringlichen sprachlichen Barrieren, am fehlenden historisch-kulturellen Einblick, und im Falle Danas und der Siedler\*innen, an der Bereitschaft zum Zuhören, scheitert.

## 5. Resümee

Die vorliegende Arbeit ordnet die Filme *Héritage* (Hiam Abbass: 2012, FR/IL/TR) und *Désengagement* (Amos Gitai: 2007, FR/IL/DE/IT) im Rückgriff auf Bill Marshalls (2012) *cinéma-monde*-Konzept als transnationales, frankophones Weltkino ein. Beide Filme entstanden in Zusammenarbeit von Produktionsfirmen und Fördergebern aus verschiedenen Ländern. Die „lateral connections“ zur Frankosphäre (Marshall 2012, 42) finden sich in beiden Filmen auf filmwirtschaftlicher (Produktion, Finanzierung), organisatorischer (Crew) und künstlerischer Ebene (Kameraführung, Cast, Musik). Mit Hafsia Herzi (*Héritage*) und Juliette Binoche (*Désengagement*) wurden die weiblichen Hauptrollen durch bekannte französische Schauspielerinnen besetzt.

Augrund ihrer biographischen Selbstverortung und der Themen ihrer Werke sind beide Filmemacher\*innen mit Hamid Naficy (2018) auch als *accented* zu beschreiben.

Die israelische Palästinenserin Hiam Abbass hat in Frankreich eine zweite Heimat gefunden. Als Mitwirkende in bisher über fünfzig Filmen bewegt sie sich in europäischen, nahöstlichen und US-amerikanischen, frankophonen wie nicht-frankophonen Schaffenskontexten gleichermaßen. In *Héritage* wirft sie aus der europäischen Diaspora einen kaleidoskopartigen Blick zurück auf den kulturellen wie religiösen Kontext ihrer Herkunft.

Der multiperspektivische, mehrstimmige<sup>50</sup> Film handelt von einer in Israel lebenden, palästinensisch-muslimischen Großfamilie und referiert an mehreren Stellen auf das kollektive palästinensische Gedächtnis.

Amos Gitai pendelt seit Jahrzehnten zwischen seiner israelischen Heimatstadt Haifa und Paris. In zahlreichen seiner Dokumentar- und Spielfilmen beschäftigt er sich mit der Geschichte, den Kriegen und der Besatzungspolitik seines Landes und führt dabei immer wieder das jüdische mit dem palästinensischen Geschichtsnarrativ zusammen. *Désengagement* erzählt vom Wiedersehen einer in der europäischen Diaspora lebenden französischen Jüdin mit deren Tochter, die sie nach der Geburt in einem israelischen Kibbutz zur Adoption freigegeben hat. Mutter und Tochter treffen einander wieder inmitten des von Israel durchgeführten Abzugs jüdischer Siedlungen aus dem Gazastreifen.

Der Korpus verhandelt auf unterschiedliche Weise Fragen der Grenzziehung, der kulturellen Selbstverortung und Zugehörigkeit. Mit Marshall (vgl. 2012, 42) begreift diese Arbeit Grenzen als konstitutiv für Identitätsbildung und -konfiguration, die, mit Judith Butler (1990) gesprochen, wiederholt reproduziert, *performs* werden müssen. Das leitende Erkenntnisinteresse dieser Arbeit bestand deshalb in der Frage, auf welche Weise sich die Grenz- und Identitätsthematik in den Filmen miteinander verschränkt zeigt. Dabei wurde nach den innerdiegetischen Darstellungsweisen der Region „des“ Nahen Ostens gefragt; der Fokus der Analysen lag bei den Figuren, die sich in einem Zustand des nationalen, kulturellen, religiösen und sprachlichen Dazwischen-Seins und der damit einhergehenden inneren Spaltung befinden.

Die theoretische Rahmung der Analyse erfolgte mittels Konzepte der postkolonialen Theorie nach Edward Said (*orientalism*, 1978), Gayatri Chakravorty Spivak (*othering*, 1985) und Homi K. Bhabha (*third space*, 1995). Um zu klären, inwieweit die Figuren in deren Selbstverortung binäre Oppositionen zwischen europäisch/westlich und nahöstlich/„orientalisch“ destabilisieren oder reproduzieren, kam der Begriff der kulturellen *Hybridität* nach Bhabha zum Einsatz. Mit Gloria Anzaldúas (1987) *borderland*-Konzept wurde hybride Identität als etwas gefasst, das sich in physischen *und* metaphorischen Grenzzonen konfiguriert. Die Diskussion des *border cinema*-Ansatzes aus der neueren israelischen Filmwissenschaft schließlich sollte aufzeigen, wie Grenzen zu Orten der Begegnung werden können oder aber die Entstehung eines *Dritten Raums* nach Bhabha verhindern (vgl. Anat Zanger 2012, 2019; Nurith Gertz 2019; Yael Munk 2019).

---

<sup>50</sup> Im *dossier de presse* wird *Héritage* als „film choral“ bezeichnet (Andriani & Dard 2012, 7).

Für die Filmanalyse selbst haben sich drei Kategorien herauskristallisiert: (1) kulturelle Fremd- und Selbstrepräsentationen, (2) Figurenkonstellationen und (3) gefilmte Räume. In Anlehnung an Ella Habiba Shohat (2010) wurde nach den narrativen Mitteln – *Fokalisierung* (nach Gérard Genette 1994), Kameraeinstellungen und -perspektiven – gefragt, die bei der filmischen Repräsentation des „Eigenen“ bzw. „Anderen“ zum Einsatz kamen. Der genaue Blick auf die Identitätskonfigurationen der Figuren erforderte die Berücksichtigung verschiedener Aspekte wie Sprache, Gender, soziale Klasse, Religion und Alter/Generationszugehörigkeit. Hierfür wurde exemplarisch auf den intersektional-feministischen Ansatz nach Kimberlé Crenshaw (1989) verwiesen.

Anhand Michel Foucaults (1994) Raumkonzept der *Heterotopie* ließen sich jene Grenz- und Transiträume des Korpus identifizieren, an denen es in verstärktem Ausmaß zu Umbrüchen und Neubildungen von Identitäten kommt.

Um diese thematischen Analyseaspekte auch auf filmästhetischer Ebene erfassen zu können, wurde das Medium Film mit Christian Metz und Donna Jean Umiker-Sebeok (2011) als multicodealer Text begriffen, der filmspezifische (Bilder, Farben, Licht, Ton, Bewegung etc.) mit allgemeinen textuellen Codes (Sprache, narrative Handlungsstruktur, Figuren etc.) kombiniert. Anhand einzelner Einstellungen und Sequenzen wurde versucht, die audiovisuelle Umsetzung der Grenz- und Identitätsthematik herauszuarbeiten. Dabei wurde die filmanalytische Terminologie nach Goliot-Lété & Vanoye (2010) und Keutzer et al. (2014) verwendet.

## **5.1 Zusammenfassung der wichtigsten Analyseergebnisse**

Sowohl *Désengagement*, als auch *Héritage* können dem Subgenre des Familien-Dramas zugeordnet werden.

In *Héritage* liegt die *Fokalisierung* nicht allein bei der Protagonistin Hajar, sondern abwechselnd auch bei vielen anderen Figuren. In häufig vorkommenden dialogischen Einstellungen und Sequenzen erzählt der Film eine Vielzahl an individuellen Geschichten; meist werden die Figuren dabei im *plan rapproché* (*poitrine, taille*) oder *gros plan* gefilmt, wodurch sich die Zuseher\*innen leichter in die gezeigten emotionalen Situationen hineinversetzen können. So verdeutlicht etwa ein *gros plan* auf Hajars Gesicht, in dem sich das Spiel von Sonnenlicht und Schatten reflektiert, ihr Hin- und Hergerissensein; die im Hintergrund angedeutete landschaftliche Umgebung evoziert ihre Verbindung zum Heimatland.

Ein anderes Mal zeigt ein *plan rapproché poitrine*, wie sie bei Nacht im kalten Lichtschein einer Straßenlaterne hinter einem Tor aus Eisenstangen sitzt. Das Bild erzählt von ihrer Einengung durch die gesellschaftlichen Traditionen. Die Figur der Hajar ist eine von vielen in *Héritage*, die sich durch Tabubruch und soziale Grenzverstöße in ein *borderland* (vgl. Anzaldúa 1987, 3) begibt. Indem sie die bestehenden Konventionen hinterfragt und sich vom familienkulturellen Kontext ablöst, konfiguriert sie ihre eigene Identität neu.

Mit ihrer hybriden Zugehörigkeit provoziert Hajar die dichotomen, geschlossenen Identitätskonzepte, die viele ihrer Familienmitglieder angenommen haben. Sie fühlt sich ihrer palästinensisch-muslimischen Familie und deren kulturellen Erbe verbunden; zugleich verortet sie sich in ihrer Beziehung zu Matthew und öffnet sich dabei seiner europäisch geprägten Herkunftsgeschichte. Ihr Versuch, diese als binäre Oppositionen konstruierten Zugehörigkeiten („westlich“ – „orientalisch“) in einen hybriden *Dritten Raum* überzuführen, scheitert an der Voreingenommenheit sowohl des Vaters als auch des Freundes.

Es kommt nicht nur zu keiner Begegnung zwischen den Beiden, weder im physischen, noch im übertragenen, ideellen Sinn. Sie begegnen auch Hajar nicht zur Gänze, indem sie ihre hybride Verortung als das essentiell „Andere“ zum „Eigenen“ ablehnen. Abu Majd sieht in Matthew ausschließlich einen Abkömmling der britischen Kolonialmacht, einen Fremden, der den historischen Verlust Palästinas mitverantworten hat; die Liaison seiner Tochter mit einem Briten kommt aus seiner Sicht einem nationalen, religiösen und kulturellen Verrat gleich. Matthew wiederum reduziert Hajar auf ihre Herkunft oder vielmehr auf das Bild, das er sich von dieser gemacht hat; er reproduziert in seinen Aussagen orientalistische Vorstellungen über „die“ arabische, „barbarische“ Großfamilie, in der Hajar als von Gewalt bedrohte Frau in einer subalternen, entmachteten Position festgeschrieben wird.

Der Film reflektiert über die Ambivalenz kultureller Zugehörigkeit und die Problematik von Fremdzuschreibungen, wenn in der Rede einzelner Figuren Kulturen essentialisiert und kulturelle Differenzen zementiert werden.

Hajars Ablösung vom Vater und ihre Abgrenzung von Matthew kommen in zwei Sequenzen am deutlichsten zum Ausdruck. Einmal ist es die Traumsequenz, in der sie durch das Innere eines verfallenen, gespenstisch-grau beleuchteten Hauses wandelt, bis sie plötzlich ihren Vater inmitten eines riesigen Blumenbouquets erblickt. Die farbenprächtigen Blumen kontrastieren stark mit dem unbelebten, verlassenen Haus und symbolisieren zugleich den Grabschmuck für den im Sterben liegenden Vater. Ein anderes Mal ist es die Sequenz, in der Hajar nach ihrem heftigen Streit mit Matthew den Strand von Haifa entlangläuft.

Ihre machtvollen Emotionen übertragen sich in diesen fluchtartigen Lauf, visuell verstärkt durch die Wellen im Hintergrund und auditiv akzentuiert durch die sich in Tempo und Lautstärke dramatisch steigernde Musik (*son off/extradiégétique*). Das Meeresufer steht in seiner Weite in Opposition zum stark beengten Innenraum des Autos, in dem Hajar und Matthew zuvor gestritten haben, und deutet auf den Aufbruch der Protagonistin nach Europa hin.

Auf Ebene der kulturellen Selbst-Repräsentation entwirft der Film anhand dieser Großfamilie ein diverses Bild der „Palestiniens de 1948“ (Errera 2019), womit er keine orientalistischen Darstellungen reproduziert. Vielmehr zeigt er die Widersprüche innerhalb einer post-kolonialen Gesellschaft auf, deren Mitglieder sich im Spannungsfeld zwischen der Beibehaltung von Traditionen und dem Streben nach einem selbstbestimmten Leben befinden. Die Diskussion zwischen Marwan und Hajar während der Hochzeit ihrer Nichte Alya steht hierfür exemplarisch. Sie betrachten dabei die Mechanismen patriarchaler Unterdrückung aus einer lokalen Perspektive, aus der Position ihrer eigenen Betroffenheit.

Die in *Héritage performten* Genderrollen vereinen unterschiedliche Identitätsvektoren wie Alter, Religion, Sprache und soziale Klasse in sich. Hajars Brüder Ahmad und Majd leben eine Art toxischer Männlichkeit aus, mittels der sie Ehefrau (Ahmad) und Schwester (Majd) unterdrücken und physisch bedrohen. Im Laufe des Films implodieren ihre auf starrer, gewaltbereiter Maskulinität beruhenden Identitätskonzepte. Davon zeugt die verunglückte Wahlkampfrede Ahmads, an deren Ende er mit versteinerten Gesichtszügen auf der Tribüne steht. Der Bildhintergrund – sein selbstbewusstes Porträt auf dem stark vergrößerten Kampagnenplakat – steht in eklatantem Gegensatz zu seinem inneren Zustand der Demütigung. Ein anderes Mal ist es ein *plan rapproché poitrine* von Majd, der, am Boden zerstört, vor seinem zerbombten Wohnbauprojekt steht. In düsteres Dämmerlicht gehüllt, umgeben von Rauchschwaden, vermittelt die Szene etwas Apokalyptisches.

Ahmads Frau Saada wird häufig in den verdunkelten Innenräumen ihrer Wohnung gezeigt; die auf diese Weise erzeugte beengte Wirkung hebt ihr Ausgeliefertsein hervor.

Mittels einer *Medienkombination* (vgl. Rajewsky 2008) zwischen literarischem Text (einem Märchen), Ton (ihrer Stimme) und Bild (einer *Panoramaaufnahme* des Dorfes bei Nacht) inszeniert der Film die Sehnsucht der Figur, von ihrer unglücklichen Beziehung befreit zu werden. Als *son off/extradiégétique* verlässt Saadas Stimme den Schauplatz der ehelichen Gewalt, um in die Folgeeinstellung überzugehen. Das Überschreiten medialer Grenzen artikuliert hier ihren Ausbruch aus der beengenden, bedrohlichen Situation.

Die Figuren Cousin Ali und Lana verleihen dem Film seine wenigen komischen Komponenten. Beide *performen* ihre Genderrollen auf unkonventionelle Weise. Lana vollführt dies durch ihre tabubrechende Ausdrucksweise und ihr provokantes Verhalten gegenüber der extrem traditionellen, schamhaften Mutter Samira; sie betritt auf Ebene der genderspezifischen Konventionen *borderland*, indem sie an „verbotener“ Kleidung und tabuisierten Wörtern Gefallen findet. Ali wiederum bricht in Körperhaltung und Mimik mit dem als „männlich“ codierten *genderscript*. Sein leicht androgynes Auftreten korreliert mit seiner hybriden Selbstverortung als palästinensisch-us-amerikanischer Remigrant.

Formen von *sisterhood* im Sinne einer Solidarität zwischen den Frauen der Familie zeigen sich an zwei gefilmten, *heterotopisch* (vgl. Foucault 1994) zu fassenden Räumen. Das ist zum einen Zeinabs Sitzplatz in ihrem Garten, wo Hajar sich ihr unter dem schützenden Blätterdach von Sträuchern anvertraut. Zum anderen handelt es sich dabei um den Korridor des Krankenhauses, der die zeitliche Dimension des heterotopischen Raums hervorkehrt. An diesem transitorischen Ort, der sich je nach Gesundheitszustand der Angehörigen in eine Zone der Erleichterung oder des Schocks verwandeln kann, appelliert Salma an Hajar, sich selbst vor der Gewalt der Verwandten und dem sozialen Druck des Umfelds zu schützen.

Der Aspekt der Fremdrepräsentation kommt in *Héritage* bezüglich der jüdisch-israelischen Figuren zum Tragen. Dabei wird das Bild kulturell-religiöser Alterität über das Hebräische transportiert, das als Sprache der „Anderen“ das Arabische dominiert. So ist Ivrit das alleinige Kommunikationsmittel in der Diskussion zwischen Ahmad und Moshe über territoriale Ansprüche und auch die Ärzte im Krankenhaus informieren Hajars Familie über den Zustand von Abu Majd nur in dieser Sprache. Mit Ausnahme einer Szene, in der ein jüdisch-israelischer Arztkollege Marwan über den Zusammenbruch Salmas aufklärt und ihm aufmunternd auf die Schultern klopft, wird diese Gruppe mit Dominanz und Manipulation (Moshe) oder Betrug (Ahmads Geliebte Yana) assoziiert.

In *Désengagement* ist die Grenz- und Identitätsthematik an das Leitmotiv der Trennung geknüpft. Steht zu Beginn des Films der Tod als Trennung, als letzte, nicht zu durchdringende Barriere, so ist es am Ende die Trennung von Mutter und Tochter im Chaos der Separation eines Territoriums vom restlichen Land. Die narrative Zweiteilung des Films – der erste Abschnitt spielt in Europa, der zweite im Nahen Osten – widerspiegelt die Situation des ungleichen Geschwisterpaars Ana und Uli. Während Uli anfangs nach Frankreich zu Ana kommt und hier mehrheitlich die Rolle des beobachtenden Fremden einnimmt, unternimmt Ana im Anschluss daran die Reise zu ihm nach Israel/Palästina, wo wiederum sie als die

europäische Beobachterin auftritt. Die *Fokalisierung* liegt sowohl im europäischen, als auch im nahöstlichen Teil großteils bei den zentralen Handlungsträger\*innen Ana und Uli, die voneinander separiert oder gemeinsam gezeigt werden.

Ulis Anreise nach Avignon wird durch lange Einstellungen und vermehrt eingesetzte *plans-séquence* in zeitlicher Dehnung und explizit als Aneinanderreihung unterschiedlicher Grenzpassagen erfassbar. Während seines Aufenthalts in Frankreich begegnet er gesellschaftlich marginalisierten Menschen; als Beobachter von außerhalb Europas fokussiert er die soziale Peripherie des Kontinents, wie etwa die Sequenz in der notdürftig eingerichteten Schlafstatt im Haus des Adoptivvaters zeigt. Dies wird ebenfalls durch den *plan moyen* auf Uli inmitten der Bewohner\*innen einer ärmlichen Siedlung an der Bahnstrecke veranschaulicht. In beiden Szenen geht Uli visuell in den Gruppen auf: Einmal in der Dunkelheit des Kellers, in der nur die Silhouetten und Augen der Menschen zu erkennen sind; das andere Mal sind es die Farben seiner Kleidung und seines Gepäcks, die ihn von den Bahnsiedler\*innen kaum unterscheiden lassen.

Die visuellen Darstellungen Anas unterscheiden sich deutlich von jenen Ulis, sowohl in den Sequenzen des ersten Handlungsteils, in denen sie als Individuum auftritt, als auch in jenen des zweiten, in denen sie stärker in kollektiven Kontexten erscheint.

In Avignon hat sie ein Zimmer im oberen Stockwerk des väterlichen Hauses bezogen. Sie trägt ein schwarzes Seidennachthemd und, während der offiziellen Verabschiedung für den verstorbenen Vater, ein elegantes Kleid, hochhackige Schuhe und edle Diamantohrringe. Anas Zustand der inneren Zerrissenheit zeigt sich u.a. in *plans rapprochés poitrine*, in denen das Tageslicht nur auf eine Gesichts- und Körperhälfte fällt, während die andere im Schatten bleibt. Sie changiert zwischen verschiedenen Identitäten und reizt dabei soziale und genderspezifischen Grenzen aus. So erscheint sie einmal als die trauernde Tochter mit schwermütig-erotischem Charisma, um ein andermal ihren Halbbruder auf kindliche Weise stürmisch zu begrüßen oder zu necken. Im nächsten Moment begegnet sie diesem wiederum auf verführerische Weise. Ihre erotischen Posen werden für einen kurzen Moment in der verglasten Tür zu ihrem Schlafzimmer reflektiert. Die Zuseher\*innen übernehmen Ulis Perspektive auf die halbnackte Ana, deren Spiegelbild wie eine Projektion eigener Fantasien wirkt. Uli hingegen bleibt in der *Performance* seiner sozialen wie genderspezifischen Identität statisch. Seine legere Reisekleidung, das schlichte, weiße Hemd entsprechen seinem ruhigen, zurückhaltenden Auftreten gegenüber Ana während seines Aufenthalts in Avignon. Demgegenüber steht seine Berufskleidung im Gazastreifen-Uniform, Kappe und Stiefel – die einer militärischen Form von Maskulinität Ausdruck verleihen.

Inmitten der betenden und singenden Siedler\*innen – etwa beim Spaziergang auf den Wüstendünen oder in der Synagoge – sticht Ana durch ihre „westliche“ Kleidung und unsichere Körperhaltung hervor. Als in der Diaspora verortete säkulare Jüdin ist sie in Neue Dekalim die „Andere“, sprachlich, kulturell und religiös „Fremde“.

Ulis hybride Selbstverortung offenbart sich bereits zu Beginn des Films, als er im Zug mit der in Europa lebenden Palästinenserin Hiam zusammentrifft. Der *heterotopische* Charakter dieses Orts (vgl. Foucault 1994), an dem sich Fortbewegung, Bewegtworden, innen- wie außenräumliche Durchquerung temporell und lokal zugleich vollstrecken, korreliert mit dem sich spontan entwickelnden Gespräch der zwei Figuren über das ‚Wandern‘ zwischen den Kulturen. In der gesamten Sequenz befinden sich die beiden ausschließlich im Gang zwischen Abteilen und Fenstern; die Kamera bleibt in konstantem Abstand auf sie gerichtet, während sich das flackernde Tageslicht, der Wechsel von Helligkeit und Schatten durch die Bewegungen des Zugs in ihren Gesichtern abzeichnet. Die Enge des Gangs betont ihren transitorischen Aufenthaltsort – sie befinden sich in einer Art Durchgangskanal, der statische (gleichbleibender Kamerabstand) und veränderliche (wandelnde Lichteffekte) Elemente aufweist. Die Figur des italienischen Grenzpolizisten steht für die offizielle Ordnungsmacht, die komplexe, hybride Identitätsverortungen auf rigide, amtlich verbürgte Kategorisierungen reduziert und fixiert. In seinen Reaktionen auf den vertrauten Umgang zwischen Hiam und Uli manifestiert sich zudem eine essentialisierende europäische Perspektive auf „die“ Situation im Nahen Osten. Die Annäherung der beiden Figuren kann als *Performance* eines *Dritten Raums* gedeutet werden: Sie begegnen einander kommunikativ und physisch (durch den Kuss) über nationale, kulturelle, religiöse und politische Grenzen hinweg. Dabei werden ihre differenten Selbstverortungen jedoch nicht aufgehoben. Hiam verweist in ihrer Kondition als Palästinenserin ohne israelischen Pass auf die menschliche Grunderfahrung der Entwurzelung ebenso wie auf das spezifische Schicksal der Angehörigen ihres Volkes. Ihre Geschichte steht jedoch in direkter innerdiegetischer Abhängigkeit zur Figur Ulis; sie bekommt im restlichen Verlauf des Films keinen weiteren Platz zugesprochen, was die Frage nach kultureller Selbst- und Fremdrepräsentation in *Désengagement* aufwirft.

Die manifeste Absenz der Palästinenser\*innen im Film – die auch als deren latente Präsenz gedeutet werden kann (vgl. Doane 2017) – wird durch die theatrale Inszenierung von Mahmoud Darwishes Gedicht „Passants parmi des paroles étrangères“ durchbrochen. Mit Erika Fischer-Lichte (<sup>9</sup>2014) lässt sich der Protest einer Gruppe von Palästinenser\*innen am Sperrzaun zur jüdischen Siedlung Neue Dekalim als lyrische Performance deuten.

Die von Yussuf deklamierten Verse Darwishes verweisen auf das kollektive palästinensische Gedächtnis. Ana, die unversehens zur Adressatin des Protests wird, vermag in ihrer Verwirrung keine Zeugenschaft über diesen Ausdruck erlittenen Unrechts ablegen. Aus den Reaktionen ihrer Tochter Dana wiederum spricht die orientalistische Haltung gegenüber „den“ Araber\*innen, die als die „Anderen“ zum „Eigenen“ essentialisiert werden.

Das Aufeinandertreffen am Grenzzaun zwischen den Betroffenen (Yussuf und die anderen Demonstrant\*innen) und der europäischen Beobachterin Ana führt zu keinem *Dritten Raum* der Begegnung. *Désengagement* zeigt in dieser Sequenz keine Lösung des Konfliktes auf; vielmehr macht hier der Film das Scheitern von Verständigung und Einfühlung an ideologischen Barrieren (Dana) und sprachlich-kulturellen Grenzen (Ana) augenscheinlich.

Die Ankunft Anas und Uli im Hafen von Ashdod stellt eine weitere Sequenz dar, in der die staatliche Institution der Polizei als Kontrollorgan auf die Vieldeutigkeit und Wandelbarkeit eines *heterotopischen* Orts stößt. Als Teil dieser Ordnungsmacht separiert sich Uli von Ana und lässt sie schließlich allein zurück. Ein *plan rapproché poitrine* erzählt von Anas desorientiertem Zustand: Vor dem völlig schwarzen Hintergrund eines riesigen Schiffskörpers sticht sie in ihrer beigefarbenen Jacke hervor und scheint sich dabei in einem form- und grenzenlosen Raum zu befinden. Dieser visuelle Eindruck korreliert mit ihrer nicht mehr klar ab- und eingegrenzten Identität. Im Niemandsland zwischen Abfahrt und Ankunft offenbart sich ihre Unsicherheit die eigene Heimat und Zugehörigkeit betreffend.

In seiner fiktiven Darstellung des Rückzugs der jüdischen Siedlungen aus dem Gazastreifen greift *Désengagement* auch auf Mittel des semi-dokumentarischen Spielfilms zurück. Das Training der Polizeikräfte auf ihren Einsatz bei der Räumung von Newe Dekalim beispielsweise wird in langen *plan-séquences* gezeigt, wobei Abläufe mehrmals wiederholt werden. Es entsteht der Eindruck, bei der Probe einer „Choreographie“ zuzusehen. Auch die Evakuierung der Siedler\*innen und der Abriss ihrer Häuser werden in zeitlicher Dehnung und ohne Einsatz von Musik dargestellt. Der Film charakterisiert sich in diesen Sequenzen durch seinen zeigenden Gestus, indem er Vorgänge in längerer Dauer beobachtet und beobachten lässt.

Anas Entscheidung, ihre Tochter in Israel zu suchen und der Moment, in dem sie Dana wieder sieht, werden auf visueller Ebene mittels *Schärfeverlagerung* und symbolisch aufgeladener Farbgebung inszeniert. In einer *Medienkombination* (vgl. Rajewsky 2008) aus Oper und Film (die Sängerin Barbara Hendricks tritt innerdiegetisch auf) erzählt der Film Anas Abschied vom Vater und von ihrem Leben in Europa gleichermaßen. Die Verlagerung der Bildschärfe von der Sängerin auf Ana, die Hell-Dunkel-Kontraste der *plans rapproché*

*poitrine* der beiden Frauen sowie deren gegenüberliegende Anordnung im Raum verleihen dieser Szene ihren kontrapunktischen Charakter.

Das Wiedersehen zwischen Mutter und Tochter ereignet sich vor dem Hintergrund farbenfroh gekleideter, fröhlich spielender Kindergartenkinder, hinter denen jedoch auch Polizist\*innen stehen und auf ihren Einsatz warten. Während sie einander umarmen, verschwimmt dieser Hintergrund, die Einstellung zentriert ganz auf die beiden Frauen. Über ihnen ragt ein grüner Zweig mit gelben Blüten hervor, der die zarte Wiederaufnahme einer Beziehung andeutet. Die Farben ihrer Kleidung schließlich – Weiß und Blau – können als Anspielung auf die israelischen Nationalfarben gedeutet werden. Ana und Dana treffen einander wieder, nicht im Land der Mutter, sondern im „Tochterland“.

## **5.2 Fazit**

*Héritage* und *Désengagement* bebildern innere wie äußere Grenzmodi, thematisieren physische wie metaphorische Grenzübertritte und verhandeln das Gelingen grenzüberschreitender Begegnungen ebenso wie deren Scheitern.

Hiam Abbass' Film bündelt eine Vielzahl von Geschichten einzelner Persönlichkeiten, wodurch er essentialisierende Identitätskonstrukte und kulturelle Stereotypen reflektiert. Das dabei gezeichnete differenzierte Bild der palästinensischen Israelis oder israelischen Palästinenser\*innen macht die politische Dimension des Films aus.

Amos Gitais Film zeigt monolithische Identitätskonzepte von Kollektiven – „den“ Siedler\*innen, „den“ Polizeikräften und „den“ Palästinenser\*innen – auf und hinterfragt diese. Zugleich stellt er diesen Gruppenkonstrukten individuelle Perspektiven entgegen – jene Ulis, Anas, Danas, Hiams und Mahmoud Darwishes als Yussuf.

Die Repräsentationen der „Anderen“ wirken zurück auf die über sie geführten Diskurse, die wiederum die Wahrnehmung dieser „Anderen“ mitbestimmen. „Der“ Nahe Osten ist eine besonders stark mediatisierte Region. Filme wie *Héritage* und *Désengagement* können mit ihrer spezifischen Repräsentationsästhetik dazu beitragen, stereotype Bilder dieser Region zu reflektieren und Darstellungskitsch, der Differenzen in harmonische Lösungen überführt, zu durchbrechen.

## Résumé du mémoire

Ce mémoire traite de deux œuvres cinématographiques francophones ayant lieu en Israël et en Palestine. Il s'agit de *Héritage* (Hiam Abbass : 2012, France/Israël/Turquie) et de *Désengagement* (Amos Gitai : 2007, France/ Israël /Allemagne /Italie). Ces deux films font preuve de ce que Bill Marshall (2012) a nommé « *cinéma-monde* » puisqu'ils ont été réalisés dans des contextes de coopérations transnationaux. Les « connections latérales » avec la « francosphère » (Marshall 2012, 42) se manifestent au niveau économique (production, subvention), organisateur (équipage) et artistique (cinématographie, acteurs/actrices, musique). Hafsia Herzi et Juliette Binoche, deux actrices françaises renommées, interprètent les deux rôles principaux, l'une dans *Héritage* (Hajar), l'autre dans *Désengagement* (Ana).

Étant donné la situation biographique des cinéastes et les sujets qu'ils abordent dans leurs œuvres, on peut aussi les caractériser en tant que « *accented* » (cf. Hamid Naficy 2018). La Palestinienne israélienne Hiam Abbass s'est installée en France il y a de nombreuses années. Jusqu'à présent, elle a joué dans plus de cinquante films changeant entre des productions européennes, américaines et celles du Moyen Orient, francophones et non-francophones également. Dans son premier long-métrage *Héritage*, elle jette un regard rétrospectif sur ses origines culturelles et le contexte religieux et traditionnel dans lequel elle a grandi. Se trouvant dans une position diasporique en Europe, elle offre le kaléidoscope d'une grande famille palestinienne musulmane qui vit en Galilée dans le nord de l'Israël. Son film se caractérise d'une multiplicité de perspectives, de la pluralité des voix<sup>51</sup> qu'il articule et se réfère en partie à la mémoire collective palestinienne.

Amos Gitaï fait la navette entre sa ville native Haïfa en Israël et Paris depuis des décennies. De nombreux de ses œuvres – des films de fiction ainsi que des documentaires – portent sur l'histoire, les guerres et la politique de l'occupation de son pays d'origine. Souvent, il y met en dialogue les différentes narrations historiques liant ainsi la perspective juive/israélienne avec celle des Palestiniens. Son film de fiction *Désengagement* raconte la réunion entre Ana, Française juive vivant en diaspora européenne, et sa fille Dana, qu'elle a abandonnée après sa naissance dans un kibboutz en Israël. La rencontre des deux femmes se produit au milieu de l'évacuation des colonies juives dans la bande de Gaza qui a été réellement effectuée par le gouvernement israélien en août 2005.

---

<sup>51</sup> Dans son *dossier de presse* on décrit *Héritage* comme film « choral » (Andriani & Dard 2012, 7).

*Héritage et Désengagement* parlent de plusieurs manières sur des questions liées aux frontières, aux identités et aux appartenances nationales, culturelles, religieuses et linguistiques. En se référant à Marshall (cf. 2012, 42), ce travail comprend le phénomène des frontières, des limites et des barrières comme aspects essentiels pour la formation et (ré-) configuration des identités. Comme Judith Butler (1990) l'a démontré quant à la performativité du genre, les frontières ont aussi un côté *performatif* puisqu'il faut les reproduire et stabiliser en permanence.

L'intérêt principal de ce travail reposait dans la question de savoir comment le sujet de frontières et de zones frontalières se croise avec celui de l'identité au sein des films. Il s'agissait d'examiner les modes de représentations de la région moyen-orientale au niveau diégétique. Une analyse détaillée des personnages visait à souligner leur position entre plusieurs mondes nationaux, culturels et religieux et leur dédoublement identitaire qui en résultait.

Les analyses filmiques ont été encadrées par la discussion de quelques idées fondamentales issues de la théorie post-coloniale, notamment la critique de l'orientalisme selon Edward Said (1978), le mécanisme de rendre « différent » et d'essentialiser « l'autre », appelé « *othering* », d'après Gayatri Chakravorty Spivak (1985), et le modèle du *troisième espace* conçu d'Homi K. Bhabha (1995).

Ces appuis théoriques servaient à clarifier si et comment les personnages dans leurs définitions de soi-même déstabilisaient ou reproduisaient des oppositions binaires, comme par exemple celles entre les pôles « européen/occidental » et « moyen-oriental/arabe ». L'idée de l'hybridité culturelle selon Bhabha y était cruciale.

Gloria Anzaldúa (1987) de son côté a forgé la notion de *borderland* pour désigner une zone frontalière de caractère physique ou métaphorique qui est prédestiné à la configuration des identités hybrides. En outre, l'approche de *border cinema* évoluée et utilisée par trois enseignantes-chercheuses du film israéliennes (cf. Anat Zanger 2012, 2019; Nurith Gertz 2019 et Yael Munk 2019) s'avérait utile pour savoir si les frontières représentées dans les deux films y rendaient possible ou empêchaient la naissance d'un *troisième espace*.

L'analyse des films s'orientait à travers trois catégories principales : (1) les représentations culturelles de soi/de l'autre, (2) les relations entre les personnages et (3) les espaces filmés. Suivant l'approche d'Ella Habiba Shohat (2010), les choix narratifs comme la *focalisation* (expliquée dans la narratologie de Gérard Genette 1994), les plans et les perspectives de la caméra ont été examinés en fonction des représentations du « soi » et de « l'autre ». Dans le but d'analyser précisément les configurations identitaires des personnages l'analyse

considérerait aussi des aspects comme la langue, le genre, la classe sociale, la religion et l'âge/la génération. La théorie du féminisme *intersectionnel* selon Kimberlé Crenshaw (1989) y a offert de précieux arguments. Le concept des espaces *hétérotopiques* (Michel Foucault 1994) par contre a permis d'identifier ces lieux frontaliers ou transitoires dans les films où les transformations et réformations des identités se sont produites de façon particulièrement pertinente.

Pour analyser et interpréter ses aspects thématiques au niveau esthétique, la forme d'art filmique a été définie en tant que texte multicode. L'analyse se penchait ainsi sur la combinaison des codes spécifiques du film comme les images, les couleurs, l'éclairage, les sons, le mouvement etc. avec des codes textuels généraux comme la langue, la structure narrative, les personnages etc. (cf. Christian Metz & Donna Jean Umiker-Sebeok 2011).

À l'aide de certains plans et des séquences choisies, ce travail a essayé de déceler la mise en scène audio-visuelle des sujets de frontière et d'identité dans les films. Les analyses filmiques se sont basées sur la terminologie d'après Goliot-Lété & Vanoye (2010) et Keutzer et al. (2014)

### **Les résultats les plus significatifs des analyses**

On peut classer *Héritage* et *Désengagement* comme exemples du sous-genre filmique de *drame familial*.

Dans *Héritage* la caméra ne *focalise* pas seulement le protagoniste féminin Hajar, mais aussi en alternance beaucoup d'autres personnages. L'écriture filmique se sert souvent de plans et de séquences de structure dialogique et raconte de cette manière une multitude d'histoires individuelles. Comme les personnages sont fréquemment filmés en *plan rapproché (poitrine, taille)* ou en *gros plans*, les spectateurs/spectatrices peuvent se mettre plus facilement à leurs places. Cela est le cas, par exemple, dans un *gros plan* montrant le visage de Hajar exposé au soleil dans lequel se reflètent la lumière et l'ombre en alternance. Les impressions du paysage à l'arrière-plan de l'image évoquent sa liaison avec son pays natal. Une autre fois il s'agit d'un *plan rapproché poitrine* nocturne de Hajar qui est assise derrière une porte composée de bars en fer, éclairée seulement par la lumière froide d'un réverbère. Cette image témoigne de ses sensations d'étouffement causées par les traditions sévères qui règnent dans son entourage. Hajar figure parmi plusieurs personnages d'*Héritage* qui entre le *borderland* (cf. Anzaldúa 1987) en brisant les tabous et en commettant des actes perçus comme transgression. Elle réconfigure sa propre identité en remettant en question les conventions de sa société. Avec son appartenance hybride elle provoque les identités dichotomes et fermées que

beaucoup de membres de sa famille ont acceptées. Elle est attachée à sa famille palestino-musulmane dont elle affirme l'héritage culturel ; en même temps elle prend sa place dans sa relation d'amour avec Matthew, jeune anglais, et s'ouvre aux origines européennes de celui-ci. Sa tentative de transformer les appartenances culturelles construites en tant qu'oppositions binaires (entre les pôles « occidental » et « oriental ») s'échoue à cause des préjugés de son père et de son compagnon.

Il n'y a pas seulement aucune rencontre entre ces deux hommes, soit-elle physique ou idéelle. Ils n'arrivent pas non plus à apprécier Hajar pour ce qu'elle est parce ils refusent son identité hybride comme « l'autre » d'eux-même. Abu Majd considère Matthew seulement en tant que descendant du régime colonialiste anglais. Pour lui, c'est un étranger hostile qui est responsable de la perte historique de la Palestine. Vue de sa perspective, la liaison entre sa fille et un anglais égale une trahison nationale, religieuse et culturelle. Matthew de son côté réduit Hajar à ses origines ou, plus précisément, à l'image qu'il s'est fait de celles-ci. Dans ses propos, il reproduit des imaginations orientalistes sur « la » grande famille arabe « barbare » où Hajar, menacée par la violence de son frère Majd, ne peut prendre qu'une position subalterne, impuissante. C'est ainsi que le film réfléchit sur l'ambivalence qui caractérise la question de l'appartenance culturelle. Les propos de certains personnages transportent des images essentialisatrices des cultures et bétonnent de cette manière les différences culturelles et ethniques. Sous cet aspect, *Héritage* dévoile le danger des définitions imposées autres.

Ce sont deux séquences qui montrent distinctement que Hajar lâche prise de son père et qu'elle prend aussi ses distances envers Matthew. L'une représente un rêve dans lequel elle se promène au milieu des ruines d'une maison déserte. L'atmosphère y est sinistre suite à l'éclairage gris et blême. Tout à coups, elle croise son père dans une des chambres de cette maison. Il se trouve à l'entourage d'un bouquet de fleurs somptueux, une décoration très colorée qui contraste fortement avec la maison inerte. En même temps, ces fleurs évoquent des ornements funéraires et renvoient à la mort imminente du père. L'autre séquence montre Hajar qui court au long de la plage de Haïfa après une dispute violente avec Matthew. Ses émotions puissantes se transmettent dans cette fuite en course, impression qui est renforcée visuellement par les vagues à l'arrière plan et accentuée au niveau auditif par la musique (*son off/extradiégétique*) de plus en plus forte et dramatique. L'immensité de la mer s'oppose à l'intérieur serré de la voiture où Hajar et Matthew se sont disputés et évoque aussi le départ de Hajar pour l'Europe.

Au niveau de la représentation de soi culturelle, le film crée une image variée des « Palestiniens de 1948 » (Errera 2019) illustrée par la grande famille de Hajar et ne reproduit donc pas de stéréotypes orientalistes. Il démontre, au contraire, les contradictions et les ambivalences au sein d'une société post-coloniale dont les membres se trouvent coincés entre l'adhérence aux traditions et le besoin de mener une vie autonome et indépendante. C'est la discussion entre Marwan et Hajar lors du mariage de leur nièce Alya qui témoigne de ces tensions. Les deux personnages réfléchissent sur les mécanismes de l'oppression patriarcale d'une perspective locale et en partant de leurs propres expériences.

Les rôles du genre *performés* dans *Héritage* se composent de différentes facettes d'identité comme l'âge, la religion, la langue et la classe sociale. Les frères de Hajar, Ahmad et Majd, expriment leur masculinité d'une façon toxique et la rendent ainsi en moyen d'oppression et de violence physique contre leur femme (Ahmad) et leur sœur (Majd). Dans le cours de l'action, leurs concepts d'identité genrés qui sont basés sur cette masculinité rigide et violente implorent. Cela se manifeste à la fin du discours tenu d'Ahmad lors de sa campagne électorale. Il reste debout à la tribune, les traits de son visage pétrifiés. L'arrière-plan de l'image montre son portrait sur une grande affiche publicitaire. La confiance en soi qu'il y exprime contraste fortement avec son humiliation éprouvée lors de son discours. Un autre exemple est celui du *plan rapproché poitrine* de Majd qui reste debout, complètement abattu, devant son chantier détruit par les bombes de la guerre israélo-libanaise. La scène fait un effet apocalyptique suite à l'éclairage sinistre et aux nuages de fumée visibles.

La femme d'Ahmad, Saada, est souvent filmée dans les chambres obscurcies de leur appartement. L'effet d'étouffement qui est ainsi produit accentue son état sans défense envers la violence de son mari. En offrant une *combinaison intermédiaire* (cf. Rajewsky 2008) entre un texte littéraire (un conte), le son (la voix de Saada) et l'image (un *plan panoramique* du village nocturne) le film met en scène la volonté de ce personnage d'être libérée de ce mariage malheureux. Sa voix en *son off/extradiégétique* quitte le lieu de la violence conjugale pour entrer dans le plan enchaîné. La transgression des limites médiales articule la fuite de Saada de cette situation menaçante.

Les personnages du cousin Ali et de Lana créent des effets comiques du film car ils mettent en scène leurs rôles genrés de manière non-conventionnelle. Lana fait cela à l'aide de ses propos libres, brisant des tabous, et de son comportement provocateur envers sa mère pudique Samira qui s'identifie extrêmement aux traditions. Elle entre dans un *borderland* au niveau des conventions du genre parce qu'elle aime les vêtements « interdits » et les mots tabous. Ali de son côté rompt avec le *script du genre* codifié « masculin » en prenant une posture et une

mimique androgynes ce qui correspond à l'affirmation de son appartenance hybride puisqu'il est un r migrant américano-palestinien.

Certaines formes de solidarité entre les femmes de la famille se manifestent dans deux lieux filmés qu'on peut définir comme *hétérotopiques* (cf. Foucault 1994). Premièrement, il s'agit de la banquette dans le jardin de Zeinab. C'est ici que Hajar se confie à sa sœur ain e sous le toit de feuilles protecteur des arbustes. Deuxièmement, il est question du corridor à l'hôpital qui souligne la dimension temporelle de l'espace *hétérotopique*. C'est un lieu transitoire, se transformant selon l'état de santé des membres de la famille en une sph re du soulagement ou du choc. Salma y exhorte Hajar à se protéger de la violence et de la pression sociale exercées de la famille et de l'entourage.

Dans *Héritage*, l'aspect de la repr sentation des autres concerne aussi les personnages juifs-israéliens. L'image de l'altérité culturelle et religieuse se transmet à travers la langue. L'hébreu figure comme la langue de « l'autre » qui domine en même temps l'arabe. Ahmad et Mosh  par exemple négocient seulement en ivrith la répartition des territoires et à l'hôpital, les médecins informent la famille de Hajar sur l'état de santé d'Abu Majd seulement dans cette langue-ci. Excepté la scène à l'hôpital où un médecin juif-israélien console Marwan après l'effondrement de son épouse Salma, ce groupe est associé avec la dominance manipulatrice (Mosh ) et l'adultère (Yana, l'amante d'Ahmad).

Dans *Désengagement* le sujet des frontières et des identités et étroitement lié au *leitmotiv* de la séparation. Si au début du film il y a la mort comme une dernière barrière, impénétrable, c'est la séparation entre mère et fille dans le chaos de l'évacuation des colonies qui a lieu à la fin. La répartition du film en deux parties – une première ayant lieu en Europe, une deuxième en Israël/Palestine – reflète la situation d'Ana et d'Uli, sœur et frère très diff rent l'un de l'autre. En France, Uli rend visite à Ana. Il y prend majoritairement le rôle de l'étranger observant ce qui l'entoure. Il s'y enchaîne le voyage d'Ana en Israël/Palestine où elle, de son côté, appar t en tant qu'observatrice européenne. Dans les deux parties du film, la caméra focalise Ana et Uli, soit ensemble, soit en séparation.

Le voyage d'Uli   Avignon est film  à l'aide de plans de longue durée et aussi des *plans-séquences*. Il est clairement mis en scène comme une série de passages frontaliers différents. Lors de son séjour en France, Uli croise des gens qui sont marginalisés par la société. En tant qu'observateur extérieur il perçoit la périphérie sociale du continent. Cela se montre dans deux séquences. L'une a lieu dans le camp de fortune installé dans la maison de son père-

adoptif. L'autre montre un *plan moyen* d'Uli qui se trouve parmi les habitants des baraques misérables au long d'une ligne de chemin de fer. Dans les deux séquences Uli se dissout visuellement dans les groupes : une fois dans l'obscurité de la cave transformé en camp de fortune où les silhouettes et les yeux des gens sans-abris sont à peine reconnaissables, l'autre fois c'est grâce aux couleurs de ses vêtements et ses bagages qui le rendent très semblables aux gens auprès des baraques. Les images d'Ana se distinguent clairement de celles d'Uli.

C'est le cas dans la première partie de l'action où elle apparaît en tant qu'individu aussi bien que dans la deuxième partie où elle se trouve plus souvent au milieu des groupes.

À Avignon, elle s'est installée dans une chambre au premier étage de la maison paternelle. Elle porte une chemise de nuit en soie noire, et pendant les obsèques du père, une robe élégante, des chaussures à hauts talons et des boucles d'oreilles ornées de diamants. Le déchirement intérieur d'Ana se reflète par exemple dans des *plans rapprochés poitrine* où la lumière du jour tombe seulement sur une moitié de son visage et de son corps tandis que l'autre moitié reste à l'ombre. Elle oscille entre plusieurs identités, dépasse les limites sociales et celles relatives au genre. De la fille en deuil au charisme mélancolique et érotique elle change et joue à la sœur qui salue frénétiquement son frère. Dans un autre moment, par contre, elle l'accueille d'une manière séductrice. Ses poses érotiques se reflètent pendant un court instant dans la porte vitrée de sa chambre. Les spectateurs et spectatrices partagent le regard d'Uli dirigé vers Ana, à moitié nue, dont le reflet fait l'effet des propres fantaisies projetées. En revanche, Uli *performe* son identité sociale et genrée de façon peu variée. Ses vêtements de voyage, sa chemise blanche sobre correspondent à son comportement calme et réservé envers Ana lors de son séjour à Avignon. Dans la bande de Gaza par contre, ses habits professionnels – l'uniforme, la casquette et les bottes – donnent un caractère militaire à sa masculinité.

Habillée d'un style codifié « occidental », et prenant une posture qui trahit son incertitude, Ana se détache des jeunes colons qui chantent lors de leur promenade sur les dunes du désert ainsi que des femmes qui font leurs prières dans leur section de la synagogue. Ana mène une vie séculaire et se situe dans la diaspora juive en Europe. Dans la colonie de Newe Dekalim, c'est elle qui est « l'autre », l'étrangère linguistique, culturelle et religieuse.

L'identité hybride d'Uli se révèle tout au début du film quand il croise Hiam, une Palestinienne vivant dans la diaspora européenne, au train lors de son trajet à Avignon. Le train est un lieu de caractère *hétérotopique* (cf. Foucault 1994) comme il effectue la locomotion, l'état d'être bougé d'un point à un autre et la traverse à l'intérieur ainsi qu'à l'extérieur au niveau temporel et local également. Ce lieu de rencontre renvoie à la

conversation spontanée entre les deux personnages sur leur « migration » entre les cultures. Pendant toute la séquence ils se trouvent dans le couloir du train entre les compartiments et les fenêtres. Tandis que la caméra garde sa distance dirigée vers eux, le vacillement de la lumière et de l'ombre créé par les bougements du train se reflète dans leurs visages. Le couloir serré souligne le lieu transitoire de leur rencontre. Ils se trouvent dans un genre de voie de passage caractérisée d'éléments statiques (*l'échelle* constante de la caméra) et variables (les effets de l'éclairage changeants). Le personnage de l'agent de douane italien symbolise l'ordre du pouvoir officiel, réduisant et simplifiant les appartenances complexes et hybrides en catégories rigides et institutionnalisées. Ses réactions envers le contact aimable entre Hiam et Uli révèlent une perspective européenne essentialisatrice sur « la » situation au Moyen-Orient. Le rapprochement entre les deux personnages peut être interprété en tant que mise en scène d'un *troisième espace*. Ils se rencontrent par la voie communicative et physique (par leur baiser), ainsi franchissant les frontières nationales, culturelles, religieuses et politiques. Dans ce genre de *troisième espace* leurs apparences différentes ne s'annulent pas. Dans sa situation de Palestinienne sans passeport israélien, Hiam renvoie à l'expérience fondamentalement humaine du déracinement aussi bien qu'au sort spécifique du peuple palestinien. Pourtant, son histoire est directement liée au personnage d'Uli ; elle n'apparaît plus au cours du film ce qui soulève la question des représentations de soi et de l'autre dans *Désengagement*.

L'absence manifeste des Palestiniens dans le film – qu'on peut aussi interpréter en tant que présence latente (cf. Doane 2017) – est rompue par la mise en scène théâtrale du poème „Passants parmi des paroles étrangères“ de Mahmoud Darwich. En faisant référence à Erika Fischer-Lichte (<sup>9</sup>2014), la protestation d'un groupe de Palestiniens à la clôture séparant leur territoire de la colonie de Newe Dekalim peut être vue comme une *performance* lyrique. Les vers de Darwich déclamés par Yussuf renvoient à la mémoire collective palestinienne. Ana devient la destinataire de cette manifestation. Dans son état déconcerté elle ne sait pas faire le témoignage des souffrances palestiniennes. Les réactions de Dana par contre dévoilent une tenue orientaliste envers « les » Arabes qui sont rendus les « autres » par rapport au « soi ». La confrontation à la clôture entre les concernés (Yussuf et les autres manifestants) et l'observatrice européenne Ana ne résulte pas dans la naissance d'un *troisième espace*. Dans cette séquence, *Désengagement* ne montre pas de solution du conflit. Au contraire, le film rend évident que les barrières idéologiques (Dan), linguistiques et culturelles (Ana) font échouer la communication et l'empathie.

L'arrivée d'Ana et d'Uli au port d'Ashdod représente une autre séquence dans laquelle l'organe de contrôle qu'est la police s'entrechoque avec la polyvalence et la variabilité d'un lieu *hétérotopique*. Uli fait partie de cette organe de contrôle et c'est ainsi qu'il se sépare d'Ana et la quitte au port. Un *plan rapproché poitrine* raconte l'état de désorientation dans lequel se retrouve Ana. Habillée d'une veste de couleur beige, elle se détache de l'arrière-plan entièrement noir d'une immense coque. Elle semble être dans un espace sans formes et sans démarcations. Cette impression visuelle correspond à son identité diffuse. Dans ce *no man's land* entre les départs et les arrivées, elle se retrouve dans l'inquiétude concernant son propre pays natal et son appartenance.

*Désengagement* raconte le retrait des colonies juives de la bande de Gaza par le biais de la fiction. Néanmoins, le film y recourt aussi aux moyens stylistiques du film sémi-documentaire. Par exemple, l'entraînement des policiers en vue de leur mission à Newe Dekalim est montré à l'aide des *plans-séquences* de longue durée, incluant des actions répétées. On y a l'impression d'assister à la répétition d'une « chorégraphie ». De même, l'évacuation des colons et la démolition de leurs maisons sont mises en scène de longue durée et sans être accompagnées de musique. Dans ces séquences, le film dévoile son caractère montrant en observant des déroulements de longue durée et en faisant les observer.

La variation dans la netteté des images sert à visualiser la décision d'Ana de partir en Israël pour chercher sa fille aussi bien que le moment où elle la revoit. Au niveau symbolique, le film utilise les effets de teinte. Une *combinaison intermédiaire* (cf. Rajewsky 2008) entre l'opéra et le film – la chanteuse Barbara Hendricks y fait apparence au sein de la diégèse – aide à raconter l'adieu d'Ana de son père et de sa vie en Europe. La netteté de l'image alterne d'un *plan rapproché poitrine* de la chanteuse au suivant montrant Ana. Les couleurs dans ces deux plans donnent un fort contraste clair-obscur. En plus, les deux femmes se trouvent aux côtés opposés de la chambre. Tous ces aspects illustrent qu'Ana est à la croisée des chemins.

La réunion entre mère et fille a lieu devant l'arrière-plan des enfants d'une école maternelle, qui jouent gaiement, tandis qu'il y a des policiers attendant leur intervention. Pendant qu'Ana serre Dana dans ses bras, l'arrière-plan s'estompe, le plan est entièrement centré sur les deux femmes. Elles se trouvent en dessous d'une branche en feuilles vertes et aux fleurs jaunes ce qui évoque le délicat début d'une relation. Finalement, ce sont les couleurs de ces vêtements – blanc et bleu – qui font l'allusion aux couleurs nationales israéliennes.

## Conclusions finales

*Héritage* et *Désengagement* illustrent de diverses formes de barrières intérieures et extérieures. Ces œuvres traitent des passages d'une frontière à l'autre au niveau physique ainsi que métaphorique. Finalement, elles démontrent des rencontres qui ont lieu malgré les frontières ainsi que celles qui s'y échouent.

Le film d'Hiam Abbass réunit une multiplicité d'histoires de personnalités individuelles et réfléchit de cette façon sur les constructions d'identités essentialisatrices. Sa dimension politique réside dans cette image différenciée des Israéliens palestiniens ou des Palestiniens israéliens.

Le film d'Amos Gitai démontre et remet en question des concepts d'identités monolithiques collectifs – « des » colons, « des » policiers et « des » Palestiniens. En même temps, il confronte ces constructions de groupes avec des perspectives individuelles – celles d'Uli, d'Ana, de Dana, d'Hiam et de Mahmoud Darwich avec le rôle de Yussuf.

Les représentations des « autres » influencent les discours portant sur elles ; ceux-ci, de leur côté, déterminent la perception des « autres ». « Le » Moyen-Orient est une région fortement médiatisée. Des œuvres cinématographiques comme *Héritage* et *Désengagement* peuvent, à l'aide de leurs choix esthétiques de représentation, contribuer à la réflexion des images stéréotypées. Elles peuvent également rompre avec une mise en scène de kitsch qui annule des différences au profit des solutions simplifiantes.

# Literaturverzeichnis

## Filme des Korpus

*Désengagement/Disengagement*, R.: Amos Gitai, Israel/Frankreich/Italien, Agat Films & Cie, Agav Films (DVD: Studio Canal 2007).

*Héritage/Inheritance*, R.: Hiam Abbass, Israel/Frankreich/Türkei, Agat Films & Cie, Alma Films (DVD: Diaphana Edition Video 2012).

Abbass & Chevrollier 2012, „Le film commenté par Hiam Abbass (réalisatrice) et Antoine Chevrollier (1<sup>er</sup> assistant)“, DVD-Bonusmaterial von *Héritage*.

## Zusätzlich erwähnte Primärliteratur

Darwich, Mahmoud 1988, „Passants parmi des paroles étrangères“, trad. Abdellatif Laâbi in : *Palestine mon pays. L'affaire du poème*, avec la participation de Simone Bitton, Ouri Avnéry et Matitahu Peled, Paris, Éditions de minuit.

Mouawad, Wajdi 2018, *Tous des oiseaux*, avec une postface de Sylvain Diaz, Paris, Actes Sud (Babel).

## Sekundärliteratur

Andriani, Viviana & Aurélie Dard 2012, „*Héritage*, un film de Hiam Abbass. Dossier de presse“, in: *RV Rendez-Vous Relations presse cinéma Communication digitale et créative*, <http://www.rv-press.com/?p=1891> (22.1.2020).

Anzaldúa, Gloria 1987, *Borderlands: the new Mestiza/La Frontera*, San Francisco, Aunt Lute Books.

Arraf, Suha 2015, „Suha Arraf, scénariste, réalisatrice“, aus dem Englischen übersetzt von Michel Euvrard, in: Halbreich-Euvrard, Janine & Carol Shyman Eds., *Israéliens, Palestiniens. Les cinéastes témoignent*, Paris, Riveneuve éditions. 166-170.

Babka, Anna 2017a, „Gayatri C. Spivak“, in: Götttsche, Dirk, Axel Dunker & Gabriele Dürbeck Eds., *Handbuch Postkolonialismus und Literatur*, Stuttgart, J.B. Metzler, Web. 21-26.

Babka, Anna 2017b, „Gender Studies“, in: Götttsche, Dirk, Axel Dunker & Gabriele Dürbeck Eds., *Handbuch Postkolonialismus und Literatur*, Stuttgart, J.B. Metzler, Web. 109-114.

Barbery, Muriel et al. 2007, „Pour une littérature-monde en français“, in : *Le Monde*, [https://www.lemonde.fr/livres/article/2007/03/15/des-ecrivains-plaident-pour-un-roman-en-francais-ouvert-sur-le-monde\\_883572\\_3260.html](https://www.lemonde.fr/livres/article/2007/03/15/des-ecrivains-plaident-pour-un-roman-en-francais-ouvert-sur-le-monde_883572_3260.html) (22.1.2020).

Barthes, Roland 1980, *La chambre claire. Notes sur la photographie*, Paris, Gallimard.

Bathish, Raji 2015, „Pour qui les films palestiniens ?“, aus dem Englischen übersetzt von Michel Euvrard, in: Halbreich-Euvrard, Janine & Carol Shyman Eds., *Israéliens, Palestiniens. Les cinéastes témoignent*, Paris, Riveneuve éditions. 28-37.

Benite, Zvi Ben-Dor 2016, „Zwischen Ost und West – Die Mizrachim“, aus dem Englischen übersetzt von Ursula Wokoek Wollin, in: *Rosa Luxemburg Stiftung Israel*, <http://www.rosalux.org.il/die-mizrachim/> (22.1.2020).

Bertsch, Matthias 2015, „Vor zehn Jahren räumte Israel Siedlungen im Gazastreifen“, in: Deutschlandfunk, [https://www.deutschlandfunk.de/nahost-vor-zehn-jahren-raeumte-israel-siedlungen-im.871.de.html?dram:article\\_id=327956](https://www.deutschlandfunk.de/nahost-vor-zehn-jahren-raeumte-israel-siedlungen-im.871.de.html?dram:article_id=327956) (28.1.2020).

- Besson, Nicolas et al. 2019, „Les principaux chiffres du cinéma en 2018“, in : *Centre national du cinéma et de l'image animée*, <https://www.cnc.fr/documents/36995/153434/CNC-chiffres-cles-2018.pdf/8171285d-250e-f682-4e97-6f2b413cf0fd> (22.1.2020).
- Bhabha, Homi K. 1985, „Signs Taken for Wonders: Questions of Ambivalence and Authority under a Tree outside Delphi, May 1817“, in: *Critical Inquiry* 12/1. 144-165.
- Bhabha, Homi K. 1995, „Cultural Diversity and Cultural Differences“, in: Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths & Helen Tiffin Eds., *The Post-Colonial Studies Reader*, London & New York, Routledge. 206–209.
- Bhabha, Homi K. 2000, *Die Verortung der Kultur*, aus dem Englischen übersetzt von Michael Schiffmann und Jürgen Freudl, Tübingen, Stauffenburg (= Stauffenburg discussion, Studien zur Inter- und Multikultur, 5).
- Boussageon, Alexandre 2014, „Hiam Abbass: ‘Avant de quitter Israël, je ne voulais pas d’enfant’“, in : *Le nouvel obs*, <https://www.nouvelobs.com/cinema/20121212.CIN6052/hiam-abbass-avant-de-quitter-israel-je-ne-voulais-pas-d-enfant-pourquoi-reproduire-ca-dans-ce-pays.html> (26.1.2020).
- Bradfer, Fabienne 2017, „Hiam Abbass: ‘J’en veux à l’homme qui a créé la machine de guerre’“, in : *Le soir plus*, <https://plus.lesoir.be/118735/article/2017-10-11/hiam-abbass-jen-veux-lhomme-qui-cree-la-machin-de-guerre> (28.1.2020).
- Brah, Avtar 2013, „Diaspora, Border and Transnational Identities“, in: Mills, Sara & Reina Lewis Eds., *Feminist Postcolonial theory: A reader*, London, Taylor & Francis, Web. 613-634.
- Bronfen, Elisabeth 2000, „Vorwort“, in: *Die Verortung der Kultur*, aus dem Englischen übersetzt von Michael Schiffmann und Jürgen Freudl, Tübingen, Stauffenburg (= Stauffenburg discussion, Studien zur Inter- und Multikultur, 5). IX-XIV.
- Brunkhorst, Heike & Roman Herzog 2017, „Zeit fürs Steinewerfen – Zeit fürs Steinesammeln“. Der israelische Filmemacher Amos Gitai und sein zerrissenes Land. Manuskript zum Feature, in: *SWR2*, <https://www.swr.de/swr2/programm/sendungen/feature/swr2-feature-zeit-fuers-steinewerfen-zeit-fuers-steinesammeln/-/id=659934/did=19621110/nid=659934/rp73u9/index.html> (22.1.2020).
- Butler, Judith 1990, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, London & New York, Routledge.
- Carmel, Assaf 2007, „Channel 1 won’t finance Gitai’s new film due to his left-wing politics“, in: *Haaretz*, <https://www.haaretz.com/1.4965409> (22.1.2020).
- Castro Varela, María DoMar & Nikita Dhawan <sup>2</sup>2015, *Postkoloniale Theorie: Eine Kritische Einführung*, Bielefeld, Transcript (= Cultural Studies, 36). Web.
- Chabot, Agnès 2007, „*Désengagement*, un film de Amos Gitai. Dossier de presse“, in : *Ad Vitam Distribution*, <https://www.advitamdistribution.com/films/desengagement/> (22.1.2020).
- Cojean, Annick 2018, „*Je ne serais pas arrivée là si... 27 femmes racontent (Hiam Abbass)*“, Paris, Grasset (= *Le Monde*). 231-239.
- Crenshaw, Kimberlé 1989, „Demarginalizing the Intersection of Race and Sex. A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics“, in: *The University of Chicago Legal Forum* 1. 138–167.
- Davidi, Guy 2015, „Guy Davidi, cameraman, réalisateur“, aus dem Englischen übersetzt von Michel Euvrard, in: Halbreich-Euvrard, Janine & Carol Shyman Eds., *Israéliens, Palestiniens. Les cinéastes témoignent*, Paris, Riveneuve éditions. 184-190.
- Deleuze, Gilles & Félix Guattari 1980, *Capitalisme et schizophrénie (2) : Mille plateaux*, Paris, Éditions du Minuit.
- Diederichsen, Diedrich 2008, „Kampf im Kopf. Animationsfilm ‘Waltz with Bashir’“, in: *Zeit Online*, <https://www.zeit.de/2008/46/Waltz-with-Bashir> (22.1.2020).

- Dror, Duki 2015, „Duki Dror, cinéaste, producteur“, aus dem Englischen übersetzt von Michel Euvrard, in: Halbreich-Euvrard, Janine & Carol Shyman Eds., *Israéliens, Palestiniens. Les cinéastes témoignent*, Paris, Riveneuve éditions. 86-91.
- Đurovičová, Nataša 2010, „Preface“, in: Đurovičová, Nataša & Kathleen Newman Eds., *World Cinemas, Transnational Perspectives*, New York & London, Routledge. ix-xv.
- Errera, Eglal 2019, „Avec *Les Modifications*, Sayed Kashua tourne la page“, in: *Le Monde*, [https://www.lemonde.fr/livres/article/2019/04/13/avec-les-modifications-sayed-kashua-tourne-la-page\\_5449713\\_3260.html](https://www.lemonde.fr/livres/article/2019/04/13/avec-les-modifications-sayed-kashua-tourne-la-page_5449713_3260.html) (26.1.2020).
- Ezra, Elizabeth & Terry Rowden 2007, „General Introduction: What is Transnational Cinema?“, in: Ezra, Elizabeth & Terry Rowden Eds., *Transnational Cinema. The Film Reader*. New York & London, Routledge. 1-12.
- Farah, Jakob 2017, „Chronologie des Nahostkonfliktes“, in: Farah, Jakob et al. Eds., *Edition Le Monde diplomatique: Israel und Palästina. Umkämpft, besetzt verklärt*, N°21. 8-11.
- Fischer-Lichte, Erika <sup>9</sup>2014, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/Main, Edition Suhrkamp.
- Foucault, Michel 1994, „Des espaces autres“, in: Defert, Daniel und François Ewald Eds., *Dits et écrits 1954-1988*, IV (1980-1988), Paris, Gallimard, 752-762.
- Friedman, Yael 2010, *Palestinian filmmaking in Israel: negotiating conflicting discourses*, PhD thesis, University of Westminster. Electronic Version.
- Friedman, Yael 2015, „Guises of transnationalism in Israel/Palestine: a few notes on *5 Broken Cameras*“, in: *Transnational Cinemas*, 6/1. 17-32.
- Geissler, Christopher 2017, „Rasse/Rassismus“, in: Götsche, Dirk, Axel Dunker & Gabriele Dürbeck Eds., *Handbuch Postkolonialismus und Literatur*, Stuttgart, J.B. Metzler, Web. 213-216.
- Genette, Gérard 1994, *Erzähltheorie*, München, Fink.
- Gertz, Nurith & George Khleifi 2008, *Palestinian Cinema. Landscape, Trauma and Memory*, Edinburgh, Edinburgh University Press (= Traditions in World Cinema). Web.
- Ginsberg, Terri & Chris Lippard 2010a, „Introduction“, in: Ginsberg, Terri & Chris Lippard Eds., *Historical Dictionary of Middle Eastern Cinema*, Lanham, Toronto & Plymouth, The Scarecrow Press (= Historical Dictionaries of Literature and the Arts, 36). Web. xxxv-liv.
- Ginsberg, Terri & Chris Lippard 2010b, „Chronology“, in: Ginsberg, Terri & Chris Lippard Eds., *Historical Dictionary of Middle Eastern Cinema*, Lanham, Toronto & Plymouth, The Scarecrow Press (= Historical Dictionaries of Literature and the Arts, 36). Web. xxi-xxxiii.
- Ginsberg, Terri 2010c, „Kippur“, in: Ginsberg, Terri & Chris Lippard Eds., *Historical Dictionary of Middle Eastern Cinema*, Lanham, Toronto & Plymouth, The Scarecrow Press (= Historical Dictionaries of Literature and the Arts, 36). Web. 238.
- Gitai, Amos 2019, *La caméra est une sorte de fétiche. Filmer au Moyen-Orient*, Paris, Collège de France/Fayard (=Leçon inaugurale n°282).
- Goliot-Lété, Anne & Francis Vanoye <sup>2</sup>2010, *Précis d'analyse filmique*, Paris, Armand Colin.
- Gouri, Haim 2008, „Fleeting Words“, in: *Haaretz*, <https://www.haaretz.com/1.5014882> (20.1.2020).
- Gott, Michael & Thibaut Schilt 2018, „Introduction. The Kaleidoscope of Cinéma-monde“, in: Gott, Michael & Thibaut Schilt Eds., *Cinéma-monde. Decentred Perspectives on Global Filmmaking in French*, Edinburgh, Edinburgh University Press. 1-21.

- Harrer, Gudrun 2008, „Schreib auf: Ich bin - ein Dichter“, in: *derStandard.at*, <https://www.derstandard.at/story/1220459840605/schreib-auf-ich-bin---ein-dichter> (20.1.2020)
- Harris, Rachel S. 2013, „Parallel Lives: Palestinian, Druze, and Jewish Women in recent Israeli Cinema on the conflict: *Free Zone, Syrian Bride, and Lemon Tree*“, in: *Shofar*, 32/1. 79-102.
- Higbee, Will 2018, „Cinéma-monde and the Transnational“, in: Gott, Michael & Thibaut Schilt Eds., *Cinéma-monde. Decentred Perspectives on Global Filmmaking in French*, Edinburgh, Edinburgh University Press. 341-356.
- Higbee, Will & Song Hwee Lim 2010, „Concepts of Transnational Cinema : Towards a Critical Transnationalism in Film Studies“, in: *Transnational Cinemas*, 1/1. 7-21.
- Higson, Andrew 2007, „The Limiting Imagination of National Cinema“, in: Ezra, Elizabeth & Terry Rowden Eds., *Transnational Cinema. The Film Reader*. New York & London, Routledge. 15-26.
- Hilal, Sandi, Alessandro Petti & Eyal Weizmann (undat.), „Neve Dekalim“, in: *Decolonizing Architecture Art Residency*, <http://www.decolonizing.ps/site/neve-dekalim/> (28.1.2020).
- Hofmann, Sarah Judith 2018, „Samuel Maoz: ‚In werde in Israel als Verräter beschimpft‘. Interview“, in: *Deutsche Welle*, <https://www.dw.com/de/samuel-maoz-ich-werde-in-israel-als-verr%C3%A4ter-beschimpft/a-44381279> (22.1.2020).
- Iqbal, Nosheen 2017, „How sex, drugs and politics earned In Between’s director a fatwa“, in: *The Guardian*, <https://www.theguardian.com/film/2017/sep/28/maysaloun-hamoud-female-director-israel-palestine> (22.1.2020).
- Jaggi, Maya 2002, „Poet of the Arab world“, in: *The Guardian*, <https://www.theguardian.com/books/2002/jun/08/featuresreviews.guardianreview19> (20.1.2020)
- Jacir, Annemarie 2015, „Annemarie Jacir, cinéaste, productrice“, aus dem Englischen übersetzt von Michel Euvrard, in: Halbreich-Euvrard, Janine & Carol Shyman Eds., *Israéliens, Palestiniens. Les cinéastes témoignent*, Paris, Riveneuve éditions. 122-126.
- Kaczek, Monika & Frédéric-Gérard Kaczek 2009, „Jüdisches Filmfestival Wien 2009“, in: *Jüdisches Filmfestival Wien*, <http://archiv.jfw.at/2009/> (22.1.2020).
- Kealhofer-Kemp, Leslie 2018, „The Career of Actress Hafsia Herzi: Crossing Borders, Challenging Barriers“, in: Gott, Michael & Thibaut Schilt Eds., *Cinéma-monde. Decentred Perspectives on Global Filmmaking in French*, Edinburgh, Edinburgh University Press. 110-128.
- Keutzer, Oliver et al. 2014, *Filmanalyse*, Wiesbaden, Springer Fachmedien Wiesbaden, Springer VS (= Film, Fernsehen, Neue Medien). Web.
- Levieux, Michèle (2010), „Ronit Elkabetz, Hiam Abbass. Israélienne et Palestinienne, deux actrices symboles de paix“, in: *l’Humanité*, <https://www.humanite.fr/ronit-elkabetz-hiam-abbass-israelienne-et-palestinienne-deux-actrices-symboles-de-paix> (27.1.2020).
- Loshitzky, Yosefa 2012, „Ella Shohat: Israeli Cinema“, in: *Third Text* 26/5. Web. 615-618.
- Marshall, Bill 2012, „Cinéma-monde ? Towards a concept of Francophone cinema“, in: *Francosphères*, 1/1. 35-51.
- Marshall, Bill 2018, „Worlds Within ; In the World“, in: Gott, Michael & Thibaut Schilt Eds., *Cinéma-monde. Decentred Perspectives on Global Filmmaking in French*, Edinburgh, Edinburgh University Press. 323-335.
- Martin, Florence 2016, „Cinéma-monde : de-orbiting Maghrebi cinema“, in: *Contemporary French Civilization*, 14/3-4. 461-475.

- Metz, Christian & Donna Jean Umiker-Sebeok 2011, *Language and Cinema*, Berlin & Boston, De Gruyter Mouton. Web.
- Morag, Raya 2013, „Queering Terror: Trauma, Race, and Nationalism in Palestinian and Israeli Gay Cinema during the Second Intifada“, in: Raz, Yosef & Boaz Hagin Eds., *Deeper than oblivion: trauma and memory in Israeli cinema*, New York, Bloomsbury Academic. Web. 167-198.
- Munk, Yael 2015, „Dépolitisation du nouveau cinéma israélien“, aus dem Englischen übersetzt von Michel Euvrard, in: Halbreich-Euvrard, Janine & Carol Shyman Eds., *Israéliens, Palestiniens. Les cinéastes témoignent*, Paris, Riveneuve éditions. 18-26.
- Munk, Yael 2018, „Israeli Cinema’s Interpretations of the Biblical Imperative of Colonization“, in: Liew, Tat-Siong Benny & Fernando F. Segovia Eds., *Colonialism and the Bible: Contemporary Reflections from the Global South*, Lanham, Lexington Books. Web. 87-101.
- Munk, Yael 2019, „The Borders We Cross in Search of a Better World“, in: Hanna, Monica & Rebecca A. Sheehan Eds., *Border Cinema. Reimagining Identity Through Aesthetics*, New Brunswick, Rutgers University Press. Web. 179-194.
- Naficy, Hamid 2018, *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*, Princeton, Princeton University Press. Web.
- Prolongeau, Hubert 2010, „Kino gegen Mythen. Die neuen israelischen Filme sind nicht nur im Ausland erfolgreich“, aus dem Französischen übersetzt von Sabine Jainski, in: *Le Monde diplomatique*, <https://monde-diplomatique.de/artikel/!436188https://www.youtube.com/watch?v=F9ldOq--r5w> (26.1.2020).
- Raberger, Ursula 2015, *Israelischer queerer Film*, Wien, Zaglossus.
- Rajewsky, Irina 2008, „Intermedialität und remediation. Überlegungen zu einigen Problemfeldern der jüngeren Intermedialitätsforschung“, in: Paech, Joachim & Jens Schröter Eds., *Intermedialität analog/digital. Theorien – Methoden – Analysen*, München, Fink. 47-60.
- Reeck, Laura 2018, „Guerrilla Filmmaking with Rachid Djäïdani“, in: Gott, Michael & Thibaut Schilt Eds., *Cinéma-monde. Decentred Perspectives on Global Filmmaking in French*, Edinburgh, Edinburgh University Press. 65-84.
- Riklis, Eran 2015, „Eran Riklis, réalisateur“, aus dem Englischen übersetzt von Michel Euvrard, in: Halbreich-Euvrard, Janine & Carol Shyman Eds., *Israéliens, Palestiniens. Les cinéastes témoignent*, Paris, Riveneuve éditions. 76-83.
- Ruggle, Walter 2018, „Tel Aviv On Fire“, in: *Trigon-film*, [https://www.trigon-film.org/de/movies/Tel\\_Aviv\\_on\\_Fire](https://www.trigon-film.org/de/movies/Tel_Aviv_on_Fire) (22.1.2020).
- Said, Edward 1979, *Orientalism*, New York, Vintage Books.
- Scharer, Matthias 2017, „TZI als ‘Third Space’ transreligiöser Begegnungen“, in: *Themenzentrierte Interaktion*, 31/2. 131-138.
- Schiebinger, Londa et al. 2011-2018 Eds., „Rassisierung\* und Ethnisierung\*“, in: *Gendered Innovations in Science, Health & Medicine, Engineering, and Environment* (genderedinnovations.stanford.edu) bzw. in der deutschen Übersetzung von Dagmar Fink und Birgit Mennel in: *TU Wien Geschlecht und Innovation*, <http://www.geschlecht-und-innovation.at/home/> (22.1.2020).
- Schneider, Noemi 2018, „Poetischer Sprengstoff. Eine Reise durch Israel und Palästina zehn Jahre nach dem Tod des Dichters Mahmoud Darwish. Manuskript“, in: *Deutschlandfunk Kultur*, [https://www.deutschlandfunkkultur.de/auf-den-spuren-des-dichters-mahmoud-darwish-poetischer.974.de.html?dram:article\\_id=424623](https://www.deutschlandfunkkultur.de/auf-den-spuren-des-dichters-mahmoud-darwish-poetischer.974.de.html?dram:article_id=424623) (20.1.2020).
- Schönhuth, Michael 2017, „Essentialisierung“, in: *Das Kulturglossar*, <http://www.kulturglossar.de/html/e-begriffe.html#essentialisierung> (22.1.2020).

- Schwarz, Thomas 2017, „Hybridität/Hybridisierung“, in: Götsche, Dirk, Axel Dunker & Gabriele Dürbeck Eds., *Handbuch Postkolonialismus und Literatur*, Stuttgart, J.B. Metzler, Web. 156-160.
- Shohat, Ella Habiba & Robert Stam 1994, *Unthinking eurocentrism: multiculturalism and the media*, London, Routledge.
- Shohat, Ella Habiba 2007, „Post-Third-Worldist Culture: Gender, Nation, and the Cinema“, in: Ezra, Elizabeth & Terry Rowden Eds., *Transnational Cinema. The Film Reader*. New York & London, Routledge. 39-56.
- Shohat, Ella Habiba <sup>2</sup>2010, *Israeli Cinema: East/West and the Politics of Representation*, London & New York, Tauris (= Library of Modern Middle East Studies, 78).
- Skorpis, Marianne 2018, „70 Jahre ‘Nakba’: Der Kampf gegen das Vergessen“, in: *arte*, <https://info.arte.tv/de/70-jahre-nakba-der-kampf-gegen-das-vergessen> (22.1.2020).
- Spivak, Gayatri Chakravorty 1985, „The Rani of Sirmur: An Essay in Reading the Archives“, in: *History and Theory*, 24/3. 247-272.
- Spivak, Gayatri Chakravorty 1988, „Can the Subaltern Speak?“, in: Nelson, Cary & Lawrence Grossberg Eds., *Marxism and the Interpretation of Culture*, Urbana, University of Illinois Press. 271-313.
- Struve, Karen 2017a, „Homi K. Bhabha“, in: Götsche, Dirk, Axel Dunker & Gabriele Dürbeck Eds., *Handbuch Postkolonialismus und Literatur*, Stuttgart, J.B. Metzler, Web. 16-21.
- Struve, Karen 2017b, „Third Space“, in: Götsche, Dirk, Axel Dunker & Gabriele Dürbeck Eds., *Handbuch Postkolonialismus und Literatur*, Stuttgart, J.B. Metzler, Web. 226-228.
- Tawil, Yasmina 2019, „A Journey Through the Films of Elia Suleiman“, in: *Arab Film & Media Institute*, <https://arabfilmstitute.org/the-films-of-elias-suleiman/> (1.2.2020).
- Tawil-Souri, Helga 2010, „Nakba“, in: Ginsberg, Terri & Chris Lippard Eds., *Historical Dictionary of Middle Eastern Cinema*, Lanham, Toronto & Plymouth, The Scarecrow Press (= Historical Dictionaries of Literature and the Arts, 36). Web. 292-293.
- Todorov, Tzvetan 1984, *The Conquest of America: The Question of the Other*, New York, Harper & Row.
- Uerlings, Herbert 2017, „Interkulturalität. Interkulturelle und postkoloniale Literaturwissenschaft im Überblick“, in: Götsche, Dirk, Axel Dunker & Gabriele Dürbeck Eds., *Handbuch Postkolonialismus und Literatur*, Stuttgart, J.B. Metzler, Web. 101-108.
- Ulloa, Marie-Pierre 2013, „Écrans américains, écran maghrébin“, in: *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée* [Web], 134, décembre 2013, <http://journals.openedition.org/remmm/8382> (22.1.2020).
- Yaqubi, Mohanad & Sami Said 2015, „Mohanad Yaqubi et Sami Said, producteurs“, aus dem Englischen übersetzt von Michel Euvrard, in: Halbreich-Euvrard, Janine & Carol Shyman Eds., *Israéliens, Palestiniens. Les cinéastes témoignent*, Paris, Riveneuve éditions. 144-149.
- Zanger, Anat 2012, *Place, memory and myth in contemporary Israeli cinema*, Edgware & Portland, Vallentine Mitchell. Web.
- Zanger, Anat & Nurith Gertz, 2019, „No-Man’s-Land. Shifting Borders and Alternating Identities in Contemporary Israeli Cinema“, in Hanna, Monica & Rebecca A. Sheehan Eds., *Border Cinema. Reimagining Identity Through Aesthetics*, New Brunswick, Rutgers University Press. 163-178. Web.
- Žižek, Slavoj, 1991, *For They Know Not What They Do: Enjoyment as a Political Factor*, London, Verso.
- (n.n.), „Les aides publiques au cinéma en France“, in: *Sénat*, <https://www.senat.fr/rap/r02-276/r02-27616.html>, (22.1.2020).

- (n.n.), „Co production Treaties“, in: *Israel Film Fund Website*, <http://intl.filmfund.org.il/index.asp?id=8&Co-Production%20Treaties> (12.11.2019).
- (n.n.), „Or (Mon trésor)“, in : *Viennale V'07*, <https://www.viennale.at/de/film/or-mon-tr-sor> (22.1.2020).
- (n.n.), „Villa Touma“, in : *Viennale V'14*, <https://www.viennale.at/de/film/villa-touma> (22.1.2020).
- (n.n.), „Chronicles of a Disappearance“, in: *Jewish Film Institute*, <https://jfi.org/watch-online/jfi-on-demand/chronicles-of-a-disappearance> (22.1.2020).
- (n.n.), „Wajib: L'invitation au mariage“, in : *cineuropa*, <https://www.cineuropa.org/fr/film/331367/> (22.1.2020).
- (n.n.), „Barash“, in: *identities queer film festival 2017*, <http://www.identities.at/de/filmprogramm/filmdetail/?film=2976> (22.1.2020).
- (n.n.), „The Law in these Parts. A film by Ra'anana Alexandrowicz“, in: *TheLawFilm*, <https://www.thelawfilm.com/eng#!/the-film> (22.1.2020).
- (n.n.), „Mahmoud Darwich. Palestine mon pays“, in : *éditions de minuit*, [http://www.leseditionsdeminuit.fr/livre-Palestine\\_mon\\_pays-2005-1-1-0-1.html](http://www.leseditionsdeminuit.fr/livre-Palestine_mon_pays-2005-1-1-0-1.html) (20.1.2020).
- (n.n.), „Othering“, in: *Zürcher Hochschule der Künste*, <https://www.zhdk.ch/forschung/ehemalige-forschungsinstitute-7626/iae/glossar-972/othering-5894> (22.1.2020).
- (n.n.), „About“, in: <http://idiomfilm.com/> (1.2.2020).
- (n.n.), „Route 181, fragments of a journey in Palestine-Israel“, in: *momento-films*, <http://www.momento-films.com/movie/route-181-fragments-journey-palestine-israel> (1.2.2020).
- (n.n.), „Write Down, I Am an Arab“, in: *hotdocs Canadian International Documentary Festival*, <https://www.hotdocs.ca/archive/films/write-down-i-am-an-arab> (1.2.2020).

## Video-Quellen

- Abbass, Hiam 2013, „Nous sommes les Palestiniens d'Israël et pas les arabes israéliens“, in : *TV 5 Monde*, <https://www.youtube.com/watch?v=aZk3AJhwyIY> (27.1.2020).
- Abbass, Hiam 2015, „Hiam Abbass : ‘Née en Israël d'une famille Palestinienne’“, in : *Créations originales – Forum des images*, <https://www.youtube.com/watch?v=p4yqJ7d3dcI> (26.1.2020).
- Abbass, Hiam 2016, „Hiam Abbass: I don't know why we became a mass“, in: *TIFF Originals*, <https://www.youtube.com/watch?v=4DuhDZsJQzo> (Hiam Abbass, I don't know why we became a mass) (27.1.2020).
- Abbass, Hiam 2018, „Hiam Abbass et son rapport avec la langue française“, in : *TV5 Monde/#MOE*, <https://www.youtube.com/watch?v=F9ldOq--r5w> (26.1.2020).
- Doane, Mary Ann 2017, „Film Screening, Discussion with Amos Gitai“, in: *vimeopro*, <https://vimeopro.com/user29727690/architecture/video/236130818> (22.1.2020).

## Verzeichnis zusätzlich erwähnter Filme

*House/Bait* (Amos Gitai: 1980, IL)  
*Wadi* (Amos Gitai : 1981, IL)  
*Field Diary/Journal de campagne* (Amos Gitai : 1982, IL/FR)  
*Hommage by Assassination* (Elia Suleiman: 1992, PAL/US/TU)  
*Chronicles of a Disappearance* (Elia Suleiman: 1996, IL/USA/DE/FR/PAL)  
*War and Peace in Vesoul* (Amos Gitai und Elia Suleiman: 1996, IL/FR)  
*Kippur* (Amos Gitai : 2000, IL/FR)  
*Le pain* (Hiam Abbass: 2001, FR)  
*Satin Rouge* (Raja Amari : 2002, TUN/FR)  
*Kedma* (Amos Gitai: 2002, IT/IL/FR)  
*Divine Intervention* (Elia Suleiman: 2002, FR/MO/DE/PAL)  
*Rana's Wedding* (Hany Abu-Assad: 2003, PAL/NL)  
*Route 181* (Michel Khleifi und Eyal Sivan: 2003, F/B/DE/GB)  
*Or* (Keren Yedaya : 2004, IL/FR)  
*Promised Land* (Amos Gitai : 2004, IL/FR)  
*The Syrian birde/ La fiancée syrienne* (Eran Riklis : 2004, FR/DE/IL)  
*Free Zone* (Amos Gitai : 2005, IL/BEL/FR/ESP)  
*The Bubble* (Eytan Fox: 2006, IL)  
*Jellyfish* (Etgar Keret und Shira Geffen: 2007, IL/FR)  
*Les citronniers/Lemon Tree* (Eran Riklis : 2008, IL/DE/FR)  
*Waltz with Bashir* (Ari Folman : 2008, IL/FR/DE/USA)  
*Lebanon* (Samuel Maoz : 2009, IL/FR/DE/GB)  
*Jaffa* (Keren Yedaya : 2009, DE/IL/FR)  
*5 Broken Cameras* (Emad Burnat/Guy Davidi, IL/PAL/FR/NL, 2011)  
*The Law in These Parts* (Ra'anan Alexandrowicz: 2011, IL/USA/DE)  
*The Attack* (Ziad Doueiri: 2012, LEB/FR/QAT/BEL)  
*Villa Touma* (Suha Arraf: 2014, IL/PAL)  
*Write Down, I am an Arab* (Ibtisam Mara'ana Menuhin: 2014, PAL/IL)  
*Barash* (Michal Vinik: 2015, IL)  
*Corps étranger* (Raja Amari : 2016, TUN/FR)  
*Avant les rues* (Chloé Leriche : 2016, Québec/CAN)  
*Bar Bahar – Je danserai si je veux* (Maysaloun Hamoud: 2016, IL/FR)  
*Wajib* (Annemarie Jacir : 2017, PAL/FR/DE/COL/NOR/DEN/QAT/ARE)  
*Foxtrot* (Samuel Maoz : 2017, IL/CH/DE/FR)  
*Insyriated* (Philippe Van Leeuw: 2017, BEL/FR/LEB)  
*Tel Aviv on Fire* (Sameh Zoabi: 2019, LUX/BE/IL/FR)

## Verzeichnis der Filmstills

Abbildung 1: Moshe und Ahmad verhandeln ( <i>Héritage</i> : 00:03:06).....	41
Abbildung 2: Zeinab und Hajar im Olivengarten ( <i>Héritage</i> : 00:06:56) .....	46
<b>Abbildung 3:</b> Lana provoziert ( <i>Héritage</i> : 00:22:57) .....	48
<b>Abbildung 4:</b> Das Gruppenbild ( <i>Héritage</i> : 00:41:32-00:41:38) .....	51
Abbildung 5: Marwan und Salma ( <i>Héritage</i> : 1:09:44).....	54
Abbildung 6: Cousin Ali und Hajar im Kiosk ( <i>Héritage</i> : 00:04:48).....	55
Abbildung 7: <i>gros plan</i> auf Hajar ( <i>Héritage</i> : 00:19:14).....	57
Abbildung 8: <i>gros plan</i> auf Hajar ( <i>Héritage</i> : 01:05:25).....	58
Abbildung 9: Hajars Traum ( <i>Héritage</i> : 01:16:16).....	58

Abbildung 10: Transit im Zug ( <i>Désengagement: 00:05:24</i> ).....	66
<b>Abbildung 11:</b> Uli in der Siedlung am Bahnhof ( <i>Désengagement: 00:13:16</i> ) .....	67
Abbildung 12: Ana und der tote Vater ( <i>Désengagement: 00:11:04</i> ) .....	68
Abbildung 13: Barbara Hendricks singt ( <i>Désengagement: 00:41:17</i> ) .....	71
Abbildung 14: Ana blickt zurück ( <i>Désengagement: 00:42:52</i> ) .....	71
Abbildung 15: Ana im Hafen von Ashdod ( <i>Désengagement: 00:53:43</i> ).....	73
Abbildung 16: Ana und Dana I ( <i>Désengagement: 01:24:14</i> ).....	74
Abbildung 17: Ana und Dana II ( <i>Désengagement: 01:24:41</i> ) .....	75
Abbildung 18: Begegnung am Sperrzaun ( <i>Désengagement: 01:14:09</i> ) .....	79
Abbildung 19: Ana betritt die Synagoge ( <i>Désengagement: 01:30:54</i> ).....	80
Abbildung 20: Yussuf deklamiert Darwish ( <i>Désengagement: 01:37:53</i> ).....	82

## Abstract

Die von interkulturellen Begegnungen wie kriegerischen Auseinandersetzungen geprägte Region „des“ Nahen Ostens nimmt insbesondere seit den 2000er-Jahren in einer Reihe von Filmen mit französischer Produktionsbeteiligung eine bedeutende Rolle ein.

*Héritage* (2012, FR/IL/TR) von Hiam Abbass, einer in Frankreich beheimateten palästinensischen Regisseurin, und *Désengagement* (2007, FR/IL/DE/IT) von Amos Gitai, einem zwischen Paris und Haifa pendelnden israelischen Filmemacher, sind Beispiele für solche Filme.

In Anlehnung an Bill Marshalls (2012) *cinéma-monde*-Konzept werden diese beiden Werke als frankophones Weltkino eingeordnet. Der transkulturelle Produktionskontext ihres Entstehens schlägt sich innerdiegetisch auf Ebene der Repräsentation nieder. Im Zentrum des Forschungsinteresses stehen deshalb die filmischen Inszenierungen von Identitäts(re)konfiguration an und über kulturelle, religiöse, nationale und sprachliche Grenzen hinweg. Eingebettet in postkoloniale Theoriekonzepte (Said, Spivak, Bhabha) sollen die in den Filmen verhandelten Selbstverortungen und Fremdrepräsentationen untersucht werden.