

TopographieForschung Bd. 3  
(LiteraturForschung Bd. 11)  
Herausgegeben vom Zentrum für Literatur- und  
Kulturforschung

Miranda Jakiša, Andreas Pflitsch (Hg.)

# Jugoslawien – Libanon

Verhandlung von Zugehörigkeit  
in den Künsten fragmentierter Kulturen

Mit Beiträgen von

Monique Bellan, Jan Dutoit, Lotte Fasshauer, Miranda Jakiša,  
Anne Cornelia Kenneweg, Katja Kobolt, Matthias Meindl,  
Riccardo Nicolosi, Tatjana Petzer, Andreas Pflitsch, Boris Previšić,  
Manfred Sing, Peter Stankovič, Zoran Terzić, Ines Weinrich,  
Miriam Younes und Tanja Zimmermann

Kulturverlag Kadmos Berlin

Das dem Band zugrundeliegende Forschungsprojekt wurde vom Bundesministerium für Bildung und Forschung unter dem Förderkennzeichen 07GW04 gefördert

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <<http://dnb.d-nb.de>> abrufbar

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Copyright © 2012,

Kulturverlag Kadmos Berlin. Wolfram Burckhardt

Alle Rechte vorbehalten

Internet: [www.kv-kadmos.com](http://www.kv-kadmos.com)

Umschlaggestaltung: kaleidogramm, Berlin.

Umschlagabbildung: Ziad Antar *Tuna*, Nebojša Šerić *Spomenik*

Gestaltung und Satz: kaleidogramm, Berlin

Druck: Standartu Spaustuve

Printed in EU

ISBN (10-stellig) 3-86599-149-1

ISBN (13-stellig) 978-3-86599-149-2

# Zwischen Hier und Anderswo Über Ghassan Salhabs Beirut-Filme

LOTTE FASSHAUER

Das erste Bild von *Arḍ maḡhūla/Terra incognita*<sup>1</sup> (2002) des libanesischen Regisseurs Ghassan Salhab zeigt eine von starkem Wind bewegte Baumkrone, wir hören Sturmgeräusche. Je länger das Bild stehen bleibt, desto mehr gewinnt es metaphorische Qualitäten. Es könnte Folgendes ausdrücken: Etwas Gewachsenes, Ausdifferenziertes ist einer bestandsgefährdenden Krise in Form des Sturms ausgesetzt. Es folgt eine Frontal-



Abb. 1 Screenshot aus: *Terra Incognita*, R: Ghassan Salhab (Lib./F 2002), TC 00:00:53. Mit freundlicher Genehmigung des Regisseurs.

aufnahme eines Tonstudios, in dem ein Nachrichtensprecher auf das Startsignal wartet, doch statt der Nachrichtenansage erfolgt ein abrupter Schnitt zur nächsten Einstellung, die eine antike Ruinenlandschaft in den Bergen zeigt. Offscreen hört man die Erklärungen einer Fremdenführerin zu den Ruinen. Instinktiv überträgt sich die in der vorhergehenden Einstellung geweckte Erwartung objektiv verbürgter Nachrichten auf die offensichtlich subjektiv gefärbten Ausführungen der Fremdenführerin. Das auf das Ruinenbild folgende Schwarzbild erhöht die Aufmerksamkeit für den gesprochenen Text, aus dem sich der Satz »Ein Eroberer verjagt den nächsten« als zusammenfassende Beschreibung der Geschichte des Libanon bis zur Gegenwart besonders einprägt.

<sup>1</sup> Ghassan Salhab: *Arḍ maḡhūla/Terra incognita*, 35 mm, 120 min., Libanon/Frankreich 2002.

Die Schwierigkeit von Zugehörigkeit in einer Stadt, die sich durch Zerstörung und Wiederaufbau ständig im Wandel befindet, ist eines der Themen, mit denen der libanesische Regisseur Ghassan Salhab seine Filmfiguren konfrontiert. Die Zerstörung des multikonfessionellen und sozial gemischten Stadtzentrums bereits in den ersten Kriegsjahren, die zu einer Entkernung der Stadt Beirut, zu einer leeren Mitte führte, hat die Auslöschung sozialer Erinnerungsräume zur Folge. Stadtviertel erfahren entsprechend einer kriegsbedingten, zunehmenden Fragmentierung der Stadt massive Veränderungen ihrer Sozialstruktur hin zu kleineren homogenen Einheiten, wodurch die durch stark emotionalisierte Erinnerungen geprägten mentalen Topographien die physische Realität überlagern. Auch nach offizieller Beendigung des libanesischen Bürgerkrieges (1975–90) wirken die Ursachen des Krieges im Untergrund latent weiter. In einer ständig gespannten Lage gibt es plötzliche Eruptionen der Gewalt, die sich unmerklich im Untergrund vorbereitet haben und die – auch wenn sie schnell vorüber sind – vorhandene Machtverhältnisse und Entwicklungspläne zerstören und eine neue Ausgangssituation schaffen. Noch ehe eine Zukunftsvision annähernd verwirklicht ist, wird sie überdeckt von anderen Zielen. Ein Aufbruch nach dem anderen wird zunichte gemacht, die Betroffenen sehen sich immer wieder am Anfang. Die Interpretation des Erlebten fällt den Einzelnen schwer, die Erinnerungen sind gestört:

Of course I was wrong, but everything was obscured by the overwhelming darkness which overshadowed personal events, intermingling and confusing them to the point at which they became irredeemably entangled. It was impossible to emerge with a strong memory and it continued to be so as the parallel guilty feelings kept growing.<sup>2</sup>

Diese Wahrnehmungen des libanesischen Autors und Journalisten Hazem Saghieh finden sich auch bei Ghassan Salhab und seinen Filmfiguren wieder. Das Unerledigte und Uneindeutige prägen seine Filmdramaturgie. Salhabs Kamera gibt das aus Bruchstücken geklitterte Stadtbild wieder, seine Filmfiguren sind aus ihren ursprünglichen sozialen Verbänden abgelöste Glieder. Alte Bindungen sind fragwürdig geworden oder ganz zerbrochen. Sie sind kompromittiert, haben sich als irreführend oder gar als verhängnisvoll erwiesen. Daraus entsteht eine Scheu, neue Bindungen einzugehen. Zweifel und Skepsis haben sich tief eingegraben. Das Verhältnis zwischen den Figuren in Salhabs Filmen ist so ruinös, so

<sup>2</sup> Hazem Saghieh: »Crossings. Beirut in the Eighties«, in: Malu Halasa/Roseanne Saad Khalaf (Hg.): *Transit Beirut. New Writing and Images*, London (Saqi) 2004, S. 110–121, S. 121.

zersplittert, wie das Bild von der Stadt, das vorgestellt wird. Die Beziehung zur Stadt ist einerseits so wesentlich, weil mit ihr die Erinnerung an die Vergangenheit und damit auch die Konsistenz der eigenen Biographie verbunden ist. Sie ist gleichzeitig so schwierig, weil ihr ruinöser Zustand die Erinnerungen nicht mehr oder nur noch in Bruchstücken widerspiegelt.

Meine Analyse der Filme Ghassan Salhabs wird von der Frage geleitet, inwiefern ihr Inhalt und ihre Gestaltung den Zusammenhang zwischen Zerstörung und Wandel des Stadtbilds von Beirut, Auflösung des gesellschaftlichen Zusammenhalts und die Problematik der Zugehörigkeitsfindung widerspiegeln. Im Fokus meines Interesses stehen Ghassan Salhabs Filme *Ašbāḥ Bairūt/Beyrouth fantôme* (1998) und *Arḍ mağhūla/Terra incognita* (2002). Ein Exkurs zur zeitgenössischen Bildenden Kunst und Architektur im Libanon verdeutlicht ähnliche Tendenzen, die sich in vergleichbaren künstlerischen Verfahren äußern, die im Zusammenhang mit den paradoxen Kriegs- und Nachkriegserfahrungen stehen.

### *Arḍ mağhūla/Terra incognita*

Nach den ersten metaphorischen Bildern nimmt die Kamera die Verfolgung der Hauptfigur auf, die Blauhelme mit französischem Hoheitszeichen an der Uniform zu archäologischen Stätten führt – *terra incognita* für jene – und sie ihnen auf französisch erklärt. Damit ist der Betrachter bereits auf die Verbindung von den antiken Eroberern zu den französischen Kolonialherren hingewiesen, auch wenn die Blauhelme keine Kolonialherren, aber vielleicht doch als Folge der ehemaligen kolonialen Situation zu verstehen sind. Unter den vorgestellten Tempeln, die männlichen Gottheiten gewidmet waren, gibt es einen, dessen Widmung ungeklärt ist. Aufgrund des Figureschmucks wird eine weibliche Gottheit vermutet. Inschriften nennen die Namen der Financiers, hinter denen man einen einzigen Tempelbauer, eine Art Minister für Großprojekte vermutet. Spätestens an dieser Stelle kommt dem Kenner der rezenten Wiederaufbauprojekte in Beirut der Vergleich mit Rafiq al-Hariri und der Gesellschaft Solidere in den Sinn, dem heutigen Financier für Großprojekte. Das Wiederaufbauprojekt Hariris sollte die Bürgerkriegsschäden zum Verschwinden bringen und die Stadt in altem Glanz erstrahlen lassen.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Vgl. Saree Makdissi: »Beirut/Beirut«, in: *Tamass. Contemporary Arab Representations. Beirut/Libanon 1*, Barcelona (Fundació Antoni Tàpies) 2002, S. 27–39, S. 30–33.

So lässt sich eine Parallele ziehen zwischen der weiblichen Gottheit des antiken Tempels und Beirut als personifizierter Stadt.

Hierauf folgt die Einblendung des Titels *Terra incognita*, während der Name des Filmregisseurs dem eingeblendeten Ausweis zu entnehmen ist. Zu lesen ist dort neben den üblichen Daten auch die Konfession des Ausweisinhabers. Nach Ende des Bürgerkrieges wurde aber die Konfession nicht mehr eingetragen. Wenn in diesem 2002 gedrehten Film ein Ausweis gezeigt wird, wie er seit 1990 nicht mehr üblich ist, so ist darin eine Absicht zu erkennen. Es wird gezeigt, dass Identitätszuschreibungen in der libanesischen Nachkriegsgesellschaft nach wie vor mit ihrer konfessionellen Zugehörigkeit zusammenhängen. 18 Konfessionen sind im Libanon offiziell anerkannt: Sunniten, Schiiten, Drusen, Alawiten, Ismailiten, Maroniten, Griechisch-Orthodoxe, Syrisch-Orthodoxe, Armenier, Armenisch-Katholische, Griechisch-Katholische, Syrisch-Katholische, Lateiner, Chaldäer, Armenisch-Protestantische, Protestanten, Juden und seit 1995 auch Kopten. Das sozio-politische System des libanesischen Staates ist durch den politischen Konfessionalismus als Vermittlungsinstanz zwischen Staat und Religionsgemeinschaften bestimmt, der einst als Mittel gesehen wurde, die plurale Identität des Libanon anzuerkennen und die Hegemonie bestimmter Glaubensrichtungen zu verhindern. Andererseits wird das konfessionalistische System als eine der Hauptursachen für immer neu ausbrechende Konflikte, so auch des libanesischen Bürgerkrieges gesehen. Anstatt den Dialog zwischen den Glaubensrichtungen zu fördern, hat es die Konkurrenz zwischen den Gemeinschaften verstärkt und die interkonfessionellen Gräben vertieft. Es hat die Entwicklung einer Demokratie gehemmt, in der jeder Libanese unabhängig von seiner konfessionellen Zugehörigkeit agieren könnte. Der eingeblendete Ausweis erinnert auch an die sogenannten Ausweismorde der Bürgerkriegsvergangenheit, bei denen an Straßensperren willkürlich Passanten aufgrund der in den Personalpapieren notierten Konfession entführt oder umgebracht wurden, wenn sie nicht derselben Konfession wie die Miliz angehörten.<sup>4</sup> Im Nachkriegslibanon wird nun – zumindest von Seiten der Intellektuellen und Kunstschaffenden – versucht, religiöse Gegensätze herunterzuspielen und die Frage nach der Religionszugehörigkeit in den Hintergrund zu stellen, um einem weiteren politischen Missbrauch der Religion, wie er im Bürgerkrieg stattgefunden hat, vorzubeugen. Indem der Regisseur

---

<sup>4</sup> Vgl. Hani A. Faris: »The Failure of Peacemaking in Lebanon, 1975–1990«, in: Deirdre Collings (Hg.): *Peace for Lebanon? From War to Reconstruction*, Boulder/London (Lynne Rienner) 1994, S. 17–30, S. 18f. Vgl. auch Joseph Maïla: »The Ta'if Accord: An Evaluation«, in: ebd., S. 31–44, S. 36.

seine eigene Zugehörigkeit zu einer bestimmten Konfession in die Eingangsequenz einmontiert, deckt er damit die anhaltende Bedeutsamkeit der Frage auf und weist gleichzeitig auf die Vergeblichkeit der rein formalen Veränderung der Pässeintragung hin. Die Zugehörigkeitsverweigerung ist nicht möglich. Eine konfessionsübergreifende Gesellschaft ist nicht gebildet.

Die Titeleinblendung erfolgt also in Kombination mit dem Ausweis. Durch die Montage des Titels auf dem Ausweis wird einerseits das Selbst des Filmregisseurs als *terra incognita* vorgestellt, andererseits auch die konfessionelle Gruppe, zu der er gehört, aber auch die Beziehung von Pässeintragungen zur Identität einer Person. Was kann ein Pass schon über eine Person aussagen, könnte man fragen, andererseits: Wie entscheidend kann er für das Schicksal einer Person sein? Unerforschtes Gebiet, *terra incognita*, ist also einerseits alles, was im Untergrund Beiruts ist, die archäologische Schichtung, Erbe fremder Besiedlungen, das nur an einigen Stellen zutage tritt. Gemeint ist aber neben dieser unbekannteren Außenwelt zugleich die Innenwelt seiner in politisch-konfessionelle Gruppen zersplitterten Bewohner, die trotz Aufhebung der entsprechenden Pässeintragung ihrer Zuordnung nicht entkommen können. Und hierin ist die bestandsgefährdende Krise zu sehen: Die Frage nach der konfessionellen Zugehörigkeit wird zwar heute im Sinne der *political correctness* nicht mehr gestellt, die Gruppen sind aber undurchlässig geblieben, es gibt keine Durchmischung, keine Integration, es hat sich also seit Bürgerkriegszeiten nichts geändert.

## Schichtenstadt

Beirut hat eine Siedlungskontinuität vom Paläolithikum bis zur Jetztzeit aufzuweisen. Funde gibt es aus den verschiedensten Perioden und Kulturen, aus dem Paläolithikum, der Eisen- und Bronzezeit, aus der phönizischen, hellenistischen, byzantinischen und osmanischen Periode. Reste sämtlicher Perioden sind in Schichten übereinander zu finden, sofern sie nicht durch kriegerische Einwirkung deplatziert sind. Beirut kann daher auch als »Schichtenstadt« bezeichnet werden. Wie die vielen Sedimentschichten fremder Besiedlungen zeigen – wir erinnern uns an den aus dem Off gesprochenen Satz: »Ein Eroberer verjagt den nächsten« – befindet sich die Stadt durch Zerstörung und Wiederaufbau ständig im Wandel. Die Stadt entfaltet eine Neigung, sich selbst immer wieder neu zu erfinden:

Sept fois détruite et sept fois reconstruite ainsi que l'affirme la légende, Beyrouth se réveille tous les matins comme si elle venait de naître. Etrange ville qui semble avoir toujours vécu en ignorant superbement son passé, tout en refusant de se représenter son avenir.<sup>5</sup>

Die Stadt scheint nur in der jeweiligen Gegenwart zu leben und aus der Vergangenheit nichts für die Zukunft zu lernen. Kontinuitäten sind nicht vorhanden, stattdessen Brüche. Aus den Schichten lässt sich jeweils ablesen, in wessen Einflussbereich die Stadt geraten war oder welche Macht sie erobert hatte.

Il y a la reconnaissance de ce que, sur ce lieu constitué comme un terreau, dépôt historique formé par l'accumulation de couches successives, il n'est de culture que polyphonique, croisée, hybride et partagée, et que le temps de la ville n'est autre que celui de l'articulation de ses différences.<sup>6</sup>

In ihrem Aufsatz »Lebanon's Heritage. Will the Past be Part of the Future?«<sup>7</sup> beschreibt Hélène Sader den problematischen Umgang mit dem archäologischen Erbe Beiruts. Das kulturelle Erbe wird seit jeher politisiert, nährt die Ideologien der verschiedenen Gemeinschaften. Entsprechend beziehen sich die verschiedenen Bevölkerungsgruppen des Libanon auf das ihnen jeweils verwandte kulturelle Erbe, wie es in einer archäologischen Schicht ausgeprägt ist. Das archäologische Erbe wird zum Abgrenzungsmotiv.

So instead of uniting them, the past caused more dissension and conflict among the Lebanese. The politicization of the cultural heritage made them draw from the past only what served and nourished the ideologies of the various communities. Spreading wrong and aberrant notions among a population traumatized by the war and filled with hatred was, of course, easy, much easier than explaining that our heritage is a whole, that our past is made of several links which are intimately joined together and which complement each other. How can we explain that dismissing some of these links necessarily leads to a truncated and distorted view of Lebanese history?<sup>8</sup>

Das heißt, dass die Stadtwahrnehmung so zersplittert ist wie die Bevölkerung, die sich wandelt nach Maßgabe der politischen Geschichte.

<sup>5</sup> Jade Tabet: »Prologue«, in: ders. (Hg.): *Beyrouth. La brûlure des rêves*, Paris (Autrement) 2001, S. 11–15, S. 11.

<sup>6</sup> Jade Tabet: »Des pierres dans la mémoire«, in: ders. (Hg.): *Beyrouth. La brûlure des rêves* (Anm. 3), S. 65–73, S. 72.

<sup>7</sup> Hélène Sader: »Lebanon's Heritage. Will the Past be Part of the Future?«, in: Angelika Neuwirth/Andreas Pflitsch (Hg.): *Crisis and Memory in Islamic Societies*, Beirut/Würzburg (Ergon) 2001, S. 217–230.

<sup>8</sup> Ebd., S. 222.

[I]n the case of Beirut, politics or rather political ideology dictated the choice of the monuments to be preserved: in one word, what was left was either Phoenician or early Islamic. The rest did not seem to be of concern to anyone. This is the reason why nobody protested when Roman, Byzantine or Ottoman remains were removed. Once again, it clearly appeared that the archaeological heritage interested our politicians inasmuch as it strengthened the feeling of belonging to one or the other community.<sup>9</sup>

In der unterschiedlichen Bewertung des archäologischen Erbes zeigt sich der Dissens in der Gesellschaft bezüglich ihrer Identität. Der Kreislauf von Aufbau und Zerstörung wird in den Bauprojekten des Architekten Bernard Khoury gestaltet. Das bekannteste und umstrittenste ist der Musikclub BO18 (1997/98–2003). Er ist unter der Erde angelegt. Außen ist nur eine kreisförmige Flachdachkonstruktion, die etwas über das Asphaltniveau hinausragt, sichtbar. Der Innenraum gleicht einem Gräberfeld mit geöffneten Sargdeckeln. Diese dienen den Besuchern als Sitzplätze. Werden die Sargdeckelsitze zugeklappt, entsteht eine Tanzfläche. Khoury hat hier auf die Tatsache reagiert, dass diese Gegend, Karantīnā, 1976 Schauplatz eines Massakers war. Für die Geschichte des Ortes hat Khoury eine architektonische Metapher gefunden, die vielfältig gedeut-



Abb. 2 BO18, © DW5 / Bernard Khoury

<sup>9</sup> Ebd., S. 228.

tet werden kann: als Leben »mit einem Bein im Grab« oder, wie Jalal Toufic sie in seinem Buch *Vampires* verstand, als Totentanz, aber auch als »Gehen über Leichen«, als Manifestation der obsiegenden Vitalität.<sup>10</sup> Bernard Khoury äußerte zur Problematik seines Bauvorhabens, dass das BO18 eine Reaktion auf die Widersprüche sei, welche die Ansiedlung einer Unterhaltungseinrichtung auf einem solchen Gelände impliziere. BO18 weigere sich, an jener naiven Amnesie teilzunehmen, die alle Bemühungen des Wiederaufbaus nach dem Krieg beherrsche.<sup>11</sup>

### Alles, was uns trennt

In Salhabs Film *Terra incognita* geht es um die Frage: bleiben oder auswandern? Der Bürgerkrieg war für viele Libanesen ein Grund zur Emigration, das Ende des Krieges ein Grund zur Heimkehr. Doch Heimkehrer wie Tarek finden nicht mehr die Stadt wieder, die sie verlassen haben, bleiben mental im Niemandsland zwischen Exil und Heimat, zwischen hier und anderswo. Alle Figuren bekennen, aus ihrem bisherigen Leben nichts gelernt zu haben, außer denen, die sich von der Umgebung abkapseln, die Vergangenheit und Umwelt ausblenden. Diese sprechen vom notwendigen Häuten der Schlange oder vom Phönix, der sich aus der Asche erhebt. Und doch können sie aus ihrer Haut nicht heraus, sich nicht aus der Asche erheben. Als Grund wird die nicht erledigte, nicht überwundene Vergangenheit ausgemacht, die sich in alle Neuanfänge hinein lähmend auswirkt. Dieser Zustand wird metaphorisch dargestellt durch ein Phantom, das umgeht und allen die Kraft aussaugt. Als dieses werden die Fragen der Vergangenheit (Schuldfragen, Sinnfragen) und quälende Erinnerungen wie Geister, die nicht zur Ruhe kommen, weil sich Sinnkonstruktionen in Bezug auf die brutalen Ereignisse des Bürgerkrieges bisher nicht herstellen ließen.

Ghassan Salhabs 1998 gedrehter Film *Ašbāḥ Bairūt/Beyrouth fantôme* beginnt mit einer Kamerafahrt entlang einer von Ruinen und Baustellen gesäumten Straße. Eine Frauenstimme im Voice Over spricht die folgenden Sätze:<sup>12</sup>

<sup>10</sup> Vgl. Jalal Toufic: *Vampires. An Uneasy Essay on the Undead in Film*, Sausalito (The Post-Apollo Press) 2003, S. 43.

<sup>11</sup> Vgl. Kerstin Feireiss/Hans-Jürgen Commerell (Hg.): *Plan B. Projects in Beirut*. Bernard Khoury, Ausst.-kat., Berlin (Aedes) 2003, S. 15.

<sup>12</sup> Ghassan Salhab: *Ašbāḥ Bairūt/Beyrouth fantôme*, 35 mm, 116 min., Libanon/Frankreich 1998, TC 00:01:20.

يمكن هيدا يقضي بشكل نهائي على هيدي المدينة المرتة، وبأقصد إنه أخيرا رح يوصلها لموت حقيقي، موت واضح، لأنه رغم كل شي، مشكالتنا إنه بدنا ننتقل عن جديد، نخلق عن جديد، رغم إنه نحنا مش حقيقة ميتين، نحنا عم نموت.

Vielleicht gibt dies der verflixten Stadt den Rest. Ich meine, setzt ihr wirklich ein klares Ende. Denn das ist unser Problem. Wir möchten wieder leben, neu geboren werden, dabei sind wir nicht wirklich tot, wir sind nur halb tot (Sterbende).



Abb. 3 Screenshot aus: *Beirut Fantôme*, R: Ghassan Salhab (Lib./F 1998), TC 00:00:05. Mit freundlicher Genehmigung des Regisseurs.

Aus dem subjektiven Blickwinkel wird der Eindruck der vorbeifliegenden, teils zerstörten, teils wieder aufgebauten Häuserfronten Beiruts aufgenommen und kommentiert. Das Straßengewirr, das durchfahren wird, macht einen labyrinthischen Eindruck, da die Fluchtlinien der Bebauung durch Kriegsverwüstungen sowie Neubauten gestört sind und durch Baustellen bedingte Umleitungen den Orientierungssinn verwirren. Die Sicht aus dem Gehäuse eines Autos, ohne dass die Insassen zu sehen sind, kombiniert mit dem Text aus der Ich-Perspektive, lässt etwas von der Isolation und Hilflosigkeit der Wahrnehmenden spüren. Die Perspektive von unten, vom Grund der Häuserschluchten, ist eine Perspektive der Ohnmacht. Durch das Demonstrativpronomen am Beginn des subjektiven Statements, *haidā* (dies) wird das von der Stimme im Voice Over Konstatierte unmittelbar mit dem von der Kamera Aufgenommenen verbunden: das, was in der Hoffnung der Sprechenden ein für alle Mal dieser kaputten Stadt vielleicht den Gnadestoß geben wird, ist das, was wir sehen. Damit kann sowohl das gemeint sein, was der Zuschauer mit dem Auge der Kamera aus der Frontscheibe des Wagens wahrnimmt, als auch das, was der Film als Ganzes zeigen wird. Die folgende Einstellung ist im Kontrast zur Kamerafahrt durch Beiruts Straßen statisch aufgebaut. Die äußere Bewegung wird durch eine innere abgelöst, die

sich auf der Tonebene abspielt. Wir hören die persönlichen Reflexionen der Protagonistin, die vor ruhigem Hintergrund sitzt. Ihr Bezugspunkt ist die Bürgerkriegsvergangenheit. Sie sieht sich immer wieder scheitern in ihrem Versuch, ihre Erinnerungen konstruktiv zu verarbeiten. Der Monolog der Hauptdarstellerin ist unterlegt mit getragener Musik, die an Requien erinnert. Die statische Einstellung nach der bewegten Kamerafahrt gibt das Steckenbleiben der Erinnerungsverarbeitung wieder. Nicht nur die Protagonistin, sondern auch alle anderen Figuren beschreiben einen ähnlichen Zustand. Sie sind aus allen Bindungen herausgefallen, ihre Lebensläufe sind geknickt, sie haben die Orientierung verloren. Sie haben versucht, ihre Vergangenheit zu löschen, die Erinnerungen wie eine Haut abzustreifen. Es ist ihnen nicht gelungen, an die Stelle des gelöschten Bewusstseinsinhaltes etwas Neues zu setzen, sich eine neue Haut zuzulegen. Es gelingt aber auch nicht die Wiederbelebung der Vergangenheit, weil sie als unheilbringend verdrängt wird. Wie freie Radikale schweben sie im Raum.

Die nächste Einstellung zeigt eine Luftaufnahme Beiruts aus dem Flugzeugfenster. Wir sehen mit dem Kamera-Auge aus einem Gehäuse heraus. Es ist ein der Sicht aus den Straßenschluchten entgegengesetzter Blick. Konnte man aus der ersten Perspektive keinen Überblick gewinnen, so kann man aus der Vogelperspektive keinen Einblick gewinnen. Hier wird die Differenz zwischen der Sicht von unten und von oben, von innen und von außen exponiert, oder in Bezug auf die Personen der Blickwinkel der Daheimgebliebenen und der Emigrierten.

## Schuss und Gegenschuss

In Salhabs Filmen gibt es zu jeder Darstellung auch immer eine Gegen-darstellung. Hier lässt sich ein Bezug zu Jean-Luc Godards Theorie von »champ et contrechamp«, dem filmischen Prinzip von Schuss und Gegenschuss, herstellen, wie er sie im Film *Notre Musique* (2004), der in Sarajevo spielt, selbst in einer Szene vorträgt. Sie besagt – knapp angedeutet –, dass es immer zwei Ansichten einer Sache gibt, die Sicht der einen Seite und die der gegenüberliegenden oder gegnerischen Seite, was eindeutige Stellungnahmen konterkariert. Antinomien sind ein Charakteristikum der Filme Ghassan Salhabs. Die Figuren reiben sich auf zwischen antagonistischen Verhaltensmöglichkeiten, wie bleiben oder auswandern, erinnern oder vergessen, sich verlieren oder sich bewahren, anpassen oder abgrenzen, vertrauen oder misstrauen, hoffen oder resignieren.

In *Terra incognita* sind zwei weibliche Hauptfiguren einander komplementär zugeordnet: die auswanderungsbereite Fremdenführerin Soraya und die abwartende Layla. Versucht die eine, jegliche Zugehörigkeit zu verweigern, ist Layla diejenige, die nach Zugehörigkeit sucht. Sieht Soraya die Unmöglichkeit der Zugehörigkeitsverweigerung und hegt daher den Wunsch auszuwandern, sehnt sich die andere nach Erfüllung durch Zugehörigkeitsfindung. Soraya ist eine junge Frau, die sich zu emanzipieren sucht: von der Familie, der Enge des gemeinsamen Wohnens, dem weiblichen Rollenmuster als Untergebene des Mannes, von verpflichtenden und belastenden Erinnerungen, von der täglichen Bedrohung im Libanon. Ihr Emanzipationsstreben hat aber nur zu Einsamkeit und Isolation geführt, auch zu Resignation, aus der ihre Selbstbefragung zu verstehen ist, wer bin ich, und was kann man mit dem anfangen, was man über sich selbst lernt. Gegenüber Tarek, ihrem früheren Liebhaber, sehen wir sie schwanken zwischen Sehnsucht und Zuneigung einerseits und Skepsis andererseits, Skepsis gegenüber der Möglichkeit einer dauerhaften Bindung – Liebe tötet die Zeit, Zeit tötet die Liebe – und Skepsis gegenüber der Möglichkeit, sich auszudrücken: die Gründe für die Rückkehr solle Tarek lieber geheim halten, sagt sie ihrem alten Freund; sobald er sie ausspreche, verstricke er sich nur noch in Widersprüche. Ihre Sprachskepsis ist wohl der Grund für ihre Wortkargheit und Verslossenheit und etwas schroffe abweisende Art. Kommunikationsfreudige Menschen nennt sie Schwätzer. Sie entzieht sich immer wieder allen Annäherungsversuchen – sei es ihrer Freundin Layla, ihres früheren Friends Tarek oder der fremden Liebhaber. Ihre Absicht auszuwandern ist in dem, was sie fliehen will, begründet und nicht in dem, was sie sucht. Aus dem Gefühl der Leere, des Unausgefülltseins ist sie bereit, »bis ans Ende der Welt zu gehen« (*ilā āḥiri d-dunyā*)<sup>13</sup>. Dieser Anspruch, der im Film noch zweimal aus dem Mund anderer zu hören ist, spricht eine Totalität an, die – wie eine unbedachte Redensart – leer ist, ein unausgefüllter Anspruch. Wie eine Traumwandlerin sucht die Unbefriedigte ihre Sehnsucht nach Geliebtwerden in Eintagsbeziehungen zu stillen. Sie bleibt dabei selbstbezogen, nimmt das Gegenüber nicht wahr. Ihre Liebessehnsucht wird ausgedrückt durch die Farbe rot. In den nächtlichen Sexszenen wird sie nackt vor rotem Hintergrund gezeigt, zu einer Hochzeit trägt sie ein rotes, tief ausgeschnittenes Ballkleid. Wir sehen ein Auseinanderklaffen von Anspruch und Wirklichkeit. Durch ihre Egozentrik bekommt ihr Verhalten aber auch etwas Vampartiges. Sie saugt ihre Liebhaber aus zwecks Selbstbefriedigung. Vielleicht ist

<sup>13</sup> Ghassan Salhab: *Arḍ maḡhūla/Terra incognita*, TC 00:24:38.

das an ihr herablaufende Blut (es ist Menstruationsblut) ein Hinweis auf diese Rolle der *femme fatale*, die selbst blutleer ist.

Als einheimische Touristenführerin von Soldaten, zu denen sie von fremden Eroberern spricht, während sie zugleich die Fremden anführt, vielleicht sogar verführt, wurde sie in den ersten Filmsequenzen vorgestellt. Als Frau, die sich aus Lebenshunger den Männern hingibt, haben wir sie im weiteren Verlauf des Films gesehen. In dieser Rolle kann man sie als Allegorie für die Stadt Beirut verstehen, die sich auf immer neue Eroberer eingelassen hat. Weibliche Bilder für die Darstellung der Stadt Beirut nehmen auch in literarischen Werken eine herausragende Rolle ein.<sup>14</sup> Die Stadt wird verkörpert durch eine schöne Frau oder geliebte Mätresse oder Prostituierte. Die Ambivalenz dieser Allegorie wird deutlich: die Stadt-Frau zwischen Liebe und Hass, Wollust und Sehnsucht, Verführung und Zurückweisung. Die Interpretation der Soraya als allegorische Figur für die Stadt lässt sich durch eine Formulierung Laylas stützen, die der auswanderungswilligen Soraya die rhetorische Frage stellt, was aus der Stadt werde, wenn auch sie, Soraya, die Stadt im Stich lasse.<sup>15</sup> Warum sollte es der Stadt etwas ausmachen, wenn eine weitere Person auswandert, müsste man sich fragen. Wenn aber Soraya als Personifikation von Beirut verstanden wird, wäre ihr Auswandern mit der tödlichen Selbstaufgabe der Stadt gleichzusetzen.

Der weitere Verlauf des Films zeigt die erwartbare und doch überraschende Konsequenz des hurenähnlichen Verhaltens. Das Gesetz des Handelns wird der *femme fatale* aus der Hand genommen. Einer der Liebhaber lässt sich nicht allein zu ihrem Vergnügen missbrauchen. Er folgt ihr »bis ans Ende der Welt«<sup>16</sup>, um sie zu stellen. Jetzt ist eine sehr bestimmte Totalität gemeint, die Kette der Ursachen und Folgen. Das »Ende der Welt«, an dem er sie einholt, ist auch nicht eine unbestimmte Ferne, sondern die sehr konkrete Grenze des libanesischen Handlungsraums, die Grenze zu Israel. Soraya haben wir häufig liegend, ihren Tagträumen verhaftet, oder schlafend gesehen; ihre Erstarrung in Entscheidungslosigkeit und damit Schicksallosigkeit war filmisch durch Standbilder ausgedrückt. Jetzt wird sie durch den Unbekannten brutal geweckt. Als Gezeichnete geht sie daraus hervor. Aus ihren Gesichtsverwundungen muss geschlossen werden, dass der Unbekannte sie

<sup>14</sup> Vgl. Birgit Embalò: »The City, Mythical Images and their Deconstruction. The Image of Beirut in Contemporary Works of Arabic Literature«, in: dies./Sebastian Günther/Maher Jarrar/Angelika Neuwirth (Hg.): *Myths, Historical Archetypes and Symbolic Figures in Arabic Literature*, Beirut/Stuttgart (Steiner) 1999, S. 583–603.

<sup>15</sup> Vgl. *Arḍ mağhūla/Terra incognita*, TC 00:24:55.

<sup>16</sup> Vgl. ebd., TC 01:40:43.

geschlagen hat. Am »Ende der Welt« hat die Realität sie eingeholt. Der Zugehörigkeit zu Beirut kann sie nicht entfliehen. Die Tatsache, dass die Aggression im Bild verdeckt ist, legt nahe, die Szene allegorisch zu verstehen. Der Akzent liegt nicht auf der tätlichen Auseinandersetzung zwischen Soraya und dem Unbekannten, sondern auf den Folgen ihrer Wirklichkeitsflucht. Sehen wir in Soraya die Verkörperung der Stadt Beirut, so sind ihre innere Leere, ihre Unentschiedenheit in der Wahl der Partner und des Wegs in die Zukunft, ihre Unfähigkeit, aus der Geschichte zu lernen und ihre Vergnügungssucht Ursachen dafür, dass sie zum Opfer von Gewalt wird.

Layla, die zweite weibliche Hauptfigur des Films, erscheint wie eine Komplementärfigur zu Soraya. Sie ist immer schwarz gekleidet nach Art der Gothic-Mode mit Piercings und hat eine Vorliebe für Gothic-Rock, worin sich eine No-future-Mentalität ausdrückt. Layla wird bei ihrem ersten Auftritt folgendermaßen vorgestellt: Heute lästert sie Gott, morgen ruft sie ihn an. Dieses Urteil über Layla wird bestätigt in der folgenden Szene, wo Layla, allein, ihre religionskritische Aussage bereut und ein *samaḥnī!*<sup>17</sup> (»Verzeih mir!«) gen Himmel schickt. Während Soraya die Aufbruchswillige, Aktive ist, ist in Layla die Wartende, Passive zu sehen. Ihre Auftritte sind mit dem Meer, Manifestationen von Religion, mit Musik und mit Lyrik verbunden – sie rezitiert Rilkegedichte, als sei es ihre eigene Aussage:

Vielleicht, dass ich durch schwere Berge gehe  
in harten Adern, wie ein Erz allein;  
und bin so tief, dass ich kein Ende sehe  
und keine Ferne: alles wurde Nähe  
und alle Nähe wurde Stein.<sup>18</sup>

Ist Soraya die nach draußen – bis zum Ende der Welt – Drängende, so ist Layla nach innen gewendet, hat Entgrenzungs- und Unendlichkeits-erlebnisse angesichts des Meeres. In den Sequenzen, in denen Layla mit Soraya zu sehen ist, sind die Bilder streng symmetrisch komponiert. Mehrmals sind ihre beiden Köpfe parallel zu sehen: von hinten im Auto, von der Seite und von vorne, oder sie gehen nebeneinander, sitzen nebeneinander auf einer Treppe oder im Café. Besonders bei der gemeinsamen Autofahrt zur Hochzeit fallen die Farben der Kleidung auf: rot bei Soraya, schwarz bei Layla. Könnte hier eine Anspielung auf Stendhals

<sup>17</sup> Vgl. ebd., TC 00:16:15.

<sup>18</sup> Rainer Maria Rilke: »Das Stundenbuch. Von der Armut und vom Tode«, in: *Gesammelte Gedichte*, Frankfurt/M. (Insel) 1962, S. 97–122, S. 99.



Abb. 4 Screenshot aus: *Terra Incognita*, R: Ghassan Salhab (Lib./F 2002), TC 00:27:30. Mit freundlicher Genehmigung des Regisseurs.

1830 erschienenen Roman *Le rouge et le noir*<sup>19</sup> vorliegen? Mit der Farbe Rot ist bei Stendhal die Jagd nach dem Glück, nach Selbsterhaltung und Selbstverwirklichung und der Widerstand gegen die heuchlerische Gesellschaft der Restauration im nachrevolutionären Frankreich bezeichnet. Diese Merkmale passen zu Soraya. Auch im Nachkriegs-Beirut sind die restaurativen Tendenzen offensichtlich. Doch zugleich ist die *vita activa* der Soraya eine ziellose Flucht, die gleichbedeutend ist mit Stillstand. Die Farbe schwarz ist bei Stendhal dem Priesterstand mit seinen restaurativen volksverdummenden Absichten zugeordnet. Mit der Figur der Layla, ihrem Bedürfnis nach Spiritualität, einer *vita contemplativa*, werden einerseits die fortschrittsfeindlichen, realitätsfernen und unmündig machenden Aspekte der Religion, andererseits aber auch ihre heilsamen befreienden Möglichkeiten repräsentiert. Diese Ambivalenz der Figuren und der ihnen zugeordneten Farben geht über das Konzept von Stendhal hinaus.

Mit Soraya und Layla könnten zwei Seiten der Stadt Beirut gemeint sein, diejenige, die zum Auswandern treibt und die andere, die Verinnerlichung bewirkt. Der Name Layla erinnert überdies an die Figur der Geliebten in dem alten Erzählstoff von *Mağnūn Lailā*. Eine Gleichsetzung der Geliebten Mağnūns, der aus unerfüllter Liebe zu Lailā zum Dichter geworden ist, mit einer geliebten Stadt ist in der arabischen Literaturgeschichte vorgeprägt, beispielsweise in der Lyrik von Mahmud Darwisch, der Palästina als seine Geliebte besingt. Wenn in *Terra incognita* die beiden Protagonistinnen Soraya und Layla einander komplementär zugeordnet werden und beide als Personifikationen der Stadt Beirut gemeint sein könnten, wäre damit ein janusköpfiges Bild der Stadt gezeichnet. Sie

<sup>19</sup> Stendhal: *Le rouge et le noir. Chronique du 19. siècle*, Paris (Garnier) 1973 (1830).

wäre also in beiden Figuren personifiziert. Ersichtlich ist, dass Ghassan Salhab die tradierten Allegorien für Beirut, die Stadt als die schöne Geliebte, die Königin, desillusioniert und durch die Umdeutung der Stadtfrau zur gespaltenen Persönlichkeit dekonstruiert.

## Der Nicht-Ort Beirut

In Ghassan Salhabs Filmen sind zwei Topoi verbunden: die Ruine als Topos der Vergänglichkeit und das Labyrinth als Topos der Orientierungslosigkeit. Beide Topoi hängen miteinander zusammen und entsprechen in der Realität Beiruts der Abfolge von Zerstörung oder Abriss und Wiederaufbau, teilweise unter Verwendung der Ruinen, wobei aber Straßenführungen und Stadtgrundrisse verändert werden. Neue Bebauungen überschreiben palimpsestartig die Linien der alten.<sup>20</sup> Dieser Zusammenhang wird bei einem weiteren Gebäude des Architekten Bernard Khoury, dem Centrale (2000/01), sichtbar. Unter einem die Gebäudefassade bedeckenden Metallnetz sind die alten Ruinenmauern noch zu sehen. Das Bauen mit Ruinen wird hier besonders deutlich.

Durch die Überlagerung alter Stadtgrundrisse durch neue entstehen Orientierungsprobleme. Es ist wohl auch die künstlerische Absicht von Marwan Rechmaoui, der als Bildhauer Stadtpläne von Abschnitten Beiruts als Bodenreliefs herstellt, ein Bewusstsein für die Vergänglichkeit von Stadtplänen als Orientierungshilfen zu schaffen.<sup>21</sup> Das gleiche Thema hat Tony Chakar gemeinsam mit Rabih Mroué und Tiago Rodrigues in seiner Performance *Yesterday's Man* (2008) aufgegriffen: Was den Menschen ausmacht, sind seine Orientierungen; sind diese von gestern, ist auch der Mensch von gestern, adaptiert er seine Orientierungen an die neuen Gegebenheiten, ist es auch ein neuer Mensch, der dem gestrigen begegnen kann. Bezeichnenderweise stammen die Figuren der Performance, die mit Stadtplänen solches Überholtwerden durch Verände-

<sup>20</sup> Zum Topos der Ruinen in der libanesischen Gegenwartsliteratur vgl. auch Christian Junge: »Die Lesart der Ruinen. Verdrängte Erinnerung und multiple Identitäten bei Sélim Nassib«, in: Angelika Neuwirth/Andreas Pflitsch/Barbara Winckler (Hg.): *Arabische Literatur, postmodern*, München (Edition Text + Kritik) 2004, S. 231–244, und Barbara Winckler: »Utopische Kriegslandschaften. Sélim Nassib, Hudā Barakāt und die Debatte um den Wiederaufbau des Beiruter Stadtzentrums«, in: Andreas Pflitsch/Barbara Winckler (Hg.): *Poetry's Voice – Society's Norms. Forms of Interaction between Middle Eastern Writers and their Societies*, Wiesbaden (Reichert) 2006, S. 259–280.

<sup>21</sup> Marwan Rechmaoui: »Beirut Caoutchouc«, in: Christine Tohme (Hg.): *Home Works II. A Forum on Cultural Practices*, Beirut (Ashkal Alwan) 2005, S. 146ff., S. 146.



Abb. 5 Centrale, © DW5 / Bernard Khoury

rungen erleben, zum einen aus Beirut, zum anderen aus Lissabon, der Hochburg der Melancholie.

Ghassan Salhab lässt den Filmrezipienten diese Erfahrung durch seine Filmmontage nachvollziehen. Beispielsweise werden Kamerafahrten durch die Straßen Beiruts durch Schnitte unterbrochen und diskontinuierlich aneinandergefügt, so dass die Vorstellung eines räumlichen Kontinuums gestört und Orientierung unmöglich gemacht wird. Straßen und Stadtteile können so auseinandergerissen und neu aneinandergefügt werden. Auch Überblendungen bringen Irritationen der Orientierung mit sich. In Salhabs Kurzfilm *Posthume* (2006) werden Vorwärts- und Rückwärtsfahrten so übereinander geblendet, dass der Eindruck entsteht, ein bestimmtes Hindernis könne nie überwunden, ein Ziel nie erreicht werden, im Gegenteil, man sieht sich immer wieder am Ausgangspunkt. Walid Sadek beschreibt übereinander geblendete Kamerafahrten in Salhabs Film *La Rose de Personne* (2000) als »process that produces [...] the feeling of running on a treadmill: a rich visual texture but without progress, namely, the stagnation of space«.<sup>22</sup>

<sup>22</sup> Walid Sadek: »Place at Last«, in: *art journal* 66 (2007), S. 35–47, S. 47.

Wie Orientierung vor sich geht, beschreibt Kevin Lynch folgendermaßen:

Beim Prozeß des Sichzurechtfindens besteht das strategische Hilfsmittel in der Vorstellung von der Umgebung, in dem allgemeinen geistigen Bild, das sich eine Person von der äußeren Welt der Erscheinungen macht. Dieses Bild ist ein Produkt aus unmittelbarer Erfahrung und der Erinnerung an vergangene Erfahrung; es wird benutzt, um Wahrgenommenes zu deuten und der Handlung eine Richtung zu geben.<sup>23</sup>

In diesem Satz liegt vielleicht der Schlüssel zum Verständnis der Desorientiertheit der Personen in Salhabs Filmen. Einmal lässt sich diese Aussage, wörtlich verstanden, auf räumliche Situationen beziehen, zum anderen aber auch auf geistige Karten, gewissermaßen Schaltpläne im Kopf. Werden die Straßenverläufe und Bauten, die Lage der Plätze und öffentlichen Treffpunkte nicht wiedererkannt, verirrt man sich und verliert die alte Vertrautheit und Sicherheit. Die Stadt erscheint dann als Labyrinth, als undurchdringlicher Dschungel. Auch in *Posthume* wird die Stadt durch Überblendungen zu einem wirren Netz sich kreuzender Linien.

Hassan Choubassi spricht in Anlehnung an Marc Augés Begriff von der Stadt Beirut als einem Nicht-Ort:

Non places are transient spaces for traffic, communication and consumption; but, when a city itself becomes a place of passage, when it is in a transitional waiting phase, on the cusp of another era, it becomes a ›non-place‹. Beirut is passing through such a situation, caught between the end of one phase while waiting on the steps of another. It is still going through a reconstruction period, living a utopian dream of prosperity that is yet to come. Postwar Beirut is marked by a feeling of emptiness, of uncertainties and insecurities; it has undergone some abrupt changes.<sup>24</sup>

Nicht-Orte sind Orte des Durchgangsverkehrs, der Kommunikation und des Konsums, also Orte vorübergehender Erscheinungen. Wenn Choubassi die Stadt Beirut insgesamt als einen Ort flüchtiger Phänomene bezeichnet, meint er – wie auch Ghassan Salhab – den Zwischenzustand zwischen nicht mehr und noch nicht, das gleichzeitige Bestehen von Auflösungserscheinungen und Neukonstitution.

<sup>23</sup> Kevin Lynch: *Das Bild der Stadt*, übers. v. Henni Korssakoff-Schröder/Richard Michael, Berlin/Frankfurt/M./Wien (Ullstein) 1963 (Originalausg. *The Image of the City*, Cambridge, Mass., 1960), S. 12.

<sup>24</sup> Hassan Choubassi; »I am Lost in the City. Beirut Metro Map«, in: Chaza Charafeddine/Masha Refka/Christine Tohme (Hg.): *Home Works III. A Forum on Cultural Practices*, zweisprachiger Katalog (Arabisch/Englisch), Beirut (Ashkal Alwan) 2008, S. 286–289, S. 286.

## Die Kunst, aus Ruinen zu bauen

Diesen Zwischenzustand stellt Ghassan Salhab dadurch dar, dass er Fragmente neu zusammensetzt, die sich aber nie zu einem Ganzen fügen, sondern sich – wie die Stadt – ständig wandeln und so in immer neue Sinnkombinationen überführt werden. »Au cinéma comme en architecture ils (les Libanais) ont inventé un nouvel art, l'art de construire en ruines«,<sup>25</sup> konstatiert Raphaël Millet in seinem Essay »Mélancolibanaises«.

Die Formulierung »die Kunst, aus Ruinen zu bauen« lässt sich nicht nur auf die zeitgenössische Architektur oder die Filmmontage bei Salhab beziehen, sondern auch auf die Figuren in seinen Filmen übertragen. So antwortet ein philippinisches Dienstmädchen auf die Frage, warum sie nun wieder nach Hause wolle, das Problem sei überall gleich, nämlich nicht darin zu sehen, ob man in mehr oder weniger Armut lebe, sondern darin, dass uns das Leben entgleite.<sup>26</sup> Die Suche nach dem Lebenssinn und -ziel treibt die Figuren um und hindert sie, ein neues Leben zu beginnen. Zwar hält ein Taxifahrer der Protagonistin, die von sieben Zerstörungen der Stadt spricht, entgegen, dass sie auch sieben Mal auferstanden sei, – in dieser Redensart schwingt das Bild vom Phönix aus der Asche mit –, aber auch der Auferstehungsglaube, wie er durch Einblendung eines Osterchorals ausgedrückt ist, ist wieder nur ein Gegenentwurf zur Skepsis gegen jegliche Utopie, einer Skepsis, die zur Melancholie führt. Die Protagonistin entgegnet dem Taxifahrer: die Stadt erhebt auf, nicht wir.<sup>27</sup>

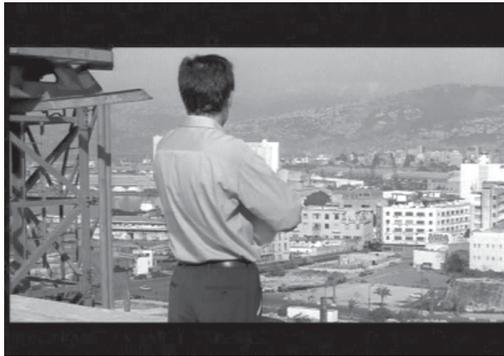


Abb. 6 Screenshot aus: *Terra Incognita*, R: Ghassan Salhab (Lib./F 2002), TC 00:49:05. Mit freundlicher Genehmigung des Regisseurs.

<sup>25</sup> Raphaël Millet: »Mélancolibanaises. L'art de construire en ruines (Beyrouth fantôme, 1998)«, in: *Simulacres* 5 (2001), S. 60–67, S. 61.

<sup>26</sup> Vgl. *Arđ mağhūla/Terra incognita*, TC 00:46:10.

<sup>27</sup> Vgl. ebd., TC 00:51:23.

In Salhabs Filmen sind es immer Einzelpersonen, die im Vordergrund stehen – vor dem Hintergrund einer fragmentierten Gesellschaft; Einzelpersonen, die sich aus ihren ursprünglichen sozialen Verbänden abgelöst haben. Wie die Stadt befinden sie sich in einem Zwischenzustand. Sie versuchen, ihren Ausgangspunkt wiederzufinden, treffen stattdessen aber nur noch auf Reste der Freundeskreise, die ohne Bindekraft sind. Sie haben ihre Orientierung verloren, entschließen sich zu keiner neuen Bindung, sei es an Partner, an religiöse oder politische Gemeinschaften oder auch nur an einen Ort. Was also übrig bleibt, ist letztendlich sowohl die Schwierigkeit der Zugehörigkeitsfindung als auch die Schwierigkeit der Zugehörigkeitsverweigerung, die die Protagonisten gemeinsam haben. Dies könnte man also als Identitätsmerkmal auffassen. Das Bewusstsein für die Schwierigkeit von Zugehörigkeit, das sich in Ghassan Salhabs Filmen wie auch in den Werken anderer Künstler artikuliert, wirkt identitätsstiftend wie auch die intensive Auseinandersetzung mit der Stadt Beirut, die Bereitschaft, sich ihrer Geschichte zu stellen und in und mit den Ruinen zu bauen, statt sie abzureißen, zuzuschütten, zu übertünchen und unreflektiert neu anzufangen.