

Einleitung

Et maintenant, se dire quoi? Que faire? Quelle route emprunter, quelle direction prendre? Chanter peut-être. À tue-tête? Le texte lui importe peu. La voix seule.¹

والآن، ما القول؟ ما العمل؟ أي طريق يسلك، أي وجهة يقصد؟ ربما يعني. يصدح عاليا؟ لا يهيمه النص كثيرا. الصوت وحده.²

Ghassan Salhab zählt zu den bedeutendsten zeitgenössischen Filmemachern des Libanon. Zu seinem Werk gehören vor allem seine Spielfilme, aber auch filmessayistische und videokünstlerische Arbeiten sowie – weniger bekannt – seine literarischen Texte. Bei oben zitiertem Äußerung, enthalten in seinem Text „*fragments du Livre du naufrage / Min kitāb al-ğaraq*“ (2011), handelt es sich um eine Sammlung von Gedanken, Beobachtungen, Fragen, die Wesentliches zum Verständnis des Gesamtwerks beitragen können. Die ausgewählte Textstelle stellt die Frage nach einem Fazit aus offenbar vorangegangenen Überlegungen zu Sinn und Ziel des Denkens und Handelns. Eine Einsicht oder Orientierung scheint sich daraus aber nicht ergeben zu haben. Was als Möglichkeit erscheint, ist Singen statt Sprechen. Und dann wird mit Bestimmtheit festgehalten, dass es ‚ihm‘ nicht auf den Text, sondern einzig auf die Stimme ankommt. Auch wenn es sich um die Aussage einer fingierten, vom Autor unterschiedenen Person handelt, soll durch die Werkanalyse aufgezeigt werden, dass Ghassan Salhabs filmische Arbeiten der hier formulierten Einstellung entsprechen: die Stimme zu erheben als eine Form von ästhetischer Selbstbehauptung trotz aller Desaster der Menschheitsgeschichte.

Ziel

Ghassan Salhabs Arbeiten werden nicht nur auf lokalen sowie internationalen Filmfestivals gezeigt, sondern auch in Kunstmuseen. In den letzten Jahren sind eine Reihe von Studien erschienen, die in einem größeren Überblick über neuere Entwicklungen von Film und Kunst im Libanon entweder Bezug nehmen auf Ghassan Salhabs erste drei Spielfilme, oder vereinzelt auf seine Videos, jedoch nicht werkübergreifend. Seine literarischen Texte wurden bislang nicht untersucht. Die vorliegende Arbeit stellt also den ersten Versuch dar, Salhabs bisheriges Werk umfassend und medienübergreifend zu untersuchen, sowohl seine fünf bisher produzierten Langfilme: BEYROUTH FANTÔME / AŞBĀĤ BAI RŪT³ (1998), TERRA INCOGNITA / ARĀ MAĠĤŪLA (2002), LE DERNIER HOMME / AṬLĀL (2006), 1958 (2009), LA MONTAGNE / AL-ĠĀBAL (2010), als auch zwei seiner Videos: LA ROSE DE PERSONNE / DĀTA YAUMIN (2000) und (POSTHUME) (2007) sowie deren Bezug zu seinen literarischen Texten und gesondert seinen literarischen Text „*fragments du Livre du naufrage / Min kitāb al-ğaraq*“ (2011), aus dem das Eingangszitat stammt. Was Salhabs Werk vor anderen Filmen und Videos aus dem Libanon auszeichnet, sind die zahlreichen Bezüge zur Literatur-, Film-, Kunst- und Musikgeschichte, die herauszustellen sind. Bei ihm verbinden sich Gedanken-,

1 Ghassan Salhab: *fragments du Livre du naufrage / Min kitāb al-ğaraq*, Übers. aus dem Franz. v. Leila Khatib Touma, Beirut: Amers Editions, 2011, S. 50.

2 Ebd., S. 52.

3 Alle Filmtitel werden fortan in Kapitälchen gesetzt.

Bild- und Gefühlswelten verschiedener geistesgeschichtlicher Traditionen: Lyrische Texte von Rilke, Celan oder Rūmī, Musik verschiedener Traditionen und Stile, Motive aus dem Barock (Labyrinth und Ruine) und der altarabischen Dichtung (*aṭlāl*-Motiv), Metaphern und Allegorien (Stadtallegorien, Maḡnūn-Lailā-Legende) sind bei ihm über Zeiten, Räume und sprachliche Grenzen hinweg miteinander verwoben. Dass Ghassan Salhab seine Filme im libanesischen Dialekt dreht, seine literarischen Texte auf Französisch verfasst (zweisprachig veröffentlicht), hängt mit seiner Biographie zusammen, denn seine erste Muttersprache ist Französisch. 1958 als Sohn libanesischer Eltern im Senegal geboren, kehrt die Familie 1970 in den Libanon zurück. Ghassan Salhab beschreibt ein tiefes Gefühl der Entfremdung in einem Land, dem er sich anfangs auch sprachlich nicht zugehörig fühlt. Desto stärker, so seine Interviewaussagen, habe er sich später als Filmautor mit der Stadt Beirut auseinandergesetzt. Die Stadt wird ihm zum Modellfall der menschlichen Existenz mit ihren sich wiederholenden Katastrophen und dem doch nicht versiegenden Lebenswillen. Er ist der tapfere Melancholiker, der sich von keiner Illusion trügen lässt, aber nicht aufgibt, seine Stimme dagegen zu erheben.

Methodik, medienübergreifende Perspektive

Ghassan Salhabs Werk soll nicht, wie es häufig in Überblicksdarstellungen der Fall ist, ausschließlich in seiner Auseinandersetzung mit dem Bürgerkrieg, sondern vor allem auf seine gedankliche und ästhetische Dimension hin untersucht werden. Besonders berücksichtigt werden die vielen literarischen Bezüge in Salhabs Werk sowie der akustische Gestaltungsbereich in seinen Filmen und Videos, der in bisherigen Analysen ausgeblendet wurde. Als besondere Charakteristika werden Melancholie, wie sie in Epochen von Verunsicherung durch Kriege und Neuorientierung auftritt, und Poesie apostrophiert. Hierbei werden die Vorrangstellung des mündlichen poetischen Vortrags in der arabisch-islamischen Tradition und die in ihr tradierten Stimmungslagen berücksichtigt. Im Zentrum der Arbeit stehen Einzelanalysen, in denen induktiv Ausdrucksformen der Melancholie sowie poetische Verfahren herausgearbeitet werden sollen, die zu der dem Werk spezifischen Verlagerung von der Filmerzählung auf die Verknüpfung von Bild und Ton und die Klangkomponente führt und in der Rezeption ein Aufscheinen von Sinn über das ästhetische Erleben generiert. Einzelanalysen sind insofern notwendig, als die Filme, Videos und literarischen Texte in der Sekundärliteratur noch nicht im Einzelnen Beachtung fanden. Erst wenn die jeweils spezifischen Merkmale herausgearbeitet worden sind, können Schlüsse über das Werk gezogen werden.

Mit der Unterscheidung zwischen Film und Video fasse ich unabhängig vom Aufzeichnungsverfahren und Trägerformat einerseits Ghassan Salhabs Langfilme zusammen, zu denen seine Spielfilme sowie sein Essayfilm *1958* gehören, und andererseits seine kurzen Arbeiten. Wenn ich von Videokunst spreche, weise ich auf den Ausstellungszusammenhang hin, in denen Salhabs Videos präsentiert werden. Salhab visiert auch installative Präsentationsmöglichkeiten an, die mehrere Projektionsflächen und damit den Raum der Installation in die Betrachtersituation einbeziehen. In Salhabs Videos ist die Narration auf ein Minimum reduziert, stattdessen tritt sein filmisches Vokabular verdichtet hervor. Dazu gehören filmische Mittel wie Voice Over, Zeitlupe, *freeze frame* und – charakteristisch für Salhab – die Überblendung. Auch Kamerafahrten, wie sie in den Filmen gehäuft vorkommen, verdichten sich in den Videos. Umgekehrt treten die verwendeten filmischen Mittel und Verfahren in

der Rezeption der Filme durch den Vergleich mit den Videos umso deutlicher hervor. Nicht nur Salhabs Videos, auch die Spielfilme zeichnen sich durch Brüche, Diskontinuitäten, Dissonanzen, Asynchronien und Wiederholungen aus. Sie unterbrechen die Narration und verändern den Rhythmus; durch Überblendungen wird er verzögert.

In ihrer Studie *Reading Across Modern Arabic Literature and Art* (2012) konstatiert Sonja Mejcher-Atassi eine Lücke komparatistischer Studien über arabische Literatur und visuelle Künste. Während die Literaturwissenschaft ihre disziplinären Grenzen infrage stelle und zunehmend global das Feld der Weltliteratur bearbeite, sei es frappierend zu sehen, dass Beziehungen zwischen arabischer Literatur und visuellen Künsten kaum untersucht würden. Von einer komparatistischen Perspektive, wie sie andernorts längst Früchte trägt, verspricht sie sich neue Erkenntnisse auf den Feldern der arabischen Literatur und visuellen Künste und ein Anknüpfen an globale Entwicklungen in Literatur- und Kunstpraxis.⁴

Meine Studie verbindet philologische, kunstkomparatistische und medientheoretische Fragestellungen. Sie setzt bei Salhabs erstem Spielfilm an und vergleicht sein filmisches Schaffen mit anderen künstlerischen Konzepten und Werken, die zeitgleich im Libanon entstehen. Außerdem richtet sich meine Aufmerksamkeit besonders auf Bezüge zur literarischen Tradition, die in Salhabs Werk auf gedanklicher, ästhetischer und medialer Ebene wirksam ist. Fokussiert werden besonders die Bezüge zu lyrischen Texten und deren stimmliche Realisierung im zeitlichen Medium Film. Dabei wird auch die Frage der transmedialen Übertragbarkeit von Lyriktheorien berücksichtigt. Die Analyse der Bild-Ton-Relationen apostrophiert den bis heute in Filmanalysen häufig vernachlässigten akustischen Gestaltungsbereich, der gleichwertig zur Bildebene Beachtung findet, womit Ansätze der *sound studies* einbezogen werden.⁵ Auch Salhabs eigene literarische Texte in ihrer Integration ins audiovisuelle Medium werden analysiert.

In *Cinema and Intermediality* (2011) verweist Ágnes Pethő auf die intermediale Perspektive als Instrument, auf die Vernetzungen und Bruchstellen medialer Konfigurationen im *per se* plurimedialen filmischen Medium zu fokussieren. Die intermediale Perspektive verbindet Pethő mit einem filmphänomenologischen Ansatz: Indem sie den Zusammenhang von „sensing the intermediality of film“ und „(inter)sensuality of cinema itself“ herausstellt, misst sie der verkörperten Sinneswahrnehmung in der Rezeption größere Bedeutung zu.⁶ In Ghassan Salhabs Filmen werden zum Beispiel lyrische Texte audiovisuell realisiert. Dadurch wird die klanglich-musikalische und sinnlich-körperliche Dimension der Stimme hervorgehoben. Diese interagiert mit visuellen Reizen und führt in der Rezeption zu intermodalen Verknüpfungen.

Irina Rajewsky hat eine Reihe von Beiträgen vorgelegt, die die Intermedialitätsforschung als transdisziplinär anschlussfähigen Forschungsbereich vorstellen.⁷ Die Transdiszi-

4 Vgl. Sonja Mejcher-Atassi: *Reading Across Modern Arabic Literature and Art*, Reichert: Wiesbaden, 2012, S. 1.

5 Vgl. die Studie von Barbara Flückiger: *Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films*, Marburg: Schüren, 2002; vgl. auch Michel Chion: *Audio-Vision. Ton und Bild im Kino* (Originalausg.: *L'audio-vision. Son et image au cinéma*, Paris 1990), Übers. aus d. Franz. v. Alexandra Fuchs u. Jörg Udo Lensing, hrsg. v. Jörg Udo Lensing, Berlin: Schiele u. Schön, 2012.

6 Vgl. Ágnes Pethő: *Cinema and Intermediality. The Passion for the In-Between*, Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2011, S. 69.

7 Vgl. Irina O. Rajewsky: „Intermedialität, remediation, Multimedia“, in: *Handbuch Medienwissenschaft*, hrsg. v. Jens Schröter, Stuttgart/Weimar: Metzler, 2014, S. 197–206; vgl. auch Irina O. Rajewsky: „Das Potential der Grenze. Überlegungen zu aktuellen Fragen der Intermedialitätsforschung“, in: *Textprofile intermedial*, hrsg. v. Dagmar von Hoff u. Bernhard Spies, München: Meidenbauer, 2008, S. 19–47; vgl. auch Irina O. Rajewsky:

plinarität hat aber auch zu deren Unübersichtlichkeit geführt, so dass Irina Rajewsky in Anlehnung an Umberto Eco's *termine ombrello* den Intermedialitätsbegriff als „termine ombrellone“⁸ beschreibt, der unterschiedliche, teils miteinander konkurrierende Forschungsansätze zusammenfasst.⁹ Statt einen einzigen Ansatz zu favorisieren, hebt Rajewsky die „Verschränkung ganz unterschiedlicher Diskussionszusammenhänge“¹⁰ hervor, etwa die *interart studies*, oder literaturtheoretische Konzepte, wie Intertextualität, Dialogizität oder Dekonstruktion, an die speziell literaturzentrierte Intermedialitätsansätze anknüpfen. Ein weiterer Forschungszweig ist Film-Literatur-Beziehungen gewidmet. Im Mittelpunkt stehen hier zumeist die Beziehungen zwischen Erzählkino, Roman (Romanverfilmungen) und Theater.¹¹ Kaum Beachtung in der Forschung hat jedoch die Beziehung zwischen Film und Lyrik gefunden, wie Stefanie Orphal in ihrer rezenten Studie über den Poesiefilm herausstellt. Während Spielfilme in Erzählung und Inszenierung traditionell auf Roman und Theater bezogen wurden, bildete sich bereits ab den 1920er Jahren eine Avantgarde- und Experimentalfilmbewegung heraus, die auf Musik, bildende Kunst und Lyrik rekurrierte. Seit den 1950er Jahren seien Elemente des Avantgardefilms von der Nouvelle Vague aufgenommen worden, die die Brechung und Unterwanderung des illusionistischen Erzählkinos mit kontinuierlicher Erzählfolge vorsahen.¹² Auch Ghassan Salhab lässt sich in diese Tradition einreihen.

Krise der Repräsentation und Ghassan Salhab's Reaktion

Ghassan Salhab's Werk entsteht im gedanklichen Umfeld einer Krise der Repräsentation, von der Künstler nach dem libanesischen Bürgerkrieg (1975–1990) erfasst werden. Allen Sinnbehauptungen wird tiefstes Misstrauen entgegengebracht. Zerstörungen und Paradoxien werden in der Form des Kunstwerks erlebbar gemacht. In den Konzepten von Ghassan Salhab's Künstlerkollegen ist die Rede vom ‚Rückzug der Tradition‘ nach dem ‚unermesslichen Desaster‘ des Bürgerkriegs,¹³ von der ‚Latenz‘ der untoten Kriegsvorgänge, die

„Intermedialität und *remediation*. Überlegungen zu einigen Problemfeldern der jüngeren Intermedialitätsforschung“, in: *Intermedialität analog/digital. Theorien, Methoden, Analysen*, hrsg. von Joachim Paech u. Jens Schröter, München: Fink, 2008, S. 47–60; vgl. auch Irina O. Rajewsky: „Intermediality, Intertextuality, and Remediation. A Literary Perspective on Intermediality“, in: *Intermedialités/Intermedialities* 6 (2005), S. 43–64.

8 Vgl. Irina O. Rajewsky: *Intermedialität*, Tübingen/Basel: Francke, 2002, S. 6.

9 Vgl. Rajewsky: „Intermedialität, *remediation*, Multimedia“, 2014, S. 198: „Beim heutigen Stand der Forschung ist [...] nicht nur einer ganzen Bandbreite unterschiedlicher Begriffsverwendungen und Forschungsperspektiven, sondern verschiedenen historischen Stadien und je aktuellen Entwicklungen der Intermedialitätsdebatte Rechnung zu tragen.“ Entsprechend merkt Ágnes Pethő an, dass „we might use the plural form of the word as an umbrella term, and refer to phenomena involving media relations as ‚intermedialities‘, thus admitting that they can be approached from various points of view“; aus Pethő: *Cinema and Intermediality*, 2011, S. 19, Fußnote 1.

10 Rajewsky: „Intermedialität, *remediation*, Multimedia“, 2014, S. 203.

11 Vgl. Rajewsky: „Intermedialität, *remediation*, Multimedia“, 2014, S. 203f; vgl. auch Werner Wolf: „Intermediality“, in: *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, hrsg. v. David Herman, Manfred Jahn u. Marie-Laure Ryan, London/New York: Routledge, 2005, S. 252–256.

12 Vgl. Stefanie Orphal: *Poesie-Film. Lyrik im audiovisuellen Medium*, Berlin: De Gruyter, 2014, S. 76 u. S. 102. In der Stummfilmzeit arbeiteten Filmemacher und Dichter zusammen, letztere lieferten lyrische Texte zur Vorlage. Ein frühes Beispiel ist die Zusammenarbeit zwischen Walter Ruttmann und Phillippe Soupault; vgl. ebd., S. 78.

13 Vgl. Jalal Toufic: *Vom Rückzug der Tradition nach einem unermesslichen Desaster* (Originalausg.: *The Withdrawal of Tradition Past a Surpassing Desaster*, 2009), Übers. aus dem Engl. v. Christoph Nöthlings, Berlin: August, 2011.

jeder Zeit wieder hervorbrechen kann,¹⁴ oder von ‚Zeit und Raum der Katastrophe‘¹⁵. In diesen Formulierungen artikuliert sich das Bewusstsein für die Krise. In Salhabs Werk findet die Reaktion auf die Krise weniger in seinem konzeptuellen Ansatz ihren Niederschlag, sondern vielmehr in seinen poetischen Verfahren. Dieses fasse ich unter der Formulierung ‚Gestalten durch Verbergen‘ zusammen. Das Fragmentarische, Unzulängliche des Sehens und Hörens, überhaupt des Wahrnehmens, wird durch Bild- und Tonschnitte bewusst gemacht, welche die Ursache und das Ergebnis eines Verlaufs nicht zeigen, sondern verbergen, was den Szenen ambivalente Bedeutungen und Rätselhaftigkeit verleiht. Sinnkonstruktionen werden vermieden. Stattdessen überlässt Salhab die Wirkung dem sinnlichen Eindruck von Klängen und Geräuschen sowie von Bildern und den mit ihnen verbundenen haptischen und olfaktorischen Vorstellungen. Salhabs Verfahren beruht auf einer das gesamte Werk durchziehenden Grundstimmung der Melancholie, die hier zu einer Haltung wird, und beinhaltet eine Verlagerung des ästhetischen Schwerpunkts weg von narrativen Kontextualisierungsversuchen hin zu stärker poetischen Herangehensweisen. So tritt die Materialität des Bildes in den Vordergrund; durch lange Detail Einstellungen können Materialempfindungen evoziert werden. Wärme- oder Kälteempfindungen werden durch Beleuchtungen vermittelt. Gleichzeitig spielt die Klangkomponente, besonders die klanglich-musikalische und sinnlich-körperliche Dimension des Sprechens, eine hervorgehobene Rolle. Die Rezitation nimmt in der arabischen Dichtung bis in die Gegenwart einen hohen Stellenwert ein, aber nicht nur dort, sondern auch im Senegal, wo Ghassan Salhab seine Kindheit verbracht hat. Dort sind die Griots Träger der mündlichen Überlieferung. Die Wirkung der von ihnen vorgetragenen Mythen, Geschichten oder Lehren hängt vor allem mit ihrer Vortragsart zusammen. Es wird psalmodiert, gesungen, zuweilen auch getanzt, was vielmehr die sinnliche Wahrnehmung als das hermeneutische Verstehen anspricht. Dass Ghassan Salhab sich mit dieser Tradition auseinandergesetzt hat, geht aus seinem Kurzfilm *AFRIQUE FANTÔME* (1994) hervor. Der mündliche Vortrag eines Textes kann durch Sprechtempo, Stimmhöhe und -modulation und die Artikulation viel stärker auf die Sinne einwirken als ein gelesener Text. Salhabs Filme und Videos machen Dichtung in ihrer Performanz erfahrbar.

Film und Stadt

Wenn Salhabs Filme ein hohes Maß an Abstraktion erreichen, werden sie doch auch dem Zufall ausgesetzt, etwa in langen Kamerafahrten durch die Stadt Beirut. Das künstlerische Schaffen dem Zufall auszusetzen entspricht der Kriegserfahrung, dass alle Pläne durch Zerstörungen durchkreuzt werden können. Salhabs erster Spielfilm *BEYROUTH FANTÔME / AŠBĀH BAIRÛT* (1998) ist zugleich eine Bestandsaufnahme der Veränderungen der Stadt Beirut nach dem Krieg. Die Beziehung zwischen Film und Stadt, seit dem Stummfilm ein Topos der Filmgeschichte,¹⁶ wird an historischen Wendepunkten aktuell, zum Beispiel

14 Vgl. Khalil Joreige u. Joana Hadjithomas: „Latency/al-Kumūn“, in: *Home Works. A Forum on Cultural Practices in the Region. Egypt, Iran, Iraq, Lebanon, Palestine and Syria (April 2–7, 2002)*, zweisprachiger Katalog (Arabisch/Englisch), hrsg. v. Mona Abu Rayyan u. Christine Tohme, Beirut: Ashkal Alwan, 2003, S. 40–49.

15 Vgl. Ellen Mara De Wachter: „Spectral Iconic Appearances. An Interview with Tony Chakar on De-sanctified Icons, the Space of Catastrophe and the Aftermath of the Lebanese Civil Wars“, in: *springerin. Hefte für Gegenwartskunst* 4 (2008), online abrufbar unter: http://www.springerin.at/dyn/heft_text.php?textid=2138&lang=en, abgerufen am 16.12.2015.

16 Vgl. z.B. BERLIN – DIE SYMPHONIE DER GROSSSTADT (1927) von Walter Ruttmann.

in Filmen des italienischen Neorealismus,¹⁷ die nicht im Studio, sondern an Originalschauplätzen gedreht sind und die Auswirkungen von Kriegen auf das Leben einer Stadt zeigen.¹⁸ Auch Dokumentarfilme über die planmäßige Zerstörung der Stadt Bukarest in den 1980er Jahren¹⁹ oder wenige Jahre später über den Belagerungszustand in Sarajevo im Winter 1992/93²⁰ sind hier zu nennen. Es sind keine anonymen Metropolen, sondern individuelle Städte: Rom und Berlin nach dem Zweiten Weltkrieg, Bukarest nach der Ceaușescu-Diktatur, Sarajevo unter der Belagerung. Oder es ist die Stadt Beirut nach dem Bürgerkrieg, die seit den 1970er Jahren in den Mittelpunkt des libanesischen Filmschaffens rückt, wie allein an Filmtiteln ablesbar ist.²¹

Wie gestaltet sich in Salhabs Werk die filmische Annäherung an eine Stadt wie Beirut? Wird die Stadt in ihrer äußeren Erscheinung einfach nur abgebildet? Welche Vorstellung von der Stadt wird in der Rezeption generiert? Kann etwas wahrnehmbar gemacht werden, was nicht darstellbar ist? Diese Fragen stellt Jean-Louis Comolli in einem Aufsatz über das Filmen von Städten. Hier wird wenig Sinn darin gesehen, das Bild einer Stadt einfach zu reproduzieren, denn das wird die Aufmerksamkeit des Zuschauers nicht anziehen. Es kommt darauf an, das vertraute Bild durch ein weniger vertrautes, beunruhigendes Gegenbild („contrechamp“) zu destabilisieren, in Frage zu stellen.²² Auch in Ghassan Salhabs Filmen geht es, wie Comolli es im Hinblick auf das filmische Prinzip „champ-contrechamp“ (Schuss-Gegenschuss) formuliert, um den „contrechamp“ des Sichtbaren. Dieses „entre-deux“, zwischen Gewohntem und Beunruhigendem, hebt auch der Filmwissenschaftler Raphaël Millet in seinem Essay „Mélancolibanaises“ in Bezug auf Ghassan Salhabs BEYROUTH FANTÔME / AŠBĀH BAIRŪT hervor.²³ Es bezieht sich auf ein Zwischen in der Kunst, aber auch ein existenzielles Zwischen, welches aus paradoxen Erfahrungen der Nachbürgerkriegszeit resultiert. In Salhabs Filmen gibt es Heimkehrer und Auswanderungswillige, Liebhaber und Verächter der Stadt Beirut, es gibt Nostalgiker und Utopisten, Verdränger und Sensibilisierer und vor allem Unentschlossene und Schwankende. Es ist ein Zwischenzustand zwischen Tag- und Nachtseite des Lebens, wo in den Nachtgedanken der Nachdenklichen die Ruinen, die durch Neubauten ersetzt wurden, als Zukunftsdrohung wieder auftauchen.

17 Vgl. z.B. ROMA CITTÀ APERTA (1945) oder GERMANIA ANNO ZERO (1948) von Roberto Rossellini.

18 Vgl. Mark Shiel u. Tony Fitzmaurice (Hrsg.): *Cinema and the City. Film and Urban Societies in a Global Context*, Oxford u. Malden, MA: Blackwell, 2001; Lawrence Webb: *The Cinema of Urban Crisis. Seventies Film and the Reinvention of the City*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2014.

19 Vgl. z.B. den Film BUCAREST, LA MÉMOIRE MUTILÉE (1990) von Sophie Martre; vgl. hierzu Gérard Althabe: „La ville rompue“, in: *Regards sur la ville*, Centre Pompidou: Paris, 1994, S. 65–103, S. 93–99.

20 Vgl. z.B. den Film LES VIVANTS ET LES MORTS DE SARAJEVO (1993) von Radovan Tadic; vgl. hierzu Jean-Louis Comolli: „La ville filmée“, in: *Regards sur la ville*, Centre Pompidou: Paris, 1994, S. 13–61, S. 54.

21 Vgl. z.B. BAIRŪT YĀ BAIRŪT (1975) von Maroun Baghdadi, BEYROUTH, LA RENCONTRE / BAIRŪT, AL-LIQĀ' (1981) von Borhane Alaouié, IL ÉTAIT UNE FOIS BEYROUTH / KĀN YĀ MĀ KĀN, BAIRŪT (1995) von Jocelyne Saab oder WEST BEIRUT / BAIRŪT AL-GARBĪYA (1998) von Ziad Doueiri; vgl. auch das Kap. „Imagining Beirut“ in Lina Khatib: *Lebanese Cinema. Imagining the Civil War and Beyond*, London/New York: I. B. Tauris, 2008, S. 57–81.

22 Vgl. Comolli: „La ville filmée“, 1994, S. 35f.

23 Vgl. Raphaël Millet: „Mélancolibanaises. L'art de construire en ruines (Beyrouth fantôme, 1998)“, in: *Simulacres 5* (2001), S. 60–67, S. 63: „Il est toujours un film, un ou deux, qui marquent leur temps, leur époque, leur génération. Des films-matrices. Le film-phare de cet entre-deux paradigmatique fondamental, c'est décidément *Beyrouth fantôme*.“

Aufbau

Die vorliegende Studie ist in vier Kapitel gegliedert. Im ersten Kapitel „Film und Video im Kontext künstlerischer Diskurse im Libanon seit den 1990er Jahren“ geht es um das Entstehungsumfeld und die Verortung von Ghassan Salhabs Werk. Das Kapitel behandelt zunächst die in künstlerischen Diskursen der Nachkriegszeit virulente Krise der Repräsentation, unter deren Einfluss auch Salhabs Werk entsteht. Es beginnt mit Jayce Salloums Videoprojekt über seine Auseinandersetzung mit den Machtmechanismen kultureller Identitätskonzeptionen und seinen Zweifel an der Möglichkeit jeglicher authentischer Repräsentation des Libanon. Anschließend werden zwei Konzepte vorgestellt, ‚the withdrawal of tradition past a surpassing disaster‘ von Jalal Toufic und ‚time and space of catastrophe‘ von Tony Chakar, und mit der Frage verbunden, inwieweit Auswege aus der Repräsentationskrise angedeutet sind. Dabei wird auch der filmphänomenologische Ansatz von Laura Marks vorgestellt, die ‚haptic visuality‘ als Kennzeichen des ‚intercultural cinema‘ ansieht. Den akustischen Gestaltungsbereich lässt sie jedoch außer Acht, der in Salhabs audiovisuellem Werk besondere Aufmerksamkeit verdient. Ein kurzer Blick auf die Filmgeschichte soll aufzeigen, wie sich der libanesische Film erst mit den Kriegsjahren gegen den ägyptischen Film behauptet und wie die Reaktion auf den Krieg in den Filmen einen Wandel von Idealisierung hin zu kritischer Selbstreflexion hervorgerufen hat. Es folgt ein Überblick über Salhabs Werk und seine Vita, die zeigt, dass er mit vielen anderen Künstlern, die nach dem Bürgerkrieg in das Land zurückgekehrt sind, die internationale Prägung und Mehrsprachigkeit teilt. Im letzten Unterkapitel werden Fragen zu lokalen und internationalen Rezeptionstereotypen diskutiert.

Kapitel zwei bis vier bilden die Hauptkapitel, die die ausführliche Werkanalyse in weitgehend chronologischer Reihenfolge enthalten. Das zweite Kapitel, „Der melancholische Blick auf Beirut“, ist den ersten drei Spielfilmen von Ghassan Salhab gewidmet, seiner Beirut-Trilogie. Die Auseinandersetzung mit dem Bürgerkrieg steht hier noch deutlicher im Vordergrund als in späteren Werken. Anhand der Analysen wird herausgearbeitet, wie paradoxe Erfahrungen der Kriegs- und Nachkriegszeit zu einer melancholischen Haltung führen. Durch einen kulturgeschichtlichen Überblick über die Wege der Melancholieüberlieferung soll die besondere Erscheinungsweise der Melancholie in Salhabs Filmen verdeutlicht werden. Unterschieden wird zwischen ästhetisch gewendeter Melancholie und Melancholie als Modus einer Welterfahrung. Es werden Bezüge hergestellt zu anderen Perioden, in denen eine melancholische Grundstimmung ihren literarischen Niederschlag fand, wie zum Beispiel im Barock und in der altarabischen Dichtung.

Das altarabische *atlāl*-Motiv bildet auch den Übergang zum dritten Kapitel. Wenn im zweiten Kapitel auf poetische Verfahren der Filme Ghassan Salhabs verwiesen wird, nimmt das dritte Kapitel die Videoarbeiten Ghassan Salhabs in den Blick. Dass lyrische Texte in Salhabs Werk einen breiten Raum einnehmen, zeigt sich in einem Video, welches Paul Celan gewidmet ist und dem „evolving genre“²⁴ des Gedichtfilms zugeordnet werden kann. Dabei werden auch rezente Lyriktheorien und ein Gattungsverständnis, das nicht mehr von Gattungsgrenzen, sondern von Prototypen ausgeht und damit Dynamik verspricht, vorgestellt. Bezugnehmend auf Paul Celan wird in der Analyse ein Poesiekonzept herausgearbei-

24 Vgl. Orphal: *Poesie-Film*, 2014, S. 16. Orphal zitiert Mary Russell und Gerard Wozek: „Poetry Video. A Collaborative Art“, 2006, online abrufbar unter: <http://www.gerardwozek.com/learningcurve.htm>, abgerufen am 16.12.2016.

tet, welches in Anlehnung an Celans Meridian-Rede Poesie als ‚Unterwegssein auf ein Anderes zu‘ beschreibt. Auch in der zweiten Videoarbeit, in der sich zwei Zitate von Rūmī finden, spielt dieses Poesiekonzept eine Rolle. Schließlich geht es um die sinnliche Wahrnehmung der audiovisuellen Realisierung des Gedichts im Film, deren Rezeption mit der von Gedichtrezitationen vergleichbar ist. Die Performanz spielt hierbei eine hervorgehobene Rolle, die den erlebbaren Prozess in den Vordergrund stellt.

Das vierte Kapitel umfasst Ghassan Salhabs erste Text-Publikation sowie einen Essayfilm und einen weiteren Spielfilm, bei dem es sich um den Auftakt zu einer zweiten Trilogie handelt, die noch unvollendet ist. Sein literarischer Text ‚*fragments du Livre du naufrage / Min kitāb al-ġaraq*‘ wird als Gedankentagebuch vorgestellt. In allen Filmen finden sich Zitate aus Salhabs literarischen Texten, dem einzigen veröffentlichten und zwei weiteren noch unveröffentlichten, die stimmlich sowie im Schreibakt realisiert werden. In seinem Essayfilm *1958*, der sein Geburtsjahr und zugleich den Libanonkonflikt in demselben Jahr markiert, wird die Beziehung zwischen stimmlich realisierten Texten, biographischen Elementen und der politisch und intellektuell für die arabische Welt folgenreichen Phase analysiert. Die Thematik der Apokalypse steht in *LA MONTAGNE / AL-ĠABAL* im Vordergrund. Die Gemeinsamkeit zwischen beiden Filmen besteht darin, dass Sinn nicht auf der Ebene der Filmhandlung konstituiert wird, sondern durch eine beziehungsreiche Vernetzung von Textzitaten, Bild und Klang.

Forschungsstand

Obwohl Ghassan Salhabs Filme in manchen Rezensionen besonders hervorgehoben wurden, sein Werk in überblickshaften Darstellungen des libanesischen Films fester Bestandteil ist, seine Filme gar als paradigmatisch für eine bestimmte Art des Kunstschaffens im Libanon der Nachkriegszeit aufgefasst wurden,²⁵ gibt es noch keine Monographie über sein Werk und nur wenige Analysen. Ghassan Salhabs Website²⁶ enthält eine Filmographie und Videographie, eine biographische Übersicht sowie einige Rezensionen und Texte über seine Filme. Letztere sind noch nicht auf DVD erschienen. Von Carine Doumit ist auf der Website von Ghassan Salhab die Master-Arbeit ‚*Enfer des villes ou villes de cinéma. La ville dans le cinéma de Elia Suleiman et Ghassan Salhab*‘ publiziert (2007), die Raumkonzepte („l’espace tragique“, „l’espace abyssaux“ und „l’espace labyrinthiques“) in den ersten drei Filmen von Ghassan Salhab und in Filmen des palästinensischen Filmemachers Elia Suleiman vergleicht. Doumit sieht eine Anpassung von Figuren an den Raum im Zusammenhang mit der Bürgerkriegsvergangenheit.²⁷ Über Salhabs jüngere Arbeiten, *LA MONTAGNE / AL-ĠABAL* (2010) und *1958* (2009) finden sich keine ausführlichen Analysen, ebenso wenig über seine Publikation ‚*fragments du Livre du naufrage*‘. Neben vielen kürzeren Artikeln über Salhabs Filme in Zeitungen und Zeitschriften sticht der 2001 in der Filmzeitschrift *Simulacres* erschienene Artikel ‚*Mélancolibanaises*‘²⁸ über die Beiruter Nachkriegsfilme und im Besonderen über Salhabs ersten Spielfilm *BEYROUTH FANTÔME / AŠBĀĤ BAIRÛT* heraus. Der Autor, Raphaël Millet, hat diesen Artikel, erweitert durch ein Kapitel über die Produktionsbedingungen im Libanon,

25 Vgl. Millet: ‚*Mélancolibanaises*‘ (2001), S. 63.

26 Vgl. www.ghassansalhab.com.

27 Vgl. Carine Doumit: *Enfer des villes ou villes de cinéma. La ville dans le cinéma de Elia Suleiman et Ghassan Salhab*, Masterthesis, Institut d’Etudes Scéniques, Audiovisuelles et Cinématographiques, Université Saint-Joseph, Beirut 2007.

28 Millet: ‚*Mélancolibanaises*‘ (2001).

ein Jahr später in *Cinemas de la Méditerranée. Cinemas de la mélancolie*²⁹ wieder aufgenommen. Auf Millet wird in der vorliegenden Arbeit häufiger Bezug genommen, da er ebenfalls die Melancholie in Salhabs Werk sowie allgemeiner in der libanesischen Nachkriegskunst hervorhebt. Allerdings sind seine Texte essayistisch gehalten.

Zur Filmgeschichte des Libanon sind zunächst zwei ältere Publikationen von Mohamed Soueid zu nennen. Die eine ist Filmen aus der Bürgerkriegszeit gewidmet: *al-Sīnamā al-mu'ağğala. Aflām al-ḥarb al-aḥliya al-lubnāniya*³⁰ (1986), die zweite der Kino-Kultur in Beirut.³¹ Über die Filme von Maroun Baghdadi hat Ibrahim al-Ariss 1998 eine Monographie vorgelegt.³² 1997 erschien eine kurze Filmgeschichte von Hady Zaccak: *Le cinéma libanais. Itinéraire d'un cinéma vers l'inconnu (1929–1996)*³³ und wenige Jahre später sein kurzer Dokumentarfilm *CINÉMA DE GUERRE AU LIBAN / SĪNAMĀ AL-ḤARB FĪ LUBNĀN*³⁴ (2003) über die libanesischen Filme der Bürgerkriegs- und der unmittelbaren Nachbürgerkriegszeit. Wenn die Publikationen über die libanesische Filmgeschichte bis in die 1990er Jahre tendenziell rar waren, so wird die Lücke seit den letzten Jahren explosionsartig aufgefüllt. Über die libanesische Filmgeschichte ist die umfassende Studie von Ibrahim al-Ariss *al-Ṣūra al-multabisa. al-Sīnamā fī Lubnān: Mubdi'ūhā wa-aflāmuḥā*³⁵ (2010) erschienen, die einen Überblick über 80 Jahre Filmgeschichte gibt, beginnend mit den ausgehenden 1920er Jahren. Eine mit dem Bürgerkrieg beginnende Filmgeschichte, *Lebanese Cinema. Imagining the Civil War and Beyond*³⁶, wurde 2008 von Lina Khatib vorgelegt. 2015 erschien die Monographie *Hanan al-Cinema. Affections for the Moving Image*³⁷ von Laura Marks, die in der vorliegenden Studie jedoch nicht mehr berücksichtigt wurde. Ebenfalls von Marks erschien bereits im Jahr 2000 die Studie *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*³⁸ (2000), die einem filmphänomenologischen Ansatz verpflichtet ist. Ihre Beobachtungen beziehen sich unter anderem auf libanesische Künstler der 1980er und 1990er Jahre, wie Jayce Salloum, Jalal Toufic oder Mona Hatoum. Noch 2003 konstatieren die Filmemacher und Künstler Joana Hadjithomas und Khalil Joreige das Dokumentieren und Kommentieren der eigenen Arbeiten als auffällendes Phänomen des Nachkriegsdiskurses im Libanon:

It is always an almost embarrassing bother to speak of one's own work. However, this is a recurrent approach for many of us in Lebanon. In the absence of a critical and theoretical structure, we often find ourselves in the process of theorizing our work, saying it, writing it.³⁹

29 Raphaël Millet: *Cinemas de la Méditerranée. Cinemas de la mélancolie*, Paris 2002.

30 Muhammad Suwayd: *al-Sīnamā al-mu'ağğala. Aflām al-ḥarb al-aḥliya al-lubnāniya*, Beirut: Mu'assasat al-abḥāṭ al-'arabīya, 1986.

31 Muḥammad Suwayd: *Yā Fu 'ādī. Sīra sīnamā'īya 'an ṣalāt Bairūt al-rāḥila*, Beirut: Dār an-Nahār, 1996.

32 Ibrāhīm al-'Arīs: *al-Ḥulum al-mu'allaq. Sīnamā Mārūn Bağdādī, Beirut Dār al-Farābī*, 2013 [1993].

33 Hady Zaccak: *Le cinéma libanais. Itinéraire d'un cinéma vers l'inconnu (1929–1996)*, Beirut: Dar el-Mashreq, 1997.

34 Hady Zaccak: *CINÉMA DE GUERRE AU LIBAN / SĪNAMĀ AL-ḤARB FĪ LUBNĀN*, Video, 29 min, Libanon 2003.

35 Ibrāhīm al-'Arīs: *al-Ṣūra al-multabisa. al-Sīnamā fī Lubnān Mubdi'ūhā wa-aflāmuḥā*, Beirut: Dār al-Naḥḍa al-'Arabīya, 2010.

36 Khatib *Lebanese Cinema*, 2008.

37 Laura U. Marks: *Hanan al-cinema. Affections for the Moving Image*, Cambridge/MA: MIT Press, 2015.

38 Laura U. Marks: *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Durham/London: Duke University Press, 2000.

39 Vgl. Hadjithomas u. Joreige: „Latency/al-Kumūn“, 2003, S. 41.

Ähnlich äußert sich der Videokünstler und Mitbegründer der in Beirut ansässigen Arab Image Foundation (AIF) Akram Zaatari.⁴⁰ Diese Aussagen markieren zugleich die eigene künstlerische Praxis, die einem forschungsbasierten Ansatz und dem *work-in-progress* verpflichtet ist.

In den letzten Jahren sind zwei Dissertationen erschienen, die sich mit Kunst und Film im Libanon seit den 1990er Jahren befassen: Sarah Rogers *Postwar Art and the Historical Roots of Beirut's Cosmopolitanism*⁴¹, 2008 eingereicht, außerdem von Mark Ryan Westmoreland *Crisis of Representation. Experimental Documentary in Postwar Lebanon*⁴², 2011 publiziert. Über die libanesischen Performancekünstler Lina Saneh und Rabih Mroué ist 2013 die Dissertation *Dismember – Remember. Das anatomische Theater von Lina Saneh und Rabih Mroué*⁴³ von Monique Bellan erschienen. Von besonderem Interesse für diese Studie sind die vielen Kataloge über Video und Kunst im Libanon, besonders die im Rahmen der *Home Works*-Foren in Beirut erschienenen Kataloge von Ashkal Alwan (The Lebanese Association for Plastic Arts).⁴⁴ Zu nennen sind ferner der Katalog *Tamàss*⁴⁵, der im Rahmen des von Cathérine David initiierten Langzeitprojekts *Contemporary Arab Representations* erschienen ist, sowie der Katalog zur Ausstellung *Out of Beirut*⁴⁶, die 2006 im Museum of Modern Art Oxford stattfand. 2002 widmete die Zeitschrift *Parachute* der Beiruter Kunstszene eine Ausgabe unter dem Titel *Beyrouth_Beirut*⁴⁷. Im Juni 2007 erschien mit Bezug auf die vielstimmigen Reaktionen infolge des Julikriegs von 2006 eine komplett der Beiruter Kunstszene gewidmete Ausgabe des *Art Journal*⁴⁸.

Besonders hervorzuheben ist die Tatsache, dass in Kunstkatalogen sowie in den Filmgeschichten äußerst selten Bezug auf die Sekundärliteratur zur libanesischen Literatur genommen wird, obwohl sich parallele Entwicklungen feststellen lassen. Eine Ausnahme bilden Sonja Mejcher-Atassis Studie *Reading Across Modern Arabic Literature and Art* (2012) und die Studie *Standing by the Ruins. Elegiac Humanism in Wartime and Postwar Lebanon*⁴⁹ (2011) von Ken Seigneurie, der medienübergreifend Romane und Spielfilme untersucht. Zu nennen ist auch die Studie *War and Memory in Lebanon* (2010) von Sune Haugbolle, in der medienübergreifend auch Romane und Filme herangezogen werden, so

40 Hannah Feldmann u. Akram Zaatari: „Mining War. Fragments from a Conversation Already Passed“, in: *Art Journal* 66, 2 (2007), S. 49–67, S. 65f.

41 Sarah Rogers: *Postwar Art and the Historical Roots of Beirut's Cosmopolitanism*, Diss., Massachusetts Institute of Technology, 2008.

42 Mark Ryan Westmoreland: *Crisis of Representation. Experimental Documentary in Postwar Lebanon*, Ann Arbor: ProQuest, 2011.

43 Monique Bellan: *Dismember – Remember. Das anatomische Theater von Lina Saneh und Rabih Mroué*, Wiesbaden: Reichert, 2013.

44 Mona Abu Rayyan u. Christine Tohme (Hrsg.): *Home Works. A Forum on Cultural Practices in the Region. Egypt, Iran, Iraq, Lebanon, Palestine and Syria (April 2–7, 2002)*, zweisprachiger Katalog (Arabisch/Englisch), Beirut: Ashkal Alwan, 2003; Christine Tohme (Hrsg.): *Home Works II. A Forum on Cultural Practices (October 31–November 6, 2003)*, zweisprachiger Katalog (Arabisch/Englisch), Beirut: Ashkal Alwan, 2005; Chaza Charafeddine, Masha Refka u. Christine Tohme (Hrsg.): *Home Works III. A Forum on Cultural Practices (November 17–24, 2005)*, zweisprachiger Katalog (Arabisch/Englisch), Beirut: Ashkal Alwan, 2008.

45 Catherine David (Hrsg.): *Tamàss I. Contemporary Arab Representations. Beirut/Lebanon*, Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 2002.

46 Suzanne Cotter (Hrsg.): *Out of Beirut*, Oxford: Modern Art Oxford, 2006.

47 Chantal Pontbriand (Hrsg.): *Parachute. Beirut/Beyrouth. It's Not Easy to Define Home* 108 (2002).

48 Judith F. Rodenbeck (Hrsg.): *Art Journal* 66, 2 (2007).

49 Ken Seigneurie: *Standing by the Ruins. Elegiac Humanism in Wartime and Postwar Lebanon*, New York: Fordham University Press, 2011.

auch Salhabs Film *TERRA INCOGNITA / ARD MAĞHŪLA* (2002).⁵⁰ In der vorliegenden Arbeit wird literaturwissenschaftliche Sekundärliteratur mit einbezogen, u.a. die Sammelbände *Myths, Historical Archetypes and Symbolic Figures in Arabic Literature*⁵¹ (1999) und *Arabische Literatur, postmodern*⁵² (2004), der erweitert 2010 unter dem Titel *Arabic Literature. Postmodern Perspectives*⁵³ erschien. Berücksichtigt werden zudem die zahlreichen Studien über die Geschichte des Libanon, das konfessionalistisch organisierte Staatssystem, den Bürgerkrieg, den umstrittenen Wiederaufbauprozess, die Stadtgeschichte, den Julikrieg von 2006, den Israel-Palästina-Konflikt, sofern sie für das Verständnis der Filme relevant sind. Ansonsten wird auf die entsprechenden Publikationen verwiesen.

Für die vorliegende Studie bilden schließlich empirische Forschungen die Grundlage. Im Mittelpunkt meines Interesses standen die Medienarchive von Ashkal Alwan, Beirut DC (Beirut Development and Cinema), der Arab Image Foundation (AIF) und des Beirut Art Centers (BAC). Weitere Recherchen wurden in den Bibliotheken des Orient-Instituts Beirut (OIB), der American University of Beirut (AUB) sowie in den Zeitungsarchiven von *An-Nahār*, *As-Safir*, *L'Orient Le Jour* und *Daily Star* durchgeführt. Hilfreich waren Interviews, die ich mit verschiedenen Künstlern, Filmwissenschaftlern und Kuratoren geführt habe. In den vergangenen Jahren habe ich mehrere Interviews mit Ghassan Salhab geführt. Bei der Gelegenheit habe ich auch seine Filme und Videos gesammelt, da sie noch nicht auf DVD erschienen sind. In den Interviews ging es zunächst um die Rahmenbedingungen seiner Filme und erst später um seine Biographie, insofern als mich die Filme und seine literarischen Texte darauf zurückverwiesen haben. Aus den Interviews ergibt sich das Bild eines kompromisslosen Regisseurs, den weder das Diktat der Zensur noch des kommerziellen Erfolgs aufhält. Ghassan Salhab erweist sich als Kenner der Weltliteratur, der Musik, der bildenden Kunst und auch der Popkultur. Als Vorbilder aus der Filmgeschichte nennt er Filmregisseure wie Robert Bresson oder Jean-Luc Godard. Seine eigene künstlerische Praxis weist ihn als Autorenfilmer aus, insofern er sämtliche Prozesse – Regie, Drehbuch, Kamera, Schnitt – selbst lenkt. Ghassan Salhab arbeitet filmübergreifend mit demselben Team und setzt wiederholt dieselben Darsteller ein, unter anderem Aouni Kawas, Carole Abboud, Carlos Chahine, Rabih Mroué. Teils greift er auf Laiendarsteller zurück, zum Beispiel Walid Sadek, Marwan Rechmaoui, Jalal Toufic, Tony Chakar, Christine Tohme. Salhab selbst schreibt dies eher den finanziellen Rahmenbedingungen zu, außerdem bestimmten Eigenschaften der genannten Personen, die ihn interessiert hätten. Dass es sich bei vielen der Darsteller zugleich um Künstler, Autoren oder Kuratoren in der libanesischen Kulturszene handelt, kann aber auch – im Sinne eines Cameo-Auftritts – als Hinweis auf den Zusammenhang zwischen Salhabs Filmen und den künstlerischen und theoretischen Ansätzen seiner Kollegen interpretiert werden.

50 Vgl. Sune Haugbolle: *War and Memory in Lebanon*, Cambridge u.a.: Cambridge University Press, 2010, S. 102f u. S. 105.

51 Birgit Embaló, Sebastian Günther, Maher Jarrar u. Angelika Neuwirth (Hrsg.): *Myths, Historical Archetypes and Symbolic Figures in Arabic Literature*, Beirut, Stuttgart: Steiner, 1999.

52 Angelika Neuwirth, Andreas Pflitsch u. Barbara Winckler (Hrsg.): *Arabische Literatur, postmodern*, München: Edition Text u. Kritik, 2004.

53 Angelika Neuwirth, Andreas Pflitsch u. Barbara Winckler (Hrsg.): *Arabic Literature. Postmodern Perspectives*, London: Saqi, 2010.

Anmerkungen zur Transkription und Übersetzung von Filmzitat

Die Transkription arabischer Wörter folgt den Regeln der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft. Namen von Städten und Personen werden bis auf historische Namen sowie Namen der Filmfiguren nicht transkribiert. Im Anhang findet sich jedoch eine Liste der arabischen Eigennamen in der gängigen Schreibweise sowie in Transkription. Sämtliche Filmzitate werden auf Arabisch bzw. im libanesischen Dialekt sowie von der Verf. ins Deutsche übersetzt zitiert.

