

Gegengewichte gegen den Krieg?

Zu Ghassan Salhab's Spiel- und Essayfilmen

Michaela Ott

Krieg, unaufhörlich Krieg, «la guerre infinie»: diese Worte bleiben im Hörsaal der Hochschule für Bildende Künste (HfbK) Hamburg hängen, nachdem Ghassan Salhab den Laptop zugeklappt und das Rednerpult verlassen hat. Drei Stunden lang hat er gesprochen, einen Spielfilm und Ausschnitte aus weiteren Filmen gezeigt, auch einen Text verlesen. Krieg war fortwährend, ausdrücklich und unausdrücklich da.

Abweichung von der arabischen Filmgenealogie

Im gezeigten Film «1958» aus dem Jahr 2009 – einer einstündigen, betont ruhigen Komposition aus analogen Fotografien, bewegten Außenaufnahmen von Beirut, untermischt mit dokumentarischem Archivmaterial und selbst geführten Interviews – lässt der Regisseur sein Geburtsjahr 1958 auferstehen.¹ In der rhythmisch gleichförmigen, von verhaltenen Off-Kommentaren begleiteten Aneinanderreihung häufig unbewegter Einstellungen nähert er sich bedeutsamen und zugleich beunruhigenden Vorgängen der eigenen Biographie an: der eigenen Geburt und dem im Libanon beginnenden ersten Bürgerkrieg. Es ist, als wolle Salhab mit der bedachtsamen Montage ein Gegengewicht gegen das errichten, was bis heute nicht zu Ende gegangen ist und sein gesamtes filmisches Schaffen begleitet: den Krieg im Vorderen Orient. Dieser sucht seine Filme heim, hat möglicherweise die filmische Forschung, das Zusammentragen und Untersuchen der

1 Vgl. dazu auch den Beitrag von Viola Shafik über Subjektivität im arabischen Dokumentarfilm in diesem Band und ihre Lesart von «1958» als dekonstruktives poetisches Essay.

Indizien und Folgen, überhaupt erst in Gang gesetzt. In immer neuen Versionen werden dieselben Fragen aufgeworfen und deren Nichtbeantwortbarkeit in Phantomen, zwielichtigen Stimmungen und rätselhaften Narrativen konfiguriert.

Der Film (1958) kann daher paradigmatisch für Salhabs Vorgehensweise gelesen werden, für die Komposition seiner Spielfilme und für das, was er als Essayfilm davon unterscheidet: für mehr oder weniger heterogene Verknüpfungen assoziativ oder locker narrativ verbundener Bilder, Texte und Töne aus unterschiedlichen audiovisuellen Quellen. Wie zahlreiche zeitgenössische Filmemacher der arabischen Welt, die seit den 1970er-Jahren mit ihrer (Autorenhandschrift) neue kinematografische Wege eröffnen und gegen die standardisierten Genres (insbesondere des ägyptischen Kinos) anarbeiten, setzt Ghassan Salhab bei der eigenen Erfahrung an. Wegweisend für derartig biografie-basierte Erzählformen sind die Arbeiten des Doyens des ägyptischen Kinos, Youssef Chaine. Bereits 1971 entwickelte er seinen Spielfilm *DER SPERLING* entlang autobiografischer Erlebnisse in einer nicht-linearen, Vergangenheit und Gegenwart mischenden und gegen das Realismus-Credo angehenden Erzählweise. Für dieses Kino, das in den 1970er-Jahren von dem Filmkritiker Claude Michel Cluny und der Publikation *CinémAction* geprägt wurde, hat sich laut Viola Shafik (1996, 58) die Bezeichnung *Neues Arabisches Kino* eingebürgert. Der tunesische Filmemacher Férid Boughédir lobt es in seinem Dokumentarfilm *CAMÉRA ARABE* (Tunesien, 1987) als anti-autoritäres Kino, Viola Shafik charakterisiert es als «künstlerisch ambitionierte und individualistische Strömung» (1996, 58) – als Autorenkino nach französischem Vorbild, das keiner eindeutigen Thematik und keinem Genre verpflichtet ist, abgerückt von früheren politischen Botschaften wie dem Sozialismus à l'arabe oder dem Panarabismus.²

Obwohl Salhab keine Nähe zu diesem arabischen Kino zugestehen will – auch nicht in seinen innovativen Ansätzen –, verortet er seine Filme in einem spezifischen politisch-geographischen Raum, der seit Sartres Erkenntnis von der Situiertheit der Existenz in Zeiten des Kriegs diesem zugleich einen darüber hinausweisenden Ausdruck verleiht.³ So unterhalten Salhabs Autorenfilme Resonanzbeziehungen

2 Mostafa Messnaoui spricht von einer «New Wave» of Egyptian Cinema in den 1970er-Jahren, die auf die angrenzenden Länder und ihre beginnenden Kinematografien übergegriffen habe (2014, 195–208).

3 Jean-Paul Sartre sagt bereits 1943 in *Das Sein und das Nichts*, dass «das In-Situation-Sein» die menschliche Realität definiert, «indem es von deren Da-Sein und gleichzeitig von deren Darüber-hinaus-Sein Rechenschaft gibt. [...] Die Situation

zum gesellschaftlichen Kontext, allerdings eher zu künstlerischen Arbeiten wie jenen des Libanesen Akram Zaatari, der mit Fotografien aus dem Archiv der Arab Image Foundation die weitgehend unbekannte Ikonografie des arabischen Raums zu rekonstruieren und zur Ausstellung zu bringen sucht. Salhabs Filme bieten in ihren ähnlich lückenhaft audiovisuellen Verkettungen ebenfalls ausschnittshafte Einsichten in die Verfasstheit dieser Region, wobei er im Gegensatz zu Zaatari leicht nostalgischem Bildernachtrag die kriegsbedingte Desorientierung und fortgesetzte psychische Erschütterung unterstreicht. Die von ihm häufig gewählte essayistische Form folgt denn auch weniger Jean-Luc Godards oder Chris Markers (als entfernte Vorbilder) spielerisch-experimenteller bis kämpferisch-aufklärerischer Montage, sondern bekundet eine Verwandtschaft mit Essayfilmen feministischer Herkunft. Jenen von Angela Melitopoulos oder Trin T. Min-ha etwa, die ebenfalls auf der Basis persönlicher Erfahrung eine filmische Forschung zu Fragen von Identität, Exil und kompositkultureller⁴ Befindlichkeit anstellen (vgl. Ott 2011). Melitopoulos' Film *PASSING DRAMA* (D 1999) zeigt sich von der historischen Vertreibung der Griechen aus Vorderasien zu Beginn des 20. Jahrhunderts und der aufgezwungenen Suche nach einer neuen Heimat affiziert; sie hält die politische Notlage allerdings stärker als Salhab auf analytische Distanz und hegt sie mit philosophischen Konzepten ein. Salhabs (1958) und ihr Film gleichen sich darin, dass sie mit Zeugnissen der Elterngeneration beginnen und von dort aus zu umfassenderen gesellschaftlichen Diagnosen gelangen. Beide verfolgen ein «Klein-Werden der filmischen Äußerung» (ibid., 189), insofern unbeachteten und vernachlässigten, auch dinghaften Zeugnissen Aufmerksamkeit geschenkt. Auch auf Salhabs Filme trifft zu, dass sie als psychoanalysenahe Prozesse des Durcharbeitens von kollektiven Widerfahrnissen zu lesen sind, suchen sie doch kontextbedingte, (nicht-in)dividuelle Prägungen audiovisuell zu erforschen und als Obsessionen und wiederkehrende Fragestellungen zu porträtieren.⁵ Sie beginnen mittendrin, mit Bildern aussageärmerer Orte

ist die gegliederte Ganzheit des Da-Seins, die innerhalb und mitten des Darüberhinaus-Seins gedeutet und erlebt wird» (1985 [1936], 517).

- 4 Ich verwende diesen Ausdruck in Anlehnung an Edouard Glissants Begriff der «cultures composites» (1997, 195).
- 5 Der Begriff des «Dividuellen» wird von Gilles Deleuze in Zusammenhang mit dem filmischen Affektionsbild (Deleuze 1997a, 147) und dem *Ritournell* in *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie 2* (Deleuze/Guattari 1993, 466) als besondere Weise der Teilung und Teilhabe ästhetischer Zeichen aneinander und der zeitbedingten Unmöglichkeit der Fixierung und Individualisierung eines einzelnen Filmbildes

und häufig selbst verfassten Aphorismen. Sie legen kein lineares Narrativ, keine Dramenstruktur, kein politisches oder soziales Engagement, keine Montagemethode, keine Aussageabsicht und vor allem kein Bild des Orients vor. Widerstand gegen vorgezeichnete künstlerische Wege ist das Hauptmotiv des filmischen Tuns von Salhab. Verstärkung des Unheilvollen, der existenziellen Katastrophe, und Verlängerung dessen, was Maurice Blanchot als «écriture de désastre» angeboten hat (Blanchot 1980). So schreibt Salhab über seine Filme: «Characters in film live in a sort of solitude, either poetic or prophetic, within the human community: each lives a catastrophic episode of the destiny of mankind as his own historical curse.»⁶ Trotz seines früheren politischen Engagements für die «Sache der Palästinenser» tritt Salhab nicht gegen den herrschenden Palästinadiskurs an – wie etwa der palästinensische Regisseur Michel Khleifi, der in seinem Dokumentarfilm *DAS FRUCHTBARE GEDÄCHTNIS* (1980) zwei schicht- und altersunterschiedene Palästinenserinnen in ihren Emanzipationskämpfen porträtiert und «die Spuren einer doppelten Besatzung» (Shafik 1996, 244) unter Staat und Patriarchat denunziert. Auch der anti-koloniale Widerstand, den Malek Khoury (2005) als integrales Element des *Neuen Arabischen Kinos* ausmacht und etwa in Michel Khleifis Film *HOCHZEIT IN GALILÄA* (1987) zum Ausdruck kommen sieht, ist nicht explizites Movens von Salhabs filmischer Reflexion. Eher versteht er sich selbst als jemand, der die (post)kolonialen und identitätsverunsichernden Konstellationen als biografische Wegmarken erfahren und daher in seinen Filmen zu bearbeiten hat.

Von der Überzeugung ausgehend, dass das kinematografische Schaffen durch klischeehafte Bild- und Tonproduktion verstellt ist und im Sinne des Aufmerkens unerwartete, kulturtransversale Kollagen, aber auch Auslassungen und Lückenbildungen vonnöten sind, beginnt er mit losen und zufällig wirkenden Verknüpfungen von Texten und Einzeleinstellungen und arbeitet insbesondere im Ton einer Ästhetik der Irritation bis Beunruhigung zu. Er zeigt sich von den umgebenden Konstellationen affiziert, wenn er wie andere libanesischen Autorenfilmer_innen – etwa Borhane Alaouie in *BEGEGNUNG IN BEIRUT* (1981), Heiny Srour in *LAYLA UND DIE WÖLFE* (1984) oder Jocelyn Saab in *JUNGMÄDCHENFLIRT* (1985) – den Bürgerkrieg zum Anlass filmischer

entwickelt. Ich habe den Begriff in Richtung personaler, nicht-individueller Teilhabebeziehungen weitergedacht (vgl. Ott 2015b).

6 So seine eigene Kurzbeschreibung seiner Filme auf www.hfbk-hamburg.de/crossculturalchallenges/ (letzter Zugriff am 1.9.2017).

Auseinandersetzung nimmt. Seine Essayfilme stellen keinen Bezug zu einer imaginierten libanesischen Zuschauerschaft her, indem sie ein publikumsnahes Spiel mit der arabischen Hochsprache und ihren Mundarten entfalten wie im letztgenannten Spielfilm. Eher kontrastiert Salhab das Arabische mit dem Französischen, verwebt einige Filmbilder mit arabischen Textzeilen, die nicht bedeutungsidentisch mit dem französischen Off-Text sind. Seine Filmsprache unterscheidet sich auch insofern von derjenigen vieler arabischer Filmemacher_innen, als er nicht wie diese «mehr der Signifikanz von Worten als der Bildgestaltung» (Shafik 1996, 96) vertraut. Zwar spielen Aphorismen, poetische und philosophische, eine bedeutsame Rolle; die gesuchten Einstellungen, von Personen, Natur oder Stadtlandschaften, haben indes ein gleiches symbolisches Gewicht, insofern sie häufig ebenso rätselhaft und anspielungsreich wie der Text eingesetzt sind. Musik und Gesang werden, abweichend von vielen arabischen Filmen in denen lokal musikalische Traditionen anklingen (Shafik 1996, 158), sehr sparsam eingesetzt.

Statt sich auf lokale Perspektiven und Identitätsdiskurse zu beschränken, sucht Salhabs filmische Forschung ein über den libanesischen Raum hinausweisendes Psychogramm heutiger kompositkultureller Identitäten zu erstellen, die, wie Stuart Hall formuliert hat,

nicht (mehr) fixiert sind, sondern im Übergang zwischen verschiedenen Positionen schweben, die zur gleichen Zeit auf verschiedene kulturelle Traditionen zurückgreifen und die das Resultat komplizierter Kreuzungen und kultureller Verbindungen sind, die im wachsenden Maße in einer globalisierten Welt üblich werden. (1994, 218)

Diese kompositkulturelle Daseinsweise denkt Achille Mbembe heute in Richtung «afropolitaner» Existenzformen weiter, welche ihrerseits durch ein Ineinandergreifen verschiedener Welten, von «Hier und Woanders», durch eine «Präsenz des Woanders im Hier und umgekehrt» ausgewiesen sind (2016, 285). Die Befragung prekärer Existenzen zwischen Kulturen und Identitätsmustern bildet den Hintergrund von Salhabs filmischer Suche, insofern er sich biografisch zwischen drei Kontinente (Vorderasien, Afrika und Europa) gestellt sieht und diese Zerrissenheit zu versöhnen sucht. Ghassan Salhab wurde zwischen verschiedenen Sprachen und Kulturen geboren. Er versteht Wolof, spricht am liebsten Französisch, da dies die Sprache ist, die Dakar mit Beirut verbindet und ihm die europäische Welt erschließt. Seine Erfahrung der Nichtzugehörigkeit scheint auch der Grund zu

sein, weshalb die Unterscheidung zwischen Spiel- und Essayfilm bei ihm tendenziell hinfällig wird, wie am Beispiel des Films ›1958‹ erläutert wird. So betont er in einem von mir geführten Interview von 2016: «Aus dem Durcheinander habe ich ein Netz geformt, in dem ich als Spinne agiere.»

›1958‹

›1958‹ als Spielfilm zu bezeichnen, erscheint zunächst wenig plausibel. Denn er lebt (wie verschiedene von Salhabs Essayfilmen) von einer biografisch motivierten Bild-Ton-Komposition, während sich andere seiner Spielfilme stärker narrativieren und fikionalisierten Suchbewegungen unterstellen. Insgesamt sind seine sechs Spielfilme und ein Dutzend Essay- und Kurzfilme von einer melancholischen Stimmung getragen und durch situative Einkreisungen von Problemlagen charakterisiert. Sie befassen sich allesamt, häufig kenntlich am seltsamen Verhalten der Protagonisten, mit kriegsbedingten psychischen Störungen und phantmartigen Erscheinungen. Dabei werden die eher atmosphärisch als handlungsmäßig bestimmten Situationen wie in ›1958‹ fast ausschließlich von männlichen Protagonisten getragen, die damit auch als Wiedergänger des Filmemachers zu erkennen sind. Insgesamt verbinden sich Salhabs Spiel- und Essayfilme zu einer kontinuierlichen Artikulation in Moll, die sich hier und da narrativ verdichtet, vergangene Motive aufgreift und zuspitzt, insgesamt als Variation ähnlich montierter filmischer Zeichen entlang wiederkehrender Fragen lesbar wird. Sinnsuche und Erklärungsnot, eine Fragehaltung, die das Ästhetische vom Politischen nicht getrennt versteht, geben den durchgängigen Subtext ab.

In ›1958‹ geht der Regisseur aus einer zeitlichen Distanz von 50 Jahren der Koinzidenz seiner Geburt mit politischen, ihm im Nachhinein symptomatisch erscheinenden Vorgängen im Libanon nach. Diese lässt er in mündlichen Zeugnissen verschiedener Personen und in Archivbildern und -tönen erneut erstehen. Er verspinnt Dokumente von 1958 und Szenen des 21. Jahrhunderts zu einem in die Gegenwart weisenden Gesellschaftsportrait. Bereits in der ersten Einstellung wird mithilfe eines Taschenlampekegels ein kleinteiliges Gemälde abgesehen, auf dem nach und nach Kriegsschiffe auszumachen sind. Es folgt eine Totale auf das offene Meer, an dessen Horizont Beirut zu erahnen ist. Dann die Nahaufnahme eines schlafenden und hörbar atmenden Babys, wohligh und rund, wogegen schwarz-weiße Dokumentaraufnahmen von US-Soldaten geschnitten werden, die an der Küste des

Libanon anlanden. Daran schließt sich eine gleichsam herumirrende Autofahrt durch Beirut, durchschnitten von einem Schwarzweiß-Foto des Regisseurs als Kind, an, das den eingeblendeten Zwischentitel «Selbstporträt von gestern» plausibilisiert.

Der Autofahrt unterlegt erzählt eine weibliche Stimme, dass ihr seinerzeit per Brief etwas mitgeteilt worden sei, was sie damals nicht verstanden habe. In der folgenden Einstellung wird diese Stimme dem Gesicht von Salhabs Mutter zugeteilt, die, erschreckend nah, medusenhaft starr, in die Kamera blickt. Ihre biografische Erzählung bildet den Leitfaden des Films, wobei ihr Porträt in Groß- oder Nahaufnahme mehrmals wiederkehrt, zunehmend jedoch in größere Distanz gerückt. In fortschreitender Verflechtung der narrativen Fragmente und audiovisuellen Elemente bewegt sich der Film auf die affektive Schilderung kriegszerstörter und anders verunsichernder Vorgänge zu: Ghassan Salhab läuft als erwachsener Mann, die Kamera auf Schulterhöhe im Rücken, nach Beirut hinein und versucht sich mit der Stadt vertraut zu machen, indem er ästhetische Zeichen sammelt, diesen einen selbst eingesprochenen Off-Kommentar beigesellt, der sich allerdings verrät, indem er häufig abstrakte Substantive wie «Körper Wunsch Vernunft Entfremdung» aneinander reiht. Insgesamt wird Fremdheit signalisiert, da der Regisseur, wie klar wird, «woanders» herkommt, kaum arabisch spricht und nie ganz heimisch in der Stadt wird, die er gleichwohl immer wieder zur Protagonistin seiner Filme macht.

Wenn die Mutter in unbewegten Nahaufnahmen, durchschnitten von Dokumentaraufnahmen zu Kriegshandlungen in Beirut, von der Vergangenheit berichtet und sich redend in ihre Erinnerung hineinsteigert, entfaltet sich die Familienerzählung als eine, die von kultureller Entortung beeinträchtigt ist und davon, einer nicht enden wollenden Zerstörung ausgeliefert zu sein. Die Mutter betont ihre wachsende Irritation im Jahr von Ghassans Geburt: Der Aufenthalt in der libanesischen Diaspora Dakars erscheint als ökonomisch dürftiges Dasein, wo man ein Zimmer hinter dem Laden bewohnt. Sie sei die einzige gewesen, die ein korrektes Arabisch unter ansonsten radebrechenden und sich mit Französisch behelfenden Libanesen gesprochen habe; ihre erste Schwangerschaft mit Ghassan und der Druck der Familie hätten ihr zugesetzt. Skeptisch dreinblickend, gleichwohl wie eine Ikone den Bildausschnitt füllend, mächtig und fast zu intim, erläutert sie ihre wachsende Verunsicherung in der unvertrauten Umgebung, während sich der Krieg im Libanon in den dazwischen geschnittenen Dokumentaraufnahmen immer unabweisbarer manifestiert. Von dem habe man in Dakar allerdings kaum was gewusst.



1-2 '1958',
(Ghassan Salhab,
Lib 2009)

Die eingeblendeten Medienberichte des offiziell nie eingestandenen ersten Bürgerkriegs im Libanon zeigen schwarz-weiße TV-Bilder von Kämpfen zwischen Regierungssoldaten und Rebellen. Im Ton wird das Eingreifen einer UN Police Force gefordert. Die Archivzeugnisse werden ihrerseits unterbrochen von Bildern und Berichten damaliger Zeitzeugen, unter anderem eines libanesischen Soldaten, dessen Maschinengewehr noch im Wohnzimmer steht. Er kommentiert die Dokumentaraufnahmen von christlichen und islamischen Milizen, von Verletzten und Toten auf der Straße und unterlegt sie mit Schilderungen seiner eigenen Beteiligung am bewaffneten Aufstand, seiner Parteinahme für den Anführer der regierungsfeindlichen Kräfte Kamal Jumblatt: «Waffen kamen aus Syrien, das Ganze eskalierte, man nannte das dann Revolution ... Wir konnten nicht schweigen. Wir mussten uns wehren.» Die Stimmen gehen ineinander über, der Bericht des Zeitzeugen und des TV-Journalisten überlagern sich mit jenem der Mutter, wodurch ein Stimmengeflecht entsteht, das die Unentwirrbarkeit der simultanen Bedrohungen auditiv nahebringt. Die Kamera bleibt gleichwohl ruhig, fährt in gleichmäßigem Tempo an Kriegsgerät im heutigen Außenraum Beiruts vorbei, zeigt auch solches unter Wasser, als Relikte eines je vorgängigen Kriegs.

Die Rede der Mutter wird im Fortgang des Films freier und leidenschaftlicher; sie erzählt von ihrer Rückkehr nach Beirut, von ihrer Verehrung für den ägyptischen Präsidenten Nasser und ihrer Anhängerschaft an die panarabische Idee. Als Nasser starb, habe sie geglaubt, ihr Herz bleibe stehen. Bei diesen Worten verblasst ihr Bild, als werde es selbst ohnmächtig, bevor die mütterliche Gesichtskontur langsam wiederkehrt. Sie habe einsehen lernen müssen, dass die Araber sich nicht auf einen Führer einigen können: «Arme arabische Welt», so ihr Schlusskommentar. Die in bedächtigem Rhythmus montierten Bilder, manchmal mit klassisch-europäischer, dann wieder arabischer Musik unterlegt, lassen das Grundgefühl des Regisseurs aus sich erwachsen:



3 «1958»
(Ghassan Salhab,
Lib 2009)

jenes allgemeiner Unbehaustheit in der Welt. Erneut schiebt sich ein Foto von Mutter und Sohn aus späteren Jahren dazwischen, wie ein Haltepunkt, ein Ausrufezeichen im filmischen Text. Immer wieder begegnen Nahansichten von zerstörten Gebäuden, von Panzerkadavern auf Stadtbrachen und verlangen nach Erklärung, fordern die Sinnggebung heraus. Die Off-Kommentare des Autors, Worte wie «Verlust», «Desorientierung», «Verzweiflung», untermalen refrainartig deren Absenz.

Da Salhabs eher reflexivem als veristischem Weltzugang nicht daran gelegen ist, mit Details aufzuwarten und von Kriegsschauplätzen zu berichten, bleibt der Krieg in allen seinen Filmen als Hintergrundgeschehen und Bedrohung präsent. Von ihm erscheint jede ästhetische Setzung unterminiert, was auch der Montage einen kontingenten und reversiblen Status verleiht. Die evozierte Inkonsistenz des Wirklichen artikuliert sich narrativ in Unfällen, in befremdlichen Vorgängen und in der sich immer stärker durchsetzenden Rückzugsbewegung der Protagonisten. Und doch erscheint der Film selbst als Antidot gegen die unberechenbare Wirklichkeit, stellen die gedehnten Nabsichten und poetischen Kommentare einen gewissen symbolischen Halt im Unwohlbefinden bereit.

Am Ende des Films ist Beirut vom Meer her zu sehen, kommt sukzessive näher. Der Regisseur fährt im Boot auf eine stolze Silhouette aus Wolkenkratzern zu, als könne er sich ihr jetzt, nach dem Durchgang durch die eingesammelten Bild- und Tonzeugnisse, endlich anvertrauen. Vielleicht bezeichnet er diese Rekonstruktion ob ihrer minimal identitätsstiftenden Funktion als Spielfilm. Zuletzt schnalzt

nurmehr das Wasser gegen den Kai. Wie in diesem werden in den anderen Filmen persönliche und gesellschaftliche Befindlichkeit überblendet, (Nicht-in)dividuelles zum Ausdruck gebracht. Die Protagonist_innen scheinen jeweils mit besonderen Sensoren ausgestattet und ausgewählte Verkörperungen des gesellschaftlichen Leidens zu sein. Der Krieg kehrt auch in den Kurzfilmen zurück.

Wiederkehrende Phantome

Orte sind häufig Ausgangspunkt von Salhabs filmischer Forschung, wie die Titel der Spielfilme *LA MONTAGNE/THE MOUNTAIN* (2011) und *LA VALLÉE/THE VALLEY* (2014) verraten. Immer wieder ist es Beirut, das zu neuen Begehungen zwingt. Das vormalige Paris des Ostens: In Salhabs Filmen wird es als verletzt und hintertrieben zugleich porträtiert, immer von Straßensperren und Umleitungen verstellt, von Toten bevölkert, von Unreflektiertem heimgesucht. «Meine Filme sprechen weniger über Phantome, als dass sie selbst Phantome sind, weil ich an einem Ort lebe, der heimgesucht wird.»⁷ Darin, dass das Gehen und Erfahren von Orten mehr über kollektive Befindlichkeiten verraten kann als physiognomische Aufnahmen, stimmt Salhab poststrukturalistischen Theorien zu.⁸ Allerdings zeigt sich das Umherschweifen in Beirut häufig ausgebremst, der Gehende wird angehalten, nach Papieren befragt. Diese Behinderungen lassen die Libanesen von Beirut als von einer Geliebten und Hure zugleich sprechen, ohne welche das Leben gleichwohl nicht möglich werde. Und doch wollen alle weg, waren alle weg, sind die meisten zurückgekehrt, um herauszufinden, was sie in der Stadt letztlich hält.

Die nicht ausgewiesene Protagonistin zahlreicher seiner Filme ist diese Stadt. Sie erscheint als Phantom, dank der Vergangenheitsschichten, die in ihr weiterhin wirksam sind. In seinem ersten, bereits zwischen Dokumentation und Fiktion schwankenden Spielfilm *BEYROUTH FANTÔME* (1998) kommen Frauen zu Wort, erneut frontal ins Bild gesetzt. Sie sprechen von ihrem positiven Verhältnis zum Krieg, in diesem Fall zu dem späteren Bürgerkrieg zwischen 1975 und 1990. Nach dessen offiziellen Ende erklärt eine gepflegt und zugleich traurig aussehende Frau namens Hanna: «Für mich ist der Krieg nicht vorbei.» Sie habe ihn nach wie vor in sich. Im Krieg sei es ihr besser ergangen, da sie den Augenblick habe voll leben können. Man habe sich mehr

7 Aussage von Ghassan Salhab in dem mit mir geführten Interview.

8 Vgl. Gilles Deleuze/Félix Guattari (1993).



um die Anderen gekümmert, habe mehr geliebt, jetzt sei jedermann/ jedefrau für sich allein. Nach dem Krieg habe sie erfahren müssen, dass ihre Träume und Wünsche zu groß gewesen sind.

Ein «sichtbares Phantom» ist ein Protagonist namens Khalil, der, für tot gehalten, als Märtyrer gestorben und gepriesen, nach Beirut zurückkehrt und gewisser Verbrechen wie des Diebstahls einer Kriegskasse bezichtigt wird. Da es zu viele Tote gibt, sagt Hanna, möge man nicht an das Vergangene rühren und auf Rache sinnen, sei es doch schwer genug, mit den Lebenden umzugehen. Eine neue Identität zu bekommen, sei allerdings kaum möglich. Er habe Geld, erwidert Khalid darauf.

In die (alp)traumartige Spielfilmhandlung eingeflochten sind erneut Dokumentaraufnahmen der Bürgerkriege: Barrikadenkämpfe, ausgebrannte Autos, Schießereien, die auch einen Plattenspieler lahmlegen und seine Musik. Drogen- und Waffenhandel werden evoziert, Personen hausen in Kellern, wie Untote. Zwei weitere Frauen erzählen in Interviews, dass sie wegen des Krieges ihren Ehrgeiz eingebüßt hätten, da sich nichts als sicher, als dauerhaft erwiesen habe. Der Krieg habe sie zu Ruinen gemacht. Zwei Männer dagegen berichten von ihrem früheren Wunsch, General zu werden, der Krieg sei auf der persönlichen

4-7 BEYROUTH
FANTOME
(Ghassan Salhab,
Lib 1998)

Ebene für sie positiv gewesen. Wieder ein anderer Mann gesteht: «Wir sind alle Mörder, haben ein Meer aus Blut durchquert.» Zuletzt ist das Phantom Khalil erneut verschwunden, vielleicht entführt oder wieder abgetaucht. Die zyklische Struktur des Films zeigt wie die Kriegsszenen an, dass nichts jemals endgültig beendet ist, worin die eigentliche Tragik zu bestehen scheint.

Die drei Spielfilme *LE DERNIER HOMME/THE LAST MAN* (2006), *LA MONTAGNE/THE MOUNTAIN* (2011), *LA VALLÉE/THE VALLEY* (2014), die für eine solche Definition «kompatibler» erscheinen, da sie einem fiktiven Narrativ folgen, spitzen den Ausdruck psychischer Verstörung von Einzelpersonen zu. Der vermutlich irritierendste unter ihnen ist *LE DERNIER HOMME/THE LAST MAN*, dessen Protagonist sich wie viele andere von der Gesellschaft abwendet und in die Einsamkeit flieht. Rätselhafte Vorgänge werden in diesem Film stärker als in anderen narrativiert. Sie finden eine ikonische Fassung in einer Art Klammer, welche ein Vampirbiss am Hals verschiedener Personen ist, die als Tote präsentiert werden. Die Suche nach dem Täter, dem Blutsauger, treibt die Erzählung voran und lässt sogar eine detektivische Spannung aufkommen. Doch obwohl medizinisch-forensische Ermittlungen den Biss als Todesursache erhärten, bleibt bis zuletzt unklar, wer der Täter ist und was der Vorgang als solcher bedeuten soll. Ist der Biss Ausdruck einer kollektiven Psychose?

Das Kuriose dieser Erzählung ist, dass ein Arzt (Carlos Chahine) als möglicher Vampir verdächtigt wird, da er, mit den Todesfällen konfrontiert, zunehmend selbst aus dem Rahmen fällt, seine berufliche Pflicht vernachlässigt, das Sonnenlicht flieht und seinen Mund der Halsschlagader von Personen annähert. Seine Umgebung bringt ihn mit den Vampirisierten in Zusammenhang. Und doch bleibt offen, ob der Biss nicht eine Halluzination oder ein Wunschbild desjenigen ist, der mit diesem Lebenssaft medizinisch zu tun hat und nun dabei ist, zum Opfer des Umgangs mit dessen magischer Potenz zu werden.

Bereits die Anfangseinstellung evoziert Beunruhigendes: Eine Halbtotale zeigt eine Christusimago mit zur Seite geneigtem Kopf als der ersten Person, die an einem Vampirbiss gestorben ist. Dass das Christentum eine innige Beziehung zum Blut unterhält, wird in der Transsubstantiation und ihrem Bedürfnis nach Demonstration des Bluts Christi klar. Warum aber findet sich diese Figur hier? Die Figur des Arztes, ein Hobbytaucher, ist wiederholt unter Wasser zu sehen. Als er nach dem Auftauchen an einem kleinen Fischerboot vorbeigeht, sagt der Maler zu der roten Farbe, die er auf das Boot aufträgt: «Teufelsblut».

In der Folge verweben sich – scheinbar aus der Perspektive des Arztes – Medienbilder zu israelischen Angriffen auf den Südlibanon



8 LE DERNIER
HOMME /
THE LAST MAN
(Ghassan Salhab,
Lib 2006)

mit Röntgenbildern von Patienten, Computerbilder der Toten mit Außenaufnahmen von Beirut und Ansichten des Klinikalltags. Das selbe geschieht auf der Tonebene, wo Radioberichte über die Schändung einer moslemischen Frau von Telefonanrufen oder von Medienberichten zu dem gefundenen Täter abgelöst werden. Dass die Situation seit Beginn des Bürgerkriegs 1975 dieselbe geblieben ist, wird wiederholt behauptet und beklagt.

Der Arzt will wie so viele andere Figuren aus Salhabs Filmen nichts mehr wahrnehmen, verkriecht sich in seiner Wohnung, beantwortet die Anrufe nicht, lebt im Halbdunkel und gibt darin den Vorläufer des Protagonisten aus dem Spielfilm *LA MONTAGNE* ab. Auch die Einstellungen erstarren tendenziell, geben nurmehr eine einzige visuelle Obsession wieder: jene von rotem und totem Fleisch, in Kühltruhen, Leichenhäusern und als Blut, das der Arzt gierig aufsaugt und vom Boden leckt. Immer langanhaltender stiert er vor sich hin oder sinniert ins Ungefähre. Er bricht plötzlich zusammen, erscheint kränker als seine Patient_innen, begegnet seiner eigenen Imago in einer Mehrfachbelichtung: Die Grenze von Innen und Außen löst sich auf.

Wie in den danach entstehenden beiden Spielfilmen wird die Verkettung der Ereignisse durch einen Autounfall, hier allerdings durch einen Vampirisierten, ausgelöst. Schließlich entdeckt der Arzt einen möglichen Täter: Er sieht einem älteren Mann beim Aussaugen eines anderen zu. Als sich die beiden schließlich gegenüberstehen, Vampir gegen Vampir, scheinen sie einen Moment lang versucht, sich gegenseitig anzufallen. Stattdessen gehen sie auseinander. Eine unendliche Geschichte, wie der Krieg, das Blut, das geraubt, weitergegeben und zu unsinnigen Zwecken vergossen wird?

Die beiden jüngsten Spielfilme sind jeweils an entlegenen Orten angesiedelt. In *LA MONTAGNE/THE MOUNTAIN* (2011) sieht man den namensgebenden Berg erst gegen Ende des Films. Dafür mutiert der Protagonist zu einer Art Berg, unpersönlich, seinerseits reaktionsarm, ausdruckslos. Er bricht zu einer Reise auf, die – wie bei den anderen Protagonisten – zu einem Kreisen auf der Stelle wird, dieses Mal in einem Hotelzimmer mit umgebender Winterlandschaft situiert. Deren Kühle verlängert sich in die Kühle der Erzählweise und Bilder, sparsam ausgeleuchtet, minimalistisch im Duktus, mit wenig Ton und Text. Kondensiert wiedergegeben wird ein Drama, das mit dem Zwischentitel *Détour* angekündigt wird: eine Begegnung mit einem anderen Auto an einer Tankstelle, das kurz darauf, harter Schnitt, verunglückt am Straßenrand steht. Der Protagonist hält an, stoppt die Dauerhupe, blickt auf die Toten hinter der Windschutzscheibe. Als sich das Auto in Brand setzt, spiegeln sich die Flammen auf seinem zurückweichenden Körper und ausdruckslosem Gesicht. Diese Art Mehrfachbelichtung, die hier wie andernorts wiederkehrt, erscheint als Veräußerung der psychischen Verstörung. Oder zeigt sie ein Schockbild, das sich in die Psyche einbrennt?

Dass es von verwandten Schockbildern viele gegeben haben muss, weshalb der Protagonist reaktionsunfähig ist, wird in der Folge nur indirekt erzählt. Er wünscht vor allem allein zu sein, verbietet sich Störung durch das Hauspersonal. Er schließt das Bild der Außenwelt aus, legt eine Einsiedlerzelle an. In dieser sensorischen Isolation beginnt er mit Füller in arabischer Schrift auf weißes Papier zu schreiben: «I am my own witness. I know it.» Die Kamera erforscht diese Selbstzeugenschaft, ihre ästhetischen Details, die weiße Wand, zoomt erneut auf das Papier mit Sätzen wie: «I break words as if someone would break a lock», die mit der Schneelandschaft grundiert werden. In der Folge sieht die Kamera aus der Nahsicht nicht nur ihm zu, sondern sieht ihm beim Sichselbstsehen zu. Da es nur ab und zu einen Handyton zu hören gibt, ist der Film auch ein Experiment in Sachen sensorischer Minimierung, weitestgehender ästhetischer Reduktion. Das Telefon ist irgendwann tot. Jede Gerade-Noch-Bewegung wird registriert: Wasser, das rund um ein Abflussloch kreiselt und mit einem Loch im Schnee korrespondiert.

Auf dem negativen Höhepunkt der visuellen Selbstbegegnung erhebt sich ein Sturm vor der Tür, Fensterscheiben klirren, eine Zeder hängt schräg auf dem Balkon. Schließlich gelingt dem Protagonisten doch ein Schritt ins Freie, er läuft unter Bäumen, im Hellen. Da ertönt ein Schuss. Ein Mann liegt mit blutigem Gesicht auf der Erde. Der

dramatische Rahmen der Unfälle und Tötungsakte: Er schließt sich hier scheinbar und weist sich doch als «Als ob», als nur anzitierte Möglichkeit eines narrativen Schlusses aus.

In seinem Duktus lässt der Film an die distanzierten Beschreibungen des französischen *Nouveau Roman* denken, in denen das Objekt gesetzt und zugleich aufgesogen wird. Am Ende ist fast nichts gewesen, kaum mehr als eine Zeitfalte zwischen zwei Schockbildern, die zu keinem Aktionsbild gerinnen. Vielmehr hat sich eine «rein optische Situation»⁹ eingestellt, von Kaum-Abhebungen diktiert, denen die abstrakte weiße Fläche des Schnees unterliegt, die, wie die Wand eines White Cube, die dunklen Nahansichten des unbewegten Gesichts unterbricht.

Salhabs aktuellster Spielfilm *LA VALLÉE/THE VALLEY* (2014), der 2015 im Forum der Berlinale zu sehen war, dehnt das Hineingehaltensein ins Fast-Nichts auf die Zeitdauer von über zwei Stunden aus. Erneut an einem entlegenen Ort angesiedelt, ist die narrative Struktur durch eine Amnesie und deren Gedächtnislücken mitbedingt. Bilder von Jagdbomberangriffen und Berichterstattungen verraten, dass wir uns im Südlibanon in der Bekaa-Ebene befinden, in einer dünn besiedelten und von oben bedrohten Landschaft. Gelegentlich tauchen Soldaten auf, Medienberichte kündigen den nächsten israelischen Angriff an. Ein Mann, erneut mit einem Autounfall assoziiert, rappelt sich hoch, wankt eine geteerte Straße entlang. Er begegnet zwei Männern am Straßenrand, bricht zusammen, wird von ihnen und zwei Frauen in ein abseits gelegenes Haus gebracht. Eine zweigeteilte Schlange auf dem Asphalt erzählt von Autoreifen und von einer Dissoziation, die sich als mentale und psychische des männlichen Protagonisten (erneut: Carlos Chahine) entfalten wird.

Er gibt nun jemanden ab, der nicht nur verstört ist, sondern um sich herum nichts wiedererkennt, keine Auskunft über sich selbst erteilen kann. Radikaler als die vorangehenden Protagonisten sich selbst fremd, kann er kein Selbstzeugnis ablegen. Unklar bleibt, was die fünf Personen, die ihn in ihrem Haus aufnehmen, eigentlich tun. Ein chemisches Labor wird gezeigt, in dem ein neues Präparat hergestellt wird. Sind wir auf einer Farm zur Produktion von Essbarem, von Medizin, von chemischen Waffen? Man nennt den Namenlosen eine Fügung, einen mechanischen Engel. Dieser stiert sich im Spiegel an, singt ein Lied

9 Gilles Deleuze beschreibt mit der «rein optischen Situation» die psychische Verfassung der Protagonist_innen und Zuschauer_innen im Kino nach dem Zweiten Weltkrieg (1997b, 12).

mit der Zeile: «I am tired of all this passion.» Die Frage sozialer Pathologie wird in einem Gespräch angeschnitten und mit den kulturellen Differenzen zwischen Christen, Schiiten, Sunniten, Drusen und anderen assoziiert.

Dass die Mannschaft und ihr Tun geheim bleiben wollen, zeigt sich spätestens, als sie beschließen, den Eindringling, der sich ins Freie aufgemacht hat und prompt einer Soldatenpatrouille in die Hände gefallen ist, los zu werden und zu erschießen. Da der Patient nichts von sich zu wissen scheint, nur enigmatische Sätze in ein Heft schreibt, verdächtigen sie ihn, ein Spion zu sein. Sie inszenieren ein Tribunal, doch bevor sie ihn erledigen können, bricht der Krieg über sie herein. In Totalen schießen Starfighter über das Haus hinweg, die Umgebung wird bombardiert und ein Dorf ausgelöscht.

So sehr das Geschehen an politische Vorgänge angelehnt ist und diese das Leben der Personen mitbestimmen – ihre Art des versteckten Daseins, die Beobachtung des Patienten auf verräterisches Verhalten hin, die konspirative Atmosphäre einer Terrorzelle – so sehr will der Film auch raumzeitenthobene Allegorie sein und erneut existenzielle Unbehaustheit suggerieren. Wenn der Namenlose sagt «I lost my way», so ist das als allgemeine lebensweltliche Diagnose zu verstehen. Er ist der Wiedergänger all dieser Filme, der Autor und sein Anderer, einer, der von Unerträglichem überwältigt, bewegungslos und weitgehend empfindungslos geworden ist.

In seinem jüngsten Essayfilm, *L'ENCRE DE CHINE/CHINESE INK* von 2014, benannt nach einem Gemälde des französischen Malers und Schriftstellers Henri Michaux (das auch gezeigt wird), ist das unbestimmte Umherschweifen in den Berliner Raum verlegt. Entlang des Satzes «Ich habe lange gezögert» wird erneut mit Fotos der eigenen Person ein persönlich-unpersönliches Stimmungsbild erzeugt. Gemäß des Ozu-Zitats «Um die Welt zu ändern, muss man die Montage ändern», wird deutsche Waldlandschaft gegen Wüstenlandschaft aus Pier Paolo Pasolinis *PORCILE* (IT 1969) montiert. Beide sollen unsinniges Morde unterhalb ihrer visuellen Oberfläche zeigen, wie der unterlegte O-Ton von Celans selbst vorgelesenem Gedicht *Die Todesfuge* verrät. Die Landschaft wird einer unabgeholzten Schuld verdächtigt.

L'ENCRE DE CHINE/CHINESE INK operiert häufiger als Salhab's andere Filme mit abstrakten Schwarz- und Weißbildern, aus denen sich langsam Figuratives herauschält: ein Gesicht, mehrere Personen auf einem Foto, Landschaften im Nebel, ein Insekt, das auf den Rücken fällt. Erneute Off-Kommentare sprechen vom Menschen als einem denaturierten Wesen, das für Anfang und Ende der Welt zuständig ist.



9 L'ENCRE DE
CHINE / CHINESE
INK (Ghassan
Salhab, Lib 2014)

Eingesprochene Gedichtzeilen von Sylvia Plath und Anna Achmatova erzählen von Selbstzerstörung und erhöhen die bedeutungsschwangere Diffusität. Dazu minimalistische Musik, Jazz von Archie Shepp, auch arabische Kompositionen.

Salhabs Anliegen, so lässt sich zusammenfassend sagen, scheint es in jeder Singularisierung seines filmischen Erzählflusses zu sein, existenzielle Unbehaustheit und psychische Verunsicherung, das Schwinden der Möglichkeit sensorischer Anbindung an Wirklichkeit und identitätsstiftender Vertrauensbildung vorzuführen. Dieses Anliegen radikalisiert sich von Film zu Film. Von der Welt zehrend und doch nicht in ihr heimisch, erinnern seine Filme an die kinematografische Situation des westeuropäischen Kinos in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg. Gilles Deleuze hat in ihm bekanntlich einen ästhetischen Umbruch und einen «neuen Bildtypus» (Deleuze 1997b, 11) ausgemacht, den er seinerseits mit Kriegstraumatisierungen assoziiert. Der Krieg erschütterte in seinem Verständnis den Glauben an die Durchschaubarkeit und Abbildbarkeit des Wirklichen derart nachhaltig, dass eine Art Innehalten des bewegungs- und aktionsbildlichen Kinos der Vorkriegszeit zwangsläufige Folge war. An seine Stelle sah er ein Kino sensorischer Desaffizierung, distanzierten Sehens und Hörens treten, in dem die Protagonist_innen zu Zuschauer_innen ihres unerklärlichen Lebenswegs und, unfähig zu reagieren, zu reinen Registrator_innen wurden wie die Filmkamera selbst. Die damit einziehende neue Ästhetik und ihr Zeit-Bild beschreibt er als durch eine Lockerung der sensomotorischen Synchronie, durch Arten der Selbstaussstellung zeitlicher Abläufe und durch montagebedingte Intervalle charakterisiert, wie sie auch für

Salhabs Kino typisch sind. Die Zeitlichkeit gehe nun nicht mehr, so Deleuze, aus der diegetischen Bewegung hervor, sondern konkretisiere sich in innerbildlichen Metamorphosen zwischen aktuellen und virtuellen Zuständen und verleihe den filmischen Zeichen insgesamt einen Status der Kontingenz.

Salhabs Filme präsentieren Zeit vor allem im Modus obsessiver Wiederkehr, die jede lineare Struktur und das Zu-Ende-Kommen der Erzählung verunmöglicht und im Nacheinander der Zeichen deren filmische Wiederaufnahme als Ritournelle/Refrain bereits mitenthält. Die traumatisierten und reaktionsunfähigen Protagonisten sind hier, im Gegensatz zum europäischen Nachkriegsfilm, vorzugsweise erwachsene Männer, die nicht mehr handeln und entscheiden können, sich selbstfremd gegenüberstehen und sich mehr und mehr in sich zurückziehen. Salhabs Filme wiederholen und unterteilen sich zudem gegenseitig, verstärken ihren Rätselcharakter auch in der gegenseitigen Brechung und verlieren dabei die eigene Kontur. Sie entindividuierten sich in dieser wechselseitigen Reflexion und veranschaulichen das «Dividuelle» des filmischen Ausdrucks, indem sie die Grenzen des einzelnen Films verschleifen und tendenziell ineinander übergehen. Von Kriegsgeschehen dauererschüttert, das, weil unbeendbar, ins Unfassbare wächst, stellen die Filme die Folgen der Traumatisierung als Beinahe-Nullpunkt der Expression in immer minimalistischeren Varianten aus.

Der Aufenthalt eines Namenlosen, dem man wie in LA VALLÉE selbstgewählte Namen verleiht, signalisiert zuletzt nicht nur den Individualitätsverlust einer Person, sondern der filmischen Äußerungen selbst. Leben diese doch von der wechselseitigen Bezeugung, kraft welcher sie sich semantisch verdichten, die Bedrohung der Nicht-Existenz ausstellen und gleichzeitig fernhalten. Sie lösen damit die ästhetische Forderung von Deleuze ein, durch Weisen sensorischer Subtraktion an das gesellschaftliche Unbewusste zurückzubinden und darüber das Murmeln der Vielen, die zu keiner Stimme und keiner visuellen Kontur gelangen, ansatzweise hörbar und sichtbar werden zu lassen – und sich selbst darüber symbolische Relevanz zu verleihen.

Salhabs Filme evozieren den beunruhigten Aufenthalt all jener, die nicht in einem bestimmten gesellschaftlichen Zusammenhang aufgehen können und doch an diesen und seine fortgesetzte Erschütterung gebunden sind. In ihrem querverweisenden Geflecht geben sie personale und dinghafte Konstellationen wider, die von kriegerischen Auseinandersetzungen affiziert, sich selbst unbekannt, Teilhabende an übergreifenden Veränderungen und mithin ihrerseits dividuell werden.

Betreffen die Erschütterungen doch nicht nur regional verortbare Einzelne, sondern unzählbar Viele, die unbestimmt unterwegs und in Prozesse des sich selbst Fremd-Werdens eingespannt sind. Salhabs Filme diagnostizieren in diesem Sinn zeitgenössische psychische Verfasstheiten in globalisierten Zwangslagen, die längst nicht nur im Libanon anzutreffen sind.

Literatur

- Blanchot, Maurice (1980) *Ecriture du désastre*. Paris: Gallimard.
- Deleuze, Gilles (1997a) *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag.
- (1997b) *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag.
- / Guattari, Félix (1993) *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie 2*. Berlin: Merve.
- Glissant, Edouard (1997) *Traité du monde*. Paris: Gallimard.
- Hall, Stuart (1994) *Rassismus und kulturelle Identität* (Ausgewählte Schriften 2). Hamburg: Argument Verlag.
- Khoury, Malek (2005) Origins and Patterns in the Discourse of New Arab Cinema. In: *Arab Studies Quarterly* 27,1&2, S. 1–20.
- Mbembe, Achille (2016) *Ausgang aus der langen Nacht. Versuch über ein entkolonisiertes Afrika*. Berlin: Suhrkamp Verlag.
- Messnaoui, Mostafa (2014) *History of Arab cinema* (introduction to understanding and interpretation), *Contemporary Arab Affairs* 7,2, S. 195–208. [<http://dx.doi.org/10.1080/17550912.2014.902183> (letzter Zugriff am 1.8.2017)].
- Ott, Michaela (2011) Essayfilmen heißt leben lernen. Weibliche Artikulationen im Essayfilm. In: *Der Essayfilm. Ästhetik und Aktualität*. Hg. v. Sven Kramer, Thomas Tode. Konstanz: UVK, S. 189–200.
- Ott, Michaela Ott (2015a) *Affektionsbilder: ihre transkulturelle Migration*. Hamburg: Avinus Hefte zur Medienkulturforschung.
- Ott, Michaela Ott (2015b) *Dividuationen. Theorien der Teilhabe*. Berlin: b_books.
- Ott, Michaela Ott (2017) Interdependent – binarisiert – kompositkulturell. Zu begrifflichen und ästhetischen europäisch-afrikanischen Übersetzungen. In: *Übersetzen und Rahmen. Praktiken medialer Transformationen*. Hg. v. Claudia Benthien, Gabriele Klein. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, S. 257–278.
- Sartre, Jean-Paul (1985 [1936]) *Das Sein und das Nichts*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Shafik, Viola (1996) *Der arabische Film. Geschichte und kulturelle Identität*. Bielefeld: Aisthesis.