

Magie des Widerstands

Elia Suleimans YADUN 'ILAHIIYA (DIVINE INTERVENTION)

Sandra Nuy

Erzählen sorgt seit jeher für Unterhaltung, Orientierung und Sinnstiftung. Ereignisse und Akteure werden durch Narrationen mit Bedeutung aufgeladen, um Unsicherheit gegenüber den Mächten des Schicksals in Sicherheit zu verwandeln, Furcht wie Langeweile zu vertreiben und die Welt ein wenig überschaubarer zu machen. Jede Gesellschaft verfügt über eine Sammlung an Geschichten, anhand derer sie sich ihrer Identität versichert, ihr Selbstbewusstsein stabilisiert und für die Allgemeinheit relevante Wissensbestände ordnet. Und insofern sich ein politisches Gemeinwesen mit den Erzählungen über sich selbst identifizieren können muss, sind Erzählungen dieser Art immer parteiisch. Gerade in Konfliktkonstellationen sorgen sie für eine Reduktion von Komplexität, unterscheiden die Guten klar von den Bösen, Freund von Feind und stellen so ein Gefühl der Kontrolle über Unbekanntes her. Als kollektive Überlebenstrategie sind Erzählungen jedoch äußerst anfällig gegenüber äußeren Bedingungen – Unterdrückung, Diskriminierung, Flucht und Vertreibung erhöhen zwar das Bedürfnis nach Sinnstiftung ganz immens, erschweren aber zugleich die Suche nach angemessenen Formen des Erzählens.

Mit besonderer Deutlichkeit zeigt sich diese Problematik im palästinensischen Film: Der andauernde Konflikt zwischen Israel und den Palästinensern, der an die Stelle nationaler palästinensischer Einheit eine territoriale, soziale und politische Zersplitterung setzte, provoziert eine «Krise der Mimesis» (Dabashi 2006, 135), die unterschiedlich bewältigt wird. Im Folgenden wird gezeigt, wie der Autorenfilmer Elia Suleiman dieses Krisenhafte in eine politische Poetik überführt, die

sich der israelischen Besetzung mit einem magischen Realismus entgegenstellt. In *YADUN 'ILAHIIYYA (DIVINE INTERVENTION – A CHRONICLE OF LOVE AND PAIN, F/MAR./D/PAL 2002)* werden Kriterien der Plausibilität außer Kraft gesetzt und surreale Fantasien übergangslos mit alltäglichen Szenerien verknüpft. Der Film formuliert die politische Vision eines siegreichen Widerstands gegen die israelische Besetzung, so dass er von palästinensischer Seite als Beitrag zur politischen Identitätsbildung rezipiert worden ist – bis hin zur emphatischen Gleichsetzung mit dem physischen Kampf:

Elia Suleiman does with his camera what the Palestinian fighters do with their mutilated bodies. They both find ways of telling their stories – one with exploded bodies, the other with disjointed staccatos of narrative stutters that magically mutate into coherent statements, with pitiless precision (ibid., 136).

Filmisches Erzählen als Form des palästinensischen Widerstands ist geprägt von Erfahrungen des Exils – freiwillig oder erzwungen – und von schwierigen Arbeitsbedingungen. So gibt es weder eine nationale Filmindustrie noch ausgebauten Kino- und Vertriebswege; die Ausbildungsmöglichkeiten sind unterentwickelt.¹ Insofern basiert der palästinensische Film auf der Initiative engagierter Filmemacher und ist auf Koproduktionen mit ausländischen Film- und Fernsehunternehmen angewiesen.² Als Palästinenser mit israelischem Pass, der in verschiedenen Ländern lebt, verkörpert der 1960 in Nazareth geborene Suleiman eine (für den gegenwärtigen palästinensischen Film durchaus typische) Transnationalität und Transkulturalität, die er selbst eine Erfahrung der Diaspora nennt und die für ihn zum künstlerischen Motor wird (Suleiman in Butler 2003, 73). Shohat kommentiert die Vernetzung von lebensweltlicher Erfahrung und filmischer Praxis aus solcher Perspektive:

- 1 Für einen Überblick über die palästinensische Filmgeschichte siehe Gertz/Khleifi 2008 und Dabashi 2006; vgl. auch Romdhane 2008. Shohat 2010 integriert diejenigen Filme in ihren Überblick über das israelische Kino, die von palästinensischen Filmemachern mit israelischem Pass stammen und/oder in Israel produziert wurden.
- 2 Das gilt auch für *DIVINE INTERVENTION*. In der Pressemitteilung des deutschen Verleihs (Alamode Film München) firmiert er als französisch-palästinensische Co-Produktion, allerdings ist auch die Filmstiftung NRW an der Finanzierung beteiligt. Entsprechend kursiert der Filmtitel in mehreren Sprachen: *INTERVENTION DIVINE* oder *GÖTTLICHE INTERVENTION – YADON ILAHIIYYA* oder *GÖTTLICHE INTERVENTION – EINE CHRONIK VON LIEBE UND SCHMERZ*. Im Folgenden wird der Titel *DIVINE INTERVENTION* verwendet. Basis der Analyse ist die bei trigon-film (Schweiz) erschienene DVD der arabisch-hebräischen Originalversion mit deutschen Untertiteln.

Making diasporic films on the Israel/Palestine axis accentuates a paradoxical situation of multiple insides and outsides. Moving in between spaces can be said to be at the core of this cinema, both in terms of the narrative and in terms of the production (Shohat 2010, 277).

Kristallisationspunkt des palästinensischen Filmschaffens ist das kollektive Trauma der Palästinenser, das durch das arabische Wort *al-Nakbah*, die Katastrophe, zusammengefasst wird und die Enteignung und Vertreibung von etwa 700 000 Palästinensern im Zuge der israelischen Staatsgründung 1948 umschreibt. Auch die Filme Suleimans schöpfen ihre politische Vision aus dem Bewusstsein erlittenen Unrechts. Dabei ist das von Shohat benannte *in between* im Sinne einer ästhetischen und semantischen Polyvalenz wesentlich für das poetologische Selbstverständnis Elia Suleimans:

I want to open the way to multiple spaces that lend themselves to different readings... I am trying to create an image that transcends the ideological definition of what it means to be a Palestinian, an image far from any stereotype. (Suleiman in einem Interview mit Anne Bourlond 1999, zit. n. Gertz/Khleifi 2008, 172).

In diesem Sinne geht es ihm nicht um palästinensischen Nationalismus, sondern um die Suche nach persönlicher wie kollektiver Identität unter den Bedingungen von Besatzung und Exil. Suleiman macht die Konfliktkonstellation in Israel/Palästina dafür verantwortlich, dass der Raum für das Poetische stetig kleiner wird (vgl. *ibid.*, 173). Diesem Verlust will er ein sinnliches Kino entgegensetzen, das widerständig ist, weil es sich konventionellen Erzählweisen, Bildästhetiken und politischen Stereotypen verweigert. Gertz und Khleifi resümieren:

(...) DIVINE INTERVENTION also testifies to the possibility of overcoming this diminishment of «poetic space» and for creating – through parody, fantasy and humor – a rich range of meanings, a «third space» that exists between languages, identities, nationalities, and cultures (*ibid.*, 173).

Vor diesem Hintergrund ergibt sich ein Wegweiser für die weitere Betrachtung von DIVINE INTERVENTION im Sinne einer exemplarischen Diskussion, die zugleich geeignet ist, das Verhältnis von filmischer Erzählung und Politik theoretisch zu konturieren: In einem ersten Schritt wird zu zeigen sein, wie sich realpolitische Konflikte in einer filmischen Dramaturgie des Politischen niederschlagen. Darauf

aufbauend schärft eine Analyse von Strategien der Veranschaulichung des politisch Imaginären den Blick für die Funktionalität des Erzählens in Hinsicht auf eine kollektive Identitätsbildung.

Dramaturgische Logiken des Politischen

Bereits Suleimans Besetzungspolitik eröffnet potenzielle Bedeutungsebenen. Hatte der Filmemacher, der zumeist in Personalunion als Autor, Regisseur und Schauspieler arbeitet, in *CHRONICLE OF A DISAPPEARANCE* (PAL/ISR/USA/D/F 1996) noch seine eigenen Eltern auftreten lassen, so musste er die Figur des Vaters in *DIVINE INTERVENTION* durch einen Darsteller (Nayef Fahoum Daher) vertreten lassen. Sein Vater war inzwischen verstorben. Suleiman gibt an, dass 90 Prozent des Ensembles Laien seien (vgl. Dasbahi 2006, 146), so dass deren unmittelbare Lebenswirklichkeit als partizipatives Moment in den Film einfließt. Dies gilt im übrigen gleichermaßen für die palästinensische Zivilbevölkerung wie für das Personal der israelischen Grenzsoldaten, das durch Israelis verkörpert wird, die mehrheitlich an der Grenze ihren Militärdienst versehen haben (vgl. Suleiman 2001).

Neben dem weitgehenden Verzicht auf professionelle Schauspieler ist das Verknüpfen seltsamer Begebenheiten, Anekdoten und Momentaufnahmen für die Arbeitsweise Suleimans charakteristisch. Diese hebt insbesondere die Bildhaftigkeit des Films, seine Bildstrukturen und -kompositionen hervor. Narrative Strukturen bilden sich für Suleiman durch die Kombination von Tableaux in Form einer – wie er es nennt – poetischen Montage aus.³ *DIVINE INTERVENTION* ist in dieser Hinsicht mit fast schon mathematischer Exaktheit konstruiert: Gegliedert in drei Teile von jeweils etwa 30 Minuten – es kommen noch Prolog und Epilog hinzu – werden zwei Haupthandlungsstränge (*LOVE AND PAIN*) von zwölf dramatischen Miniaturen und vier surrealistischen Vignetten unterbrochen und rhythmisiert. Während die Vignetten gegen die Besatzungsmacht Israel gerichtete Fantasien symbolischer Inversion ins Bild setzen, handelt es sich bei den dramatischen Miniaturen um in sich abgeschlossene Episoden, die sich, gemessen an Kriterien der Alltagswahrscheinlichkeit, wirklich ereignet haben könnten. Aus dem Zusammenspiel der Elemente erwächst

3 In den Worten Suleimans: «I never really come to film through the structure. I simply jot down notes and build a story through them. Then I compose tableaux. When I get a tableau that stands by itself, it becomes an image. [...] Also, something else happens through the montage. In terms of narrative structure, it's because I see them in poetic montage» (Suleiman in einem Interview mit Steve Erickson, zit. n. Dabashi 2006, 135f).

die Poesie der Montage, die lakonische Abbilder des Realen, absurde Intermezzi und ironisch gebrochene Visionen eines göttlichen Eingreifens zu einer politischen Erzählung über das Leben im Heiligen Land arrangiert. Einer Traumlogik folgend, wechseln sich alltägliche Wirklichkeitsszenarien und Imaginationen nahtlos ab, symbolisch aufgeladene Bilder treffen auf Ironie und Satire, die Wiederholung wird dabei zum Motor des Komischen.

Das Geflecht aus Wiederholung und Abwechslung, mit sich steigernden Konfliktlinien und dem gezielten Einsatz eines *comic relief*, porträtiert panoramatisch das Leben der arabischen Minderheit in Israel – und handelt vor diesem Hintergrund von einem Mann, dessen Vater stirbt und der seine Geliebte verliert.⁴ Dominierende Form ist augenscheinlich die visualisierte Anekdote. Das Primat des Bildes geht dabei so weit, dass zwei der drei namenlosen Hauptfiguren überhaupt nicht sprechen. Elia Suleiman selbst verkörpert den Sohn (E.S.) und tritt stets mit dem gleichen neutral-distanzierten Gesichtsausdruck auf, der von großen braunen Augen dominiert wird. Potenzielle Gefühlsregungen der Figur muss sich der Betrachter aus der Montage erschließen. Aus dem gegen jedwede Psychologisierung gerichteten Schauspielstil, der mit dem Wegfall gesprochener Sprache einhergeht (auch in *CHRONICLE OF A DISAPPEARANCE* tritt er als schweigender Filmemacher auf), schöpft Elia Suleiman einen Teil seines poetologischen Selbstverständnisses. Das Nicht-Stattdfinden verbaler Kommunikation schafft Distanzen in der Interaktion, die ihrerseits einen Raum für das Poetische und Widerständige eröffnen. Jemand, der schweigt, verweigert die Aussage oder ist qua Amt zur Verschwiegenheit verpflichtet. Schweigegelübde markieren die religiöse Abkehr von weltlichen Belangen; in profanen Dingen setzt Schweigen nachdenkliche Pausen im Gespräch, es kann innere Sammlung und Konzentration andeuten. Schweigen ist jedoch im Sinne Suleimans mehr noch als politisches Merkmal zu verstehen.

Die auffällige Reduktion sprachlicher Kommunikation in *DIVINE INTERVENTION*, die im Schweigen der beiden Hauptfiguren kulminiert, spiegelt die auf mehreren Ebenen gestörte Kommunikation im Konflikt zwischen Israel und den Palästinensern. Dies meint die notorisch scheiternden Verhandlungen zwischen den beiden Konfliktparteien, die innerpalästinensische Sprachlosigkeit, die in Gewalt umschlägt,

4 Elia Suleiman fasst seinen Film so zusammen: «What is Divine Intervention about? It's about a man who's losing his father, who is dying, and he's losing the woman, who's on the other side of the border. But it's not really about that, in fact. I mean I speak near the subject, I never really talk about it – I don't have that presumption...» (Suleiman in Butler 2003, 72).



1 Schweigendes
Liebespaar
(Manal Khader &
Elia Suleiman) in
DIVINE INTERVENTION
(Elia Suleiman F/
MAR/D/PAL 2002)

ebenso wie die Segregation in Israel, die ein alltägliches Miteinander von Juden, Muslimen und Christen be- wenn nicht verhindert.

Dramaturgischer Integrationspunkt der multiperspektivischen Verarbeitung des Realen in DIVINE INTERVENTION ist das Verhältnis von Macht, Herrschaft und Gewalt in ihren verschiedenen Ausprägungen. In den Miniaturen übersetzt Suleiman den religiös überformten Territorialkonflikt im Nahen Osten in Konfliktkonstellationen des alltäglichen Lebens in Nazareth: Ein Mann beschädigt die enge Auffahrt zum Nachbarhaus dort, wo sie in sein Grundstück hineinragt und zerstört jede Ausbesserung, kaum dass sie fertiggestellt ist. Ein anderer wartet jeden Tag auf einen Bus, der nicht kommt. Wieder ein anderer wirft seine Müllsäcke in den Garten der Nachbarin. Der Fußball eines Jungen wird zum Platzen gebracht, eine harmlose Schlange brutal erschlagen und ein beliebter Herr im Kostüm des Weihnachtsmanns erstochen. Kurz gesagt: Die Nachbarschaft ist eine zutiefst gestörte soziale Gemeinschaft. Dennoch bildet sie den lebensweltlichen Kontext für die letzten Stationen in der Biografie des Vaters, die chronologisch auf seinen Tod hin erzählt wird. Während der beruflich offensichtlich gescheiterte Vater häufiger in Innenräumen (vor allem der Küche) und damit im Privaten zu sehen ist, spielen die Miniaturen auf der Straße und bieten Raum für eine – aggressiv aufgeladene – Öffentlichkeit, in der die Auswirkungen von Politik auf alltägliche Interaktionen spürbar werden. Von christlicher Friedfertigkeit fehlt in dem als Heimatort Jesu verehrten Nazareth jede Spur. Stattdessen gerät das Viertel zum Modell einer Zivilgesellschaft im Niedergang.

Das politisch Imaginäre oder: Catwalk gegen die Besatzer

Suleimans Miniaturen des palästinensischen Alltags legen die Diagnose nahe, dass *sumud*, arabisch für Standhaftigkeit, in Lethargie, Paralyse und Autoaggressivität umgeschlagen ist. *Sumud* beschreibt zugleich eine emotionale Bindung an die Heimat, eine ideologische Haltung und eine Strategie im Kampf gegen die israelische Besatzung.

Sumud, das heißt nie aufgeben, sich allem widersetzen. Auch passiver Widerstand, wenn nichts anderes möglich ist. *Sumud*, das ist Geduld: wenn man schwach ist, in Feindeshand, sich nicht rühren, dableiben. *Sumud* heißt, selbst unter dem Joch, sogar gefoltert, seinen freien Geist bewahren, den Geist der Revolte, weiter an sein Ideal glauben, an sein Land (Mourad 2005, 45; Herv.i.O.).

Erzählbar scheint der degenerierte *sumud* nur mehr episodisch. Die Dramaturgie der Miniaturen etabliert ein fragmentarisches Erzählen, das seine Entsprechung in der fragmentierten Alltagserfahrung der Palästinenser findet: Die palästinensischen Autonomiegebiete existieren nicht als zusammenhängender Raum, sondern als viele kleine Inseln, die durch Checkpoints, Mauern, Zäune, Roadblocks getrennt sind. Gleichsam als Appell, sich wieder auf den «Geist der Revolte» zu besinnen, kombiniert Suleiman die Miniaturen mit surrealistischen Vignetten, die das politisch Imaginäre visualisieren, in dem sie Bilder und Vorstellungswelten des Widerstands zugleich fortschreiben und herstellen. *Sumud* als zentrale emotionale Ressource politischer Identitätsbildung personalisiert sich in DIVINE INTERVENTION in der Figur der Frau. Sie verkörpert Rache und Anspruch auf Wiedergutmachung – eine Referenz an die Beteiligung von Frauen an der Intifada, kam ihnen doch eine Schlüsselrolle im passiven Widerstand zu; ziviler Ungehorsam, Demonstrationen, Streiks und Produktboykotte wurden unter ihrer Beteiligung, wenn nicht gar Federführung, durchgeführt.

Ihren ersten Auftritt hat die Frau im zweiten Teil. Der Übergang vom Alltag des Vaters zum zweiten Erzählstrang ist spektakulär: Ein Mann fährt Auto, isst eine Aprikose und wirft den Stein aus dem Fenster. Daraufhin explodiert hinter ihm ein Panzer, doch der Mann – Elia Suleiman – fährt ungerührt weiter. So plakativ die politische Wunschvorstellung hier visualisiert wird, so deutlich markiert dieser Auftakt des zweiten Teils eine dramaturgische Veränderung: von der Stagna-

tion des Alltags in Nazareth hin zu Dynamik und Bewegung. Durch die Explosion wird das vorherige Geschehen gleichsam in Schutt und Asche gelegt – das in Nazareth schwelende Gewaltpotenzial hat sich auf zerstörerische Art und Weise entladen. Suleiman sieht hier eine «poetische Dialektik» (Busch 2005) am Werk, die – so wäre zu ergänzen – Raum für einen neuen Handlungsstrang schafft: für die Liebesgeschichte. Hier zeigt sich allerdings recht schnell, dass auch die vermeintliche, durch die Autofahrt suggerierte Bewegung eine (durch die israelische Besatzung) gestörte Bewegung ist, bleibt doch den beiden Liebenden nur der Parkplatz des Checkpoints als Treffpunkt, da sie in Ramallah wohnt und keine Aufenthaltsgenehmigung für Jerusalem besitzt, wo Suleimans Figur lebt und ihrerseits nicht nach Ramallah reisen darf. Auf dem Parkplatz wird das Paar Zeuge von Schikanen der Soldaten, die den Grenzübergang kontrollieren.

Zwar beginnt der Bau der Sperranlage zwischen Israel und den palästinensischen Gebieten erst 2003, also nach Fertigstellung von Suleimans Films, doch ist es kein Zufall, dass in *DIVINE INTERVENTION* ein Großteil der erzählten Zeit mit dem Ort des Checkpoints verbunden ist. Als Kontrollpunkte zwischen dem Kernland Israel und der Westbank – und als einzige Möglichkeit, die palästinensischen Gebiete legal zu verlassen – sind Checkpoints sicht- und spürbarer Ausdruck der Besatzung.⁵ Sind die Checkpoints schon an sich mobilitätseinschränkend, weil kilometerlange Umwege und Wartezeiten in Kauf genommen werden müssen, so verlaufen überdies die Kontrollen oftmals willkürlich, despotisch und demütigend. Vor diesem Hintergrund ist der Checkpoint nicht nur ein für Palästinenser traumatischer Ort, sondern auch ein politischer Topos im palästinensischen wie israelischen Film. «The checkpoint forms a metaphor and metonymy for structural violence even if no spectacular bloodshed unfolds on the screen» (Shohat 2010, 294).

Suleiman imaginiert den Zusammenbruch eben dieses Zeichens struktureller Gewalt in jener Vignette, in der die Frau in die Handlung eingeführt wird. Ort des Geschehens ist ein mobiler Checkpoint mit Wachturm; Autos hupen, Soldaten wie Autofahrer sind aufgebracht. Keiner darf passieren, die Autos werden gezwungen zu wenden. Die

5 Genau genommen muss zwischen Übergängen, Checkpoints und weiteren Formen der Mobilitätsrestriktion (Straßensperren etc.) unterschieden werden. Neben den ständigen und örtlich festen Grenzübergängen (getrennt nach Waren und Personen) gibt es je nach Sicherheitslage unterschiedlich viele Checkpoints an unterschiedlichen Orten. Umgangssprachlich werden jedoch häufig alle Grenzkontrollposten unter dem Begriff Checkpoint subsumiert – so auch in der vorliegenden Analyse.



Frau hingegen – hohe Schuhe, blassrosa Etuikleid ohne Ärmel, Sonnenbrille – steigt aus ihrem Wagen und geht ebenso cool wie sexy an den Soldaten vorbei. Die Männer starren ihr hinterher und sind un schlüssig, ob sie schießen sollen oder nicht. Mit einem Blick bringt sie die Soldaten dazu, die Gewehre zu senken. Kaum hat die Frau die Grenze überquert, stürzt der Wachturm krachend in sich zusammen. Unterlegt ist ihr Gang mit einer rhythmisierenden Musik, die Elemente aus Funk und Drum'n'Bass enthält.

Nicht von ungefähr erinnert die Vignette bild- und schnittästhetisch an einen Werbespot, Suleiman spielt in seinen Imaginationen stets mit Verweisen auf andere Gattungen und Genres, diese Referenzen sorgen sowohl für Ironisierung und Leichtigkeit als auch für eine Modifikation des Realitätsstatus und rahmen das Dargestellte klar als Fantasie – seine eigene, wie er in mehreren Interviews zu Protokoll gibt (vgl. z.B. Busch 2005). Der von Suleiman inszenierte Catwalk, der den Zusammenbruch des Wachturms auslöst, visualisiert ein politisches Probehandeln und ein Duell, das die Frau als strahlende Siegerin erscheinen lässt. Sie erobert sich die Bewegungsfreiheit zurück, die der Checkpoint im alltäglichen Leben unterbindet. Ihr Gang über die Grenze steht damit in einem starken Kontrast zu den Begegnungen mit E.S., die in der Enge eines Autos stattfinden müssen und örtlich gebunden sind.

Wenn gesagt wurde, dass sich in der Frau vor dem Hintergrund eines arabisch-palästinensischen Nationaldiskurses Stolz und *sumud* personalisieren, so geschieht dies keineswegs unter Rückgriff auf traditionelle Frauenbilder. Im Gegenteil. Die über das Kostüm vermittelten Informationen sind säkular und eher westlich orientiert: Sie trägt enge Kleidung und den Business-Look von Angestellten mitsamt einer intellektuell wirkenden Brille, ihre Haare sind entweder offen oder zu einem Knoten hochgesteckt, in jedem Fall sind sie – mit Ausnahme einer Ninja-Sequenz, von der noch zu reden sein wird – nicht verhüllt. Das erotische Potenzial weiblicher Haare wird zusammen mit dem herausfordernden direkten Blick eingesetzt, um die israelischen Soldaten

2–3 Auf dem
Catwalk (Manal
Khader) in *DIVINE*
INTERVENTION

zu dominieren und ihrer Gewaltbereitschaft, die sich durch das Tragen von Waffen kenntlich macht, den Körper als Waffe entgegenzustellen. Obwohl Suleiman Stereotype der Werbung als ironisches Zitat aufgreift, bleibt die Frau in einer dialektischen Volte trotz objektivierender (um nicht zu sagen: sexistischer) Erotisierung die Aktive; in taktischer Absicht, die Soldaten zu verwirren, stellt sie sich selbst zur Schau und kontrolliert so die Situation. Da sie nicht spricht und es auch keinen verbalen Fremdkommentar zu ihr gibt, bleibt sie extrem deutungs offen. Über ihren beruflichen oder familiären Hintergrund erfährt der Zuschauer so gut wie nichts. Sie lebt in Ramallah, hat einen Führerschein sowie ein Auto, arbeitet vermutlich in einem Büro und hat offenbar genügend Zeit, regelmäßig ihren Geliebten zu treffen. Wie sich die beiden kennengelernt haben, wird nicht erzählt. Dieses Wissen ist auch nicht von Belang, da die Liebesgeschichte lediglich dazu dient, die Widerstandsimaginationen von E.S. zu transportieren.

Kampf der Symbole

Am effektivsten ist der imaginierte Kampf gegen die israelische Besatzung in einer Vignette umgesetzt, die allenthalben als Ninja-Sequenz bezeichnet wird, weil eine schwarz gekleidete und mit einer schwarz-weißen *Kufiya*⁶ verhüllte Kämpferin in einer öden und kargen Talsohle gegen sechs Männer antritt. Suleiman arbeitet in der sechsminütigen Sequenz mit starken Ambivalenzen und kontrastiert das Pathos religiöser wie national-palästinensischer Symbole mit populärkultureller Ironisierung.

Zu Beginn absolvieren fünf Männer in legerem Militärdress unter der Anleitung eines Ausbilders Schießübungen. Schließlich wird es still, Wind kommt auf, Sand wirbelt durch die Luft – Auftritt der Ninja. Die Soldaten reagieren auf die Gegnerin, die aus dem Nichts zu kommen scheint, mit einem Kugelhagel. Die Ninja schraubt sich drehend hoch in die Luft und nimmt schließlich mit ausgebreiteten Armen die Pose des Gekreuzigten ein, die Patronen formen eine Dornenkrone um ihren Kopf. Auf die Nahaufnahme folgt ein Umschnitt in eine Aufsicht, die ihren Hinterkopf zeigt, die Männer im Halbkreis ihr zu Füßen, so dass nicht nur die Körperhaltung, sondern auch die Blickrichtung die des Gekreuzigten ist.

6 Andere Schreibweisen sind *Kufiah*, *Kafiya*, *Kaffiyeh* oder *Kefije*. Das im Deutschen sogenannte «Palästinensertuch» gilt als nationales Symbol im Kampf der Palästinenser gegen die israelische Besatzung. Jassir Arafat trug es zu offiziellen Anlässen stets so drapiert, dass das Tuch die geografischen Umriss Palästinas formte.



Wieder auf dem Boden greift die Ninja an: Sie wirft hintereinander zwei Pfeile mit den islamischen Symbolen Halbmond und Stern und tötet zwei Rekruten. Wenn die übrigen mit einer Steinschleuder außer Gefecht gesetzt werden, ist dies eine Anspielung gleichermaßen auf die Erste Intifada von 1987, die auch «Krieg der Steine» genannt wird, wie auf David, der Goliath bekanntlich mithilfe einer Steinschleuder besiegte. Dass somit ein jüdischer Mythos gegen Repräsentanten des Staates Israel gewendet wird, ist nur eine der an ironischen Wendungen reichen Strategien Suleimans, magisches Denken mit bewaffnetem Kampf zu verbinden. Eine andere ist es, politische Symbole der Abstraktion zu entheben und mit manifester Schlagkraft aufzuladen.

Nachdem die Ninja mit Handgranaten punktgenau zwei weitere Männer ausgeschaltet hat, sind in einer Aufsicht Farbe und Geometrie der palästinensischen Flagge auf dem Boden zu sehen. Mit dieser ins Politische gewendeten Referenz auf das Computerspiel kommt es zum Zweikampf zwischen Ausbilder und Ninja. Dem Kugelhagel aus dem Maschinengewehr hält die Ninja mit einem goldenen Schild aus den Umrissen Palästinas (in den Grenzen von 1948) stand. Mit angewinkeltem Knie steigt sie in die Luft auf, die Kufiya löst sich, die Haare der Frau wehen im Wind. Die Kufiya schlingt sich wie ein Lasso um das MG und entzieht es seinem Besitzer. Nun ist auch der letzte Gegner entwaffnet. Kurz taucht hinter der Ninja ein Hubschrauber auf, dann sind ihre Augen in einem Close-Up zu sehen. Ihr Blick, der zugleich ein Blickwechsel mit dem Zuschauer ist, lädt die ohnehin vorhandene affektive Politisierung noch weiter emphatisch auf.

Die Ninja wirft den Schild, der wie ein Bumerang ihren Gegner umkreist, um schließlich den Hubschrauber zu zerstören. Diese Auflösung der Sequenz wiederholt die Explosion des Panzers in vergrößerter Form. Als die Ninja wieder verschwindet und der Ausbilder allein zurückbleibt, tritt eine *dea-ex-machina* ab, die palästinensische Symbole für eine schlagkräftige Konkretion der Tat nutzbar gemacht hat. Mit seinen Verweisen auf die drei Weltreligionen zielt der im Wortsinne

4–5 Göttliche
Einmischung
(Manal Khader)
in DIVINE
INTERVENTION

spektakuläre Sieg der Ninja direkt auf den Titel des Films: *Göttliche Interventionen* scheinen auch im Nahost-Konflikt vorstellbar, Wunder sind also denkbar, allerdings nur im Reich des politisch Imaginären, oder besser: im Niemandsland zwischen Imagination und politischer Realität. Dass diese Grenze nicht überschritten wird, liegt an der deutlichen popkulturellen Intertextualität, die der Szenerie zugrunde liegt. Die Anleihen bei Kung-Fu-Filmen sind ebenso offensichtlich wie die Inspiration durch den Film der Wachowski-Geschwister *THE MATRIX* (USA 1999). Mit dieser Anspielungsebene erhält die Sequenz eine gewisse ironische Leichtigkeit – ein Triumph in Anführungszeichen.

Ein Luftballon in Jerusalem

Im Hinblick auf die Narrativierung des Politischen sind bisher zwei dramaturgische Möglichkeiten benannt worden: zum einen die Veralltäglichung politischer Konfliktkonstellationen und zum anderen die Personalisierung kollektiver Überzeugungen, die in diesem Fall mit einer Umcodierung von (politischen) Symbolen zu magischen Gegenständen einhergeht. Eine weitere Option liegt in der satirischen Verfremdung. Wenig überraschend, dass Elia Suleiman auch in dieser Hinsicht die ironische Vieldeutigkeit sucht, die changierend zwischen Parodie und Pathos das Ausbuchstabieren politischer Forderungen mit Kritik verbindet.

Bei einer Begegnung mit seiner Freundin auf dem Parkplatz bläst E.S. einen pinken Luftballon mit einer karikierenden Porträtzeichnung Jassir Arafats auf und lässt ihn steigen. Die Grenzer sind dadurch so abgelenkt, dass das Paar unkontrolliert passieren kann. Auch der Ballon überquert die Grenze, zieht schwebend über den Ölberg nach Jerusalem hinein – zu sehen sind Luftaufnahmen des Stadtpanoramas, Altstadtmauern, Dachlandschaften – und umkreist schließlich die goldene Kuppel des Felsendoms, um dort zu verweilen.

Da der Nahostkonflikt religiös aufgeladen ist, liegt es nahe, dass Suleiman den Flug des Ballons visuell mit Heiligtümern aller drei Weltreligionen verbindet. Er spielt dabei wie nebenbei mit den Motiven des Todes und der Angst: Im jüdischen wie im muslimischen Glauben ist das Kidrontal zu Füßen des Ölbergs Ort des Jüngsten Gerichts. Im Christentum gilt der Ölberg nicht nur als Ausgangspunkt für den Einzug Jesu nach Jerusalem, sondern mit dem Garten Gethsemane auch als Ort des nächtlichen Verrats an Jesus. Suleiman lässt den Ballon sehr prominent den farbenprächtigen Giebel der Kirche der Nationen überfliegen. Ihr zweiter Name – Todesangstbasilika – weist darauf hin,



dass Jesus an dieser Stelle vor seiner Verhaftung gebetet haben soll. Dynamik der Kamera und Montage nehmen die überlieferte Route Jesu vom Ölberg in die Stadt auf, so dass sich der Arafat-Ballon quasi auf den Spuren Jesu Christi bewegt. Der damit ohnehin schon ironisierte Einzug nach Jerusalem wird durch die Musik zusätzlich ironisiert. Der Flug ist mit einem Instrumentalstück von Marc Collins unterlegt, das motivische Anklänge an den Soundtrack für einen Western ebenso in sich trägt wie die chillige Atmosphäre eines Szene-Clubs. Wenn der Ballon über der goldenen Kuppel des Felsendoms, die fast formatfüllend erscheint, stehen bleibt, geht die Musik in ein Pfeifen über und verwandelt das Zähne zeigende Lächeln Arafats in nichts Geringeres als einen Triumph über die Besatzer.

Durch ihren doppelbödigen Charakter gewinnt die Vignette an politischer Aussagekraft – vielleicht auch an Sprengkraft. Auf der einen Seite wird ein Personenkult betrieben, der Arafat zum Erlöser des palästinensischen Volkes stilisiert. Der Anspruch der Palästinenser auf Jerusalem als Hauptstadt wird symbolisch nicht nur formuliert, sondern in die Tat umgesetzt: Jassir Arafat zieht als Messias in die Heilige Stadt ein.⁷ Allerdings nur in Gestalt eines Luftballons, so dass der palästinensische

6 E.S. (Elia Suleiman) präsentiert Jassir Arafat

7 Die politische Satire wird noch schärfer vor dem Hintergrund, dass Arafat bei Erscheinen des Films noch lebte (er starb am 11.11.2004) und als charismatischer Palästinenserpräsident die Weltöffentlichkeit beschäftigte. Wegen seiner Duldung der *Al-Aqsa-Intifada* galt er in Israel ab Ende 2000 als *persona non grata*, stand unter Hausarrest und durfte seinen Wohnsitz in Ramallah nicht verlassen. Ein Besuch in Jerusalem war zu diesem Zeitpunkt politisch völlig undenkbar. Suleiman jedoch ermög-

sische Traum im Moment der Formulierung zugleich parodiert wird. Der Ballon trägt ein verzerrtes Gesicht, Arafat tritt als Karikatur in Erscheinung, nicht als fotografisches Abbild. Die Wahl der Karikatur impliziert auch eine Kritik an der Politik Arafats, dem Korruption, Missmanagement und Veruntreuung von EU-Subventionen für die Palästinensische Autonomiebehörde vorgeworfen wurden.

Gertz und Khleifi bewerten die Luftballon-Sequenz und die Ninja-Vignette so: «This oscillation between a «straight» representation of the Palestinian narrative and a parody of it is the new language through which Suleiman revives the discourse of contemporary Palestinian cinema» (Gertz/Khleifi 2008, 181). Während palästinensische Filmemacher wie Michel Khleifi in ihren fiktionalen Filmen *Mythen* (TALE OF THE THREE JEWELS, B/SP/PAL/GB 1995) und *Rituale* (WEDDING IN GALILEE, ISR/F/B 1987) politisch aufbereiten oder eben «straight» über den Alltag unter den Bedingungen von Diskriminierung und Repressionen erzählen – z. B. *ATASH* (Tawfik Abu-Wael, ISR/PAL 2004) oder *RANA'S WEDDING* (Hany Abu-Assad, PAL/NL/VAE 2002) –, entwirft Suleiman Szenerien, in denen das Leben durch die Brille des Absurden Theaters betrachtet wird. Anders als Hany Abu-Assad, der in *PARADISE NOW* (PAL/F/D/NL/ISR 2005) Selbstmordattentäter ihr Handeln in langen Dialogen reflektieren lässt, setzt Suleiman auf Schweigen als politische Waffe und postuliert eine magische Energie politischer Symbole. In dieser Hinsicht adressiert *DIVINE INTERVENTION* zwar ein äußerst informiertes Publikum, das die Symbole zu erkennen vermag, aber zugleich sind die popkulturellen Referenzen so deutlich ausformuliert, dass die Vignetten ihren Schauwert auch dann behalten, wenn Details übersehen oder schlicht nicht verstanden werden.

Zusammengefasst artikuliert sich in Suleimans magischem Realismus eine Erzählung, die sich gegen die israelische Besetzung wendet und an das palästinensische Selbstverständnis appelliert. Suleiman etabliert mit filmischen Mitteln eine Form des magischen Denkens, das auf ironische und spielerische Art der Wirklichkeit eine neue Ordnung verleiht. Aus der von einer Frau geführten Schlacht im Krieg der Symbole gehen die Palästinenser klar als Sieger hervor. Insofern der fiktionale Film kollektive Bedürfnisse dramaturgisch verdichtet zu präsentieren vermag, eröffnet er Möglichkeiten der Identifikation. Vor allem

licht dem Begründer der *Fatah* und Vorsitzenden der PLO eine symbolische Visite auf dem Tempelberg, was sich durchaus auch als Antwort auf den demonstrativen Tempelberg-Besuch Ariel Scharons im September 2000 lesen lässt, der derartig provozierend wirkte, dass sich die ohnehin vorhandenen Spannungen in der *Al-Aqsa-Intifada* entluden.

dann, wenn Identifikation auf ein Handeln bezogen ist, das in einer Gemeinschaft als vorbildhaft angesehen wird, entsteht das Potenzial politischer Identitätsbildung. In Suleimans Film ist es die Erinnerung an Stolz, Selbstbewusstsein und Widerstandskraft, die eine identitätsstiftende Wirkung ausübt. Am Beispiel von *DIVINE INTERVENTION* lässt sich aufzeigen, dass der fiktionale Film durch eine affektive – notfalls auch ironisch durchtränkte – Hinwendung zum Politischen zu einem Medium der Vergemeinschaftung gerät, das in der Lage ist, das emotionale Fundament des Politischen zu stärken. Mithilfe von Geschichten werden affektive Bindungen aufgebaut und Loyalitäten ausgebildet, die wiederum die Voraussetzung für die Legitimation und Durchsetzung von politischen Ansprüchen bilden – auch und gerade *gegen* herrschende Machtkonstellationen. *DIVINE INTERVENTION* ist über die beiden Pole Widerstand auf der einen und (Besatzungs-)Macht auf der anderen Seite organisiert. Während sich der Widerstand in der Fantasie abspielt, manifestiert sich Gewalt als Ausdruck von Macht vor allem in den Schikanen der Grenzsoldaten – je demonstrativer sie im Filmverlauf ihre Macht unter Beweis stellen, desto aggressiver werden die Imaginationen. Ein Ende dieser Spirale ist nicht in Sicht.

Literatur

- Busch, Annett (2005) Elia Suleiman: Filmemachen ist nicht eigentlich ein Beruf. Ein Interview mit Elia Suleiman. [<http://missingimage.com/node/227>] (letzter Zugriff am 14.08.2014)].
- Butler, Linda (2003) The Occupation (and Life) Through an Absurdist Lens. An Interview with Elia Suleiman. In: *Journal of Palestine Studies* 32,2, S. 63–73.
- Dabashi, Hamid (2006) In Praise of Frivolity. On the Cinema of Elia Suleiman. In: *Dreams of a Nation. On Palestinian Cinema*. Hg. v. Hamid Dabashi. London: Verso, S. 131–160.
- Gertz, Nurith/Khleifi, George (2008) *Palestinian Cinema. Landscape, Trauma and Memory*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Mourad, Kenizé (2005) *Der Duft unserer Erde. Palästinenser und Israelis sprechen über ihr Land*. Graz: Ares.
- Romdhane, Claudia (2008) *Grenzgänge im Niemandsland. Zur Konstruktion von nationaler und kultureller Identität im aktuellen palästinensischen Spielfilm*. Magisterarbeit am Fachbereich Sozialwissenschaften, Medien und Sport. Johannes Gutenberg-Universität Mainz.
- Shohat, Ella (2010) *Israeli Cinema. East/West and the Politics of Representation*. New Edition. London: Tauris.
- Suleiman, Elia (2001) Illusions nécessaires. In: *Cahiers du Cinéma* 560, S. 54–56.