

# Asphaltnomaden

## Die neue Wüste im unabhängigen arabischen Kino\*

Laura Marks

*Als der allmächtige Gott die Dinge erschuf, schuf er zugleich für jedes einen Gefährten. Der Intellekt sagte, «Ich gehe nach Syrien», und die Zwietracht sagte, «Ich komme mit dir.» Die Fruchtbarkeit sagte, «Ich gehe nach Ägypten», und die Schande sagte, «Ich komme mit dir.» Die Not sagte, «Ich gehe in die Wüste», und die Gesundheit sagte, «Ich komme mit dir.»<sup>1</sup>*

Die Oden der vorislamischen Nomaden *beginnen* nicht eigentlich. Stattdessen setzen sie mit einer abrupten Aufforderung an die Reisegefährten ein, bei Ruinen zu verweilen. Der Anfang der großen Ode von Imru' I-Qays lautet: «Haltet an, ihr beiden Freunde! Lasset uns weinen, uns an eine Liebe und eine Heimstatt erinnern!» (zit. in Bamyeh 1999, 7). Die Oden enden auch eigentlich nicht, sondern brechen ebenso unverhofft wieder ab, sobald sich die Erinnerungen bei den Ruinen erschöpft haben und die Reiter ihren Weg fortsetzen.

Das *Mu'allaqat*, die nomadische Odensammlung, vermittelt ein gewisses Verständnis vom Rinnen der Zeit und damit von der Bedeutung einer Geschichte; in der Wüste gibt es keine Teleologie, ist ihre

\* Anm.d.Ü.: Der vorliegende Text ist die leicht gekürzte Übersetzung des Kapitels «Asphalt Nomadism: The New Desert in Arab Independent Cinema» in Laura Marks' Buch *Hanan al-Cinema. Affections for the Moving Image*. Cambridge/Mass.: MIT Press 2015. Eine frühere Fassung war unter dem gleichen Titel in Martin Lefebvre (Hg.) *Landscape and Film*. New York/London: Routledge 2006 erschienen. Übersetzung und Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Autorin, des Verlags und des Herausgebers.

1 Eine Geschichte, die Ka'b al-Ahbar 'Umar ibn al-Khattab erzählt. In: al-Maqrizi, *al-Mawai'iz wa-l-i'tibar bi-dhikr al-khitat wa-l-athar*, Kairo 1324 (in Jabbur 1995, 48).

Botschaft. Der fliegende Sand verwischt alle Spuren, radiert Zeit wie Erinnerung aus. Als Landschaft, die schon vor uns existierte, uns überleben wird und uns, anders als andere Landschaften, bald vergisst, macht uns die Wüste die Begrenztheit der menschlichen Wahrnehmung und des menschlichen Gedächtnisses bewusst. Die Wüste ist nicht leer, aber man kann sich nur in ihr orientieren, wenn man sehr genau auf den Wind, die Dünen, die Oasen und die Pflanzen achtet. Sie ist nicht chaotisch, doch sie lässt sich am besten vor Ort verstehen; sie verlangt, dass man physisch präsent ist, denn sie besitzt keine abstrakte Ordnung. Aus diesem Grund hat die Wüste – ebenso wie die Arktis – Gilles Deleuze und Félix Guattari zu ihrem Konzept des unberührten, offenen, amorphen Geländes (*l'espace lisse*) inspiriert. Ein solches Konzept existiert nur in Wechselwirkung mit dem gegenteiligen, Ordnung stiftenden Konzept eines Geländes, das strukturiert, von Straßen durchzogen ist (*l'espace strié*) (Deleuze/Guattari 1992 [1980]).\*\* Erkundet man die Wüste, so stößt man auf komplexes Leben, im Mikro- wie im Makromaßstab. Akazien und Dornbüsche breiten ihre Äste aus und schützen den Boden vor den aggressiven Winden, sodass dort auch andere Pflanzen leben können. Die Wüstenbewohner haben sich stets mit den sie infiltrierenden, strukturierenden Kräften der Religion, der Agrikultur und der Lohnarbeit auseinandergesetzt. Je genauer wir die Beziehungen zwischen der amorphen Wüste und den ihr fremden Strukturen untersuchen – wozu auch die Beziehung zwischen Leben und Tod gehört, die in sie eingeschrieben ist –, desto schwieriger wird es, sie zu unterscheiden. Ein genuines Kino der Wüste muss die Wüste im Verhältnis zu den externen Kräften betrachten, die auf sie einwirken.

Im vorliegenden Text beschränke ich mich auf die Wüsten der arabischen Welt: die arabische Wüste und die Rub al-Khali («leere Gegend») im Süden der arabischen Halbinsel, weiterhin auf die syrische Wüste, die Sahara, die libysche sowie die nubische Wüste. Meine Ausgangsthese ist, dass ein Kino der Wüste dieselben Eigenschaften aufweisen sollte wie das *Mu'allaqat* in der Charakterisierung durch

\*\* Anm.d.Ü.: Es ist schwierig, die Begriffe bei Deleuze/Guattari, auf die sich Laura Marks bezieht – *l'espace lisse* und *l'espace strié* – angemessen ins Deutsche zu übertragen. In der offiziellen Übersetzung *Tausend Plateaus – Kapitalismus und Schizophrenie* von Gabriele Ricke/Ronald Vouillé, ist von «glatt» respektive «gekerbt» die Rede. Doch beides passt nur schlecht auf den bei Marks geschilderten Zusammenhang: Weder sind die Sanddünen der Wüste glatt, noch bilden die Straßen eine Einkerbung. Die hier stattdessen verwendeten Begriffe «amorph» und «strukturiert» müssen gelegentlich ergänzt werden durch «unberührt», «offen» respektive «asphaltiert» oder «von Straßen durchzogen», um den Sinn verständlich zu machen.

Mohammed Bamyeh: nomadisch, nicht-teleologisch, autonom organisiert, eine konkrete physische Erfahrung. Doch offenkundig hat sich die Beziehung der arabischen Völker zur Wüste ebenso wie ihre soziale Binnenbeziehung seit den vorislamischen Oden gewandelt. Der frühe Islam verlangte einen übergeordneten Zusammenschluss der Stämme, der die Urbanisierung und Migration erleichterte. Als dann der Islam das nomadische Weltverständnis der Beduinen durch ein juristisches System zu ersetzen versprach, das alles transzendierte, wurden die präislamischen Oden «ontologisch irrelevant» für die Gläubigen. Diese Transzendenz bewirkte, dass sich die Loyalität der Araber über ihr lokales Gebiet hinaus erstreckte. In neuerer Zeit hat sich der Panarabismus in gleicher Weise ausgewirkt. Und obwohl die Beduinen immer noch arabischen Idealen anhängen, hat sich das Verhältnis der arabischen Völker zur Wüste im Lauf des letzten Jahrhunderts gewandelt: Mehr und mehr tendieren sie dazu, der Wüste den Rücken zu kehren, die unstrukturierte Fläche und autonome Organisation einzutauschen gegen eine abstrakte Ordnung und von Straßen durchzogenes Gelände – oder sie integrieren die abstrakte Ordnung in ihre lokale Sozialstruktur.

Ziad Antars kurzes Video von 2003 spielt zwar nicht in der Wüste, macht aber etwas Wesentliches deutlich. Auf einer weiten Ebene mit Bergen im Hintergrund grasen friedliche Schafe, man hört ihre Glocken. Ein junger Hirte, der die gleiche Arbeit verrichtet wie die Hirten seit tausenden von Jahren, nähert sich langsam der Kamera und sagt «Tokio» (Abb. 1). Drei Schäfer stellen nacheinander diese Szene dar, teils zaghaft, teils mit Lust an der Sache. Damit zeigt Antar, dass «Tokio» bereits in den libanesischen Bergen angekommen ist: Schafhirten und die übrige ländliche Bevölkerung sind durch moderne Medien wie Fernsehen und Telefon oder durch altmodische mündliche Kommunikation mit dem Rest der Welt verbunden. Das Video heißt TOKYO TONIGHT («Tokio heute Abend»).

Ich möchte im Folgenden die These vertreten, dass das moderne Kino der Wüste auf dem Asphalt spielt: Das Roadmovie ist die neue, autonom organisierte, nicht-teleologische arabische Erzählung. Es handelt davon, wie die Wüste durch Straßen erschlossen wurde – ein Prozess, der sich mehr oder weniger parallel zur Filmgeschichte zuge tragen hat. Und davon, wie sich die Nomaden nun auf der Straße bewegen und die Straße an die Stelle der Ruine tritt.

Das arabische Roadmovie ist die späte Ausprägung eines Genres, das typischerweise der existenziellen Selbstsuche gewidmet ist. Viele der nomadischen Odendichter, die die Ruinen im Sand besungen

haben, waren Ausgestoßene oder unangepasste Eigenbrötler, deren Kunst aus ihrer Differenz zur übrigen Gesellschaft resultierte. Im Folgenden werde ich der Frage nachgehen, ob es einen ähnlichen Prozess gibt, im Zuge dessen der arabische Filmemacher oder das arabische Kino sich aus den Ruinen entwickelt. Gibt es ein nomadisches Kino, das die Eigenschaften des *Mu'allaqat* bewahrt, sein Erbe angetreten hat?

Ein solches Kino wäre sicherlich nicht-teleologisch: Es würde scheinbar zufällig beginnen und enden. Der trauernden Erinnerung an eine geliebte Person, von der nichts geblieben ist als die Spuren eines Zeltlagers, würde es mehrere Szenen widmen, würde also bei den Ruinen verweilen. Noch mehr Platz würde es der aufmerksamen Beschreibung eines Kamels oder anderen Transportmittels einräumen, mithilfe dessen der nomadische Filmemacher den Ort der Ruinen verlassen könnte. Es würde keinem anderen Strukturprinzip huldigen als dem der Poesie oder des Kinos.

Interessanterweise liefert die anorganische Aktivität des Sandes ein weiteres Modell für den nicht-teleologischen Charakter der Wüsten-erzählung. Die Natur ist voll von Mustern, die sich allmählich ausprägen. Die Wüste ist kein Chaos, sondern durch die lokalen Kräfte, den Sand und den Wind, gestaltet. Zum Beispiel lehrt uns die Physik, dass die Amplitude der Dünung der Amplitude der Wellenlänge des Windes und der Größe der einzelnen Sandkörner entspricht (vgl. Morris 2002; Ball 2001). Natürlich könnte der autonome Charakter der Dünen lediglich eine Metapher für den autonomen Charakter des nomadischen Lebens sein; doch die Menschen gleichen sich den Dingen an, die sie umgeben. Und laut Manuel De Landa lässt sich die Geschichte der Menschheit manchmal am besten aus geologischen Prinzipien erklären (De Landa 1997, 55 und passim). Wüstenerzählungen ergeben sich, wie die Formen der Wüste selbst, aus lokalen Bedingungen, nicht aus universellen. Man könnte sagen, dass der menschliche Drang zum Geschichtenerzählen und die Wüste zwar unterschiedlichen Kategorien angehören, sich auf unterschiedlichen Wellenlängen bewegen; doch die Erzählung entsteht, wie die Physik uns suggeriert, aus der Wechselwirkung zwischen beiden.

### **Die strukturierte, asphaltierte Wüste**

Die Nomaden leben nicht mitten in der Wüste, sie durchqueren sie nur. Jibrail S. Jabbur beschreibt das Leben der syrischen Beduinen mit leidenschaftlicher Präzision: Wie das Leben der Nomaden sich um die

Suche nach Wasser und Weidegründen dreht, wie man an den Rand der Siedlungen zieht, um den Sommer zu überbrücken. Und er erläutert äußerst genau, wie das empfindliche Ökosystem der Wüste funktioniert, widmet den zahlreichen Pflanzen und Tieren ganze Kapitel. «Desertifizierung», das Resultat von Besiedlung und Überweidung, zerstört die Wasserquellen und damit die Flora und Fauna: Die grenzenlose, unstrukturierte Sandwüste ist also künstlich vom Menschen erzeugt, und sie ist inzwischen ein Ort geworden, der Verrückte und Engländer mehr interessiert als Nomaden.

In sozialen Belangen hat die amorphe Wüste stets mit den strukturierenden Kräften interagiert. Die Beziehungen der Sesshaften unter den Beduinen (*badawah-hadarah*) besaßen einst eine «gesunde Hydraulik», wie De Landa es formuliert, wodurch die Errungenschaften des einen Bereichs durch Interaktion mit dem anderen weiterentwickelt und stimuliert wurden. Zum Beispiel kam es durch Handelsbeziehungen zwischen sesshaften Gruppen, nomadischen Beduinen und halb-nomadischen Hirten zum ständigen Fluss von Waren und zu Kontakten zwischen Wüste und Siedlung. Außerdem zwangen die Raubzüge der Beduinen die arabischen Emirate, ihre Kräfte zu konsolidieren, um Ortschaften und Karawanen vor Plünderungen zu schützen. Die Araber führen viele ihrer kulturellen Werte auf die Beduinen zurück, so etwa die Solidarität unter Verwandten, den Ehrenkodex und die Gastfreundschaft. Doch sind diese Werte in vorsichtige Nostalgie getaucht, ähnlich den Schriften des andalusischen Historikers Ibn Khaldoun aus dem 14. Jahrhundert, der den Beduinen zwar eine größere «Reinheit als den sesshaften Völkern zuschrieb (eine Art Paradigma vom edlen Wilden), zugleich aber ihre Raubzüge verurteilte und sie wohl am liebsten in die Vergangenheit verwünscht hätte.

Im nomadischen Leben ist Abstraktion nicht zuträglich. Es versteht sich von selbst, dass man Sinneseindrücken, die auf die subtilen Daten der Wüste reagieren, genaueste Beachtung schenkt, damit Vieh, Stammesmitglieder und man selbst überleben. Und es ist nicht schwer, von der anderen Seite her zu argumentieren, wie zum Beispiel Bamyeh: dass Sesshaftigkeit mit der Übernahme von abstrakten Wertsystemen einhergeht. Die brüchigen Erzählungen des *Mu'allaqat* seien ziemlich abrupt durch die Teleologie des Koran und durch die abstrakten Systeme der Sprache, des Handels und der Spiritualität ersetzt worden, die den Islam erst möglich machten. Obwohl er sich nicht auf Deleuze/Guattari bezieht, bestärkt Bamyeh deren Argument, dass das nomadische Denken von Grund auf immanent ist und keine übergeordneten Werte kennt. Mit Bezug auf Georg Simmel zeigt er, dass das

Geldsystem, das für den Handel erforderlich und um Mekka zentralisiert war, den Wert der Objekte quasisprachlich standardisierte, da ihr Preis auf dem beruhte, was andere dafür zu zahlen bereit waren (Bamyeh 1999, 18–22). Solche Wertsysteme haben für Völker wie die Beduinen, die kaum Handelsware anzubieten haben, keine Bedeutung; sie sind jedoch für ein größeres abstraktes Ordnungssystem wie den Islam essenziell. Wenn der Koran die Rückkehr zu Gott für wertvoller erklärt als jede Kostbarkeit, so hat er damit laut Bamyeh dem abstrakten Wertsystem den Weg bereitet.

Mit der transzendenten Absolutheit des Monotheismus ist die unbeeinträchtigte Immanenz des nomadischen Lebens unvereinbar. Und umgekehrt scheinen die Beduinen mit der aufgeschobenen Erfüllung des muslimischen Lebens nach dem Tode wenig anfangen zu können. Der britische Forscher William Gifford Palgrave erinnerte sich 1866, dass er einen Beduinen fragte, ob er, nach einem Leben des Mordens und Plünderns, im Paradies empfangen zu werden erwarte. Der Beduine antwortete: «Wir werden auf Gott zugehen und ihn begrüßen. Falls er sich gastfreundlich zeigt (uns Fleisch und Tabak anbietet), werden wir bei ihm bleiben; andernfalls werden wir auf unsere Pferde steigen und davonreiten» (Palgrave zit. n. Jabbur 1995, 377).

Die Regierungen, die sich allmählich herausbildeten, versuchten auf mancherlei Weise, die Beduinen zum Sesshaftwerden zu animieren. Laut der Biografie von Ibn Saud, die seine Enkelin verfasst hat, erkannte dieser,

dass der Beduine erst gebildet und verändert werden kann, wenn er sesshaft ist. Solange er kein Haus besitzt, lässt er sich nicht disziplinieren. Der nomadische Beduine wird zum Feind jeder stabilen Regierung. Der König hat *tawtin*, die Ansiedlung, angeordnet, um Stammessitten und -traditionen durch die Heilige Scharia zu ersetzen. (Abd el'Aziz 1993, zit. n. Al-Rasheed 2002, 154)

Man bemerke, dass dieser positive Bericht dem Gründer von Saudi-Arabien einen doppelten Akt der Strukturierung zuschreibt: die geschickte Verbindung von sesshaftem Leben mit regulärer islamischer Praxis. Diese Verbindung wurde in den 1930er-Jahren, zur Frühzeit des Saudi-Staates, dadurch gestärkt, dass Beduinen auch als religiöse Polizei fungierten. Die Ikhwan, Vorläufer der heutigen islamischen Fundamentalisten, «waren aus ihrem nomadischen Leben «ausgewandert» und in dem Glauben sesshaft geworden, dies werde eine korrekte Religionsausübung erleichtern» (Champion 2003, 49).

Youssef Chahines filmisches Epos *AL-MOHAGER* (*DER EMIGRANT*, EG 1994) lässt keinen Zweifel daran, dass Nomadentum oder Sesshaftigkeit, Polytheismus oder Monotheismus jeweils ihre besonderen, relativen Vorzüge haben. Der Film erzählt die biblische Josefsgeschichte in ägyptischer Neuauflage. Ram, der jüngste Bruder einer halbnomadischen Familie, Liebling seines Vaters und ein großer Kenner der Pflanzenwelt der Wüste, brennt darauf, in Ägypten den Ackerbau zu erlernen. Rams Ziel erfüllt sich auf Umwegen, als er – nachdem er dem Versuch seiner Brüder, ihn zu ertränken, entkommen ist – als Sklave verkauft wird. Durch schlaue Schachzüge und seine Religion vermag Ram sich zu befreien, und man übergibt ihm ein Stück unpfügbares Land in der sandigen Wüste. Sollte es ihm gelingen, dort etwas anzubauen, würde das Land ihm gehören. Inzwischen hat er gegen den Totenkult der Ägypter zu predigen begonnen und belehrt seine Zuhörer, dass es nur einen einzigen Gott gebe; Einbalsamierung sei nicht nötig, um eines Lebens nach dem Tode teilhaftig zu werden.

Wasser ist das Hauptmotiv in *AL-MOHAGER*, da die nomadischen Wanderungen im Wesentlichen durch die Suche nach Wasser motiviert sind. Chahines Stil des ›high camp‹ bestimmt den Ton einiger Sequenzen, doch dazwischen steht eine wunderschöne Szene, in der Ram und seine Verbündeten plötzlich hellwach werden, als die ersten Regentropfen fallen; freudig säen sie um Mitternacht ihre Gerste aus. Später entdeckt Ram einen Wasserlauf in der Nähe und konstruiert ein Aquädukt aus Schilf, um seine Felder zu bewässern. Inzwischen herrscht Unfrieden in Ägypten zwischen Anbetern konkurrierender Gottheiten, und der rachsüchtige, bössartige Monarch lässt die Ernte der Bauern verbrennen. Sie wandern aus und erreichen ein friedliches agrarisches Königreich, über das Ram milde regiert. Er erlaubt ihnen zu bleiben: «Lasst die Soldaten zu Bauern werden.» In der Folge begeben sich Rams mörderische Brüder unter seinen Schutz, ohne in ihm ihren Bruder zu erkennen. Er vergibt ihnen, und der Film endet mit Rams lang ersehnter Wiedervereinigung mit dem Vater. In *AL-MOHAGER* triumphieren die patriarchale Familie, der monotheistische Stamm, die bäuerliche Siedlung und rationale Anlage der Ortschaft über die unproduktive Rückständigkeit von Aberglauben, fleischlichem Laster und Hirtentum.

### **Die Wüste aus der Distanz**

Seit die Wüste erstmals zum Sujet der Kunst wurde, stellte man sie im Hintergrund einer Person dar, die ihr den Rücken kehrt. Ein Verlassen

mit Bedauern, mit einem Gefühl, der Gnade verlustig zu gehen, aber dennoch ein Verlassen. Imru' I-Qays schuf seine Ode im Exil, nachdem er von seinem Vater, dem König des Stammes der Kinda, vertrieben worden war (vgl. Bamyeh 1995, 51; 176f). Auch neuere nordafrikanische Wüstenfilme handeln davon, die Wüste zu verlassen. Der ägyptische Film *ARAK EL-BALAH* («Dattelwein»; Radwan El-Kashef, 1998), der algerische *LOUSS, WARDA AL-RIMAL* («Die Wüstenrose»; Mohamed Rachid Benhadj, 1989) (vgl. Berrah 1996, 74f), der sudanesischer Kurzfilm *INSAN* («Mensch»; Ibrahim Shaddad, 1994) und die marokkanisch-schweizerische Koproduktion *BENT KELTOUM (DIE TOCHTER VON KELTOUM)*; Mehdi Charef, 2001) suggerieren alle, dass ein modernes Leben nur außerhalb der Wüste und des Stammesverbands möglich ist. Männer emigrieren, um Arbeit zu finden, Frauen und Kinder bleiben zurück. Sich anders zu verhalten, so wie die verwunschenen Siedler in *Nacer Khemirs EL HAIMOUNE (LES BALISEURS DU DÉSERT/DIE WANDERER DER WÜSTE)*; Tunesien 1984) oder der unsterblich driftende Ingenieur in *Tariq Teguias GABBLA (INLAND)*; DZ/F 2009), bedeutet, in die Vergangenheit zurückzufallen.

Erst seit der europäischen Kolonisierung ist die Wüste als Gegend dargestellt worden, welche die Menschen bereisen. Bis zur zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, so Jabbur (1995, 14), war fast alles, was über die Wüste oder das Leben der Beduinen geschrieben wurde, das Werk europäischer Forschungsreisender. Sie erkundeten das Land, lebten mit Nomaden und schickten ihre Berichte in Englisch, Französisch oder Deutsch in die Heimatländer. Die Wüste wurde zu einem Ort der Phantasie und nostalgischen Sehnsucht, sobald man ein lokales soziales Leben in Harmonie mit Sand und Wind zu organisieren vermochte. Die populären Camp-Filme der Beduinen, Standardprodukte der ägyptischen Filmindustrie der 1920er bis 1940er-Jahre, nährten urbane Phantasien über das Nomadenleben. Tatsächlich waren sie durch amerikanische Wüstenfilme wie *THE SHEIK* (George Melford, US 1921) inspiriert, in dem Rudolph Valentino einen Beduinen spielt (vgl. Shadi 1996, 103). Hady Zaccak (2003, 53ff) verweist darauf, dass Wüstenfilme wie *LAWRENCE OF ARABIA* (David Lean, US/GB 1962) oder *THREE KINGS* (David O. Russell, US 1999) ein «Ost-Genre» bilden, eine orientalistische Adaption amerikanischer Cowboyfilme, in denen Araber die Rolle der Indianer übernehmen. Eine Reise in die Wüste ist eine Zeitreise.

Einigen Filmemachern dient die nicht-teleologische Landschaft der Wüste als Schauplatz großer historischer Phantasien, die sich von Fantasy-Erzählungen unterscheiden, weil sie nicht auf die Gegenwart

rekurrieren. So in Nacer Khemirs bereits erwähntem *EL HAIMOUNE*, der in einer fast entvölkerten Wüstenstadt spielt; eine Zeitreise versetzt die Stadt ins ehemalige Goldene Zeitalter des Islam in Andalusien, wo es allerdings lebendiger zuging. Khemir, der in Paris lebt, hat erklärt, dass er diese Phantasie der klassischen arabischen Vergangenheit entwirft, um der gegenwärtigen Armut und globalen Kolonisierung zu entkommen: «Ich bearbeite meine Abwesenheit von der Heimat, indem ich tiefer in eine Phantasiewelt eindringe» (zit. in Shafik 1998, 197). In einer Afrikanisierung der Bibel, ähnlich Chahines *AL-MOHAGER*, verlegt Cheick Oumar Sissoko die Genesis in die trockenen Plateaus des nordöstlichen Mali, dessen harsche Landschaft augenfällig macht, warum die frühesten Stämme sich in sesshafte und nomadische gespalten haben. Sissokos *GENESIS (LA GENÈSE, F/Mali 1997)* erzählt die Geschichte einer autonomen lokalen Umstrukturierung, in deutlicher Parallele zu heutigen afrikanischen Bürgerkriegen.

Außer in Fantasy- und Historienfilmen wird die Wüste nur selten im arabischen Kino thematisiert. Die Entwicklung zur Sesshaftigkeit, wie sie vom Handel ebenso wie vom Islam vorangetrieben wird, hat sich unter dem Druck von Bodenerosion, Urbanisierung, Nationalisierung und Industrialisierung beschleunigt. Selbst in diesem zutiefst arabischen Kontext lässt sich «die Wüste» nur mit Fokus auf die Vergangenheit behandeln, denn die heutige Wüste ist unwiderrufflich durch externe Kräfte, durch den Islam, durch Kolonialismus und Kapitalismus verändert worden. Jeder Film, der in der Wüste der Komplexität des modernen Lebens zu entkommen sucht – jeder solche Film steckt den Kopf in den Sand.

Einer der wenigen arabischen Filme, der attraktive Bilder der Wüste und des Beduinenlebens zeigt, ist *ALAMEIN (EL ALAMEIN 1942 – DIE HÖLLE DES WÜSTENKRIEGES; Ezz El-Din Said, EG 2002)*. Dieser Kurzfilm, der für das Fernsehen produziert wurde, beginnt mit einem erotischen Blickwechsel zwischen einer rehägigen Frau, die ihre Ziegen hütet, und einem Mann, der erwartungsvoll über die Dünen herankommt. Er nähert sich ihr, sie schaut ihn vielsagend an – und er explodiert. In diesem Film ist die Wüste vergiftet. Die Landminen, die während der Feindseligkeiten zwischen Ägypten und Israel gelegt wurden, sind nie entschärft worden. Hier werden die Beduinen so glamourisiert wie in einer Hollywood-Phantasie, doch fremde Kriege suchen die Wüste heim. Die globale militärische Ökonomie hält buchstäblich den Sand besetzt.

## Asphaltnomaden

Im gegenwärtigen arabischen Kino kommt die Wüste, wie gesagt, nur selten vor, stattdessen wird viel Auto gefahren. Fahren, und nirgends ankommen. Das Ziel wird nicht erreicht; die Landkarte ist nutzlos. Offene, amorphe Gegend überall, wie in der Sandwüste, aber etwas ist zutiefst anders in diesen neuen Filmen: Aus der Wüste ist die arabische Autobahn geworden, aus den Beduinen wurden Asphaltnomaden. Das arabische Roadmovie hat die Nachfolge der autonom organisierten, nicht-teleologischen Erzählung angetreten.

Emblematisch für das nicht ans Ziel kommende arabische Roadmovie ist BAALBECK (2001), ein Triptychon der libanesischen Film- und Videomacher Ghassan Salhab, Akram Zaatari und Mohamed Soueid. Jeder der drei 20-minütigen Teile erzählt dieselbe Geschichte von einem Schriftsteller und einem Fotografen, die über ein Konzert des syrischen Sängers Sabah Fakhri berichten wollen und dafür von Beirut nach Baalbeck fahren, der phönizisch-römischen Ruine, die man zu einem Amphitheater umgewidmet hat. In jedem der drei Segmente werden die beiden durch etwas ‹Triviales› von ihrem Vorhaben abgelenkt.

Salhabs Teil ist ein *dérive*, ein Abdriften à la Antonioni. Irgendwo auf der Fahrt sagt der Schriftsteller «Halt mal an», und sie parken bei einem Feld. Hier schreibt er ein Gedicht: «So weit wir gehen können /tragen uns die Tage/so weit wir gehen können.» Unzufrieden damit, streicht er die letzte Zeile durch. Merkwürdigerweise beschäftigt ihn das Gedicht über die Fahrt stärker als die Fahrt selbst. Dabei schwingt die Befürchtung mit, dass sich diese Fahrt lediglich als Kette von Klischees erweisen wird, insbesondere da der Schriftsteller, sehr zum Ärger des Fotografen, offenbar noch nie von Fakhri gehört hat. Sie machen einen Umweg, um einen gewissen Abu Elias zu finden, der den besten Labneh-Käse des Libanon herstellen soll. Später steht der Schriftsteller fasziniert an einer Bergquelle; doch als er den Fotografen herbeigeht, ist sie versiegt. All dies nimmt viel Zeit in Anspruch, Baalbeck erreichen sie nie.

In Zaataris Teil verfolgen Fotograf und Schriftsteller einen attraktiven, mysteriösen jungen Mann, der per Autostop reist. Sie weichen von ihrer Route ab, um den Wagen nicht aus den Augen zu verlieren, der ihn mitnimmt. Man fährt in immer unwirtlicheres Gelände, sie folgen aus einiger Distanz und sammeln sorgfältig alles auf, was der junge Mann fortwirft – ein gebrauchtes Kleenex, Lippenbalsam, Schokoladenpapier. Als er später schwimmen geht, nutzen sie die Gelegenheit,



um seine Sachen zu durchsuchen. Sie notieren die Größe seiner Unterwäsche, nicht aber den Namen auf seinem Führerschein. Wie für Nomaden typisch, ignorieren sie die üblichen Indizien und suchen stattdessen nach bedeutsameren Hinweisen – vor allem interessiert sie alles, was mit seinem Körper in Berührung gekommen ist. Homoerotik führt in einem Land wie dem Libanon, in dem Homosexualität verboten ist, zu oft eigensinnigen Verhaltensformen. Teleologie ist hier nicht möglich, das gleichgeschlechtliche Begehren bleibt ein ständiger, unerfüllter Drang. Baalbeck erreichen sie nie.

Soueids Teil, der die offensichtlichste politische Kritik enthält, ist ungebremst absurdistisch. Als der Schriftsteller seinen Weggefährten abholt, hört man im Radio «Der Direktor des syrischen Senders hält einen Frieden mit Israel für möglich ... falls sich der Libanon bereit erklärt, die Golanhöhen zu räumen.» Und weiter, dass der Popstar Céline Dion gemeinsam mit Sabah Fakhri auftreten wird, um die Befreiung des Südens zu feiern (was sich auf den Rückzug Israels aus großen Teilen des südlichen Libanon im Mai 2000 bezieht). Das Konzert, ihr journalistisches Projekt und die Hoffnung auf ein gedeihliches panarabisches Leben ist zum Pfand in einem verrückten Spiel

2 BAALBECK  
(Akram Zaatari,  
Libanon 2001)

zwischen Politik und globaler Popkultur geworden. «Fairouz [gemeint ist die Diva, deren Name für den Libanon steht, L.M.] war hier, aber wir berichten über ein Konzert der vulgären Céline Dion.» Der Film endet damit, dass der Journalist in einen Fluss pinkelt. Während Wasserkäfer über die goldene Oberfläche gleiten, hört man ihn sagen: «Ich wollte Filme machen ... doch nun bin ich ein Journalist geworden.» Baalbeck erreichen sie nie.

Ähnliche Irrfahrten wie die drei Libanesen beschreibt der irakische Filmemacher Saad Salman in BAGHDAD ON/OFF (F 2003). Er will nach 25 Jahren Exil heimkehren, um seine kranke Mutter zu besuchen. Zunächst gibt sich der Film wie ein konventioneller Dokumentarfilm. Salman mietet einen Fahrer, der über alle denkbaren Routen versucht, aus dem irakischen Kurdistan in den Irak zu gelangen. Die Reise ist von Hindernissen und Irrtümern geprägt: Eine Straße ist blockiert, eine andere mit irakischen Soldaten gespickt, die auf Schmuggler schießen, wieder eine andere erscheint zu gefährlich, da sie an einer endlosen Zementmauer entlangführt, die eine militärische Anlage abschirmt. Jede Straße erweist sich als Sackgasse. Der mysteriöse Fahrer, der nicht fotografiert werden will, beteuert immer wieder: «Du kannst dich auf mich verlassen, morgen sind wir in Bagdad, inshallah.» Doch seine Versuche, das Ziel zu erreichen, werden immer komplizierter. Sie erreichen ärmliche, von Dürre heimgesuchte Flüchtlingslager, in denen Salman gastfreundlich empfangen wird, aber auch großem Zorn und Verachtung für Saddam Hussein wie für das UN-Embargo begegnet. Wir hören die bestürzenden Geschichten von Kurden und anderen Vertriebenen, von ehemaligen Gefangenen, von einer Frau, deren Sohn vor ihren Augen erschossen wurde, von den 500 Menschen, die bei der Bombardierung einer Zigarettenfabrik ums Leben kamen. Salman lernt ein neues Wort für Völkermord, «anfal», nach der kurdischen Stadt dieses Namens, wo das Regime Tausende ermordet hat. Ein Gelehrter zeigt ihm die flache Narbe, wo früher sein Ohr saß, und bezeichnet sich als glücklich, da viele Menschen mit ähnlicher Verletzung an Wundbrand gestorben sind. «Es ist deprimierend: Ich brauche eine Brille, aber wie soll sie auf meinem Kopf halten?»

Der Film dokumentiert auch den Einfallsreichtum und die Überlebenskünste des irakischen Volkes, erzählt davon, wie man Granathülsen benutzt, um Gemüse abzuwiegen, oder von dem unerschütterlichen Wunsch, in Freiheit zu leben, koste es, was es wolle. Eine Flüchtlingsfrau, die ihre Kinder verloren hat, sagt trotz allem: «Freiheit ist besser, als ein Haus zu haben, ist besser als das Leben.» Ein Mann, der in Kasr el-Nahayr im Gefängnis saß, führt den Filmemacher durch



3 BAGHDAD ON/  
OFF (Saad Sal-  
man, F 2003)

das inzwischen leere Todesgebäude und zeigt ihm ein hohes, schmales Fenster, vor dem die Gefangenen einst vierzig Decken aufgetürmt hatten, um Gesicht und Hände in die Sonne zu halten. «Morgen sind wir in Bagdad, inshallah», wird zum Refrain dieses Fahrens im Kreis, dieser Kette von Sackgassen. Bagdad erreichen sie nie.

Als Dokumentarfilm ist BAGHDAD ON/OFF spektakulär: wunderbar fotografiert und montiert, im Ton wie im Bild, und mit Achtung vor den Menschen, um die es geht. Auch als Meta-Dokumentarfilm vermag er zu überzeugen, denn wenn uns klar wird, dass der unsichtbare Fahrer, der seine weisen Aphorismen zum Besten gibt, eine Erfindung ist, dessen Worte erst im Schneiderraum eingefügt wurden, dann begreifen wir, dass die Wahrheit manchmal erst aus der Fiktion ersteht. Doch der Film wurde in der arabischen Welt sehr kontrovers aufgenommen. In seinem Produktionsjahr wollte ihn außer den Beiruter Filmtagen kein arabisches Festival zeigen, und auch das *Institute du Monde Arabe* in Paris lehnte ihn ab. Als er in Beirut lief, interessierte sich das Publikum nicht für seine künstlerische Qualität, sondern konzentrierte sich ganz auf den Ärger über seine Anti-Saddam-, Pro-Amerika-Botschaft. Doch BAGHDAD ON/OFF entspringt der nomadischen Epistemologie. Offizielle Wege stehen Salman nicht offen, daher macht er Gebrauch von allem, was sich gerade bietet – ganz nach Art des irakischen Volkes. Salmans empfindsames Gespür für die audiovisuelle Montage macht dies beispielsweise in einer Szene deutlich, die mit lautem Summen beginnt. Eine Aufnahme von Bienen, die um merkwürdig geformte Kanister wimmeln, wird verständlich, sobald der Imker erklärt, dass Granathülsen gute Bienenstöcke abgeben.

### Warum ist die Wüste der Autostraße gewichen?

Die Antwort hat zum Teil mit den urbanisierenden und homogenisierenden Tendenzen des Islam seit dem späten sechsten Jahrhundert zu tun. Doch man wird unschwer erraten, dass sie in neuerer Zeit vor allem «das Öl» lautet. Das dialektische Denken der sesshaften Beduinen hatte sich so lange behauptet, obwohl es bereits mehr und mehr durch Machtkonsolidierungen in der arabischen Welt in Frage gestellt wurde, bis man Ölquellen in der Wüste entdeckte. Die neue und nachhaltige Erschließung der amorphen Wüste durch Straßen ist weder gänzlich Resultat des Kolonialismus noch des Heuschreckenverhaltens ausländischen Kapitals, obwohl beides eine Rolle spielt. Der endgültige Niedergang der nomadischen Lebensweise und ebenso die Ursache des neuen Asphalt-Nomadentums liegen vielmehr in einer Reihe von Transaktionen begründet, die das Lokale unumkehrbar ins Globale verwandelt haben.<sup>2</sup>

Was verkaufen die Nomaden auf gar keinen Fall? Ihre Kamele, ihre «Wüstenschiffe». In den Erzählungen des *Mu'allaqat* mögen geliebte Menschen und wertvolle Besitztümer zugrunde gehen, aber das Kamel, «kostbarstes und beständigstes Gut [...], wird nicht als Tauschobjekt betrachtet, sondern als lebensnotwendiges Geschöpf, das seinerseits oft am Rande des Todes ist. Mit seiner Hilfe bewegt sich der Wanderer immer wieder fort von der Versuchung, sich auf abstrakte Werte einzulassen» (Bamyeh 1999, 24). Abdalrachman Munif's Roman *Mudun al-milh* (*Salzstädte*, 1984–89) ist eine Chronik der Saudi-Beduinen, die für die amerikanische Firma *Aramco* arbeiten, die das Öl aus dem Sand pumpt. Eine faszinierende Szene zeigt, wie die Arbeiter ihren ersten Lohn erhalten. Ihnen wird nachdrücklich geraten, ihre Kamele zu verkaufen, denn wozu brauchen sie die noch? Die Entscheidung ist schmerzlich. Der Verkauf der Kamele bedeutet, die nomadische Identität aufzugeben und das abstrakte Wertsystem, das die Ölfirma repräsentiert, zu akzeptieren. Die Beduinen vertauschen ihre nomadische Eigenständigkeit gegen das flüssige Kapital, das ihre weitere Abhängigkeit garantieren wird.

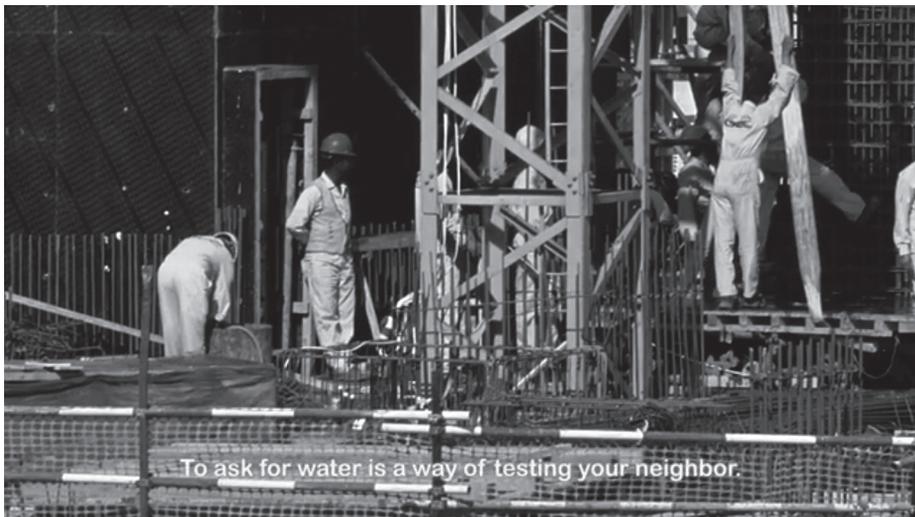
Mit der Entdeckung von Ölquellen in der Wüste wurde die arabische Welt in die globale Wirtschaft eingemeindet, was sich auch auf

2 Donald P. Cole (2003, 235–267) argumentiert in «Where Have the Bedouin Gone?», dass «Bedouin» jetzt weniger eine Lebensweise bezeichnet als eine kulturelle Identität: Resultat der miteinander verflochtenen Kräfte von Kolonisierung, Kommerzialisierung des Weidelands, neuen Berufen und Ansiedlung.

ihr Territorium auswirkte. Wir kennen die Geschichte der Kriege nur allzu gut, die geführt wurden, um Zugangsstraßen zu schaffen und Ölleitungen quer durch Länder zu verlegen, deren Grenzen zum Teil überhaupt erst von den Kolonialmächten festgelegt wurden. Die Geopolitik drang in die Wüste ein. Ibn Khaldoun hat schon 600 Jahre vor dem Wohlfahrtsstaat saudischen Stils den Kontrast zwischen der Selbstsuffizienz der Nomaden und dem verwöhnten sesshaften Leben beschrieben. Das Öl hat diesen Kontrast verschärft. Einige Beduinen haben sich Autos mit Klimaanlage gekauft, wurden sesshaft und übergewichtig; andere versanken schlicht im Elend. Zum Beispiel haben in Saudi-Arabien vor allem jene Gruppen keine Rechte, die erst kürzlich sesshaft geworden sind: die Einwohner der Oasen und vor allem die Schia-Muslime, die in Saudi-Arabien extrem diskriminiert werden; außerdem Menschen ohne die Protektion mächtiger Familien (vgl. Al-Rasheed 2002, 154). Viele von ihnen haben sich dem religiösen Fundamentalismus zugewandt. Die Ölförderung hat das Land entwässert und die daraus folgende Dürre die Viehweiden der Beduinen zerstört (vgl. Cole 2003, 243). Eine neue Wüste entstand – nicht aus der Entwurzelung der verstädterten Beduinen, sondern aus der Entwurzelung der Araber insgesamt in einer globalen Ölökonomie im Verbund mit dem Neoimperialismus.

Isak Berbic's *THERE, BEFORE* (US 2014) zeigt das Anthropozän unseres Planeten aus der Perspektive eines Zeitreisenden im Weltraum. Zu

4 *THERE, BEFORE*  
(Isak Berbic,  
US 2014)



einer Einstellung von Arbeitern bei der Ölförderung erklärt ein Text, dass das Wüstengebirge Jebel Maliha in den Vereinten Arabischen Emiraten viele Fossilien birgt, was beweist, dass es sich einst unter Wasser befand. Alte Steinskulpturen belegen zudem, dass Menschen hier gejagt und ihre Felder bestellt haben. Mit der Zeit sank der Wasserspiegel unter den Sand. Die Kargheit des Landes bereitete den Boden für eine Beduinenkultur, in der sich alle Gastfreundschaft um Wasser dreht. Die Bohrungen beuten die über Jahrtausende entstandenen unterirdischen Ölvorkommen aus, posthumes Werk von Pflanzen und Tieren. Der Text des Films erwähnt versteinerte Blumen und Blätter, die noch immer duften – was wie eine Zeitmaschine wirkt: Die nächste Totale schwenkt sacht über blühende Reben, unterlegt mit einer Art Radiofrequenz («Heliumpfeifen», aus dem Tonarchiv der NASA), um anzudeuten, dass wir eine Szene aus der fernen Vergangenheit sehen, die der Zeitreisende besucht. THERE, BEFORE besagt auf poetische Weise, dass unsere kurze Gegenwart mit ihrer Abhängigkeit vom Öl im Gesamt der geologischen Zeit nur einen winzigen Moment darstellt.

### **Adieu gutes Leben**

Durch den ökonomischen Abstieg der ölfördernden Länder müssen die reichsten Araber plötzlich mit geringeren Mitteln auskommen. Noch immer werden in den Golfstaaten wenig Filme produziert, aber einige Kurzfilme widmen sich diesem Thema. 2002 zeigten die Kinetage Beirut ein Programm mit Studentenvideos aus den Vereinigten Arabischen Emiraten. Zwei Themen traten in den Vordergrund: die ruinösen Summen, die es kostet, den eigenen Status zu halten, und die Verlockungen asphaltierter Straßen. Ein Video von Shereela Abdullah, QIYADA SAIR NISAA' IYA MASRÁA («Frauen, die rasen»; 2002) handelt von Frauen, die gern schnell fahren. In Rehab Omar Ateeqs AL-ZAWJA AM AL-SAYYARA («Die Frau oder der Wagen»; 2000) geht es um den Konflikt eines Mannes, der sich zwischen Auto und Frau entscheiden muss. KUL MA YALM'A LAISA THAHAB («Nicht alles, was glänzt, ist Gold»; 2000), ein Dokumentarfilm über Snobismus von Zainab Al Ashoor, interviewt junge Leute zum Thema neue Autos, neue Handys und die Bankdarlehen, die man dafür braucht. Hani el Shibanis LAYLA SHITAA' DAAF 'A («Eine warme Winternacht», 2002) ist ein kurzes Drama über ein unglücklich verheiratetes Paar, das auf den endlosen Asphaltstraßen eine Spritztour unternimmt. Er gesteht ihr, dass er pleite ist und ihren teuren Lebensstil nicht länger finanzieren kann; doch dann stellen sie fest, dass sie sich noch immer lieben.

Selbstmord in der Wüste ist ein neues bestürzendes Phänomen in den Golfstaaten. Menschen, die sich hoffnungslos verschuldet haben, fahren so weit als möglich hinaus, lassen ihr Fahrzeug stehen und gehen zu Fuß weiter, bis sie vor Erschöpfung und Dehydrierung umkommen.<sup>3</sup> MATTA («Als», 2001), ein kurzes Video von Abdallah al Junaibi, das in den Emiraten für den Sharjah Satellitenkanal produziert wurde, handelt auf satirische Weise davon. In der Wüste umkreist die Kamera einen Mann, der eine Grube gräbt wie für sein eigenes Grab. Mit gepresster Stimme enthüllt er, dass seine Schulden ihn zur Verzweiflung bringen und er sich vor dem Statusverlust fürchtet. «Meine Nachbarn besitzen einen Land Cruiser, und ich habe nur einen Nissan Maxima.» Wie durch einen Zauber rettet das Video den Selbstmord-Aspiranten. Er singt ein wehmütiges Lied – «Was ist dir zugestoßen, mein Täubchen?» –, gewinnt irgendwie neuen Lebensmut und füllt sein Grab wieder mit Sand auf.

Im Libanon ist Autofahren eine leidenschaftliche Sache. Während der Kriegszeit galt es in Beirut, mit Glück, Elan und rasendem Tempo Straßensperren zu überwinden und dafür zu sorgen, dass man nicht ums Leben kam. «Während des Krieges war es toll», erklärt der Fahrer (Rabih Mroué) aus dem Film *BARMEH* («Rundfahrten», Libanon 2001) von Joana Hadjithomas und Khalil Joriege. «Damals, während der Bombardierungen, waren die Straßen leer. Da bin ich durch die Stadt gerast. Es war unglaublich – ich flog, ich war eine Art Phantom.» Im Krieg fuhr man Auto, als ob man durch die Wüste reiten würde: Man musste sich auf seine Ortskenntnis verlassen und auf seinen Instinkt für Gefahr. Jetzt dagegen, erzählt der Fahrer, während er gewandt durch den Verkehr steuert, wird Beirut aufgrund des willkürlichen Wiederaufbaus nach dem Krieg von Autostraßen durchzogen und von Ampeln punktiert, an welche die Einwohner sich noch gewöhnen müssen. *BARMEH* ist gänzlich durchs Autofenster fotografiert, die überbelichtete Welt draußen verblasst und lässt nur eine kleine Insel nomadischer Freiheit in der immer stärker von Verkehrsadern durchzogenen Stadt (Abb. 5). Der kleine Film thematisiert das Verhältnis von amorpher Fläche und strukturierender Asphaltierung. «Nach dem Krieg wurde eine Autostraße über dem Meer erbaut. Man hat einen Damm aus Trümmern aufgeschüttet.» Unter dem Damm liegen Massengräber und die Reste verkohlter Häuser. Autostraßen fördern das Vergessen, sie verwandeln Raum in Zeit und Orte in die Distanzen, die man

3 Diese verstörende Information verdanke ich Mohamed Soueid.

5 BARMEH  
(Joanna Hadji-  
thom und Khalil  
Joriege,  
Libanon 2001)



durchmessen muss. «Seid nicht zu traurig! Unter Beirut liegen sieben Zivilisationen begraben.»

Die Beirut sind nicht so schnell bereit, ihr hemmungsloses Rasen aufzugeben. Sie fahren noch immer, so schnell sie können.

### **Haltet an, ihr Freunde, und lasset uns weinen ...**

Beirut ist eine Stadt, die trotz der glitzernden Nachkriegsbauten noch tief in den Ruinen lebt. In Ghassan Salhabs *TERRA INCOGNITA* (LBN/F 2002) wird die Stadt zu einer *paysage quelconque*, einem «beliebigen», unspezifischen Gebiet (Deleuze 1991 [1985], 17), das von Asphaltnomaden bevölkert ist. Die Figuren scheinen die Hälfte ihrer Zeit durch die Stadt zu fahren, die Kamera begleitet sie und filmt ihre fahlen Gesichter durch die Windschutzscheiben.

Die Struktur von *TERRA INCOGNITA* ähnelt dem *Mu'allaqat*, willkürlicher Extrakt einer endlosen Serie sich entfaltender Ereignisse. Beide, der Film wie seine Hauptfigur, sind durch Trauer und ein bestimmtes Begehren charakterisiert. Soraya (Carole Abboud) ist ohne Tiefe, ohne Psychologie gezeichnet, sie hat keine sterbliche Seele, die gequält werden könnte. Ihr Herumwandern definiert sie. Sie arbeitet als Fremdenführerin in den sieben Zivilisationen, die sich auf dem Territorium des Libanon verteilen, eine professionelle Verweilerin bei Ruinen. Auch in

sexuellen Dingen ist sie nomadisch, getrieben von achtlosem Hunger nach Liebhabern. Begegnet sie einem der Männer später wieder, pflegt sie ihn total zu ignorieren.

Die abservierten Liebhaber reagieren verständnislos. Soraya selbst orientiert sich an Orten, die sich dauernd verändern, an Unterschieden, die aus keiner Gesetzmäßigkeit resultieren, sondern nur aus den örtlichen Gegebenheiten. Sie lebt in Beirut, wo sie wie in der Wüste umherzieht. Ihre Liebhaber hingegen sind sesshaft. Am verstörenden Ende des Films kommt es zu einem brutalen Angriff eines der Männer, der Soraya «wieder der männlichen Herrschaft unterwerfen will» (E.C. 2003) – in gleicher Weise, wie die Sesshaften versuchen, den Nomaden ihre Gesetze und ihre Religion aufzuzwingen. Es gelingt ihm nicht, und in der letzten Einstellung wandert Soraya, nun mit einem blauen Auge, wieder in unbezähmter Würde durch die Stadt.

Soraya bewegt sich in einer Gruppe von Leuten, von denen jeder eine traurige Last trägt, doch niemand trägt sie so unbeschwert wie sie. Einer von ihnen, Tarek, ist während des Krieges emigriert, kehrt aber um Sorayas willen zurück. Es zeigt sich, dass sie über verschiedene Visa verfügt und ohne Probleme emigrieren könnte, wie so viele junge Leute in der düsteren Nachkriegsökonomie. Doch sie bleibt, denn sie ist stark genug, um ihrem eigenen Begehren und der tiefen Trauer (die ohne Tiefe ist) zu folgen.

Der Film bewegt sich auf der Oberfläche Beiruts wie auf Flug-sand, und er beobachtet die audiovisuellen Details mit einzigartiger Passion. Eine Erzählung ohne Narrativ, ihre Bedeutung ergibt sich aus minimalen lokalen Begebenheiten. Nach einer langen Nacht im Club steigen die Freunde aus ihren Autos, um am Meer Manaesh zu essen, das große Fladenbrot, das, heiß aus dem Ofen, mit Thymian und Sesam gewürzt wird. «Libanesisches Essen ist das beste der Welt», ruft jemand aus und wendet sich an Tarek: «Wie konntest du ohne Manaesh leben?» «Essen gibt dir keinen Job», antwortet er.

«Hier hielten meine Gefährten ihre Tiere für eine Weile an und sagten: «Gehe nicht an deinen Tränen zugrunde; fasse dich, wie es sich ziemt» (zit. n. Bamyeh 1999, 147). So hörte Imru' I-Qays auf zu trauern. Das kollektive Leben und die Notwendigkeit, sich von Ort zu Ort zu bewegen, haben den Beduinen geholfen, ihre Kultur zu bewahren. Dagegen verloren die Beirutler mit der Zerstörung der Stadt den «Korpsgeist», der laut Ibn Khaldoun die Nomaden definierte (vgl. Deleuze/Guattari 1992, 503). Die Zerstörung zeigt sich weniger in den von Kugeln zersiebten Gebäuden, die noch stehen geblieben sind, als in den gläsernen Türmen und Potemkinschen Dörfern, die suggerieren,

der Krieg habe nie stattgefunden. Die Ruinen sind vor allem innerer Art. Beirut weiß nicht, wie es seine Zukunft erfinden soll, muss es aber versuchen. Die erschöpfte Stadt braucht Kraft – jedoch nicht von Seiten ausländischer Investoren, sondern durch nomadische Impulse.

### Die doppelte Ruine

Zwei der erwähnten arabischen Roadmovies – BAALBECK und BAGHDAD ON/OFF – sind Pseudodokumentarfilme, eine Form, die sich für Geschichten eignet, die von der offiziellen Darstellung abweichen. Sie ist unter libanesischen Filmemachern besonders beliebt. Der simulierte Dokumentarfilm misstraut jeglicher Wahrheit, und er lässt etwas entstehen, das tiefer ist als alle Fakten (vgl. Marks 2000). Mit der Häufigkeit dieser Form beginnt sich eine doppelte Ruine abzuzeichnen: extern, in den Träumen arabischer Selbstbestimmung, und intern, in den filmischen Projekten selbst.

AL FILM AL MAFKOUH («Der verlorene Film»; LBN/F 2003) von Joana Hadjithomas und Khalil Joriege, ein weiteres Roadmovie, das nicht ans Ziel kommt, dokumentiert den Status des Films in der arabischen Welt. Die beiden libanesischen Filmemacher brechen in den Jemen auf, um eine Kopie ihres Spielfilms DAS ROSA HAUS zu suchen, die nach einer Vorführung zum zehnten Jahrestag der Wiedervereinigung des Jemen verschwunden ist. Sie stoßen auf fast völlige Gleichgültigkeit. Im Jemen gibt es heute nur noch wenige Kinos, und der Kinobesuch wird schief angesehen. Die beiden beschließen, mit einem Bus nach Norden zu fahren, von Aden nach Sanaa, denn sie glauben, dass ihre kostbare 35mm-Kopie diese Route genommen hat. Man kann sich das Ende denken: Es gelingt ihnen nicht, die Kopie zu finden. Was sie dagegen auf ihrer desolaten Reise entdecken, ist ein besonderes Verhältnis zu Bildern.

Die beiden besuchen das jemenitische Filmarchiv, wo Filmdosen scheinbar wahllos lagern, doch die kleine Belegschaft ist äußerst stolz darauf, dass sie die Sammlung überhaupt retten konnte. Feierlich halten sie Plakate vor die Kamera, die für ägyptische Thriller oder Jackie Chan werben (Abb. 6). Der Direktor erklärt, seine einzige Hoffnung bestehe darin, die Bestände zu erhalten, da die Filmproduktion zum Erliegen gekommen sei, seit der islamische Norden nach der Wiedervereinigung das Sagen habe. Er zeigt den Filmemachern einen Trailer für den libanesischen Film HASSNAA WA AMALIKA («Die Schöne und die Riesen», Samir el Ghoussayneh, 1980). Er ist rötlich verfärbt, doch sein Held präsentiert sich nach wie vor mit prächtigem Schnurrbart



6 AL FILM AL  
MAFKOUD (Joanna  
Hadjithom und  
Khalil Joriege,  
Libanon/F 2003)

und Pilotensonnenbrille zu Gloria Gaynors Lied «I Will Survive». In der staubigen Höhle des Archivs hört sich der Disco-Schlager ziemlich surreal an.

Obwohl die Filmemacher darauf bestehen, exakt die gleiche Route zu nehmen wie ihre kostbare Kopie, macht der Fahrer einen Umweg zu einer Hochzeit. Ein Fotograf zeigt ihnen seine Matte-Technik, mit der er seine Kunden doppelbelichten und nach Istanbul oder New York versetzen kann. Als Hadjithomas und Joriege hören, dass er seiner Kundschaft nicht nur die Fotos, sondern auch die Negative aushändigt, wird ihnen klar: Im Jemen gelten Bilder wenig. Dies wird jedoch modifiziert, als der Fotograf mit seinem erblindeten Vater über ein Foto spricht und dieser sich plötzlich daran erinnert. Der Jemen ist ein Land, in dem man Bilder verinnerlicht. Dies bestätigt sich in der anschließenden Szene, in der Jorieges Stimme, während die Leinwand schwarz bleibt, einen Friedhof beschreibt, auf dem es weder Grabsteine noch Namensschilder gibt und lediglich große Steine die Körper der Toten markieren, kleine Steine die Köpfe.

Auf dem Altmetallmarkt der Sana'a Souk kommt es zum Höhepunkt des kleinen Films. Hadjithomas sieht Filmdosen zwischen den Ghee-Konservenbüchsen und anderem noch verwertbaren Metall. Das ist die Lösung: Nicht ihr Film hat die jemenitischen Diebe interessiert, sondern sein Behältnis.



Die beiden Ruinen, jene der modernen Politik und jene der Bilder, sind in der arabischen Welt auf komplexe Weise miteinander verschränkt. Im vorliegenden Text habe ich mich auf Jibrail Jabburs wunderbar detaillierten Bericht des Beduinenlebens in der syrischen Wüste gestützt. Sein Buch, das großzügig mit seinen eigenen Fotos illustriert ist, dokumentiert, dass das Nomadenleben noch immer tief im Herzen der arabischen Identität verankert ist, auch wenn es verleugnet zu werden und zu verschwinden scheint. Jabburs Buch hat Akram Zaatar fasziniert, es bildet das Zentrum seines Videos AL YA'OUIM («An diesem Tag»; Libanon 2003). Das Video beginnt mit der Stimme der Enkelin Jabburs, die eines seiner berühmten Fotos aus den 1950er-Jahren beschreibt, während die Digitalkamera in einem Schwenk darüber gleitet. Es handelt sich um das relativ ironische Bild eines Arabers, der mitten in der Wüste unter einem Jeep liegt, den er repariert, während zwei westlich gekleidete Männer zuschauen. Der Schatten des Fotografen ist am unteren Rand sichtbar.

Während das Foto geometrisch abgeschwenkt wird, beginnen wir zu spüren, dass es gestellt ist. Dies ist ein Hauptthema des Videos. Zaatar, der fünfzig Jahre nach Jabburs Foto-Reisen auf dessen Spuren durch die syrische Wüste fährt, enthüllt und stellt die Tatsache aus, dass die Fotos inszeniert sind, die Beduinen sich selbst spielen. Die Zuverlässigkeit des Jabbur-Archivs als Dokument der Realität wird fragwürdig. «Die Wüste und die Kamele zu fotografieren bedeutet, ein östliches Sujet aus westlicher Optik mit der Kamera festzuhalten», sagt Norma Jabbur. «Die Idee, so etwas zu dokumentieren, entspringt dem westlichen Geist.» Durch diese Aussage wird die Missachtung der Jemeniten für die verlorene Filmkopie weiter bestätigt. Das Archiv ist für Zaatar ungeheuer wichtig, in gleicher Weise wie das indexikalische Indiz, um das es ihm in BAALBECK ging. Zaatar zählt zu den Gründern der arabischen Fotostiftung, deren Ziel es unter anderem ist, Amateurmaterial aus der libanesischen und der arabischen Vergangenheit



zu sammeln. Dies entspringt sowohl der Erkenntnis, dass die offizielle Geschichtsschreibung dazu neigt, die Vergangenheit umzuschreiben, als auch jener, dass die Fotografie Erfahrungen bezeugt, die ansonsten aus dem kollektiven Gedächtnis verschwinden würden.

Zaatari und seine kleine Equipe reisen weiter «in Richtung Osten», wie ein Zwischentitel lautet, zu den Kamelen, die Jabbur so liebte und die für die nomadische Identität so essenziell sind. Die Kamele sind real, aber das Videobild ist digital manipuliert – zwei Kader vorwärts, ein Kader zurück –, sodass die schönen Tiere wie Objekte des Begehrens zu schimmern beginnen, sehr konkret und doch unerreichbar. Die Wirkung ist verstörend und verzaubernd.

AL YAOUNM beginnt wie ein Video auf der Suche nach der Wirklichkeit oder vielmehr, nach nomadischer Art, auf der Suche nach der Ruine. Es wird deutlich, dass das Foto eine Ruine ist, an der wir trauern wie am verlassenen Zeltlager einer geliebten Person – eine Ruine aufgrund der Arbeit der Kamera, dem Apparat, der etwas festhält. Norma Jabbur's Aussage, schon das Fotografieren selbst sei etwas Westliches, ist eine Übertreibung; doch es liegt etwas Imperialistisches darin, das nomadische Leben zu vereinnahmen, ihm die vertikale Achse der Signifikanz, des Repräsentierens aufzudrücken. Das Repräsentieren entspricht der Strukturierung durch Straßen, indem es die Oberfläche eines Ereignisses abzieht, um es für andere Zwecke freizustellen. Es ist nicht nomadisch, Nomaden zu fotografieren.

Doch es *ist* nomadisch, die Fotos von Nomaden zu manipulieren. Zaatari hat sich beim Videoschnitt die Aufgabe gestellt, Jabbur's fotografische Prinzipien, die dieser in seiner Dokumentation mit Ernst und Hingabe zu verfolgen suchte, weiterzutreiben. Eine lange, aus diversen Elementen digital collagierte Sequenz vereint alle so liebevoll festgehaltenen Beduinen, Kamele, den Araber, der einen Jeep repariert, Familienmitglieder im Beduinenkostüm und alles Übrige zu einem Gruppenporträt, wie es unmöglich hätte aufgenommen werden

7 AL YAOUNM  
(Akram Zaatari,  
Libanon 2003)

können (Abb. 7). Ohne auch nur zu versuchen, die künstliche Manipulation zu vertuschen, kreiert Zaatari eine Animation, in der identische Kamele durch einen unbestimmten Raum floaten.

So wie TERRA INCOGNITA das Nomadentum in die Weltsicht des Kinos integriert hat, so hat AL YAOUUM es in den digitalen Apparat integriert. Ein gewisses virtuelles Nomadentum ist nötig, um über den Ruin des kinematografischen Unternehmens zu reflektieren.

Zaatari besucht in AL YAOUUM auch ein Foto-Archiv mit militanten Sujets. Zu den aufrührerischen Klängen eines Widerstandsliedes sehen wir eine Gruppe von Rebellen, die 1970, im südlichen Libanon, im Studio des Fotografen Hathem Al Madani in Saida posieren. Junge Männer und Knaben haben sich mit optimistischem Gestus aufgestellt, schwenken halbautomatische Waffen und präsentieren der Kamera ihre fantastischen Schnurrbärte. Als Vorläufer der fotografischen Porträts oder Videos, wie Selbstmordattentäter sie vor dem Märtyrertod aufnehmen, lässt das Bild keinen Zweifel daran, dass die jungen Rebellen tatsächlich existiert haben, doch es bindet ihre Existenz an die Repräsentation. Der Dokumentarfilm schmälert die konkrete Bedeutung eines Events, das Bild kann nun auch anderen Funktionen dienen. Eine Fotografie ist eine Oberfläche, ein Dokument insistiert auf der Tiefe. Das militante Lied beginnt brüchig zu werden.

Im Kontext all dieser Fotos, die nicht zuverlässig indexikalisch sind, ist Zaataris Kriegstagebuch vielleicht das verlässlichste Dokument. Es ist unmöglich, die Geschichte des libanesischen Bürgerkriegs zu schreiben, jedenfalls so lange seine Protagonisten noch am Leben sind und politische Ämter bekleiden. Zaataris Tagebuch gleitet über die Oberfläche des Kriegsalltags. Seine säuberlich mit der Hand geschriebenen und mit Fotos durchsetzten Seiten erzählen lakonisch von der ständigen Mischung aus Militärischem, Politischem, Meteorologischem und Persönlichem. «2. Februar 1984. Heute Nachmittag haben wir heftige Explosionen gehört. Später stellte sich heraus, dass sie aus den südlichen Vorstädten kamen. Der Film, den ich sehen wollte, wurde aus Sicherheitsgründen abgesetzt. Es war LA BÊTE HUMAINE.» Dieses knappe Zeugnis enthält nur die Spur der vergangenen Ereignisse, so wie die Asche noch auf das Feuer verweist, das nicht mehr brennt. Auch steht es nicht still, sondern schimmert zart und labil im digitalen Äther; es scheint zu atmen.



8 VACUUM  
(Abdel Abidin,  
Finnland 2005)

### Wohin sich wenden?

Die Asphaltnomaden haben manche Eigenschaften ihrer im Wüstensand lebenden Vorfahren bewahrt: sich ständig zu bewegen, das unmittelbar Gegebene und die Oberfläche im Blick; Tiefe, Hierarchien, Wurzeln, Kausalität zu vermeiden; Erfindungsgabe zu entwickeln, wie sie vor Ort gebraucht wird; Ruinen Respekt zu erweisen und weiterzuziehen. «Der Nomade verteilt sich auf unstrukturiertem Raum; er besetzt, bewohnt, hält diesen Raum; und darin besteht sein territoriales Prinzip.» Es sei daher falsch, den Nomaden über Bewegung zu definieren (Deleuze/ Guattari 1992, 524). Wir erkennen diese Strategie, wenn Selhab, Zaatari und Soueid ihr gescheitertes Projekt, die libanesische Nation zu vereinen, zugunsten eines Labneh-Brottes, eines attraktiven jungen Mannes oder einer guten Stelle zum Pinkeln aus dem Blick verlieren; wenn Salman Zeuge der irakischen Katastrophe wird, aber bei einem genial konstruierten Bienenkorb verweilt; wenn Soraya, die leicht und frei zwischen den Ruinen lebt, ihrem Begehren folgt; wenn Zaatari, in der Stille des Schneideraums, zwischen den toten und sterbenden Bildern die indexikalische Spur eines potenziellen, virtuellen Lebens erkennt. In all diesen Fällen intensiviert gebremste Bewegung die kreative Energie.

Ich möchte diesen Text nicht auf einer Note der Trauer ausklingen lassen, sondern auf dem Geräusch des Staubsaugers. In VACUUM

(PLE 2007) bringt Raeda Saadeh einen kleinen roten Staubsauger in das Wüstengebirge zwischen Jericho und dem Roten Meer. In der zweikanaligen, über Eck projizierten Installation erscheinen die Berge endlos und die Eliminierung der Sandkörner eine Sisyphus-Arbeit. In dem wenig erfolgversprechenden Versuch, die Wüste zu entwüsten, sie gleichförmig und makellos zu machen, evoziert Saadeh eine Figur, deren nomadische Imagination nach Generationen reduzierten Nomadentums nur noch rudimentär vorhanden ist. Der irakische Künstler Adel Abidin hat die Videoschleife *VACUUM* (FIN 2005) während seiner finnischen Emigration geschaffen. Ausgerüstet mit einem wasserdichten Staubsauger, widmet er sich stoisch der weiten Schneelandschaft, um nach und nach eine kleine Eisfläche darunter freizulegen (Abb. 8). Der Orientierungsverlust des Immigranten scheint diese Obsession zu motivieren. In dem Wüstengebirge respektive der Schneewüste unternehmen Saadeh und Abidin lächerliche, zum Scheitern verurteilte Experimente, um ein amorphes Gelände zu kreieren. Sie erfinden eine Art gerätgestütztes Nomadentum, das neue Wege suggeriert, wie man verführerischen Abstraktionen ausweichen und den Raum aus großer Nähe erfahren kann. Nomadisches Tun verlangt Tat- und Entschlusskraft, seltene Ressourcen im Angesicht so vieler politischer Frustrationen. Gelingt es, so liefert es, wenn auch nur für kurze Zeit, die nötige Energie, um Autonomie zu gewinnen.<sup>4</sup>

*Aus dem Amerikanischen von Christine N. Brinckmann*

### Literatur

- Al-Rasheed, Madawi (2002) *A History of Saudi Arabia*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Arasoughly, Alia (Hg.) (1996) *Screens of Life: Critical Film Writing from the Arab World*. Québec: World Heritage Press.
- Ball, Philip (2001) *The Self-Made Tapestry: Pattern Formation in Nature*. Oxford: Oxford University Press.
- Bamyeh, Mohammed A. (1999) *The Social Origins of Islam: Mind, Economy, Discourse*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Berrah, Mounty (1996) Algerian Cinema and National Identity. In: *Arasoughly*, S. 63–83.

4 Herzlichen Dank an Haidar Sadek, Akram Zaatari und Mohamed Soueid für die fruchtbaren Gespräche während der Abfassung dieses Texts.

- C., E. (2003) Beyrouth au crible. In: *L'Humanité*, 12. Februar.
- Champion, Daryl (2003) *The Paradoxical Kingdom: Saudi Arabia and the Momentum of Reform*. New York: Columbia University Press.
- Cole, Donald P. (2003) Where Have the Bedouin Gone? In: *Anthropological Quarterly* 76,2, S. 235–267.
- De Landa, Manuel (1997) «Geological History: 1000–1700 A.D.» *A Thousand Years of Nonlinear History*. New York: Zone.
- Deleuze, Gilles (1991) *Das Zeit-Bild. Kino 2* [Cinéma 2. *L'image-temps*, 1985]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- & Guattari, Félix (1992) *Kapitalismus und Schizophrenie: Tausend Plateaus* [*Mille plateaux*, 1980]. Berlin: Merve.
- Jabbur, Jibail S. (1995) *The Bedouins and the Desert: Aspects of Nomadic Life in the Arab East*. Albany: Suny Press.
- Marks, Laura (2000) Signs of the Time: Deleuze, Peirce and the Documentary Image. In: *The Brain Is the Screen: Gilles Deleuze's Cinematic Philosophy*. Hg.v. Gregory Flaxman. Minneapolis: Minnesota University Press, S. 193–214.
- Morris, Stephen (2002) Structure from Instability [Vortrag bei der Konferenz *Subtle Technologies: Blurring the Boundaries Between Art and Science*. Toronto, 11. Mai].
- Munif, Abdelrahman (1987) *Cities of Salt* [*Mudun al-milh*, 1984]. New York: Vintage International.
- Palgrave, William Gifford (1865/66) *Narrative of a Year's Journey Through Central and Eastern Arabia, 1862–1863*. London: Macmillan.
- Shadi, Ali Abu (1996) Genres in Egyptian Cinema. In: *Arasoughly*, S. 84–129.
- Shafik, Viola (1998) *Arab Cinema: History and Cultural Identity*. Cairo: The American University in Cairo Press.
- Zaccak, Hady (2003) Les Arabes dans le western». In: *Regards*, Beirut: University St. Joseph, S. 53–58.