

SCHÜREN

Peter Grabher

HIER UND ANDERSWO

**PALÄSTINA-ISRAEL IM ESSAYISTISCHEN FILM
(1960-2010)**



Appearance in Chris Marker's
film in Israel in 1960.
And the making of a new film
Dan Geva, in 2005
I am still painting –

Peter Grabher
Hier und anderswo

Marburger Schriften zur Medienforschung 82
ISSN 1867-5131

Für Rosa, Ina und Siranush

Peter Grabher, geb. 1969, Dr. phil., Studium der Philosophie und Geschichte, lebt und arbeitet als freier Grafiker, Historiker, Filmwissenschaftler und AHS-Lehrer in Wien. Filmarbeit im Rahmen der Gruppe *kinoki*. Publikationen: *Die Pariser Verurteilung von 1277. Kontext und Bedeutung des Konflikts um den radikalen Aristotelismus*, Diplomarbeit 2005; «Sowjet-Projektionen. Die Filmarbeit der kommunistischen Organisationen in der Ersten Republik (1918–1933)», in: Christian Dewald (Hg.): *Arbeiterkino. Linke Filmkultur der Ersten Republik*, Wien: Filmarchiv Austria 2007; «Eisensteins sexuelle Politiken», in: Basaran/Köhne/Sabo/Wieder (Hg.): *Sexualität und Widerstand. Internationale Filmkulturen*, Wien: Mandelbaum 2018.

Peter Grabher

Hier und anderswo

Palästina-Israel im essayistischen Film
(1960–2010)

SCHÜREN

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

Veröffentlicht mit Unterstützung des Austrian Science Fund (FWF): PUB 750-G

FWF

Der Wissenschaftsfonds.



Dieses Werk ist veröffentlicht unter der CC-BY-4.0 Lizenz.
Weitere Informationen finden Sie unter
<https://creativecommons.org/licenses/>

Schüren Verlag GmbH

Universitätsstr. 55 • D-35037 Marburg

www.schueren-verlag.de

© Schüren 2021

Lektorat: Thomas Schweer

Gestaltung: Erik Schüßler / Peter Grabher

Umschlaggestaltung: Wolfgang Diemer, Frechen

Coverfoto: © J.M.T. Films / Dan Geva

Druck: Majuskel Medienproduktion, Wetzlar

Printed in Germany

Veröffentlicht als OA Publikation unter CC-BY 4.0 Lizenz

ISBN 978-3-7410-0337-0 (Print)

ISBN 978-3-7410-0134-5 (OA)

<https://doi.org/10.23799/9783741001345>

Inhalt

Einleitung	7
Palästina-Israel filmen: Fragen, Methoden und Kontexte	
1 Forschungsfeld <i>Visual History</i>	13
1.1 Umriss des Forschungsprojekts	16
1.2 Zur Methodik der Filmanalysen	26
2 Filmischer Essayismus: In Bildern denken	35
2.1 Klassische Poetiken des Filmessays	38
Das Kapital filmen: <i>Kinoglaz</i> , intellektuelle Montage, Filmessay	38
Das denkende Kino: Die <i>Caméra-stylo</i>	42
Epistemologie des Essays: Experiment, Konstellation, Kraftfeld	45
Das schöpferische Auge: <i>Visual thinking</i> , offenes Kunstwerk	47
2.2 Postklassische Poetiken des essayistischen Films: Modus, Dialog, Anrufung	50
Filmische Kraftfelder: Essayistische Rekonfigurationen Palästina-Israels	
Prolog: Méliès in Jerusalem	63
3 Die Zeitlichkeit von Zeichen. Israel in Filmen von Chris Marker und Dan Geva	71
3.1 DESCRIPTION D'UN COMBAT (1960) von Chris Marker	73
Geschichte eines Films	73
Poetik einer Beschreibung	80
Aspekte eines Kampfes	87
Historizität eines Films	106
3.2 DESCRIPTION OF A MEMORY (2006) von Dan Geva	114

4 Hier und Anderswo. Palästina in Filmen von Jean-Luc Godard und Anne-Marie Miéville	125
4.1 Das Filmprojekt ›Jusqu'à la victoire‹ des Groupe Dziga Vertov (1969/74)	131
›Cinéma militant‹: Film als ideologisches Produkt	131
Paratextuelle Montage eines Filmes	145
Transformation eines Blicks	157
4.2 ICI ET AILLEURS (1976) von Jean-Luc Godard und Anne-Marie Miéville	171
Essayistische Demontage eines Films	171
Mikropolitiken eines Essayfilms	195
4.3 Palästina-Israel beim späten Godard	211
5 Der Engel der Geschichte in Palästina-Israel. Filme von Ariella Azoulay und Udi Aloni	225
5.1 THE ANGEL OF HISTORY (2000) von Ariella Azoulay	230
5.2 LOCAL ANGEL (2002) und MECHILOT (2006) von Udi Aloni	241
LOCAL ANGEL – Essayfilm als visueller Midrasch	241
MECHILOT – Fiktionale Intervention ins politische Unbewusste	278
6 Minoritäres Kino in Palästina-Israel. Filme von Ula Tabari und Elia Suleiman	303
6.1 PRIVATE INVESTIGATION (2002) und JINGA48 (2009) von Ula Tabari	321
6.2 THE TIME THAT REMAINS (2009) von Elia Suleiman	333
Resumé: Was vermag das essayistische Kino?	353
Epilog: Adorno in Lustenau	369
Dank	375
Filmdaten	377
Filmografie	381
Bibliografie	385
Abbildungsverzeichnis	416
Personenregister	417

Einleitung

Im Film, wie anderswo, gibt es keine andere Sorge als die um die Zukunft.
– Alexandre Astruc, *Die Geburt einer neuen Avantgarde*.
– *Die Kamera als Federhalter* (1948)¹

13. August 1969: Die Ankunft von Bildern, die die Erdkugel vom Mond aus gesehen zeigten, markierte auf der symbolischen Ebene den Eintritt in die Ära der ‹Globalisierung›.² Jahrzehnte später bewohnen die Zuschauer*innen als tatenlose Hauptakteur*innen einer mediatisierten Weltkultur einen Kosmos von hochauflösenden oder verpixelten Bildern – Bilder von Stars und Flüchtlingen, von Zeitzeug*innen und Sportler*innen, von Toten und Gotteskriegeren, von Exekutionen, Siegerehrungen, Wahlen und Hoppaläs, von Waffen und Geschlechtsteilen und von Katzen. Was in der Online-Doppelgängerwelt von *SECOND LIFE* aus onto-technologischen Gründen galt, scheint heute auf die äußere Wirklichkeit selbst zuzutreffen: Es ist nicht länger möglich, streng zwischen Bild und Welt zu unterscheiden. Bilder sind wirklich und die Wirklichkeit ein Bild. Mit dem sich vertiefenden Ausbau des elektronischen Medienverbunds seit den späten 1960er-Jahren findet Geschichte weltweit in Echtzeit statt. Wir machen keine Geschichte, sondern sitzen im Zuschauerraum der Geschichte. Aber in Platons Höhle hat sich längst ikonoklastische Skepsis breitgemacht.

- 1 Astruc, Alexandre: «Die Geburt einer neuen Avantgarde: Die Kamera als Federhalter», in: Blümlinger, Christa und Constantin Wulff (Hg.): *Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film*, Wien: Sonderzahl 1992, S. 199–204, hier S. 204.
- 2 Das eigentliche Ereignis war dabei die Ankunft des Fernsehbildes von der Mondoberfläche: «Das Eintreffen eines Bildes, von der Mondoberfläche aus aufgenommen, bei einem weltumspannenden Fernsehpublikum, war der geplante und absehbare Höhepunkt des gesamten Apollo-Programms.» Engell, Lorenz: «Das Amedium. Grundbegriffe des Fernsehens in Auflösung: Ereignis und Erwartung», *montage/av* 5/1996, S. 129–153, hier S. 144.

In den Kulturwissenschaften drückte sich dies Anfang der 1990er-Jahre durch die Ausrufung des ‚Iconic Turn‘ aus. Seit dem CNN-Spektakel des Golfkriegs von 1991 und verstärkt seit ‚9/11‘ steht der Status medialer Bilder im Mittelpunkt des Nachdenkens. Es scheint, als hätte der Fall des Kommunismus eine Wirklichkeit aus der Verankerung gerissen: Die Bilder wurden aus ihrem mimetischen Verhältnis zur Wirklichkeit gelöst, so wie die globalen Währungen zur selben Zeit von fixen Wechselkursen und der Golddeckung. An Stelle des wahrheitsfähigen Bildes trat das selbstreferenzielle Visuelle. In dieser neuen Ära, die bald als ‚Postmoderne‘ bezeichnet wurde, begannen visuelle und finanzielle Ströme unbeschränkt zu zirkulieren.³

Von den Folgen der Erschütterung des bis zum Ende des Kalten Krieges dominanten Repräsentationsregimes ist seither jedes politische und künstlerische Handeln im Kern betroffen. Diese Aktualität spannt das Feld auf, innerhalb dessen die vorliegenden Analysen realisiert wurden. Ein Ausdruck der Krise war das vermehrte Auftauchen von Filmen und die wachsende Aufmerksamkeit für Filme, die – weder reine Dokumentar- noch Spielfilme – nicht über die Wirklichkeit berichteten oder eine Wirklichkeit inszenierten, sondern vielmehr Spiegelungen von Wirklichkeit in der Populärkultur, den Medien und im Kino selbst reflexiv in den Blick nahmen. In den 1990er-Jahren fand sich ein Etikett für diese schwer fassbare Art des Kinos: Der Essayfilm. Wurde das Phänomen innerhalb der Filmwissenschaft zunächst anhand eines relativ beschränkten Kanons von Autorenfilmen analysiert (Marker, Godard, Farocki ...), verzeichnet die Filmwissenschaft heute Beispiele des essayistischen Films überall im postkolonialen Weltkino.⁴ Timothy Corrigan bezeichnet den Essayfilm als «the most vibrant and significant kind of filmmaking in the world today»,⁵ Laura Rascaroli konstatiert «its ever-growing worldwide appeal and attraction».⁶

Das vorliegende Buch greift aus dem globalen Spektrum der essayistischen Stimmen den Bereich Palästina-Israel heraus und fragt, wie und aus welchen ästhetischen Gründen Filmemacher*innen aus Palästina-Israel bzw. Frankreich essayistische Strategien gebrauchen, um nahöstliche Welten sichtbar zu machen. Dass der israelisch-palästinensische Konflikt auch ein Krieg der Bilder ist, liegt dabei auf der

3 Siehe Flusser, Vilém: *Ins Universum der technischen Bilder*, Göttingen: European Photography 1989; sowie Lyotard, Jean-François: *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht*, Graz/Wien: Böhlau 1986.

4 Siehe Biemann, Ursula: *Stuff it: The video essay in the digital age*, Zürich: Voldemere 2003; weiters Hollweg, Brenda und Igor Krstic (Hg.): *World Cinema and the Essay Film: Transnational Perspectives on a Global Practice*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2019. Festivals wie das seit 2015 vom Birkbeck Institute for the Moving Image in London organisierte ‚Essay Film Festival‘ zeigen in ihrer Programmierung deutlich diese Erweiterung des Blicks, siehe <http://www.essayfilmfestival.com> (zugegriffen am 14.4.2019).

5 Corrigan, Timothy: *The essay film from Montaigne, after Marker*, Oxford; New York: Oxford University Press 2011, S. 3.

6 Rascaroli, Laura: «The Idea of Essay Film», in: Papazian, Elizabeth A. und Caroline Eades (Hg.): *The essay film: dialogue, politics, utopia, Nonfictions*, London / New York: Wallflower Press 2016, S. 300–304, hier S. 304.

Hand. Seit Generationen besetzt er seinen Platz in der globalen medialen Arena und hört nicht auf, ganz unterschiedliche Öffentlichkeiten mit beispielloser Intensität zu affizieren. Weshalb dieser Konflikt? Warum scheint er endlos, unabschließbar?

Die einzigartige mediale Aufmerksamkeit für Palästina-Israel ist dabei zugleich Ursache wie auch Konsequenz der Bedeutung dieses Topos. Seit dem ›Sechs-Tage-Krieg‹ im Juni 1967 ergießt sich ein ununterbrochener Strom von Bildern aus dem Nahen Osten in die medialen Kanäle. Er ist integraler Bestandteil des politischen Imaginären des 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts. Wie sonst kaum waren und sind Bilder hier umstritten: Sind sie unehrlich, subjektiv, parteilich, manipulativ? Ihre Auswahl von Absicht, verhehltem Ressentiment oder offenem Hass bestimmt, also ›biased‹? Das Besprechen und Darstellen des Nahostkonflikts ist von Ikonen und Ikonoklasmen, von Manipulationen, Manichäismen, Verdächtigungen und medienethischen Vorkehrungen umstellt. Gleichzeitig wurde er zum technologischen Experimentierfeld für die News-Medien, die sukzessive größere Unmittelbarkeit herstellten – vom Kamerastativ zur Schulterkamera, vom Off-Kommentar zum Original-Ton, von der Totale zur Großaufnahme, von der Projektion über den Bildschirm zu den Displays, bis zum Bildtransfer über Satellit mit immer kleineren Kameras. Seit den 2000er-Jahren treten neben die traditionellen journalistischen Vermittlungsformen Amateur*innen, die mit ihren handlichen Gadgets direkt in die globalen, fluiden Teilöffentlichkeiten der sozialen Netzwerke streamen.

Die audiovisuelle Repräsentation ist hier immer schon ein politischer Akt und das Kino als Raum des symbolischen Nation Building seit jeher Schauplatz von Verhandlungen über Sinn und Bedeutung der mit der Formel ›Israel/Palästina‹ bezeichneten Welt(en). Das Kino schwankt dabei zwischen seinem Talent zur «nationalen Projektion» (Jean-Michel Frodon)⁷ und seinem genuin transnationalen Charakter. Der Fokus in den vorliegenden Analysen ist kein nationaler, sondern ein komparatistischer, der nicht von geschlossenen kulturellen Räumen ausgeht, sondern sich für Kulturtransfers, Verflechtungen und Interaktionen interessiert.

Die umkämpften Realitäten dieses Raumes scheinen den reflexiven Strategien des Essayfilms nicht gerade entgegenzukommen. Rücken sie den Subjekten nicht zu nah auf den Leib, als dass sie in der Tradition Michel de Montaignes kontemplative Selbsterforschung betreiben könnten? Nichtsdestotrotz gibt es eine ganze Reihe von essayistischen Filmen, die sich mit Palästina-Israel auseinandersetzen – und dies aus guten Gründen, wie in diesem Buch gezeigt wird. Hier geht es nicht um eine Repräsentationsgeschichte Palästina-Israels, sondern um eine exemplarische Analyse von Kunstwerken, die sich aus unterschiedlicher sozial-räumlicher und historischer Position mit der Wahrnehmung des Chronotopos⁸ ›Israel-Palästina‹ und dessen medialen Inszenierungen befassen.

7 Frodon, Jean-Michel: *La projection nationale. Cinéma et nation*, Paris: O. Jacob 1998.

8 Vgl. Bachtin, Michail: *Chronotopos*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008.

Welche Rolle spielt die mediale Repräsentation des Nahostkonflikts? Wie greift die mediale Rahmung des Konflikts in diesen selbst ein? Wie veränderte sich die Bedeutung des Visuellen im Kontext Palästina-Israel in den letzten Jahrzehnten? Welche spezifischen Probleme stellen sich in der filmischen Darstellung des Nahostproblems? Wie gehen Filmemacher*innen der Avantgarde mit diesen um? Welche unterschiedlichen Perspektiven entwickeln Filmemacher*innen aus Frankreich, Israel, Palästina und der Diaspora? Neben diesen Fragen dient eine weitere, die sich zwei französischen Publikationen 1978 und 2005 stellten, auch unserer Untersuchung als eine Art Leitstern: *«Que peut le cinéma?»*⁹ – was vermag das Kino?

Dieses Buch erforscht vier filmische Universen, die auf unterschiedliche Weise und aus unterschiedlicher Perspektive Bilder Palästina-Israels zeichnen. Die Analyse misst diese Bilder nicht an einem vorab – politikwissenschaftlich bzw. historiografisch – begrifflich bestimmten *«Nahostkonflikt»*, sondern versucht, die Konstruktion dieses Konflikts in dichter Auseinandersetzung mit den Filmen immer wieder neu zu unternehmen. Wir versuchen zu zeigen, dass das *«Nahostproblem»* erst im Blick eines essayistischen Kinos sichtbar wird, in dem sich Reales und Imaginäres als ineinandergefaltete Aspekte eines letztlich nicht totalisierbaren Wirklichen erweisen. Anhand eines kleinen Korpus von Filmen wird die konstruktive Arbeit von Filmautor*innen untersucht, die aus unterschiedlicher Position mit den zwischen Fiktion und Dokument angesiedelten Strategien des essayistischen Kinos auf eigene Wahrnehmungen und die mediale Repräsentation Palästina-Israels reagieren. Die Analyse der Filme orientiert sich an leitmotivischen Fragen und Begriffen und vernetzt diese jeweils mit ihren lokalen, zeitlichen und filmischen Kontexten. Die Untersuchung umfasst die Zeit von 1960, dem Jahr der Verhaftung Adolf Eichmanns, bis zur Post-9/11-Welt, der die jüngsten Filmbeispiele angehören, einen Zeit-Raum also, in dem das durch den *«Arab Spring»* ausgelöste *«Ende des Nahen Ostens wie wir ihn kennen»*¹⁰ noch unabsehbar war.

Mit der Frage nach der Situierung unseres Zugangs zum Thema beschäftigt sich ein kurzer Epilog am Ende des Buches. Wie jedes Schreiben über Film können diese Untersuchungen nicht das eigene Sehen ersetzen, das gewiss auch andere Lektüren auslösen kann als die hier vorgeschlagenen. Im Anhang finden sich deshalb einige Informationen zur Verfügbarkeit der besprochenen Filme.¹¹

9 Hennebelle, Guy und Janine Euvrard: *Israël–Palestine. Que peut le cinéma?*, Paris: Société Africaine d'Édition 1978; sowie Halbreich-Euvrard, Janine: *Israéliens, palestiniens, que peut le cinéma? carnets de route*, Paris: Michalon 2005. Seit 2007 kuratiert Janine Halbreich-Euvrard in Paris ein Filmfestival, das sich in größeren Abständen dieser Frage widmet, siehe <http://www.quepeutlecinema.com> (zugegriffen am 14.4.2019).

10 Perthes, Volker: *Das Ende des Nahen Ostens, wie wir ihn kennen. Ein Essay*, Berlin: Suhrkamp 2015.

11 Ich danke Thomas Tode für die Organisation der Film- und Diskussionsreihe *«Verschränkte Blicke. Israel und Palästina»* im Hamburger *«Metropolis Kino»*: <https://www.hamburg.de/veranstaltungen-2018/10403314/verschraenkte-blicke-israel/>

Palästina-Israel filmen: Fragen, Methoden und Kontexte

1 Forschungsfeld *Visual History*

Zur Elementarlehre des historischen Materialismus:

1) Gegenstand der Geschichte ist dasjenige,
an dem die Erkenntnis als dessen Rettung vollzogen wird.

2) Geschichte zerfällt in Bilder, nicht in Geschichten.

– Walter Benjamin, *Passagen-Werk* [1935/40]¹

Das Forschungsfeld, in dem sich die folgenden Untersuchungen bewegen, setzt sich aus überlappenden Randbereichen mehrerer Disziplinen zusammen: der Historiografie Palästina-Israels als geopolitischem Raum, der visuellen Zeit- und Kulturgeschichte innerhalb der Zeitgeschichte, der Filmgeschichtsschreibung Palästina-Israels, der Film- und Medienwissenschaft sowie der Ästhetik des Essayfilms im Besonderen. Historiker*innen stehen dem vorigen – 20. – Jahrhundert bereits in einer ähnlichen Distanz gegenüber, wie Walter Benjamin dem 19. Jahrhundert und seinen Enzyklopädiern, Lithografien und Daguerrotypen. War die Eisenbahn die emblematische Erfindung des 19., so ist das Kino jene des 20. Jahrhunderts. Tatsächlich ist dessen konkrete Aufhebung im Hegelschen Sinn zu Beginn des 21. Jahrhunderts im digitalen Medienverbund prinzipiell abgeschlossen. Entsprechend hatte der «erste» Kinofilm, *L'ARRIVÉE D'UN TRAIN DANS LA GARE DE LA CIOTAT* der Brüder Lumière, die Eisenbahn aufgehoben. Wie mittelalterliche Pergamente und Tapisserien ist Zelluloid nun selbst zum archivarischen Überrest geworden, der eingelagert und restauriert wird. Benjamins Behauptung, die Geschichte zerfalle in Bilder, nicht in Geschichten, klingt heute so plausibel wie nie zuvor. Filmgeschichte zielt auf eine Archäologie des 20. Jahrhunderts, auf

1 Benjamin, Walter: *Das Passagen-Werk, Gesammelte Schriften (GS) V*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989, S. 596.

die Rekonstruktion der Urgeschichte einer Gegenwart, in der Bilder scheinbar zu eigenständigen Akteuren der Geschichte und des Gedächtnisses geworden sind. Diese Medialisierung des Sozialen verändert nicht nur den Begriff von Zeugeschaft, sondern auch den Begriff von historischer Erfahrung selbst. Nach dem Zweiten Weltkrieg zerfallen ganze historische Epochen und Ereignisuniversen zu einer Handvoll ikonischer Bilder:² Vom Vietnamkrieg blieb das ‹Napalm-Girl›,³ von den 1980er-Jahren das Bild der US-Raumfähre Challenger,

die immer und immer wieder in einem Feuerball von weißem Rauch explodierte, bis wir die Fernsehschirme nicht mehr von unserer Netzhaut unterscheiden konnten.⁴

Der Zusammenbruch des kommunistischen Blocks gerann zum Bild einer jubelnden Menge auf der Berliner Mauer, etc. Diese medialen Ikonen, in denen das Widersprüchliche und Inkommensurable der erlebten, erfahrenen, erkämpften, erinnerten und erzählten Geschichte zum Bild erstarrt, werden ihrerseits wieder zum Substrat individueller Geschichtserfahrung: Die vor 1980 Geborenen fühlen sich als Zeitzeugen des Mauerfalls, den sie lediglich am Fernsehbildschirm mitverfolgt haben. Wer wollte aber behaupten, sie hätten damit Unrecht? Für Thomas Elsaesser ist die ‹Identitätspolitik› des Medienzeitalters⁵ in sich widersprüchlich:

Der Widerspruch, der sich auftut, ist der einer sich immer mehr monadisierenden Gesellschaft, die ihre Mitglieder über die Medien aneinander bindet, was bedeutet, sie emotional an einer Vielzahl von Geschichten zu beteiligen, die nicht die ihren sind, während zugleich der Glaube an das Singuläre, Zusammenhängende und Individuelle bekräftigt wird.⁶

Visuelle Artefakte werden zu Kristallisationspunkten des sozialen Bandes, des kollektiven Gedächtnisses, und zunehmend auch zu Akteuren der Geschichte: Geschichte machen bedeutet heute, ein Bild herzustellen. Infame Tableaus wie jenes der einstürzenden Twin Towers haben den Gang der Ereignisse irreversibel verändert. Und dann antworten auf ein Bild andere Bilder, und so weiter fort.

2 Siehe Paul, Gerhard (Hg.): *Das Jahrhundert der Bilder, Band 2: 1949 bis heute*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2008.

3 Vgl. Paul, Gerhard: ‹Die Geschichte hinter dem Foto. Authentizität, Ikonisierung und Überschreibung eines Bildes aus dem Vietnamkrieg›, *Zeithistorische Forschungen* Heft 2/2005, S. 224–245, <http://www.zeithistorische-forschungen.de/2-2005/id=4632> (zugegriffen am 14.4.2019).

4 Elsaesser, Thomas: ‹Un train peut en cacher un autre: Geschichte, Gedächtnis und Medienöffentlichkeit›, *montage/av* 11/1/2002, S. 11–25, hier S. 20.

5 Ebd., S. 14.

6 Ebd.

Wer vermöchte etwa zu sagen, inwieweit das Theater der Grausamkeit des sogenannten «Islamischen Staats» jenen viral verbreiteten Privatfotos von misshandelten Häftlingen aus dem US-Gefängnis Abu Ghuraib antwortete,⁷ die wiederum so zwingend die Erinnerung an Pasolinis letzten Film *SALÒ ODER DIE 120 TAGE VON SODOM* (I 1975) wachriefen?⁸ Bilder sind Bestandteil der Realität und generieren selbst wiederum Realitäten. Mit Jean-Luc Godard muss die Historiografie heute sagen: Die Aktualität der Geschichte – das, was in einer jeweils gegebenen historischen Situation geschieht – und die Geschichte der Aktualität – dasjenige, was von ihr medial vermittelt wird – sind voneinander ununterscheidbar geworden.⁹

Mit dem Film erschien im 20. Jahrhundert eine historische Quelle, die mehr als nur eine neuartige Form geschichtlicher Überreste bildete, sondern eine Gattung von visuellen Artefakten, die den Begriff der Geschichte selbst modifizierte und damit auch die Praxis der Historiografie. Unwiderruflich hat das Auftauchen des Films als «Auge des Jahrhunderts»¹⁰ zur Mediatisierung der Geschichte geführt. Thomas Elsaesser fragte deshalb, ob der Film nicht nur ein «aktiver Faktor des Zeitgeschehens», sondern die Geschichte als kausal verknüpfende Chronologie selbst «das erste historische Opfer des Kinos»¹¹ sei. Denn mit dem Aufkommen des Films vergehe das Vergangene nicht mehr in derselben Weise wie zuvor, die Zeiterfahrung, die er möglich macht, sei nicht mehr homogen und linear gerichtet:

Was man früher durch steinerne Monumente, geschriebene Dokumente oder andere Zeichen der Absenz und der Symbolisierung als einmal gewesen inspizieren konnte, ist dank der Lebendigkeit der Bilder, die die Geschichte (des 20. Jahrhunderts) hinterlassen hat, nicht wirklich «hinter» uns und doch kein Teil der Gegenwart. Damit wirft die Vergangenheit einen Schatten aus Licht voraus, gibt Zeugnis von einer parallelen Welt, die gleichermaßen unreal, hyperreal und virtuell ist.¹²

7 Siehe Khatib, Lina: «How ISIS Capitalizes on Horrors of Blackwater and Abu Ghraib», <http://carnegie-mec.org/2015/04/15/how-isis-capitalizes-on-horrors-of-blackwater-and-abu-ghraib-pub-59787> (zugegriffen am 3.5.2017); weiters Mirzoeff, Nicholas: *Watching Babylon. The war in Iraq and global visual culture*, New York: Routledge 2005.

8 Siehe Theweleit, Klaus: *Deutschlandfilme – Godard, Hitchcock, Pasolini. Filmdenken & Gewalt*, Frankfurt a. M.: Stroemfeld / Roter Stern 2003, Kap. 3.

9 Vgl. Jean-Luc Godard: *HISTOIRE(S) DU CINÉMA*, 1A: «Toutes les histoires» (TC 00:14:10–00:14:14).

10 Casetti, Francesco: *Eye of the century: film, experience, modernity*, New York: Columbia UP 2008.

11 Elsaesser: «Un train peut en cacher un autre», S. 11.

12 Ebd., S. 12.

1.1 Umriss des Forschungsprojekts

Die vorliegende Studie bewegt sich durch den Schatten aus Licht, den das essayistische Kino aus dem Nahen Osten wirft. Unweigerlich ist sie dabei in die Frage involviert, wie das ›Visuelle‹ den Begriff der Geschichte verändert hat. Sie untersucht anhand von einigen essayistischen Filmen, die sich ab 1960 am Bild Palästina-Israels abgearbeitet haben, welche Formen der Zusammenhang von Ereignis und Vermittlung in diesem Kontext annahm, welche Verbindungen hier das Visuelle und das Historische, das Ästhetische und das Politische eingingen. Gleichzeitig scheint das Kino – und vielleicht nur das Kino – in der Lage zu sein, diesen neuen geschichtlichen Modus augenfällig und bearbeitbar zu machen. Dadurch wird es selbst zu einer Praxis des Geschichte-Schreibens. Unablässig entwirft es alternative Modi der Historiografie, die in Konkurrenz zu den offiziellen, populärkulturellen, aber auch wissenschaftlichen Praktiken des kollektiven Gedächtnisses treten. Möglicherweise bildet es das «Gedächtnis des Jahrhunderts»¹³ schlechthin, wie Jean-Luc Godard im Gespräch mit Youssef Ishaghpour behauptete.

Die hier vorgelegten Filmanalysen diskutieren eine idiosynkratische Auswahl von Filmen, die eine solche Arbeit am Blick und am Gedächtnis für den historisch-politischen Raum Palästina-Israel unternommen haben. Ein solches Projekt kann an eine relativ neue Forschungstradition anschließen, in der Bilder auf neue Weise in den Blick genommen wurden. So wie um 1900 die Sprache *als Sprache* in den Fokus des Nachdenkens rückte, so begannen sich die Humanwissenschaften ab einem bestimmten Moment für Bilder *als Bilder* zu interessieren. Der schließlich in den 1990er-Jahren ausgerufene ›Iconic‹ bzw. ›Pictorial Turn‹ begründete den interdisziplinären Forschungsbereich der ›Visual Culture‹ bzw. ›Visual Studies‹¹⁴ und der Bildwissenschaften.¹⁵ W. J. T. Mitchell diagnostizierte eine «Wiederentdeckung des Bildes als komplexes Wechselspiel von Visualität, Apparat, Institutionen, Diskurs, Körpern und Figurativität».¹⁶ Er forderte eine Wissenschaft des Visuellen, die davon ausgeht, «dass die Formen des Betrachtens [...] ebenso tiefgreifende Probleme wie die verschiedenen Formen der Lektüre [...] darstellen.»¹⁷

Auch die zeitgeschichtliche Forschung erneuerte ihre Sichtweise auf die visuellen Quellen. Die ›Visual History‹ erarbeitete seit den 1990er-Jahren neue Zugänge zur Geschichtsschreibung, die den klassischen politikwissenschaftlichen Blick auf den Nahen Osten erweitern. Ihre wissenschaftsgeschichtlichen Wurzeln hat sie in

13 Godard, Jean-Luc und Youssef Ishaghpour: *Archäologie des Kinos, Gedächtnis des Jahrhunderts*, Zürich u. a.: Diaphanes 2008, S. 8, 38.

14 Siehe Mirzoeff, Nicholas (Hg.): *The visual culture reader*, 3. Aufl., London u. a.: Routledge 2013.

15 Siehe Rimmel, Marius (Hg.): *Bildwissenschaft und Visual Culture*, Bielefeld: Transcript 2014.

16 Mitchell, W. J. T.: «Der Pictorial Turn», in: Kravagna, Christian (Hg.): *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*, Berlin: Edition ID-Archiv 1997, S. 15–40, hier S. 19.

17 Ebd.

den US-amerikanischen *Visual Studies*,¹⁸ aber auch in der französischen *Nouvelle histoire*.¹⁹ Diese vergrößerte in den 1980er-Jahren das von der Annales-Schule um Marc Bloch und Fernand Braudel definierte Territorium der Historiografie um die Geschichte der Mentalitäten, der Frauen, der Arbeiterbewegung und der Minoritäten. *Oral History* und Filmanalyse stiegen zu erstrangigen Methoden einer neuen Form von Geschichtsschreibung auf, mit deren Hilfe die Geschichte der Subjektivitäten und Lebensweisen, des Alltags und des Imaginären beschreibbar werden sollten. Marc Ferro zufolge leitete die Analyse von Filmen als Quelle die

Ära der anonymen Geschichte [ein], die unter den Auswirkungen der *großen* Geschichte zu leiden hat, der Geschichte der Wirkungen von geschichtlichen Ereignissen und ihrer tragischen Konsequenzen.²⁰

Filme ermöglichen Ferro zufolge einen «unabhängigen und neuen Blick auf die Gesellschaft»,²¹ wenn sie sich mit einer antithetischen Sichtweise in den Streit um hegemoniale Darstellungen einmischen. Die filmische *«Gegen-Analyse»*²² der Gesellschaft beginne «zunächst in der Form eines Museums der Gesten, der Gegenstände und der gesellschaftlichen Verhaltensweisen»²³ und ginge dann in eine *Gegen-Analyse* der «gesellschaftlichen Strukturen und Organisationsformen»²⁴ über, die potenziell «die Kritik aller institutionellen Systeme auf sich zieht [...]»²⁵ Der Film werde auf diese Weise ein «außergewöhnliches Instrument [...], um die Verhöhnung der Geschichte anzuklagen und ihre Wahrheit darzustellen»²⁶ und bilde damit «eine privilegierte Form der *Gegen-Geschichte*».²⁷

Die Historiografie muss zur *Visual History* werden, will sie auf der Höhe einer Kultur bleiben, die im Wesentlichen eine visuelle Kultur ist, die zwischen Idolatrie und Ikonoklasmus hin und her gerissen ist. Bilder sind methodisch gesehen jedoch herausfordernde Quellen. Eine klassische Sichtweise vertraut auf die Kongruenz von filmischer und historischer Wahrheit. Solchem Realismus sind Filmbilder

18 Elkins, James: *Visual studies. A skeptical introduction*, New York: Routledge 2003.

19 Siehe Dosse, François: *L'histoire en miettes: des 'Annales' à la 'nouvelle histoire'*, Paris: Édition La Découverte 1987.

20 Ferro, Marc: «Gibt es eine filmische Sicht der Geschichte?», in: Rother, Rainer (Hg.): *Bilder schreiben Geschichte. Der Historiker im Kino*, Berlin: Wagenbach 1991, S. 21.

21 Ebd., S. 22.

22 Ferro, Marc: «Der Film als *Gegenanalyse* der Gesellschaft», in: Bloch, Marc und Claudia Honnegger (Hg.): *Schrift und Materie der Geschichte. Vorschläge zur systematischen Aneignung historischer Prozesse*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977, S. 247–269.

23 Ferro, Marc: «Gibt es eine filmische Sicht der Geschichte?», S. 23.

24 Ebd.

25 Ebd., S. 24.

26 Ebd., S. 23.

27 Ebd.

Vergangenheitspräparate, die dem historischen Blick als mehr oder minder deutliche Spur eines flüchtigen Realen zur Verfügung stehen. Dass der Geschichtsprozess auf Zelluloid aufgezeichnet werden könne, verleitete frühe Theoretiker des Kinos dazu, dem neuen Medium spiritistische Qualitäten zuzuschreiben, etwa Bolesław Matuszewski, der 1898 als einer der Ersten Filmen historischen Quellenstatus zusprach:

Der kinematographische Beweis, bestehend aus tausenden Einzelbildern, die eine Szene ergeben, abgespult zwischen einer Lichtquelle und einem weißen Tuch, lässt die Toten und Abwesenden sich ankleiden und herumspazieren; dieses einfache beschichtete Zelluloid-Band stellt nicht nur ein historisches Dokument dar, sondern eine Parzelle der Geschichte, einer Geschichte, die nicht verschwunden ist und die keines Genies bedarf, um sie wieder heraufzubeschwören.²⁸

Zelluloid bewegt Körper über ihren Tod hinaus, präpariert den Augenblick, verhindert das Verschwinden der Geschichte. Im Ersten Weltkrieg wurde der Film zum Propagandainstrument, nach dem Zweiten Weltkrieg zum Beweismittel im historischen Prozess. Die Anklage in Nürnberg stützte sich auf filmische Dokumente, die alliierte Kameramänner in den befreiten NS-Vernichtungslagern hergestellt hatten. Als ob das stumme Zeugnis der Toten und das mündliche der Überlebenden nicht hinreichen würde, sollten sie ultimativ die Wirklichkeit jener beispiellosen Verbrechen beglaubigen, derer die Angeklagten beschuldigt wurden.²⁹ Neben einer historiografischen Herangehensweise, die die Bedingungen zu bestimmen versucht, unter denen Bildern der Status von Dokumenten zukommt, behauptet sich heute eine andere Auffassung: Bilder werden nicht als Abdrücke des Wirklichen, sondern als Tatsachen des Bewusstseins gelesen, wodurch der Film zur erstrangigen Quelle für eine Geschichte der Mentalitäten, Normen, Phantasien und Gefühle wird – unabhängig von seinem Verhältnis zur historischen Wirklichkeit. Günter Riederer zufolge erweist sich der Film so als kollektiver Deutungsapparat:

Filme und ihre Bilder konstituieren einen Deutungsrahmen, innerhalb dessen Menschen Geschichte wahrnehmen und sozialen Sinn konstruieren. Ihre Analyse ermöglicht damit Aussagen über gesellschaftlich gültige Normen, Haltungen und Werte der Zeit, in welcher sie gedreht und aufgeführt wurden.³⁰

28 Matuszewski, Bolesław: *Une nouvelle source de l'histoire: création d'un dépôt de cinématographie historique / La photographie animée: ce qu'elle est, ce qu'elle doit être*, Paris: Association française de recherche sur l'histoire du cinéma / Cinémathèque française 2006 (Übers. d. Autors).

29 Siehe Douglas, Lawrence: «Der Film als Zeuge. Nazi Concentration Camps vor dem Nürnberger Gerichtshof», in: Baer, Ulrich (Hg.): *Niemand zeugt für den Zeugen. Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006, S. 197–218.

30 Riederer, Günter: «Film und Geschichtswissenschaft. Zum aktuellen Verhältnis einer schwierigen Beziehung», in: Paul, Gerhard (Hg.): *Visual History. Ein Studienbuch*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006, S. 96–113, hier S. 99.

In Filmen werden kollektive soziale Prozesse, Konflikte und Wünsche zu mentalen Bildern. Elisabeth Büttner ging konsequenterweise davon aus, dass

die bewegten Bilder des Kinos [...] die Grenze zwischen der physischen Wirklichkeit in der äußeren Welt und der psychischen Wirklichkeit im Bewusstsein auf[heben].³¹

Deshalb vermag das Kino ein sozialer Resonanzraum zu werden, dessen Überreste den Historiker*innen Zugang nicht nur zur Geschichte des Wirklichen, sondern auch des Imaginären, Gefühlten, Erträumten, Möglichen und (noch) nicht Verwirklichten verschaffen. Mit Jacques Le Goff muss die Dignität dieser ephemeren Geschichten verteidigt werden, denn eine «Geschichte ohne das Imaginäre ist eine verstümmelte, entlebte Geschichte.»³² Das Programm der «Visual History» zielt auf eine solche nicht verstümmelte Geschichte. Sie versucht, sich auf der Schnittfläche zweier Perspektiven zu entfalten: Erstens sind Geschichte und Gedächtnis wesentlich visuell verfasst und zweitens unterliegt dieses Visuelle selbst einer spezifischen historischen Bewegung. Die Visualität der Geschichte und die Historizität des Visuellen bedingen einander. Die vorliegende Studie teilt die allgemeinen Forschungsziele, die Gerhard Paul benannt hat:

Letzlich geht es darum, Bilder über ihre zeichenhafte Abbildhaftigkeit hinaus als Medien zu untersuchen, die Sehweisen konditionieren, Wahrnehmungsweisen konditionieren, Wahrnehmungsmuster prägen, historische Deutungsweisen transportieren und die ästhetische Beziehung historischer Subjekte zu ihrer sozialen und politischen Wirklichkeit organisieren. Visual History ist somit mehr als die Geschichte der visuellen Medien; sie umfasst das ganze Feld der visuellen Praxis der Selbstdarstellung, der Inszenierung und Aneignung der Welt sowie schließlich die visuelle Medialität von Erfahrung und Geschichte.³³

Filme, Fotos, Plakate, Karikaturen, Landkarten, Gemälde, Symbole, Inszenierungen – die Dokumente, die sich im imaginären Museum der «Visual History» ansammeln, können durch ihren Bezug auf Räumlichkeit und Zeitlichkeit unterschieden werden: Auf einer synchronen Ebene verbinden sich die Probleme des

31 Büttner, Elisabeth: «Im Archiv. Filmische Strategien des Entwendens», Vortrag am Initiativkolleg «Sinne-Technik-Inszenierung: Medien und Wahrnehmung», Universität Wien, 19.1.2010 [Typoskript].

32 Le Goff, Jacques: *Phantasie und Realität des Mittelalters*, Stuttgart: Klett-Cotta 1990, S. 12, zit. nach Paul, Gerhard (Hg.): *Visual History: ein Studienbuch*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006, S. 11.

33 Paul (Hg.): *Visual History*, S. 25.

Raumes und der darauf bezogenen Politiken mit dem Visuellen. Ein grundlegender Typ dieses Verhältnisses ist z. B. die Landkarte, die Praktiken des Mappings realisiert, indem sie Grenzverläufe schafft oder in Frage stellt. Ebenso antwortet das Visuelle auf das Problem der Zeit und der Geschichte. Auf der diachronen Ebene des Zeitstrahls wandernd bringt es Vergangenheiten und Zukünfte mit einer bestimmten Gegenwart in Kontakt. Filme vermengen ihre virtuelle Gegenwart mit Bildern der Zukunft zwischen Erwartung, Angst und Hoffnung, und Bildern der Vergangenheit zwischen Mythos, Erinnerung und Trauma. Praktiken des Gedenkens, Zitierens und Zeugens bringen unentwegt Artefakte der *«Visual History»* hervor. Jedes Dokument trägt dabei die Spuren der Arbeit an den Widersprüchen, auf die es antwortet, indem es sie in seiner konkreten Gestalt fortschreibt, verleugnet, verschiebt oder überschreitet.

Dabei sind historischer, medialer und filmischer Index voneinander abhängig, ineinander verstrickt. Folgt man der einfachen Unterscheidung von vier Epochen des industriellen Bildes, die Laurent Gervereau getroffen hat (die *«Ära des Papiers»* von 1848 bis etwa 1916 wird von der *«Ära der Projektion»* von 1916 bis etwa 1960 abgelöst, die ihrerseits in die *«Ära des Bildschirms»* von 1960 bis etwa 2000 übergeht und schließlich in eine provisorisch so benannte *«Ära des Displays»* mündet³⁴), so setzt die vorliegende Untersuchung im Übergang von der Ära der Projektion zur Ära des Bildschirms ein und endet vor dem Übergang vom Bildschirm zum elektronischen Display, also den audiovisuellen Oberflächen von YouTube, Facebook, Instagram, Netflix & Co. Die hier aufgeworfene Frage, wie filmische Bilder im Kontext Palästina-Israel Wirklichkeit generieren oder rekonfigurieren, sieht sich der Tatsache gegenüber, dass die Produktion, Distribution und Konsumtion von Bildern durch das Zusammenspiel von Smartphone und Web 2.0 tiefgreifend verändert wurde. Diese Veränderungen werden in den hier besprochenen Filmen allenfalls aus den Augenwinkeln registriert. Welche essayistischen Artikulationsformen die User*innen diesen neuen Technologien abgewinnen, ist ein Thema für weitere Untersuchungen.

Dass die Bedingungen der Wahrnehmung Palästina-Israels sich im Verlauf des 20. Jahrhunderts durch die Transformation des medialen *«Aprioris»* grundlegend verändert haben, wird hier selbstverständlich vorausgesetzt. Der Funktionswandel der Medien vom Jahrmarktspektakel zum Vehikel des Nation Building, die Entwicklung der *«Aktualität»* von der gedruckten Presse bis zu den elektronischen Newsmedien wird im Fall Palästina-Israel besonders augenfällig. Die *«Visual History»* ist jedoch nicht einfach eine Resultante der Transformation des medialen Dispositivs. Der technische Wandel ist seinerseits Ergebnis von sozialen Kämpfen.³⁵

34 Vgl. Gervereau, Laurent: *Histoire du visuel au XXe siècle*, Paris: Seuil 2003, S. 20–30.

35 Siehe etwa Winston, Brian: *Technologies of seeing. Photography, cinematography and television*, London: British Film Institute 1996.

Medial vermittelte Bilder werden zu Gegenständen der Aneignung von Welt als sinnvollem Zusammenhang, der konflikthaften Aushandlung von Differenzen und Bedeutungen in der individuellen und kollektiven Sphäre.

Das Visuelle bringt die Welt in den Modus des Erscheinens, dazu gehören Praktiken und Techniken des Darstellens genauso wie Praktiken und Techniken des Zuschauens. ›Visual History‹ muss deshalb auch die Ebene des ›Spectatorship‹ mitdenken. Im ›Zuschauerraum‹ der Geschichte ist der Nahe Osten eine der wichtigsten Projektionsflächen des «Homo Spectator»³⁶ (Marie-José Mondzain). Ab einem bestimmten Moment wurde der Bildraum selbst zum Terrain der Auseinandersetzung: Bilder erweisen sich als «eigenständige Wirkungsfelder des Politischen, als Deutungsmedien der Geschichte»,³⁷ gar als «immaterielle Waffen».³⁸

Der Wandel von Visualität im Kontext des Nahostproblems wird in verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen zum Thema, von der Politologie zur Historiografie, von den Bild-, Film-, Medien-, Kunst- und Kulturwissenschaften bis hin zu den Religionswissenschaften. Entsprechende Untersuchungen finden sich weit verstreut, eine transdisziplinäre Zusammenschau der Forschung zur Medialität des Topos Palästina-Israel steht noch aus. Diese sieht sich besonderen Schwierigkeiten gegenüber: Einerseits wurde die Region seit Beginn des Kinos stark durch äußere Akteur*innen mediatisiert – von europäischen, US-amerikanischen und arabischen Filmemacher*innen und Fernsehstationen von den Lumière Frères bis zu CNN. Eine Geschichte für sich bildet die Repräsentation des Mittleren und Nahen Ostens durch Hollywood.³⁹ Andererseits ist der nationale Rahmen traditioneller Filmgeschichtsschreibung umstritten: Noch stärker als in anderen regionalen Kontexten fechten hier minoritäre und indigene Perspektiven die Homogenität von dominanten Erzählungen an. Weiters müssen extraterritoriale, diasporische Situationen mitberücksichtigt werden: Zahlreiche israelisch-palästinensische Filmschaffende leben und arbeiten nicht in Tel Aviv oder Ramallah, sondern in New York, Paris oder Brüssel. Krieg und Besetzung schaffen außerdem opake Wirklichkeitsbereiche, die der Öffentlichkeit systematisch entzogen werden. Es existiert also kein transparentes Archiv und es ist nicht selbstverständlich, wie der Gegenstandsbereich einer Film- und Mediengeschichtsschreibung Palästina-Israels überhaupt umrissen werden soll.

Es ist bezeichnend, dass im Gegensatz zu anderen nationalen Kinematografien die Filmografie der gedoppelten Filmgeschichte Palästina-Israels nicht systematisch erfasst ist. Marsha H. McClintocks *The Middle East and North Africa on*

36 Mondzain, Marie-José: *Homo spectator*, Paris: Bayard 2007.

37 Paul (Hg.): *Visual History*, S. 18.

38 Ebd., S. 19; siehe auch Mondzain, Marie-José: *Können Bilder töten?*, Zürich: Diaphanes 2006.

39 Siehe Shaheen, Jack G.: *Reel bad Arabs. How Hollywood vilifies a people*, New York: Olive Branch Press 2001; weiters Khatib, Lina: *Filming the Modern Middle East. Politics in the Cinema of Hollywood and the Arab World*, London: I. B. Tauris Publishers 2006.

*film*⁴⁰ bildet eine Ausnahme. Für die Zeit nach 1982 liegt dann kein vergleichbares filmografisches Werkzeug mehr vor.⁴¹ Andererseits machte die Digitalisierung eine Vielzahl von Quellen als CD-ROM, DVD oder als Online-Ressource zugänglich.⁴² Die Forschung kann sich auf eine Reihe profunder Monografien stützen, die ab den späten 1980er-Jahren publiziert wurden. 1989 stellte Ella Shohat die Erforschung des israelischen Kinos auf eine neue Grundlage. Ihre Studie *Israeli cinema: East/West and the politics of representation*⁴³ überschritt den Rahmen traditioneller nationaler Filmgeschichtsschreibung, indem sie sich auf die kritische Bearbeitung nationaler Master-Narrative konzentrierte, welche das Kino in Palästina-Israel vor allem ab 1967 leistete. Dabei untersuchte sie die Filmproduktion in der Region nach den Formen, in denen Fragen von Gender, Identität, kultureller und politischer Hegemonie verhandelt wurden. Die Dominanz einer maskulin und aschkenasisch markierten zionistischen Staatsideologie im israelischen Kino wird in der aktuellen filmwissenschaftlichen Forschung durch die Rekonstruktion der leergebliebenen, subalternen und kritischen Positionen der Frauen, Mizrahim⁴⁴ und Araber*innen bzw. Palästinenser*innen innerhalb Israels und in den besetzten Gebieten konterkariert.⁴⁵

Auch für den palästinensischen Bereich liegen wissenschaftliche Gesamtdarstellungen vor, wie etwa Nurith Gertz' und George Khleifis *Palestinian Cinema: Landscape, Trauma and Memory*.⁴⁶ Auch hier wird der nationalistische Diskurs der PLO, der in den 1970er- und 1980er-Jahren noch das Schreiben über palästinensische Filme dominierte,⁴⁷ durch methodische Anwendung von Konzepten aus den «Cultural Studies» und «Visual Studies» überschritten. Die Frage nach der politischen Bedeutung der Bildproduktion im Nahen Osten wurde in den letzten zwanzig Jahren verstärkt außerhalb der akademischen Welt verhandelt: Zahlreiche Film-

40 McClintock, Marsha Hamilton: *The Middle East and North Africa on film. An annotated filmography*, New York: Garland 1982.

41 Siehe Leaman, Oliver: *Companion encyclopedia of Middle Eastern and North African film*, London: Routledge 2001.

42 Institutionen wie das Steven Spielberg Jewish Film Archive in Jerusalem, <http://en.jfa.huji.ac.il>, und das Imperial War Museum in London, <http://www.iwm.org.uk/>, haben in den letzten Jahren eine Vielzahl von Quellen zur Visual History Israel/Palästinas online veröffentlicht.

43 Shohat, Ella: *Israeli cinema: East/West and the politics of representation. New edition with a Postscript*, London, New York: I. B. Tauris 2010.

44 Nicht aus Europa, sondern aus Asien und Afrika und besonders aus dem Nahen und Mittleren Osten stammende jüdische Bevölkerungsgruppen in Israel.

45 Siehe etwa Bartov, Omer: *The «Jew» in cinema: from «The Golem» to «Don't touch my Holocaust»*, Bloomington IN: Indiana University Press 2005; weiters Peleg, Yaron / Talmon, Miri: *Israeli cinema: identities in motion*, Austin TX: University of Texas Press 2011.

46 Gertz, Nurith und George Khleifi: *Palestinian cinema: landscape, trauma and memory*, Bloomington: Indiana University Press 2008; sowie Dabashi, Hamid (Hg.): *Dreams of a nation. On Palestinian cinema*, London u. a.: Verso 2006.

47 Siehe etwa Hennebelle, Guy: «La Palestine au cinéma», *Algérie-Actualité* Mai 1971.

reihen, Ausstellungen und Kunstprojekte thematisierten Fragen der audiovisuellen Repräsentation im Kontext Palästina-Israel.⁴⁸

Der Forschungsgegenstand Essayfilm wiederum fand seit den späten 1980er-Jahren wachsende Beachtung, die mit einer Infragestellung der massenmedialen Repräsentation und des Anspruchs dokumentarischer Authentizität Hand in Hand ging. In der jüngeren Forschung sind mehrere Tendenzen zu beobachten: Eine transnationale Ausweitung des Kanons, die der Globalisierung künstlerischer Formen Rechnung trägt, eine Öffnung des Essayfilm-Kanons in Richtung Spielfilm und bildender Kunst und erste Versuche von Gesamtdarstellungen des essayistischen Filmfeldes in wissenschaftlichen Projekten und Filmretrospektiven.⁴⁹ Die vorliegende Studie verortet sich in jenem Horizont, den Sven Kramer und Thomas Tode abgesteckt haben:

Indem der Essayfilm auf das Individuum in Zeiten der Globalisierung blickt, reicht er aber auch auf andere Weise über die nationalen Räume hinaus. Um seine vielgestaltigen Erscheinungsformen zu überschauen, müsste ein globaler Diskursraum geschaffen werden, der namentlich auch Länder außerhalb der westlichen Welt mit einbände.⁵⁰

Während sich der erste Teil dieses Bandes auf die historiografische und filmanalytische Methodik (Kapitel 1) sowie die Poetik des Essays (Kapitel 2) konzentriert, setzt sich der zweite Teil aus vier Analysen zusammen, die unterschiedliche künstlerische «Kraftfelder» kartieren. Das erste führt in das Israel des Jahres 1960 und zugleich auf den «Planète Marker»:⁵¹ Der 2012 verstorbene Chris Marker bereiste 1959/60 das junge Israel und montierte danach seinen Film *DESCRIPTION D'UN COMBAT*, einen Travelogue, der rückhaltlos einer subjektivistischen Ästhe-

48 Ein paar Beispiele ohne Anspruch auf Vollständigkeit: «ArtTerritories», von Ursula Biemann und Shuruq Harb initiierte unabhängige Plattform für Künstler*innen und Wissenschaftler*innen im Kontext des Mittleren Ostens und der arabischen Welt 2010–2015; «Die Glut der Erinnerung», Retrospektive mit deutsch-palästinensischer Koproduktionen, Zeughauskino Berlin 2015 (kuratiert von Irit Neidhardt); «Zeit der Unruhe. Über die Internationale Kunstausstellung für Palästina 1978», Ausstellung im Berliner Haus der Kulturen der Welt 2016; «The World Is With Us», Ausstellung im Barbican Cinema London 2016 (kuratiert von der Palestine Film Foundation).

49 Siehe Kramer, Sven und Thomas Tode (Hg.): *Der Essayfilm. Ästhetik und Aktualität*, Konstanz: UKV 2011; Ofner, Astrid und Jean-Pierre Gorin: *Der Weg der Termiten. Beispiele eines essayistischen Kinos 1909–2004 – Eine Filmschau kuratiert von Jean-Pierre Gorin, eine Retrospektive der Viennale und des Österreichischen Filmmuseums, 1. bis 31. Oktober 2007*, Marburg: Schüren 2007.

50 Kramer, Sven und Thomas Tode: «Modulationen des Essayistischen im Film. Eine Einführung», in: Kramer, Sven und Thomas Tode (Hg.): *Der Essayfilm: Ästhetik und Aktualität*, Konstanz: UVK 2011, S. 11–26, hier S. 20.

51 Das Centre Pompidou zeigte 2013 die Ausstellung «Planète Marker», <https://www.centrepompidou.fr/id/cT8bx6/rgzd4nB/de> (zugegriffen am 14.4.2019).

tik verpflichtet war. Die Analyse vernetzt den Film mit diversen Intertexten und Kontexten und bringt den Film *Markers* mit anderen filmischen Travellogues in Verbindung, insbesondere mit der essayistischen Re-Lektüre von *DESCRIPTION D'UN COMBAT* in Dan Gevas *DESCRIPTION OF A MEMORY* (ISR 2006). Hier wird die Frage nach der Historizität von Bildern virulent sowie das komplizierte Nachleben des Filmes, über den bisher kaum Arbeiten publiziert wurden (Kapitel 3).

Genauso wie *Markers* Film ein «commissioned film» im Auftrag junger israelischer Kinoenthusiasten war, geht auch die Entstehung von Jean-Luc Godards und Anne-Marie Miévilles *ICI ET AILLEURS* (F 1976) auf einen Impuls von außen zurück. 1969 von der Arabischen Liga als militanter Film für die palästinensische Sache in Auftrag gegeben, vollzogen die Filmemacher*innen Mitte der 1970er-Jahre einen selbstreflexiven Schwenk. Die verwickelte Geschichte dieses Films (1969–1976), die hier ausführlich dargestellt wird, begann im Zeichen eines militanten visuellen Maoismus für die Sache der Palästinenser. Unter der guevaristischen Parole «Jusqu'à la victoire» – «Bis zum Sieg» – plante der Groupe Dziga Vertov ein Filmprojekt, dessen Rekonstruktion hier auf der Basis der erhaltenen Quellen erstmals unternommen wird. Dessen Spezifität zeigt sich auch im Vergleich mit ähnlich gelagerten pro-palästinensischen Agitprop-Filmen (Kapitel 4).

Mit den beiden weiteren filmanalytischen Kapiteln bewegt sich der Fokus der Untersuchung einerseits in Richtung Gegenwart und andererseits in Richtung Innensicht von Beobachter*innen, die in der Region aufgewachsen und sozialisiert sind. Anhand von Werken von Ariella Azoulay und Udi Aloni gilt es, einer Konjunktur nachzuspüren, die von Israel her jüdisch-diasporisches Denken film-essayistisch produktiv macht. Sowohl Azoulay (*THE ANGEL OF HISTORY*, ISR 2000) als auch Aloni (*LOCAL ANGEL*, ISR/USA 2002) wählten Walter Benjamins Bild vom «Engel der Geschichte» zum Kristallisationspunkt ihrer Filmessays. In Alonis *MECHILOT* (ISR 2006) werden schließlich die konkurrierenden nationalen Opfernarrative auf ungewöhnliche Weise miteinander verknüpft (Kapitel 5).

Zuletzt widmet sich ein filmanalytisches Kapitel Filmen von Künstler*innen palästinensischer Herkunft: Ula Tabari und Elia Suleiman sind beide als israelische Staatsbürger*innen in Nazareth aufgewachsen und gehören mit ihren Filmen zu den ästhetisch avanciertesten und nachdenklichsten Stimmen des palästinensischen Kinos. In den analysierten Filmen stehen die beiden Filmemacher*innen selbst als Protagonisten einer historisch-politischen Recherche im Zentrum: Ula Tabaris *PRIVATE INVESTIGATION* (2002) und JINGA48 sowie Elia Suleimans *THE TIME THAT REMAINS*, die beide 2009 ins Kino kamen (Kapitel 6).

Die Filmanalysen fragen, wie emblematische Ereignisse den Blick auf Palästina-Israel modifizierten: der Sinai-Krieg 1956, der Juni-Krieg 1967, der «Schwarze September» 1970, das Münchner Attentat 1972, der Oktober-Krieg und die Energiekrise 1973, der Osloer Friedensprozess, das Attentat auf Jitzchak Rabin 1995, die Zweite Intifada und die geopolitischen Veränderungen, die mit der Chiffre «9/11»

verbunden sind. Darüber hinaus schlagen sich in den Filmen soziale Transformationsprozesse seit den 1960er-Jahren nieder: Vom ‹Roten Jahrzehnt› zur neokonservativen Hegemonie, vom demokratischen Aufbruch zur illiberalen Post-Demokratie, von der Nachkriegsprosperität zum Konjunkturreinbruch nach dem ‹Ölschock›, von der Ära der anti-kolonialen Befreiung zum post-kolonialen ‹Empire›.

Es geht um die Frage, welche direkten oder indirekten Zusammenhänge zwischen den bewegten Filmbildern und den sich im Werden befindenden sozialen Wirklichkeiten bestehen. Palästina-Israel als komplexes, hochmediatisiertes Wahrnehmungsobjekt par excellence dient als Fallbeispiel, um Verschiebungen im historisch-medialen ‹Apriori› seit 1960 darzustellen: Sozio-politische Verschiebungen im Nahen Osten und in den Industriestaaten, innerfilmische Wellen und Trends sowie die Transformation des Medienverbunds von der fordistischen Fernsehgesellschaft zur post-fordistischen Informationsgesellschaft hinterlassen ihre Spuren in der konstruktiven Arbeit der Filmautor*innen. Jeweils geht es um die Relationen von Inszenierung, Augenschein und Reflexion in einem sich transformierenden politischen und technologischen Umfeld. Allen Filmen ist ihr medienhistorischer Kontext eingeschrieben – und der hat sich seit 1960 immer wieder tiefgreifend verändert. 1967 diagnostizierte Guy Debord die ‹Gesellschaft des Spektakels›,⁵² nach 1968 ‹brach das Fernsehen über uns herein›,⁵³ erinnerte sich später Godard. Die Geschichte des Dokumentarfilms, des ‹Third Cinema›, des israelischen und seit etwa 1969 auch des palästinensischen Kinos sowie die Geschichte massenmedialer Repräsentationen des Nahost-Konflikts bilden kontextuelle Felder, an welche die Filmanalysen anschließen. Auch die technologische Entwicklung bleibt den Filmen nicht äußerlich: 16-mm-Film mit synchronem Ton, analoges und digitales Video eröffnen der essayistischen ‹Caméra-stylo› (Alexandre Astruc) jeweils neue bildpolitische Artikulationsmöglichkeiten. Nicht nur das Private, auch das Technische ist politisch.

Die hier getroffene Auswahl von Filmen ist nicht repräsentativ, sondern exemplarisch. Viele andere Filme haben sich in die Geschichte des filmischen Essayismus im nahöstlichen Kontext eingeschrieben, Werke von Hany Abu-Assad, Tawfiq Abu-Wael, Chantal Akerman, Kamal Aljafari, Michal Aviad, Nurith Aviv, Mohammed Bakri, Yael Bartana, Irit Batsry, Ruth Beckermann, Alan Berliner, Ursula Biemann, Hazim Bitar, Simone Bitton, Yulie Cohen, Dominique Dubosc, Danae Elon, Ari Folman, Amos Gitai, Amit Goren, Johan Grimontprez, Ahmad Habash, Louis Henderson, Mike Hoolboom, Annemarie Jacir, Dan Katzir, Johan van der Keuken, Michel Khleifi, Buthina Canaan Houry, Claude Lanzmann, Ibtisam Salh Mara'ana, Jumana Manna, Rashid Masharawi, Avi Mograbi, Dorit Na'aman, Otolith Group,

52 Debord, Guy: *Die Gesellschaft des Spektakels* [1967], Berlin: Tiamat 1996.

53 Albera, François und Jean-Luc Godard: ‹«Bestellen wir unseren Garten.» Ein Gespräch mit Jean-Luc Godard von François Albéra, 14. April 1989›, in: Ofner, Astrid (Hg.): *Jean-Luc Godard. Retrospektive der Viennale 1998 in Zusammenarbeit mit dem Österreichischen Filmmuseum*, Wien 1998, S. 84–91, hier S. 86.

Pier Paolo Pasolini, David Perlov, Till Roeskens, Samir, Larissa Sansour, Eyal Sivan, Susan Sontag, Mohamed Soueid, Jean-Marie Straub & Danièle Huillet, Asher Tlaim, Mohanad Yaqubi, Kais al-Zubaidi u. a. Angesichts dieser Vielfalt mag der hier versammelte Korpus von Filmen zufällig anmuten. Hoffentlich wird bei der Lektüre der vorliegenden Analysen eine bestimmte Konsistenz der Auswahl deutlich.

1.2 Zur Methodik der Filmanalysen

Für Raymond Bellour beruht Film auf einer «gemischten Materialität» von fünf verbundenen «Ausdrucksmaterien»: ⁵⁴ phonetischen Sprechlauten, schriftlichen Angaben, musikalischen Tönen, Geräuschen und dem bewegten fotografischen Bild. Diese gemischte Materialität begründet eine Vielfalt an bedeutsamen Vorgängen, die im Film innerhalb dieser Ausdrucksebenen und zwischen ihnen wirksam sind und dies für jede Betrachter*in in jeder spezifischen Betrachtungssituation auf singuläre und unwiederholbare Weise. Dies macht es Raymond Bellour zufolge unmöglich, in der Filmanalyse nach dem Modell der Textanalyse vorzugehen: «Der Filmtext ist ein unauffindbarer Text, denn er ist nicht zitierbar». ⁵⁵ Deshalb kann der Film auch durch keine andere Vermittlung als durch seine tatsächliche und vollständige Projektion wahrgenommen werden. Die Filmanalyse muss sich angesichts dieser Tatsache ganz bestimmter Taktiken bedienen. Raymond Bellour:

Die Filmanalyse [...] hört nie auf, nachzuahmen, zu evozieren, zu beschreiben; sie kann nur aus einer Art grundsätzlicher Verzweiflung heraus immer wieder versuchen, in wilde Konkurrenz mit dem Gegenstand zu treten, den zu verstehen sie sich bemüht [...]. [Filmanalysen] spielen auf einen abwesenden Gegenstand an, doch da es darum geht, diesen präsent zu machen, können sie sich niemals die Mittel der Fiktion zugestehen, müssen sich aber ihrer bedienen. ⁵⁶

Auch Winfried Pauleit geht davon aus, dass die Gegenstände, die den Objektbereich der Filmwissenschaft bilden, letztlich ungreifbar bleiben. Seine methodischen Vorschläge

gehen nicht davon aus, dass der Film gegeben ist. Sie versuchen auch nicht, den Film als einen Text zu operationalisieren. [...] Film [wird] weder als Text noch als gegebenes Artefakt angenommen, sondern als offenes Diskursfeld entworfen. ⁵⁷

54 Bellour, Raymond: «Der unauffindbare Text», *montage/av* 1/1999 (Erstveröffentlichung: *Ça / Cinéma* 2, 7–8/1975, S. 77–84), S. 8–16, hier S. 13.

55 Ebd., S. 9.

56 Ebd., S. 16.

57 Pauleit, Winfried: «Die Filmanalyse und ihr Gegenstand. Paratextuelle Zugänge zum Film als offenem Diskursfeld», Unveröffentl. Paper zu einem Workshop im Rahmen des Initiativkollegs

Die Visual history ist also notgedrungen einem Methodenpluralismus verpflichtet, einem Set von Taktiken, die die filmanalytische Darstellung dicht an der Spur des Filmes halten. Die Untersuchungen dieses Bandes folgen analytischen Leitmotiven, die im Folgenden skizziert werden. Pauleits Konzept vom Film als offenem Diskursfeld entsprechend werden Filme als künstlerische Kraftfelder betrachtet. In dicht montierten ›Wissenserzählungen‹ (Julia B. Köhne) wird versucht, die spezifische Konfiguration jener Kräfte in den Blick zu nehmen, die die gegenwärtige Gestalt eines Films bestimmt haben. Obwohl sich die «bildlich-analoge Materie»⁵⁸ des «kinematographischen Signifikanten»⁵⁹ der Sprache letztlich entzieht, kann nicht darauf verzichtet werden, die Filme auch textuell zu lesen. Alles, was in einem Film Sinn macht, seinen Ausdruck informiert und seine Wahrnehmung steuert, kann annäherungsweise in eine textuelle Analyse übersetzt werden.

Es zeichnet essayistische Filme aus, dass sie historisch-politische, philosophische und literarische Werke als Intertexte produktiv machen, wodurch auch diese zu zentralen Quellen der Analyse werden. Im vorliegenden Fall sind es z. B. Texte von Franz Kafka, Walter Benjamin und Mahmoud Darwish, auf deren symbolisches Reservoir die untersuchten Filme zurückgegriffen haben. Das Zitat als «effektive Präsenz eines Textes in einem anderen»⁶⁰ bildet die unmittelbarste Form von Intertextualität bzw. Intervisualität und ist eine der effektivsten Strategien des Essayfilms.

Der Kontext eines Filmes ist im weitesten Sinn die zeit-räumliche, filmische und außerfilmische Umwelt seines Entstehens. Die Analyse des sozio-kulturellen Kontexts soll den Möglichkeitsraum ausleuchten, in dem ein Film gemacht werden konnte. Die Kontextanalyse gruppiert den Film mit Bezugsfilmern und bezieht das in den Filmen aufgefundene Ausdrucksmaterial auf bestimmte filmische Traditionen – die französische, israelische und palästinensische im vorliegenden Fall. Neben den Filmen selbst wurden, soweit verfügbar, paratextuelle Quellen unterschiedlichster Art verwendet: Produktionsdokumente, Drehbücher, Erinnerungsliteratur, TV-Berichte, Filmkritiken, Plakate, Interviews und Texte der Regisseur*innen sowie vom Autor erstellte Interviews mit Akteur*innen.

Ein weiterer Ansatzpunkt der Analyse ist die Ebene der Intervisualität, der «interagierenden und sich durchdringenden Modi der Visualität»,⁶¹ die Nicholas

‹Sinne-Technik-Inszenierung: Medien und Wahrnehmung›, Universität Wien / TFM 5.12.2008, S. 20.

58 Bellour, Raymond: «Die Analyse in Flammen (Ist die Filmanalyse am Ende?)», *montage/av* 1/1999, S. 18–23, hier S. 18.

59 Ebd.

60 Genette, Gérard: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993, S. 10.

61 Mirzoeff, Nicholas: «Die multiple Sicht. Diaspora und visuelle Kultur», in: Baleva, Martina (Hg.): *Image match. Visueller Transfer, ›Imagescapes‹ und Intervisualität in globalen Bildkulturen*, München: Fink 2012, S. 27–44, hier S. 37.

Mirzoeff für die Analyse der visuellen Kultur erschlossen hat. Intervisuelle Verweise und Zitate leben davon, dass Bilder und Töne prinzipiell offen sind für Remake, Reenactment, Remix und Reflexion – allesamt Strategien des essayistischen Films. Durch solche Bezugnahmen entsteht ein historischer Resonanzraum, der für die filmische Bedeutungsproduktion und für die Filmanalyse ergiebig ist. Alle analysierten Werke kommunizieren mit dem visuellen Archiv, spielen mit fotografischen, filmischen, populärkulturellen Bildern, die sie befragen, kritisieren, modifizieren, neu rahmen und montieren. Essayfilme können im Extremfall zu audiovisuellen Metatexten werden, die ohne ihren bildlichen ›Primärtext‹ undenkbar wären – etwa Dan Gevas *DESCRIPTION OF A MEMORY*, der ganz aus einem intervisuellen Dialog mit Chris Markers Israel-Film besteht. Der Dialog mit sprachlichen und visuellen Intertexten⁶² eröffnet essayistischen Filmen Zugänge zu Wirklichem, die sonst verschlossen blieben. Kontextanalysen laufen jedoch Gefahr, eine «Filmgeschichte ohne Film»⁶³ zu betreiben oder sich im uferlosen Projekt einer ›Histoire totale‹⁶⁴ zu verlaufen. Historiker*innen müssen deshalb Konzepte und Methoden aus der Filmwissenschaft entlehnen, um den Film *als Film* zu beschreiben und nicht bloß als Illustration des historischen Prozesses. Von «diesen filmischen Mitteln», so Günter Riederer, «weiß die Geschichtswissenschaft wenig.»⁶⁵

Jede Erfahrung ist einer unendlichen Kontingenz ausgesetzt, sodass das Subjekt in der entropischen Mannigfaltigkeit der Eindrücke unterzugehen droht. Die Gegenwart der Erfahrung ist immer schon temporal verschoben in Richtung einer erinnerten Vergangenheit und einer erwarteten Zukunft. Im Bezug auf den Anderen wird sie multiperspektivisch und intersubjektiv aufgefächert. Die Fabel der Erzählung strukturiert diese Kontingenzen. Die narrativen Schemata heben Singularitäten heraus, verknüpfen sie und bringen sie in eine zeitliche Ordnung, z. B. im Narrativ vom eschatologischen ›Dreisprung‹ aus Weltschöpfung, Weltgeschichte und Weltgericht. Vielleicht beruht jede Narration auf dem poetischen Prinzip, das Aristoteles beim Hesiod'schen und Homerischen Mythos am Werk sah, einem «Zusammensetzen der Geschehnisse».⁶⁶ Aristoteles weiterdenkend

62 Siehe Genette: *Palimpseste*; weiters Shohat: *Israeli cinema*, S. 7 ff.

63 Riederer: «Film und Geschichtswissenschaft. Zum aktuellen Verhältnis einer schwierigen Beziehung», S. 105.

64 Marc Blochs Idee einer ›Histoire totale‹ zielte darauf ab, alle Ebenen menschlichen Handelns in die historiografische Darstellung einzubeziehen; siehe Dosse: *L'histoire en miettes*.

65 Riederer: «Film und Geschichtswissenschaft. Zum aktuellen Verhältnis einer schwierigen Beziehung», S. 105.

66 Aristoteles: *Poetik*, Stuttgart: Reclam 2005, Abs. 1450a; vgl. Saube, Achim und Felix Wiedemann: «Narration und Narratologie. Erzähltheorien in der Geschichtswissenschaft, Version: 1.0», <http://docupedia.de/zg/Narration?oldid=106456> (zugegriffen am 4.1.2016); weiters Mattl, Siegfried: «Möglichkeiten und Grenzen der Visual History», Mitschrift eines Vortrags am Initiativkolleg ›Sinne-Technik-Inszenierung: Medien und Wahrnehmung‹, Universität Wien / TFM, 12.1.2010.

formulierte Paul Ricœur, dass jede Fabel, jede Erzählung eine «Synthesis des Heterogenen»⁶⁷ vollbringe. Ohne narrative Unterkonstruktion würde jeder «Wirklichkeit» ihre vertraute Konsistenz fehlen.⁶⁸

Auch die Rede vom «Nahostkonflikt» stellt ein narratives Schema dar, das israelisch-palästinensische Wirklichkeiten strukturiert und Singularitäten, die sich in dieses Schema nicht fügen, ausscheidet.⁶⁹ Durch die Tropen von Kampf, Sieg, Niederlage, Ursprung, Gründung, Verrat, Opfer, Heimat, Flucht, Exil, Rückkehr, Friede und Erlösung wirken mythisch-religiöse Erzählmuster in die Beschreibung aktueller Problemlagen hinein. Die hier analysierten Filme arbeiten sich an kollektiven Master-Narrativen ab und zielen auf ein «narrative[s] Überschreiten der normativen Zusammenhänge».⁷⁰ Um Neues, Unzeitgemäßes, Utopisches zu artikulieren, verletzen sie Regeln, subvertieren sie den dominanten Möglichkeitsraum durch ästhetische Abweichungen, Brüche und Erfindungen. Das Ende der «großen Erzählungen»⁷¹ des Kommunismus und des zionistischen, aber auch des palästinensischen Nationalismus hinterließ deutliche Spuren in den untersuchten Filmen.

Umberto Eco hat darauf hingewiesen, dass offene Kunstwerke – und alle Beispiele des essayistischen Kinos sind als solche anzusprechen – Strukturen seien, die «als *epistemologische Metaphern* erscheinen, als strukturelle Entscheidungen eines diffusen theoretischen Bewusstseins [...]».⁷² Mit Eco werden die Werke als exemplarische Realisierungen impliziter Theorie betrachtet, als Ergebnisse aktiver Erkenntnisprozesse im Modus der «ewigen und ubiquitären virtuellen Gegenwart»⁷³ (Susanne K. Langer) des Films. Das Kino ist keine Bühne der Repräsentation, sondern ein präsentiver philosophischer «Apparat», der durch

67 Ricœur, Paul: *Zeit und Erzählung. Band 1: Zeit und historische Erzählung*, München: Fink 2007, S. 106.

68 Siehe Bruner, Jerome: «The Narrative Construction of Reality», *Critical Inquiry* 18/1/1991, S. 1–21.

69 Auch in der Forschung zu Palästina-Israel fand der Narrative turn statt, siehe Bar-Tal, Daniel, Neta Oren und Rafi Nets-Zehngut: «Sociopsychological analysis of conflict-supporting narratives: A general framework», *Journal of Peace Research* 51/5 (2014), S. 662–675; Downey, Anthony (Hg.): *Dissonant Archives: Contemporary Visual Culture and Contested Narratives in the Middle East*, London: I. B. Tauris 2015; Matar, Dina (Hg.): *Narrating conflict in the Middle East. Discourse, image and communication practices in Lebanon and Palestine*, London: Tauris 2012; sowie Rotberg, Robert I. (Hg.): *Israeli and Palestinian narratives of conflict. History's double helix*, Bloomington: Indiana University Press 2006.

70 Mattl: «Möglichkeiten und Grenzen der Visual History».

71 Vgl. Lyotard, Jean-François: *Das postmoderne Wissen: ein Bericht*, Bremen: Verlag Impuls & Association 1982, S. 60 ff.; Lyotard, Jean-François: *Postmoderne für Kinder. Briefe aus den Jahren 1982–1985*, Wien: Passagen 2009, S. 32 ff.

72 Eco, Umberto: *Das offene Kunstwerk* [1962], Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1973, S. 160.

73 Langer, Susanne K.: *Feeling and form; a theory of art developed from philosophy in a new key*, London / New York: Routledge & Kegan 1953, S. 415 (Übers. d. Autors).

Bilder hindurch Begriffe und Kategorien umarbeiten und neu bilden kann.⁷⁴ Von Fall zu Fall werden in den vorliegenden Filmanalysen auch philosophisch-ästhetische Bezüge stark gemacht – nicht als systematische Basistheorien, sondern als konzeptuelle Werkzeuge mittlerer Reichweite, die möglichst eng der filmimmanenten Logik folgend als Katalysatoren in die Interpretationen eingebracht werden.

Filme werden weniger als Abbilder, denn als konstruktive Akte begriffen, als Handlungen im Symbolischen. Jeder ‚Filmakt‘⁷⁵ impliziert als eine Praxis des Sehens auch eine spezifische Politik. Die filmische Praxis spannt ein soziales Feld auf, in dem es mit W. J. T. Mitchell um die «Konstruktion von Subjektivität, Identität, Begehren, Gedächtnis und Einbildungskraft»⁷⁶ geht. Sie ist immer auf eine allgemeine Politik der (Un)Sichtbarkeit bezogen, auf die Idee eines Rechts am eigenen Bild auf eine neue «Aufteilung des Sinnlichen»⁷⁷ (Jacques Rancière).

Alle Beteiligten interagieren im Bildraum des filmischen Feldes. Die pragmatische Analyse versucht, die unterschiedlichen Arten und Funktionen des Filmaktes als spezifische soziale Gebrauchswesen der Kinematografie zu beschreiben.⁷⁸ Der Nahostkonflikt ist den Zuschauer*innen Projektionsfläche, genauso wie sich die Inszenierungen des israelischen und palästinensischen Nation Building auch an den Blick von Dritten wenden. Zentral wird deswegen die Figur des Zuschauers / der Zuschauerin gestellt.⁷⁹ Bereits in Kants Analyse der an Enthusiasmus grenzenden Gemütsbewegung von unbeteiligten Beobachter*innen der französischen Revolution waren diese aus dem Zwielficht des Auditoriums ins Rampenlicht des geschichtsphilosophischen Nachdenkens gerückt.⁸⁰ Hannah Arendt schloss an diese Denkfigur an:

74 Siehe Carel, Havi (Hg.): *New takes in film-philosophy*, Basingstoke: Palgrave Macmillan 2011; in globaler Perspektive Martin-Jones, David: «Introduction: Film-Philosophy and a World of Cinemas», *Film-Philosophy* 20/1 (2016), S. 6–23.

75 Siehe Bredekamp, Horst: *Theorie des Bildakts*, Frankfurt: Suhrkamp 2010.

76 Mitchell, W. J. T.: «Interdisziplinarität und visuelle Kulturen», in: Wolf, Herta (Hg.): *Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters. Band 2: Diskurse der Fotografie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003, S. 38–52, hier S. 49.

77 Rancière, Jacques: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, Berlin: b_books 2006.

78 Siehe Bourdieu, Pierre: *Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchswesen der Photographie*, Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 2006.

79 Siehe Mayne, Judith: *Cinema and spectatorship*, London u. a.: Routledge 1993; weiters Blumenberg, Hans: *Schiffbruch mit Zuschauer: Paradigma einer Daseinsmetapher*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986; Boltanski, Luc: *La souffrance à distance. Morale humanitaire, médias et politique, suivi de La présence des absents*, Paris: Gallimard 2007; Butler, Judith: *Raster des Krieges. Warum wir nicht jedes Leid beklagen*, Frankfurt a. M./New York: Campus 2010; sowie Rancière, Jacques: *Der emanzipierte Zuschauer*, Wien: Passagen 2015.

80 Vgl. Kant, Immanuel: «Der Streit der Fakultäten» [1798], in: ds.: *Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik, Band 1*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1968,

Kant ist überzeugt, daß die Welt ohne den Menschen eine Wüste wäre, und ohne den Menschen heißt für ihn: ohne Zuschauer.⁸¹

Der vorliegenden Arbeit geht es um die Position der Filmemacher*innen im ›Hier‹ und ›Anderswo‹. Sie sind aktive Zuschauer*innen, deren unterschiedliche Position bestimmte Effekte und Differenzen zeitigt: In Frankreich etwa ist die Wahrnehmung Palästina-Israels durch das Modell des Algerienkriegs präformiert. Das Auftauchen der ›Cause palestinienne‹, der ›palästinensischen Sache‹, erfolgte vor dem Hintergrund einer starken Präsenz von Bevölkerungsgruppen mit jüdischen und arabischen Wurzeln, die jedes Sprechen über das Nahostproblem überdeterminiert.⁸² Eine eigene Untersuchung würde die Frage verdienen, weshalb sich in Österreich und Deutschland, den Nachfolgestaaten des Nationalsozialismus, nur wenige filmische Bearbeitungen des israelisch-palästinensischen Zusammenhangs finden.⁸³ Eine Besonderheit stellt die transnationale Verortung vieler israelischer und palästinensischer Filmemacher*innen in der Diaspora bzw. im Exil dar. Weiters von Bedeutung sind die produktiven Umwege, über die künstlerische Aneignungsprozesse stattfinden, wie etwa der dekonstruktiven Strategien Godards im neuen palästinensischen Kino.

Die Analysen setzen, soweit die Quellenlage dies ermöglicht, den fertigen Film in ein Spannungsverhältnis zu seiner Entstehungsgeschichte. Mit Godard verstehen wir das Kino als «das zufällig Endgültige»⁸⁴ und versuchen hinter dem opa-

S. 265–393; siehe Lyotard, Jean-François: *Der Enthusiasmus. Kants Kritik der Geschichte* [1988], 2. überarb. Aufl., Wien: Passagen 2009.

- 81 Arendt, Hannah: *Das Urteilen. Texte zu Kants politischer Philosophie*, hg. v. Ronald Beiner, München u. a.: Piper 1998, S. 184. Zu Arendts Kant-Lektüre siehe Bilsky, Leora Y.: «When Actor and Spectator Meet in the Courtroom: Reflections on Hannah Arendt's Concept of Judgment», *History and Memory* 8/2/1996, S. 137–173.
- 82 Siehe Sieffert, Denis: *Israël Palestine, une passion française. La France dans le miroir du conflit israélo-palestinien*, Paris: Découverte 2004; Bourdon, Jérôme: *Le récit impossible. Le conflit israélo-palestinien et les médias*, Bruxelles: De Boeck / INA 2009; sowie Debrauwere-Miller, Nathalie (Hg.): *Israeli-Palestinian conflict in the Francophone world*, New York: Routledge 2010.
- 83 Unterschiedliche Ansätze zur Beantwortung dieser Frage finden sich in Stern, Frank: *Im Anfang war Auschwitz. Antisemitismus und Philosemitismus im deutschen Nachkrieg*, Gerlingen: Bleicher 1991; Reiter, Margit: *Unter Antisemitismus-Verdacht. Die österreichische Linke und Israel nach der Shoah*, Innsbruck/Wien/Bozen: Studienverlag 2001; Jäger, Siegfried und Margarete Jäger: *Medienbild Israel. Zwischen Solidarität und Antisemitismus*, Münster: Lit 2003; Beckermann, Ruth: *Unzugehörig. Österreicher und Juden nach 1945*, Wien: Löcker 2005; Bunzl, John: «Spiegelbilder – Wahrnehmung und Interesse im Israel-Palästina-Konflikt», in: ds.: *Zwischen Antisemitismus und Islamophobie. Vorurteile und Projektionen in Europa und Nahost*, Hamburg: VSA 2008, S. 127–144; Ullrich, Peter: *Die Linke, Israel und Palästina: Nahostdiskurse in Großbritannien und Deutschland*, Berlin: Dietz 2008; Brecher, Daniel Cil: *Der David. Der Westen und sein Traum von Israel*, Köln: PapyRossa 2011; sowie Ebbrecht-Hartmann, Tobias: *Übergänge: Passagen durch eine deutsch-israelische Filmgeschichte*, Berlin: Neofelis 2014.
- 84 Zit. nach Bergala, Alain: *Kino als Kunst. Filmvermittlung an der Schule und anderswo*, Marburg: Schüren 2006, S. 106.

ken Produkt jene künstlerischen Prozesse nachzuzeichnen, die in der Endfassung nicht mehr sichtbar sind. Die Konstruktion des Films soll also so weit wie möglich durch die Rekonstruktion seiner Produktionsgenealogie dekonstruiert werden. Denn jeder Film ist die Antwort auf zahllose Fragen, die sich während der Konzeption, des Drehs und der Montage konkret und unabweisbar gestellt haben. Alain Bergala hat diese Herangehensweise als «Schaffensanalyse»⁸⁵ bezeichnet.

André Bazin zufolge ist der Film die «Mumie der Veränderung»:⁸⁶ Tatsächlich gestaltet er als einzige Kunstform Veränderung, Kontingenz, Singularität und Werden – er erfasst die Welt mit Heraklits Augen. Als der Journalist Henri de Parville L'ARROSEUR ARROSÉ und andere Filme der Gebrüder Lumière zu sehen bekam, faszinierten ihn Details wie «aufsteigende Rauchwirbel, Meereswellen, die sich schäumend am Strande brechen, das Zittern der Blätter im Wind»⁸⁷ mehr als die eigentliche Filmhandlung. Siegfried Kracauer bezog sich auf diese Faszination, um das Kino insgesamt zu charakterisieren. Die Kamera erfasse die physische Realität «sozusagen im Flug», das Kino scheine

vom Wunsch beseelt, vorübergehendes materielles Leben festzuhalten, Leben in seiner vergänglichsten Form, Straßenmengen, unbeabsichtigte Gebärden und andere flüchtige Eindrücke sind seine Hauptnahrung.⁸⁸

Das Kino, so Kracauer, könne in diesem Bezug zum Ephemeren für die Errettung der äußeren Wirklichkeit sorgen, deren Verschwinden durch Verwissenschaftlichung und Technisierung drohe. Jacques Rancière argumentierte, dass die von Kracauer beschriebene materielle Spezifität des Films, diesen im Unterschied zu allen anderen Künsten an eine ganz bestimmte Idee von Geschichte binde:

Es ist die Idee einer Technik, die nicht nur Technik ist, sondern ein spezifischer Modus der Anschauung, der Modus einer Materie, die der Festkörperlichkeit und der Instrumentalität der Dinge entrungen und für die menschliche Gemeinschaft bewohnbar gemacht worden ist. In diesem «Mysterium» definiert sich eine gewisse Geschichtlichkeit des Menschen, die der Film nicht nur aufzeichnet, sondern die er mit seinem technischen und künstlerischen Dispositiv erst hervorbringt.⁸⁹

85 Ebd., S. 95.

86 Bazin, André: *Was ist Film?*, Berlin: Alexander 2004, S. 39.

87 Parville, Henri de: «Le Cinématographe», *Annales politiques et littéraires* 1896, S. 269–270, hier S. 270, zit. nach Köhler, Kristina: *Der tänzerische Film. Frühe Filmkultur und moderner Tanz*, Marburg: Schüren 2017, S. 151.

88 Kracauer, Siegfried: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1964, S. 11.

89 Rancière, Jacques: «Die Geschichtlichkeit des Films», in: Hohenberger, Eva (Hg.): *Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte, Texte zum Dokumentarfilm*,

Rancière zufolge steht der narrative Kern der Fabel immer im Bezug zu einer Erinnerung und zur Sorge um eine gemeinsame Zukunft.⁹⁰ Filmische Quellen speichern keinen unveränderlichen Sinn, sondern sind geschichtlich, indem sich im Wandel des hermeneutischen Deutungskontexts ihre Bedeutung ändern kann. Darauf beruht das bewegte ›Leben‹ der Kunstwerke im Geschichtsprozess. Die Analyse versucht konkret nachzeichnen, wie deren Geschichtlichkeit nie endet, sondern in neuen zeit-räumlichen Konstellationen, in neuen Aufführungen einen anderen Sinn begründen kann.

Die folgenden Untersuchungen widmen sich sogenannten Essayfilmen, also Filmen, die zu der durch die Kamera aufgezeichneten Wirklichkeit eine interpretierende und kommentierende Haltung einnehmen. Denn im filmischen Feld kann jeder Aspekt, jede Position oder Relation selbst Gegenstand eines filmischen Akts werden: sehen sehen, filmen filmen, beobachten beobachten, etc. In solchen Reflexionen entsteht ein Blick zweiter Ordnung, der Filme zu essayistischen Filmen und das Kino zu einem Modus des Denkens werden lässt.

Band 9, Berlin: Vorwerk 8 2003, S. 230–246, hier S. 230, 231; siehe weiters Robnik, Drehli (Hg.): *Das Streit-Bild: Film, Geschichte und Politik bei Jacques Rancière*, Wien u. a.: Turia + Kant 2010.

90 Vgl. Rancière: «Die Geschichtlichkeit des Films», S. 232 f.

2 Filmischer Essayismus: In Bildern denken

Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern Kunst macht sichtbar.
– Paul Klee, *Schöpferische Konfession* (1920)¹

Bald nach der Lumière'schen Erfindung tauchte die Idee auf, das Kino könne als ein Modus des Denkens fungieren, als eine Maschinerie, die Träume, Ideen, Gedanken und Gefühle darstellen und verändern könne. Der kuriose Kinematograph war bald dazu benutzt worden, dramatische Handlungen, aber auch mentale Zustände zu bebildern. Jenseits der klassischen Trennungen zwischen Anschauung und Imagination, zwischen Sinnlichkeit und Vernunft verwickelt der Film transversal alle Kategorien ineinander. Dadurch konnte er zur weltumspannenden Traumfabrik werden und blieb keineswegs jene ›Jahrmarktsgeschichte‹, als die Louis Lumière in einem Brief an seinen späteren Kameramann Félix Mesguich ihn darstellte:

Sie wissen, Mesguich, was wir Ihnen anbieten, ist keine Sache mit Zukunft, es ist mehr eine Jahrmarktsgeschichte. Das kann sechs Monate dauern, ein Jahr, vielleicht mehr, vielleicht weniger.²

«Une pensée qui forme / une forme qui pense».³ Dass das Kino «eine Form» sei, «die denkt» und gleichzeitig «ein Denken, das formt», ist ein Leitmotiv, das Jean-Luc Godard den HISTOIRE(S) DU CINÉMA, seiner filmischen Meditation über hun-

- 1 Klee, Paul: «Schöpferische Konfession», *Tribüne der Kunst und Zeit* 13, hg. v. Kasimir Edschmid, Berlin: Erich Reiß 1920, S. 28–40, hier S. 28.
- 2 Mesguich, Félix: *Tours de manivelle, souvenirs d'un Chasseur d'images*, Paris: B. Grasset 1933, S. 3 (Übers. d. Autors).
- 3 Jean-Luc Godard: HISTOIRE(S) DU CINÉMA, 3A: «Le monnaie de l'absolu» (TC 00:26:04 – 00:26:20).

dert Jahre Kinogeschichte zugrunde legte. Inwiefern kann man aber von einem Denken in Bildern, ja einem Denken der Bilder sprechen? Inwiefern ist das Bild eine Denkfigur?

Diese Fragen stellten sich nach 1945 neu angesichts einer filmischen Form, die zwischen Dokumentarfilm und Spielfilm persönliche Reflexion und Nachdenklichkeit ins Zentrum der filmischen Narration stellte. Als Reaktion auf den propagandistischen Missbrauch des Kinos während des Nationalsozialismus und des Zweiten Weltkrieges hatte sich die Forderung nach dokumentarischer Authentizität zunehmend durchgesetzt, was zu einer immer stärkeren Trennung von dokumentarischem und fiktionalem Film führte. Diese kategorische Grenzziehung ließ jedoch eine wachsende Gruppe von Filmen entstehen, die weder dem einen noch dem anderen Bereich klar zugeordnet werden konnten. Beispielfhaft seien einige dieser heute kanonischen Filme genannt: NUIT ET BROUILLARD (1955) und TOUTE LA MÉMOIRE DU MONDE (1956) von Alain Resnais, LA RABBIA (1963) von Pier Paolo Pasolini, Chris Markers SANS SOLEIL (1983) – der bis heute funkelndste Film im essayistischen Feld –, WIE MAN SIEHT (1986) von Harun Farocki, Jean-Luc Godards HISTOIRE(S) DU CINÉMA (1988–98). Der Begriff «Essayfilm» setzte sich in der Filmwissenschaft jedoch erst in den frühen 1990er-Jahren durch, um diese unklassifizierbaren Filme in einem heterogenen Korpus zusammenzufassen.

Jedes essayistische Experiment ist durch Heterodoxie, Transgression und Regelbruch gekennzeichnet, der Essayfilm kann deshalb kaum als Genre gefasst werden. Hartnäckig entzieht er sich der Definition, er ist ein Mischwesen, ein Zentaur,⁴ die rhizomatische Form des Kinos.⁵ Anstelle einer Gattungsdefinition ist der filmische Essayismus heuristisch durch eine Anzahl von typischen Merkmalen und Strategien zu fassen:

- Zunächst sind essayistische Filme offensiv *subjektiv*. Die bewusste Subjektivität vieler Essayfilme springt ins Auge: Off-Kommentar, Rede in der ersten Person, Selbstreferenzialität, direkte Adressierung des Publikums und dialogische Briefform verleihen der Autor*innenschaft eine Stimme, die im klassischen Dokumentarfilm zugunsten größerer Objektivität ausgeschlossen ist. Die Präsenz des Autors / der Autorin ist anerkannt, seine / ihre Selbstreflexivität ist leitendes Konstruktionsprinzip der filmischen Erzählung, deren roter Faden mit Vorliebe entlang einer obsessiven, persönlichen Investigation gesponnen wird.
- Essayistische Filme sind *kritisch* – und zwar nicht nur gegenüber ihrem Sujet und dessen Repräsentationen, sondern auch gegenüber sich selbst. Radikale

4 Lopate, Phillip: «In Search of the Centaur: The Essay-Film», *The Threepenny Review* 48/1992, S. 19–22.

5 Siehe Gorin, Jean-Pierre: «Proposal for a Tussle», in: Ofner, Astrid und Jean-Pierre Gorin (Hg.): *Der Weg der Termiten. Beispiele eines essayistischen Kinos 1909–2004*, Marburg: Schüren 2007, S. 9–14, hier S. 10; Rascaroli, Laura: «The Essay Film: Problems, Definitions, Textual Commitments», *Framework: The Journal of Cinema and Media* 49/2/2008, S. 24–47, hier S. 31–34.

Medien- und Ideologiekritik liegt dem mäandernden Diskurs vieler filmischer Essays zugrunde. Diese wird aber auch zur Selbstkritik und zum Movens der filmischen Entwicklung. Das lateinische «*exagium*» meinte zunächst «*Wiegen*», «*Test*», «*Versuch*». Von dieser Tradition ausgehend hieß «*essai*» bei Montaigne dann skeptische Evaluierung. Zweifel, Kontemplation und (Selbst-)Ironie sind leitende intellektuelle Tugenden des essayistischen Films.

- Essayistische Filme sind *offen*. Sie spielen mit der Un-Einheit von Zeit, Raum, Tonfall, Material und Stil. Ihre Themenentwicklung verläuft modular, fragmentarisch, episodisch, anekdotisch, induktiv, prozesshaft, rekursiv, spielerisch, assoziativ, rhizomatisch. Filmische Essays sind deswegen der Ästhetik der Romantik verbunden. Jeder einzelne essayistische Film verwirklicht auf singuläre Weise Umberto Ecos Idee des offenen Kunstwerks.
- Essayistische Filme sind *anti-realistisch*. Essayfilme zeigen keine Wirklichkeit, sondern zeigen die Produziertheit von Wirklichkeit. Die Immersion der Zuschauer*innen wird in jedem Fall von der gefilmten Wirklichkeit auf die Wirklichkeit des/der Filmenden gelenkt. Statt die Wirklichkeit zu beobachten, wird die Beobachtung beobachtet. Gegen die Realitätseffekte des Kinos bringen essayistische Filme ein ganzes Arsenal von Entauthentifizierungsstrategien in Stellung. So werden meist Bild- und Tonspur entkoppelt, um zwischen den sinnlichen Kanälen offene, nicht-hierarchische Beziehungen und neue Bedeutungen zu generieren.
- Essayistische Filme sind *konstruktivistisch*. Wenn man sagen kann, dass sich in jedem Film eine implizite Philosophie auffinden lässt, so sind Essayfilme die Konstruktivisten des Kinos. Sie zweifeln an der eindeutigen ontologischen Unterscheidbarkeit von Fakt und Fiktion. Denn wie Fiktionen sind Fakten immer hergestellte Fakten, die an sich die Spuren eines Kampfes um Repräsentation und Definitionsmacht tragen. Zwischen Dokument und Fiktion sind essayistische Filme auf der Suche nach einem schöpferischen audiovisuellen Denken.
- Essayistische Filme sind *hybrid*. Sie sind audiovisuelle Container, in denen sich die Grenzen zwischen narrativen Genres verunschärfen. Sie beziehen sich auf ein kleines Territorium, können dieses aber nach Belieben erweitern und wechseln. Das wilde Denken des Essays kann jederzeit unerwartete Verbindungen zu Fiktionen und Dokumenten und anderen Essays schlagen. Essays räubern im gesamten kulturellen Gedächtnis und können umstandslos disparate Medieninhalte inkorporieren (Text-Zitate, Found footage, Landkarten, Passfotos, Denkmäler, Computerspiele, technische Konstruktionszeichnungen, Zeitzeugeninterview, Stummfilme, YouTube-Videos etc.). Sie wildern aus Prinzip in allen Archiven und komponieren ihren Text aus der präzis-assoziativen Anverwandlung potenziell beliebiger Inter- und Kontexte. Als idiosynkratische audiovisuelle Netzwerke bilden sie ein lebendiges Gedächtnis nach.

- Essayistische Filme sind *minoritär*. Sie meiden das Große und Bedeutende und gehen meist von Sujets am Rande aus. Im scheinbar Banalen, Alltäglichen, Kleinen, Unbedeutenden finden sie neue Materialien, von denen die Reflexion ihren Ausgang nimmt. Sie meiden die großen geschichtlichen Stunden und das Spektakel der öffentlichen Selbstinszenierungen. Filmische Essays werden aus minoritärer Position entworfen, als Stimmen von Minderheiten, oft genug als Stimmen von Minderheiten innerhalb von Minderheiten. Auf diese Weise sind essayistische Filme immer politisch. Wenn man sagen kann, dass sich in jedem beliebigen Film eine ganz bestimmte implizite Politik auffinden lässt, so sind essayistische Filme die Radikaldemokraten des Kinos.

2.1 Klassische Poetiken des Filmessays

Das Kapital filmen: *Kinoglaz*, intellektuelle Montage, Filmessay

Einige mittlerweile klassische Poetiken des Filmessays schreiben die Tradition der Erforschung des literarischen Essayismus von Montaignes Selbstbefragungen hin zu Bertolt Brechts epischem Theater fort. Aus der literarischen Tradition ergaben sich fruchtbare Transfers ins filmische Feld, die in der Forschung zum Essayfilm bis heute produktiv gemacht werden. Eine erste begriffliche Fassung des Essayfilms reagierte in der Zwischenkriegszeit auf die Unzulänglichkeit der dokumentarischen Mittel angesichts einer hochtechnisierten, verwalteten Industriegesellschaft. Unabhängig voneinander fragten sich Sergej Eisenstein, Bertolt Brecht und Hans Richter, wie das Kapital darzustellen bzw. zu filmen sei. Am Beginn stand ein künstlerisches Krisenbewusstsein, das Brecht 1931 – zwei Jahre nach dem Beginn der Weltwirtschaftskrise – auf den Punkt gebracht hat:

Die Lage wird dadurch so kompliziert, daß weniger denn je eine einfache *«Wiedergabe der Realität»* etwas über die Realität aussagt. Eine Photographie der Krupp-Werke oder der AEG ergibt beinahe nichts über diese Institute. Die eigentliche Realität ist in die Funktionale gerutscht. Die Verdinglichung der menschlichen Beziehungen, also etwa die Fabrik, gibt die letzteren nicht mehr heraus. Es ist also tatsächlich *«etwas aufzubauen»*, etwas *«Künstliches»*, etwas *«Gestelltes»*.⁶

In seiner eigenen literarischen Produktion hatte Brecht auf die Krise des Abbild-Realismus und der mimetischen Repräsentation durch die Strategie der Verfremdung und des epischen Theaters geantwortet. In der Kinematografie – *der Tech-*

6 Brecht, Bertolt: *«Der Dreigroschenprozess. Ein soziologisches Experiment»* [1931], in: ds.: *Brechts Dreigroschenbuch*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1960, S. 81–121, hier S. 93 f.

nologie zur Abbildung des Sichtbaren schlechthin – führte diese Kritik an der Möglichkeit einer einfachen «Wiedergabe der Realität» zu unterschiedlichen programmatischen Auswegen. Zuerst in der Sowjetunion: Dziga Vertov – DER MANN MIT DER KAMERA – wollte in einer bolschewistischen Version des Futurismus bürgerliche Wirklichkeitskonstruktionen durch die Befreiung der post-humanistischen Potenziale des maschinellen «Kinoglaz», des «Kino-Auges», zertrümmern. Eine Maschine, die entfesselte Kamera, wurde zum eigentlichen Akteur des Kinos:

[B]efreit von zeitlichen und räumlichen Eingrenzungen, stelle ich beliebige Punkte des Universums gegenüber, unabhängig davon, wo ich sie aufgenommen habe. Dies ist mein Weg zur Schaffung einer neuen Wahrnehmung der Welt. So dechiffriere ich aufs neue die euch unbekannte Welt.⁷

Dagegen suchte Sergej Eisenstein die Spannweite seines Kinos durch die Entwicklung einer «intellektuellen Montage» so zu erweitern, dass sie zur Darstellung von Abstracta tauglich würde. Forderte Vertov die «kommunistische Dechiffrierung des Sichtbaren»⁸ mittels der entfesselten Kamera, proklamierte Eisenstein einen «intellektuellen Film».⁹ Die Zukunft liege «beim Nicht-Spielfilm, beim Film jenseits von Spiel- und Dokumentarfilm».¹⁰ Er wünschte sich ein Kino, dem es «ohne Vermittlung von Sujet, Fabel, handelnden Personen, Schauspielern usw. usf.»¹¹ möglich sei, «abstrakte Begriffe, logisch formulierte Thesen, intellektuelle und nicht nur emotionale Erscheinungen unmittelbar zu verfilmen.»¹² (Abb. 1) Er projizierte ein ««Magnitogorsk» der Kinematographie»,¹³ einen «Film über die Methode der Dialektik»,¹⁴ eine Übersetzung der Marx'schen Beschreibung des abstrakten Kapitalverhältnisses in Filmbilder. In seinen *Notaten zur Verfilmung des Marxschen «Kapital»* beschreibt er seinen Film OKTOBER als Vorstufe zu diesem Projekt:

7 Vertov, Dziga: «Kinoki – Umsturz» [1923], in: Albersmeier, Franz-Josef (Hg.): *Texte zur Theorie des Films*, Stuttgart: Reclam 1979, S. 24–38, hier S. 34.

8 Vertov, Dziga: *Schriften zum Film*, hg. v. Wolfgang Beilenhoff, München: Hanser 1973, S. 112.

9 Eisenstein, Sergej M.: «Die Geburt des intellektuellen Films» [ca. 1945], in: ds.: *Schriften 3 – Oktober. Mit den Notaten zur Verfilmung von Marx' «Kapital»*, hg. v. Hans-Joachim Schlegel, München: Hanser 1975, S. 169–178, hier S. 169; siehe Grabher, Peter: «Eisensteins sexuelle Politiken», in: Wieder, Christina u. a. (Hg.): *Sexualität und Widerstand: internationale Filmkulturen*, Wien: Mandelbaum 2018, S. 122–148.

10 Eisenstein, Sergej M.: «Unser Oktober» [1928], in: ds.: *Schriften 3 – Oktober. Mit den Notaten zur Verfilmung von Marx' «Kapital»*, S. 182–186, hier S. 182.

11 Eisenstein: «Die Geburt des intellektuellen Films» [ca. 1945], S. 175.

12 Ebd.

13 Eisenstein, Sergej M.: «Die marxistisch-leninistische Methode im Film» [1932], in: ds.: *Schriften 3 – Oktober. Mit den Notaten zur Verfilmung von Marx' «Kapital»*, S. 248–259, hier S. 254.

14 Ebd.



1 Eisenstein zielte bei der Montage von OKTOBER auf ein Denken in Bildern; Screenshot aus NACHRICHTEN AUS DER IDEOLOGISCHEN ANTIKE VON Alexander Kluge (DVD 1, TC 01:56:13)

Im Film erscheint [...] mit OKTOBER eine neue Filmform – ein «Essay»-Band aus einer Reihe von Themen, die die Oktober[revolution] ausmachen.¹⁵

Im Originaltext verwendete Eisenstein an dieser Stelle den englischen Ausdruck «Essays». Er hoffte, die neue Filmform würde dazu in der Lage sein, die marxistische Dialektik ins Kino zu übertragen, wie er es 1928 in seinem programmatischen Text *Dramaturgie der Film-Form (Der dialektische*

Zugang zur Film-Form) gefordert hatte. Die Kunst müsse die Dinge analog zur dynamischen Betrachtungsweise dieser Philosophie in den Blick nehmen:

Bestehen als ständiges Entstehen aus der Rückwirkung zweier konträrer Widersprüche. Synthese, die im Widerspruch von These und Antithese *entsteht*. [...] Im Gebiete der Kunst verkörpert sich dieses dialektische Prinzip der Dynamik im KONFLIKT als dem wesentlichen Grundprinzip des Bestehens eines jeden Kunstwerks und jeder Kunstgattung. DENN KUNST IST IMMER KONFLIKT: 1. ihrer sozialen Mission nach, 2. ihrem Wesen nach, 3. ihrer Methodik nach.¹⁶

Ein ausgearbeitetes Programm des «Filmessays» wurde allerdings zuerst außerhalb der Sowjetunion formuliert: Der frühere Dadaist Hans Richter formulierte in einem Text für die *Basler Nationalzeitung* 1940 sein Unbehagen am herkömmlichen Dokumentarfilm: «Der Filmessay. Eine neue Form des Dokumentarfilms».¹⁷ Dessen Aufgabe sei es nicht, wie eine Ansichtskarte «schöne Ansichte[n]»¹⁸ der Welt zu bieten, sondern «Gedanken auf der Leinwand zu for-

15 Eisenstein, Sergej M.: «Notate zur Verfilmung des Marxschen «Kapital», in: ds.: *Schriften 3 – Oktober. Mit den Notaten zur Verfilmung von Marx' «Kapital»*, S. 289–311, hier S. 290; siehe Fihman, Guy: «L'essai cinématographique et ses transformations expérimentales», in: Liandrat-Guigues, Suzanne und Murielle Gagnebin (Hg.): *L'essai et le cinéma*, L'or d'Atalante, Seyssel: Champ Vallon 2004, S. 41–48, hier S. 41.

16 Eisenstein, Sergej M.: «Dramaturgie der Filmform» [1929], in: ds.: *Schriften 3 – Oktober. Mit den Notaten zur Verfilmung von Marx' «Kapital»*, München: Hanser 1975, S. 200–225, hier S. 201.

17 Richter, Hans: «Der Filmessay. Eine neue Form des Dokumentarfilms» [1940], in: Blümlinger, Christa und Wulff Constantin (Hg.): *Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film*, Wien: Sonderzahl 1992, S. 179–192.

18 Ebd., S. 195f.

men».¹⁹ Wie bei Brecht war es für Richter die Undarstellbarkeit kapitalistischer Verwertungsprozesse im modernen Börsenkapitalismus, die zu einer Krise der filmischen Repräsentation geführt hätte:²⁰

Schon bei einer Aufgabenstellung wie ›Die Funktion der Börse ist die eines Marktes‹ reicht die genaue Wiedergabe in chronologischer Folge aller noch so gut beobachteten Etappen eines Börsengeschäftes nicht mehr aus. [...] Mit anderen Worten man kann sich nicht wie beim einfachen Dokumentarfilm mehr darauf verlassen, das darzustellende Objekt einfach abzuphotographieren, sondern man muß, mit welchen Mitteln es auch sei, versuchen, die Idee der Sache wiederzugeben.²¹

Die Kamera könne zwar die sozialen Folgen eines Börsencrashes zeigen, nicht jedoch seine strukturellen Ursachen. Die spezifische Unsichtbarkeit der kapitalistischen Gegenwart erzwingt neue filmische Strategien der Sichtbarmachung:

Auf diese Weise wird dem Dokumentarfilm die Aufgabe gestellt, gedankliche Vorstellungen zu veranschaulichen. Auch was an sich nicht sichtbar ist, muß sichtbar gemacht werden. Die gespielte Szene wie die einfach abgebildete Tatsache sind Argumente in einer Beweisführung, die zum Ziele hat, Probleme, Gedanken, selbst Ideen allgemein verständlich zu machen. Aus diesem Grund halte ich die Bezeichnung Essay für diese Form des Films zutreffend, denn auch in der Literatur bedeutet ja ›Essay‹ die Behandlung schwieriger Themen in allgemein verständlicher Form.²²

Richter zufolge könne sich dieser neue Essayfilm zur Erfüllung seiner Aufgaben alle Freiheiten erlauben:

Denn da man im Filmessay an die Wiedergabe der äußeren Erscheinungen nicht gebunden ist, sondern im Gegenteil das Anschauungsmaterial überall herbeiziehen muß, so kann man frei in Raum und Zeit springen: von der objektiven Wiedergabe beispielsweise zur phantastischen Allegorie, von dieser

19 Ebd., S. 198.

20 In seinen Filmen *INFLATION* (D 1928) und *DIE BÖRSE ALS BAROMETER DER WIRTSCHAFTSLAGE* (D 1939) hatte Richter sich selbst an dieser Undarstellbarkeit abgearbeitet; siehe Stäheli, Urs und Dirk Verdicchio: «Das Unsichtbare sichtbar machen: Hans Richters *DIE BÖRSE ALS BAROMETER DER WIRTSCHAFTSLAGE*», *montage/av* 15/172006, S. 108–122. W. D. Griffiths *A CORNER IN WHEAT* (USA 1909) gilt als erster Versuch, die unanschaulichen Prozesse der Rohstoffspekulation filmisch darzustellen; siehe Färber, Helmut: *A CORNER IN WHEAT von D. W. Griffith, 1909. Eine Kritik*, München u. a.: Färber 1992.

21 Richter: «Der Filmessay. Eine neue Form des Dokumentarfilms», S. 196.

22 Ebd., S. 197.

zur Spielszene: man kann tote und lebendige, künstliche wie natürliche Dinge abbilden, alles verwenden, was es gibt und was sich erfinden läßt – wenn es nur als Argument für die Sichtbarmachung des Grundgedankens dienen kann.²³

Darüber hinaus sei es die Aufgabe solcher Filme, «schöpferisch in die Vorstellungswelt unserer Zeit einzugreifen».²⁴ In einer kapitalistischen Gegenwart, in der den Menschen Hören und Sehen vergeht, sollen sie dem überforderten Sensorium zu Hilfe kommen, die Strukturen der Macht sichtbar machen und die subjektiven Ressourcen der Zuschauer*innen stärken, ihre Urteils- und Vorstellungskraft.

Das denkende Kino: Die *Caméra-stylo*

Die Idee eines filmischen Denkens war auch in der frühen französischen Filmtheorie angelegt. Die Theoretiker eines poetischen Impressionismus Ricciotto Canudo, Louis Delluc und Jean Epstein hatten die subjektive Seite des Kinos betont und die Filmemacher dazu ermutigt, ihr Inneres in einem persönlichen Kino zum Ausdruck zu bringen.²⁵ In dieser Tradition prophezeite 1948 Alexandre Astruc (1923–2016)²⁶ in einem heute kanonischen Text, dass der Film zu einer Form werden würde, in der «ein Künstler seine Gedanken, so abstrakt sie auch seien»²⁷ wie in einer Sprache «ausdrücken» und «seine Probleme so exakt formulieren» könne, «wie das heute im Essay oder Roman der Fall ist.»²⁸ Dem Film stehe eine große Zukunft bevor, wenn er sich in einen «geschriebenen» Film transformiere:

Darum nenne ich diese neue Epoche des Films die Epoche der Kamera als Federhalter [la caméra-stylo]. Dieses Bild hat einen genauen Sinn. Es bedeutet, daß der Film sich nach und nach aus der Tyrannei des Visuellen befreien wird, des Bildes um des Bildes willen, der unmittelbaren Fabel, des Konkreten, um zu einem Mittel der Schrift zu werden, das ebenso ausdrucksfähig und ebenso subtil ist wie das der geschriebenen Sprache.²⁹

Die Filmemacher*innen zeichnen Wirklichkeit nicht einfach auf oder inszenieren sie, sondern «lesen» bzw. «dechiffrieren» diese. Ihren Film «schreiben» sie mit der Kamera und am Schneidetisch. In ausgezeichneter Weise sei der Film dazu bestimmt, den Gedanken eines Ichs Ausdruck zu verleihen, ganz so wie dies im 16. Jahrhundert der Essay für Montaigne und im 17. Jahrhundert der Traktat für

23 Ebd.

24 Ebd., S. 198.

25 Vgl. Rascaroli: «The Essay Film», S. 26 f.

26 Siehe Astruc, Alexandre: *Du stylo à la caméra – et de la caméra au stylo*, Paris: Archipel 1992.

27 Astruc: «Die Geburt einer neuen Avantgarde: Die Kamera als Federhalter», S. 200.

28 Ebd.

29 Ebd.

Descartes geleistet hatte. Als ‹Caméra-stylo› werde die Kamera die Schreibfeder beerben:

Heute würde Descartes sich bereits mit einer 16mm-Kamera und Film in sein Zimmer einschließen und den *Discours de la méthode* als Film schreiben, denn sein *Discours* würde heute so ausfallen, daß nur der Film ihn, wie es sich gehörte, ausdrücken könnte. [...] Der Ausdruck des Gedankens ist das Grundproblem des Films.³⁰

Deshalb forderte Astruc, dass das Kino

zu einer so rigorosen Sprache wird, daß der Gedanke sich direkt auf den Filmstreifen niederschreibt, ohne den Umweg über die plumpen Bilderassoziationen zu nehmen, die das Entzücken des Stummfilms waren.³¹

Damit war auch die Evokation von Ideen durch die Eisenstein'sche Attraktionsmontage gemeint. Astrucs Kritik am Dokumentarfilm traf sich andererseits mit Eisensteins Ablehnung eines dokumentarischen ‹Material-Spektakel[s]›.³²

Das dokumentarische Zeitalter der an einer Straßenecke aufgestellten Kamera, die auf gut Glück ihre Bilderfracht aufnimmt, ist längst vergangen.³³

Damit das Kino der Zukunft seine Sprache finden könne, müsse es alle überkommenen Genres verlassen und zum Essay werden: ‹Das Kino hat nur eine Zukunft, wenn die Kamera es schafft, den Federhalter zu ersetzen.›³⁴ Denn seine Sprache sei

weder jene der Fiktion noch jene der Reportagen, sondern jene des Essays. Es wird sich von der Diktatur der Fotografie und von der getreuen Abbildung der Realität losreißen und schließlich Durchgangsort zum Abstrakten werden.³⁵

Dabei dachte Astruc keineswegs in erster Linie an die Verwendung von geschriebener oder gesprochener Sprache im Film. Der ‹régisseur› des alten Kinos werde vielmehr zum ‹auteur› des neuen Films, indem er sich auf den dynamischen,

30 Ebd., S. 200, 201; siehe Astruc, Alexandre: *Le roman de Descartes*, Paris: Balland 1989.

31 Astruc: ‹Die Geburt einer neuen Avantgarde: Die Kamera als Federhalter›, S. 201.

32 Eisenstein, Sergej M.: *Schriften 3 – Oktober. Mit den Notaten zur Verfilmung von Marx' 'Kapital'*, hg. v. Hans-Joachim Schlegel, München: Hanser 1975, S. 184.

33 Astruc, Alexandre: ‹L'avenir du cinéma›, *Trafic* No. 3/1992, S. 151–158, hier S. 153 (Übers. d. Autors).

34 Ebd., S. 154.

35 Ebd.

signifikativen Charakter des filmischen Bildes selbst stütze. Wiederum klingt das Eisenstein'sche Programm an, wenn Astruc deklariert, jeder Film sei als bewegtes Bild «der Durchgangsort einer unerbittlichen, ununterbrochen fortwaltenden Logik, [...] einer Dialektik» und jedes Filmbild insofern ein «Theorem»:³⁶

Jeder Gedanke wie jedes Gefühl ist eine Beziehung zwischen einem Menschen und einem anderen Menschen oder gewissen Objekten, die Teile seiner Welt sind. Indem er diese Beziehungen darlegt, deren greifbare Spur zeichnet, kann der Film sich wahrhaft zum Ort des Ausdrucks der Gedanken machen.³⁷

Das Denken wird den Bildern in der Epoche des Tonfilms also nicht durch sprachliche Mittel nachträglich hinzugefügt, sondern findet in diesen selbst statt. Im Anschluss an Astruc formulierte Frieda Grafe,

dass es im Essayfilm ein Denken gibt, das sich an eine Kombination von Sprache und Bild bindet, und dass dies nicht eine Darstellung von Denken ist, sondern dass diese gedanklichen Bewegungen tatsächlich stattfinden, dass der Gang der Gedanken im Medium selbst stattfindet.³⁸

Der Blick auf die Zukunft ist für Astruc nicht zufällig, sondern essenzieller Aspekt der neuen filmischen Form:

Diese Kunst kann nicht, die Augen auf die Vergangenheit gerichtet von wiedergekäuten Erinnerungen und dem Heimweh nach einer vergangenen Epoche leben. Ihr Gesicht ist längst auf die Zukunft gerichtet, und im Film, wie anderswo, gibt es keine andere Sorge als die um die Zukunft.³⁹

Astruc wurde mit seinen Manifesten zu einem Wegbereiter der Autorentheorie der Nouvelle Vague. Ohne ihn explizit zu erwähnen, beschrieb Klaus Theweleit in einem Text über Godards HISTOIRE(S) DU CINÉMA die Bedeutung der «Camérostylo» für die jungen französischen Filmemacher der 1950er-Jahre:

Sie schreiben nicht über Film, sie schreiben mit den Filmen, die sie sehen; sie schreiben diese Filme um; sie schreiben sie weiter in die Filme hinein, die sie

36 Astruc: «Die Geburt einer neuen Avantgarde: Die Kamera als Federhalter», S. 202.

37 Ebd.

38 Zit. nach Barth, Hermann: «Über das essayistische Kino», Filmmuseum im Stadtmuseum München «Ich und die Kamera», Programm Herbst 2010, S. 36–39.

39 Astruc: «Die Geburt einer neuen Avantgarde: Die Kamera als Federhalter», S. 204. Astruc sah 1948 voraus, dass die mediale Entwicklung dazu führen würde, dass «jedermann Projektionsapparate bei sich zu Hause hat und zum Buchhändler um die Ecke geht, um sich über jedes beliebige Thema und in jeder beliebigen Form geschriebene Filme zu entleihen [...]» (ebd., S. 200f.).

selber im Begriff sind zu machen. In (unovidischer) Metamorphose wird die Schreibmaschine unter ihren Händen zur Kamera; die Kritiker mutieren zu Filmemachern: den Regisseuren der Nouvelle Vague.⁴⁰

Als Astruc seine Idee eines neuen Kinos formulierte, hatte er nicht Dokumentarfilme vor Augen, sondern Spielfilme von Welles, Hitchcock, Bresson, Malraux und Rossellini. Auch Jacques Rivette feierte 1955 in den *Cahiers du cinéma* Rossellinis VIAGGIO IN ITALIA (I 1953) als den Film,

der mit vollkommener Klarheit, endlich dem Kino, das bisher auf die Erzählung angewiesen war, die Möglichkeiten des Essais aufzeigt. [...] Der Essai ist, seit mehr als fünfzig Jahren, die eigentliche Sprache der modernen Kunst; er ist die Freiheit, die Unruhe das Suchen, die Spontaneität.⁴¹

VIAGGIO IN ITALIA sei zugleich «metaphysischer Essai, Bekenntnis, Reisejournal, Tagebuch [...]»⁴² Ebenfalls ohne Astruc zu nennen, bezog sich Rivette auf dessen Konzept der «Caméra-stylo», wenn er über Rossellinis Filmarbeit äußerte, dass «der unermüdliche Blick der Kamera die Rolle des Stifts»⁴³ spiele: «[E]ine Zeit-Zeichnung vollzieht sich unter unseren Augen [...]»⁴⁴ Im essayistischen Modus befreit sich das fiktionale Kino von den Zwängen der Handlung, des Theaters und des Romans und wird zum Medium einer spontanen Subjektivität, einer frei schweifenden Reflexion. Der «auteur» selbst wurde zum Gravitationszentrum des kommenden Kinos.

Epistemologie des Essays: Experiment, Konstellation, Kraftfeld

Eine andere Theoretisierung als genuin moderne Form erfuhr der Essay in Deutschland nach 1945: Sowohl Max Bense wie Theodor W. Adorno fassten den Essay in einer erkenntniskritischen Perspektive, in der er nicht mehr nur als literarische Gattung, sondern als epistemologische Methode erschien. Als wissenschaftliche Strategie ziele er auf die Wahrheit eines Gegenstandes als asymptotischen Fluchtpunkt einer Wirklichkeit, die als Horizont von beiden Autoren nicht in Frage gestellt wird. Einige Bestimmungsmerkmale, die Max Bense in seinem Text *Über den Essay und seine Prosa* (1947) aufzählt, lassen sich ohne weiteres auf den Essayfilm übertragen. Es fällt umso leichter, in seinem Text «filmen» für

40 Theweleit, Klaus: «Bei vollem Bewußtsein schwindlig gespielt», HISTOIRE(S) DU CINÉMA / GESCHICHTE(N) DES KINOS, Filmedition Suhrkamp 10, Berlin/Frankfurt a.M.: Absolut Medien / Suhrkamp 2009, S. 5.

41 Rivette, Jacques: «Brief über Rossellini» [1955], in: ds.: *Schriften fürs Kino*, München: Institut Français / Münchner Filmzentrum 1989, S. 72–90, hier S. 84.

42 Ebd.

43 Ebd., S. 76.

44 Ebd.

«schreiben» zu lesen, als er immer wieder visuelle Metaphern gebraucht, um den essayistischen Schreibprozess zu charakterisieren:

Essayistisch schreibt, wer experimentierend verfaßt, wer also seinen Gegenstand hin und her wälzt, befragt, betastet, prüft, durchreflektiert, wer von verschiedenen Seiten auf ihn losgeht und in seinem Geistesblick sammelt, was er sieht, und verwortet, was der Gegenstand unter den im Schreiben geschaffenen Bedingungen sehen läßt.⁴⁵

In einer Art kubistischen Umkreisung erstet das Bild des Gegenstands aus einer Kombination von Beobachtungen. Bense hebt hervor, dass im Essay die Bedingungen der künstlerischen Aktivität selbst die Darstellung des Gegenstands mitbestimmen. Der*die Untersuchende beeinflusst den Ausgang des Experiments, indem er*sie bestimmte Bedingungen der Wahrnehmung des Gegenstandes schafft. Der Essay wäre also gleichsam die der Quantentheorie entsprechende künstlerische Form.⁴⁶ Bei Bense steht das wissenschaftliche Motiv im Zentrum, das Erfassen einer letztlich unerreichbaren Wirklichkeit. Aber weder Wissenschaft noch Kunst können dem Gegenstand endgültig beikommen. Darauf reagiert der Essay, indem er improvisierend und experimentell die Bedingungen der Möglichkeit des Erscheinens des Gegenstandes ins Bild zu rücken versucht. Überträgt man diese Bestimmungen Benses aufs filmische Feld, könnte man formulieren, dass Essayfilme Versuche wären, zu zeigen, wie der Gegenstand unter den jeweiligen im Film geschaffenen Bedingungen überhaupt sichtbar wird.

Auch Theodor W. Adorno gebraucht in *Der Essay als Form* (1958) zur Charakterisierung des literarischen Essays starke visuelle Metaphern. Wie bei Bense stehen auch bei Adorno Subjekt und Objekt, Autor und Gegenstand einander schroff gegenüber, allerdings zielt Adorno auf ein dynamischeres, dialektisches Verhältnis des Essays zu seinem Gegenstand, der vom Essay allererst konstituiert wird:

[Im Essay] treten diskret gegeneinander abgesetzte Elemente zu einem Lesbaren zusammen [...]. Als Konfiguration aber kristallisieren sich die Elemente durch ihre Bewegung. Jene ist ein Kraftfeld, so wie unterm Blick des Essays jedes geistige Gebilde in ein Kraftfeld sich verwandeln muß.⁴⁷

45 Bense, Max: «Über den Essay und seine Prosa», *Mercur* 3/1947, S. 414–424, hier S. 418.

46 Siehe Bense, Max: «Was ist Substanz? Zwischen Elektron und Feld. Spekulationen und Tatsachen aus der modernen Physik», *Kölnische Zeitung* 11.7.1937; weiters Bense, Max: «Heisenbergs Weltbild», *Kölnische Zeitung* 21.6.1942; sowie Emter, Elisabeth: *Literatur und Quantentheorie. Die Rezeption der modernen Physik in Schriften zur Literatur und Philosophie deutschsprachiger Autoren (1925–1970)*, Berlin u. a.: de Gruyter 1995.

47 Adorno, Theodor W.: «Der Essay als Form» [1954–1958], in: ds: *Noten zur Literatur*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1981, S. 9–33, hier S. 21 f.

Der Essay macht aus dem Gegenstand eine Konfiguration von Elementen eines Kraftfeldes und nimmt ihm damit das geschlossen Objekthafte. Er erscheint jetzt als eine Konstellation von Kräften in Bewegung. Der Essay entsteht aus einem Blick, der die relationale Bezogenheit der nur scheinbar starren und isolierten Gegenstände sichtbar macht. «Ketzerei» sei, so Adorno, «innerstes Formgesetz»⁴⁸ des Essays. Seiner Suche liegt kein ontologischer Wahrheitsbegriff zugrunde, sondern ein erkenntniskritischer. Er tastet Bruchlinien ab und speist sich aus Dilemmata und Dissonanzen, Kontrasten und Konflikten: «Diskontinuität ist dem Essay wesentlich, seine Sache stets ein stillgestellter Konflikt.»⁴⁹

Essayistische Filme kennen zahlreiche Strategien, um solche Diskontinuität zu erzeugen: Die Trennung von Bild- und Tonspur, das subversive Spiel mit den Codes des Fiktionalen wie des Dokumentarischen, etc. Unter ihrem Röntgenblick werden die der Realität zugrunde liegenden, mit einander im Streit liegenden Kräfte sichtbar. Die «Wirklichkeit» ist ihnen keine gegebene Bezugsgröße, die vorausgesetzt werden kann, sondern ist eben das zu erklärende. Essays überschreiten die «Realität», indem sie diese als Konfiguration eines Kraftfeldes lesbar machen. Indem Essays Wirklichkeit in Lesbarkeit überführen, kann der Konflikt, der Adorno zufolge stets die Sache des Essay ist, stillgestellt werden. Durch Verschieben, Ziehen, Hinzufügen, Umgruppieren von Feldpunkten kann in die Anordnung der Kraftpunkte eingegriffen werden. So wird die Umdeutung, Rekonfiguration und Transposition des Wirklichen möglich.

Die schriftbildlichen Korrespondenzen zwischen literarischem und filmischem Essay sind nicht zufällig: So wie sich der geschriebene Essay bei Bense als auch bei Adorno durch die Montage eines spezifischen multiperspektivischen Blicks auf die Gegenstände entfaltet, orientieren sich viele Beispiele des filmischen Essayismus an der Idee einer Lesbarkeit des Visuellen.

Das schöpferische Auge: *Visual thinking*, offenes Kunstwerk

Der Begriff des Kraftfeldes öffnet den Übergang zur Thematik eines anschaulichen Denkens. Adorno entlehnte diese Metapher, die in seinem einzigen größeren Text zur Methode eine wichtige Rolle spielt, von Rudolf Arnheim. Dieser hatte 1954 in *Art and Visual Perception. A psychology of the creative eye*⁵⁰ eine Ästhetik auf wahrnehmungspsychologischer Grundlage vorgestellt. Vermittelt durch Kurt Lewins Gestaltpsychologie fand der physikalische Feldbegriff Eingang in Arnheims The-

48 Ebd., S. 33.

49 Ebd., S. 25.

50 Arnheim, Rudolf: *Art and visual perception. A psychology of the creative eye* [1954], Berkeley: University of California Press 1957; dt.: Arnheim, Rudolf: *Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges*, Berlin: de Gruyter 1965.

orie eines «visual thinking»,⁵¹ einer der Wahrnehmung inhärenten Form des Denkens. Ein wichtiger Vordenker war der in die USA emigrierte ungarische Maler und Kunstpädagoge György Kepes, der bereits 1944 in *Language of Vision*⁵² die visuelle Wahrnehmung in den Termini von «Kräften» und «Feldern» beschrieben hatte:

The optical units create an interpretation of the surface as a spatial world; they have strength and direction, they become spatial forces.⁵³

Die Erfahrung von Bildern sei eine Interaktion zwischen inneren und äußeren Kräften sowie ihren jeweiligen Medien:

The experiencing of every image is the result of an interaction between external physical forces and internal forces of the individual as he assimilates, orders, and molds external forces to his own measure. [...] Every force acts in a medium, exists in a field. Any process induced by forces makes sense only with reference to the surroundings, as an interaction between the force and the medium in which it acts.⁵⁴

Auf den Spuren von Kepes entwickelte Arnheim ein Konzept des anschaulichen Denkens, das die alten Dualismen von Wahrnehmen und Denken, Anschauung und Intellekt, Perzeption und Kognition überwinden sollte. Die empirische Wahrnehmungspsychologie hatte nachweisen können, dass innerhalb der räumlichen Wahrnehmung kognitive Problemlösungsvorgänge stattfinden. Arnheim:

Was it seeing or was it thinking that solved the problem? Obviously the distinction is absurd. In order to see we had to think; and we had nothing to think about if we were not looking. [...] But our claim goes farther. We assert not only that perceptual problems can be solved by perceptual operations but that productive thinking solves any kind of problem in the perceptual realm because there exists no other arena in which true thinking can take place.⁵⁵

Einfache visuelle Anordnungen folgen einer «complex hidden structure»,⁵⁶ so wie Eisenspäne «will reveal the lines of force in a magnetic field.»⁵⁷ (Abb. 2)

51 Arnheim, Rudolf: *Visual thinking*, London: Faber & Faber 1969; dt.: Arnheim, Rudolf: *Anschauliches Denken. Zur Einheit von Bild und Begriff*, Köln: DuMont 2001; weiters Arnheim, Rudolf: «A Plea for Visual Thinking», *Critical Inquiry* 6/3/1980, S. 489–497.

52 Kepes, György: *Language of vision* [1944], New York: Dover 1995.

53 Ebd., S. 19.

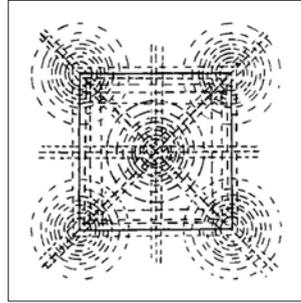
54 Ebd., S. 16.

55 Arnheim: «A Plea for Visual Thinking», S. 492.

56 Arnheim: *Art and visual perception*, S. 2.

57 Ebd. Auch Pierre Bourdieu verwendete den Begriff des «intellektuellen Kräftefelds» als «System von Kraftlinien», «nach der Art eines magnetischen Feldes», vgl. Bourdieu, Pierre: *Zur*

Das kreative Auge erforscht die visuelle Figur in ihren Variationen und detektiert auf diese Weise die Eigenschaften der «structural map»⁵⁸ des visuellen Kraftfeldes. Ohne Wahrnehmung ist jedes Denken undenkbar. Auch die Lösung abstrakter Probleme erfolgt Arnheim zufolge im Umkreis des visuellen Denkens vermittelt einer «intelligence of the senses».⁵⁹ Künstlerische und wissenschaftliche Praktiken rücken in dieser Perspektive zusammen. So wie eine wissenschaftliche Entdeckung ist auch ein künstlerischer Ausdruck für Arnheim



2 Das Bild vom «Kraftfeld» bei Kepes und Arnheim; *Art and visual perception* (1957)

a form of reasoning, in which perceiving and thinking are indivisibly intertwined. A person who paints, writes, composes, dances, I felt compelled to say, thinks with his senses.⁶⁰

Arnheims sinnliches Denken schafft einen neuen Zugang zur Poetik des Essayfilms, indem Kognition in den vorbewussten und vorsprachlichen Bereich verlagert wird. Das Denken wird den Bildern nicht erst von außen durch die Intentionalität eines Autors – in Kommentar, Montage oder anderen Stilmitteln – hinzugefügt, sondern findet innerhalb der visuellen Wahrnehmung selbst statt. Diese Auffassung scheint die Unabhängigkeit der für den Essay charakteristischen Reflexion zu bestreiten. Jedoch benennt Arnheim genau den Moment, in dem die reflektierende Subjektivität ins Spiel kommt:

In ambiguous situations the visual pattern ceases to determine what is to be seen, and subjective factors in the observer become more effective [...].⁶¹

Von Arnheim ausgehend könnte man sagen, dass filmische Essays die Elemente eines Feldes in ambige, mehrdeutige Relationen zueinander stellen, sodass es zu Situationen der Indetermination kommt, die die Aktivierung der Subjektivität anregen, denn in diesen Situationen *muss* interpretiert, geurteilt, verglichen werden. Dadurch wird der filmische Essay zu jenem offenen visuellen Kunstwerk, das Umberto Eco 1962 beschrieben hat, denn er funktioniert als

Soziologie der symbolischen Formen, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974, S. 76; weiters Waldenfels, Bernhard: *Ordnung im Zwielficht* [1987], Paderborn: Fink 2013, S. 57 f.

58 Arnheim: *Art and visual perception*, S. 3.

59 Arnheim: «A Plea for Visual Thinking», S. 497.

60 Arnheim: *Visual thinking*, S. V.

61 Arnheim: *Art and visual perception*, S. 4.

Vorschlag eines ‚Feldes‘ interpretativer Möglichkeiten, als Konfiguration von mit substantieller Indeterminiertheit begabten Reizen, so daß der Perzipierende zu einer Reihe stets veränderlicher ‚Lektüren‘ veranlaßt wird [...].⁶²

Die Struktur eines solchen Kunstwerkes besteht laut Eco aus einer «Konstellation» von Elementen, die in wechselseitige Relationen eintreten können.»⁶³ Ecos Beschreibung der Vorgehensweise im offenen Kunstwerk verbindet Adornos Konzept vom Essay als Kraftfeld und Arnheims Konzept eines anschaulichen Denkens:

Man muß also die Elemente einer Konstellation auswählen, zwischen denen, allerdings erst *nach* der Wahl, mehrwertige Zusammenhänge hergestellt werden sollen. [...] Die Offenheit hat also die langwierige und sorgfältige Organisation eines *Möglichkeitsfeldes* zur Voraussetzung.⁶⁴

2.2 Postklassische Poetiken des essayistischen Films: Modus, Dialog, Anrufung

Alle im vorigen Kapitel besprochenen Poetiken bleiben für die aktuelle Diskussion wesentlich. Sie bilden bis auf weiteres kanonische Referenzen für die Diskussion des essayistischen Kinos, das heute in der Filmwissenschaft als eine der wesentlichen filmischen Strömungen der letzten Jahrzehnte beachtet wird.⁶⁵ Im Unterschied zu Eisenstein, Richter und Astruc, die alle ein erst zu schaffendes Kino beschwören mussten, für das es noch kein einziges konkretes Beispiel gab, kann sich die heutige Forschung auf einen vielfältigen Korpus von Filmen beziehen, die dem Essayfilm zugeordnet werden können. Timothy Corrigan etwa schrieb 2011 in einer Monografie zum Essayfilm:

Essay films are arguably the most innovative and popular forms of filmmaking since the 1990s, producing a celebrated variety of examples from filmmakers around the globe. However extremely they may vary in style, structure and subject matter, the best of these, I believe, work in the tradition of Marker, a tradition that draws on, merges, and re-creates the literary essay and the photo-essay within the particular spatial and temporal dynamics of film.⁶⁶

62 Eco: *Das offene Kunstwerk*, S. 154.

63 Ebd.

64 Ebd., S. 203.

65 Siehe dazu die «Kleine Geschichte der Essayfilm-Forschung» in: Kramer/Tode: «Modulationen des Essayistischen im Film. Eine Einführung», S. 16–19.

66 Corrigan: *The essay film from Montaigne, after Marker*, S. 49.

Strategien des essayistischen Kinos gehören auch im Grenzbereich zwischen bildender Kunst und Film zum Repertoire künstlerischer Ausdrucksformen. Zunächst von Europa und hier vor allem von Frankreich ausgehend ist der Filmessay heute ein weltweites Randphänomen. Autor*innen des globalen Südens – Octavio Getino und Fernando Solanas, Trinh T. Minh-ha, Jean-Marie Teno, Raoul Peck u.v.a. – artikulieren seit den 1970er-Jahren postkoloniale Verhältnisse durch Rückgriff auf filmessayistische Strategien. Die Konjunktur des Essayfilms in den letzten Jahrzehnten ist dabei mit der technischen Mobilisierung der Kamera verbunden. Obwohl im Kern kritisch, war der Essayfilm immer rückhaltlos technophil: Die Einführung leichter 35-mm-Kameras durch Firmen wie Arriflex und Éclair in den 1930er- und 1940er-Jahren, von 16-mm-Film ab den späten 1940er-Jahren, von Video-Technik ab 1967, schließlich digitalem Video, Internet und mobiler Telephonie und den darauf basierenden Konvergenztechnologien⁶⁷ – jede Neuerung stimulierte neue Artikulationsweisen der aktiven Subjektivität des essayistischen Films.⁶⁸ Die Krise der medialen Repräsentation trug das ihre dazu bei, den Erfindungsgeist und die Kreativität der Astruc'schen ‚Caméra-stylo‘ anzustacheln.⁶⁹

Als eine faszinierende, neue, hybride, reflexive, transgressive, komplexe, innovative, persönliche, transmediale, kritische Form des Filmemachens treffen Essayfilme in der Wissenschaft, im Kunstbereich und nicht zuletzt beim Kinopublikum auf nachhaltiges Interesse. In einer zunehmend von subjektiver Ungewissheit und Unsicherheit geprägten Epoche scheinen sie ein Bedürfnis nach Reflexion, Selbstvergewisserung und Sinnggebung zu stillen. Symptomatisch war, dass 2004 mit Michael Moores FAHRENHEIT 9/11 erstmals ein Dokumentarfilm mit essayistischen Elementen in Cannes die Goldene Palme gewann. Für die Autorin, Künstlerin und Filmemacherin Hito Steyerl⁷⁰ ist diese Konjunktur Ausdruck einer zunehmenden Flexibilisierung der Subjektivität, deren erzwungene Kreativität wie Prekarität der Essayfilm spiegle:

A certain part of essayistic filmmaking might also express the new ambiguities of a global mode of production which has turned essayistic itself. [...] The multiple and heterogenous forms of essays thus closely mimic the various formations of contemporary brand of capitalism based on the compulsory manufacturing of difference, custom-tailored niche markets and flexible

67 Siehe Biemann: *Stuff it: The video essay in the digital age*; Landesman, Ohad: «In and out of this world: digital video and the aesthetics of realism in the new hybrid documentary», *Studies in Documentary Film* 2/1/2008, S. 33–45; Brasier, Hannah: «A networked voice: speculative transformations of essayistic subjectivity in online environments», *Studies in Documentary Film* 11/1/2017, S. 1–17.

68 Vgl. Corrigan: *The essay film from Montaigne, after Marker*, S. 163.

69 Siehe Sørenssen, Bjørn: «Digital video and Alexandre Astruc's caméra-stylo: the new avantgarde in documentary realized?», *Studies in Documentary Film* 2/1 (2008), S. 47–59.

70 Sie realisierte einige Essayfilme, etwa DIE LEERE MITTE (1998), NORMALITÄT 1–10 (1999–2001), NOVEMBER (2004) und IN FREE FALL (2010), THE TOWER (2015).

and modular forms of production. Essays, with their mix of different levels of address, their stupefying combination of contradictory materials and amazing ambivalence, their combination of the arcane and the profane, of the affective and the reflexive, are no longer the exotic «other» of a drab and repetitive social reality. They now look amazingly similar to the collaged daily schedule of any contemporary working mom, to a zapping spree with a voiceover, or maybe just a Sunday afternoon remix contest on YouTube.⁷¹

Steyerls Beschreibung trifft sich mit Jean-François Lyotards Aussage, die von Montaigne begründete Form des Essays gehöre heute zur postmodernen Kondition, während das Fragment die genuine Form der Moderne darstelle.⁷² Obwohl die Konjunktur des Essayfilms seit den 1960er-Jahren ungebrochen anhält, ist dessen Begriff bis heute unscharf geblieben, «under-theorized, even more so than other forms of non-fiction» (Laura Rascaroli).⁷³ Bildet er überhaupt ein Genre? Gibt es *essayistische* Spielfilme? Ist ein Voice-over, die Stimme eines «Ich», ein notwendiges Kennzeichen eines Essayfilms? Ist er überhaupt begrifflich zu fassen oder bildet er vielmehr «a sort of non-cinema, a non-place, where the system of cinema loses its coordinates»⁷⁴ (Luka Arsenjuk)? Bis heute beschäftigen diese Fragen die Debatte über den Essayfilm. Michael Renov wies darauf hin, dass der Filmessay diese theoretische Unterbestimmtheit mit seinen literarischen Vorläufern teilt:

The essay form, notable for its tendency towards complication (digression, fragmentation, repetition, and dispersion) rather than composition, has in its four-hundred-years history, continued to resist the efforts of literary taxonomists, confounding the laws of genre and classification, challenging the very notion of text and textual economy.⁷⁵

Die Teilung des filmischen Feldes in fiktionalen und nicht-fiktionalen Film stößt angesichts des essayistischen Films an ihre Grenzen. Anlässlich einer von ihm kuratierten Filmretrospektive zum essayistischen Kino von 1909 bis 2004 schrieb Jean-Pierre Gorin über das von seiner formalen Instabilität rührende subversive Potenzial des filmischen Essayismus:

71 Steyerl, Hito: «The essay as conformism?», in: Kramer, Sven und Thomas Tode (Hg.): *Der Essayfilm: Ästhetik und Aktualität*, Konstanz: UVK 2011, S. 101–110, hier S. 102.

72 Lyotard: *Postmoderne für Kinder*, S. 30.

73 Rascaroli: «The Essay Film», S. 24.

74 Arsenjuk, Luka: ««to speak, to hold, to live by the image»: Notes in the Margins of the New Videographic Tendency», in: Papazian, Elizabeth A. und Caroline Eades (Hg.): *The essay film: dialogue, politics, utopia*, London / New York: Wallflower Press 2016, S. 275–299, hier S. 275.

75 Renov, Michael: *The subject of documentary*, Minneapolis: Minnesota UP 2004, S. 70.

We know or we pretend to know what fiction or documentary are, and we live a content viewers's life inside this dichotomy that seems as old as the confrontational staging of Louis vs. Georges, Lumière vs. Méliès, in the wax museum of film histories. Introduce the notion of the essay and this certitude is blown to bits. Here is a form that seems to accommodate the two sides of that divide at the same time, that can navigate from documentary to fiction and back, creating other polarities in the process between which it can operate.⁷⁶

Die Grenzlinie zwischen dokumentarischem und fiktionalem Kino ist eine historisch gewachsene diskursive Praxis. Nach 1945 verfestigte sich eine filmische Taxonomie, die auch den «Experimentalfilm» in eine prekäre Randposition bringt. Godard zufolge war sie für die jungen Autoren der Nouvelle Vague noch nicht maßgeblich:

Was die Leute oft in Bezug auf die Doku denken – sie machen immer diese Unterteilung zwischen Dokumentarfilm und Fiktion, das machte man in der Zeit der Cahiers nicht, absolut nicht. Man sagte damals, Eisenstein sei ein großer Dokumentarist und Flaherty ein großer Fiction-Autor. Im übrigen war das nicht ganz falsch, denn es stellte die Dinge wieder an ihren Platz...⁷⁷

Der filmische Essay ist transversal zu dieser Demarkationslinie überall zu finden. Er unterläuft die klare Zuordnung von Fakt und Fiktion zu Dokumentar- bzw. Spielfilm. Mit Blick auf den essayistischen Film kann man behaupten, dass Fakten und Fiktionen im Kino keine einfache Dichotomie bilden, sondern ein offenes Kontinuum, in dem sich essayistische Filme frei und auf immer neue Weise verorten. Für Noël Burch verkörpern gerade sie die «Dialektik von Fiktionalem und Nicht-Fiktionalem».⁷⁸ Trotzdem wurde der Essayfilm in den 1990er-Jahren oft als eine besondere Art des Dokumentarfilms betrachtet. Seit einigen Jahren kommt es aber zu einer Aufweichung der Unterscheidung in Spiel- und Dokumentarfilm und der Situierung des Essayfilms in diesem Rahmen. In ihrem Sammelband zur Ästhetik des Essayfilms sprechen Sven Kramer und Thomas Tode vom Essayfilm nicht mehr als Gattung, sondern allgemeiner von «Modulationen des Essayistischen im Film»:⁷⁹

76 Gorin: «Proposal for a Tussle», S. 9.

77 Godard, Jean Luc und Marcel Ophüls: *Dialogues sur le cinéma*, Lormont: Bord de l'eau – Collection «Ciné-politique» 2011, S. 46 f. (Übers. d. Autors).

78 Burch, Noël: *Theory of film practice*, Princeton NJ: Princeton UP 1981, S. 164.

79 Kramer/Tode: «Modulationen des Essayistischen im Film. Eine Einführung»; weiters Tode, Thomas: «LA RÈGLE DU JEU als Essayfilm», *CINEMA. Das Schweizer Filmjahrbuch* (2005), S. 9–20.

Der Essayfilm oder das Essayistische im Film wären dann tentative Bezeichnungen für eine künstlerisch-reflexive Praxis, die sich der begrifflichen Fixierung entzieht und zugleich etwas zu denken aufgibt.⁸⁰

Auch Timothy Corrigan spricht vom Essayfilm als einem «particular mode of filmmaking».⁸¹ Der filmische Essayismus bildet folglich ein Spektrum, das quer zu den Grenzen zwischen Dokumentar-, Spiel- und Experimentalfilm verläuft, sodass man von dokumentarischen Essayfilmen, von essayistischen Spielfilmen und experimentellen Essayfilmen sprechen kann. Laura Rascaroli zufolge bildet jeder essayistische Film

an open field of experimentation, sited at the crossroads of fiction, nonfiction and experimental film.⁸²

Essayistische Filme bilden nicht ab, inszenieren nicht, sondern fangen Reflexionen von Bildern noch einmal in einer methodischen Anordnung von Brechungen ein, zuallererst im Spiegel einer wahrnehmenden Subjektivität: Sehen sehen, filmen filmen, beobachten beobachten, etc. Wie bereits gesagt, kann im filmischen Feld jede Position und jede Relation selbst Ausgangspunkt eines filmischen Akts werden. Wie bei Montaigne rückt Subjektivität als Modus und Medium von Welterfahrung in den Fokus: «Ich selber, Leser, bin also der Inhalt meines Buches [...]»⁸³ In allen Definitionsversuchen des essayistischen Kinos ist der Begriff der Reflexion zentral. Laura Rascaroli:

[...] an essay is the expression of a personal, critical reflection on a problem or set of problems. Such reflection does not propose itself as anonymous or collective, but as originating from an authorial voice.⁸⁴

Im Gegensatz zu den frühen Theoretisierungen des Filmessays, die um das Verhältnis zum gefilmten Gegenstand kreisten, rücken heute seine performativen Aspekte stärker in den Blick: Wie tritt er mit seinen Betrachter*innen in Kontakt? Wie adressiert er sie? Eine dialogische Form kennzeichnet viele essayistische Filme. Wie die Leser*innen werden auch die Zuschauer*innen des Filmessays «forced to acknowledge a conversation».⁸⁵ Hermann Barth:

80 Kramer/Tode: «Modulationen des Essayistischen im Film. Eine Einführung», S. 15.

81 Corrigan: *The essay film from Montaigne, after Marker*, S. 3.

82 Rascaroli: «The Essay Film», S. 43.

83 Montaigne, Michel Eyquem de: *Essais I*, München: Goldmann 2002, S. 6.

84 Rascaroli: «The Essay Film», S. 35; weiters Rascaroli, Laura: *How the essay film thinks*, New York NY: Oxford UP 2017.

85 Lopate, Phillip: *Totally, tenderly, tragically: essays and criticism from a lifelong love affair with the movies*, New York: Anchor Books / Doubleday 1998, S. 286.

Immer entsteht ein besonderer Hörraum im Bewusstsein des Zuschauers, ist die eine Stimme zu hören, die nicht im Off allwissend kommentiert, sondern direkt zu uns spricht, in einer für den essayistischen Diskurs typischen, sonst kaum erlebbaren Redeform, die, oft radikal aufrichtig, ins Vertrauen zieht, ungeschützt ihre eigene Ratlosigkeit offenbart, ungeahnte Freiheit gewinnt, vom Ich zum Du.⁸⁶

Filmessays beziehen die Zuseher*innen in die Meditation über den Gegenstand mit ein, sodass sich produktive Brechungen im Dreieck von Subjekt, Objekt und Publikum ergeben. Indem sie ihr Nachdenken teilen und ‚Dritte‘ ins Gespräch verstricken, knüpfen sie eine Beziehung, ein soziales Band. Das Kino im essayistischen Modus folgt Martin Bubers dialogischem Prinzip, demzufolge das ‚Ich‘ nur im Bezug auf ein ‚Du‘ zu sich kommen kann.⁸⁷ Rascaroli zufolge verwendet der filmische Essay dazu ganz bestimmte rhetorische Mittel:

[...] rather than answering all the questions that it raises, and delivering a complete, ‚closed‘ argument, the essay’s rhetoric is such that it opens up problems, and interrogates the spectator; instead of guiding her through emotional and intellectual response, the essay urges her to engage individually with the film, and reflect on the same subject matter the author is musing about. This structure accounts for the ‚openness‘ of the essay film.⁸⁸

Die essayistische Anrede schließt die Zuseher*innen nicht in ein kollektives ‚Wir‘ ein, vielmehr wendet sie sich an Mitsehende, an Kompliz*innen, die sie eher unterstellt als kennt. Essayfilme sind keine Manifeste oder Traktate, vielmehr Briefe an Unbekannte, Flaschenpost, Kassiber. Raymond Bellour analysiert, wie diese indirekt-persönliche Anrede in Filmen von Chris Marker funktioniert:

Still one thing is sure: the subjectivity expressed here with such force and such ease does not only stem from the power to say ‚I‘, of which Marker makes immoderate use. It springs from a more general capacity: the viewer is always taken as third party to what he sees, through what he hears.⁸⁹

Bellours Beobachtung ist von großer Bedeutung: Das essayistische Kino ist nicht einfach ein Kino in der 1. Person Singular. Narzisstische Ich-Bezogenheit blockiert den dialogischen Bezug, ein Spezifikum des Essayfilms, das nicht einfach im Begriff der Kommunikation aufgeht. Bellour:

86 Barth: «Über das essayistische Kino».

87 Siehe Buber, Martin: *Das dialogische Prinzip*, Heidelberg: Schneider 1992.

88 Rascaroli: «The Essay Film», S. 35.

89 Bellour, Raymond und Laurent Roth: *À propos du CD-ROM IMMÉMOIRE de Chris Marker*, Paris: Éditions du Centre Pompidou 1997, S. 111.

Marker's formula is exchange, in the elective modes of conversation and correspondance. But since he does not believe in communication under which our epoch agonizes, he knows that the only real exchange resides in the address, the way the person who speaks to us situates himself in what he says, with respect to what he shows.⁹⁰

Die essayistische Anrede funktioniert als individualisierende Anrufung. Diese stößt Subjektivierungsprozesse bei den Betrachter*innen an, die sie in einer ganz bestimmten Weise mitdenkt, ja erträumt. Durch die Stimme des Essays zur intellektuellen und emotionalen Partizipation aufgerufen, kann jede*r Zuseher*in an die Stelle eines impliziten Anderen treten und so virtuell selbst ein Anderer werden. Laura Rascaroli beschreibt das einzigartige dialektische Verhältnis, das der Essayfilm mit seinen Rezipient*innen etabliert:

The essayist allows the answers to emerge somewhere else, precisely in the position occupied by the embodied spectator.⁹¹

Antworten auf die Fragen, die die filmische Reflexion umtreiben, finden sich außerhalb des Films selbst, im sehenden Subjekt. Der Bezug zu seinen Betrachter*innen definiert den filmischen Essay: «[...] it is the spectatorial experience that makes an essay film».⁹² David Montero bezieht sich in seiner Analyse des Essayfilms als dialogischer Form auf Louis Althusser's Begriff der Anrufung.⁹³ Während Althusser diese als subjektivierende Wirkung einer ideologischen Macht verstand, werde sie im Filmessay

a liberating force since it encourages the viewer to develop a critical position not only in relation to authorial discourse, but also to the screened images and other discourses which compose the essay. Thus, the contrast of voices and utterances which form the fabric of an essay is itself a form of interpellation.⁹⁴

Der Essay entfaltet ein ideologiekritisches, vereinzeldes, ‹asoziales› Potenzial: Er stellt zwischen Filmdiskurs und Betrachter*in eine geteilte Einsamkeit her. Er entbindet diese temporär von ihren kollektiven Bindungen an Familie,

90 Ebd.

91 Rascaroli: «The Essay Film», S. 37.

92 Ebd.

93 Siehe Althusser, Louis: «Ideologie und ideologische Staatsapparate (Skizzen für eine Untersuchung)» [1969/70], in: ds.: *Marxismus und Ideologie. Probleme der Marx-Interpretation*, Berlin: VSA 1973, S. 111–172, hier S. 156 ff.

94 Montero, David: *Thinking images. The essay film as a dialogic form in European cinema*, Oxford / New York: Peter Lang 2012, S. 121.

Religionsgemeinschaft, Nation. Er schlägt eine Bresche in dominante Subjektivierungen und öffnet einen temporären Spielraum, eine Zone der Indetermination. Der Essayfilm unterminiert traditionale Bindungen und Identitäten und stärkt das Vertrauen in die singuläre, menschliche Erfahrung.

In der aktuellen Diskussion zum essayistischen Film wird immer wieder dessen Verankerung im «auteurisme» der 1950er-Jahre kritisch thematisiert. Der gesprochene Kommentar vieler Essayfilme geriet in den Verdacht, autoritär oder didaktisch die Funktion einer Art «voice of god» einzunehmen und sich auf diese Weise diskursive Macht über die Wahrnehmung anzumaßen:

[...] the essay film, has often been accused within documentary theory of producing an authoritarian discourse and superimposing a reading on the pure truthfulness of images.⁹⁵

Strukturalistische Kritik an der literarischen Autorschaft und der Souveränität des Subjekts trugen dazu bei, die Präsenz des Autors / der Autorin im filmischen Essay in Frage zu stellen. Dennoch stellt die Methodik des Essays eine antiautoritäre formale Ressource dar. Laura Rascaroli verteidigt den Essayfilm in dieser Perspektive:

The true essay film confounds issues of authority; and it is precisely because of its liberal stance that it is particularly relevant today, when the radical problematization of the existence of objective, permanent, fixed viewpoints on the world has produced the decline of grand narratives and of the social persuasiveness of myths of objectivity and authority.⁹⁶

Die persönliche Rede einer Autorin / eines Autors in der 1. Person Singular ist ein Spezialfall des filmischen Essays. Jean-Pierre Gorin:

What if we had essay films less for the fact that a nominative singular pronoun spoke in them and less for the fact that a type of persona could emerge as a watermark of that discourse than for the fact that in certain films an energy engaged and redefined incessantly the practice of framing, editing and mixing, disconnecting them from the regulatory assumptions of the genres?⁹⁷

Der Essayfilm ist kein Genre des Autorenkinos, er verkörpert ein Kino jenseits von Genre Grenzen schlechthin, «it is about the genre of cinema as such».⁹⁸ Jeder

95 Rascaroli: «The Essay Film», S. 39.

96 Ebd.

97 Gorin: «Proposal for a Tussle», S. 13.

98 Arsenjuk: ««to speak, to hold, to live by the image»: Notes in the Margins of the New Videographic Tendency», S. 275.

Essay wird von einer Krise angezogen und setzt sich als ‹Versuch› dem möglichen Verlust der Souveränität und der Möglichkeit des Scheiterns aus.⁹⁹ Dabei verschiebt die Versuchsreihe des essayistischen Kinos die Grenzziehungen zwischen Möglichem und Unmöglichem:

The essay is an attempt in the precise sense that its form delineates the contours of an impossibility, yet this delineation of the impossibility has the strange effect of transforming and reorganising the very field of formal possibilities within which we move.¹⁰⁰

Die Praxis der essayistischen Arbeit an Bildern ist prinzipiell offen für kollektive Formen der Autor*innenschaft. Beispielhaft beschreibt Kodwo Eshun in seiner Analyse von *HANDSWORTH SONGS* (UK 1986) den sozialen Mehrwert eines Films, dessen essayistische Strategien im Gruppenkontext des Black Audio Film Collective entwickelt wurden. *HANDSWORTH SONGS* dekonstruiert die ethnisierte mediale Berichterstattung über drei Tage andauernde Ausschreitungen in der Inner City von Birmingham im September 1985, indem er TV-Footage und Archivmaterial einem kritischen Remix unterzieht. Eshun:

By separating these archival images from the stories they were used to narrate and by replaying them in a new montage, what emerged was a portrait of the encumbered individuality of the colonial migrant; a subject eager to please and all too willing to reassure the nation that imagined its unity through broadcasting.¹⁰¹

Durch das dekonstruktive Herauslösen der Bilder und Töne aus dem narrativen Rahmen können unhörbar und unsichtbar gemachte Stimmen und Körper auftauchen:

The voice of the subject was separated from its body and commentary was divorced from footage in order to redistribute the relation of image to voice-over, music to image and colour to image. [...] What was assembled was nothing less than an inventory of the Caribbean working classes [...].¹⁰²

Durch Assemblage und Neukommentierung von stark markierten Bildern der dominanten medialen Bildkultur produzierte der Film eine neue soziale Anordnung.

99 Vgl. Rascaroli: «The Idea of Essay Film», S. 304.

100 Arsenjuk: «to speak, to hold, to live by the image»: Notes in the Margins of the New Videographic Tendency», S. 276.

101 Eshun, Kodwo: «The Disenchantments of Reflexivity in *HANDSWORTH SONGS*», in: Kramer, Sven und Thomas Tode (Hg.): *Der Essayfilm: Ästhetik und Aktualität*, Konstanz: UVK 2011, S. 241–256, hier S. 251.

102 Ebd.

Eshun sieht in der Arbeit des Black Audio Film Collective an der Umwertung aller Bilder und Töne die Arbeit an einem kommenden Kino:

For the Collective, the essayistic emerges from the dissatisfaction with cinema in the name of cinema; the formal implications of this ontological and immanent stance were to be worked out in each of their essay films, video essays and items of documentary fiction, all of which enacted the desire to transvaluate the obligations of image and the duties of sound in order to formulate a cinema to come, in the present.¹⁰³

Die ästhetische Politik, die Eshun hier vorschlägt, löst den filmischen Essay aus den Limitierungen des europäischen Autorenkinos: Er ist nicht nur weißen, bürgerlichen Männern vorbehalten, das Arsenal seiner kritischen Strategien ist offen für die «production of the common»¹⁰⁴ durch alle minoritären, zum Schweigen gebrachten Stimmen.

103 Ebd., S. 256.

104 Ebd., S. 254.

**Filmische Kraftfelder:
Essayistische Rekonfigurationen
Palästina-Israels**

Prolog: Méliès in Jerusalem

Einer der wichtigsten Texte des Zionismus entstand im selben Moment wie das Kino: Am 17. Juni 1895 beendete Theodor Herzl das Manuskript zu *Der Judenstaat. Versuch einer modernen Lösung der Judenfrage*.¹ Nur wenige Tage zuvor, am 10. Juni, hatten Auguste und Louis Lumière beim Congrès des Sociétés photographiques de France zum zweiten Mal ihren Cinématographe vorgestellt.² Theodor Herzl, Korrespondent der Wiener *Neuen Freien Presse* in Paris, hatte seinen Schlüsseltext unter dem Eindruck der Dreyfus-Affäre verfasst, die den Antisemitismus in nie dagewesenener Weise befeuert hatte. Am 5. Jänner 1895 war er selbst Augenzeuge der Degradierung des jüdischen Offiziers Alfred Dreyfus (1859–1935) gewesen, der verleumderisch des Hochverrats beschuldigt wurde. Angestachelt von antisemitischen Titelblättern und Karikaturen in fast allen Zeitungen von links bis rechts, säumte eine hasserfüllte Masse von 20.000 schaulustigen Zuschauer*innen den Zaun der École militaire und die umliegenden Bäume. Herzl schrieb später:

Und auch der Wutschrei der Menge auf der Straße gelte mir noch unvergesslich in den Ohren: à mort! À mort les juifs! Tod allen Juden ...³

Dass im selben Jahr Kaiser Franz Joseph I. dem Antisemiten Karl Lueger (noch) die Bestätigung als Wiener Bürgermeister verweigerte, soll Sigmund Freud mit einer

- 1 Herzl, Theodor: «Der Judenstaat. Versuch einer modernen Lösung der Judenfrage», in: Dethloff, Klaus (Hg.): *Theodor Herzl oder der Moses des Fin de siècle*, Wien/Graz/u. a.: Böhlau 1986, S. 186–259.
- 2 Die erste Vorführung des Cinématographe hatte am 22. März 1895 in der Société d'encouragement pour l'industrie nationale stattgefunden. Die erste öffentliche Vorführung vor zahlendem Publikum fand am 28. Dezember 1895 im Grand Café am Boulevard des Capucines in Paris statt.
- 3 Zit. nach Schoeps, Julius H.: «Theodor Herzl und die Affäre Dreyfus», in: Schoeps, Julius H. und Hermann Simon (Hg.): *Dreyfus und die Folgen*, Berlin: Hentrich 1995, S. 11–50, hier S. 25.

Extra-Ration Zigarren gewürdigt haben.⁴ 1895 koinzidierten auch kinematografische und psychoanalytische Innovation im Zeichen der Projektion. Freud hatte erstmals die Paranoia mit diesem Mechanismus in Verbindung gebracht:

Die Paranoia hat also die Absicht, eine dem Ich unerträgliche Vorstellung dadurch abzuwehren, daß deren Tatbestand in die Außenwelt projiziert wird.⁵

Dass die projektive Abwehr auch auf kollektiver Ebene stattfinden kann, illustrierte Freud eine Seite weiter am Beispiel der Dreyfus-Affäre:

Die *grande nation* kann die Idee nicht fassen, daß sie im Krieg besiegt werden kann. Ergo ist sie nicht besiegt worden, der Sieg gilt nicht; sie gibt das Beispiel einer Massenparanoia und erfindet den Wahn des Verrats.⁶

In seiner ebenfalls 1895 veröffentlichten *Psychologie des foules* erfasste der damals populäre Schriftsteller und frühere Kolonial-Arzt Gustave Le Bon die Wurzeln der unheimlichen politischen Potenz, die dem neuen Medium Film zukommen würde:

Der Schein hat in der Geschichte stets eine größere Rolle gespielt als das Sein. Das Unwirkliche hat stets den Vorrang vor dem Wirklichen. Die Massen können nur in Bildern denken und lassen sich nur durch Bilder beeinflussen. Nur diese schrecken oder verführen sie und werden zu Ursachen ihrer Taten. [...] Alles, was die Phantasie der Massen erregt, erscheint in der Form eines packenden, klaren Bildes, das frei ist von jedem Deutungszubehör und nur durch einige wunderbare Tatsachen gestützt: einen großen Sieg, ein großes Wunder, ein großes Verbrechen, eine große Hoffnung.⁷

Während der Revisionsprozess gegen Dreyfus stattfand, machte Georges Méliès 1899 die Affäre zum Stoff des ersten Politthrillers (und der ersten Serie) der Filmgeschichte: In *L'AFFAIRE DREYFUS* (1899) nahm er an der Seite Zolas Partei für den Verurteilten und ließ in elf Episoden die Ereignisse Revue passieren, um

4 Luegers Antisemitismus, der schließlich 1897 doch Bürgermeister wurde, inspirierte den jungen Adolf Hitler, der 1907 nach Wien zog, vgl. Rose, Jacqueline: *The question of Zion*, Princeton NJ: Princeton UP 2005, S. 109.

5 Freud, Sigmund: *Aus den Anfängen der Psychoanalyse. Briefe an Wilhelm Fließ, Abhandlungen und Notizen aus den Jahren 1887–1902*, Frankfurt a. M.: Fischer 1962, S. 99. Freud datierte den Ursprung seiner Traumdeutung auf den 24. Juli 1895, als es ihm erstmals gelang, einen eigenen Traum vollständig zu analysieren: den Traum von ›Irmis Injektion‹, den er im Kurhotel Bellevue auf dem Wiener Cobenzl träumte; ebd., S. 277.

6 Ebd., S. 100.

7 Le Bon, Gustave: *Psychologie der Massen*, Stuttgart: Kröner 2008, S. 43 ff.



3–4 Der Streit der Journalisten, Dreyfus auf der Teufelsinsel; Screenshots aus L'AFFAIRE DREYFUS

schließlich den Revisionsprozess zeitgleich zu inszenieren (Abb. 3–4). Auch die Rolle der Medien wurde im Film zum Thema: Méliès warf einen kritischen Blick auf die Vertreter der Journaille, die den Sensationswert der Affäre ausschaltete. In einer Episode kommt es unter ihnen zu einer Schlägerei. Jay Leyda berichtet, der Realismus der filmischen Inszenierung wäre sehr effektiv gewesen: «Méliès undisguisedly staged Dreyfus films which were swallowed whole by European audiences.»⁸ Was der Film nicht mehr zeigte: Das Gericht verurteilte den nach fünf Jahren Isolationshaft schwer Geschwächten abermals wegen Landesverrats. Es ist nicht bekannt, ob Theodor Herzl Méliès' Film gesehen hat, aber dem Prozess in Rennes wohnte er persönlich bei und zog ein düsteres Fazit:

Samstag, dem neunten September 1899, in den Abendstunden, wurde eine merkwürdige Entdeckung gemacht, die auch wirklich nicht verfehlt hat, allgemeines Aufsehen in sämtlichen mit Telegraphendrähten versehenen Weltteilen hervorzurufen. Es wurde nämlich entdeckt, dass einem Juden die Gerechtigkeit verweigert werden kann, aus keinem anderen Grunde, als weil er Jude ist. Es wurde entdeckt, dass man einen Juden quälen kann, als ob er kein Mensch wäre. Es wurde entdeckt, dass man einen Juden zu infamer Strafe verurteilen kann, obwohl er unschuldig ist.⁹

Einige Tage darauf wurde Hauptmann Dreyfus vom Staatspräsidenten begnadigt, jedoch lediglich unter Verweis auf seinen Gesundheitszustand. Seine Rehabilitierung im Jahr 1906 erlebte Herzl, der 1904 verstarb, nicht mehr. Herzl versuchte seine Idee eines jüdischen Staates mit fiktionalen Mitteln einem breiten Publikum näher zu bringen. Im Roman *Altneuland*¹⁰ nahm er sie 1902 als verwirklichtes Experiment

8 Leyda, Jay: *Kino. A history of the Russian and Soviet film*, London: Allen & Unwin 1960, S. 23 (Anm.).

9 Herzl, Theodor (unter dem Pseudonym Benjamin Seff): «Fünf gegen Zwei», *Die Welt* 15.9.1899.

10 Herzl, Theodor: *Altneuland* [1902], 10. Aufl., Wien: Löwit 1933; siehe Stern, Frank: «Der wandernde Jude – Herzl und der Zionismus auf der Leinwand», in: Gelber, Mark H. und Vivian Liska (Hg.): *Theodor Herzl: from Europe to Zion*, Tübingen: Niemeyer 2007, S. 189–200.

literarisch vorweg. Palästina wurde darin zum Ort einer detailliert ausgestalteten philanthropischen, positivistischen, technik- und hygienegläubigen Utopie à la Jules Verne.¹¹ Das Kinematografische an Herzls «großer Hoffnung» (*Le Bon*) wurde in *Altneuland* voll ausgespielt – der Fluchtpunkt der Fiktion war ihre Verwirklichung: «Wenn ihr wollt, ist es kein Märchen», stand auf dem Frontispiz des Buches zu lesen. Herzl war sich der politischen Bedeutung des Imaginären vollkommen bewusst:

Wissen Sie, woraus das deutsche Reich entstanden ist? Aus Träumereien, Liedern, Phantasien, und schwarz-rot-goldenen Bändern. Und in kurzer Zeit. Bismarck hat nur den Baum geschüttelt, den die Phantasten pflanzten.¹²

Mit dem Ende des Ersten Weltkriegs – «*the great seminal catastrophe of this century*» (George F. Kennan)¹³ – waren die Monarchien der Habsburger, Hohenzollern, Romanovs und auch jene der Osmanen Geschichte. Bereits vor deren Zerfall hatten Frankreich und das Vereinigte Königreich im Sykes-Picot-Abkommen von 1916 eine neue koloniale Ordnung für den Mittleren Osten ausverhandelt – ohne Beteiligung der betroffenen Bevölkerungen.¹⁴ Die Balfour-Deklaration, die 1917 «a national home for the Jewish people» in Eretz Israel in Aussicht stellte, verlangte, dass dabei die religiösen und bürgerlichen Rechte von «existing non-jewish communities in Palestine» nicht verletzt werden dürften, jedoch wurde diese offizielle Erklärung von einem inoffiziellen Diskurs konterkariert: So statuierte Arthur James Balfour 1919 in einem internen Memo an Lord Curzon, dass

in Palestine we do not propose even to go through the form of consulting the wishes of the present inhabitants of the country ... The Four Great Powers are committed to Zionism. And Zionism, be it right or wrong, good or bad, is rooted in age-long traditions, in present needs, in future hopes, of far profounder import than the desires and prejudices of the 700.000 Arabs who now inhabit that ancient land.¹⁵

Das Kino spielte eine Schlüsselrolle, um den aus dem Urknall von 1918 entstandenen Nationalstaaten affektive Bindungskraft zu geben. Allerorten entstanden

11 Siehe Peck, Clemens: *Im Labor der Utopie: Theodor Herzl und das «Altneuland»-Projekt*, Berlin: Jüdischer Verlag 2012; weiters Rose: *The Question of Zion*, S. 28–35 sowie S. 59–68.

12 Herzl, Theodor: *Briefe und Tagebücher 2: Zionistisches Tagebuch 1895–1899*, Berlin u. a.: Propyläen 1984, S. 65; siehe Peck: *Im Labor der Utopie*, S. 90 f.

13 Kennan, George F.: *The decline of Bismarck's European order: Franco-Russian relations, 1875–1890*, Princeton NJ: Princeton UP 1979, S. 3.

14 Siehe Fromkin, David: *A peace to end all peace. The fall of the Ottoman Empire and the creation of the modern Middle East*, New York NY: Holt 2009.

15 Zit. nach Nutting, Anthony: «Balfour and Palestine, a legacy of deceit» [1975], <http://www.balfourproject.org/balfour-and-palestine> (zugegriffen am 7.8.2019).

Filmindustrien im Dienst der «nationalen Projektion»¹⁶ (Jean-Michel Frodon). Mit der Weltkriegspropaganda war das Kino endgültig der Schaubude entwachsen, aus dem Kuriosum war ein Politikum geworden – auch im Nahen Osten.¹⁷

Der Topos «Palästina» ist immer schon auf andere Orte bezogen. Er hört nicht auf, Ziel von spirituellen, nationalen, ethnischen Gefühlen, Aspirationen und Projektionen zu werden. Immer schon ist er von außen her gedacht, imaginiert, bebildert worden – ein verheißenes Land in den Augen von Pilgern dreier Monotheismen auf dem Weg dorthin, Gegenstand einer tausendfältigen Faszinationsgeschichte. Nicht zufällig wählte Maurice Halbwachs, der 1945 in Buchenwald ermordet wurde, dieses Terrain, um an ihm seinen Begriff des kollektiven Gedächtnisses zu erproben, indem er jüdische Ortsnamen entzifferte, die von christlichen überschrieben worden waren.¹⁸ Nur wenige Fotografien sind erhalten, die das Leben in Palästina vor dem Ersten Weltkrieg zeigen. Ihre Sammlung und Konservierung wurde in den letzten Jahrzehnten mit großer Akribie vorangetrieben. Dabei geht es um die Sicherung von Spuren einer verlorenen Zeit: Die alten Postkarten und Amateurfotos enthalten auch Existenzbeweise für eine arabische Zivilgesellschaft.¹⁹

Als zum ersten Mal Kameralente im Auftrag der Gebrüder Lumière ihre Holzstative in Palästina aufpflanzten, suchten sie in ihren Aufnahmen die überkommene Ikonografie des pastoralen «Biblisimus» und des kolonial grundierten Orientalismus²⁰ zu reproduzieren. Sie wanderten in den Fußstapfen einer Legion von literarischen Reisenden, die dieses Bild fabriziert hatten – Chateaubriand,²¹ Herman Melville²² und Pierre Loti²³ etwa, gar nicht zu reden von der seit Napoleons Ägyptenfeldzug andauernden orientalistischen Obsession in der europäischen

16 Frodon: *La projection nationale. Cinéma et nation*.

17 Vgl. Tryster, Hillel: *Israel before Israel. Silent cinema in the Holy Land*, Jerusalem: Steven Spielberg Jewish Film Archive of the Avraham Harman Institute of Contemporary Jewry, Hebrew University of Jerusalem and the Central Zionist Archives 1995, S. 179.

18 Halbwachs, Maurice: *Stätten der Verkündigung im Heiligen Land. Eine Studie zum kollektiven Gedächtnis* [1941], Konstanz: UVK-Medien 2003.

19 Siehe Khalidi, Walid: *Before their diaspora. A photographic history of the Palestinians, 1876–1948*, Washington D.C.: Institute for Palestine Studies 1991; weiters Sanbar, Elias: *Les Palestiniens. La photographie d'une terre et de son peuple de 1839 à nos jours*, Paris: Hazan 2004; sowie Nassar, Issam: «Familial Snapshots. Representing Palestine in the Work of the First Local Photographers», *History & Memory* 18/2/2006, S. 139–155.

20 Siehe Said, Edward W.: *Orientalism. Western conceptions of the Orient* [1978], London u. a.: Penguin 1995; weiters Netton, Ian Richard (Hg.): *Orientalism revisited Art, land and voyage*, New York u. a.: Routledge 2013.

21 Chateaubriand, François-René Auguste de: *Itinéraire de Paris à Jérusalem* [1811], Paris: Flammarion 1968.

22 Melville, Herman: *Clarel. Gedicht und Pilgerreise im Heiligen Land* [1876], Salzburg/Wien: Jung und Jung 2006.

23 Loti, Pierre: *Jerusalem* [1895], München: dtv 2005.



5–6 Hier und anderswo – zwei Kader erschließen die Signatur einer ungleichen Welt; Screenshots aus L'ARRIVÉE D'UN TRAIN DANS LA GARE DE LA CIOTAT und DÉPART DE JÉRUSALEM EN CHEMIN DE FER

Malerei.²⁴ Die lokale Bevölkerung wurde von den Künstlern als Teil der Landschaft aufgenommen, Olivenbäumen, Palmen und Kamelen gleich.

Im ersten Film der Frères Lumière aus Palästina ist eine bezeichnende Umkehrung der räumlichen Anordnung in L'ARRIVÉE D'UN TRAIN DANS LA GARE DE LA CIOTAT (1895) zu sehen (Abb. 5). Während sich der einfahrende Zug der auf dem französischen Perron aufgestellten Kamera nähert, stellte Alexandre Promio²⁵ in DÉPART DE JÉRUSALEM EN CHEMIN DE FER (1897) seinen Kurbelkasten auf den Zug, der aus dem Bildrahmen verschwand und damit zur Camera dolly, zum Kamerawagen wurde (Abb. 6). Der Film realisierte so den vielleicht ersten Traveling bzw. «Locomotive» shot der Filmgeschichte. Marina Roy zufolge implizierte diese Einstellung ein typisch orientalisierendes Blickregime:

[...] only the movement of the camera shooting suggests that one is perceiving as an «omnipotent» spectator from a position on the back of the train. The invisibility of the image of technology (the train) in this landscape is important in constructing the illusion of a non-progressive space, one that is stuck in the past and untouched by industrialization. This absence of the image of the train as industrial progress helps perpetuate the image of the exotic that Europeans have attached to the Orient throughout the nineteenth century, an image that rationalizes their colonization of the region.²⁶

24 Siehe Lemaire, Gérard-Georges: *Orientalismus. Das Bild des Morgenlandes in der Malerei*, Köln: Könemann 2005.

25 Promio drehte in diesem Jahr noch weitere Filme in Palästina: JÉRUSALEM, LE SAINT SÉPULCRE, CARAVANE DE CHAMEAUX und BETHLÉEM, UNE PLACE.

26 Roy, Marina: «The Recreation of Reality. From the Prison of Everyday Life to the Cinematographic Adventure through Time and Space» (1999): <http://marinaroy.ca/writing/speaking-in-other-terms-2> (zugegriffen am 15.4.2019).

«Hier» und «anderswo»: Zwei simple Einstellungen – eine aus Frankreich, die andere aus dem osmanischen Palästina – reichen aus, um die Signatur einer ungleichen Welt zu entziffern. Der zurückbleibende Andere gehört einer unwirklichen und retardierten Welt an:

The foreign «other» on the station platform is static, as if being left behind by more privileged passengers. Initially the focus of this film is on the background landscape: the image of the ancient walls of Jerusalem that look almost like ruins in the distance. [...] By filming Jerusalem then, one is not only capturing a distant place, but a different time, a historical and mythical place of the past.²⁷

In dieser inauguralen Szene wurde ein Machtgefälle, das die visuelle Kultur Palästinas vor der Ankunft des Films prägte, ins Dispositiv der Projektion eingeschrieben. Der Topos vom «Orient» organisierte die Bedingungen der Möglichkeit des Erscheinens von Subjekten vor der Kamera – ohne Vetorecht der Gefilmten. Das Sichtbare legt nahe, dass der «Zug der Geschichte» – eine zentrale Metapher im amerikanischen und im sowjetischen Kino – sich von den Abgebildeten entfernt.

Im selben Moment, als die ersten bewegten Bilder in Jerusalem aufgenommen wurden, setzte sich beim «1. Zionistischen Weltkongress» in Basel Theodor Herzls²⁸ nationalistischer Zionismus gegen andere Auffassungen durch, etwa gegen Achad Ha'am's «Kultur-Zionismus».²⁹ Im Basler Programm hieß es:

Der Zionismus erstrebt die Schaffung einer öffentlich-rechtlich gesicherten Heimstätte in Palästina für diejenigen Juden, die sich nicht anderswo assimilieren können oder wollen.

Dass Palästina kein «Land ohne Volk für ein Volk ohne Land» war, wusste Herzl. Während er mit der Musik Richard Wagners im Ohr seinen *Judenstaat* fertigstellte, notierte er Pläne zur Lösung dieses Problems in seinem Tagebuch:

Den Privatbesitz der angewiesenen Ländereien müssen wir sachte expropriieren. Die arme Bevölkerung trachten wir unbemerkt über die Grenze zu schaffen, indem wir ihr in den Durchzugsländern Arbeit verschaffen, aber in unserem eigenen Lande jederlei Arbeit verweigern.³⁰

27 Ebd.

28 Einer der frühesten zionistischen Filme, Murray Rosenbergs *FIRST FILM FROM PALESTINE* (1911), war Herzl gewidmet.

29 Siehe Achad Ha'am: *Am Scheidewege. Gesammelte Aufsätze in zwei Bänden*, Berlin: Jüdischer Verlag 1923; weiters Rose: *The Question of Zion*, S. 88–104.

30 Herzl: *Briefe und Tagebücher 2: Zionistisches Tagebuch 1895–1899*, S. 117; siehe Rose: *The Question of Zion*, S. 62 ff.



7 Georges Méliès' Dreyfus-Film in Jerusalem; Zeitungsannonce zur ersten Filmvorführung in Palästina, *HaZvi* 1.6.1900

Hillel Tryster berichtet, dass die Geschichte der Filmvorführung in Palästina im Jahr 1900 begann, «like so much else, with the Dreyfus Affair.»³¹ Collara Salvatore zeigte im Hotel d'Europe in Jerusalem einen Film über die Affäre – höchstwahrscheinlich jenen von Méliès (Abb. 7). Aus diesem Anlass prägte Eliezer Ben-Jehuda, der «Vater des modernen Hebräisch», ein hebräisches Wort für Kino: רֵאִינוּ, «re'ino'a», also etwa «bewegte Vision».³² Seine Frau Chemda verfasste dazu die erste Filmkritik in Iwrit, die vom Wunder des Kinos zeugt.³³

If you were not at Rennes during the Dreyfus trial, go to the *re'ino'a* to see the accused before his judges as he is, with all his movements, his walk, the emotion on his face, the look in his eyes, everything, everything. You will see him in the prison sitting in his cell, enclosed, sad and upset; you will also see him meet his wife who has come to see him. And you will see other nice things, you will be amazed and enjoy it a very great deal, because until now nothing as beautiful and wondrous has been invented as the *re'ino'a*, known in foreign languages as the Cinematograph.³⁴

Das vorliegende Buch möchte durch die Kartierung von vier filmessayistischen «Krauffeldern» die Bedeutung des Kinematografischen im Kontext des Nahostproblems erforschen. Die besprochenen französischen und israelisch-palästinensischen Filme schreiben sich auf jeweils ganz individuelle Weise in eine Geschichte ein, deren Archäologie bis ins Wien und Paris des Fin de siècle reicht.

- 31 Tryster: *Israel before Israel. Silent cinema in the Holy Land*, S. 179. Eva Illouz wendet in ihrem Artikel «Dreyfus in Israel. Ein Gedankenexperiment» (2012) die Werte des Liberalismus, des Universalismus und der Menschenrechte, die die Dreyfusards geleitet hatten, auf die israelische Gesellschaft an, vgl. Illouz, Eva: *Israel. Soziologische Essays*, Berlin: Suhrkamp 2015, S. 99–110. Obwohl die Dreyfus-Affäre ein Hauptgrund für Herzls Abkehr von der Perspektive der jüdischen Emanzipation war, spielte sie im zionistischen bzw. israelischen Kino kaum mehr eine Rolle; vgl. Tryster, Hillel: «Das Ende der Diaspora. Der israelische Film», in: Rother, Rainer (Hg.): *Mythen der Nationen: Völker im Film*, Leipzig: Koehler & Amelang 1998, S. 131–149, hier S. 132.
- 32 «Re'ino'a» steht im Hebräischen für den Stummfilm. Für Film und Kino im Allgemeinen wird heute das Wort «kolno'a» verwendet, das ursprünglich nur den Tonfilm bezeichnete (hebr. «kol»: «Stimme»); Mitteilung v. R. S. H. Tryster, E-Mail an den Autor, 20.3.2019.
- 33 Tryster: *Israel before Israel. Silent cinema in the Holy Land*, S. 179.
- 34 Übers. v. R. S. H. Tryster, E-Mail an den Autor, 20.3.2019; siehe Shohat: *Israeli cinema*, S. 13 ff. Shohat berichtet von ultra-orthodoxen Störaktionen gegen die ersten Kinos ab 1908 (ebd.).

3 Die Zeitlichkeit von Zeichen. Israel in Filmen von Chris Marker und Dan Geva

Und die Menschen gehen in Kleidern
schwankend auf dem Kies spazieren
unter diesem großen Himmel,
der von Hügeln in der Ferne
sich zu fernen Hügeln breitet.
– Franz Kafka, *Beschreibung eines Kampfes* [ca. 1910]¹

Die im ersten Teil umrissenen filmanalytischen Leitmotive werden im Folgenden an einem ersten filmischen Kraftfeld erprobt, an Chris Markers Film über Israel aus dem Jahr 1960: *DESCRIPTION D'UN COMBAT* (dt. *BESCHREIBUNG EINES KAMPFES*).² Neben der Beschreibung seiner essayistischen Poetik geht es in diesem Kapitel auch um die eigentümliche Zeitlichkeit dieses Filmes. Um das kontingente Ereignisuniversum aus Bildern, Gesten, Äußerungen, Begegnungen, Korrespondenzen und Zufällen zu erschließen, das *DESCRIPTION D'UN COMBAT* umgibt, wird die Darstellung auch erzählende und collagierende Schreibweisen verwenden.

Nachdem der Film zunächst als Modell für eine neue Art von Film gepriesen wurde, verschwand er bald nach seiner Premiere aus der Öffentlichkeit. Erst Jahrzehnte später erlebte er in *DESCRIPTION OF A MEMORY* (ISR 2006) des israelischen

- 1 Kafka, Franz: *Nachgelassene Schriften und Fragmente 1*, hg. v. Malcolm Pasley und Hans-Gerd Koch, Schriften, Tagebücher – Kritische Ausgabe, Frankfurt a. M.: Fischer 2002, S. 54.
- 2 Eine erste Version dieses Kapitels wurde 2010 publiziert, Grabher, Peter: «Die Zeitlichkeit von Zeichen», *Maske und Kothurn* 56/2/2010, S. 127–140; Teile wurden im Rahmen eines Panels zum «Left Bank Cinema» im August 2010 bei «Visible Evidence XVII – International Documentary Studies Conference» an der Boğaziçi Üniversitesi in Istanbul präsentiert.

Regisseurs Dan Geva eine kritische Rekonstruktion. Im Unterschied zu den meisten fiktionalen oder dokumentarischen Kino- und Fernsehfilmen, die sich in die Repräsentationsgeschichte Palästina-Israels eingeschrieben haben, blendet Marker die Frage nach dem prekären Status filmischer Darstellung nicht aus. Jenseits von «dokumentarischen Jargons der Eigentlichkeit»³ (Hito Steyerl) und fiktionalen Realitätseffekten konstruiert er sein Sujet aus einer Lektüre visueller Zeichen. Von Beginn an distanziert er sich vom Glauben an die Möglichkeit eines unvermittelten Zugangs zur ›Realität‹, der damals das junge Medium Fernsehen dazu inspirierte, die Welt in Echtzeit zu mediatisieren. Durch ihre simultane und globale Aufzeichnung und Ausstrahlung würde sie endlich transparent werden. Erstmals spielte 1960 das Fernsehen eine wahlentscheidende Rolle: Kennedy gewann die US-Präsidentschaft, weil er in den TV-Duellen eine weitaus bessere Figur machte als sein Kontrahent Nixon. Die ›Ära des Bildschirms‹ (Laurent Gervereau) hatte die begonnen.

Dass im Film die Evidenz einer transparenten Welt aber nicht zu haben ist, davon gingen Regisseure wie Orson Welles, Alfred Hitchcock und Alain Resnais in ihrer Arbeit aus. Auch Chris Marker hatte sich von seinem ersten Film an von den Parolen des ›Cinéma vérité‹ abgesetzt und stellte ihr sein idiosynkratisches ›Cinéma vérité‹ entgegen. In LETTRE DE SIBÉRIE (F 1958), seinem Filmbrief aus dem sowjetischen Sibirien, hatte Marker die Arbitrarität der Sinnkonstruktion im herkömmlichen Kulturfilm demonstriert: Er variierte den Kuleshov-Effekt,⁴ indem er ein und dieselbe Sequenz dreimal mit unterschiedlichem Kommentar und Sound wiederholte und auf diese Weise ganz unterschiedliche Realitätseffekte erzeugte.⁵ Markers Filmkommentar hatte festgehalten, dass in Anbetracht dieses gleitenden Sinns auch die Anrufung filmischer ›Objektivität‹ keinen Ausweg bietet:

«Aber auch die Objektivität wird der Realität nicht gerecht. Sie deformiert die sibirische Realität nicht, aber sie sistiert sie für den Moment des Urteilens, und dadurch deformiert sie sie. Was zählt, ist der Elan und die Diversität. Und es ist nicht der Spaziergang durch die Straßen von Irkutsk, der Sie dazu bringt, Sibirien zu verstehen. Hierzu bräuchte es einen Film mit imaginären Nachrichten, aufgenommen an allen vier Ecken des Landes. Ich würde Ihnen diesen Film in

3 Steyerl, Hito: *Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld*, Wien: Turia + Kant 2008, S. 64.

4 Lew Kuleshov demonstrierte in den frühen 1920er-Jahren, wie die Montage selbst Bedeutungen produziert. Er kombinierte die Aufnahme eines unbewegten Gesichtes mit anderen Einstellungen und erreichte so ganz unterschiedliche Interpretationen des Gesichtes, dessen Ausdruck abhängig von der Montage als hungrig (ein Teller Suppe), traurig (ein Kind im Sarg) oder begehrt (eine schöne Frau) wahrgenommen wird – ein Effekt, der seither nach ihm benannt ist.

5 Vgl. Bazin, André: «LETTRE DE SIBÉRIE», in: Blümlinger, Christa und Constantin Wulff (Hg.): *Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film*, Wien: Sonderzahl 1992, S. 205–208, hier S. 207 f.; sowie Tode, Thomas und Birgit Kämper: *Chris Marker. Filmessayist*, München: CICIM 1997, S. 227 f.

dem hübschen lackierten Kino von Irkutsk vorführen und ihn für Sie kommentieren, mithilfe von sibirischen Redewendungen, die selbst schon Bilder sind.»⁶

Ersetzt man «sibirisch» durch «israelisch», erhält man bereits den Kern der Poetik, die Marker in Israel leiten wird. Seine Filmarbeit zielt nicht auf objekthafte Wahrheit, sondern auf die Vielfalt einer lebendigen Wirklichkeit, die ohne Bezug auf Imaginäres, Phantasmatisches, Virtuelles unvollständig bleibt. Wie LETTRE DE SIBÉRIE wird auch DESCRIPTION D'UN COMBAT nicht aus dokumentarischen, sondern aus «imaginären Nachrichten» zusammengesetzt sein.

Nach der Darstellung der Kontingenzen der Entstehungsgeschichte von Markers Israel-Film wird versucht, aus seinen Montagen eine spezifische Poetik herauszulesen. Das Immanenzfeld aus ästhetischen Zeichen, das dieser Film aufspannt, wird anhand von einigen exemplarischen Konstellationen beschrieben. Zuletzt wird die spezifische Historizität von DESCRIPTION D'UN COMBAT nachgezeichnet, der immer wieder neue Lektüren angeregt hat – die produktivste in Dan Gevas DESCRIPTION OF A MEMORY, mit dem Markers Film heute eine Art Diptychon bildet.

3.1 DESCRIPTION D'UN COMBAT (1960) von Chris Marker

Geschichte eines Films

Eine zufällige Begegnung in Moskau 1959 markiert den Beginn der Geschichte von DESCRIPTION D'UN COMBAT. Mitten im Kalten Krieg trafen sich beim Moskauer Filmfestival die israelischen Filmethusiasten Lia und Wim van Leer mit dem französischen Autor, Publizisten und Filmemacher Chris Marker. Das Ehepaar van Leer war mit einigen Filmkopien zum Festival angereist, das zum ersten Mal in seiner Geschichte Filme aus Israel zeigte. Die drei kurzen Filme, die sie nach Moskau mitgebracht hatten, behandelten in naiver bis propagandistischer Weise Themen wie die Bewässerung einer Wüstenregion, die Situation der Frauen in der Armee und die Geschichte der Briefmarkenherstellung im jungen Staat Israel. Viele sowjetische Juden, die eigens angereist waren, um die Filme zu sehen, schienen enttäuscht gewesen zu sein. Wim van Leer überlieferte später Reaktionen, die er zu hören bekam:

Jetzt sind wir bis aus Kiew gekommen, um israelische Filme zu sehen, und da zeigen Sie uns so einen Mist.⁷

Solche Erfahrungen motivierten die Van Leers, selbst einen Film zu produzieren, der auch hochgesteckte Erwartungen erfüllen sollte:

6 Übers. d. Autors.

7 O. V.: «BESCHREIBUNG EINES KAMPFES», *Die Kultur* Juli 1961.

Unser Ziel war es, einen ernsthaften Film ohne Vorurteile zu schaffen, der die Errungenschaften und Fehlschläge ohne Klischees zeigen sollte, ohne einen Traktor, der das Land des Keren Kayemeth vor dem Hintergrund eines Sonnenuntergangs pflügt; ein Film ohne Fabriken, Spitäler und Minister in eindrucksvollen offiziellen Zeremonien.⁸

Und an anderer Stelle:

Es gibt viele Israel, ich kenne sie alle, nur eines kenne ich nicht: Das Israel der offiziellen Propaganda-Filme. [...] Genau das wollte ich, Klischees über Israel zerstören.⁹

In seiner Autobiografie beklagte Wim van Leer den marginalen Status, der dem Kino in Israel zunächst zukam:

As the People of the Book, books where the pinnacle of culture, closely followed by classical music, the cultural lingua franca of sophistication. The theatre was a modern development of the Purim *spiel*, the traditional charade, with hissable evil and tear-stained virtue clearly defined. But films were strictly for the hoi-polloi, to whose patronage no self-respecting person would admit. Ben-Gurion, for example, pretended never to have visited a cinema before the premiere of *Exodus*.¹⁰

Die Van Leers hatten Markers DIMANCHE À PEKING (F 1956) und nun auch LETTRE DE SIBÉRIE (F 1958) gesehen. Sie luden ihn ein, einen Film in Israel zu drehen, eine Art «Lettre de Tel Aviv».¹¹ Lia und Wim van Leer haben vieles geschaffen, was heute Israels Filmkultur ausmacht. Lia van Leer (1924–2015) wuchs in Bessarabien auf und lebte seit 1939 im britischen Mandatsgebiet Palästina. Durch den Kriegsbeginn wurde aus einem Besuch bei ihrer Schwester in Tel Aviv ein dauernder Aufenthalt. Wim van Leer (1913–1992) stammte aus einer liberalen Amsterdamer Kaufmannsfamilie. Als junger Mann hatte er an der von Joris Ivens und anderen gegründeten Film-Liga teilgenommen.¹² Den Zweiten Weltkrieg überlebte er in England, wohin er bereits vor 1939 emigriert war. Von hier aus half er deutschen Juden bei der Flucht, etwa einer Gruppe junger Männer aus Leipzig, die er im Jänner 1939 im Künstlerort Welwyn Garden City unterbrachte.

1948 übersiedelte der ausgebildete Pilot und Ingenieur nach Israel, wo die beiden sich trafen, heirateten und ohne jede staatliche Hilfe vielfältige filmische

8 Aus einem Text von Wim van Leer, der in einem Zeitungsartikel aus Anlass seines Todes zitiert wurde: Haim, Shmueli: «Hachad Hashlishi shel ha-Matbea [Die dritte Seite der Münze]», *Davar* (Tel Aviv) 24.7.1992, S. 24–25, hier S. 24.

9 O.V.: «Beschreibung eines Kampfes», *Die Kultur*, Juli 1961.

10 Leer, Wim van: *The Time of My Life*, Jerusalem: Carta & Jerusalem Post 1984, S. 342.

11 Marker, Chris: *Commentaires*, Paris: Seuil 1961, S. 125.

12 Vgl. Leer: *The Time of My Life*, S. 341.

Aktivitäten entfalteten. Inspiriert von der Amsterdamer Film-Liga begründeten die van Leers 1955 den ersten israelischen Filmklub im Pe'er Cinema in Haifa. Sie zeigten dort 16-mm-Filmkopien, die sie von Festivals in aller Welt mitbrachten. Der Klub hatte etwa 200 Mitglieder, jährlich wurden rund 15 Filme gezeigt. In Tel Aviv und Jerusalem entstanden bald Filialen dieses Good Film Clubs. Ihre Sammlung von Filmen bildete den Grundstock des Israel Film Archive, das sie 1961 – im Premierenjahr von DESCRIPTION D'UN COMBAT – gründeten.¹³

Aus verschiedenen Gründen muss Chris Marker (1921–2012) die Idee eines Films über Israel angezogen haben. Alle seine bisherigen Filmreisen hatte Marker in Länder unternommen, die sich im Umbruch befanden, in denen etwas Neues im Entstehen war. In diesen gesellschaftlichen Experimenten suchte er nach Alternativen zur globalen Lähmung des Kalten Krieges, in dem die sozialen Energien zwischen kapitalistischem und stalinistischem Block eingeklemmt waren. Marker reiste nicht wie Jules Vernes Held Phileas Fogg in 80 Tagen, sondern «in 80 Revolutionen»¹⁴ um die Welt, wie Roger Taillieur 1963 formulierte. Nach China, Korea und der sowjetischen Provinz Sibirien musste ihn Israel als Sujet interessieren, handelte es sich doch um einen Staat, der sich erst in jüngster Vergangenheit hatte selbst erfinden müssen, ähnlich wie Kuba, wohin ihn seine nächste Reise führen würde.¹⁵

Ein weiterer Aspekt von Markers Interesse an Israel resultierte aus seiner persönlichen Geschichte: Als ehemaliges Mitglied der Résistance¹⁶ hatte er sich nach 1945 wiederholt in Debatten um filmische Erinnerungspolitik eingemischt. 1954 hatte er das deutsche Nachkriegskino in der Perspektive seiner geschichtlichen Verantwortung kritisiert.¹⁷ Mit Alain Resnais und Jean Cayrol hatte er am Kommentar von NUIT ET BROUILLARD (F 1955) mitgearbeitet, jenem ersten Versuch, den Weg zum Massenmord an den europäischen Juden und Jüdinnen in *einem* Film darzustellen, beginnend mit der antisemitischen Hetze und Diskriminierung, dem Aufbau des

- 13 Während sich ihr Ehemann später vom Kino zurückzog, wurde Lia van Leer zur «Mutter aller Kinematheken»: 1973: Cinemateque Haifa, Jerusalem Film Center, 1975: Cinemateque Beit Agron, 1980: Neubau der Cinemateque Jerusalem, 1984–2006: Gründung und Leitung des Jerusalem International Film Festival. 1987 brach sie in Jerusalem ein Tabu, als sie begann, auch am Sabbat Filme zu zeigen. 2004 erhielt sie die höchste staatliche Auszeichnung für ihr Lebenswerk, den Israel-Preis. Taly Goldenberg drehte über sie das Filmporträt LIA (ISR 2011, 65 min).
- 14 Taillieur, Roger: «Markeriana», *Artsept* 1/1963: <https://chrismarker.org/chris-marker-2/markeriana-by-roger-tailleur> (zugegriffen am 6.3.2017).
- 15 Raymond Bellour und Jean Michaud schrieben dazu 1961: «Nach dem Sprung ins kubanische Wasser nimmt das Werk von Chris Marker ganz einfach den Sinn eines revolutionären Werks an. Und wonach ruft ein revolutionäres Werk? Ein revolutionäres Werk ruft zu den Waffen.» Michaud, Jean und Raymond Bellour: «Apologie de Chris Marker. «Signes...» / Commentaire pour DESCRIPTION D'UN COMBAT, par Chris Marker», *Cinéma* 61 / Juni 1961, S. 33–47, 155–157, hier S. 47 (Übers. d. Autors).
- 16 Marker war Mitglied der Francs-tireurs et partisans (FTP), vgl. Bellour, Raymond: *Dictionnaire du cinéma*, Paris: Éditions universitaires 1966, S. 482.
- 17 Marker, Chris: «Deutscher Film, adieu?» [1954], in: Kotulla, Theodor (Hg.): *Der Film. Manifeste, Gespräche, Dokumente. Band 2: 1945 bis heute*, München: Piper 1964, S. 132–138.



8 Das Aufnahmeteam von *DESCRIPTION D'UN COMBAT*. In der Mitte der Kameramann Ghislain Cloquet, rechts mit Pfeife Wim van Leer, im Schattenprofil der Fotograf und Filmemacher selbst

«Système concentrationnaire» (Olga Wormser-Migot) und endend mit der systematischen Deportation und Vernichtung.¹⁸ Marker begegnete Israel daher mit einer Haltung, die von grundsätzlicher Sympathie und Anteilnahme geprägt war und die bei aller kritischen Reflexion seinen Film auch emotional grundiert.¹⁹

Wim van Leer fungierte mit seiner Firma Van Leer Films Productions als israelischer Produzent.²⁰ In Frankreich produzierte den Film der junge André Valio-Cavaglione,²¹ der über seine eigene Produktionsgesellschaft SOFAC (Société des Films d'Art et de Culture) französische Fördergelder akquirierte. Van Leer brachte rund \$ 60.000 zusammen, offenbar ohne Subventionen offizieller israelischer Stellen.²² Dieses Budget versetzte Marker zum ersten Mal in die Lage, einen Farbfilm mit Eastmancolor 16-mm-Farb-Material zu drehen. Gemeinsam mit Yaakov Malkin, dem späteren Sprecher des Kommentars der hebräischen Fassung des Films, durchquerte Marker im Jänner 1960 Israel auf einer Vespa, die ihm van Leer besorgt hatte. Alle Personen und Orte, die er kennenlernte, waren ihm von van Leer und Malkin vorgeschlagen worden.²³ In seinen *Commentaires*²⁴ berichtete Marker, dass er auf der Basis von 800 Fotos, die er in dieser Zeit gemacht hatte, einen ersten Plan für den Film erstellt hatte.²⁵

18 Siehe Lindeperg, Sylvie: *«NUIT ET BROUILLARD»*. *Un film dans l'histoire*, Paris: O. Jacob 2007.

19 Siehe dazu einen Text Markers von 2001, in dem er sich an eine Episode aus der Zeit der Flucht der Juden nach Palästina erinnert: «Évocation de Chris Marker» (2001): <http://www.drame.org/blog/index.php?2012/07/31/2377-evocation-de-chris-marker> (zugegriffen am 17.4.2020).

20 Vgl. Le Roy, Eric: «Les rivières souterraines de *DESCRIPTION D'UN COMBAT* (Généalogie d'un générique)», in: Argos Films (Hg.): *DESCRIPTION D'UN COMBAT, un film de Chris Marker et DESCRIPTION D'UN SOUVENIR, un film de Dan Geva* [DVD-Booklet], Paris: Tamasa 2017, S. 7–21, hier S. 13. Van Leer drehte und produzierte später selbst einige Filme: *THERE IS A FUTURE IN THE PAST* (1962), *SONG OF ACCO* (1964), *DR LÖWENSTEIN, I PRESUME* (1968).

21 Ebd.

22 Vgl. Haim: «HACHAD HASHLISHI SHEL HA-MATBEA [Die dritte Seite der Münze]», S. 25. Möglicherweise stellte auch die von van Leers Vater gegründete Bernard van Leer Foundation Geld zur Verfügung. Wim van Leer war seit dessen Tod 1958 an der Geschäftsführung dieser Stiftung beteiligt.

23 Vgl. Le Roy: «Les rivières souterraines de *DESCRIPTION D'UN COMBAT* (Généalogie d'un générique)», S. 13.

24 Marker, Chris: *Commentaires*, Paris: Le Seuil 1961, S. 125.

25 Einige dieser Fotos wurden später im Film verwendet, andere fügte er Jahre später in seinen Fotofilm *SI J'AVAIS QUATRE DROMEDAIRES* (1966) und in die CD-ROM *IMMEMORY* (1997) ein.

Im Verlauf der Dreharbeiten im Mai und Juni 1960 (Abb. 8) ist dieses Szenario jedoch offenbar stark verändert worden. Aus Sicht der Produzenten sollte Markers Film vor allem ein jüdisches und nicht-jüdisches Publikum außerhalb Israels erreichen und diesem ein adäquates Bild der Lebenswirklichkeiten in dem jungen Staat vermitteln. Van Leer berichtete von den Vertragsverhandlungen: «Er ist hartnäckig und stur, Marker. Er fordert grenzenloses Vertrauen».²⁶ Marker verlangte völlige künstlerische Freiheit ohne die Verpflichtung, das Skript irgend jemandem, das Produktionsteam eingeschlossen, vorzulegen. Auf die Frage, «[u]nd wenn der Film anti-israelisch ist?», habe Marker geantwortet: «Ich mache keine Filme *gegen* etwas. Dafür ist das Leben zu kurz.»²⁷

Die Montage des Films erfolgte von Juli bis Oktober 1960²⁸ fern von Israel in einem Pariser Schneiderraum. Eva Zora, die für den Schnitt verantwortlich war, berichtet, sie hätte tagsüber nach Markers Angaben editiert, während dieser nächtens den im Werden befindlichen Film sichtete.²⁹ In der Früh fand sie exakte schriftliche Anweisungen sowie extern produzierte Materialien – Archiv-Aufnahmen, Fotos und Dokumente, Tricksequenzen und Musikaufnahmen –, die sie dann am Schneidetisch einarbeitete. Eva Zora zufolge gab es kein Drehbuch:

Der Film setzte sich zusammen wie ein Puzzle und kein anderer kannte den Plan seiner definitiven Komposition, der im übrigen gar nicht existiert haben dürfte.³⁰

Im Schichtbetrieb entstand eine Collage aus diversen Materialien. Eva Zora:

Nach und nach, Szene für Szene. Ich hatte keine Ahnung, was das geben würde. Die Archivbilder hat Chris mitgebracht, wie seine Fotos, die im Film und im Vorspann verwendet wurden. Es war alles ziemlich geheim. Chris brachte mir ausgewählte Materialien, ich wusste nicht, woher die kamen, auch nicht die Trickaufnahmen. Ich machte dann den Schnitt nach seinen Angaben. Manchmal gab es Anpassungen zu machen, denn er war sehr genau, obwohl er die Technik nicht beherrschte. [...] Alles wurde verwendet. Der Film ist kurz und alles war vorbereitet, es gab keinen Verschnitt. Damals machte man keine einstündigen Filme. Es ist eine ziemlich schräge

26 Zit. nach Haim: «HACHAD HASHLISHI SHEL HA-MATBEA [Die dritte Seite der Münze]», S. 24.

27 Ebd.

28 Vgl. Le Roy: «Les rivières souterraines de DESCRIPTION D'UN COMBAT (Généalogie d'un générique)», S. 21 (Übers. d. Autors).

29 Vgl. ebd., S. 16. Marker und Zora kannten sich von der Arbeit an François Reichenbachs L'AMERIQUE INSOLITE (F 1960).

30 Zit. nach Le Roy, Eric: «Eva Zora, monteuse. Entretien», in: Argos Films (Hg.): *DESCRIPTION D'UN COMBAT, un film de Chris Marker et DESCRIPTION D'UN SOUVENIR, un film de Dan Geva* [DVD-Booklet], Paris: Tamasa 2017, S. 53–60, hier S. 56 (Übers. d. Autors).

Filmlänge und wenig konventionell, nicht an die Distribution in der Zeit angepasst. Aber Chris kümmerte sich nicht um die gängigen Formate. Der Film ist genauso, wie er ihn wollte.³¹

Als Marker in Israel zu drehen begann, war ein anderer Regisseur ebenfalls mit einem Filmteam unterwegs, um einen Film zu drehen, der die visuelle Repräsentation Israels unvergleichlich stärker als sein Film prägen würde. Otto Preminger drehte von März bis Juli 1960 an Originalschauplätzen EXODUS, jene epische Inszenierung des Haganah-Narrativs von der Geburt Israels. Seine Verfilmung von Leon Uris' Roman aus dem Jahr 1958 würde in der Repräsentationsgeschichte Israels einen prominenten Platz einnehmen.³² Für die Einschätzung von DESCRIPTION D'UN COMBAT ist es aufschlussreich, auf den ungleich bekannteren EXODUS näher einzugehen. Zahlreiche offizielle Stellen förderten Premingers Film. Giora Goodman zufolge lief die breite Unterstützung unter dem Namen ‚Operation Exodus‘. Sie bedeutete

the culmination of a decade of Israeli government efforts to harness the power of Hollywood to the Israeli cause. The Zionist movement had been extensively concerned since its inception with direct and indirect production and promotion of films for the sake of ‚hasbara‘ (literally: explanation), the common Hebrew term for propaganda activities.³³

Ari Ben-Kanaan stellt in Premingers Film einen jungen Sabra dar, der im Kibbutz geboren und aufgewachsen ist. Seiner Figur korrespondierte durchaus eine soziale Wirklichkeit, vor allem erlaubte sie jedoch westlichen Betrachter*innen zwischen den Bildern des neuen und des mythischen Israel einen Kurzschluss herzustellen: Wie dem biblischen Auszug aus Ägypten folgte dem Exodus aus Europa die Gründung eines schützenden Gemeinwesen. Die Figur Ben-Kanaans in der Verkörperung durch den blonden, braungebrannten Paul Newman lud auch ein nicht-jüdisches Publikum zur Identifikation mit einem Retter ein, der die nobelsten Züge des jungen Staates idealtypisch zu verwirklichen schien. EXODUS signalisierte außerdem die zunehmende Annäherung Israels an die USA, seine zunehmende Amerikanisierung, die auch in der konsumistischen Waren- und Popkultur dieser Epoche immer deutlicher wurde.³⁴ Goodman berichtet weiters,

31 Vgl. Le Roy: «Eva Zora, monteuse. Entretien» S. 56 (Übers. d. Autors).

32 Vgl. Loewy, Ronny: «EXODUS, 1960», in: Rother, Rainer (Hg.): *Mythen der Nationen: Völker im Film*, Leipzig: Koehler & Amelang 1998, S. 272–275; weiters Kaniuk, Yoram: *Und das Meer teilte sich. Der Kommandant der Exodus*, München: List 1999.

33 Goodman, Giora: «‚Operation Exodus‘: Israeli government involvement in the production of Otto Preminger’s film EXODUS (1960)», *Journal of Israeli History* 33/2/2014, S. 209–229, hier S. 209f.

34 Vgl. Silver, M.M.: *Our Exodus: Leon Uris and the Americanization of Israel’s founding story*, Detroit MI: Wayne State UP 2010; weiters Burston, Bradley: «The ‚Exodus‘ Effect: The

dass die Dreharbeiten für EXODUS in Israel zu heftigen Auseinandersetzungen führten, nachdem die linke Wochenzeitung *Olam ha-Zeh* Teile des Filmskripts publiziert und die anti-arabische Haltung sowohl der Buchvorlage als auch des Filmskripts kritisiert hatte:

The public exposure of scenes depicting the Arabs negatively in the book and film resulted in attacks on Exodus in the socialist and communist Arabic press. During filming at Kfar Kanna, including scenes in which Jewish forces led by Ben Canaan conquer the village, leaflets calling to boycott the production were distributed in nearby Nazareth and cars belonging to the film crew were pelted with stones.³⁵

Moshe Zimmermann schrieb 2006 über die Bedeutung von EXODUS:

Jeder weiß, dass das Image Israels weniger auf historischen Fakten als vielmehr auf der medialen Präsentation und Interpretation von Fakten beruht. [...] So sieht Israel in den Augen der Konsumenten von Hollywood-Produktionen aus; es ist das wirkungsvollste Israel-Bild überhaupt. Darunter leiden an erster Stelle die Palästinenser bis heute.³⁶

Umso interessanter ist vor diesem Hintergrund Markers Film. Auch in DESCRIPTION D'UN COMBAT spielte die Flucht jüdischer Displaced Persons ins umkämpfte Palästina des Jahres 1947 eine zentrale Rolle. Im Gegensatz zu Premingers Hollywood-Epopöe blieb Markers Film jedoch bis heute ein marginales Werk, selbst in dessen Œuvre. Er war lange ein «unsichtbarer» Film, den auch die umfängliche Forschung zu Chris Marker und dem Essayfilm bisher kaum beachtet hat.³⁷ Zu Unrecht, denn sein israelischer Travelogue erweist sich sechzig Jahre nach seiner Fertigstellung als höchst aufschlussreiches Dokument im Rahmen einer «Visual History» Palästina-Israels.

Monumentally Fictional Israel That Remade American Jewry», *Haaretz* 9.11.2012, <http://www.haaretz.com/israel-news/the-exodus-effect-the-monumentally-fictional-israel-that-remade-american-jewry-1.476411> (zugegriffen am 23.4.2016).

35 Goodman: «Operation Exodus», S. 220.

36 Zimmermann, Moshe: «Anmerkungen zum israelischen Selbstbild nach 1972, zu Deutschland und zu Steven Spielbergs Film MÜNCHEN: Filme-Macher einer Nation», *Berliner Zeitung* 20.1.2006, <http://www.berliner-zeitung.de/archiv/anmerkungen-zum-israelischen-selbstbild-nach-1972-zu-deutschland-und-zu-steven-spielbergs-film--muenchen--filme-macher-einer-nation,10810590,10355180.html> (zugegriffen am 3.4.2015).

37 Mit der Publikation einer französischen DVD-Edition mit ausführlichem Booklet ist der Film seit 2017 wieder zugänglich: Argos Films (Hg.): *DESCRIPTION D'UN COMBAT, un film de Chris Marker et DESCRIPTION D'UN SOUVENIR, un film de Dan Geva* [DVD-Booklet], Paris: Tamasa 2017. Eine deutsche oder englische DVD existiert leider nicht. Eine Bibliografie zum Film bietet: <http://chris-marker.ch/longs-metrages-de-chris-marker-52.html#8YGKAYle> (zugegriffen am 30.6.2018).

Poetik einer Beschreibung

Der Filmkommentar setzt mit folgenden aus dem Off gesprochenen Worten ein:

«*Zeichen. Dieses Land offenbart sich einem zunächst in Zeichen.*»³⁸

Schon die ersten Worte von *DESCRIPTION D'UN COMBAT* etablieren Distanz zum gefilmten Sujet und legen den Betrachter*innen nahe, dass das von der Kamera dem Auge Übermittelte durch eine Lektüre des Sichtbaren nach und nach erst erschlossen werden muss. Die erste und die letzte Sequenz des Filmes, die ebenfalls den Begriff des Zeichens stark machen wird, setzen den gesamten Film in Klammer und distanzieren ihn von jeder filmischen Authentizitätsrhetorik. Markers Arbeit besteht von Beginn an im Auffinden von Zeichen und dem Entziffern der Bedeutungen, die in den aufgenommenen akustischen und visuellen Spuren eingelagert sind.

Nach der ersten Einstellung tauchen weitere ›Zeichen‹ auf: Unförmige Metallgebilde in einer Wüstenlandschaft, aus dem Off ist ein Flugzeug zu hören. Dass es sich bei den verstreuten Objekten um zerstörtes Kriegsgerät handelt, Überreste aus dem erst vier Jahre vergangenen Krieg um den Suez-Kanal, wird nicht mitgeteilt. Marker behauptet nur die Zeichenhaftigkeit dieser Objekte. Ihre Bedeutung wird in der Schwebe gehalten, sodass die Wahrnehmung der Bilder offen bleibt. Es sind Spuren eines Krieges, doch es könnten auch Skelette biblischer Ungeheuer sein, gestrandete Raumschiffe aus der Zukunft oder ›Méta-Matics‹, jene motorisierten Zeichenmaschinen, mit denen Jean Tinguely 1959 berühmt wurde. Der Kommentar verwandelt das Bild nicht in ein Dokument, es wird nicht mit einem historischen Index, einer archivarischen Bildunterschrift versehen. Marker schreibt das Bild keinem vorgefertigten Narrativ ein und gewinnt so Spielraum für seine filmische Methode: Ins Niemandland zwischen Bild und Text drängende Assoziationen bilden das Material, aus dem motivische Sequenzen und Sequenzübergänge entwickelt werden.

Die ›Zeichen‹ hatten 1960 Konjunktur: Maurice Merleau-Pontys jüngste Essay-sammlung war gerade unter dem Titel *Signes*³⁹ erschienen. Darin propagierte er

38 Zitate aus dem gesprochenen Kommentar der deutschen Fassung des Films sind in der Folge kursiv gesetzt. Es wird nach der Fassung zitiert, die 1961 bei der Berlinale gezeigt wurde. Der Text dieser Fassung liegt als Typoskript vor: Marker, Chris: *BESCHREIBUNG EINES KAMPFES*, Frankfurt a.M.: Deutsches Institut für Filmkunde, Frankfurt 1961. 2014 erschien eine deutsche Ausgabe von Markers *Commentaires*, die auch den Kommentartext von *BESCHREIBUNG EINES KAMPFES* in einer neuen Übersetzung von Erich Brinkmann und Rike Felka bietet; Marker, Chris: *Kommentare 1*, Berlin: Brinkmann & Bose 2014.

39 Merleau-Ponty, Maurice: *Signes*, Paris: Gallimard 1960. Roger Tailleur erwähnte Merleau-Ponty in seiner Kritik von *DESCRIPTION D'UN COMBAT*; vgl. Tailleur, Roger: «*DESCRIPTION D'UN COMBAT*», *Positif* 40 / Juli 1961, S. 75–76, hier S. 75.

Claude Lévi-Strauss' Adaption der strukturalen Auffassung des Zeichens bei Saussure für den Bereich der gesamten Humanwissenschaften und gab damit den Startschuss für die strukturalistische Bewegung. Markers Semiotik sträubt sich allerdings gegen die strukturelle Systematik. Das Marker'sche Zeichen hat mit dem Signifika/n/ten Saussures weniger zu tun, als mit den ideogramatischen Zeichen, die Henri Michaux⁴⁰ und später Roland Barthes⁴¹ in Asien fanden. Signifikant und Signifikat gehen in diesem Zeichen ineinander über. Es verhält sich eher wie jene «Signatur», die Giorgio Agamben zufolge «stets in die Position des Signifikats hinein[rutscht]» und so in eine «Zone der Unentscheidbarkeit»⁴² eintritt. Es unterläuft die Teilung zwischen Figurativem und Semantischem, zwischen Bild und Wort. Wenn das Wahrgenommene selbst zum Zeichen wird, fällt dieses mit dem Bezeichneten zusammen. Es kommt zeichentheoretisch gesehen zu einer «Semiotisierung des Referenten»⁴³ (Umberto Eco). In Markers Vision einer zeichenhaften Welt – die auch sein Chef d'œuvre SANS SOLEIL noch prägte – lebt die auf das Mittelalter zurückgehenden Vorstellung vom «Buch der Natur»⁴⁴ außerhalb ihrer theologischen Fundamente fort. Marker teilt jenes «Weltbild Prousts»,⁴⁵ das Gilles Deleuze 1964 – sich damit vom Strukturalismus abgehend – als eine Vision der Welt beschrieb, die ohne das beruhigende Vertrauen in die Objektivität der Physik und in das unendliche Vermögen des philosophischen Geistes auskommen muss:

Wir haben Unrecht, wenn wir an Fakten glauben, es gibt nur Zeichen. Wir haben Unrecht, wenn wir an die Wahrheit glauben, es gibt nur Interpretationen. Das Zeichen ist eine immer äquivoke, implizite und implizierte Bedeutung. [...] Wenn der Duft einer Blume ein Zeichen gibt, geht er über die Gesetze der Materie und gleichzeitig über die Kategorien des Geistes hinaus. Wir sind weder Physiker, noch Metaphysiker: Wir müssen Ägyptologen werden.⁴⁶

Marker liest, was er in Israel sieht, mit den Augen eines solchen Ägyptologen. Er notiert die Ergebnisse seiner visuellen Lektüre mittels Alexandre Astruc's⁴⁷

40 Vgl. Michaux, Henri: *Un barbare en Asie* [1933], Paris: Gallimard 1989.

41 Vgl. Barthes, Roland: *Das Reich der Zeichen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003.

42 Agamben, Giorgio: *Signatura rerum. Zur Methode*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2009, S. 46.

43 Eco, Umberto: *Zeichen: Einführung in einen Begriff und seine Geschichte*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977, S. 63.

44 Vgl. Blumenberg, Hans: *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003.

45 Deleuze, Gilles: *Proust und die Zeichen*, Berlin: Merve 1993, S. 76.

46 Ebd.

47 Marker und Astruc kannten sich persönlich. Beide waren Mitglied in dem 1953 gegründeten Groupe de trente, einer «Organisation de défense du court métrage cinématographique français», der auch Roger Leenhardt, Georges Franju, Jacques Demy und Alain Resnais angehörten. Offenbar stand Astruc später Marker und Agnès Varda distanziert gegenüber; vgl. Astruc/Simolo: *Le plaisir en toutes choses*, S. 58.

«Caméra-stylo» und nimmt André Bazins Idee wörtlich, Film sei letztlich eine Komposition von Zeichen, mit vielfältigeren Ausdrucksmöglichkeiten als jede andere Kunst, nicht zuletzt jener, auch die spezifische Zeitlichkeit seiner Zeichen darzustellen zu können.⁴⁸ Bazin zufolge spricht das Kino die konkrete und zugleich universelle Sprache der Objekte, daher komme es zu

einer Art dialektischer Überschreitung der Sprache. Die Sprache ist aus der Zeichnung herausgetreten, aus dem Bild, das sich durch den Symbolismus der Hieroglyphe zum reinen Zeichen gemacht hat.⁴⁹

Der Filmtext spezifiziert verschiedene Kategorien von Zeichen: «*Erdzeichen*» – die Aufnahme einer Wüstenlandschaft, «*Wasserzeichen*» – eine Totale zeigt einen mäandrierenden Fluss, «*Menschenzeichen*» – eine Totale zeigt eine Ansiedlung am Horizont. Mit einem dumpfen Paukenschlag wechselt die Ansicht, die Kamera zeigt den Verlauf einer Pipeline durch die Wüste, dann eine Straße, im Vordergrund ein Verkehrszeichen. Die Statik dieser Einstellung wird durch das unvermittelte seitliche Auftauchen eines Dromedars gebrochen (Abb. 9). Das Erscheinen des ersten bewegten Objekts im Film ist von lakonischem Witz. Markers Bild-Text-Montage steuert ihre Interpretation nicht durch explizite «Beschilderung»: Nichts spricht gegen die Lesart, die Bedeutung des Verkehrszeichens, das Autofahrer vor Unebenheiten warnt, hätte sich mit dem Auftauchen des Dromedars in ein Zeichen zum Schutz desselben verwandelt. Das gesprochene Wort «*Zeichen*» initiiert – «vom Ohr zum Auge»⁵⁰ (André Bazin) – einen zweiten Blick auf die zufällige Begegnung. Die dokumentarische Wahrheitsbehauptung wird durch einen Blick gebrochen, der überall Zeichen sieht. Diese sind transitorisch, in Bewegung, flüchtig. In der Begegnung mit anderen Zeichen nehmen sie einen neuen Sinn an: Die Begegnung der beiden «Höcker-Zeichen» generiert einen vorübergehenden Sinn, der die Gewissheiten des dokumentarischen Bildes unterminiert. Eric Zakim zufolge sind Markers Zeichen

not signs of things. Rather they are signs of other signs, in an endless intertextual regression [...]. Thus the landscape doesn't present itself as such, but as a reference to other references.⁵¹

48 Vgl. Bazin, André: «Le langage de notre temps», in: Chevalier, Jacques (Hg.): *Regards neufs sur le cinéma*, Paris: Seuil 1953, S. 11–21, hier S. 14. Zum Verhältnis von Bazin und Marker siehe Cooper, Sarah: «Montage, Militancy, Metaphysics: Chris Marker and André Bazin», *Image & Narrative* 11/1/2010, S. 16–28.

49 Bazin: «Le langage de notre temps», S. 13f. (Übers. d. Autors).

50 Bazin: «LETTRE DE SIBÉRIE», S. 207.

51 Zakim, Eric: «Chris Marker's DESCRIPTION OF A STRUGGLE and the Limits of the Essay Film», in: Papazian, Elizabeth A. und Caroline Eades (Hg.): *The essay film: dialogue, politics, utopia*, London / New York: Wallflower Press 2016, S. 145–166, hier S. 161.



9 Chris Marker liest Israel
als Zeichenlandschaft;
Screenshot aus DESCRIPTION
D'UN COMBAT (TC 00:01:30)

Einen seiner letzten Texte widmete André Bazin Markers einzigartiger Montage-technik: Ein Bild sei «nicht mehr auf ein ihm vorausgegangenes oder folgendes» bezogen, sondern «gewissermaßen seitwärts auf das gerichtet, was gesagt wird».⁵² Bazin nannte dies «horizontale»⁵³ Montage. Ihr Einsatz zielt auf die schöpferische Modifikation semantischer Ordnungen. Markers Verfahren konnte sich dabei eher auf Projekte literarischer Weltverfremdung – etwa bei Kafka, Giraudoux oder Michaux – stützen als auf die Tradition des dokumentarischen Films.

Mit dem Dromedar und dem Verkehrszeichen scheinen einander zwei Geschichten, zwei Geschwindigkeiten zu kreuzen: Israels Modernität einerseits, die bäuerliche Lebensweise der arabischen Bevölkerung andererseits. Das als Zeichen dieser Begegnung wahrnehmbare Bild zeigt die beiden Elemente nicht in schroffer Differenz, sondern als Relation in einem geteilten Raum. Das schwierige Aufeinandertreffen dieser beiden Welten bilde aber nicht den entscheidenden Kampf Israels, wird Markers Film in der Folge argumentieren. Die sekundäre Bearbeitung der Montage konzentrierte sich auf die spannungsreichen Beziehungen zwischen den Lebenswelten, die Israel ausmachen. Das «ästhetische Cogito»⁵⁴ (Roger Tailleur) kreierte aus der Unordnung der Dinge eine neue Ordnung. Die Montage stellt am Schneidetisch überraschende Relationen her, Guy Gauthier zufolge

ein wenig in der Weise, wie sie die Surrealisten verstanden, wenn sie von jenem berühmten Zusammentreffen eines Regenschirms und einer Nähmaschine auf einem Seziertisch sprachen. [...] Chris Marker ist ein Meister in diesen ungewöhnlichen Annäherungen.⁵⁵

52 Bazin: «LETTRE DE SIBÉRIE», S. 207.

53 Ebd., S. 206.

54 Tailleur: «DESCRIPTION D'UN COMBAT», S. 75.

55 Gauthier, Guy: «DESCRIPTION D'UN COMBAT», *Image et Son* 180–181 / Jänner-Februar 1965, S. 74–75 (Übers. d. Autors).

In einem frühen Text beschrieb Marker, der in jungen Jahren kurz Artauds Sekretär gewesen war, dieses surrealistische Verfahren. Dabei grenzte er bereits eine Ästhetik der Zeichen von einer symbolistischen Ästhetik ab:

Ein Film, der billigste wie der symbolistischste, ist zunächst eine Folge von Ereignissen, die auf einer Leinwand präsentiert werden. [...] Buñuel und Dalí rekurren auf die Mittel des surrealistischen Schocks, der vor allem aus einer Begegnung besteht. Es geht nicht darum, zu symbolisieren, sondern darum, Objekte oder Zeichen sich auf dem neutralen Gebiet des Films begegnen zu lassen – so wie es uns selbst der Traum enthüllt, wenn er jene Erinnerungen und Zeichen aneinander fügt, die unser Bewusstsein trennte.⁵⁶

Die von der Montage induzierten «chocs» können eingefahrene Wahrnehmungsmuster und Schemata aufsprengen. Marker empfiehlt den Leser*innen, sich die Bedeutung der Bilder für das eigene Denken bewusst zu machen sowie

dass die Ideenassoziation oft eine einfache Bildassoziation ist. Bilder, die durch ein Lied, eine Erinnerung oder irgendeine Erregung in Bewegung gesetzt werden, nehmen gern die Form eines surrealistischen Films an, ohne dabei dem Wahnsinn zu entsprechen. Nur die Sklerose der Gewohnheit macht den Zuschauer im Kino unempfänglich für eine Verkettungsweise, die ihm im Grunde näher ist als die sakrosankte Logik.⁵⁷

Auch die von Marker begründete Reiseführer-Reihe «Petite planète», in der 1957 ein Band von David Catariva über Israel erschienen war, überraschte durch freie Bildauswahl und ungewöhnliche Kombination von Bildern und Texten.⁵⁸ In der Zusammenarbeit mit Alain Resnais (in *TOUTE LA MÉMOIRE DU MONDE, LES STATUES MEURENT AUSSI* und *NUIT ET BROUILLARD*) und seinen ersten eigenen Filmen der 1950er-Jahre hatte Marker die autoritäre Dominanz des Kommentars im herkömmlichen Kulturfilm zu enthierarchisierten Bild-Ton-Verhältnissen umgearbeitet, in denen weder der Ton das Bild, noch das Bild den Ton dominierte. In einer seiner seltenen poetologischen Erklärungen formulierte Marker dazu:

Der Text kommentiert ebensowenig die Bilder, wie die Bilder den Text illustrieren. Es sind zwei serielle Sequenzen, bei denen es natürlich geschieht, dass

56 Marker, Chris: «L'avant-garde française: ENTR'ACTE, UN CHIEN ANDALOU, LE SANG D'UN POÈTE», in: Chevalier, Jacques (Hg.): *Regards neufs sur le cinéma*, Paris: Seuil 1953, S. 249–255, hier S. 251, 253 (Übers. d. Autors).

57 Ebd., S. 251.

58 Dieser Band enthielt bereits ein Foto, das Dromedare vor diesem Verkehrszeichen zeigte, Catariva, David: *Israel*, Paris: Seuil 1957, S. 180.

sie sich kreuzen und aufeinander verweisen, wobei es aber unnötig ermüdend wäre, wenn man versuchte, sie einander gegenüberzustellen.⁵⁹

Neben der horizontalen Montage war ein weiteres tragendes Element von Markers essayistischer Entauthentisierung des filmischen Materials die Verwendung von Musik und Geräuschen, die die Bilder aus ihrem «organischen» Zusammenhang lösen.⁶⁰ Immer wieder werden sie durch die orchestrale Musik Lalans, einer franko-chinesischen Komponistin und Malerin, verfremdet. Oft setzt die Musik einen affektiven Kontrapunkt zum Bildinhalt. Perkussion und Kontrabass sind dabei die leitenden Instrumente. Vor allem die synthetischen Sounds des Toningenieurs Pierre Fatosme verleihen dem Film eine futuristische Atmosphäre, als käme das Filmteam nicht nur aus einem fernen Land, sondern auch aus einer anderen Zeit – das gefilmte Land wird zum «Fremdland».⁶¹ «Marker bringt uns einen Science-Fiction-Film zurück»,⁶² schrieb François Weyergans 1961 in den *Cahiers du cinéma*.

In DESCRIPTION D'UN COMBAT wird die Sichtweise der Semiologie in den Modus des Kinematografischen übertragen. So wird ein Aspekt der Zeichenhaftigkeit sichtbar, der hinter der Frage der Bedeutung meist verschwindet: die Zeitlichkeit von Zeichen. Bereits als Marker seinen ersten Film OLYMPIA 52 (F 1952) drehte, stand die Frage der Temporalität des filmischen Zeichens im Zentrum seines Interesses:

Jeder kinematographische Stil verweist auf eine Konzeption der *Zeit* einer Erzählung. Tatsächlich ist im Kino die Zeit das Problem Nr. 1. Die Erfordernisse der Dauer der Projektion und der *a posteriori*-Charakter des Bildes verleiten den Regisseur fast immer dazu, in Bezug auf die Zeit zu schwindeln.⁶³

Marker schwindelt nicht, sondern bricht den Realitätseffekt seiner Bilder auch im temporalen Sinn, indem er ihre Zeitlichkeit ausstellt. Bald nach Beginn des Films gleitet ein langsamer Travelling shot über Häuser, Palmen, ein Minarett und eine Halde mit Autoreifen (Abb. 10). Die Kommentarstimme spricht:

59 Aus Markers Vorwort zu seinem Foto-Roman *Le dépays*, zit. nach Binczek, Natalie (Hg.): *«Sie wollen eben sein, was sie sind, nämlich Bilder...» Anschlüsse an Chris Marker*, Würzburg: Königshausen & Neumann 1999, S. 167.

60 Im gedruckten französischen Kommentar des Films findet sich auch eine Hommage an Miles Davis; vgl. Marker: *Commentaires*, S. 127. Auf der Platte *The Birth of Cool*, die Davis 1950 weltberühmt machte, fand sich eine Nummer mit dem Titel *Israel*.

61 So der Titel der deutschen Übersetzung von Marker, Chris: *Le dépays*, Paris: Herscher 1982; vgl. Marker, Chris: *Das Fremdland*, Berlin: Galrev 1985.

62 Weyergans, François: «Chris en Israël», *Cahiers du cinéma* n° 115/1961, S. 40 (Übers. d. Autors).

63 Marker, Chris: «LA PASSION DE JEANNE D'ARC», in: Chevalier, Jacques (Hg.): *Regards neufs sur le cinéma*, Paris: Seuil 1953, S. 257–261, hier S. 258 (Übers. d. Autors). Im selben Artikel berichtet Marker, dass «Dreyer [...] aktuell an den heiligen Stätten in Israel eine Passion drehen will.» (Ebd., S. 260). Dreyer konnte seinen Jesus-Film bekanntlich nicht verwirklichen.



10 Das diegetische Jetzt des Films ist ein Phantom; Screenshot aus DESCRIPTION D'UN COMBAT (TC 00:02:50)

«Zeichen sind von kurzer Dauer. Diesen Reifenfriedhof in Jaffa gibt es heute bereits nicht mehr.»

Die Montage macht ihre eigene Nachträglichkeit kenntlich. Niemand soll glauben, von Paris, Berlin oder Jerusalem durch das Fenster der Leinwand nach Jaffa zu blicken. Nichts garantiert, dass die kinematografischen Zeichen ihren Referenten nicht bereits verloren haben, dass die Konstellationen, die der Film präsentiert, inzwischen nicht erodiert sind. Im Bewusstsein dieser Kluft zwischen der fotografischen Aufzeichnung und dem irrepräsentablen Werden des Realen entspinnt sich der mal ernste, mal ironische Diskurs des Filmes.

«*Man weiß nie, was man filmt*», wird es 1977 im Kommentar von LE FONDS DE L'AIR EST ROUGE heißen, jenem Versuch, am Ende des «Roten Jahrzehnts» eine filmische Bilanz über die utopischen Projekte der Nachkriegszeit zu ziehen. Bilder etablieren keinen stabilen Sinn jenseits der Zeit.⁶⁴ Manchmal zeigt sich eine Bedeutung erst in der Zukunft, manchmal verkehrt die Zeit sie in ihr Gegenteil oder macht sie unlesbar. Auch Filmemacher*innen entkommen nicht der paradoxen Retroaktivität der subjektiven Sinnbildung, deren Struktur Jacques Lacan 1953 an der Grammatik des «Futur antérieur», des Futurum exaktum, festmachte:

Was sich in meiner Geschichte verwirklicht, ist nicht die bestimmte Vergangenheit (*passé défini*) dessen, was war, weil es nicht mehr ist, noch ist es das Perfectum dessen, was gewesen ist in dem, was ich bin, sondern die zweite Zukunft (*futur antérieur*) dessen, was ich gewesen sein werde, für das, was ich dabei bin zu werden.⁶⁵

64 Siehe Montero, David: «Film also ages: time and images in Chris Marker's SANS SOLEIL», *Studies in French Cinema* 6/2/2006, S. 107–115.

65 Lacan, Jacques: «Funktion und Feld des Sprechens und der Sprache in der Psychoanalyse (Bericht aus dem Kongress in Rom am 26. und 27. September 1953 im Instituto di Psicologia della Università di Roma)», in: Haas, Norbert (Hg.): *Das Werk von Jacques Lacan. Schriften 1*, Wien: Turia + Kant 1986, S. 143.

Die Vergangenheit des Subjekts scheint sich wie der Schatten des Gehenden zu verwandeln. In Markers Lieblingsfilm VERTIGO (USA 1958) hatte Alfred Hitchcock diese paradoxe Zeitlichkeit in Szene gesetzt, in LA JETÉE (F 1962) würde er selbst einen ähnlichen Versuch unternehmen. Bereits DESCRIPTION D'UN COMBAT artikuliert sich innerhalb einer solchen zeitlichen Struktur: Israels sichtbare Gegenwart wird nicht als einfaches Resultat einer fixierten Vergangenheit angesehen, sondern als prozesshaftes, offenes Werden, dessen mögliche Richtungen anhand von Zeichen gedeutet werden können. Das generische Präsens des Films verweist einerseits auf einen Raum möglicher Zukünfte, andererseits darauf, dass Ereignisse retroaktiv in die Vergangenheit eingreifen können. Finn Brunton sieht bei Marker geradezu eine ästhetische Politik des ‚Futurum exaktum‘ am Werk:

The future waits in the past, and the past is not merely preserved but alive, growing, changing, in the future [...]. The heart of both Marker's art and his politics lay in the future anterior, the knowledge that there is always an after, a next, which we cannot predict and which will change irrecoverably the value of what we have been and done.⁶⁶

Aspekte eines Kampfes

Der Titel des Films gibt sein Thema und seine Methode zu erkennen: Die Kamera entziffert das sichtbare Israel – «ein Land im Alter seiner Bar-Mitzwa»⁶⁷ – als Kraftfeld. Die ‚Caméra-stylo‘ zeichnet die Linien nach, die seinen realen und erträumten Raum bilden. Der Titel ist der ersten erhaltenen Erzählung Franz Kafkas entlehnt und die Anspielung hat einen präzisen historischen Hintergrund: Die ‚kafkaeske‘ Atmosphäre seiner Erzählungen und Romane war auch Ausdruck jüdischer Prekarität zwischen Antisemitismus und Assimilierung gewesen. Zeit seines Lebens verfolgte Kafka die Debatten um den Zionismus, er lernte zeitweise Hebräisch und trug sich mit dem Gedanken, in Palästina einmal ein Restaurant zu eröffnen.⁶⁸ Über Vermittlung seines Schulfreunds Hugo Bergmann nahm er ab etwa 1910 an den Aktivitäten des Prager national-jüdischen Vereins ‚Bar Kochba‘ teil. In dieser Zeit las er auch Herzls *Altneuland*, nach dessen hebräischen Titel die 1909 gegründete Stadt ‚Tel Aviv‘ – ‚Frühlingshügel‘ – genannt wurde. Am 23. Oktober 1921 besuchte Kafka eine Vorführung von SHIVAT ZION [RÜCKKEHR NACH ZION] (1920/21), was er in seinem Tagebuch vermerkte. Der Text, den er

66 Brunton, Finn: «Chris Marker, 1921–2012», *Radical Philosophy* 176/2012, S. 68–71, hier S. 69.

67 Friedman, Régine Mihal: «De l'essai et le Midrash. DESCRIPTION D'UN COMBAT de Chris Marker», in: Birnbaum, Pierre und Denis Charbit (Hg.): *Les intellectuels français et Israël*, Bibliothèque des fondations, Paris: Éditions de l'éclat 2009, S. 167–180, hier S. 174.

68 Zu Kafkas Verhältnis zum Zionismus siehe Gelber, Mark H.: *Kafka, Zionism, and beyond*, Tübingen: Niemeyer 2004; weiters Binder, Hartmut (Hg.): *Kafka-Handbuch in zwei Bänden*, Kröner 1979, S. 374f. und 503 ff.



11 Kafka kannte vermutlich Soskins Fotografie, die zur Ikone der Gründung einer Stadt wurde, die nach der Prager Synagoge «Altneuschul» benannt wurde

1911 seiner Erzählung *Beschreibung eines Kampfes* voranstellte (siehe S. 71) mutet wie die Legende zu jener ikonischen Fotografie an, in der der Fotograf Abraham Soskin, den Moment der «Gründung von Tel Aviv 1908»⁶⁹ in einer menschenleeren Wüste erblickte (Abb. 11).⁷⁰ Kafka dient dem Film als Intertext, genauso wie die Thora und Herzls Programmschrift *Der Judenstaat* von 1896.

Der «Judenstaat» bedeutete in der Perspektive Herzls den «Exodus» aus der von Kafka beschriebenen Welt. «Wenn ihr wollt, ist es kein Märchen»,⁷¹ hatte er seinem Roman *Altneuland* als Motto vorangestellt. Marker liest das sichtbare Israel im Spannungsverhältnis zu diesen «Urtexten» und interessiert sich für den Stand der Dinge im Jahr 1960, in dem gerade Herzls 100. Geburtstag mit zahlreichen Festivitäten, Sonderbriefmarken und einer Neuauflage von *Altneuland* gefeiert wurde.⁷² Im Gegensatz zum Kampf, aus dem der Staat hervorgegangen war, finde nun im Alltag ein neuer Kampf statt: ein Kampf mit sich selbst, wie jener, um den Kafkas Erzählung kreist. Dieser Kampf sei weder ein Klassenkampf, noch ein militärischer Konflikt, sondern eine ethische Auseinandersetzung mit offenem Ausgang. Noch bevor die ersten Bilder auftauchten, hatte der Film in einem Rolltext diese leitende Perspektive präsentiert:

Auserwähltes Volk, Wandervolk, Märtyrervolk, auferstandenes Volk – Israel kannte Kampf in allen seinen Formen. Heute entdeckt Israel noch eine andere Form, den Kampf, den jede junge Nation mit sich selbst aufnehmen muss, um in der Stunde des Sieges dem treu zu bleiben, was in den Tagen der Unterdrückung sein Ruhm bedeutete. Hinter den Szenen des täglichen Lebens in Israel, spielt sich dieser Kampf ab, weniger auffällig als glorreiche Waffentaten und wahrscheinlich der einzig Entscheidende.

69 Soskin, Abraham: *Album Tel-Aviver Ansichten / Album of Tel-Aviv Views / Album mar'ot Tel-Abib*, Tel-Aviv 1926, S. 8.

70 Erst später wurde das Bild umdatiert und mit einem anderen Ereignis verbunden, der Verlosung von Baugründen in den Dünen vor Jaffa am 11. April 1909; vgl. Schlör, Joachim: *Tel Aviv – vom Traum zur Stadt: Reise durch Kultur und Geschichte*, Frankfurt a. M.: Insel 1999, S. 46f.; weiters Hizky, Shoham: «Wie Tel Aviv noch einmal gegründet wurde», in: Loewy, Hanno und Hannes Sulzenbacher (Hg.): *All about Tel Aviv-Jaffa. Die Erfindung einer Stadt*, Hohenems/Zürich: Jüdisches Museum Hohenems/Bucher 2019, S. 55–63.

71 Herzl: *Altneuland*, S. 1.

72 Herzl, Theodor: *Altneuland – Old-New Land*, Haifa: Haifa Publications 1960.

Um diesen Kampf darzustellen, durchquerte Marker mit seinem Filmteam ganz Israel vom äußersten Süden Eilats, den Landschaften ums Tote Meer und den See Genezareth, bis zum nördlichen Galil und besuchte Städte wie Akko, Haifa, Tel Aviv, Beer Sheva, Nazareth und Jerusalem. Der Produzent Wim van Leer

fand es schwer zu glauben, dass aus diesen sorgfältig aufgenommen Bildern, die jedoch keinerlei Verbindung miteinander zu haben schienen, etwas entstehen könne.⁷³

Erst am Schnittpunkt erhielten diese Aufnahmen Kohärenz. Der Film orientiert sich dabei nicht an der kartografischen Realität, die wechselnden Schauplätze werden nicht im Narrativ einer Reiseroute verbunden. Scheinbar willkürlich springt der Film von einem Ort zum anderen, allerdings lässt sich für jeden Übergang eine symbolische Verbindung auffinden, ein metonymischer Übergang. Die filmische Reise konstruiert so eine virtuelle, psycho-geografische Landkarte Israels. In der knappen Stunde, die der Film dauert, wird in ungefähr fünfunddreißig Sequenzen ein vielfältiges Mosaik zusammengesetzt. Die Aufzählung einiger Sujets macht dies deutlich: Der Film enthält eine Reihe kleiner Porträts von manchmal anonymen, manchmal namentlich genannten Menschen, etwa des ungarischen Juden Klein, dessen Ruf – *«Taki, Taki! – zu Dutzenden [...] die ungarisch-sprechenden Katzen»* folgen, des elfjährigen Schachmeisters Noah Rosenfeld, von Arabern auf dem Markt von Jaffa, von Kindern orthodoxer Juden im Jerusalemer Viertel Mea Shearim, *«wo Israel nicht anerkannt wird»*, wie es im Kommentar heißt. Der Film stellt dem Allgemeinbegriff *«Israel»* eine Vielzahl von singulären Verkörperungen, Gesichtern, Gesten und Blicken in die Kamera gegenüber. Gruppenbilder erweitern die Serie von Porträts um seine kollektiven Gestalten: Eine Versammlung im nördlichen Kibbutz Manara, mizrahische Juden, die in einem geräuschvollen Umzug am See Genezareth Simchat Torah feiern, eine exerzierende Gruppe zionistischer Pioniere, junge Leute in einem Tel Aviver *«Existentialistenkeller»*, ein Disput in einem Beduinenzelt, Kinder, die zu Lag Ba'Omer, dem Gedenktag an den Bar Kochba-Aufstand am Strand Scheiterhaufen entzünden, *«auf denen die Feinde des jüdischen Volkes von Haman bis Hitler in Flammen aufgehen»*, etc.

DESCRIPTION D'UN COMBAT konstruiert sein Sujet jedoch nicht als additive Kompilation dieser Welten. Die sekundäre Bearbeitung der Montage konzentrierte sich auf die Vielfalt unterschiedlicher Lebenswelten in Israel und die mitunter spannungsreichen Beziehungen zwischen ihnen. Die soziale Realität Israels war 1960 nicht nur von Spannungen zwischen der arabischen und der jüdischen Bevölkerung geprägt, sondern auch von Konflikten, die durch die Immigration

73 Haim: «HACHAD HASHLISHI SHEL HA-MATBEA [Die dritte Seite der Münze]», S. 25.

von orientalischen Juden und Jüdinnen entstanden.⁷⁴ Diese schuf soziokulturelle Reibungsflächen, die 1959 in Ausschreitungen gemündet hatten.⁷⁵ Im Verlauf der Wadi Salib riots kam es zu Demonstrationen und Vandalenakten, nachdem ein jüdischer Immigrant aus Marokko von einem Polizisten angeschossen worden war. Die Demonstrant*innen beschuldigten die Polizei, mizrahische Juden zu diskriminieren. Wadi Salib bei Haifa war vor 1948 eine arabische Siedlung gewesen. Wie viele andere Palästinenser*innen verließen ihre Bewohner*innen im Zuge des Unabhängigkeitskrieges ihre Häuser, die später mizrahischen Einwanderer*innen zugeteilt worden waren.

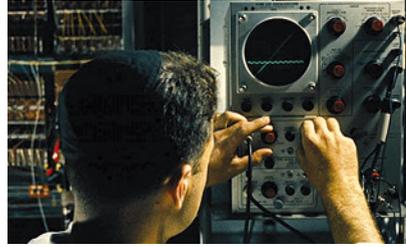
Marker verzichtete durchgehend darauf, solche Ereignisse zu thematisieren. Soziale Kämpfe, ideologische Auseinandersetzungen zwischen zionistischen Fraktionen, bewaffnete Grenzkonflikte mit arabischen Fedayin und die Chronologie der nahöstlichen Geopolitik sind im Film nur indirekt präsent. Der Filmemacher hielt sich stattdessen am alltäglichen Rand auf und mied die Selbstinszenierungen des jungen Staates, denen er allerdings (vor allem auf der Ebene des Kommentars) nicht immer entkam. Während die Drehzeit durch große Offenheit für Zufälle und Details geprägt war, herrschte im Schneiderraum Rigorosität bei der Strukturierung des gefilmten Materials, das nun in überraschende Beziehungen gebracht wurde:

«Verbindung aufnehmen – eine Ordnung schaffen zwischen feindseligen und gegenseitig unverständlichen Dingen.»

Ein gutes Beispiel für Markers Arbeitsweise ist eine Sequenz, in der die inkompatiblen Perspektiven von Religion und Wissenschaft in Zusammenhang gebracht werden (Abb. 12–15). Nach der Aufnahme eines Oszilloskops des Weizmann-Instituts in Rehovot folgen unvermittelt Bilder von Eulen. Die Montage folgt einer Ähnlichkeitsbeziehung: Als Messinstrument ist das Oszilloskop *«den Nachttieren ähnlich»*. Elektronisches Zirpen schafft das auditive Milieu für die unerwartete Assoziation. Entlang der Ähnlichkeitsbeziehung unternimmt der Kommentar Transfers ins jeweils andere semantische Feld: Die Eulen sind *«ferngesteuert»*, während das Oszilloskop befragt wird *«wie ein Orakel»*. Bilder von Tieren des *«Biblisches Zoos von Jerusalem»* werden eingeschnitten. In der

74 Der österreichische Journalist Bruno Frei (1897–1988) berichtete 1965: «1962 waren von je 100 Juden aller Altersklassen 38,5 Israelgeborene, 33,5 waren in Europa oder in Amerika geboren und 28 stammten aus Asien oder Afrika. Jedoch waren 53,9 Prozent der Israelgeborenen selbst wieder Kinder von Orientalen respektive Israelgeborenen. Nur 46,1 Prozent der Israelgeborenen entstammen europäischen oder amerikanischen Familien.» Frei, Bruno: *Israel zwischen den Fronten. Utopie und Wirklichkeit*, Wien u. a.: Europa 1965, S. 49; weiters Timm, Angelika: *Israel – Gesellschaft im Wandel*, Opladen: Leske + Budrich 2003, S. 31–36.

75 Vgl. Weiss, Yfaat: *A Confiscated Memory: Wadi Salib and Haifa's Lost Heritage*, New York: Columbia University Press 2011.



12-15 Die horizontale Montage Markers harmonisiert Gegensätze zwischen Wissenschaft und Religion: Die Eulen (TC 00:06:39) sind ferngesteuert (TC 00:07:00), das Planetarium der Universität (TC 00:07:28) und die Synagoge (TC 00:07:43) zwei Hälften eines Ganzen; Screenshots aus DESCRIPTION D'UN COMBAT

Gedächtnisarchitektur des Zoos sind alle Gehege mit Bibelstellen versehen. Die Tiere werden zu transhistorischen Repräsentanten biblischer Wirklichkeit. Die Kippa des Wissenschaftlers, der das Oszilloskop bedient, weist diesen wiederum als Gläubigen aus, *«daher wird er keine Eulen essen»*. Das *«Elektronenhirn»* des Weizmann-Instituts korrespondiere der Torah, insofern diese als *«Katalog»* alles Existierenden verstanden wird. Die Geschichts- und Gedächtnismodelle von Wissenschaft und Religion – der *«technische Sinn der Enkel»* und der *«Gottesglaube der Großväter»* – stünden, wie der Kommentar formuliert, nicht in einer *«falschen Symmetrie»* zueinander, sondern unterhielten subtile Korrespondenzen, genauso wie die beiden Kuppeln der Hebräischen Universität und der modernen Jerusalemer Synagoge *«nicht Feinde, sondern zwei Hälften»* seien.

Während die Parallelmontage dieser Sequenz Widersprüche nicht zuspitzt, sondern spielerisch harmonisiert, treten säkulare und sakrale Positionen in einer weiteren Sequenz in ein konflikthafteres Verhältnis. Exerzierübungen junger Chaluzim, Pioniere, kommentiert Marker mit launigen Bemerkungen:

«Dieses Stadium des Pfadfindertums müssen alle jungen Nationen durchlaufen. Es ist sowas wie khakibraune Masern. Der Geist des Orients hätte hier eine gute Gelegenheit einzugreifen, doch er beschränkt sich darauf, es der Sonne zu überlassen, den spartanischen Schleiflack zum Springen und die Uniformen zum Fallen zu bringen.»

Das offiziöse Exerzieren wird durch Aufnahmen von plantschenden Kindern abgelöst. Die zionistische Institutionalisierung der Kindererziehung in den 1950er-Jahren wird deutlich ironisiert. «*Ein paar Schritte von hier entfernt*» wachsen Kinder in einer anderen Welt auf, Mea Shearim, das orthodoxe Viertel Jerusalems, sei eine «*vorbildsgetreue Wiederherstellung des Ghettos*». Angesichts der Kinder von Mea Shearim formuliert Marker die erste von mehreren drängenden Fragen, die im Verlauf des Films gestellt werden:

«*Ist es richtig, eine wunderbare Hoffnung einzutauschen gegen deren Erfüllung, die im Sande zerfließen muss?*»

Der Film schneidet zu einem Piloten, der mit seinem Flugzeug Insektizide verspricht. «*Manchmal zerschellt ein Piper-Cup am Berg und manchmal wird ein Sergej angeschossen*». Marker spielt an Hitchcocks Maisfeldsequenz aus *NORTH BY NORTHWEST* (USA 1959) an: Die Landschaft ist ein «*Terrain vague*», aus dessen Leere unvermittelt Bedrohungen auftauchen können.

In die Ära des Kalten Krieges und der Entkolonisierung hatte sich die Raumzeit Israels eingeschrieben. Im öffentlichen Diskurs in und außerhalb Israels wurde immer wieder der Begriff des «*Wunders*» verwendet, um diese Verwirklichung zu charakterisieren.⁷⁶ Markers Kommentar entspinnt sich entlang von mythologisierenden Ursprungserzählungen des jungen Staates. Die Epoche des zionistischen Aufbaus vor der Staatsgründung hatte sich ideologisch und ikonografisch immer wieder sowjetischer Versatzstücke bedient. Ben-Gurions Arbeiterpartei Mapai zielte auf ein sozialistisches jüdisches Gemeinwesen in Palästina.⁷⁷ Der 1998 entstandene Dokumentarfilm «*WIR KAMEN NACH PALÄSTINA ...*» von Robert Krieg und Monika Nolte enthält eindrückliche Erzählungen von links-zionistischen Emigrant*innen aus Deutschland über ihre Hoffnungen und Enttäuschungen in Palästina-Israel.⁷⁸ In der Kibbutz-Bewegung erhielten sich die egalitären und kollektivistischen Impulse der Aufbauzeit am längsten. Für Marker ist sie «*die originellste Form, in der sich Israel ausdrückt*».⁷⁹ Das Filmteam besuchte den Kibbutz Manara an der Grenze

76 Siehe etwa Koestler, Arthur: *Analyse d'un miracle*, Paris: Calmann-Lévy 1949.

77 Siehe Sternhell, Zeev: *The Founding Myths of Israel: Nationalism, Socialism, and the Making of the Jewish State*, Princeton: Princeton University Press 2011.

78 Siehe <http://www.krieg-nolte.de/214> (zugegriffen am 23.4.2019); weiters Lubitsch, Ruth: *Ich kam nach Palästina. Geschichten meines Lebens*, Berlin: Dietz 1988.

79 Siehe Near, Henry: *The Kibbutz movement. A history. Vol. 2: Crisis and achievement 1939–1995*, Oxford u. a.: Oxford UP 1997. Die französische Öffentlichkeit interessierte sich sehr für Israel und das Modell des Kibbutz im Besonderen. So sendete ORTF 1961 eine Reportage über den Versuch, einen Kibbutz in Frankreich zu gründen: *UN KIBBOUTZ EN FRANCE* (Gilbert Larriaga & Jean Claude Bringuier, F 1962); vgl. Bourdon, Jérôme: «*L'esprit du temps: les intellectuels, la télévision et Israël*», in: Birnbaum, Pierre und Denis Charbit (Hg.): *Les intellectuels français et Israël*, Paris: Éditions de l'éclat 2009, S. 209–224, hier S. 212.



16 Im Kibbutz sieht Marker eine verwirklichte, aber gefährdete Utopie; Screenshot aus DESCRIPTION D'UN COMBAT (TC 00:36:47)

zum Libanon. Marker kommentiert eine Aufnahme von einem Buben und einem Mann, die unter freiem Himmel ins Schachspiel vertieft sind:

«Beide leben in einer Welt, in der Geld keine Rolle spielt, einer Welt, von der manche sagen, sie sei dem Verschwinden geweiht, die aber noch lange Zeit hindurch ihren Einfluss auf Israels Geschichte bewahren wird.»

Im Anschluss Aufnahmen von einer samstäglichen Plenarversammlung des Kibbutz (Abb. 16): Es wird über einen Delegierten zu einem überregionalen Treffen abgestimmt. Eine junge Frau leitet die Abstimmung. Uri Tennenbaum wird gewählt, doch plötzlich legt seine Frau ihr Veto ein. Die Wahl wird aufgehoben. Marker sieht hier *«begrenzte, aber absolute Demokratie»*, die Gleichstellung von Männern und Frauen scheint hier verwirklicht.

«Wir wissen, dass diese Männer und diese Frauen nichts besitzen, keine Ersparnisse, keine Bankkonten, kein Gehalt. Alles wird ihnen von der Gemeinschaft gestellt, und die Kinder werden gemeinsam erzogen. Doch alle diese bemerkenswerten Dinge des Kibbutzdaseins wurzeln in dieser allwöchentlichen Ausübung der Utopie.»

Die Utopie wird im Kibbutz zu einer jener Heterotopien, die Foucault zufolge

wirkliche Orte, wirksame Orte [sind], die in die Einrichtung der Gesellschaft hineingezeichnet sind, sozusagen Gegenplatzierungen oder Widerlager, tatsächlich realisierte Utopien, in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind, gewissermaßen Orte außerhalb aller Orte, wiewohl sie tatsächlich geortet werden können.⁸⁰

80 Foucault, Michel: «Andere Räume» [1967], in: Barck, Karlheinz (Hg.): *Aisthesis: Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig: Reclam 1993, S. 39.

Markers Kommentar betont die außerordentliche, isolierte und gefährdete Position der Kibbutzim in Israel und in der Welt:

«Wie lange werden sie, diese Erben eines unbeugsamen Idealismus, abgeschnitten inmitten des eigenen Landes, abgeschnitten vom Weltsozialismus ihre Reinheit bewahren können? [...] Die Kibbutzim sind eine Minderheit in Israel. Eine beispielhaft stürmische Minderheit. Sie gibt den weniger abenteuerlich gesinnten Israelis, die die kapitalistische Struktur nach Israel verpflanzt haben, ein gutes Gewissen.»

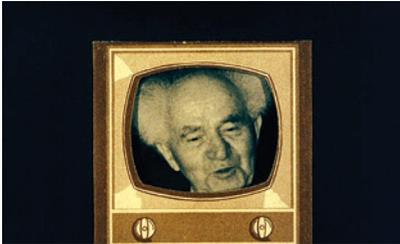
Das ›Widerlager‹ des Kibbutz ist von einer Dialektik der Normalisierung bedroht, die Marker in der Folge anspricht:

«Der Teufel des Alltags, die Krankheit der Zufriedenheit stürzen sich wie Heuschrecken auf das Recht, für das soviel jüdisches Blut geflossen ist: einfach und ruhig zu leben.»

Zwischen den Generationen öffnet sich ein Bruch im Gedächtnis: Aufnahmen von älteren Männern werden von einem abgewandelten Aphorismus Oscar Wildes begleitet: *«Warum kamst du nach Israel? – Um zu vergessen. – Was zu vergessen?»* Schnitt zur Aufnahme eines Buben mit einem Eisstarnitzel: *«Ich habe es vergessen»*. Es folgt ein kurzes Pandämonium der Pop- und Warenkultur des Jahres 1960 (Abb. 17–20): Ein Jugendlicher mit Elvis-Tolle verkörpert *«rosarote Amerika-träume»*. Ein Filmplakat von I WAS A TEENAGE WEREWOLF (USA 1957) und ein Comic-Monster werden ironisch mit Goyas berühmtem *Capricho* in Verbindung gebracht: *«Schlummernder Verstand gebiert Ungeheuer, meist werden sie außerhalb des Landes gezeugt»*. Folkloristischer Nippes und Reklame für Radios und Kühlschränke repräsentieren die Glücksversprechen des Konsumismus – der Kommentar wendet ein, dass *«auf der Skala des Glücks [...] der Rahmen die Stelle des Glücks selbst ein[nimmt]»*. Der Film fingiert Bilder eines fiktiven israelischen Fernsehens – das erst nach 1967 Realität wurde –, in dessen medialen Rahmen alle Signifikanten eingeebnet werden: Auf Fotos von Schauspieler*innen und Alfred A. Neumann,⁸¹ der Gallionsfigur des US-Satire-Magazins *MAD*, folgt ein Bild David Ben-Gurions in clownesker Anmutung.⁸² In einer Serie kurzer Aufnahmen von Zeitungsartikeln über Kleinkriminalität, Streiks und das Nachtleben Tel Avivs taucht – das einzige Mal im Film – auch der Name ›Eichmann‹ in einer Zeitungsnotiz kurz auf: achtjährige Kinder, die den Prozess nachspielten, hätten ihren ›Verurteilten‹ gehängt.

81 Im Abspann des Films rangiert er unter den Assistenten.

82 Siehe Katz, Elihu und H. Haas: *«Zwanzig Jahre Fernsehen in Israel. Gibt es langfristige Auswirkungen auf Werte und kulturelle Praktiken?»*, in: Hoffmann, Hilmar (Hg.): *Gestern begann die Zukunft. Entwicklung und gesellschaftliche Bedeutung der Medienvielfalt*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1994, S. 145–164.



17–20 Marker ironisiert die ersten Symptome des Konsumismus. In einer rasanten Sequenz taucht neben Comic-Monstern (TC 00:46:51), Elvis-Doubles (TC 00:46:53) und «Ben-Gurion-TV» (TC 00:47:22) das einzige Mal im Film der Name «Eichmann» (TC 00:47:31) auf; Screenshots aus DESCRIPTION D'UN COMBAT

Tom Segev hat eine vorsichtig positive Bilanz der Amerikanisierung Israels gezogen. Die Ankunft von *Elvis in Jerusalem*⁸³ hätte zu einer kulturellen Modernisierung geführt, die den sozialistischen Zionismus der Pionierjahre durch die Anfänge einer neuen «postzionistischen» Identität konterkariert habe.⁸⁴ Marker beobachtete diesen Wandel an seinem Beginn. In seiner Perspektive bildeten die Fetische des Konsumismus und die Identifikationsangebote der neuen visuellen Kultur jedoch lediglich Figuren des Vergessens. Sein Film fragt: Ist das «Gemeinwesen der Geretteten» unterwegs in eine «Gesellschaft des Spektakels»? Während das imaginäre Bild Israels durch importierte Bilder, wie etwa jenes in *EXODUS*, überformt wird, setzt sich das Imaginäre von fotografierenden Tourist*innen aus Stereotypen zusammen, die mit den Selbstinszenierungen der Fotografierten in Austausch treten. Marker filmt sie beim Fotografieren:

«Die Touristen sind sehr aufs Malerische aus, die Eingeborenen auch. Der eine liefert es dem anderen. Die Touristen kamen her, um hellhäutige Pioniere zu sehen. Wer nicht so aussieht, den erkennen sie einfach nicht an. [...] Sie photographieren die unendliche Mannigfaltigkeit menschlicher Gesichter, die Touristen, doch sehen tun sie sie nicht.»

83 Segev, Tom: *Elvis in Jerusalem. Die moderne israelische Gesellschaft*, Berlin: Siedler 2003.

84 Vgl. ebd., S. 51 f. und 62 f.

Dem touristischen Blick stellt Marker eine eigene Ethik der Fotografie entgegen. Er filmt die Reaktionen von Menschen, denen er Fotos schenkt, die er ein paar Monate zuvor gemacht hat, es sind vor allem arabische Markthändler: «*Wenn ein Bild zu seinem Modell zurückkehrt...*» Ein Bild zu machen, ist ein reziproker sozialer Austausch, ein Akt der Freundschaft.

Marker drehte in einer Zeit, die in der israelischen Filmgeschichtsschreibung als «heroic period»⁸⁵ gilt: Kulturelle, memorielle und nicht zuletzt filmische Praktiken sollten der Nation, die ja kein Gegenstand der sinnlichen Wahrnehmung sein kann, anschauliche Präsenz verleihen.⁸⁶ Filme wie HILL 24 DOESN'T ANSWER (ISR 1954) präsentierten die Geschichte der Staatsgründung Israels in den maskulinen Termini eines säkularen zionistischen Nationalismus.⁸⁷ Wie in EXODUS wurden in diesem Historiendrama Konflikte mit der arabischen Bevölkerung so interpretiert, als sei deren Gewaltsamkeit vor allem durch die unheilvolle Aktivität von Nazis verursacht, die in Palästina noch verstreut ihr Unwesen trieben.⁸⁸ Angehörige der arabischen Bevölkerung wurden nicht als eigenmächtige Akteur*innen wahrgenommen. Ihre historische und soziale Position sowie die vielgestaltigen Beziehungen und Konflikte, die sie auf meist tragische Weise mit dem Staat Israel und dessen Bürger*innen verbanden, lag außerhalb dessen, was im Israel des Jahres 1960 den Rahmen des Darstellbaren begrenzte. Ari Ben Kanaans (alias Paul Newman) Prophezeiung, dass Juden und Araber eines Tages in Frieden leben würden, blieb vor diesem Hintergrund abstrakt.

Während das israelische Kino in den 1950er-Jahren ein wichtiges Instrument des symbolischen Nation Building wurde, ist dieselbe Phase in der Historiografie des palästinensischen Filmschaffens in drei Worten abgehandelt: «Epoch of silence».⁸⁹ Die Staatsgründung Israels 1948 bedeutete in der Perspektive der Palästinenser*innen eine Katastrophe, arabisch «Nakba» – auch auf der Ebene der visuellen Kultur. Während aus der Zeit zwischen 1935 und 1948 noch einige Filme überliefert sind, finden sich in der Zeit bis zum Juni-Krieg 1967 praktisch keine Zeugnisse selbstbestimmten filmischen Ausdrucks. Die arabische Zivilgesellschaft stand unter Schock. Arabische Israelis waren nicht als Subjekte repräsentiert und befanden sich in einer Position der «Subalternität» (Gayatri C. Spivak).⁹⁰

85 Kronish, Amy und Costel Safirman: *Israeli film. A reference guide*, Westport CT: Praeger 2003, S. 2; weiters Shohat: *Israeli cinema*, S. 53–104.

86 Siehe Anderson, Benedict: *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism* [1983], Revised edition, London / New York: Verso 2006.

87 Vgl. Shohat: *Israeli cinema*, S. 53–59 und S. 68–70.

88 Siehe Wawrzyn, Heidemarie: *Nazis in the Holy Land 1933–1948*, Berlin/Jerusalem: De Gruyter, Magnes 2013.

89 Gertz/Khleifi: *Palestinian cinema: landscape, trauma and memory*, S. 11.

90 Vgl. Spivak, Gayatri Chakravorty: *Can the subaltern speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation*, Wien: Turia + Kant 2008. Den Begriff des Subalternen prägte zuerst Antonio Gramsci in

Gleichermaßen unsichtbar blieb, was hinter dem Nation Building des frühen israelischen Kinos stattfand: Die Anfänge der politischen Organisierung der ‚Palästinenser‘. Die Rekonstruktion einer vom Panarabismus Gamal Abdel Nassers unabhängigen ‚palästinensischen‘ Identität wurde im libanesischen und ägyptischen Exil begonnen: 1959 gründete Jasser Arafat die säkular-nationalistische Organisation Al-Fath, später die wichtigste Fraktion innerhalb der 1964 auf Nassers Initiative hin gegründeten Palestine Liberation Organization, kurz PLO.⁹¹ Das algerische Modell des bewaffneten Kampfes und der nationalen Befreiung sollte die Konstruktion Palästinas ermöglichen.⁹² In Europa wurde dies meist erst nach 1967 wahrgenommen.⁹³ Vor diesem Hintergrund erscheinen jene wenigen Sequenzen, in denen DESCRIPTION D'UN COMBAT die Präsenz der arabischen Minderheit in den Film Eingang findet – jenem *«Dorn im Fleische Israels»*,⁹⁴ wie es der Kommentar unter Verwendung eines propagandistischen Ausdrucks einmal formuliert – in einem anderen Licht. Bereits zu Beginn hatte Marker in einer ironischen Bemerkung ein humanistisches Programm formuliert. Während wir Straßenszenen in Jaffa sehen – Fußgänger*innen, die Werkstatt eines arabischen Handwerkers, ein Ladenschild in Form einer Katze⁹⁵ – kommentiert die sonore Sprecherstimme:

«Abendland und Morgenland sind hier die Ehepartner, die hier den Bund fürs Leben eingehen – vorläufig sieht es manchmal so aus, als lebten sie noch in getrennten Zimmern.»

seinen Gefängnisheften. Zum palästinensischen Kontext siehe Masalha, Nur: *The Palestine Nakba: decolonising history, narrating the subaltern, reclaiming memory*, London: Zed Books 2012.

- 91 Vgl. Baumgarten, Helga: *Palästina. Befreiung in den Staat. Die palästinensische Nationalbewegung seit 1948*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991, S. 133 ff.; weiters Kimmerling, Baruch und Joel S. Migdal: *Palestinians. The making of a people*, Cambridge MA: Harvard University Press 1993, S. 244–252; sowie Khalidi, R.: *Palestinian identity. The construction of modern national consciousness*, New York: Columbia UP 1997, S. 180–186.
- 92 Vgl. Kimmerling, Baruch und Joel S. Migdal: *The Palestinian people: a history*, Cambridge MA: Harvard University Press 2003, S. 246. Zu Chris Marker in diesem Kontext siehe Öhner, Vrääth: *«Im Schatten der Statuen. Über LE JOLI MAI, die Krise der Repräsentation und zweierlei Kolonialismus in Frankreich»*, *Kolik: Zeitschrift für Literatur, Sonderheft Film 7*, Wien: Verlag für neue Literatur 2007, S. 8–14.
- 93 Siehe etwa Hessel, Stéphane und Elias Sanbar: *Israel und Palästina: Recht auf Frieden und Recht auf Land*, hg. v. Farouk Mardam-Bey, Berlin: Jacoby & Stuart 2012, S. 63 f.
- 94 Christophe Chazalon nimmt Marker gegen Kritik an dieser Metapher in Schutz: *«Diese ultraschnelle Sequenz über die Araber hat mehr als einen schockiert. Auch wenn man darauf insistiert, DESCRIPTION D'UN COMBAT ist kein Film über Israel und seine Opponenten, sondern einzig und allein über Israel.»* Chazalon, Christophe: *«DESCRIPTION D'UN COMBAT ou la prophétie d'une lutte sans espoir»*, in: Argos Films (Hg.): *DESCRIPTION D'UN COMBAT, un film de Chris Marker et DESCRIPTION D'UN SOUVENIR, un film de Dan Geva* [DVD-Booklet], Paris: Tamasa 2017, S. 25–48, hier S. 33.
- 95 Im ganzen Film finden sich Markers Totemtiere und diskrete Grüße an Freund*innen wie etwa Agnès Varda, deren Familienname einmal auf einem Ladenschild auftaucht.

Aus heutiger Sicht wirkt dieser Optimismus naiv, orientalistisch, Widersprüche einebnend. Aber er steht unausgesprochen in der Tradition der Idee einer jüdisch-arabischen Kooperation, die etwa mit den Namen Brit Shalom und Martin Buber verbunden ist.⁹⁶ DESCRIPTION D'UN COMBAT gibt der arabischen Minderheit in Israel in einigen wenigen, aber eindrücklichen Sequenzen Präsenz. Das prekäre Verhältnis der arabischen Bürger*innen zum Staat Israel wird vor allem in zwei intensiven Porträts angedeutet.

Das erste ist dem Buben Ali gewidmet: In einer dynamischen Sequenz folgt ihm die Kamera, wie er mit seinem selbstgebastelten Roller den Berg Carmel über die gewundene Straße nach Haifa abfährt, bis zu einer alten Brücke über ein Wadi.⁹⁷ Während der langen und schwungvollen Fahrt moduliert die Ton-Montage den Blick auf Ali (Abb. 21). Der Synchronon wird zunehmend von einer künstlichen Geräuschkulisse überlagert, sodass sich ein Echoraum für die Wünsche und Potenziale des Buben bildet. Man hört raunendes Sportpublikum und die exaltierte Stimme eines Stadionsprechers: «*Ali barosh!*» – «*Ali führt!*» Der Bezug auf die sportliche Metapher öffnet die dokumentarische Außensicht auf soziales Elend – «*Arme Kinder während der Arbeit...*» – zu einem Bild des Begehrens, eines subjektiven Entwurfs – «*... träumen vom olympischen Ruhm.*». Überall ist der Film den Träumen von Kindern und Jugendlichen auf der Spur, sie scheinen Zukünftigkeit schlechthin zu verkörpern.

Das zweite Porträt der palästinensischen Minderheit ist einem Mädchen gewidmet, Mouna, die als ältestes von sieben Kindern einen ärmlichen Haushalt in den Sukhs von Nazareth führt.⁹⁸ Sie wird beim Aufräumen gezeigt und im Gespräch mit Markers Übersetzer (Abb. 22). Der Kommentar berichtet, dass ihre Mutter im Spital und ihr Vater «*im Irrenhaus*» sei – weshalb, wird nicht mitgeteilt. Der Kommentar vermutet drei Dinge, die ihr helfen:

96 Siehe Buber, Martin: *Politische Schriften*, hg. v. Abraham Melzer, Affoltern a. A.: Zweitausendeins 2010. Nach blutigen Ausschreitungen von Arabern gegen Juden mit etwa hundert Todesopfern hatte der Zionistische Kongress bereits 1921 in einer von Martin Buber eingebrachten Resolution zur arabischen Frage seinen «Willen, mit dem arabischen Volk in einem Verhältnis der Eintracht und der gegenseitigen Achtung zu leben» erklärt. Allen Völkern Palästinas solle «ungestörte nationale Entwicklung» gesichert werden. Der Kongress, die Legislative der Zionistischen Bewegung, forderte die Zionistische Exekutive dazu auf, «ihre Bemühungen um eine aufrichtige Verständigung mit dem arabischen Volk [...] in erhöhtem Maße fortzusetzen.» Buber, Martin: *Ein Land und zwei Völker. Zur jüdisch-arabischen Frage*, hg. v. Paul R. Mendes-Flohr, Frankfurt a. M.: Insel 1983, S. 93 f.; siehe weiters Arendt, Hannah: *Vor Antisemitismus ist man nur noch auf dem Monde sicher. Beiträge für die deutsch-jüdische Emigrantenzeitung «Aufbau», 1941–1945*, München: Piper 2000; sowie Rose: *The Question of Zion*, S. 70–76.

97 Jahre später wird Amos Gitai einen Dokumentarfilm über die unter dieser Brücke lebenden jüdischen und arabischen Menschen drehen: WADI (ISR 1981).

98 Der Filmemacher Elia Suleiman wird wenige Monate nach diesen Filmaufnahmen in Nazareth geboren werden.

21 Marker bricht die Regeln des Dokumentarfilms, um Alis Träume zu erfassen; Screenshot aus DESCRIPTION D'UN COMBAT (TC 00:13:31)



22 Porträt Mounas, eine weitere Miniatur arabischer Existenz in Israel; Screenshot aus DESCRIPTION D'UN COMBAT (TC 00:41:10)



«Das Versprechen der Genossenschaft, ihr ein kleines Haus in einer Neubausiedlung zu überlassen – den Tanz, den sie über alles liebt – die dritte Sache, wie könnte man sie wohl nennen, diese kleine unzerstörbare Flamme in ihren Augen? Im Elend lächeln – auf dem Vulkan tanzen – die Menschen sind unendlich begabt hierfür.»

Der dem linken Reformkatholizismus zugeneigte Marker zeigt auch eine von einem französischen Priester als Selbsthilfeprojekt gegründete Baugenossenschaft. Durch sie konnten *«ein paar der Barrikaden, welche die beiden Gemeinschaften trennen, überbrückt werden»*, kommentiert Marker eine Aufnahme arabischer Arbeiter auf einer Baustelle. Der Kommentar führt aus, dass Hilfe dringend sei, *«um die Lebensverhältnisse in den arabischen Dörfern zu verbessern»*, allerdings hätte sie *«nur dann einen Sinn, wenn sie ohne jede Spur von kolonialistischem Paternalismus verwirklicht»* werde. Die Einschränkung nahm deutlich auf den offiziellen französischen Diskurs Bezug, der das koloniale Engagement in Algerien gern als zivilisatorisches Projekt ausgegeben hatte.

Darüber hinaus wirft die Rede vom Paternalismus die Frage auf, ob Markers eigener Diskurs dieser Falle immer entgeht. Die Gefilmten kommen nur in seltenen

Ausnahmen selbst zu Wort, immer wieder spricht der Kommentar an ihrer Stelle. Marker ironisiert die direkte Rede wiederholt, etwa das Geplapper amerikanischer Tourist*innen oder die Unterhaltungen junger Israelinnen über Tanz und Mode, das er als «*Vogelgezwitscher*» bezeichnet und mit entsprechenden Geräuschen unterlegt. Markers Vorgehen ist prekär und überschreitet aus heutiger Sicht manchmal die Grenze zum Paternalismus. Seine Zurückhaltung gegenüber der direkten Rede war sicher technisch bedingt – synchroner Ton wurde erst kurze Zeit später zum technischen Standard –, aber auch von Skepsis gegenüber der Idee, die «authentische» Rede von Augenzeug*innen eröffne dem Dokumentarfilm einen Königsweg zum Realen.⁹⁹

«*Grenzzwischenfälle*» werden im Film wiederholt erwähnt, der Belagerungszustand wird aber nicht sichtbar, sondern bleibt latent. Das Andere Israels ist nur schattenhaft präsent. An die Realität der territorialen Auseinandersetzung knüpfen sich Erinnerungen, denn «*Israel ist aus dem Krieg geboren*», wie es im Kommentar heißt. Marker filmt Kriegsspuren in der Landschaft und an Gebäuden. «*Zwölf Jahre. [...] Herzl hatte nicht vorausgesehen, dass seine Utopie im Blut Wirklichkeit werden würde*», wie auch «*der Westen es nicht vorausgesehen hatte, dass der Mittlere Osten aufhören würde, seine Tankstelle zu sein*.» Der Kommentar ortet einen Krieg «*in allen Erinnerungen*» und findet am Toten Meer eine Topografie, an deren geologische Formationen sich erinnerungspolitische Mythen knüpfen. Ein langer Travelling shot über die Silhouette des Gebirges am südlichen Toten Meer – «*wie ein Stück Mond*» sehe die Landschaft aus. Marker montiert nach der Aufnahme einer steilen Felsspitze Lucas van Leydens Gemälde *Lot mit seinen beiden Töchtern* (ca. 1509) ein. Der gefilmte Fels kommt in seiner Montage zur Deckung mit der gemalten Salzsäule, in die sich Lots Frau verwandelte, nachdem sie sich entgegen dem Verbot der Engel nach dem zerstörten Sodom umgeblickt hatte (Abb. 23–24).¹⁰⁰ Das Trauma ist in dieser Geschichte uneinholbar, irrepräsentabel und tödlich. Gegen die Figur eines unmöglichen Erinnerens formierte sich in Israel ein neuer Erinnerungsdiskurs. Es will «*sich eine Vergangenheit schaffen, in der Resignation und Märtyrertum keinen Platz haben*», wie Markers Kommentar an anderer Stelle formuliert.

Die Landschaft um das Tote Meer war von großer Bedeutung für das archäologische Nation Building Israels.¹⁰¹ Archäologen fanden hier zwischen 1947 und 1956 Schriftrollen, die als Belege für eine aktive, revolutionäre Haltung in der

99 Siehe Hito Steyerl: «Können Zeugen sprechen? Zur Philosophie des Interviews», in: ds.: *Die Farbe der Wahrheit*, S. 17 ff.

100 Vgl. *Genesis* 19:17–26.

101 Siehe Elon, Amos: «Politics and archaeology», in: Silberman, Neil Asher und David B. Small (Hg.): *The archaeology of Israel. Constructing the past, interpreting the present*, Sheffield: Sheffield Academic Press 1997, S. 34–47; weiters Shohat: *Israeli cinema*, S. 253; sowie Hallote, Rachel S. und Alexander H. Joffe: «The Politics of Israeli Archaeology: Between «Nationalism» and «Science» in the Age of the Second Republic», *Israel Studies* 7/3/2002, S. 84–116.



23–24 Landschaft als mythischer Text: Marker bringt Lucas van Leydens gemalte Salzsäule (TC 00:27:59) und die entsprechende Felsformation am Toten Meer (TC 00:28:04) zur Deckung; Screenshots aus DESCRIPTION D'UN COMBAT

jüdischen Geschichte angesehen wurden, Briefe Bar Kochbas, der im 2. Jahrhundert einen messianisch inspirierten, bewaffneten Aufstand gegen die Römer angeführt hatte.¹⁰² Die Festung Masada unweit von Sodom stand im Zentrum des Interesses.¹⁰³ Wiederholt bezieht sich DESCRIPTION D'UN COMBAT auf die im Kontext des symbolischen Nation Buildings Israels aufgeladene Geschichte Bar Kochbas.¹⁰⁴

«Diese Bilder stammen vom 16. Dezember 1947.» Gegen Ende des Filmes fügte Marker historische Filmaufnahmen ein, die jüdische Flüchtlinge, Überlebende aus den Nazi-Vernichtungslagern auf dem Haganah-Schiff ›Unafraid‹ zeigen (Abb. 25–26). Die Aufnahmen wurden von Bertrand Hesse gedreht, einem Kameramann der Pathé-Wochenschau. Wenig später waren sie von Meyer Levin und Tereska Torrès in ihrem Film THE ILLEGALS (1947) verwendet worden.¹⁰⁵ Die Produktion dieses Films war ein singuläres Unterfangen: In die Wirklichkeit der Flucht aus Europa hatten Meyer Levin und Teresa Torrès zwei Laiendarsteller eingeschleust, Protagonist*innen eines dokumentarischen Spielfilms bzw. Dokumentarfilms mit fiktionalen Elementen, bei dem die Flüchtenden «überwiegend gar nicht erkannten, dass ein Film gedreht wurde.»¹⁰⁶ THE ILLEGALS verdeutlichte den liminalen Status jener ›Displaced Persons‹, denen die Erfahrung des Lagers den Weg zurück und die restriktive Einwanderungspolitik der Briten den Weg nach vorn versperrt hatten. Ähnlich wie in der Geschichte, die EXODUS als Vorwand diente, war die ›Unafraid‹

102 Vgl. Yadin, Yigael: *The message of the scrolls*, London: Weidenfeld and Nicolson 1957.

103 Siehe Zerubavel, Yael: *Recovered roots. Collective memory and the making of Israeli national tradition*, Chicago IL u. a.: University of Chicago Press 1995, Kap. 5, 8 und 11.

104 Siehe ebd., Kap. 4, 7 und 10; weiters Zerubavel, Yael: «Bar Kokhba's Image in Modern Israeli Culture», in: Schäfer, Peter (Hg.): *The Bar Kokhba war reconsidered: new perspectives on the Second Jewish Revolt against Rome*, Tübingen: Mohr Siebeck 2003, S. 279–297.

105 Vgl. Loewy, Ronny: *Unerschrocken. Auf dem Weg nach Palästina – Tereska Torres' Filmtagebuch von 1947*, Köln: DuMont 2004.

106 Tryster, Hillel: «Das Ende der Diaspora. Der israelische Film», in: Rother, Rainer (Hg.): *Mythen der Nationen: Völker im Film*, Leipzig: Koehler & Amelang 1998, S. 131–149, hier S. 139.



25 Footage des Pathé-Kameramanns Bertrand Hesse von der 'Unafraid'; Screenshot aus DESCRIPTION D'UN COMBAT (TC 00:49:21)



26 Erschöpfte Überlebende der Nazilager an Bord der 'Unafraid'; Screenshot aus DESCRIPTION D'UN COMBAT (TC 00:49:34)

auf einer Odyssee, die sie aus Europa an die Küste von Palästina und von dort in britische Lager auf Zypern führte. Während *THE ILLEGALS* sich mit bescheidenen Mitteln gegen eine Unmöglichkeit auflehnte, inszenierte Otto Premingers *EXODUS* ausgehend von einer ähnlichen Geschichte die Geburt einer Nation und betrieb Nation Building in der epischen Breite von Cinemascope. Die Bilder von erschöpften Frauen und Männern bleiben in Markers Film zunächst unkommentiert. Erst angesichts von Aufnahmen aus den zypriotischen Lagern erfolgt ein Bruch und der Kommentar adressiert abrupt das europäische Publikum und ruft es als kollektives 'Wir' an:

«Das haben wir getan, das alte Europa, wir, die wir ununterbrochen von unseren geistigen Werten reden. Wir haben es soweit gebracht, dass tausende von Menschen alles aufs Spiel setzen, um vor uns zu fliehen. Den Lagern entronnen, im Lager verwaist, in Lagern geboren, an Lagern zugrunde gegangen, so sind sie vor uns geflohen. Vor uns Deutschland, und vor unseren Verbrechen, vor uns Frankreich, und vor unserer Gleichgültigkeit, und als sie mit uns, England, zusammentrafen, haben wir nichts besseres zu tun gewusst, als sie wieder ins Lager zu sperren.»

Nur hier evoziert DESCRIPTION D'UN COMBAT direkt die Erinnerung an den Holocaust, allerdings nicht auf der visuellen Ebene. Eine einzige Einstellung im ersten Viertel des Films hatte ebenso indirekt darauf angespielt, im Rahmen der Zeichen-Theorie, die der Film eingangs entfaltet hatte: «Nur auf Baumrinden sind Zeichen von Bestand – und auf Menschenhaut». Die Montage springt von verliebten Schnitzereien auf Baumstämmen zu einem Staplerfahrer bei der Arbeit. Sein Hemd ist aufgekrempelt, am Unterarm ist eine tätowierte Nummer zu erkennen. Seine Figur verkörpert die Verwandlung des KZ-Überlebenden in den Pionier, den Chaluz.¹⁰⁷

1960 war ein entscheidendes Jahr für die Erinnerungskulturen in Israel, ein gesamtgesellschaftlicher memorialer Umbruch begann: Der Prozess gegen den österreichischen NS-Täter Adolf Eichmann am Jerusalemer Bezirksgericht brachte den entsetzlichen Kosmos der NS-Vernichtungslager ans Licht der Öffentlichkeit. Während zuvor die Erinnerung an die Verbrechen im privaten Raum allgegenwärtig war, wurde diese mit dem Eichmann-Prozess im öffentlichen Raum verankert.¹⁰⁸ Die Figur des Zeugen, des Überlebenden rückte ins Zentrum. Wenn Zeugen ohnmächtig zusammenbrachen, berichteten internationale Pressekorrespondent*innen – unter ihnen Hannah Arendt¹⁰⁹ – weltweit. Auf imaginärer Ebene wurde dem Eichmann-Prozess von manchen Beobachtern der Charakter einer «zweiten Geburt Israels»¹¹⁰ zugeschrieben. Die vom staatlichen Radio Kol Yisrael («Stimme Israels») live übertragenen Zeugenanhörungen bedeuteten eine Konfrontation mit dem Horror der NS-Vernichtungslager auf gesamtgesellschaftlicher Ebene:

The radio (we had no television) provided a very wide coverage, with the main features of the trial broadcast directly from the courtroom. People would often close their shops to listen; bus and taxi drivers were reported to have stopped their vehicles when the proceedings grew too moving. School children brought transistor radios to school, and the teachers had to stop work from time to time to allow group listening. The proceedings could be heard in the public streets, for the radio voices emerged from every open window.¹¹¹

107 Eine ähnliche Bildkombination fand sich 1957 im Israel-Band von Markers *Petite Planète-Reihe*, vgl. Catariva: *Israel*, S. 8f. Zur Begegnung von Überlebenden und Sabras und zur Exodus-Affäre vgl. Zertal, Idith: *From catastrophe to power. Holocaust survivors and the emergence of Israel*, Berkeley CA: University of California Press 1998.

108 Vgl. Segev, Tom: *Die siebte Million. Der Holocaust und Israels Politik der Erinnerung*, Reinbek: Rowohlt 1995, S. 427–483; weiters Yablonkah, Hanah: *The state of Israel vs. Adolf Eichmann*, New York NY: Schocken Books 2004.

109 Siehe Arendt, Hannah: *Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen*, München u. a.: Piper 1997; sowie Smith, Gary: *Hannah Arendt revisited. Eichmann in Jerusalem und die Folgen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000.

110 Misrahi, Robert: «Le procès Eichmann et la seconde naissance d'Israël», *Les temps modernes* 186 / novembre 1961, S. 552–562.

111 Gideon Hausner: *Justice in Jerusalem*, New York: 1966, zit. nach Pinchevski, Amit, Tamar Liebes

Das öffentliche Ereignis des Prozesses kommunizierte jenen Menschen Erinnerungen an die Lager, die sie selbst nicht teilten: Sabras, sephardischen Immigrant*innen und der ersten Generation junger Israelis – auch solchen, die sich der älteren Generation schämten, weil sich diese in ihren Augen «wie Schafe zur Schlachtbank führen»¹¹² hatte lassen. Die Nachdenklichkeit von Markers Film wurde von der Aktualität des Prozesses geprägt. Als Eichmann am 11. Mai 1960 in Argentinien verhaftet wurde, drehte Marker gerade in Israel, zwei Wochen bevor das Jerusalem Bezirksgericht am 15. Dezember 1961 das Todesurteil gegen Eichmann aussprach, erlebte der Film seine israelische Premiere.¹¹³

Die letzte Einstellung des Filmes wird zum Bild einer neuen Generation. Die Aufnahme zeigt ein junges Mädchen in einem Zeichenkurs in Haifa (Abb. 27). Sie wirkt ganz versunken und scheint die Kamera nicht zu bemerken. Was sie zeichnet, zeigt der Film nicht. Die letzten Sätze des Kommentars allegorisieren ihr Bild schließlich, mit weitreichenden geschichtspolitischen Implikationen:

«Was wird aus dieser kleinen Jüdin werden, die niemals Anne Frank sein wird? Man muss sie betrachten. Ihr Leben, ihre Freiheit, das war der Einsatz der ersten Kämpfe. Das war zur Zeit der Wunder. Aber Wunder vergehen, mit denen, die sie erlebt haben.»

In den Jahren zuvor war aus der Geschichte des in Bergen-Belsen ermordeten Mädchens mit der Adaptierung ihrer Tagebücher im Broadway-Stück *The Diary of Anne Frank* und in George Stevens' gleichnamigem Film eine mediale «Ikone» des Holocaust geworden.¹¹⁴ *THE DIARY OF ANNE FRANK* (USA 1959) war ebenfalls beim Festival in Moskau gezeigt worden, bei dem die van Leers Marker getroffen hatten.

und Ora Herman: «Eichmann on the Air: Radio and the Making of an Historic Trial», *Historical Journal of Film, Radio and Television* 27/1/2007, S. 1–25, hier S. 1.

112 Die Formulierung spielt auf *Jesaja* 53:7 an, die Abba Kovner in seinem Aufruf vom 1.1.1942 verwendet hatte: «Laßt uns nicht wie die Schafe zur Schlachtbank gehen!» Diesen Satz interpretierten manche als Kritik an den Opfern, die sich nicht zur Wehr gesetzt hätten. Vor dem Eichmann-Prozess stand, so Moshe Zimmermann, «der Holocaust [...] eher im Zeichen der Verdrängung, er schien in krassem Gegensatz zum israelischen Wesen bzw. Mythos zu stehen: Dort die Schafe, die zur Schlachtbank gingen, hier die Kriegshelden.» Zit. nach Käppner, Joachim: «Jüdischer Widerstand gegen die Nazis: Flammen in der Asche», *Süddeutsche Zeitung* 17.5.2010, <http://www.sueddeutsche.de/politik/juedischer-widerstand-gegen-die-nazis-flammen-in-der-asche-1.449538> (zugegriffen am 6.8.2016); weiters Gampel, Yolanda: «Einige Gedanken zu Dynamiken und Prozessen in einer Langzeitgruppe von Überlebenden der Shoah», in: Moses, Rafael (Hg.): *Psychoanalyse in Israel. Theoriebildung und therapeutische Praxis*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1998, S. 83–104, hier S. 86.

113 Die Filmaufnahmen vom Prozess wurden von Yad Vashem auf YouTube veröffentlicht: <https://www.youtube.com/user/EichmannTrialEN> (zugegriffen am 23.4.2019).

114 Vgl. Loewy, Hanno: «Das gerettete Kind. Die «Universalisierung» der Anne Frank», in: Braese, Stephan (Hg.): *Deutsche Nachkriegsliteratur und der Holocaust*, Frankfurt a. M./New York: Campus 1998, S. 19–41; weiters Seibert, Peter (Hg.): *Anne Frank: Mediengeschichten*, Berlin: Metropol 2014.

27 Ein Mädchen in einem Zeichenkurs in Haifa wird zur geheimnisvollen Verkörperung Israels; Screenshot aus DESCRIPTION D'UN COMBAT (TC 00:53:43)



In einer ersten Bewegung hebt der Kommentar das namenlose Mädchen aus der Geschichte der Verfolgung heraus. Als Mädchen, das «*niemals Anne Frank sein*» wird, re-präsentiert sie die neue Generation, welche nicht die Erinnerung an Verfolgung, Massnmord und Kampf um Land teilt. Etwa gleich alt wie der junge Staat, verkörpert sie die Zukunft, aber auch einen generationellen und memorialen Bruch mit der Vergangenheit. In einer zweiten Bewegung nimmt der Kommentar noch einmal Kafkas Bild von einem inneren Kampf auf:

«Ein zweiter Kampf beginnt. Eine Nation wie eine andere zu werden heißt, das Recht auf den Egoismus der Nationen zu erwerben, das Recht auf ihre Verblendung, ihre Eitelkeit.»

Dieser bereits im Gang befindliche zweite Kampf erweist sich nun als das eigentliche Thema des Films. Bei diesem Kampf geht es um die «Normalisierung»¹¹⁵ Israels als Staat unter Staaten, andererseits aber auch um die Verwirklichung der ihm eingeschriebenen Utopie:

«Aber die ganze Geschichte Israels hat sich von Beginn an gegen eine Kraft gewehrt, die nur Kraft ist, gegen eine Macht, die nichts als Macht ist. Kraft und Macht sind selbst nur Zeichen.»

Der Kommentar bürdet der jungen Frau das ganze Gewicht der Verantwortung des neuen Staates vor dem Hintergrund seiner Entstehungsgeschichte auf:

«Das größte Unrecht, das auf Israel lastet ist wohl das, kein Recht zu haben ungerecht zu sein. Man muss ihr zuschauen, wie sie da steht. Wie Israel. Man muss sie verstehen, vielleicht mit ihr reden. Sie oft daran erinnern, dass hier auf

115 Zur Ambivalenz dieses Begriffs siehe Rose: *The Question of Zion*, S. 70 f.

Israels Boden Unrecht schwerer wiegt als anderswo, weil Israels Erde das Lösegeld des Unrechts ist.»

In einer letzten Wendung insistiert der Kommentar schließlich darauf, das Mädchen so lange anzusehen, bis ihre einfache Sichtbarkeit – diesseits jeder Allegorie – zum rätselhaften Zeichen wird:

«Man muss sich die Gefahren vor Augen halten, die über ihr schweben, und für die keinerlei Schuld sie trifft. Doch zuerst sie betrachten – solange bis sie zum Rätsel wird. Wie Worte, die man unaufhörlich wiederholt, bis man sie nicht wiedererkennt. Solange, bis vor allen unbegreiflichen Dingen dieser Welt es am unbegreiflichsten wird, dass sie hier vor uns steht.

Wie ein Vogel.

Wie eine Zahl.

Wie ein Zeichen.»

Die Figur des jungen Mädchens wird ganz am Ende zum Bild eines kontingenten Werdens, zu einer Signatur, die potenziell offen für neue Bedeutungen ist. Zeichnend schafft sie selbst Zeichen.

Historizität eines Films

Markers Film hat eine eigenartige Rezeptionsgeschichte: Zunächst erfolgreich an den Kinokassen und in cinephilen Gazetten als Modell gepriesen,¹¹⁶ verschwand er bald aus der Filmgeschichte, um fast fünfzig Jahre später – initiiert durch einen anderen Film – ein unwahrscheinliches Revival zu erleben.

In der hebräischen Version erhielt der Film einen neuen Titel: HATZAD HASH-LISHI SHEL HAMATBAYA, also «Die dritte Seite der Münze». Vielleicht aus Rücksicht darauf, dass das israelische Publikum den Begriff «Kampf» mit Konflikten mit äußeren Feinden in der Vergangenheit und in der Gegenwart assoziieren musste und damit übersehen konnte, dass es den Produzenten um Auseinandersetzungen innerhalb Israels ging. Dieser Titel betonte die transgressive Haltung des Films: Die Geschichte hat nicht nur zwei Seiten. Und schließlich funktionierte die Metapher einer Münze auch als Beschreibung von Markers Poetik: Die Kombination von Bild und Text schafft Interferenzen, die mehr ergeben als die Summe ihrer Teile. Bild- und Tonspur beleben sich gegenseitig und schaffen etwas Neues. Jede der beiden sensorischen Ebenen – visuelle Montage und auditiver Kommentar – bleibt für sich allein unverständlich, erst die «horizontale

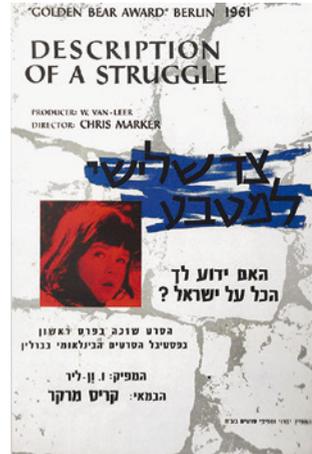
116 Siehe etwa Michaud, Jean: «Apologie de Chris Marker. «Signes...» / Commentaire pour DESCRIPTION D'UN COMBAT, par Chris Marker», *Cinéma* 61, 57 / juin 1961, S. 33–47 & 155–157 (Forts.).

Montage» (André Bazin) beider Ebenen lässt Bedeutungen aus ihrer Interferenz entstehen.

Die israelische Filmkritik war von Markers Travellogue durchwegs angetan: «Der erste bedeutungsvolle Film über Israel [...], der das Land erregend, lyrisch, sogar humorvoll darstellt» (*Jerusalem Post*); «Der beste Dokumentarfilm über Israel bisher, der unser Leben wahrhaft darstellt» (*Haolam Hazah*, Tel Aviv).¹¹⁷ Auch Wim van Leer war zufrieden. In einem Gespräch äußerte er sich noch einmal über seine persönliche Motivation als Produzent und die Fragen, auf die der Film reagiert hatte:

Je mehr sich die wirtschaftlichen Verhältnisse bei uns zu konsolidieren beginnen, desto brennender werden die Probleme, die nicht zuletzt durch die krassen Gegensätze aufgelöst werden, die in Israel aufeinander prallen. Denn was gleich scheint, ist ja nicht gleich! Aus allen Ländern kamen die Juden, die bisher unter ganz verschiedenen Lebensbedingungen gelebt haben nach Israel. Was besagt überhaupt der Begriff Jude? Und was für eine Staatsform haben wir denn eigentlich? Und warum werden wir nicht mit den Minoritäten fertig? Beantworten kann der Film natürlich nicht die Fragen. Es sind ja gerade die unlösbar scheinenden Probleme, die ich vor Augen führen will, damit man sie wahrnimmt und sich mit ihnen auseinandersetzt.¹¹⁸

In Israel wurde DESCRIPTION D'UN COMBAT für mehrere Generationen eine Art Kultfilm¹¹⁹ und Wim van Leer staunte, dass der Film auch ein finanzieller Erfolg wurde (Abb. 28).¹²⁰ Bei den offiziellen Stellen schien er nicht auf volle Zustimmung zu treffen: Marker berichtete im ersten Band seiner *Commentaires*, diese fänden, «die Häufigkeit schlecht rasierter Juden überschreite die Schwelle zur Gegen-Propaganda»¹²¹ – eine ironische Anspielung auf Premingers EXODUS,



28 Auf dem Plakat zur hebräischen Fassung des Films wurde gefragt: «Weißt du alles über Israel?»

117 Presse-Folder zu DESCRIPTION D'UN COMBAT, 1961, S. 4.

118 Scottie, Ilse von: «Gespräch mit Wim van Leer», *Film in Berlin. Offizielle Festspielzeitung der XI. Internationalen Filmfestspiele Berlin* 29.6.1961.

119 Vgl. Le Roy: «Les rivières souterraines de DESCRIPTION D'UN COMBAT», S. 21.

120 Vgl. Leer: *The Time of My Life*, S. 342.

121 Marker: *Commentaires*, S. 125 (Übers. d. Autors). Markers einleitende Bemerkungen zum Kommentar seines Israel-Films, aus denen diese Formulierung stammt, wurden in die deutsche Ausgabe nicht aufgenommen.

dessen Hauptdarsteller Paul Newman «always well-shaved»¹²² in Aktion trat, wie ein Kritiker der *New York Times* bemerkt hatte. Markers Äußerung bezog sich auch auf die Tatsache, dass es sich bei einigen dieser «schlecht rasierten Juden» tatsächlich um israelische Araber handelte.¹²³ Insgesamt stieß die unabhängige Produktion auf offizieller israelischer Seite auf Skepsis, weil er «die Zustände zu realistisch wiedergibt»,¹²⁴ wie eine deutsche Filmkritikerin berichtete. Der Konstruktivismus des Films hatte etwas sichtbar gemacht, was für den «Realismus» herkömmlicher Dokumentarfilme unsichtbar geblieben war.

Markers essayistische Poetik beeinflusste israelische Filmschaffende wie David Perlov, dessen *IN JERUSALEM* (ISR 1963) den Beginn eines dokumentarischen Essayismus im israelischen Kino markiert. Perlovs Film stieß auf ähnliches Misstrauen der Behörden wie *HATZAD HASHLISHI SHEL HAMATBAYA*: Aus Sorge um das Bild Israels im Ausland sollten Aufnahmen von Jerusalemer Bettlern gestrichen werden, von denen Perlovs Kommentar spekulierte, dass der Messias einst vielleicht aus ihrer Mitte kommen werde.¹²⁵

Im direkten Vergleich mit anderen Filmen über Israel wird die Berechtigung von Markers komplexer Poetik deutlich. Alle Filme dieser Epoche, die sich dokumentarisch mit Israel auseinandersetzten, bleiben hinter der Reflexivität von *DESCRIPTION D'UN COMBAT* zurück. Der deutsche Film *PARADIES UND FEUEROFEN* (D 1959) etwa, in dem Victor Vivas als rasender Reporter in der 1. Person Singular für ein deutsches Publikum aus Israel berichtete, verfiel – trotz aller authentifizierenden Gesten – von einem Stereotyp ins nächste.¹²⁶ Markers Film war «das Gegenteil jener hurrapositivistischen Betrachtungsweise»,¹²⁷ wie ein Kritiker der *Zeit* in seiner Besprechung von *BESCHREIBUNG EINES KAMPFES* feststellte. Ähnlich äußerte sich Hans-Dieter Roos 1963 in der *Filmkritik*:

Das ist ein Film über Israel, aber er gleicht keinem anderen Film über Israel, überhaupt keinem jener Dokumentarfilme, wie sie in unserem Land so populär sind. Da ist nicht die Pathetik von «Paradies und Feuerofen» [...], hier ist ein präziser, intelligenter Bericht über einen Staat, von einem Mann, der sieht

122 Crowther, Bosley: «EXODUS (1960) – 3 1/2-Hour Film Based on Uris' Novel Opens», *The New York Times* 16.12.1960.

123 Die israelische Zensur hatte einen kurzen, launigen Dialog zweier Araber gestrichen. Ein paar Sekunden lang fehlt der O-Ton, während die Kommentarstimme weiterspricht. In der deutschen Fassung ist dies durch den Untertitel «(Von der Zensur gestrichen)» (TC 00:24:42) kenntlich gemacht.

124 Müller, Erika: «Ein Volk analysiert sich selbst. Chris Marker inszenierte für Israel den Dokumentarfilm *BESCHREIBUNG EINES KAMPFES*», *Die Zeit* 21.7.1961.

125 Vgl. Klein, Uri: «Interview with David Perlov about *IN JERUSALEM*», *Haaretz* 29.9.1993.

126 Zur Produktionsgeschichte dieses Films siehe Brecher: *Der David*, S. 169 ff.

127 «*BESCHREIBUNG EINES KAMPFES*», *Die Zeit* 29.3.1963.

und zugleich eine Meinung hat, der leidenschaftlich Partei ergreift, der nicht bloß registriert, sondern zugleich über das Wahrgenommene reflektiert und uns schließlich die Summe seiner Gedanken und Erkenntnisse in einem 45-Minuten-Film präsentiert, der in seiner Art vollkommen ist.¹²⁸

Der israelische Kompilationsfilm *ETZ O PALESTINE* (‹Die wahre Geschichte Palästinas›, ISR 1962) von Nathan Axelrod und Uri Zohar konstruierte humorvoll und nostalgisch aus scheinbar für sich selbst sprechenden Archivbildern eine ideologisch gefärbte historische Wahrheit.¹²⁹ Pier Paolo Pasolinis Blick in *SOPRALLUOGHI IN PALESTINA* (I 1963) war ganz von der Enttäuschung getrübt, nicht mehr das biblische Palästina vorzufinden, das er als Schauplatz für seine Verfilmung des Matthäus-Evangeliums suchte, sondern nur mehr die bunte Oberfläche des modernen Israel.¹³⁰

Als *BESCHREIBUNG EINES KAMPFES* bei der Berlinale im Juni 1961 seine deutsche Premiere erlebte, berichteten die Zeitungen täglich vom Eichmann-Prozess. Erstmals seit dem abrupten Ende der alliierten Entnazifizierungspolitik stand der Völkermord an den europäischen Juden und Jüdinnen wieder im Zentrum der deutschen Öffentlichkeit. Vor diesem Hintergrund war es ausgeschlossen, dass die *BESCHREIBUNG EINES KAMPFES* von der ‹Freiwilligen Selbstkontrolle der Filmwirtschaft› verboten würde, wie zuvor noch Resnais' *NACHT UND NEBEL* und auch die früheren Filme Chris Markers:

Wenn man in Deutschland auch nicht über die Chinesen, die Sibirier und zweifellos auch nicht über die Kubaner sprechen durfte, so war es doch erfreulich zu sehen, dass es hier – wenigstens im Moment – möglich war, über die Juden zu sprechen.¹³¹

Dies schlug sich auch in Gerhard Pragers Begründung für die Erteilung des Prädikats ‹Besonders wertvoll› nieder:

Der Film plakatiert weder ein Scheinbild noch ein Propagandabild, sondern hat den Mut, seinen Gegenstand hier und da mit kritischen Fragezeichen zu versehen. Trotz des scheinbar pathetischen Textes wirkt der Film unpathetisch und unsentimental. Er beschönigt weder die sozialen, politischen und religiösen Spannungen in diesem Lande noch verschweigt er die Schuld der europäischen Völker, voran die des deutschen Volkes am Schicksal des jüdischen Volkes.¹³²

128 Roos, Hans-Dieter: ‹BESCHREIBUNG EINES KAMPFES›, *Süddeutsche Zeitung* 19.6.1963.

129 Vgl. Kronish/Safirman: *Israeli film. A reference guide*, S. 147.

130 Siehe Gordon, Robert S. C.: ‹Pasolini as Jew, Between Israel and Europe›, in: Di Blasi, Luca (Hg.): *The scandal of self-contradiction: Pasolini's multistable subjectivities, geographies, traditions*, Wien: Turia + Kant 2012, S. 37–57.

131 Marker: *Commentaires*, S. 125 (Übers. d. Autors).

132 Brief der Filmbewertungsstelle Wiesbaden an die SOFAC, 8.11.1961.

Auch Wim van Leer nahm in Berlin auf den Moment der Premiere Bezug:

Ich halte den Zeitpunkt der Filmpremiere für besonders günstig, denn durch den Eichmann-Prozess ist endlich einmal alles zur Sprache gekommen, was bisher immer wieder verdrängt wurde und mit dem der Einzelne nicht fertig werden konnte.¹³³

Nach seiner mit dem «Goldenen Bären» für den besten abendfüllenden Dokumentarfilm belohnten Berlinale-Premiere wurde der Film noch im Jüdischen Gemeindehaus gezeigt. Van Leer erhielt vom Gemeindevorsitzenden Heinz Galinski¹³⁴ eine Ehrengabe und äußerte sich dann kritisch über das offizielle israelische Kino und die Zensur. Während der Publikumsdiskussion kam es zu einem Zwischenfall: «Nur mit dem Libanesen, der ihn wegen des Schicksals der Araber anzupöbeln anfang, kam er nicht zu Rande.»¹³⁵ Die deutsche Presse besprach den Film positiv bis hymnisch, auch die Filmbewertungsstelle Wiesbaden, die aber beanstandete, dass sich der Text «an einigen Stellen vielleicht etwas zu präventios [gibt]».¹³⁶ Die essayistische Methode des Films wurde wiederholt gepriesen, etwa von Hans Stempel in der *Filmkritik*:

Marker versucht, die Kamera wie eine Zeitmaschine zu handhaben. [...] Das sichtbare Bild wird der gedanklichen Bildfolge untergeordnet, die das Statische des fixierten Bildes aufhebt und damit seinen Fetischcharakter. Das Bild ist so nicht länger das Endprodukt der Erkenntnis. Es wird als Motor eines Gedankens begriffen, es wird auf seinen historischen Stellenwert hin durchröntgt. Der Dokumentarfilm von morgen wird an dieser Arbeit Markers zu messen sein.¹³⁷

In Frankreich war der Film bereits im April erfolgreich angelaufen, als Doppelprogramm mit Jean Rouchs semi-dokumentarischem Spielfilm *LA PYRAMIDE HUMAINE* (F 1960).¹³⁸ Wie in Israel und in Deutschland reagierte die Kritik wohlwollend,

133 Scottie: «Gespräch mit Wim van Leer».

134 Galinski entkam 1975 unverletzt einem von unbekanntem Tätern verübten Paketbombenanschlag. Im September und im Dezember 1998 wurden auf das Grab des 1992 verstorbenen Ehrenbürgers der Stadt Berlin und ehemaligen Präsidenten des Zentralrats der Juden in Deutschland auf dem Jüdischen Friedhof in Berlin-Westend zwei Sprengstoffanschläge verübt, bei denen der Grabstein fast vollständig zerstört wurde.

135 «BESCHREIBUNG EINES KAMPFES» [Bericht über die Vorführung im Jüdischen Gemeindehaus Fasanenstraße].

136 Brief der Filmbewertungsstelle Wiesbaden an die SOFAC, 8.11.1961. Das Programmheft zur Filmreihe «Jüdische Lebenswelten» (15.1.1992–26.4.1992) der Freunde der Deutschen Kinemathek enthält eine Zusammenstellung von Kritiken.

137 Stempel, Hans: «BESCHREIBUNG EINES KAMPFES», *Filmkritik* 3/1963, S. 124–126, hier S. 126.

138 In diesem Film dramatisierte Rouch mit Laiendarsteller*innen die sozialen Probleme an einem Gymnasium in Abidjan, Côte d'Ivoire.

teilweise euphorisch auf Markers Film. Auch hier wurde seine reflexive Poetik von Kritiker*innen als Modell einer neuen Art von Dokumentarfilm angesehen.

In diesem Zusammenhang taucht eine Frage auf: Martine Monod, 1961 Filmkritikerin der kommunistischen *Humanité*, erwähnt in ihrer Besprechung von DESCRIPTION D'UN COMBAT «Bilder von Deportationen und Massakern»,¹³⁹ die auf sie einen bestürzenden Eindruck gemacht hätten. In einer Mappe mit Pressefotos für die Berlinale 1961 finden sich zwei Standfotos, die diese Angabe bestätigen.¹⁴⁰ Das erste stammt vermutlich aus einem von den Nazis hergestellten Film über das niederländische Lager Westerbork und ist einer Sequenz entnommen, welche die Verladung jüdischer Häftlinge in Viehwagons zeigt, die sie in die Vernichtungslager im Osten bringen werden – es sind die einzigen Filmbilder, die von diesem Vorgang existieren.¹⁴¹ Das zweite Bild stammt aus dem Film eines alliierten Kameramanns und zeigt Verbrennungsöfen im KZ Buchenwald. Beide Sequenzen waren auch in NUIT ET BROUILLARD verwendet worden und Marker hatte gewiss Zugang zu diesen Aufnahmen. Weshalb finden sie sich in den heutigen Versionen des Films nicht mehr? Wurden sie herausgeschnitten? Wann, von wem und weshalb? Gab es einen Zusammenhang mit dem Eichmann-Prozess? Vermutete jemand Abwehrreaktionen seitens des deutschen Publikums? Keine Antwort, aber der einzige konkrete Hinweis zur Klärung findet sich in einer kurzen Filmbeschreibung aus dem Jahr 1965:

Zu kurz für einen Langfilm und zu lang für ein Beiprogramm, wurde «Beschreibung eines Kampfes» um einige Sequenzen gekürzt, um programmiert werden zu können. Die neue Version besaß jedoch nicht die Ausbalanciertheit des Originals und wirkte erstaunlicherweise länger.¹⁴²

Leider gibt es keine Möglichkeit, dieses Urteil nachzuprüfen und die beiden Versionen zu vergleichen. Seit 1967 gestattete Chris Marker die Aufführung von DESCRIPTION D'UN COMBAT nicht mehr. Jahrzehntlang bekannte sich der Autor, Filmemacher und Multimediakünstler zu dieser «retrospektiven Selbstzensur»,¹⁴³

139 Monod, Martine: «DESCRIPTION D'UN COMBAT», *Lettres françaises* 26.4.1961. In der *Humanité* schrieb sie: «Im Übrigen sind die aufwühlendsten Sequenzen seines Films in Schwarzweiß – es handelt sich um Archivausschnitte, die Massaker an Juden zeigen, die die Nazis im Namen des «Rasse»-Mythos begingen.» Monod, Martine: «DESCRIPTION D'UN COMBAT», *L'Humanité* 28.4.1961 (Übers. d. Autors).

140 Persönliche Mitteilung von Thomas Tode.

141 Dabei handelte es sich vermutlich um jene Aufnahmen von 1944, die der jüdische KZ-Häftling Rudolf Breslauer für die SS machen musste, die Harun Farocki 2007 in seinem Film AUFSCHUB – DOKUMENTARISCHE SZENEN AUS EINEM JUDENDURCHGANGSLAGER essayistisch befragte.

142 Gauthier: «DESCRIPTION D'UN COMBAT» (Übers. d. Autors).

143 «Chris Marker – La Cinématèque française, Programme du 7 janvier au 1er février 1998», in: Argos Films (Hg.): *DESCRIPTION D'UN COMBAT, un film de Chris Marker et DESCRIPTION D'UN SOUVENIR, un film de Dan Geva* [DVD-Booklet], Paris: Tamasa 2017, S. 64 (Übers. d. Autors).

die er oft ästhetisch argumentierte.¹⁴⁴ Gewiss war dieses Verdikt aber auch durch die historische Situation des Jahres 1967 motiviert: Sieben Jahre nach seiner Entstehung veränderte die israelische Besetzung des Westjordanlandes, Gazas und Ostjerusalems nicht nur die Landkarte des Nahen Ostens, sondern auch die gesamte Konfiguration, deren Entzifferung sich DESCRIPTION D'UN COMBAT gewidmet hatte.¹⁴⁵ Nach dem Krieg war Israel nicht mehr Teil der blockfreien Welt, sondern begab sich in die Abhängigkeit von den USA. Das emanzipatorische Versprechen des Links-Zionismus begann an Kraft zu verlieren, der Aufstieg der religiösen Rechten begann.¹⁴⁶

Überall wühlte der Juni-Krieg Affekte auf, besonders in Frankreich. Der Algerienkrieg hatte wenige Jahre zuvor ein Jahrhundert französischer Kolonialherrschaft beendet. Die öffentliche Meinung war in diesem Moment mehrheitlich anti-arabisch und pro-zionistisch. Eine radikale Wende markierte jedoch die Rede Charles de Gaulles vom 27. November 1967, kurz nach der Veröffentlichung der UN-Resolution 242, die den Rückzug Israels aus den besetzten Gebieten forderte. Brüsk und offen antisemitische Stereotypen bedienend, kritisierte er die Fortdauer der israelischen Besetzung von Gebieten, die völkerrechtlich den Palästinenser*innen zustanden.¹⁴⁷

Den Schlusskommentar von Markers Films konnte man nun auf unterschiedliche Weise interpretieren: Rechtfertigte er die militärischen Expansion oder warnte er vor dem Einsatz von Macht und Gewalt? Beweist es die Normalisierung des Staates Israel, dass er wie andere Staaten ungerecht handeln darf oder muss er einer Utopie treu bleiben, die ihm dies verbietet?

«Eine Nation wie eine andere zu werden heißt, das Recht auf den Egoismus der Nationen zu erwerben, das Recht auf ihre Verblendung, ihre Eitelkeit. Aber die ganze Geschichte Israels hat sich von Beginn an gegen eine Kraft gewehrt, die nur Kraft ist, gegen eine Macht, die nichts als Macht ist. Kraft und Macht sind selbst nur Zeichen. Das größte Unrecht, das auf Israel lastet ist wohl das, kein Recht zu haben ungerecht zu sein.»

144 «Ich bin gegen eine Aufführung nicht dieses Filmes im besonderen, sondern von allen, die ich vor 1962 gedreht habe, als ich mit LA JETÉE den Eindruck hatte, dass ich begonnen hätte, Kino zu machen... Also keine voreiligen Schlüsse über das Urteil, das ich über dies und jenes gefällt habe: Seine eigenen Entwürfe und Skizzen nicht zu zeigen, scheint mir ein Gebot elementarer Höflichkeit und daran halte ich mich unter allen Umständen.» Chris Marker, E-Mail an d. Autor, 4.3.2010 (Übers. d. Autors).

145 Zakim, Eric: «Chris Marker's DESCRIPTION OF A STRUGGLE and the Limits of the Essay Film», in: Papazian, Elizabeth A. und Caroline Eades (Hg.): *The essay film: dialogue, politics, utopia, Nonfictions*, London / New York: Wallflower Press 2016, S. 145–166.

146 Siehe Leibowitz, Jeshajahu und Shashar, Michael: *Gespräche über Gott und die Welt*, Frankfurt a. M.: Insel, S. 17 f.

147 Siehe Aron, Raymond: *Zeit des Argwohns. De Gaulle, Israel und die Juden*, Frankfurt a. M.: Fischer 1968.

Marker selbst filmte in diesem Moment in bestreikten Pariser Betrieben und arbeitete an *LOIN DU VIETNAM* (F 1967), einem Anti-Vietnamkriegsfilm mit Beiträgen von Joris Ivens, Jean-Luc Godard, William Klein u. a., den er koordinierte und mit einem Kommentar versah. Später schrieb Marker über seine Erfahrungen in dieser Epoche:

During those years, I came to the conclusion that the only sensible weapon against the cops could be a film camera. Not that glorious but, at times, efficient.¹⁴⁸

Marker dürfte es kaum gefallen haben, dass ihm nun ein Satz aus seinem Filmkommentar von 1960 als Rechtfertigung für die militärische Expansion Israels ausgelegt wurde. 1982 geschah dies noch einmal anlässlich der US-Premiere des Films im Rahmen des New York Film Festivals: Vor dem Hintergrund des unter den Augen von Ariel Sharon von christlichen Milizen begangenen Massakers an Palästinenser*innen in den Flüchtlingslagern Sabra und Shatila¹⁴⁹ quittierte die New Yorker Presse *DESCRIPTION OF A STRUGGLE* fast einhellig mit eisiger Kritik:¹⁵⁰

Characterizing the triumph of Israel's existence in 1960 as «the denial of the right to be unjust», Marker's «Description of a Struggle» appears in New York in complicity with Lebanese militiamen that led to the massacre of more than 600 innocents.¹⁵¹

Indem der Filmkritiker der *Village Voice* Marker Komplizenschaft mit der Gewalt vorwarf, löschte er jedoch jene «Sorge um die Zukunft» (Astruc), von der Markers Montage geleitet gewesen war. 2009 schlug Régine-Mihal Friedman vor, den Film als eine Art visuellen Midrasch zu lesen, als einen «Text des Textes».¹⁵² Dass sie ihren Artikel mit Markers umstrittenem Schlusskommentar enden ließ, erklärte sie damit, dass ihm vor dem Hintergrund des Gaza-Krieges um die Jahreswende 2008/09 größere Dringlichkeit denn je zukäme:

Die finale Mahnrede – ernst, lang und zwei Mal wiederaufgenommen – wird noch insistenter in ihrem Plädoyer gegen die Ungerechtigkeit. [...] Man wird sich gestatten, sie in extenso zu zitieren, weil diese Rede heute notwendiger, zutreffender und unserer post-post-modernen Sensibilität angemessener erscheint, als sie es seit 1960 jemals war.¹⁵³

148 Marker, Chris: *Staring back*, Cambridge MA: MIT Press 2007, S. 7.

149 Siehe Al-Hout, Bayan Nuwayhed: *Sabra and Shatila: September 1982*, London, Ann Arbor MI: Pluto Press 2004.

150 Vgl. nach Hoberman, Jim: «Postcard from the Edge. Marker's Impressions of Israel», *Film Comment* Juli/August 2003, S. 48.

151 Zit. nach ebd.

152 Friedman: «De l'essai et le Midrash. DESCRIPTION D'UN COMBAT de Chris Marker», S. 177.

153 Ebd., S. 108 (Übers. d. Autors).

3.2 DESCRIPTION OF A MEMORY (2006) von Dan Geva

Über Jahrzehnte blieb DESCRIPTION D'UN COMBAT verschwunden, Kopien waren praktisch nicht aufzutreiben und meist fehlte er auch in Retrospektiven, die dem Gesamtwerk Markers gewidmet waren. Bis 2006 der Film eines israelischen Regisseurs einen fulminanten interviewuellen Dialog mit Markers Film eröffnete: Der 1964 geborene Dan Geva¹⁵⁴ hatte Markers Film zum ersten Mal Mitte der 1970er-Jahre gesehen, als er selbst etwa so alt war, wie das zeichnende Mädchen in der letzten Einstellung des Films:

I first saw *«Description of a Struggle»* when I was around twelve. I can say in perspective that the images of this film magically haunted me. They remained within the hard disc of my memory, long before I was thinking even about film or filmmaking.¹⁵⁵

Gevas Film DESCRIPTION OF A MEMORY (ISR 2006) tritt in einen essayistischen Dialog mit dem Film Markers. Er beginnt mit einer Einstellung, die dieses Verhältnis verräumlicht: In einem leeren Kinosaal beginnt die Projektion von DESCRIPTION D'UN COMBAT, der Film läuft rückwärts, die Bilder stehen Kopf. Geva versteht sich als direkter Adressat des an die Zukunft gerichteten Films, als Empfänger von Markers Flaschenpost. Der ein halbes Jahrhundert früher gedrehte Film wird zur Kontrastfolie, vor dessen Hintergrund Israels Gegenwart wiederum als sublimale Zeichenlandschaft gelesen wird, zur kinematografischen Zeitmaschine. Geva kann allerdings nicht wie der Zeitreisende in Markers LA JETÉE in die Vergangenheit eingreifen. Markers Geste aufnehmend, richtet sich auch Gevas Meta-Essay an eine Zukunft in fünfzig Jahren. Markers *«drei Seiten der Münze»* fügt er eine weitere Seite hinzu: TZA'AD REVI'Y LA'MATBE'A – *«Die vierte Seite der Münze»* – lautet der hebräische Titel seines Films.

Der Film montiert zwölf Episoden und einen Epilog, indem er vier Ebenen miteinander in Beziehung bringt: Erstens und vor allem sind es die Bilder aus Markers Film, die neu gelesen werden. Sie bilden den titelgebenden Korpus der Erinnerung. DESCRIPTION OF A MEMORY zitiert ausführlich und präzise DESCRIPTION D'UN COMBAT, der Film wird zum interviewuellen Container eines anderen. Ausgangspunkt ist die Lektüre von Filmbildern, nicht die dokumentarische Aufzeichnung einer Wirklichkeit. Zweitens dokumentiert der Film die

154 Weitere Filme von Dan Geva: JERUSALEM. RHYTHM OF A DISTANT CITY (ISR 1993), TAKE NOW YOUR SON (ISR 1994), WHAT I SAW IN HEBRON (ISR 1999), ROUTINE (ISR 2000), THE KEY (ISR 2001), FALL (ISR 2003), THINK POPCORN (ISR 2004), NOISE (ISR 2012), FOOTSTEPS IN JERUSALEM (ISR 2013).

155 Leiblein, Eva: *«Interview mit Dan Geva»* (2008), <https://www.movie-college.de/index.php/filmschule/dokumentarfilm/dokumentaristen/dan-geva> (zugegriffen am 4.1.2019).

Resultate einer obsessiven, 15-jährigen Recherche nach den Protagonist*innen, die in Markers Film aufgetaucht sind. Wie Marker versuchte Geva die Bilder zu ihrem Modell zurückkehren zu lassen. So wie Marker überall Zeichen gefunden hatte, findet Geva drittens in eigenen Videoaufnahmen *«insignifikante Details»*, die der Kommentar als Beweisstücke des historischen Prozesses untersucht. Um diese Bilder aus dem Israel von 2006 zu verfremden und von denen Markers abzuheben, verwendete Geva ein Fisheye-Weitwinkelobjektiv mit Gelbfilter, das ihnen einen klaustrophoben, fremdartigen Charakter verlieh. In den visuellen Spuren der unreal wirkenden Gegenwart des Filmes, die vom Bau der Sperrmauer in der Westbank und der Räumung der jüdischen Siedlungen in Gaza geprägt ist, sucht der Film nach einer Wahrheit hinter den Bildern. Eine weitere Materialebene bilden schließlich private Fotos und Super8-Filme, anhand derer Geva seine persönliche Familiengeschichte thematisiert und sein Verhältnis zu seinem fundamentalistischen Jugendfreund, dessen Haus im Gazastreifen gerade abgerissen wird.

Gevas Kommentar lässt sich von der Frage leiten, was aus den Träumen, denen Marker 1960 nachspürte, geworden ist. Sie dienen als Maßstab für die Beschreibung seiner eigenen Gegenwart. Geva interessiert sich für den Stand jenes «zweiten Kampfes», den Marker wahrgenommen hatte und sucht Antwort auf die Fragen, die er aufgeworfen hatte. Was ist aus Markers Israel geworden, aus dem Kibbutz, seiner sozialistischen Utopie, seiner Jugend? Was ist aus Ali und seinen «olympischen» Träumen geworden und was aus dem zeichnenden Mädchen, das «niemals Anne Frank sein» wird?

Gevas Bilanz ist bitter: Er recherchiert, dass Ali, der arabische Junge aus Haifa, später in England lebte, dort von einem Polizisten verletzt wurde, dann *«ein bisschen verrückt»* wurde und schließlich *«allein starb»*. Der selbst in Haifa aufgewachsene Filmemacher kommentiert, während Markers Kamerafahrt mit Ali rückwärts abgespielt wird (Abb. 29–30):



29–30 Filmen aus der Zukunft: *«Eine abfallende Straße, wo ich einmal geboren werde»* (TC 00:07:03); die Erinnerung verschwindet, nur Bilder überdauern: *«Hier erinnert sich niemand an Ali»* (TC 00:08:04); Screenshots aus DESCRIPTION OF A MEMORY

«Wo ich geboren wurde, werden all die <Alis> ihre Träume von olympischem Ruhm nicht erreichen. Wovon werden sie in 50 Jahren träumen?»

Auch die Träume der jüdischen Kinder scheinen sich nicht in der Weise erfüllt zu haben, wie dies Marker 1960 noch für möglich hielt, auch wenn sie Architekten, Maler oder Lehrer wurden. Geva trifft etwa Noah Rosenfeld, den damals elfjährigen Schachmeister aus dem Kibbutz Manara, über den Marker gesagt hatte, er lebe in einer Welt, *«in der Geld aufgehört hatte, eine Rolle zu spielen»*. Jetzt ist er Mathematiklehrer und Gevas gesprochener Kommentar setzt jenen Markers fort:

«Du hast den Kibbutz verlassen, um die nächste Generation für ein Leben auszubilden, in dem nur noch Geld zählt.»

Der Film überblendet an dieser Stelle das Bild eines die Straße querenden Dromedars mit der Aufnahme eines McDonald's-Werbeschildes (Abb. 31). Der Film berichtet, dass es sich bei der Frau, die in DESCRIPTION D'UN COMBAT die Kibbutz-Versammlung leitet, um Rachel Rabin handelte, die Schwester jenes Palmach-Offiziers, der etwa fünfzehn Jahre später als Ministerpräsident Israels die Hoffnung auf eine Friedenslösung verkörpern wird. Eine bestürzende Koinzidenz, denn der Mord an Rabin im Jahr 1995 durch einen national-religiösen Täter machte offenbar, dass aus dem von Marker beschworenen inneren Kampf ein offener Krieg geworden war.

Gevas Film zeigt, dass zu den Bild-Sujets der Tourist*innen, die laut Marker *«aufs Malerische aus sind»*, inzwischen auch die dystopischen Unorte des Nahostkonfliktes gehören: Road Blocks, Checkpoints, die Sperrmauer. *«Occupation Tourism»* nennt das Gevas Kommentar. Gemessen an den Träumen und Hoffnungen, denen DESCRIPTION D'UN COMBAT auf der Spur gewesen war, findet DESCRIPTION OF A MEMORY eine Welt, aus der alle utopische Energie entwichen zu sein scheint. Markers Fragen lasten schwer auf dem Film, etwa die, ob

«fünfzig Jahre Freiheit das zerstören können, was 2000 Jahre Verfolgung nicht instande waren zu vollbringen: nämlich, dass das Gesetz in Vergessenheit versinkt.»

Geva nimmt die Frage auf und zeigt die Angelobung von IDF-Soldat*innen vor der Klagemauer (Abb. 32). Seit dem biblisch konnotierten <Sechs Tage-Krieg> im Juni 1967 finden diese Angelobungen nicht mehr in Masada am Toten Meer, sondern vor der Klagemauer in Jerusalem statt, Tom Segev zufolge

ein deutlicher Hinweis darauf, dass man sich auch symbolisch von dem Konzept verabschiedet, die Armee sei eine kleine Gemeinschaft resoluter Krieger, die die Nation gegen einen starken und übermächtigen Feind verteidige. Die

militärische Schlagkraft Israels wurde zunehmend als ein Werkzeug der messianischen Theologie betrachtet.¹⁵⁶

Der Film kommentiert das im Bild sichtbare Bündnis von Religion und Armee¹⁵⁷ mit einem lapidaren Satz aus der Thora: «Du sollst nicht töten». Wie Marker verhält sich Geva im Modus des «Futurum exaktum» zum Gefilmten, etwa während einer Protestaktion gegen die Räumung eines palästinensischen Olivenhains für den Bau der Sperrmauer (Abb. 33):

«In wenigen Momenten werden die Geschosse fliegen, zwei werden Alis Bauch treffen [ein junger Mann, der gerade im Bild ist, Anm. d. Autors] ... Sorry ... Er hat noch drei Minuten, um fortzufahren in seinen Träumen von olympischem Ruhm.»

Je näher sich Geva Markers Zeichen ansieht, umso weiter scheinen sie sich von ihm zu entfernen. Der Kommentar wird nicht mit ihnen fertig:

«Die Bilder bleiben kryptisch. Wo ist der Code, um sie zu entziffern?»

Vielleicht erschließt sich darüber die rätselhafteste Sequenz des Films: In einer Wüstenlandschaft am Toten Meer nähert sich ein Mann dem Fisheye-Objektiv, auf dem sich eine Fliege putzt. Er kommt schließlich ganz nah, blickt direkt in die Kamera, legt dann die Hände an den Mund und stößt einen Schrei aus, ähnlich dem, welchen Franz



31 Geva fügt den Marker'schen Zeichen «insignifikante Details» hinzu; Screenshot aus DESCRIPTION OF A MEMORY (TC 00:35:27)



32 Angelobung von IDF-Soldaten vor der Klagemauer; Screenshot aus DESCRIPTION OF A MEMORY (TC 00:26:36)



33 Bitte um Verzeihung angesichts der Enteignung eines Olivenhains; Screenshot aus DESCRIPTION OF A MEMORY (TC 00:39:37)

¹⁵⁶ Segev: *Elvis in Jerusalem*, S. 96.

¹⁵⁷ Siehe Illouz: *Israel*, S. 123–132.

in Kafkas *Proceß* «ausstieß, ungeteilt und unveränderlich».¹⁵⁸ Es ist, als ob dieser in den Augenblick eingeschlossene, a-signifikante Laut an die Grenze des Sagbaren rühren will: «Die Sprache langsam, schrittweise in die Wüste führen. Die Syntax zum Schreien benutzen, dem Schrei eine Syntax geben.» (Deleuze/Guattari)¹⁵⁹

Die beiden Filme unterscheiden sich signifikant: Während Markers Film vorsichtig optimistisch seinen Blick auf die Zukunft richtet, blickt Gevas Film melancholisch auf eine Vergangenheit zurück, die in Markers Film versiegelt ist. DESCRIPTION OF A MEMORY verhält sich zu seinem Vorbild wie Markers LE TOMBEAU D'ALEXANDRE (F 1992) zum Werk des sowjetischen Filmemachers Alexander Medwedkin, dem er darin ein filmisches «Grabmal» errichtet hatte. In Gevas Film nimmt Marker nun die Stelle ein, die Medwedkin für Marker verkörpert hatte: die eines Kronzeugen einer verlorenen Utopie. Sein Film, der im Kommentar Marker immer wieder direkt adressiert, könnte auch den Titel «Le tombeau de Chris» tragen. Sowohl Markers als auch Gevas Film folgen einer romantischen «Poetik der Zeichen»,¹⁶⁰ die nicht mehr auf aristotelischen Kausalketten aufbaut. Jacques Rancière:

[D]as Gewebe eines Kunstwerks setzt sich nun aus variablen Eigenschaften der Zeichen und Zeichenkombinationen zusammen. Die Ausdruckskraft ermöglicht einem Satz, Bild, Ausschnitt oder Eindruck sich zu isolieren, damit er aus sich selbst heraus Sinn – oder Sinnlosigkeit – eines Ganzen darstellen kann.¹⁶¹

Gevas Essay gipfelt zuletzt in einer Geste, die diese Poetik der Zeichen zu überschreiten versucht. Die letzte Sequenz zeigt uns Markers zeichnendes Mädchen – Ilana. Geva fand sie in England, wohin sie in den 1970er-Jahren gezogen war (Abb. 34).

«Das Mädchen, das du zum Symbol für Israel gewählt hast, hat sich dafür entschieden, weit weg zu leben.»

Geva zufolge war für Marker das Mädchen

the emblem of all preceding signs. She is «The Sign», she is everything, because signs and the process of semiosis mark the eternal enslavement to the task of meaning-seeking. [...] At the same time that concluding text of

158 Kafka, Franz: *Der Proceß*, hg. v. Malcolm Pasley, Schriften, Tagebücher – Kritische Ausgabe, Frankfurt a. M.: Fischer 2002, S. 113.

159 Deleuze, Gilles und Félix Guattari: *Kafka. Für eine kleine Literatur*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1976, S. 37, siehe auch ebd. S. 124, Anm. 4 sowie S. 130, Anm. 4.

160 Rancière, Jacques: *Die Filmfabel*, Berlin: b_books 2001, S. 235.

161 Ebd.

34 Das Mädchen, «das nie Anne Frank sein wird», in ihrem Haus in London; Screenshot aus DESCRIPTION OF A MEMORY (TC 01:13:41)



«Description of a Struggle» calls to emancipate the human from the tyranny of inhumane signhood.¹⁶²

Der Film zeigt sie zeichnend in ihrem Haus in London und verändert damit den Blick auf Markers Schlusssequenz: Aus einer namenlosen Allegorie wird ein verletzlicher, konkreter Mensch. Die Kamera begleitet Ilana auf ihrem ersten Besuch in Israel seit dreißig Jahren. Freund*innen organisieren eine Überraschungsparty zu ihrem 60. Geburtstag. Am Computer ist eine Dia-Show mit Bildern aus ihrem Leben zu sehen, Ilana zeigt auf den Bildschirm: «Hier hat mich Chris Marker für «Description d'un combat» gefilmt.» (Abb. Buchumschlag). Geva: «The camera captures this indexical image of an image of an image and freezes it.»¹⁶³ Dabei entallegorisiert sie der Kommentar und nimmt das symbolische Gewicht von ihr, das ihr Marker aufgebürdet hatte:

*«Und da, für einen Moment [...] wird Ilana nicht länger ein Zeichen sein. [...] Am Unbegreiflichsten ist, dass sie hier vor uns steht.
Nicht wie ein Vogel.
Nicht wie eine Zahl.
Nicht wie ein Zeichen – wie ein Mensch.»*

In der hebräischen Version von Markers Film war das französische Wort «signe» nicht mit dem hebräischen «siman» für «Zeichen» übersetzt worden, sondern mit «semel», das eher dem französischen «symbole» entspricht. Diese Übersetzung nahm Markers Schlusskommentar seine aufs Offene zielende Pointe und verwandelte

162 Geva, Dan: «Magic, Mystery and Miracle: Re-spiralling Marker and Kafka», in: Biderman, Shai und Ido Lewit (Hg.): *Mediamorphosis: Kafka and the moving image*, London / New York: Wallflower Press 2016, S. 309–327, hier S. 321 und S. 323.

163 Geva, Dan: «Magic, Mystery and Miracle: Re-spiralling Marker and Kafka», S. 322.

das Mädchen vollends in ein Symbol, in eine allegorische Personifizierung Israels. Mit der Geste der Rückerstattung ihres Eigennamens endet Gevas Film ähnlich wie *DESCRIPTION D'UN COMBAT*: Die Aufnahme der zeichnenden Ilana wird von Schwarzfilm überblendet, ein Schnitt, der nun jedoch nicht mehr auf die Offenheit eines außerhalb des Films liegenden, historischen Werdens verweist wie bei Marker, sondern als ikonoklastische Geste vollendet, was mit der Restitution des Eigennamens begonnen wurde. Mit dem letzten Wort des Kommentars, «*wie ein Mensch*», wird die Leinwand schwarz, die lebendige Existenz eines Menschen ist im Film irrepräsentabel. In einem Interview bestätigte Dan Geva diese Lesart:

Denn wir existieren als menschliche Wesen außerhalb des Gefängnisses der Bilder, des universellen Gefängnisses der Bilder.¹⁶⁴

Dan Geva hatte bald nach Beginn seines Filmprojektes Kontakt mit Chris Marker aufgenommen. Dieser sagte ihm seine Unterstützung zu, ermutigte ihn aber, seinen Film völlig eigenständig zu machen.¹⁶⁵ Nachdem Marker *DESCRIPTION OF A MEMORY* gesehen hatte, schrieb er Dan Geva:

I guess «Description of a Memory» is the best thing that ever happened to me as a filmmaker [...]. As for my film, with an immense generosity you extracted the few elements that could still make sense, and raised them to the level where it is possible to deal with all the essential themes of today. Some encounters (at least for me) are just heartbreaking, and the discovery of the Swan-girl at the end beats, scriptwise, any serial.¹⁶⁶

Der Marker-Forscher Christophe Chazalon¹⁶⁷ sieht in Gevas Film den von Marker diagnostizierten Kampf als beendet an. Nicht die Hoffnungen, sondern die Befürchtungen hätten sich erfüllt:

Schonungslos, obwohl er auch seinen privaten Bereich betritt, gibt Geva eine wenig erfreuliche Bilanz zu sehen. [...] Der zweite Kampf ist tatsächlich zu

164 Mathieu, Bédard, Dan Geva und Théa Lozneau: «Une rencontre avec Dan Geva: Détails majeurs», *Hors champ* 17.6.2009: <http://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article353> (Übers. d. Autors).

165 Vgl. Sragow, Michael: «A «new wave» out of Israel», *Baltimore Sun* 5.2.2010: http://articles.baltimoresun.com/2010-02-05/entertainment/bal-ae.mo.sragow05feb05_1_dziga-vertov-israeli-dan-geva (zugegriffen am 30.3.2017).

166 Argos Films (Hg.): *DESCRIPTION D'UN COMBAT, un film de Chris Marker et DESCRIPTION D'UN SOUVENIR, un film de Dan Geva* [DVD-Booklet], S. 68. Marker argumentierte die Weigerung, seinen Israel-Film aufführen zu lassen, auch damit, dass nun Gevas Film existiere: «Außerdem hat Dan mir das schönste Geschenk gemacht, das es gibt, indem er meinen Film «wiedergelesen» und ihn zugleich mit vergangener Zeit und seiner eigenen Sensibilität angereichert hat. Beide zu vermischen, hieße beiden schaden.» Chris Marker, E-Mail an den Autor, 4.3.2010 (Übers. d. Autors).

167 Seine Website bietet vielfältige Informationen zum Werk Markers: <http://chrismarker.ch> (zugegriffen am 30.3.2017).

Ende. Ein anderer, wesentlich gewalttätigerer, schärferer hat vor einiger Zeit begonnen. [...] Die Befürchtungen sind eingetroffen. Es ist nicht falsch zu sagen, dass das Israel der Pioniere seine Seele verloren hat, zugunsten der Extreme einer religiösen Orthodoxie einerseits und eines konsumorientierten Liberalismus westlicher Prägung andererseits.¹⁶⁸

Ist Markers Film damit seinerseits zu einem unlesbaren Zeichen geworden, dessen Referent verloren ist, eine Figur wie jene in der Wüste verstreuten Metallgebilde, mit denen sein Film begonnen hatte? Eric Zakim sieht im Verdikt Markers über seinen Israel-Film ein Eingeständnis der Grenzen seiner essayistischen Politik:

For Marker [...] it is the very fungibility of signs (and images as signs) that offers hope. [...] By placing signs in constantly moving relation to other signs, the filmmaker strives to forge new meanings beyond the narrow repertoire that has been imposed [...]. The withdrawal of *Description of a Struggle* after 1967 might signal an awareness of the elusive possibilities of just such a politics [...]. If the 1967 war did anything, it encased the Conflict in fixed terms, terms that have already bequeathed to several generations since, and which seem to have no expiration date.¹⁶⁹

War das semiotische Abenteuer von *DESCRIPTION D'UN COMBAT* nur eine narzistische Allmachtsphantasie gewesen, die an der Wirklichkeit zerbrochen war? Marker hatte aus Alltagsimpressionen ein virtuelles Bild Israels montiert, dessen Konstruiertheit in jedem Moment kenntlich gemacht war. Er hatte visuelle Fundstücke kollidieren lassen, nicht um das «objektive» Bild einer Gegenwart zu zeigen, sondern Umriss einer möglichen Zukunft. Wer hätte die Maxime ernster genommen, die Alexandre Astruc im Jahr der Staatsgründung Israels ausgerufen hatte, als Chris Marker: «Im Film, wie anderswo, gibt es keine andere Sorge als die um die Zukunft.»¹⁷⁰

Heute löst der Gedanke an die Zukunft bei vielen Menschen Affekte zwischen Sorge und Panik aus und die von Astruc im selben Text kritisierte «Tyrannei des Visuellen» hat sich in einer Weise radikalisiert, dass Bild und Welt, Abbild und Ereignis, Beobachtete und Beobachter*innen nicht mehr klar zu unterscheiden sind.¹⁷¹ An Markers Film bleiben deswegen bestimmte Gesten lebendig: Die poetische Geste der Dekonstruktion der «Realität» als Zeichen, die politische Geste, die eigene Gegenwart aus der Perspektive ihrer möglichen Zukünfte anzusehen, die anthropologische Geste des Vertrauens in menschliche Kreation, Partizipation

168 Chazalon: «*DESCRIPTION D'UN COMBAT* ou la prophétie d'une lutte sans espoir», S. 48 (Übers. d. Autors).

169 Zakim, Eric: «Chris Marker's *DESCRIPTION OF A STRUGGLE* and the Limits of the Essay Film», S. 164.

170 Astruc: «Die Geburt einer neuen Avantgarde: Die Kamera als Federhalter», S. 204.

171 Siehe Steyerl: *Die Farbe der Wahrheit*, S. 7 ff.

und Freundschaft sowie die ontologische Geste, die in jedem singulären Moment auf universelle Multiplizität verweist.

DESCRIPTION D'UN COMBAT ist kein Porträt des wirklichen, sondern eines imaginierten, erträumten, entworfenen, utopischen Israel. Als Reisender folgte Marker der Nerval zugeschriebenen Maxime: «Je voyage pour vérifier mes rêves», «Ich reise, um meine Träume zu prüfen». Der Film gehört in die Reihe von Markers frühen Filmen über China, Sibirien und Kuba, die sich ebenfalls für Situationen des Umbruchs und sozialer Experimente interessierten.¹⁷² Sein Israel-Film war eine Spurensuche nach dem «zionistischen Sozialismus»,¹⁷³ der sich sowohl gegen religiöse als auch kapitalistische Lebensformen behaupten muss. Für Christophe Chazalon ist DESCRIPTION D'UN COMBAT ein «Film über die sozialistische Utopie in voller Aktion.»¹⁷⁴ Bereits 1965 behauptete Guy Gauthier in einer Besprechung von Markers Film, darin ginge es um weit mehr als die Zukunft Israels:

Und die Dokumentation, die der kleinen Nation gewidmet ist, wird eigentlich zu einer Meditation über die Zukunft unserer Zivilisation, die bedroht ist durch die Anbetung falscher Werte, die Verrohung der Geister und die Rückkehr zu alten Irrtümern.¹⁷⁵

2010 berichtete Dan Geva von einer Äußerung Chris Markers, in der er die Zukunft Israels und der Welt auf erratische Weise verknüpfte: «The fate of the world will be decided in Israel.»¹⁷⁶ Geva war von Markers Film als einem Dokument im historiografischen Sinn ausgegangen, einem Dokument für die Gegenwart Israels im Jahr 1960 einerseits und für den auf die Zukunft geöffneten Möglichkeitsraum andererseits. Geva interpretierte seine «insignifikanten Details» im Kontext einer allgemeinen Krise der dokumentarischen Repräsentation:

The whole notion of authenticity of real life, real people has evolved in such a radical way that I don't know anymore, what is the naïve concept of reality. [...] At a certain point I felt I am tired of this way of documenting. Because I felt this way makes it easy for people to believe that the stories I am telling are true. And I came to realize that filmmaking is maybe more than that.¹⁷⁷

172 1977, am Ende des «Roten Jahrzehnts», wird Marker in LE FONDS DE L'AIR EST ROUGE versuchen, über die linken Utopien der Nachkriegszeit Bilanz zu ziehen.

173 Chazalon: «DESCRIPTION D'UN COMBAT ou la prophétie d'une lutte sans espoir», S. 38 (Übers. d. Autors).

174 Ebd. (Übers. d. Autors).

175 Gauthier: «DESCRIPTION D'UN COMBAT» (Übers. d. Autors).

176 Zit. nach Sragow: «A «new wave» out of Israel».

177 Leiblein: «Interview mit Dan Geva». Geva widmete diesem Zweifel an der dokumentarischen Authentizität eine theoretische Studie, die sich auf Konzepte Jacques Lacans stützt: Geva, Dan: *Toward a Philosophy of the Documentarian: A Prolegomenon*, Springer 2018.

Bei Marker wie bei Geva geht es um eine Ästhetik, die sich von den Authentifizierungsstrategien der Medien und des realistischen Dokumentarismus absetzt. Suspendierung konventioneller Semantik, Allegorisierung des Bildinhaltes, fragmentarische Darstellung, Fiktionalisierung, spielerische, improvisierende, laterale Montage, retroaktive Zeitlichkeit, idiosynkratischer Kommentar, enthierarchisierte Bild-Ton-Verhältnisse, Ironie: Die Verfahren des filmischen Essayismus setzen rückhaltlos auf Subjektivität, Phantasie und assoziatives Gedächtnis als strategische Ressourcen in der Begegnung mit dem Realen. Ihr unaufhebbares Risiko besteht im Verlust des Gegenstandes in tautologischer Subjektivität. Auch Kafka war sich dieser Spannung bewusst gewesen und hatte dazu eine Faustregel formuliert: «Im Kampf zwischen Dir und der Welt sekundiere der Welt.»¹⁷⁸

André S. Labarthe hatte 1961 die Ästhetik des Essayismus in seiner Kritik von *DESCRIPTION D'UN COMBAT* im Wahrnehmungsvorgang selbst fundiert:

Das reine Objekt, frei von Sinn, existiert nicht. Es sehen, heißt bereits, es interpretieren, seine Objektivität aufheben. Die Welt betrachten heißt für Marker also, sie zu interpretieren, d. h. einen Kommentar über das Gesehene zu montieren, d. h. einen Film zu machen.¹⁷⁹

Das Sehen selbst ist bereits ein essayistischer Prozess. Auch Dan Geva verortet sein Kino in dieser Perspektive: Es enthalte keine absoluten Wahrheiten, sondern lediglich projizierte Bilder, die ihrerseits wieder interpretiert werden müssten. Darin gründe auch die unverzichtbare soziale Funktion des Kinos:

Es geht darum, Bilder zu kreieren und auf eine Weise zu organisieren, die sie für die Interpretation und Re-Interpretation durch andere offen hält. So dass man eine Struktur erhält, die es uns ermöglicht, soziale Wesen in einer sozialen Gemeinschaft zu sein. Man muss weiter darüber nachdenken, welche Rolle das Kunstwerk spielt. Ich glaube wirklich, dass es in der Gesellschaft eine Rolle spielt: Uns dabei zu helfen, die Wirklichkeit neu zu interpretieren und zu erfinden. Ich glaube, wenn wir aufhören, sie zu interpretieren und neu zu bewerten, dann sterben wir.¹⁸⁰

178 Aus den Züräuer Aphorismen 1917/18, in: Kafka, Franz: *Nachgelassene Schriften und Fragmente 2*, hg. von Jost Schillemeit, Schriften, Tagebücher – Kritische Ausgabe, Frankfurt a. M.: Fischer 2002, S. 124. Kafkas Aphorismus wurde bereits 1961 sinngemäß zitiert in: Michaud/Bellour: «Apologie de Chris Marker», S. 157.

179 Labarthe, André S.: «Le rolleiflex de Christophe Colomb», *Cahiers du cinéma* n° 122 (1961), S. 59–60, hier S. 60 (Übers. d. Autors).

180 Mathieu/Geva/Lozneau: «Une rencontre avec Dan Geva: Détails majeurs» (Übers. d. Autors).

4 Hier und Anderswo. Palästina in Filmen von Jean-Luc Godard und Anne-Marie Miéville

Kann aber einem etwas als Bild erscheinen, was kein Bild ist?
– Fjodor Dostojewskij: *Der Idiot* (1869)¹

Seit den späten 1960er-Jahren beschäftigt sich Jean-Luc Godard mit der Frage der filmischen Repräsentation Palästina-Israels. Vor allem drei Filme setzen sich damit zentral auseinander. Zunächst ein 1969 begonnenes Filmprojekt mit dem Titel *«Jusqu'à la victoire»*: Der unter dem kollektiven Label Groupe Dziga Vertov firmierende Film durchlief mehrere Skript- und Schnittversionen, wurde jedoch nie fertiggestellt. Dann der gemeinsam mit Anne-Marie Miéville montierte Filmessay *ICI ET AILLEURS* von 1976: In diesem Essayfilm erhielt das in Jordanien und im Libanon gedrehte Material eine Form, die sich von der anfänglichen Konzeption grundsätzlich unterschied. Zuletzt der essayistische Spielfilm *NOTRE MUSIQUE* (F/CH 2004): In eine Spielfilmhandlung eingeflochten finden sich Reflexionen zum Status der Bilder in *«Israel/Palästina»*. In vielen anderen Arbeiten Godards seit 1967 finden sich Bezüge zum nahöstlichen Problemknoten: Das assoziative Netz, das in den *HISTOIRE(S) DU CINÉMA* (F/CH 1988–98) aus Bildern des Kinos, historischem Footage und visuellen Ikonen des 20. Jahrhunderts gewoben wird, enthält auch einige Fäden, die mit dem israelisch-palästinensischen Zusammenhang verknüpft sind. Auch in *FILM SOCIALISME* (F 2010) bildet Israel einen Fluchtpunkt der Narration. Immer wieder äußerte sich Godard in öffentlichen Debatten auf teilweise provokante Weise zu *«Israel/Palästina»*. Eine systematische Analyse der Einlassungen Godards mit dem Thema über die Jahrzehnte würde eine eigene Studie verdienen.

1 Dostojewskij, Fjodor M.: *Der Idiot*, übers. v. Swetlana Geier, Frankfurt a. M.: Fischer 1998, S. 593.

In diesem Kapitel geht es vor allem um die Analyse des unvollendeten Filmprojekts ›Jusqu'à la victoire‹ und des Essayfilms *ICI ET AILLEURS*, die zusammen ein weiteres komplexes ästhetisches ›Kraftfeld‹ bilden. Mit welchen filmischen Strategien arbeiteten sich die Filmemacher*innen an dominanten Repräsentationen in dem sich zwischen 1969 und 1976 transformierenden politischen und medialen Umfeld ab? Wie wurde die massenmediale Rahmung des Nahen Ostens in den Film(projekt)en zum Thema? Welche unterschiedlichen Bildpolitiken wurden demgegenüber erarbeitet? Eine immanente Analyse der visuellen Strategien von *ICI ET AILLEURS* profitiert von der Rekonstruktion seiner Produktionsgenealogie. Diese macht sichtbar, welche historischen Erfahrungen, Brüche und Konflikte seine Nachdenklichkeit und seine formalen Erfindungen motivierten. Aus Interviews, Manifesten, historisch-politischen Darstellungen und theoretischen Versatzstücken können die unterschiedlichen Schichten rekonstruiert werden, die in den Film Eingang fanden.

Godards Beschäftigung mit dem Chronotopos ›Israel/Palästina‹ setzte in einem Moment ein, der durch das Auftauchen zweier Faktoren geprägt war, die Chris Marker 1960 erst schemenhaft wahrnehmen konnte. Die industrielle Produktion von Bildern erlebte im Verlauf der 1960er-Jahre eine technische Revolution. Das mediale Apriori transformierte sich in ein televisuelles, dann auch telematisch-informationelles Dispositiv. Der Übergang von der Epoche der Projektion zur Epoche des Bildschirms stellte die Massenmedien auf eine neue sozial-technische Grundlage. Kameraleute waren nun mit leichter 16-mm-Film- und Synchronon-Ausrüstung unterwegs, Laufbilder aus aller Welt drangen in jedes Wohnzimmer ein. Die Wahrnehmung dieser Bilder wurde vom Dispositiv des Kinos unabhängig. Mit der Durchsetzung des Fernsehens als Leitmedium verlor das Kino seine aktualisierende, repräsentierende, weltvermittelnde und Realität schaffende Funktion, die es im italienischen Neorealismus ein letztes Mal erfüllt hatte.² Das Fernsehen befreite es von seinen journalistischen Aufgaben, aber auch von seiner fundamentalen Funktion für die Konstruktion eines modernen kollektiven Bewusstseins.³ In dem Maße, wie die Fernsehnachrichten die verbindliche Konstruktion von Realität übernahmen, gingen Aufgaben auf das Kino über, die bis dahin der Kunst vorbehalten gewesen waren. Denn televisuelle News-Bilder schaffen zwar ›Realität‹, aber keine sozial verbindlichen Wahrheiten.

Dies war anhand eines Ereignisses deutlich geworden: Als am 22. November 1963 US-Präsident John F. Kennedy ermordet wurde, drückte der Amateurfilmer Abraham Zapruder 26 Sekunden lang auf den Auslöser seiner Super-8-Kamera.

2 Vgl. Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild (Kino 2)*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991, S. 14 ff.

3 Vgl. Mondzain, Marie-José: ›Representation: Conflict and Freedom‹, in: Gosetti, Giorgio und Jean-Michel Frodon (Hg.): *Print the legend. Cinema and Journalism*, Locarno: Festival Internazionale del film 2004, S. 39–41.

Der später bis ins kleinste Detail analysierte Film zeigt zwar den Tod Kennedys, die Wahrheit über das Attentat ließ sich darin jedoch bis heute nicht finden. In diesem Moment zerbrach der «American pact of transparency» (Jean-Baptiste Thoret),⁴ der kollektiv geteilte Glaube also, dass zwischen dem Sichtbaren und dem Realen ein harmonischer Zusammenhang bestehe, der einerseits Wahrheit fundiert und andererseits die epistemische Grenze zwischen Fakten und Fiktionen aufrecht erhält. Dieses Fundament und diese Grenze begannen nun zu verschwinden.

Folgerichtig begann das Kino, seine Subjektivität und seine Möglichkeiten zu reflektieren und seine kritischen Erkenntnisse auf die neue Konfiguration der Massenmedien anzuwenden. Bereits Filme wie Welles' *CITIZEN KANE* (USA 1941) und Hitchcocks *VERTIGO* (USA 1958) erforschten die Brüche, die sich zwischen Wahrnehmung und Wahrheit aufturn. Filme wie *BLOW-UP* (Michelangelo Antonioni, UK 1966), *MEDIUM COOL* (Haskell Wexler, USA 1969) und *PROFESSIONE: REPORTER* (Michelangelo Antonioni, I/USA 1975) zeugen davon, dass «die Welt und ihr Bild ununterscheidbar zu werden beginnen.»⁵ Jean-Luc Godards Filmschaffen stand von seinen Anfängen in der Nouvelle Vague an im Zeichen dieses Funktionswandels des Kinos in einer veränderten Welt.

In Palästina-Israel selbst fand dieser mediale Übergang zeitverzögert statt: Als im Juni 1967 die Nachricht vom Krieg im Nahen Osten die Weltöffentlichkeit erreichte, verfolgten die Menschen in Israel die Nachrichten gebannt vor ihren Radiogeräten oder im ägyptischen Staatsfernsehen. In Israel wurde Fernsehen erst ab 1968 schrittweise eingeführt – nach langen Diskussionen über seine gesellschaftlichen Auswirkungen:

Die Gegner des Mediums, angeführt von David Ben-Gurion, befürchteten, die wiedererstehende hebräische Kultur werde durch die Einführung fremder Werte untergraben, das Volk des Buches werde sich in ein Volk des Fernsehens verwandeln, die Werte der Askese und des Pioniergeistes würden durch den Konsumismus entwurzelt und an die Stelle einer ideenbezogenen Politik werde eine personenbezogene Politik treten. [...] Das Fehlen des Fernsehens in Israel wurde am Vorabend des Sechstagekriegs von 1967 besonders deutlich spürbar, als aus den umliegenden arabischen Staaten sehr wohl Fernsehsendungen empfangen wurden.⁶

In europäischen Wohnzimmern wirkten die Bilder aus dem Nahen Osten realer und gewaltsamer als je zuvor: Das französische Fernsehen zeigte arabische Kriegsgefan-

4 Thoret, Jean-Baptiste: «I am Therefore I Investigate», in: Gosetti, Giorgio und Jean-Michel Frodon (Hg.): *Print the legend. Cinema and Journalism*, Locarno: Festival Internazionale del film 2004, S. 145–157, hier S. 151 f.

5 Steyerl: *Die Farbe der Wahrheit*, S. 48.

6 Katz/Haas: «Zwanzig Jahre Fernsehen in Israel. Gibt es langfristige Auswirkungen auf Werte und kulturelle Praktiken?», S. 145.



35 Die ›palästinensische Revolution‹ als Exploitation-Spektakel; Lobby Card zu PALESTINIAN IN REVOLT (1969)

gene, den gedemütigten Nasser, Moshe Dayan an der Klagemauer und palästinensische Flüchtlinge mit Sack und Pack auf dem Weg nach Jordanien.⁷ Die Bilder ähnelten deutlich jenen von 1947/48. Vertreibung und Flucht aus den später so genannten ›67er-Gebieten‹ wurden von den Palästinenser*innen auch ähnlich memorialisiert, Yom an-Naksa, als ›Tag des Rückschlags‹.⁸

Der Juni-Krieg war ein historischer, aber auch ein medialer Wendepunkt.

Nicht nur Israel wurde jetzt anders wahrgenommen, auch die ›Arabische Welt‹ rückte näher: Die französischen Fernsehrichten brachten Berichte von pro-arabischen Demonstrationen in Kairo, von pro-palästinensischen Graffitis in Algiers.⁹ In den arabischen Ländern wurde die palästinensische Frage nun definitiv zur ›causa prima‹. Auf das Feindbild Israel konnten Frustrationen, soziale Spannungen und Ressentiments gegen den Westen projiziert und abgelenkt werden. Filmemacher*innen in Algerien¹⁰ und Ägypten¹¹ widmeten sich der palästinensischen Sache. 1969 entstanden im Libanon sogar ein paar exploitative ›Mujadara-Western‹,¹² in denen palästinensische Fedayin¹³ als irrealer Protagonisten einer neuen Spezies von Martial-Arts-Filmen auftraten, etwa in PALESTINIAN IN REVOLT von Rida Myassar (LEB 1969) (Abb. 35).¹⁴

Vor 1967 hatte Israel die mediale Bühne der Weltöffentlichkeit dominiert. Nun war es nicht mehr alleiniger Akteur in der öffentlichen Arena, sondern musste sich die mediale Präsenz mit den ›Palästinensern‹ teilen. Dies war das zweite Ereignis, das den historischen Kontext von Godards Film fundamental von jenem Chris

7 Vgl. ISRAEL-PALESTINE: L'EMPRISE DES IMAGES (TC 00:33:48–00:34:15).

8 Dieser Gedenktag an den Beginn des ›Sechs-Tage-Krieges‹ am 5. Juni 1967 wird drei Wochen nach dem Nakba-Gedenktag am 15. Mai, dem Tag nach der israelischen Unabhängigkeitserklärung, begangen.

9 Vgl. ISRAEL-PALESTINE: L'EMPRISE DES IMAGES (TC 00:34:15–00:34:37).

10 Z. B. WE WILL RETURN von Mohamed Slim Riad (ALG 1971).

11 Z. B. THE DUPES von Tewfik Salah (ÄGY 1973) nach Gassan Khanafanis Kurzgeschichte *Männer in der Sonne*.

12 Analog zu ›Spaghetti-Western‹ nach dem populären libanesischen Linsen-Reis-Gericht ›Mujadara‹.

13 Die Bezeichnung für die Mitglieder der palästinensischen Guerrilla geht auf das arabische ›Al-fidai‹, dt. ›der sich Opfern‹ zurück. Als Fedayin werden Angehörige religiöser oder politischer Gruppierungen bezeichnet, die bereit sind, ihr Leben füreinander bzw. für ihre Sache zu opfern.

14 Weiters WE ARE ALL FEDAYEEN von Gary Garabédian (LEB 1969); siehe Hennebelle, Guy: ›Sur les écrans arabes‹, *Le monde diplomatique* Jänner 1975. In DIVINE INTERVENTION knüpfte Elia Suleiman ironisch an dieses Kino an.

Markers unterschied. Auf palästinensischer Seite war ein artikuliertes politisches Subjekt in das Bewusstsein der Weltöffentlichkeit getreten. Die Palestine Liberation Organisation (PLO) hatte seit Mitte der 1960er-Jahre erfolgreich an der Konstruktion der ‹cause paléstinienne›, der ‹palästinensischen Sache›, gearbeitet. Die im Westen bis 1967 unbekannt Bezeichnung ‹palästinensisch› tauchte 1968/69 überall auf. Die ‹palästinensische Frage› war von einer Angelegenheit mit regionaler Bedeutung zu einem global wahrgenommenen Problem geworden. Aus dem ‹israelisch-arabischen› wurde nun der ‹israelisch-palästinensische› Konflikt. Dieser wurde zur affektiven Projektionsfläche für Anhänger*innen beider Seiten. In Frankreich versuchten das Fernsehen und der Zeitschriften- und Buchmarkt dem unversöhnlichen Paar durch Berücksichtigung beider Perspektiven Genüge zu tun.¹⁵ Diskussionen im Fernsehen fanden mit Vertreter*innen beider Seiten statt – ein Medium für zwei Völker.¹⁶ Die mediale Berichterstattung profitierte davon, dass, was auch immer geschah, scheinbar in einem unveränderlichen Rahmen ablief. Roie Amit:

Eingegrenzt auf einen Ort, mit Protagonisten, die kaum wechseln, mit einem Spieleinsatz – ein Land, zwei Völker –, der auf der Hand zu liegen scheint, bietet dieser Konflikt den Medien eine klare Struktur, ganz im Sinne der drei Einheiten (des Ortes, der Zeit, der Handlung) der griechischen Tragödie. Weiters mobilisiert er ein ganzes Bündel an Emotionen und gibt so den Medien die Möglichkeit, diese zu artikulieren.¹⁷

Dass im televisuellen Dispositiv nicht nur lokale Teilöffentlichkeiten mit Zeitverzögerung erreicht wurden, sondern eine globale Weltgesellschaft in Echtzeit an Ereignissen teilnehmen konnte, hatte zwei Jahre nach dem Juni-Krieg die TV-Berichterstattung über die Mondlandung gezeigt.¹⁸ 1969 wurde das Leben endlich *live* und im selben Moment, als die Amerikaner auf dem Mond landeten, landeten auch die Palästinenser auf jedem Fernsehbildschirm der Welt:

- 15 Die legendäre Ausgabe der *Temps Modernes* zum Konflikt, die kurz vor dem Juni-Krieg erschien, hatte sich an dasselbe Prinzip gehalten; siehe Sartre, Jean-Paul und Claude Lanzmann: *Le conflit israélo-arabe*, Paris: Les temps modernes 1967.
- 16 So strahlte etwa das französische Fernsehen kurz nach dem Juni-Krieg am 21.6.1967 Premingers *EXODUS* aus. Die beiden Delegationen der danach geplanten TV-Diskussion fanden sich aufgrund der angespannten Situation in verschiedenen Studios ein. Zu einem Gespräch kam es gar nicht, da die arabischen Vertreter darauf bestanden, lediglich ihren Standpunkt der französischen Öffentlichkeit mitzuteilen. Ein israelischer Journalist verließ daraufhin das Studio unter Protest, Elie Wiesel warf den arabischen Vertretern Unmenschlichkeit vor; vgl. ISRAEL-PALESTINE: *L'EMPRISE DES IMAGES* (TC 00:39:45–00:42:13); weiters Bourdon: *Le récit impossible*, S. 217.
- 17 Amit, Roie: ‹Israel-Palestine: Laboratoire des médias›, in: Begleitheft zu ISRAEL-PALESTINE: *L'EMPRISE DES IMAGES*, S. 7 (Übers. d. Autors).
- 18 1960 gab es in Deutschland 3,4 Millionen Fernsehgeräte. 1970 waren es bereits 15 Millionen, davon erst 7 % Farbfernsehgeräte. 84 % der deutschen Haushalte waren nun an die ‹Internationale der Fernsehzuschauer› angeschlossen.

Wer die Palästinenser im Fernsehen erlebte oder ihr Bild in einer Zeitschrift sah, der konnte den Eindruck gewinnen, sie hasteten so schnell um den Erdball, daß sie gleichzeitig hier und da waren, aber sie selbst wußten, daß sie in allen Welten eingefangen und von diesen durchdrungen waren [...].¹⁹

Jean Genet, der in den frühen 1970er-Jahren auf Einladung von Arafats PLO-Fraktion Fatah zwei Jahre in Flüchtlingslagern in Jordanien zubrachte, betonte in seinen Erinnerungen die Medialität und den Inszenierungscharakter des palästinensischen Widerstands, der in dieser Zeit seine Ziele durch spektakuläre terroristische Aktionen wie Geiselnahmen und Flugzeugentführungen verfolgte. Das televisuelle Dispositiv war auch zum Aktionsraum eines Terrorismus geworden, der die «semiologische Guerilla»,²⁰ die Umberto Eco 1967 prognostiziert hatte, ohne jede Ironie verwirklichte. Die visuelle Kultur der 1970er-Jahre erlebte eine Klimax spektakulärer Gewalt, die sich ins kollektive Gedächtnis durch eine Serie von infamen Ikonen eingeschrieben hat: Flugzeugentführungen der PFLP 1969,²¹ der «Schwarze September» in Jordanien 1970, das Attentat auf das israelische Olympia-Team in München 1972. Seither induzieren globale Echtzeitmedien terroristische Akte. Dabei geben erpresserische Forderungskataloge Aktionen, die den Raum globaler Aufmerksamkeit «skyjacken», den Anschein von politischer Rationalität. Politik war zum Spektakel geworden, dessen «materielle[n] Kontext» von nun an, so Hito Steyerl, «der Kampf von allen gegen alle innerhalb einer gnadenlos radikalisierten Aufmerksamkeitsökonomie»²² bildete.

Auf einer Linie mit dem 180-Grad-Schwenk de Gaulles gegenüber Israel lag die wachsende Solidarität mit der Sache der Palästinenser*innen in Frankreich und in anderen europäischen Ländern sowie in den USA und in Japan. Zahlreiche Regisseur*innen artikulierten in den 1970er-Jahren diese Solidarität in Filmen: PALESTINE VAINCRA von Jean-Pierre Olivier (F 1969),²³ BILADI, UNE REVOLUTION

19 Genet, Jean: *Ein verliebter Gefangener. Palästinensische Erinnerungen*, München: dtv 1990, S. 31.

20 Umberto Eco: «Es könnte indessen sein, daß sich aus diesen neuen nichtindustriellen Kommunikationsformen [...] die Formen einer künftigen Kommunikations-Guerilla entwickeln. Eine komplementäre Manifestation, eher ergänzend als alternativ zu den Manifestationen der Technologischen Kommunikation, eine permanente Korrektur der Perspektiven, eine laufende Überprüfung der Codes, eine ständig erneuerte Interpretation der Massenbotschaften. Die Welt der Technologischen Kommunikation würde dann sozusagen von Kommunikationsguerilleros durchzogen, die eine kritische Dimension in das passive Verbraucherverhalten einbrächten.» Eco, Umberto: «Für eine semiologische Guerilla», in: ds.: *Über Gott und die Welt: Essays und Glossen*, München/Wien: Hanser 1985, S. 156 f.

21 Die Topoi des Flugzeugunglücks und der Flugzeugentführung untersuchte Johan Grimont 1997 in seinem Filmessay DIAL H-I-S-T-O-R-Y; siehe Steyerl: *Die Farbe der Wahrheit*, S. 37–40.

22 Steyerl: *Die Farbe der Wahrheit*, S. 38.

23 Jean-Pierre Olivier, ein ehemaliger Mitarbeiter von Jean Rouch, hatte diesen Film in Paris gemeinsam mit einigen Student*innen, die der Fatah angehörten, aus abgefilmten Fotos montiert. Er wurde in Frankreich von den États généraux du cinéma vertrieben.

von Francis Reusser (CH 1970), PALESTINE von Nick MacDonald (USA 1971), SEKIGUN-PFLP: SEKAI SENSO SENGEN von Masao Adachi und Kôji Wakamatsu (JP 1971), WE ARE THE PALESTINIAN PEOPLE: REVOLUTION UNTIL VICTORY des San Francisco Newsreel Film Collective (USA 1973), GELOBTES LAND von Almut Hielscher und Manfred Vosz (BRD 1973), L’OLIVIER des Groupe cinéma de Vincennes (F 1975), DE PALESTIJNEN von Johan van der Keuken (NL 1975),²⁴ FORTINI / CANI von Jean-Marie Straub und Danièle Huillet (I 1976)²⁵ – und eben ICI ET AILLEURS von Jean-Luc Godard und Anne-Marie Miéville (F 1976).²⁶

ICI ET AILLEURS ist nicht nur für Jean-Luc Godards Filmarbeit, sondern auch in der Geschichte des politischen Kinos nach 1968 ein Schlüsselfilm.²⁷ Er markiert das Ende von Godards maoistischer und den Beginn seiner ‚Video-Phase‘ mit Filmen wie der TV-Serie SIX FOIS DEUX / SUR ET SOUS LA COMMUNICATION (F 1976) und COMMENT ÇA VA (F 1978). Der Umweg über dieses in gewisser Weise tragische Filmprojekt eröffnete Godard den Weg zu seiner Archäologie des filmischen Gedächtnisses des 20. Jahrhunderts, die er während der 1980er- und 1990er-Jahre in seinen HISTOIRE(S) DU CINÉMA montieren würde. Die in ICI ET AILLEURS verhandelten Fragen nach der Rolle von Bildern in der Geschichte, seine modellhafte Dekonstruktion massenmedialer wie militanter Narrative und die Radikalität seiner politischen (Selbst-)Kritik sind heute immer noch aktuell, obwohl auch dieser Film nur noch selten zu sehen ist.

4.1 Das Filmprojekt ‚Jusqu’à la victoire‘ des Groupe Dziga Vertov (1969/74)

‚Cinéma militant‘: Film als ideologisches Produkt

Der Impuls zu einem Filmprojekt über die ‚palästinensische Revolution‘ kam im November 1969 von der Arabischen Liga, in Person des offiziellen Filmverantwortlichen der Fatah, Hani Jawharieh. Ähnlich wie bei DESCRIPTION D’UN COMBAT handelte es sich auch hier um einen Auftragsfilm. Dass nationale Befreiungsbewegungen bekannte Autorenfilmer ansprachen, war in den 1960er-Jahren nichts Ungewöhnliches. Die Indienstnahme des Kinos für die Sache des Antiimperialismus

24 Siehe Keuken, Johan van der: «Über DIE PALÄSTINENSER» [1975], in: Keuken, Johan van der: *Abenteuer eines Auges – Fotos, Filme, Texte*, hg. v. Gerd Roscher und Thomas Tode, Berlin: Stroemfeld 1983, S. 67.

25 Siehe Fortini, Franco: *Les Chiens du Sinaï, suivi de Fortini/Cani*, Paris: Édition Albatros et Édition de l’Étoile 1979.

26 Einen systematischen Überblick bot 1977 Hennebelle, Guy und Khemais Khayati: *La Palestine et le cinéma*, Paris: E. 100, 1977. Der Band enthält zahlreiche Interviews, Dokumente und eine detaillierte Filmografie.

27 MacCabe, Colin: *Godard – a portrait of the artist at 70*, London: Bloomsbury 2003, S. 246.

fand Vorbilder in der Sowjetunion. In Kuba, Argentinien und Algerien hatte sie konkrete Formen angenommen. Die Liaison von Film und Entkolonialisierung in Gestalt eines ›Dritten Kinos‹ jenseits von Hollywood und Krasnogorsk fand ihren Ausdruck in zahlreichen Filmen und Manifesten.²⁸ Die Idee zu *LA BATTAGLIA DI ALGERI (I/ALG 1966)*, jenem legendären semi-dokumentarischen Spielfilm über den algerischen Unabhängigkeitskampf in den Jahren 1954 bis 1957, kam von der jungen algerischen Regierung. Gillo Pontecorvo hatte das Projekt übernommen, nachdem zuvor Luchino Visconti und Francesco Rosi abgelehnt hatten.

Die anti-kolonialen Befreiungsbewegungen hatten ihre Anstrengungen auf symbolisches Terrain ausgedehnt. Frantz Fanon, Psychiater, Theoretiker der algerischen Befreiungsbewegung FLN und Autor von *Les damnés de la terre* (1961),²⁹ hatte schon 1952 in *Peau noire, masques blancs*³⁰ beschrieben, wie die koloniale Gewalt bis in die Subjektivität der Kolonisierten, in ihre Träume und Selbstbilder hineinreichte. Der anti-koloniale Kulturkampf müsse deshalb auf die Zerschlagung dieser kolonialen Identitäten und den Aufbau revolutionärer Subjektivierungen zielen. 1959 schrieb Fanon etwa über die Bedeutung des Radios:

Nachdem das Radio gegen den Monolog des Herrschenden die nationale Stimme durchgesetzt hat, empfängt es die von allen Enden der Welt ausgesandten Zeichen. Die Identifizierung der Stimme der Revolution mit der grundlegenden Wahrheit der Nation hat ein neues Zeitalter eröffnet.³¹

Medien konstituierten einen Raum, in dem sich die Revolte weltweit artikulieren und in Resonanz zu anderen treten konnte. Die Globalität von ›1968‹ und der Anti-Vietnamkriegsbewegung spiegelte auch den Ausbau des massenmedialen Dispositivs und den parallel stattfindenden Boom alternativer Grassroots-Medien und deren überregionale Vernetzung.³² Der Protest gegen den Vietnamkrieg bildete den Kristallisationspunkt für die internationalisierte Gegenöffentlichkeit, von den japanischen Zengakuren bis zu den Student*innen in den USA, Frankreich und Deutschland, von den französischen Renault-Arbeiter*innen bis zur Black Panther Party. Es entstand eine Allianz von Kino und Politik, in der sowohl die

28 Siehe Gabriel, Teshome H.: *Third cinema in the third world: the aesthetics of liberation*, Ann Arbor MI: UMI Research Press 1982; sowie MacKenzie, Scott: *Film manifestos and global cinema cultures. A critical anthology*, Berkeley: University of California Press 2014, S. 207–324.

29 Siehe Fanon, Frantz: *Die Verdammten dieser Erde*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1981; weiters Shohat, Ella: «Black, Jew, Arab: Postscript to The Wretched of the Earth» [published originally as «Postscript» in the Hebrew translation of Fanon's *The Wretched of the Earth*, 2006], *Arena Journal*/33–34/2009, S. 32–60.

30 Siehe Fanon, Frantz: *Schwarze Haut, weiße Masken*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1985.

31 Fanon, Frantz: *Aspekte der Algerischen Revolution*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1969, S. 67.

32 Vgl. Grabher, Peter: «Mit 16mm-Filmausrüstung dem Volke dienen. 1968 und das Kino», *Die Beute. Neue Folge* 2/1998, S. 123–137.

künstlerische Identität der Filmautor*innen, ihr professionelles Privileg, als auch die Produktionsverhältnisse der Filmindustrie zur Disposition gestellt wurden. Die Filmschaffenden waren von den Protesten provoziert und angesteckt, die sozialen Bewegungen eigneten sich das Kino an: «Cinéma au service de la révolution» – «Kino im Dienst der Revolution» – wurde dies in Frankreich genannt. Die Frage der Revolution stellte sich in diesem Moment auch als Frage filmischer Darstellung. In Film-Kollektiven erlernten Arbeiter*innen und Student*innen den Umgang mit Kamera und Schnitt, dem Mangel an finanziellen Mitteln wurde mit improvisierenden Gestaltungsformen begegnet. Wo Korrespondentenmaterial fehlte, wurden Zeitungsbilder montiert, wo Studios fehlten, Animationen gemacht – der Maxime folgend: «Arme Technik gegen reiche Technik», wie im Kampf des vietnamesischen FNL gegen die US-Streitmacht. Weltweit wurden im Kontext der Revolte tausende von Filmen fabriziert – eine «Internationale des Kinos» hatte sich gebildet.³³

1967 äußerte eine Gruppe von Filmemacher*innen von Joris Ivens bis Agnès Varda in einem «Kollektivfilm», dessen Endmontage Chris Marker vornahm, «*daß sie mit dem kämpfenden vietnamesischen Volk solidarisch*»³⁴ seien, wie es im Kommentar hieß. *LOIN DU VIETNAM* (F 1967), fern von Vietnam reflektierten sie die Schwierigkeit, aus der Distanz des kapitalistischen Zentrums eine solidarische Haltung zum Kampf des Vietkong einzunehmen.³⁵ Der politische Fluchtpunkt des Filmes war die Frage: «Wo liegt Vietnam?» Die Zuschauer*innen wurden auf ihre je eigene Situation zurückverwiesen. Die elf Sequenzen des Filmes führten eine entsprechend große Zahl von Zugängen zu seinem Thema vor: Alain Resnais inszenierte in einer Pariser Wohnung den skeptischen Monolog eines links-liberalen Mittelschicht-Intellektuellen: «*Eure Opfer sind modeabhängig*»; William Klein bewegte sich bei den Demonstrationen in den USA mit der Handkamera durch Mengen von Vietnamkriegsgegner*innen und -befürworter*innen, die «*Bomb Hanoi!*» skandierten; Bilder der französischen Kamerafrau Michèle Ray zeigten den High-Tech-Krieg der USA mit Flugzeugträgern und Flächenbombardements, der «*flächendeckende[n] Folter*», wie es im Kommentar heißt.

33 Siehe Hennebelle, Guy: *Guide des films anti-impérialistes*, Paris: Éditions du Centenaire 1975; sowie Hennebelle, Guy: *Cinéma militant. Histoire, structures, méthodes, idéologie et esthétique*, Paris: Filmeditions P. Lherminier 1976; weiters Petermann, Werner und Ralph Thoms (Hg.): *Kino-Fronten. 20 Jahre '68 und das Kino*, München: Trickster 1988; Hurch, Hans (Hg.): *That magic moment. 1968 und das Kino*, Wien: Viennale 1998; Buchsbaum, Jonathan: «One, Two ... Third Cinemas», *Third Text* 25/1/2011, S. 13–28; sowie Eshun, Kodwo und Ros Gray: «The Militant Image: A Cine-Geography», *Third Text* 25/1/2011, S. 1–12.

34 «LOIN DU VIÊT-NAM. Protokoll des Filmtextes», in: Hurch, Hans (Hg.): *That magic moment. 1968 und das Kino*, Wien: Viennale 1998, S. 44–46.

35 Siehe Véray, Laurent: *LOIN DU VIETNAM 1967. Film collectif réalisé par Jean-Luc Godard, Joris Ivens, William Klein, Claude Lelouch, Chris Marker, Alain Resnais, Agnès Varda*, Paris: Édition Paris expérimental 2004; weiters Croombs, Matthew: «LOIN DU VIETNAM: Solidarity, Representation and the Proximity of the French Colonial Past», *Third Text* 28/6/2014, S. 489–505.



36 Jean-Luc Godard am filmischen Nullpunkt: Selbstkritik des Autors und Ausstellung des medialen Apparats in «Camera-œil»; Screenshot aus LOIN DU VIETNAM

Jean-Luc Godard filmte sich in seinem Beitrag mit dem Titel «Camera-œil» monologisierend vor einer großen Mitchell-35-mm-Kamera (Abb. 36). Er produzierte mit dieser Einstellung einen Kurzschluss zwischen Krieg und Kino, dem «Shooting» der Kanone und der Kamera: «Die 2-Zentimeter-Kanone eines Jagdbombers feuert 100mal in der Sekunde, die Kamera 24mal in der Sekunde.»³⁶ Die vietnamesische Regierung hatte Godards Drehansuchen wegen Zweifeln an seiner ideologischen Zuverlässigkeit abschlägig beantwortet.

Er beschloss, von nun an in jeden seiner Filme «ein Bild des kämpfenden Vietnam» einzufügen. Sein kurzer Beitrag zu LOIN DU VIETNAM bedeutete für Godard einen künstlerischen und politischen Einschnitt, einen Ausbruch aus dem «Gefängnis der Kultur», wie er es selbst nannte. Er trat selbst vor die Kamera und zum ersten Mal hörte man seine tonlose Stimme. Der Regisseur dekonstruierte sich selbst und verwandelte sich aus einem schillernden Autor fiktionaler Filme in einen Essayfilmer, der in seinem filmischen Diskurs von einer selbstkritischen Reflexion in der 1. Person ausging. Er meinte, man hätte 1966 Filme über die Streiks in Saint-Nazaire machen sollen, denn dieser Kampf entspräche in Frankreich dem Kampf des Vietkong. Die Uraufführung von LOIN DU VIETNAM fand im Oktober 1967 statt, in einer Fabrikshalle in Besançon vor den streikenden Arbeiter*innen des Unternehmens Rhodiacéta.³⁷

Angesichts der Streiks und Proteste reaktualisierten die Filmer*innen Urszenen des revolutionären Kinos.³⁸ Die für den politischen Film notorische Auseinander-

36 In LE PETIT SOLDAT hatte es geheißen: «Photographie, das ist die Wahrheit. Und der Film ist die Wahrheit 24mal in der Sekunde.»

37 Am 5.3.1968 zeigte das staatliche Fernsehen À BIENTÔT, J'ESPÈRE, den Chris Marker mit Arbeiter*innen der Rhodia-Werke in Besançon über ihren Streik im Vorjahr gedreht hatte.

38 Am 13.5.1968 war der Generalstreik auf seinem Höhepunkt: In Paris hielten 350.000 Studierende und Arbeiter*innen die Straßen besetzt. Nationalgarde und CRS-Bereitschaftspolizei wurden gegen sie eingesetzt, während gleichzeitig in Cannes die 21. Filmfestspiele stattfanden. Dort wurde das Palais du Festival besetzt. François Truffaut erklärte, es sei undenkbar, dass sich die Leute Filme ansähen, während in Paris Blut flosse. Er und Godard hangelten sich während einer Vorführung «wie zwei Orang-Utans» an den Vorhängen hoch und drohten, diese in Brand zu stecken. Tags darauf wurde das Festival gegen den Widerstand der Vertreter der Industrie vorzeitig beendet. In Paris kam es zur Gründung der États généraux du cinéma. Diese «Generalstände des Kinos» traten in unbefristeten Streik und proklamierten, es sollten nur mehr Filme im Dienst der Revolte gemacht werden; vgl. Roth, Wilhelm: *Der Dokumentarfilm seit 1960*, München u. a.: Bucher 1982, S. 56 ff.

setzung über Form- oder Inhaltpräferenzen nahm den Disput innerhalb der sowjetischen Filmavantgarde wieder auf. Dziga Vertov, der «Mann mit der Kamera», stand dabei für eine revolutionäre Form, welche selbst auf Eisensteins dialektische Montage als «sowjetische Zauberei»³⁹ herabsah. Filmkollektive gingen in die Betriebe, um Filme über die aktuelle Streikbewegung zu machen. Chris Marker gründete den Groupe Medvedkin und realisierte Filme gemeinsam mit streikenden Arbeiter*innen. Godard gründete den Groupe Dziga Vertov in der Tradition des «kreiselnden Kurbler». Seine früheren Filme verwarf er jetzt als «faschistisch» und ließ seinen glänzenden Autorennamen in der Geste der Kollektivität verschwinden.

Dass das Kino für die Befreiungsprojekte der Kolonisierten ein wichtiges Instrument war, hatte neben LA BATTAGLIA DI ALGIERI auch LA HORA DE LOS HOR-NOS (ARG 1968) bewiesen, ein anti-imperialistischer Agitprop-Film in epischem Format, in dem Fernando Solanas und Octavio Getino das Publikum gegen die lokale Bourgeoisie und ausländische Kapitalmacht mobilisierten. 1969 trafen sich Godard und Solanas in Paris, im selben Moment, als Godard mit der palästinensischen Anfrage konfrontiert wurde. Solanas attackierte die Vorstellung einer Unschuld der Zuschauer*innen und berief sich dabei auf Frantz Fanon:

The film has been the detonator of the act, the agent that mobilizes the old spectator. Furthermore, we believe in what Fanon said: «If we must involve everyone in the fight for our common salvation, there are no spectators, there are no innocents. We all dirty our hands in the swamps of our soil and in the emptiness of our minds. Every spectator is either a coward or a traitor.»⁴⁰ That is to say, that we are not facing a film for expression nor a film for communication, but a film for action, a film for liberation.⁴¹

Obwohl die Befreiungsprojekte der beiden Regisseure von unterschiedlichen, teilweise unvergleichbaren Situationen ausgingen, wurden sie im Begriff der Ideologiekritik scheinbar ineinander übersetzbar. Filmarbeit war an jedem Ort der Welt Arbeit gegen die herrschende Ideologie, und wurde in der Metaphorik des bewaffneten Kampfes gedacht: «To use film as a weapon, as a gun»,⁴² sei die Aufgabe des revolutionären Filmemachers, so Solanas 1969.

39 Wertow, Dsiga: *Aufsätze, Tagebücher, Skizzen*, Berlin Ost: Institut für Filmwissenschaft 1967, S. 107. Zum Streit um Eisenstein und Vertov siehe Brandlmeier, Thomas: «Filmtheorie und Kinokultur. Zeitgeschichte und filmtheoretische Debatten», in: Petermann, Werner und Ralph Thoms (Hg.): *Kino-Fronten. 20 Jahre '68 und das Kino*, München: Trickster 1988, S. 50–74, hier S. 62 ff.; weiters Baecque, Antoine de: *Les Cahiers du cinéma. Histoire d'une revue. Tome II: Cinéma, tours détours 1959–1981*, Paris: Cahiers du cinéma 1991, S. 241 ff.

40 Vgl. Fanon: *Die Verdammten dieser Erde*, S. 170.

41 Godard, Jean-Luc und Fernando Solanas: *Godard by Solanas! Solanas by Godard!*, Third World Cinema Group 1969, S. 1.

42 Ebd., S. 3.

Auch Godard und sein «compagnon de route» Jean-Pierre Gorin beschrieben ihr palästinensisches Filmprojekt in Anlehnung an die PLO-Rhetorik vom bewaffneten Kampf. Godard hatte Gorin während der Recherchen zu *LA CHINOISE* (F 1967) kennen gelernt. Er war ein Freund von Anne Wiazemsky und den jungen Gauchisten in Godards Film ziemlich ähnlich. Er hatte bei Althusser und Lacan studiert und gab eine Zeitschrift im Umfeld der «Union des jeunes communistes marxistes-léninistes» heraus, die ihrerseits die Jugendorganisation einer Splittergruppe des PCF war. Er arbeitete zeitweise in einer Fabrik, nachdem er als Literaturrezensent von *Le Monde* gefeuert worden war. Gorin wurde für Godard ein Gesprächspartner, mit dem er aus seiner künstlerischen Krise zu einer neuen Art des Filmemachens gelangen konnte. Godard war auf dem Weg vom Kino zum Aktivismus, Gorin auf dem Weg vom Aktivismus zum Kino.

Die beiden gingen von ganz unterschiedlichen biografischen Voraussetzungen aus: Für Godard war die Erfahrung des Algerienkrieges von großer Bedeutung gewesen. Sein zweiter Film *LE PETIT SOLDAT* (F 1960) hatte koloniale und revolutionäre Gewalt auf sehr zweideutige Art dargestellt. Er hatte mit diesem Film auf die Gewalttätigkeit der Situation reagiert und nicht offen Position für den Kampf der Algerier*innen gegen die französische Kolonialmacht bezogen.⁴³ Mit dem palästinensischen Projekt wollte Godard auf der richtigen Seite der Geschichte stehen. Die Situation in Palästina-Israel schien ihm derselben Grundstruktur zu folgen, die den Algerienkrieg bestimmt hatte. Auch hier schien es um den militärischen, politischen und kulturellen Kampf einer kolonisierten Bevölkerung gegen ihre Besatzer zu gehen. In dieser Logik unterdrückte Israel die Palästinenser*innen genau so wie Frankreich die Algerier*innen kolonisiert hatte. Godard sah seinen Palästina-Film als Beitrag zur symbolischen Wiedergutmachung der französischen Schuld gegenüber Algerien, aber auch gegenüber dem maghrebinischen Proletariat in Frankreich. Er wolle als Franzose den Film über die Araber machen,

der während des Algerienkrieges nie realisiert wurde. Ein Film über die so lange von den Franzosen kolonisierte arabische Welt, die es noch immer ist, weil in Frankreich ein großer Teil der Handarbeit von den Arabern und Afrikanern gemacht wird. Hierher zu kommen, um einen Film zu machen, heißt nicht, Lektionen zu geben, sondern es mit Leuten zu tun zu haben, die weiter sind als wir. Ich versuche, meine technischen Kenntnisse dazu zu verwenden, die Ideen der palästinensischen Revolution auszudrücken.⁴⁴

43 Dieser Spielfilm aus der Perspektive eines OAS-Agenten wurde von manchen als faschistisch angegriffen, während die Behörden ihn als «defätistisch» ansahen und erst 1963 unter Auflagen freigaben; vgl. Stora, Benjamin: «LE PETIT SOLDAT. Godard ou les ambiguïtés d'une guerre», *Revue française d'histoire d'outre-mer* 83/311/1996, S. 93–101; weiters Stora, Benjamin: *Imaginaires de guerre. Algérie – Vietnam, en France et aux États-Unis*, Paris: La Découverte 1997.

44 Garin, Michel: «Godard chez les feddayin» [Interview 1970], in: Bergala, Alain (Hg.): *Godard par Godard*, S. 74 (Übers. d. Autors).

Tatsächlich hatte etwa der Bretoner René Vautier seit 1950 militante, in Frankreich verbotene Filme gegen den französischen Kolonialismus gedreht, z. B. *AFRIQUE 50* (1950) und *ALGÉRIE EN FLAMMES* (1958). 1968 war der Kampf der afrikanischen bzw. maghrebischen Immigrant*innen, die sich z. B. in der ‚Union générale des travailleurs Sénégalais en France (UGTSF)‘ politisch organisiert hatten, Teil der Revolte gewesen. Jean-Paul Sartre hatte den Konvergenzpunkt der Kämpfe in der Formulierung getroffen, die ‚Dritte Welt‘ beginne in den Vorstädten: «Le Tiers Monde commence en banlieue.»⁴⁵

Jean-Luc Godard (*1930) stammte aus einer bourgeoisen, protestantischen Familie, in der es Sympathien mit dem Vichy-Regime gab. Anlässlich der Verleihung des Adorno-Preises 1995 erzählte Godard, dass seine Beschäftigung mit den Konzentrationslagern mit der ‚Liebe zu Deutschland‘⁴⁶ zu tun hätte, die ihm sein Vater übertragen habe. In seiner *Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos* spricht er freimütig über seinen familiären Hintergrund:

Ich habe den Krieg miterlebt, mir ist erst nachher aufgegangen, daß meine Eltern aus einer Familie von Kollaborateuren kamen. Mein Großvater war ein wütender – nicht etwa Antizionist, er war Antisemit, während ich Antizionist bin, er war Antisemit oder sowas. Daher kommt es, daß ich heute so viele Bücher über Hitler gelesen habe, über die Konzentrationslager, über alles das, wahrscheinlich viel mehr als irgendein Judenkind [im frz. Orig. ‚enfant juif, Anm. d. Autors], obwohl ich persönlich keine Beziehung zu den Problemen habe.⁴⁷

Jean-Pierre Gorin (*1943) war ein solches jüdisches Kind gewesen. Sein sozialer Hintergrund unterschied sich deutlich von jenem Godards. Er war eine Generation jünger und stammte aus einer linken, jüdischen Arbeiterfamilie. Er erzählte, dass sein Großvater von österreichischen Wehrmachtssoldaten verhaftet worden war und in einem Konzentrationslager umgebracht wurde.⁴⁸ Während der Dreharbeiten war Gorin wegen seiner jüdischen Herkunft mit Diskriminierungen konfrontiert: Es «schlossen sich manche Türen, etwa in den Trainingscamps der Fatah»,⁴⁹ berichtet Antoine de Baecque. Zwischen 1968 und 1972 drehten die beiden fünf Filme gemeinsam, meist unter dem Label Groupe Dziga Vertov.⁵⁰ Sie film-

45 Sartre, Jean-Paul: *Plädoyer für die Intellektuellen: Interviews, Artikel, Reden 1950–1973*, Reinbek: Rowohlt 1995, S. 302–306.

46 Vgl. MacCabe: *Godard*, S. 387.

47 Godard, Jean-Luc: *Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos*, München: Hanser 1981, S. 56.

48 Persönliche Mitteilung von Jean-Pierre Gorin, November 2004.

49 Baecque, Antoine de: *Godard: biographie*, Paris: Grasset 2010, S. 471.

50 Diesem gehörten neben Jean-Pierre Gorin noch Jean-Henri Roger und Armand Marco an, zeitweilig auch Gérard Martin, Nathalie Biard, Paul Burron, Anne Wiazemsky, Raphaël Sorin und Isabel Pons; vgl. Baecque: *Les Cahiers du cinéma. Histoire d’une revue. Tome II: Cinéma, tours détours 1959–1981*, S. 248–263.

ten in Italien (*VENT D'EST*⁵¹ und *LOTTE IN ITALIA*, 1969), in den USA (*VLADIMIR ET ROSA*, 1971) und im Nahen Osten für das palästinensische Filmprojekt. Erst für ihre beiden letzten Filme *TOUT VA BIEN* und *LETTER TO JANE* kehrten sie 1972 nach Frankreich zurück. Jean-Pierre Gorin nannte diese selten aufgeführten Werke später treffend «UVOs – Unidentified Visual Objects».⁵²

Das Palästina-Projekt unterschied sich insofern von den früheren Filmen des Groupe Dziga Vertov, als die Idee und der Auftrag zu diesem Film von einer politischen Organisation kam, die noch dazu in enger Verbindung mit bewaffneten Gruppen stand.⁵³ Auch die Finanzierung kam von der Arabischen Liga:

We didn't get the money for it from a producer. We got the money from the so-called «progressive» Arab countries, from the Arabian League, so we were in the same position as al-Fateh. Since the Arabian League couldn't say, «We don't want this famous movie maker to make a movie on Palestine», they were obliged to finance us.⁵⁴

Das Geld, \$ 6.000, war jedoch bald verbraucht, Godard und Gorin mussten neue Finanzquellen finden. Sie erhielten weitere Mittel von dem Produzenten Claude Nedjar (8.000 Francs), dem Schauspieler und Regisseur Jacques Perrin (20.000 Francs) sowie von deutschen und niederländischen TV-Stationen (8.000 und 5.000 Francs).⁵⁵ Das Budget belief sich insgesamt auf rund 70.000 Francs bzw. \$ 13.000 – der Film war eine Low Budget-Produktion.⁵⁶

51 Dem Filmtitel lag die metaphorische Diagnose Maos zugrunde, dass von den beiden Luftströmungen in der Welt der Ostwind gegenüber dem Westwind die Oberhand gewinnen werde. Im Sommer 1969 in Italien gedreht, war der Film eine Mixtur aus einem dekonstruierten Italo-Western und einer Re-Inszenierung der Diskussionen des Pariser Mai mit Daniel Cohn-Bendit in den sommerlichen Abruzzen: «Gorin: «[...] there was no real political discussion. What happened was that the two Marxists really willing to do the film took power, and ... » Godard: «All the anarchists went to the beach ... » (Laughter)», Goodwin, Michael, Tom Luddy und Naomi Wise: «The Dziga Vertov Film Group in America. An Interview with Jean-Luc Godard and Jean-Pierre Gorin», *Take One* 2/10/1971, S. 8–26, hier S. 17.

52 Ebd.

53 Das Filmprojekt stieß nicht überall auf Zustimmung: «Before we went to Palestine, all our friends and comrades were saying, «What's the use of making a movie in Palestine? Stay in France. What's the use? Movies are dead, why make movies anymore?», Goodwin/Luddy/Wise: «The Dziga Vertov Film Group in America. An Interview with Jean-Luc-Godard and Jean-Pierre Gorin», S. 17.

54 Godard, Jean-Luc und Gorin, Jean-Pierre: «The Dziga Vertov film group in America: An interview with Jean Luc Godard and Jean Pierre Gorin» [with Michael Goodwin, Tom Luddy und Naomi Wise, 1970] Typoskript (76 S.), Pacific Film Archive, S. 50: <https://cinfiles.bampfa.berkeley.edu/cinfiles/DocDetail?docId=11165> (zugegriffen am 23.7.2019).

55 Vgl. Baecque: *Godard*, S. 467.

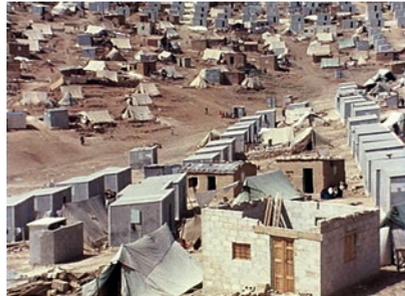
56 Das entspricht dem heutigen Gegenwert von etwa EUR 50.000. Zum Vergleich: *LA BATTAGLIA DI ALGERI* (*I/ALG* 1966) kostete \$ 800.000, genauso viel *MEDIUM COOL* (USA 1969). Das Produktionsbudget der *WOODSTOCK*-Dokumentation (USA 1970) belief sich auf \$ 600.000.

Zwischen November 1969 und Februar 1970, und im Sommer 1970 reisten Godard, Gorin und der Kameramann Armand Marco mindestens sechs Mal nach Jordanien, in die Westbank und in den Libanon.⁵⁷ Sie reisten ohne Techniker, meistens in Begleitung Fouads, eines libanesischen Mitglieds der Fatah.⁵⁸ Gedreht wurde mit dem erst seit kurzem verfügbaren Video und auf 16-mm-Material, wobei die Videokamera offenbar dazu diente, «Preshots» anzufertigen.⁵⁹ Godard überließ die Video-Ausrüstung später palästinensischen Filmemachern.⁶⁰

Die politische Situation war durch die Folgen des Juni-Kriegs von 1967 gekennzeichnet: Tausende Palästinenser*innen befanden sich als staatenlose Flüchtlinge in Lagern östlich des Jordans. Es gab ungefähr ein Dutzend solcher Lager, etwa Jebel Husain, Wahadat, Baqa, Ghaza-Camp und Irbid. Diese mit Mitteln der UNWRA erbauten temporären Siedlungen bildeten bald eine Art Staat im Staat innerhalb Jordaniens.⁶¹ Auf einem später in den *Cahiers du cinéma* veröffentlichten Foto (Abb. 37) sind Godard und Gorin in einem dieser Flüchtlingslager zu sehen. Das Foto zeigt die beiden beim Einrichten der Kamera für eine Aufnahme, die das Lager in einer Totalen zeigt. Mit dem Rücken zur Kamera ist vermutlich der Kameramann Armand Marco mit dem Belichtungsmesser zu sehen. In *ICI ET AILLEURS* wird die damals gefilmte Einstellung später auftauchen (Abb. 38).



37 Foto von den Dreharbeiten in Jordanien 1970; *Cahiers du cinéma* 262-263/1976, S. 39



38 Die Kadrierung der Einstellung, die gedreht wurde, als das Foto oben geschossen wurde, schneidet den offenen Horizont ab; Screenshot aus *ICI ET AILLEURS* (TC 00:02:50)

57 MacCabe: *Godard*, S. 413.

58 Godard, Jean-Luc: «Godard chez les Feddayin» *Express* 27.7.1970, in: Godard, Jean-luc: *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, hg. v. Alain Bergala, Paris: Flammarion 1985, S. 340–342.

59 Brody, Richard: *Everything is cinema. The working life of Jean-Luc Godard*, London: Faber and Faber 2008, S. 352.

60 Vgl. Sanbar, Elias: «Vingt et un ans après», *Trafic* N° 1/1991, S. 109–119, hier S. 117 f.

61 Siehe Makara, Michael: «From concessions to repression: Explaining regime survival strategies in Jordan during black september», *Journal of the Middle East and Africa* 7/4/2016, S. 387–403, hier S. 395 ff.

Dass die palästinensische Führung ihre Losung von der Revolutionierung der Massen auch auf die jordanische Monarchie ausdehnte, führte in der Folge zu wachsenden Konflikten mit der Herrscherdynastie der Haschemiten. Die Idee der ‚palästinensischen Revolution‘ provozierte die überkommenen Herrschaftsverhältnisse, ihre Monarchien und klientelistischen Verbände, Großfamilien und opportunistischen Bündnisse im Kontext des Kalten Kriegs. Frauen bei den kämpfenden Einheiten brachen patriarchale Bilder auf, die Sache der Palästinenser*innen enthielt eine progressive Dynamik, die in der ‚arabischen Welt‘ ihresgleichen suchte und in den Ländern des globalen Nordens starken Widerhall fand.

Godard und Gorin waren nicht die Einzigen, die damals in den Nahen Osten reisten. In Europa wurden Palästina-Komités gegründet, die pro-palästinensische Filme vorführten. Schriftsteller*innen, Journalisten*innen, Fotograf*innen und Filmemacher*innen veröffentlichten Romane, Sachbücher, Zeitungsartikel, Fotoreportagen und Filme über die Palästinenser*innen. Jean Genet⁶² und Gérard Chaliand,⁶³ etwas später auch Claude Lanzmann, dokumentierten ihre Reise-Erfahrungen später unter ganz unterschiedlichen Vorzeichen. Claude Lanzmann inaugurierte mit *POURQUOI ISRAËL* (F 1974) sein filmisches Werk, das sich bis in seine letzten Verästelungen hinein als audiovisuelle Beweisführung für die Sache Israels verstand.

Im Gegensatz zu vielen anderen Filmemacher*innen verhielten sich Godard und Gorin kritisch gegenüber dem Realitätseffekt der vor Ort gedrehten Aufnahmen. Ihr Filmprojekt setzte sich prinzipiell vom Authentizitätsgestus sowohl des Fernsehens als auch vieler Agitprop-Filme ab. Sie gingen vielmehr von einer ideologiekritischen Analyse des medialen Umfelds aus, in dem jeder Film über die ‚palästinensische Revolution‘ von vornherein situiert war. Jean-Pierre Gorin bezog sich dabei auf Louis Althusser's Konzept der Ideologie, das dieser im Juni 1970 in seinem programmatischen Text *Ideologie und ideologische Staatsapparate* spekulativ zuspitzen würde:

Unseres Wissens nach kann keine herrschende Klasse dauerhaft die Staatsmacht innehaben, ohne gleichzeitig die Hegemonie über und in den Ideologischen Staatsapparaten auszuüben.⁶⁴

Mit Althusser wurde die Ideologie zum zentralen Feld politischen Handelns. Diese sei nicht bloß eine Spiegelung der Produktionsverhältnisse, sondern ein entscheidender Schauplatz des Klassenkampfes. Mit den ‚Ideologischen Staatsapparaten‘ meinte Althusser alle nicht direkt staatlichen Institutionen, die für die tägliche

62 Siehe Genet: *Ein verliebter Gefangener*.

63 Siehe Chaliand, Gérard: *La Résistance Palestinienne*, Paris: Seuil 1970.

64 Althusser: «Ideologie und ideologische Staatsapparate», S. 131 f.; siehe Charim, Isolde: *Der Althusser-Effekt. Entwurf einer Ideologietheorie*, Wien: Passagen 2002.

Reproduktion der kapitalistischen Ideologie sorgten: Kirche, Familie, Schule, Kulturbetrieb etc. Diese schaffen materielle Praktiken, Rituale und Ideen, die schließlich zum subjektiven Glauben, zur Überzeugung und schließlich zur Tat eines Individuums werden.⁶⁵ Es lag nahe, im audiovisuellen Medienverbund die Verlängerung jenes Althusser'schen «materielle[n] ideologische[n] Apparat[s], von dem die Ideen des betreffenden Subjekts»⁶⁶ abhingen, zu sehen. Diese Interpretation konnte sich auch auf eine Bemerkung von Karl Marx über die Ideologie stützen, die man als politische*r Filmemacher*in einfach wörtlich nehmen musste:

Wenn in der ganzen Ideologie die Menschen und ihre Verhältnisse wie in einer *Camera obscura* auf den Kopf gestellt erscheinen, so geht dies Phänomen ebensosehr aus ihrem historischen Lebensprozeß hervor, wie die Umdrehung der Gegenstände auf der Netzhaut aus ihrem unmittelbar physischen.⁶⁷

Wenn die Ideologie den auf dem Kopf stehenden Bildern der *Camera obscura* ähnelt, war dann nicht die Filmkamera der Apparat, mit dem man in die Ideologieproduktion direkt intervenieren und «die Menschen und ihre Verhältnisse» wieder auf die Füße stellen konnte? Bereits LOTTE IN ITALIA, den Godard und Gorin 1969 in Italien und in der Pariser Wohnung von Anne Wiazemsky drehen, analysierte im Kommentar laufende Klassenkämpfe in der Terminologie Louis Althusser. Die Protagonistin, die sich im Laufe des Films zur Revolutionärin wandelt, arbeitet in der ersten Einstellung am Text eines Flugblattes für die «palästinensische Revolution». Althusser war im Gegensatz zu vielen, die den Film dogmatisch und unfilmisch fanden, angetan von der filmischen Verwendung seiner Thesen.⁶⁸ Alle Filme des Groupe Dziga Vertov zielten kritisch auf die «Ideologischen Staatsapparate», insbesondere auf das Fernsehen, das rund um 1968 zum hegemonialen Massenmedium mutierte. Godard und Gorin standen unter dem Eindruck, dass die Medien sich der Revolte bemächtigt hatten. In der Mediatisierung sahen sie eine Reaktion der Macht auf die globale Dissidenz. «Nach dem Mai 1968 brach das Fernsehen über uns herein»,⁶⁹ formulierte Godard später. 1970 konzipierte er den Film als ideologisches Produkt, das an einer symbolischen Front ins Feld geführt wird. Der Filmemacher wurde zum Guerrilla-Kämpfer in einem Krieg der Bilder:

65 Vgl. Althusser: «Ideologie und ideologische Staatsapparate», S. 153.

66 Ebd., S. 154.

67 Marx, Karl und Friedrich Engels: «Die deutsche Ideologie» [1845/46], in: ds.: *Werke* [MEW], Bd. 3, Berlin: Dietz 1969, S. 5–530, hier S. 26.

68 Vgl. MacCabe: *Godard*, S. 229. Dieser erste Film, den die beiden gemeinsam montierten, wurde im Auftrag eines TV-Senders gedreht, aber nie ausgestrahlt.

69 Albera/Godard: «Bestellen wir unseren Garten.» Ein Gespräch mit Jean-Luc Godard von François Albéra, 14. April 1989», S. 86.

A movie is an ideological product. Therefore, to make movies today in a capitalist country like France is a very secondary task. But since a movie is an ideological product, and since our concrete analysis of the concrete situation in France is that armed struggle needs political work first, needs what we call «ideological struggle», the movies can play a very important part in this ideological struggle. The ideology of the ruling class dominates everything with images and sounds: the papers, TV, records, tapes – everything.⁷⁰

Godard und Gorin sahen hier den Anknüpfungspunkt zu ihrem sowjetischen Namenspatron:

Dziga Vertov was the only one who clearly stated that the workers of the movie industry were to see the world, and show the world, in the name of the proletarian, world-wide revolution – this was their real task. No other Bolshevik movie maker said that. Whenever we say the name of Dziga Vertov we can raise all the issues of militant movie making, raise them from the beginning and start again from the Russian revolution. We have to learn again about Russian history. Through the movies.⁷¹

Allerdings ähnelten die repräsentativen Kräfteverhältnisse der späten 1960er-Jahre kaum mehr jenen, in denen Vertov und die historischen «kinoki» die Manifeste und Filme des «kinoglaz» montiert hatten. Unter den Bedingungen des weltweiten Medienverbunds konnte sich Vertovs Projekt einer «kommunistische[n] Dechiffrierung des Sichtbaren»⁷² nicht mehr umstandslos auf den entfesselten Einsatz des «Kino-Auges» durch einen «Mann mit der Kamera» stützen.⁷³ Godard kritisierte 1970 die Arbeit des US-amerikanischen Newsreel Collective und damit zugleich das Paradigma der Gegeninformation in diesem Sinne:

I think the only ones who try to be independent are Newsreel, but from the pictures I've seen I think they are working the wrong way, at least for the moment. They are just trying to spread other information than the Establishment. It's not enough just to show students on strike or people rioting – the task of the militant filmmaker is much more difficult. How can you build an image of a riot, how can you build an image of a striker, when you don't belong to the working class?⁷⁴

70 Goodwin/Luddy/Wise: «The Dziga Vertov Film Group in America. An Interview with Jean-Luc Godard and Jean-Pierre Gorin», S. 17.

71 Ebd., S. 16.

72 Wertov: *Schriften zum Film*, S. 112.

73 Zur Aktualisierung des Vertov'schen Programms im Zeichen von Globalisierung und Digitalisierung siehe Lazzarato, Maurizio: *Videophilosophie. Zeitwahrnehmung im Postfordismus*, Berlin: b_books 2002.

74 Goodwin/Luddy/Wise: «The Dziga Vertov Film Group in America. An Interview with Jean-Luc Godard and Jean-Pierre Gorin», S. 25.

In Interviews entwickelten Godard und Gorin die Elemente ihrer militanten Ästhetik, die sich von der Praxis des Direct Cinema abwandte. Die Maxime sei nicht, «go and fetch images, and then try to edit them»,⁷⁵ sondern: «build right images».⁷⁶ Bilder zu «bauen» bedeute, dass die Montage des Films beginne, noch bevor die Kamera ein einziges Bild aufgezeichnet habe. Jean-Pierre Gorin:

[...] you've got a triple principle: you edit before the shooting, during the shooting, and after the shooting.⁷⁷

«Richtig» seien Bilder, die dialektisch wie Begriffe auf einander verwiesen und ineinander griffen. Godard gab ein Beispiel für die angestrebte Bilderarithmetik:

1. A Fidai practicing his duty; 2. A woman fighter teaching at a school; 3. Children being trained. That means: 1. Armed struggle; 2. Political Action; 3. The long popular war. The third image is the result of the first two. The equation is: armed struggle + political action = the long popular war against Israel. It also is: The man (that announces the struggle) + the woman (that is being transformed as she takes her part in the revolution) and this man and woman give birth to the child that will liberate Palestine.⁷⁸

These, Antithese und Synthese werden hier zur «heiligen Familie» der nach Palästina transferierten maoistischen Kulturrevolution. Ein isoliertes Bild bliebe gegenüber solchen Bildern in Relation eine rein virtuelle Spiegelung:

Like your reflection in the mirror. The real is you, then comes the relation between you and this fictitious reflection. [...] Making a movie from a political point of view is establishing this kind of relationship ... This is how Imperialism tries to make us believe that the pictures of the world are real (when it is only fictitious), Imperialism forbids us from doing what we ought to do: the establishment of real relationships (political) between these pictures.⁷⁹

Der fertige Film sollte von innen her den irrealen Charakter des Kinos durchbrechen und zu einem Moment des wirklichen Lebens sowohl der gefilmten Akteur*innen als auch der Zuschauer*innen werden:

75 Goodwin/Luddy/Wise: «The Dziga Vertov Film Group in America. An Interview with Jean-Luc Godard and Jean-Pierre Gorin», S. 13.

76 Ebd.

77 Ebd.

78 Godard, Jean-Luc: «The artistic front and the political one», *Free Palestine* Jänner 1971, S. 6–7, hier S. 7.

79 Ebd.

Seeing the movie will be a moment in their real life, in their reality [...]. Down with the cinema and long live the political relationship.⁸⁰

Dem televisuellen ‹Seeing is believing› und der massenmedialen Ontologisierung der Bilder entgegnete ein ins Deutsche nicht übersetzbares Wortspiel in VENT D'EST (F/I 1969): ‹Ce n'est pas une image juste, c'est juste une image› – dies ist kein richtiges (juste) Bild, sondern nur (juste) ein Bild. Im Rahmen von Godards filmischer Biografie bedeutete diese Bildauffassung, die er im Kontext des Groupe Dziga Vertov mitformulierte, einen radikalen Bruch mit der ontologisierenden Auffassung des Bildes in der Tradition Bazins, der er bisher verbunden war.⁸¹ Dieser Bruch zeichnete sich bereits in LA CHINOISE ab, als Godard den Philosophen Alain Badiou zitierte: ‹Kunst ist nicht die Reflexion der Realität, sie ist die Realität dieser Reflexion›.⁸² Wenn aber Bilder *nur* Bilder, also keine Abbilder der Welt, sondern nur ihr ideologischer Reflex sind, wenn sie weniger Spuren eines außermedialen Realen als Idole sind, deren Beziehungen untereinander eine ‹Realität› eigener Ordnung bilden, wie kann dann noch ein Kriterium für die Wahrheit von Bildern formuliert werden? Offensichtlich kann dies nur noch in der Relation zu anderen Bildern bestimmt werden. Bereits der Kommentar von BRITISH SOUNDS (UK 1969), des ersten Films des Groupe Dziga Vertov, hatte die ideologietheoretische Programmatik Althussers bzw. Badiou direkt in die Praxis der Filmmontage übersetzt:

Manchmal ist Klassenkampf der Kampf eines Bildes gegen ein anderes Bild, eines Tones gegen einen anderen Ton. In einem Film ist es der Kampf eines Bildes gegen einen Ton und eines Tones gegen ein Bild.⁸³

Wenn, wie das *Kommunistische Manifest* formuliert hatte, die Bourgeoisie ‹sich eine Welt nach ihrem eigenen Bilde [schafft]›,⁸⁴ dann war es die Aufgabe revolutio-

80 Ebd.

81 Vgl. Faroult, David: ‹Du vertovisme du groupe Dziga Vertov. À propos d'un manifeste méconnu et d'un film inachevé (Jusqu'à la victoire)›, in: Brenez, Nicole (Hg.): *Jean-Luc Godard. Documents*, Paris: Centre Pompidou 2006, S. 134–138, hier S. 134 f.

82 ‹L'effet esthétique est bien imaginaire: mais cet imaginaire n'est pas le reflet du réel, puisqu'il est le réel de ce reflet.› Badiou, Alain: ‹L'autonomie du processus esthétique›, *Cahiers marxistes-léninistes* 12–13/1966, S. 77–89, hier S. 77.

83 Godard, Jean-Luc: ‹Erste ‹englische› Töne›, S. 127.

84 Das Zitat im Kontext: ‹Die Bourgeoisie reißt durch die rasche Verbesserung aller Produktionsinstrumente, durch die unendlich erleichterte Kommunikation alle, auch die barbarischsten Nationen in die Zivilisation. Die wohlfeilen Preise ihrer Waren sind die schwere Artillerie, mit der sie alle chinesischen Mauern in den Grund schießt, mit der sie den hartnäckigsten Fremdenhaß der Barbaren zur Kapitulation zwingt. Sie zwingt alle Nationen, die Produktionsweise der Bourgeoisie sich anzueignen, wenn sie nicht zugrunde gehen wollen; sie zwingt sie, die sogenannte Zivilisation bei sich selbst einzuführen, d. h. Bourgeois zu werden. Mit einem Wort, sie schafft sich eine Welt nach ihrem eigenen Bilde.› Marx, Karl und

närer Bildarbeiter*innen, dieses Bild zu identifizieren, anzugreifen und es durch ein anderes, revolutionäres Bild zu ersetzen. Revolutionäre Bildpolitik bedeutete also nicht die Abbildung einer außerfilmischen politischen Bewegung, als vielmehr die Parteinahme für ein marginales oder noch gar nicht existierendes Bild gegen ein dominierendes Bild. Bildpolitik war nicht Politik mit Hilfe von Bildern, sondern Politik *in* Bildern. Mit diesem Programm einer ästhetischen «Guerrilla» kam der Groupe Dziga Vertov ironischerweise Eisensteins intellektueller Montage ziemlich nah, die von Konflikten lebte und Bilder und Töne in antithetische Gegensätze brachte. Fünfzig Jahre nach der Oktoberrevolution gehorchten die Bilder immer noch einer immanenten Verkettungslogik, die aber jede Verbindung mit einer dialektischen Gesetzmäßigkeit des Geschichtsprozesses verloren hatte.

Paratextuelle Montage eines Filmes

Obwohl der Palästina-Film des Groupe Dziga Vertov nie fertig gestellt wurde, ist es möglich, sich durch die synoptische Zusammenschau von Para- und Epitexten ein ungefähres Bild davon zu machen, wie seine Konzeption aussah. Godard und Gorin fabrizierten bereits vor ihrer ersten Reise nach Jordanien ein kurzes Konzept des Films. Dieses «Schema eines von der Fatah in Auftrag gegebenen palästinensischen Films» umriss den politischen und ästhetischen Rahmen des Projekts. Der Text verglich die Situation der Palästinenser*innen mit jener der Indianer Nordamerikas:

Was den Indianern passiert ist, kann den Palästinensern nicht passieren. Der bewaffnete Kampf ist kein militärisches Abenteuer, er ist der Volkskrieg. Palästinensisches Antlitz und arabisches Herz. Nationaler Befreiungskrieg = sozialer Kampf. Zuerst die Einheit herstellen (Fatah).⁸⁵

Die Skizze wurde ergänzt durch Zitate aus Mahmoud Darwishes Gedicht *Identitätskarte*, das eine fiktive Rede an einen israelischen Soldaten richtet:

Trag ein / dass ich Araber bin / dass Du die Weinberge meines Vaters geraubt hast / und den Boden, den ich bearbeitet / ich und meine Kinder / Du hast uns alles genommen außer / für das Überleben meiner Enkel / die Steine hier / Aber eure Regierung wird auch sie beschlagnahmen / Also / Trag ein! / Oben auf der ersten Seite / Dass ich die Menschen nicht hasse / und niemanden bestehle / Aber wenn ich hungere / esse ich das Fleisch meines Unterdrückers / Hüte Dich! Hüte Dich! Hüte Dich! / Vor meinem Zorn!⁸⁶

Friedrich Engels: «Manifest der Kommunistischen Partei», in: ds.: *Werke*, Band 4 [Mai 1846 – März 1848], Berlin: Dietz 1990, S. 459–493, hier S. 466.

85 Zit. nach Baecque: *Godard*, S. 268 (Übers. d. Autors).

86 Zit. nach ebd.; siehe Said, Edward W.: *Zionismus und palästinensische Selbstbestimmung*, Stuttgart: Klett-Cotta 1981, S. 166f. [engl.: *The question of Palestine*, London: Routledge & Kegan 1980].

Mahmoud Darwish (1941–2008) war im Zuge des Krieges von 1948 mit seiner Familie aus seinem Geburtsort im Galil vertrieben worden, das Dorf wurde von der israelischen Armee dem Erdboden gleichgemacht. 1960, im selben Jahr als *DESCRIPTION D'UN COMBAT* entstand, wurde er inhaftiert, weil er ohne Identitätspapiere von Dorf zu Dorf zog und seine Gedichte rezitierte. 1965 wurde Darwish mit seinem zornigen Gedicht über Nacht zur poetischen Stimme der Palästinenser*innen in Israel.

«Jusqu'à la victoire», «Bis zum Sieg» sollte der Film heißen. Der Fatah-Slogan bezog sich auf Maos Konzeption des «langandauernden Volkskrieges» von 1957:

Kämpfen, unterliegen, nochmals kämpfen, wieder unterliegen, erneut kämpfen und so weiter bis zum Sieg – das ist die Logik des Volkes.⁸⁷

Intern trug das Projekt den Untertitel «Methoden des Denkens und Methoden des Handelns in der palästinensischen Revolution». Nach einem Aufenthalt in Jordanien im Februar 1970 tourten Godard und Gorin im März und April des Jahres durch die USA, um Geld für ihren palästinensischen Film aufzutreiben. Bei öffentlichen Auftritten und in Interviews⁸⁸ berichteten sie über den Stand des Projekts, besonders aufschlussreich ist ein Treffen, bei dem Godard und Gorin Journalisten des Fernsehsenders KQED-TV San Francisco im Detail erklärten, wie «Jusqu'à la victoire» aussehen sollte. Dabei verwendeten sie ein Skizzenbuch, in dem Godard bereits zahlreiche Einstellungen und Sequenzen entworfen hatte. Tom Luddy schilderte diese «shot-by-shot discussion of the Palestine movie»:⁸⁹

Jean-Pierre described each sequence in detail, while Jean-Luc indicated the appropriate images in his shooting notebook. The notebook, which was made up partly of hand-drawn sketches in red and black magic marker, and partly of montages of magazine illustrations with hand-written comments looked just like a Godard movie.⁹⁰

Godards Skizzenbuch ist teilweise veröffentlicht worden.⁹¹ Zu dem Treffen existieren mehrere Quellen: Die Dokumentation *GODARD IN AMERICA (USA 1970)* des

87 Mao, Tse-Tung: *Das rote Buch*. Frankfurt a. M.: Fischer 1967, S. 82 f.

88 Vgl. Goodwin/Luddy/Wise: «The Dziga Vertov Film Group in America. An Interview with Jean-Luc-Godard and Jean-Pierre Gorin»; sowie Goodwin, Michael und Greil Marcus: *Double feature. Movies and Politics*, New York: Outbridge and Lazard 1972, S. 9–69.

89 Goodwin/Luddy/Wise: «The Dziga Vertov Film Group in America. An Interview with Jean-Luc-Godard and Jean-Pierre Gorin», S. 15.

90 Ebd.

91 Es ist unklar, wieviele Blätter es insgesamt enthielt. Zwölf Blätter wurden von der kanadischen Filmzeitschrift *Take One* abgedruckt: «Dziga Vertov Notebook», *Take One* 2/11/1971, S. 7–9. Fünf dieser Blätter wurden in besserer Qualität noch einmal publiziert in: Goodwin/Marcus: *Double*

damaligen Harvard-Studenten Ralph Thanhauser, die von Richard Leacock und D. A. Pennebaker produziert und vertrieben wurde, enthält einige Aufnahmen davon.⁹² In einem kurzen Typoskript mit der Überschrift *Till Victory. A note on a film none of us has seen as yet*, das sich im Pacific Film Archive Berkeley befindet, fasste 1971 ein*e unbekannt*e*r Verfasser*in die bisherige Geschichte des Filmprojekts zusammen. Es enthält Teile jener Erläuterungen, die Godard und Gorin zu dem Skizzenbuch gegeben hatten.⁹³ Schließlich finden sich in ICI ET AILLEURS selbst zahlreiche Filmaufnahmen von 1969/1970. Die methodischen Probleme bei der Rekonstruktion von «Jusqu'à la victoire» liegen auf der Hand: Wie können die unterschiedlichen Quellen verbunden werden? Wie sollen die grafischen Darstellungen in den Skizzen textlich übersetzt werden? Wie soll mit Lücken und Widersprüchen umgegangen werden? Das Filmmaterial wurde später roh montiert und etwa fünfmal umgeschnitten, ohne je zu einer finalen Form zu finden. Die folgende Synopsis kann deswegen nur heuristischen Charakter haben.

Der Film sollte aus drei Teilen und einem vorangestellten Prolog bestehen. Ein Blatt aus Godards Skizzenbuch illustriert die Bild-Text-Montage dieses Prologs (Abb. 39). Er sollte unterschiedliche Bedeutungsvalenzen der Farben der palästinensischen Nationalflagge miteinander ins Spiel bringen. Die symbolisch aufgeladenen Farben sollten mit Text-Inserts, wie sie in früheren Filmen des Groupe Dziga Vertov schon verwendet wurden, rebusartig verbunden werden:

The green means the earth; the white means peace; the black means death of the enemy; and the red means the blood given in the struggle.⁹⁴

Im ersten, mit «PALESTINE ZERO» überschriebenen Teil des Films sollte dem zionistischen Narrativ eine andere Perspektive auf die Geschichte Palästinas entgegengestellt werden. Godard präsentierte in den USA seine Sichtweise:

«Almost nobody knows what has really happened in the Middle East since the beginning of the century. Nobody knows about the Balfour Declaration. A lot of people still think that the Jews have the right just because they were Jews and [were] crucified by the Nazis, [and] have the right to come into the Middle East and just take the land off, push people who were on that land out.»⁹⁵

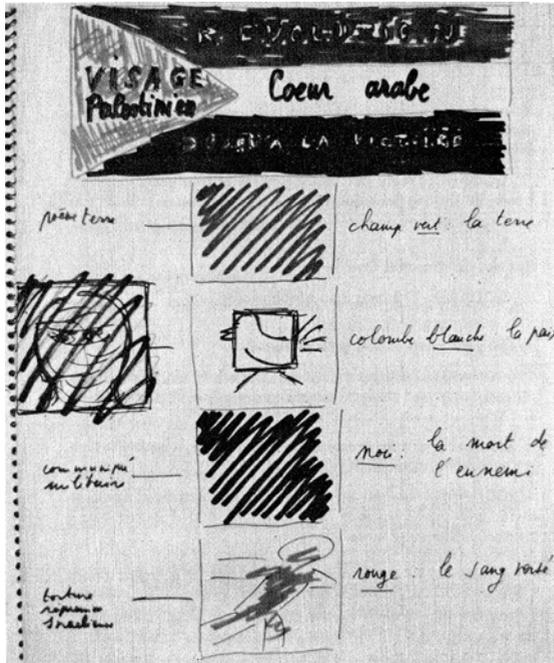
feature. Movies and Politics, S. 53–56. Die in *Take One* veröffentlichten Blätter wurden 2004 im Katalog zur Godard-Retrospektive des Centre Pompidou wiederabgedruckt: Brenez, Nicole (Hg.): *Jean-Luc Godard. Documents*, Paris: Centre Pompidou 2006, S. 141–143.

92 Godard und Leacock/Pennebaker zerstritten sich bei der Arbeit an ONE A.M. / ONE P.M.

93 D. O. D.: «Till Victory» [Typoskript], *CineFiles – Pacific Film Archive*, Berkeley, ca. 1971, <https://cinefiles.bampfa.berkeley.edu/catalog/11406> (zugegriffen am 23.4.2020).

94 Ebd.

95 Gesprochener Text aus dem Film wird in der Folge kursiv gesetzt. GODARD IN AMERICA (TC 00:19:11–00:19:35).



[Grafik der palästinensischen Nationalflagge, Texte in den Farbfeldern]
REVOLUTION [schwarz]
VISAGE Palestinien [rot]
Coeur arabe [weiss]
JUSQU'À LA VICTOIRE [grün].

[Folge von 4 beschrifteten Schriftbildskizzen]

1. *poème terre* – [Kaderskizze: grüne Schraffur] – **champ vert: la terre.**
2. [Kaderskizze: Porträt eines Fedayin] – [Kaderskizze: Taube in Quadrat] – **colombe blanche: la paix.**
3. *communiqué militaire* – [Kaderskizze: schwarze Schraffur] – **noir: la mort de l'ennemi.**
4. *torture repression Israélienne* – [Kaderskizze: rot schraffierte menschliche Figur] – **rouge: le sang raté**

39 Eine Seite aus dem Skizzenbuch zu 'Jusqu'à la victoire' (Goodwin/Marcus: Double Feature, S. 52)

Der Film sollte auf zentrale Momente der palästinensischen Geschichte fokussieren, die von Protagonist*innen im Rollenspiel dargestellt würden:

Two Palestinian fighters, a girl and a boy, will tell the story of the Palestinian fight from the beginning till now. But not just historical dates, saying «at that date it was that» and so on...⁹⁶

Anhand der Suez-Krise von 1956 sollte dargestellt werden, dass die Palästinenser*innen sich nicht mehr nur auf die «so-called progressive Arab governments» verlassen konnten:

So this is the way the boy and the girl can talk here: the boy can say to the girl, «You are the Palestinian People, I am Nasser, and I am going to speak for you» – and then he does just that: «I am going to speak for you.» You see? This is acting. This is fiction. But this is the way you can make people understand that Nasser is not really speaking for the Palestinians.⁹⁷

96 D. O. D.: «Till Victory», S. 3.

97 Ebd.

Diese Serie von historischen Szenen folgte dem offiziellen Narrativ der Fatah. Waren die Palästinenser*innen lange im Bild von Flüchtlingen und Opfern gefangen gewesen, verwandelten sie sich nun vor den Augen der Weltöffentlichkeit in bewaffnete Kämpfer*innen, Fedayin.⁹⁸ Die Erzählung sollte in der «Schlacht von Karameh» vom 21. März 1968 kulminieren.⁹⁹ Damals kamen über hundert Fedayin und 28 israelische Soldaten ums Leben, jedes Haus in Karameh wurde anschließend von der israelischen Armee gesprengt.¹⁰⁰ Obwohl eine militärische Niederlage, wurde die Schlacht in einen symbolischen Sieg umgedichtet: Zum ersten Mal seit 1948 schlugen die vom Zionismus Kolonisierten unter Arafats Führung zurück, so die Lesart der Fatah, die sich in der Folge auf die militärisch aussichtslose Strategie des bewaffneten Kampfes gegen Israel festlegte. Die «Schlacht von Karameh» bildete den Beginn der Fatah-Hegemonie innerhalb der PLO und der Legendenbildung um die Person Jasser Arafats, der 1969 zum Vorsitzenden der PLO gewählt wurde.¹⁰¹ Der wenig heroische Hintergrund der Ereignisse war ein Angriff von IDF-Einheiten auf das jordanische Hauptquartier der Fatah, nachdem eine ihrer Minen unter einem Schulbus detoniert war und zwei Erwachsene getötet und zehn Kinder verletzt hatte.¹⁰²

Godard und Gorin gebrauchten die Fiktion als ideo-ästhetisches Mittel, es ging ihnen mit ihren Inszenierungen nicht um historischen Naturalismus, sondern um die leibliche Vergegenwärtigung von historischen Konstellationen, um die Fabrikation eines kollektiven Narrativs. Mit Louis Althusser gingen die Filmemacher davon aus, dass die Ideologie nicht einfach eine verzerrte Sichtweise der Realität darstelle, sondern im notwendigerweise imaginären Verhältnis der Individuen zu ihren realen Existenz- und Produktionsbedingungen wurzle. Sie erfüllt die Funktion, qua Anrufung «konkrete Individuen zu Subjekten zu «konstituieren».¹⁰³ Der Film sollte zu einem «ideologischen Produkt» werden, indem seine abbildende Funktion in Richtung seines performativen Potenzials überschritten wird. Das Reenactment sollte die subjektive Aneignung historischer Bedeutungen ermöglichen und in Prozesse der Subjektivierung intervenieren.

98 Zu Strategie und Mythos des bewaffneten Kampfes der Fedayin siehe Baumgarten: *Palästina. Befreiung in den Staat*, S. 217–248; weiters Morris, Benny: *Righteous victims: a history of the Zionist-Arab conflict, 1881–2001*, New York: Vintage Books 2001, S. 363–376; sowie Sayigh, Yezid: *Armed struggle and the search for state. The Palestinian national movement, 1949–1993*, Oxford / New York: Clarendon Press / Oxford UP 1997, Kap. 2.

99 Vgl. Baumgarten: *Palästina. Befreiung in den Staat*, S. 212–215; sowie Sayigh: *Armed struggle and the search for state*, S. 174ff.

100 Vgl. Baumgarten: *Palästina. Befreiung in den Staat*, S. 213.

101 Vgl. Kimmerling/Migdal: *Palestinians. The making of a people*, S. 254; weiters Hessel, Stéphane und Elias Sanbar: *Israel und Palästina: Recht auf Frieden und Recht auf Land*, hg. v. Farouk Mardam-Bey, Berlin: Jacoby & Stuart 2012, S. 71.

102 Vgl. Morris: *Righteous victims*, S. 368.

103 Althusser: «Ideologie und ideologische Staatsapparate», S. 157.

Wäre es ›PALESTINE ZERO‹ also darum gegangen, in der diachronen Dimension des Vergangenen ein verkörpertes Gedächtnis herzustellen, hätte ›PALESTINE ONE‹ auf der synchronen Ebene Relationen zu Kämpfen weltweit knüpfen sollen. Dieser Teil des Films

presents the struggle of the Palestinian People as a new political and revolutionary fact in the Middle East. This new revolutionary fact is related to all the anti-imperialist struggles all over the world: the Palestinians are fighting Zionism and Zionism is just an agent of imperialism. It's related to Vietnam, it's related to Laos, to Cuba, to South America – everywhere –, and we have to present it that way.¹⁰⁴

Der Film sollte die Koordinaten einer neuen, revolutionären Raum-Zeit entwickeln, die ganz in den Begriffen des virulenten Antiimperialismus der Epoche gedacht war. Er sollte eine Anordnung der Medien imaginieren, die die räumliche Trennung lokaler Kämpfe aufgehoben hätte:

[We] just [film] a Palestinian fighter, looking at a video-tape on a screen, at some images of Laos, for example, and just look at it. Because when the picture will be shown in Laos, it will be the contrary: to look at a fedayeen on the screen. So there is a very simple relationship without telling anything.¹⁰⁵

Eine Kaderskizze zeigt eine Gruppe palästinensischer Kämpfer vor einem TV-Gerät mit der Beschriftung «TV Laos», der folgende Kader enthält den Schriftzug «LAOS» (Abb. 40). In Laos war aus einem Bürgerkrieg zwischen der kommunistischen Bewegung Pathet Lao und den Truppen des laotischen Königshauses ein Stellvertreterkrieg unter Beteiligung der nordvietnamesischen Volksarmee und von US-Truppen geworden. In diesem vergessenen Krieg gelang es den USA, ihre massive Beteiligung vor der Weltöffentlichkeit geheim zu halten.¹⁰⁶ Der palästinensische Schauplatz würde exemplarisch mit dem laotischen in Verbindung gebracht werden: Zwei lokale Kämpfe, die beide Teil eines universellen Kampfes gegen den Imperialismus sind.

Auf ähnliche Weise sollte Palästina mit China verbunden werden, *«because China has already achieved what they are still struggling for.»*¹⁰⁷ Fedayin sollten beim Betrachten eines chinesischen Films gezeigt werden, vermutlich DONGFANG HONG (DER OSTEN IST ROT, VRC 1965) von Wang Ping, der in dieser Zeit von

104 D. O. D.: «Till Victory», S. 3 f.

105 Ebd.

106 Vgl. Hancock, Larry J.: *Shadow Warfare: the History of America's Undeclared Wars*, Berkeley CA: Counterpoint 2014, Kap. 10.

107 GODARD IN AMERICA (TC 00:19:11–00:19:35).

[Folge von 6 Kaderskizzen]

1. [Kaderskizze: Großaufnahme von 2 Fedayin, Schriftzug] 1968

2. [Kaderskizze: Großaufnahme von 2 Fedayin mit Keffiya, Text rechts] *la lutte du peuple palestinien = fait politique révolutionnaire nouveau*

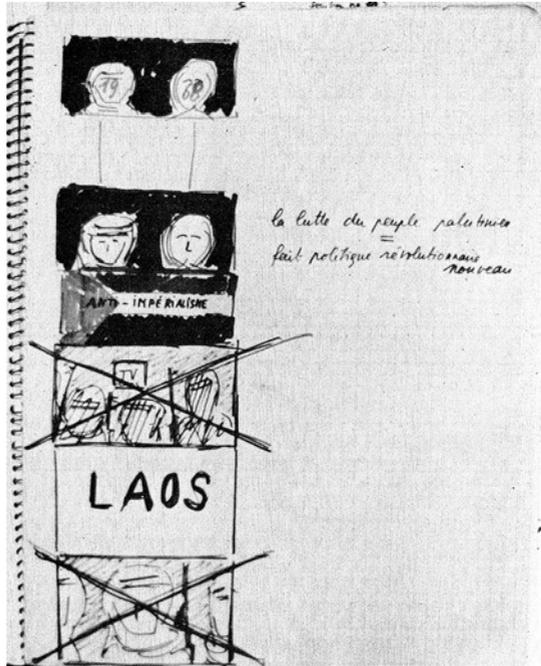
3. [Kaderskizze: palästinensische Fahne; Schriftzug:]

ANTI-IMPÉRIALISME

4. [Kaderskizze (durchgestrichen): Gruppe von 3 Fedayin mit Keffiya und Gewehren von hinten, vor TV-Bildschirm, darauf Insert:] *TV laos*

5. [Kaderskizze: Schriftzug] **LAOS**

6. [Kaderskizze (durchgestrichen): Großaufnahme von Fedayin in Gruppe mit Keffiya und Gewehr]

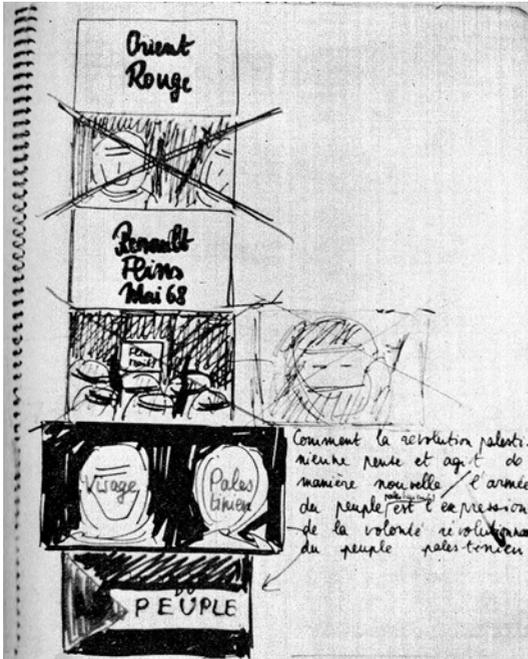


40 Eine Seite aus dem Skizzenbuch zu «Jusqu'à la victoire» (Goodwin/Marcus: Double Feature, S. 56)

maoistischen Gruppen auf der ganzen Welt gerne vorgeführt wurde.¹⁰⁸ China genoss ungeheure Attraktivität für soziale Bewegungen, denn während der Sowjet-Kommunismus die Perspektive der Weltrevolution zugunsten der «friedlichen Koexistenz» aufgegeben hatte, setzte der Kommunismus in Maos Version immer noch auf weltrevolutionäre Rhetorik.¹⁰⁹ Die maoistischen Formeln vom «Volkskrieg», dem «bewaffneten Kampf», dem «langdauernden Krieg», der «Volksarmee» und dem «spontanen revolutionären Willen der Massen» bestimmten die Wahrnehmung der beiden Filmemacher, die sich gleichsam in Protagonisten von LA CHINOISE (F 1967) verwandelt hatten.

108 Der Film, der die Generation der Kulturrevolution prägte, ist die Adaption einer Oper, die zum 15. Jahrestag der Gründung der Volksrepublik aufgeführt wurde. Er erzählt in Liedern und Tänzen mit tausenden Mitwirkenden die Geschichte des Kampfes der chinesischen Kommunist*innen gegen Feudalismus, Imperialismus und Bürokratie, vgl. https://archive.org/details/The_East_is_Red (zugegriffen am 24.4.2017); weiters Kramer, Stefan: *Geschichte des chinesischen Films*, Stuttgart u. a.: Metzler 1997, Kap. II.3 (zugegriffen am 24.4.2017).

109 Siehe Böke, Henning: *Maoismus. China und die Linke – Bilanz und Perspektive*, Stuttgart: Schmetterling 2007; sowie Bourseiller, Christophe: *Les maoïstes. La folle histoire des gardes rouges français*, Paris: Plon 1996.



1. [Kaderskizze: leerer Kader; Schriftzug:] **Orient Rouge**
2. [Kaderskizze (durchgestrichen): zwei Fedayin mit Gewehren]
3. [Kaderskizze: leerer Kader, Schriftzug:] **Renault Flins Mai 68**
4. [Kaderskizze (durchgestrichen): Gruppe von Fedayin von hinten, vor TV-Bildschirm, Insert:] **Flins Mai 68** – [rechts: Kaderskizze undeutlich, Großaufnahme Fedayin]
5. [Kaderskizze: Großaufnahme von zwei Fedayin mit Keffiya von vorn, Schriftzüge in den Gesichtern:] **Visage Palestinien** – [rechts:] **Comment la révolution palestinienne pense et agit de manière nouvelle / l'armée du peuple palestinien est l'expression de la volonté révolutionnaire du peuple palestinien**
6. [Kaderskizze: palästinensische Fahne; Schriftzug von Rot ins Weiß:] **LE PEUPLE**

41 Eine Seite aus dem Skizzenbuch zu 'Jusqu'à la victoire' (Goodwin/Marcus: Double Feature, S. 55)

Der Film sollte schließlich die Realität der Filmemacher «as french militants, involved in the class struggle in France»¹¹⁰ mit Palästina in einen Zusammenhang bringen. Im Skizzenbuch wird dies wieder durch einen Kader mit dem Schriftzug «Renault Flins Mai 68» angezeigt (Abb. 41). Im nächsten Kader betrachten palästinensische Fedayin diese Schlagworte auf einem Bildschirm. Hier sollten Aufnahmen von Streiks im Renault-Werk in Flins bei Paris während des Pariser Mai einmontiert werden.¹¹¹ Die Montage der Sequenzen von «PALESTINE ONE» kadriert und rekadriert also unterschiedliche lokale Zusammenhänge: China, wo die Revolution bereits gesiegt habe; Laos, wo eine andere antiimperiale Revolte im Gang ist; und Frankreich, wo mitten im kapitalistischen Zentrum ebenfalls Kämpfe unter ganz anderen Bedingungen stattfinden. Im TV-Monitor finden diese Situationen einen Rahmen, der sie aus ihrer Lokalität herauslöst und auf eine globale Ebene bringt. Umgekehrt hob das Betrachten dieser Bilder den partikularen Standpunkt der Zuschauer*innen in einer universalisierenden Perspektive auf.

110 GODARD IN AMERICA (TC 00:30:20–00:30:25).

111 Vgl. GODARD IN AMERICA (TC 00:30:30–00:30:47).

‚PALESTINE TWO‘, der dritte Teil des Films, sollte von der globalen wieder auf die lokale Ebene zoomen und die Originalität der ‚palästinensischen Revolution‘ in den Blick nehmen, das Novum, das sie in der arabischen Welt darstellte. ‚PALESTINE TWO‘ sollte zeigen

how by thinking their own situation in a new way the Palestinians act to transform themselves so as to carry on with the struggle. It’s how the Palestinian revolution is thinking and acting in a new way.¹¹²

Eine maoistische Formel hätte auch hier die gesamte filmische Erzählung strukturiert: Bewaffneter Kampf + politische Arbeit = langandauernder Volkskrieg.

The people’s army is the first spontaneous expression of the revolutionary will of the people. This revolutionary will leads to armed struggle. So we speak of armed struggle and after armed struggle we speak of political work, because the armed struggle involves only a few of the people, not the whole people; but if it only involves a few people, it has to spread as political work for the whole people: the people’s army can only live and continue to go on if there is an effort to develop the revolutionary capacity of the people; that means political work.¹¹³

Der Wirkungsbereich des Kinos lag dabei offensichtlich in der politischen Arbeit. Indem es revolutionäres ‚capacity building‘ leiste, sei das Kino unverzichtbar für die revolutionäre Sache. Denn ohne politische Arbeit sei der bewaffnete Kampf kein Volkskrieg, sondern nur ein rein militärisches Manöver.¹¹⁴ (ICI ET AILLEURS wird damit beginnen, diesen ersten Entwurf zu zitieren und zu spendieren; Abb. 42–43).



42 Godard erläutert sein Skizzenbuch: *«And this revolutionary will leads to armed struggle»*; Screenshot aus GODARD IN AMERICA (TC 00:33:31)

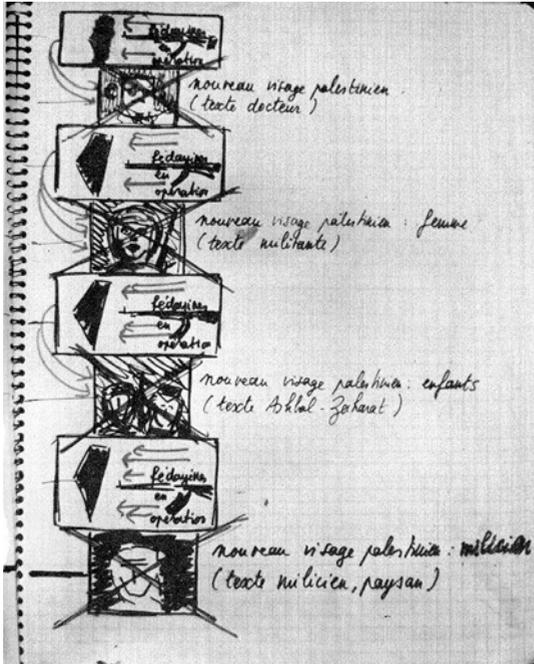


43 Zwischentitel und Footage evozieren 1976 die anfängliche Konzeption des Films; Screenshot aus ICI ET AILLEURS (TC 00:01:25)

112 D. O. D.: *«Till Victory»*, S. 4.

113 Ebd.

114 Vgl. ebd.



[Zwei Serien von Kaderskizzen:]

[Serie A: Text-Grafik mit Karte Palästinas links, rechts Kalaschnikow und Pfeile, auf den vier Kadern kommt jeweils ein Pfeil dazu, Schriftinsert:] **fédâyin en operation**

[Serie B: Vier palästinensische Protagonist*innen in Großaufnahme, die Kader sind jeweils durchgestrichen]

1. [Kaderskizze: Mann mit Brille; Text rechts:] **nouveau visage palestinien (texte docteur)**
2. [Kaderskizze: Junge Frau; Text rechts:] **nouveau visage palestinien : femme (texte militante)**
3. [Kaderskizze: Zwei Kinder; Text rechts:] **nouveau visage palestinien : enfants (text Ashbal-Zaharat)**
4. [Kaderskizze: Gesicht; Text rechts:] **nouveau visage palestinien : milicien (texte milicien, paysan)**

44 Eine Seite aus dem Skizzenbuch zu 'Jusqu'à la victoire' (Goodwin/Marcus: Double Feature, S. 53)

Intermittierend montierte Serien von Bildern sollten den Direct Cinema-Charakter der vor Ort gedrehten Aufnahmen auf eine begriffliche Ebene heben: Ein Fedayin geht durch eine Wüste, «and we cut with simple images of what this walk really means – politically.»¹¹⁵ Eine weitere Sequenz sollte kämpfende Einheiten auf dem Weg zu Operationen mit Antworten eines Fedayin auf die Fragen eines politischen Kommissars montieren:

«Fedayin, where are you coming from? [...] Why do you fight? [...] Against whom are you fighting? [...] How do you fight? [...] How do you organize your everyday life in order to fight the way you have just told us? [...] In which way the people's army is different from a regular army?»¹¹⁶

Im Film sollten Gedichte, Lieder und gesprochene Texte einmontiert werden. Ein Blatt aus dem Skizzenbuch (Abb. 44) sah etwa eine Parallelmontage vor, die verschiedene Sprecher*innen (einen Arzt, eine Militante, Kinder, einen Milizionär/

115 GODARD IN AMERICA (TC 00:41:39–00:41:45).

116 Ebd. (TC 00:42:00–00:42:54).

Bauer) unter der Überschrift *«nouveau visage paléstinien»* präsentiert, die alternerend mit einer aggressiven Wort-Bild-Grafik montiert werden, in welcher eine AK-47 und Pfeile von Osten kommend auf eine schematische Karte Israels zielen: *«fedayin en opération»*. Der Film sollte die überregionale Bedeutung des palästinensischen Kampfes für die arabische Welt herausstreichen. Auf einem weiteren Skizzenblatt werden Kader mit zwei Fedayin, wechselnd mit Aufnahmen unterschiedlicher Thematik montiert: Ein politischer Aufruhr auf offener Straße, Fedayin mit Gewehren und Keffiahs vor einem Sonnenuntergang, Bohrtürme und Lagertanks mit der Aufschrift *«Shell»*, etc.¹¹⁷ Godard:

*«In order to make a revolution in the Arab world, there is a Palestinian face and the Arab heart. And it is because of the way the Palestinian face is thinking and acting that the Arab heart will beat in a new way.»*¹¹⁸

Die Kader sind mit Namen arabischer Städte markiert, die das Austrahlen des *«palästinensischen Gesichts»* in die arabische Welt anzeigen sollten. Die Sequenz kulminiert in der Losung *«Tod dem Imperialismus»*.

Der letzte Teil des Filmes, *«PALESTINE THREE»*, hätte die Zukunftsperspektive des nationalen Befreiungskampfes ins Zentrum gestellt, den Sieg am Ende des *«lang andauernden Volkskriegs»*. Der Film hätte die Farbsymbolik des Prologs aufgegriffen, um zu demonstrieren, dass deren Wahrnehmung durch den Film nachhaltig verändert wurde. In Thanhausers Film erläutert Godard sein Skizzenbuch:

*«At the beginning, the meaning of the meeting, a popular meeting, can only mean the revolutionary will of the people – just a will, a feeling, a revolutionary feeling – but at the end, after having analysed the armed struggle, after having analyzed the political work, to see a meeting again, we can call this meeting «revolution till victory.»*¹¹⁹

Godard versuchte nachzuweisen, dass es dem Film gelinge, *«schöpferisch in die Vorstellungswelt [...] einzugreifen»*, wie Hans Richter es gefordert hatte:¹²⁰

*«Here, at the very beginning the color is just a romantic, poetic expression. And here at the end the same color has a political context, because of what we have seen in the two or three previous sequences, and on this color we are expressing the political program of Al Fatah – the Seven Points of Al Fatah – which are coming from the real meeting.»*¹²¹

117 *«Dziga Vertov Notebook»*, *Take One* 1971, S. 9.

118 GODARD IN AMERICA (TC 00:35:05–00:35:15).

119 Ebd. (TC 00:39:42–00:40:06).

120 Richter: *«Der Filmessay. Eine neue Form des Dokumentarfilms»*, S. 198.

121 GODARD IN AMERICA (TC 00:40:19–00:40:50).



45 «Fatah – Kampf bis zum Sieg»; Plakat der Fatah, Algerien 1970

Im *7-Punkte-Programm* hatte die Fatah 1969 ihr politisches Ziel definiert: die Befreiung des palästinensischen Landes von «zionistischer Kolonisierung»¹²² und die Gründung «eines unabhängigen, demokratischen Staates Palästina, dessen Bürger ohne Ansehen ihrer Religion gleiche Rechte genießen».¹²³ Das *7-Punkte-Programm* formulierte nicht so deutlich wie die Fatah-Verfassung von 1964, worauf dies hinauslief, nämlich «die Ausrottung der ökonomischen, politischen, militärischen und kulturellen Existenz des Zionismus».¹²⁴ Die Fatah legte Wert darauf, ihren Antizionismus vom Antisemitismus abzugrenzen: Ihr Kampf richte sich «nicht gegen die Juden als ethnische oder religiöse Gruppe», sondern «gegen Israel als Ausdruck einer Kolonisierung, die auf einem theokratischen, rassistischen und expansionistischen System beruht».¹²⁵ In ähnlicher Weise warb ein 1970 in Algerien gedrucktes französischsprachiges Plakat der Fatah für den bewaffneten Kampf gegen den Zionismus (Abb. 45):

Die palästinensischen Fedayin kämpfen für die Wiederherstellung des traditionellen Palästina, in dem Muslime, Juden, Christen harmonisch zusammenlebten. Das Hauptziel der palästinensischen Revolution ist die Schaffung eines demokratischen Staates Palästina ohne Diskriminierung aufgrund von Rasse oder Religion, während der jüdische Staat nicht-jüdische Bürger ausschließt, Araber, Christen und andere.¹²⁶

Die grafische Gestaltung dieses Textes nahm das Verschwinden Israels bereits vorweg. Die französischen Filmemacher übernahmen die Perspektive der Fatah und betrachteten den «Zionismus aus der Perspektive seiner Opfer»,¹²⁷ wie Edward Said sie später ausformuliert hat. Dass dieses Filmprojekt des Groupe Dziga Vertov, dessen Gestalt nun in Umrissen erkennbar ist, nicht verwirklicht wurde, hatte äußere wie innere Gründe, etwa die Abstraktheit seiner Konzepte, die von Beginn an die Wahrnehmung israelisch-palästinensischer Wirklichkeiten filterten.

122 Abdul Hadi, Mahdi F.: *Documents on Palestine. Vol. II: 1948–1973*. Palestinian Academic Society for the Study of International Affairs (PASSIA), Jerusalem 2007, S. 327, http://passia.org/media/filer_public/3f/04/3f04c528-fa5c-40f2-b2be-8eb5fc08ec7/cd_vol2.pdf (Übers. d. Autors).

123 Ebd., S. 328.

124 Ebd., S. 240.

125 Ebd., S. 327 (Übers. d. Autors); siehe Al-Fatah: *La Révolution Palestinienne et les Juifs*, Paris: Éditions de Minuit 1970.

126 <http://www.palestineposterproject.org/poster/la-résistance-palestinienne> (Übers. d. Autors).

127 Said: *Zionismus und palästinensische Selbstbestimmung*, S. 69.

Transformation eines Blicks

Abgesehen von Fragen der Filmästhetik stimmten Godard und Gorin zwischen 1969 und 1972 vollkommen mit den politischen und militärischen Zielen und Strategien der Fatah überein. In einem Artikel für das französischsprachige Bulletin der Fatah gestand Godard sogar Abstriche vom Marxismus-Leninismus zu: «Die Fatah hat es nicht nötig, marxistisch in ihren Worten zu sein, denn sie ist revolutionär in ihren Taten.»¹²⁸ In diesem einzigartigen Text übernahm Godard auch die Forderung der Fatah nach der «Ausrottung des Zionismus» und folglich der Zerstörung Israels:

Sie [die Fatah, Anm. d. Autors] weiß, dass sich die Ideen beim Marschieren verändern. Je länger der Marsch nach Tel-Aviv andauern wird, umso mehr werden sich die Ideen ändern, die es am Ende ermöglichen, den Staat Israel zu zerstören.¹²⁹

Der Filmhistoriker David Faroult nimmt Godard gegen den Vorwurf des Antisemitismus in Schutz und argumentiert, dass der Artikel aus dem Juli 1970 einen taktischen Hintergrund hatte. Nachdem das Geld der Arabischen Liga erschöpft war, galt es für Godard, der Liga den Ernst seiner politischen Absichten zu beweisen:

Das würde erklären, weshalb es für Godard notwendig war, einen Text in der Zeitschrift der Fatah zu unterzeichnen: Es ging darum, mögliche politische Finanziere davon zu überzeugen, dass zwischen Godard und der Fatah enge Verbindungen bestanden und zu beweisen, dass er auch bereit war, sie öffentlich zu unterstützen.¹³⁰

Diese Erklärung ist so plausibel wie müßig, machte Godard damals doch keinen Hehl aus seinem militanten Antizionismus: 1969 erklärte er ZDF-Journalisten das Palästina-Projekt und illustrierte die politische Ausrichtung der Gruppe durch eine Karte, die er in die Kamera hielt. Auf dieser sind Davidstern und Hakenkreuz grafisch miteinander amalgamiert, darunter steht zu lesen: «NAZISRAEL» (Abb. 46–47).¹³¹ Die Formel setzt die israelische Politik gegenüber den Palästinensern mit der NS-Politik gegenüber den Juden gleich, diese erscheint in der Grafik als Erbe, gar Fortsetzung des Nationalsozialismus. Godard fordert den Journalisten auf, der Gruppe einen Scheck auszustellen, um damit Waffen zu kaufen,

128 Godard, Jean-Luc: «Manifeste» [*El fatah* Juli 1970], in: Brenez, Nicole (Hg.): *Jean-Luc Godard. Documents*, Paris: Centre Pompidou 2006, S. 138–140, hier S. 138 (Übers. d. Autors).

129 Ebd.

130 Faroult: «Du vertovisme du groupe Dziga Vertov. À propos d'un manifeste méconnu et d'un film inachevé (Jusqu'à la victoire)», S. 136 (Übers. d. Autors); siehe auch Faroult, David: *Godard. Invention d'un cinéma politique*, Paris: Les Prairies ordinaires 2018.

131 Vgl. GODARD UND DIE GROUPE DZIGA VERTOV -- INTERVIEW (ZDF-Ausschnitt, 2:42 min), <https://www.youtube.com/watch?v=GQsvOwq7QFU> (zugegriffen am 12.6.2018).



46–47 Nathalie Biard, Jean-Pierre Gorin, Jean-Luc Godard und ein weiteres Mitglied des Groupe Dziga Vertov; Screenshots aus einem ZDF-Interview, Paris 1969

«um gegen die Zionisten zu kämpfen». Das deutsche Fernsehen sei ja «von den Zionisten subventioniert».¹³² Godard übte sich in Kollektiv-Rhetorik und riss in Brecht'scher Manier die Kontrolle über die Inszenierung an sich, die anderen Mitglieder der Gruppe sahen dabei amüsiert zu. Die Szene ist doppelbödig: Handelte es sich bei dem Auftritt um eine künstlerische Aktion an der «politischen Front», ein gelungenes *Détournement* des TV-Dispositivs, einen bewussten Akt maximaler Provokation oder um eine Manifestation von blankem Antisemitismus, «Godards hässlichste[n] Moment»?¹³³

Gorin und Godard berichteten während ihrer US-Tour, dass zwei Drittel des Films in Jordanien bereits gedreht seien und nun ein erster Rohschnitt gemacht werden müsse. Dieser werde dann mit den Gefilmten diskutiert.¹³⁴ Die beiden wollten damit das Prinzip der «kollektiven Schöpfung» auf eine «Massenbasis»¹³⁵ stellen. Die Beteiligung von Protagonist*innen diverser palästinensischer Fraktionen an der Diskussion des Filmkonzepts war ein schwieriger Prozess. Godard:

It was kind of a political struggle, because we went to different organizations. A comrade would go to one organization, and come back and say, «We have to do it with these people.» Another would go to al-Fateh and say, «No, we have to do it with Fateh, not with the Democratic Front».¹³⁶

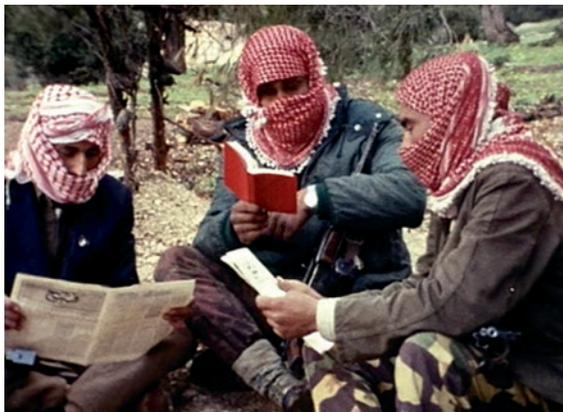
132 Vgl. Baecque: *Godard*, S. 531; weiters Krautkrämer, Florian: «80 plus One. Zwei oder drei Publikationen aus dem Godard-Jahr 2010 sowie zahlreiche Internetseiten und einige Filme», *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 2/2012, S. 173–176.

133 Chervel, Thierry: «Jean-Luc Godard und sein hässlichster Moment», *Die Welt* 24.7.2012, <https://www.welt.de/debatte/kommentare/article108372179/Jean-Luc-Godard-und-sein-haesslichster-Moment.html> (zugegriffen am 3.5.2017).

134 Vgl. Goodwin/Luddy/Wise: «The Dziga Vertov Film Group in America. An Interview with Jean-Luc-Godard and Jean-Pierre Gorin», S. 19.

135 D.O.D.: «Till Victory», S. 1.

136 Goodwin/Luddy/Wise: «The Dziga Vertov Film Group in America. An Interview with Jean-Luc Godard and Jean-Pierre Gorin», S. 19.



48 In der Sprache des Maoismus schienen sich weltweit Kämpfe ineinander übersetzen zu lassen; Screenshot aus ICI ET AILLEURS (TC 00:04:53)

Elias Sanbar, später Herausgeber der *Revue d'études Palestiniennes*¹³⁷ und Übersetzer von Mahmoud Darwish, war im Februar 1970 über Vermittlung von Mahmoud Hamshari, dem Leiter des Pariser PLO-Büros, als Übersetzer für das Filmprojekt nach Jordanien gereist. In einem Text beschrieb er später seine Erinnerungen an die Arbeit an «Jusqu'à la victoire». Es wird dabei deutlich, dass die dogmatische Haltung der ideologischen Guerrilleros aus Frankreich immer wieder mit den örtlichen Realitäten zusammenprallte. Er erinnert sich, dass mehrere Fedayin (Abb. 48),

jeder von ihnen mit einer Keffiya maskiert, vor der Kamera im kleinen Roten Buch lesen mussten. Die kurze und einfache Szene war schnell fertig. Aber keiner von uns schenkte ihren Lachkrämpfen hinter den Keffiyas Beachtung.¹³⁸

Sanbar beschreibt, wie die Filmemacher das Skizzenbuch entwickelten und es als Konstruktionsplan für die Dreharbeiten benutzten:

Während des ganzen Weges hatte Godard nicht aufgehört, seine Notizen zu betrachten, Bemerkungen hinzuzufügen und Passagen mit drei Filzstiften in unterschiedlichen Farben anzustreichen. [...] Am Beginn hatte ich das Gefühl, dass alles bereits diskutiert, systematisiert, geschrieben und aufgeteilt war, dass also der Film eine Art vorgefertigte Folge von leeren Feldern sei, die man nur methodisch ausfüllen müsse.¹³⁹

Auch Gorin erinnerte sich später an die komischen Effekte bei der Arbeit mit dem Skizzenbuch, die grundlegende Verständigungsprobleme offenbarten:

137 Die 1981 gegründete Zeitschrift, die in den Éditions de minuit erschien, wurde 2008 eingestellt.

138 Sanbar: «Vingt et un ans après», S. 115 f. (Übers. d. Autors).

139 Ebd., S. 111.

Man zeigte sie den Palästinensern, die sie nicht verstanden. Man verstand nichts auf der Ebene der Sprache. Die Übersetzer übersetzten, wie sie wollten, im Allgemeinen mit auswendig gelernten Slogans. Das wurde manchmal komisch, wenn etwa alles, was man uns sagte mit ‚Wir werden kämpfen bis zum Sieg‘ zusammengefasst wurde, sodass wir am Ende darüber lachten. Es bestätigte auf lächerliche Weise unseren Filmtitel. Für uns ist das ziemlich schnell ein Stummfilm oder eher ein Musical geworden.¹⁴⁰

Sanbar beschreibt Godard bei der Arbeit als einen «großartigen Destabilisator».¹⁴¹ Nach der Sichtung von neu gedrehtem Material mit palästinensischen Milizionären veränderte er die Ordnung des Skizzenbuchs immer wieder:

Dann begann eine Auseinandersetzung zwischen dem zuvor geschriebenen Text und den gerade gedrehten Bildern. Sie endete meist damit, dass der Text neu geschrieben wurde und dieselbe Szene zum Erstaunen der palästinensischen Gesprächspartner neu gedreht werden musste.¹⁴²

Aus Sicht der Filmemacher sollte sich der Film nicht an die bürgerliche Öffentlichkeit wenden, sondern den antiimperialistischen Kampf als ideologischen Kampf gegen die Konfiguration der kapitalistischen News-Medien führen:

Fatah, for Example, struggles against American Imperialism. But American Imperialism is The New York Times and C. B. S. We fight against the C. B. S.¹⁴³

Ein Film im Reportagestil, der Talking Heads zu Wort kommen ließ und deren Äußerungen mit dokumentarischem Material illustrierte, kam deshalb nicht in Frage:

It is not interviewing Habash,¹⁴⁴ neither Arafat not Hawatimeh.¹⁴⁵ It is not filming the parades, and the cubs as they jump through the fire.¹⁴⁶

Deutlich wurden auch die ganz verschiedenen visuellen Gewohnheiten der am Film Beteiligten. Die palästinensischen Fedayin waren im Umgang mit Kameras von Erfahrungen mit internationalen Fernsehjournalist*innen geprägt:

140 Zit. nach Baecque: *Godard*, S. 470 (Übers. d. Autors).

141 Sanbar: «Vingt et un ans après», S. 112 (Übers. d. Autors).

142 Ebd., S. 111 f.

143 Godard: «The artistic front and the political one», S. 6.

144 George Habash, Führungsfigur der PFLP, Popular Front for the Liberation of Palestine.

145 Nayef Hawatimeh, Führungsfigur der DFLP, Democratic Front for the Liberation of Palestine, die sich Anfang 1969 von der PFLP abgespaltete.

146 Godard: «The artistic front and the political one», S. 7.

So when we arrived, they asked us, «Where do you want to go? Do you want to shoot a training camp? An operation? A hospital? Where do you want to go?» I said, «Yes, we want to see a training camp, we want to see an operation, but for the moment we don't know if we are going to build our picture from them. To know, we have to discuss it with you.»¹⁴⁷

Viele der Militanten waren jedoch durch die Bilder des Hollywoodkinos geprägt. Godard:

If I am less militant than they are on some basis, in the matter of cinema I am more militant – because I was oppressed for fifteen years in the movies, while they were being oppressed in a different way.¹⁴⁸

In den Diskussionen tauchten laut Godard neue Bilder und Töne auf:

«The people's army has not the radar installations that are technologically perfected but the ten thousand children whose eyes are open.» This is a revolutionary picture. Abul Hassan also said: «We ought to shoot Assifa's»¹⁴⁹ first shell close to the ears of the peasants that they may hear the sound of liberation of the land.» This is a revolutionary sound.¹⁵⁰

Der Film sollte auch durch die Art seiner Distribution unterschiedliche Kämpfe in Verbindung bringen:

Through cinema and television we spread the problems flat over a carpet of meditation. [...] Demonstrating the struggle of the Fedayin to other Arabs; showing women Fatah fighters to their sisters in the Black Panthers who are being chased by the FBI. [...] Where can it be shown? This depends upon the situation of the present struggle. It could be shown in a village square in southern Lebanon; we will hang a sheet between two windows and show the movie. It will be shown to the students in Berkeley, to workers on strike in Cordoba or Lyon.¹⁵¹

Armand Marco hatte im Nahen Osten zehn Stunden Rohmaterial von exzellenter Qualität gedreht.¹⁵² Aber diese Masse an Bildern stellte die Filmemacher Antoine de Baecque zufolge vor massive Probleme:

147 Goodwin/Luddy/Wise: «The Dziga Vertov Film Group in America. An Interview with Jean-Luc Godard and Jean-Pierre Gorin», S. 19.

148 Ebd.

149 Der militärische Arm der Fatah.

150 Godard: «The artistic front and the political one», S. 6.

151 Ebd., S. 7.

152 Vgl. Baecque: *Godard*, S. 470 (Übers. d. Autors).

Selten fand sich der Filmemacher mit so dichtem Material von solcher Qualität wieder, trotz der zahlreichen Missverständnisse eines *zu genau* vorbereiteten Drehs auf unbekanntem Gelände. Zweifellos erklärt die Quantität, die Qualität und der kryptische Charakter dieses gefilmten Materials zum Teil die Schwierigkeit, es in einen Film zu verwandeln.¹⁵³

In einem Interview im Juli 1970 erläuterte Godard dem *Express* das Filmprojekt und deutete an, dass sich dessen Fertigstellung verzögern könnte:

Dieser Film setzt sich ein doppeltes Ziel: 1) den Leuten, die auf die eine oder andere Weise in ihrem Land gegen den Imperialismus kämpfen, zu helfen; 2) eine neue Gattung von Film zu präsentieren, eine Art politische Broschüre. [...] Wir versuchen nicht, Bilder zu zeigen, sondern die Bezüge zwischen den Bildern. Damit wird der Film politisch, denn die Bezüge gehen in Richtung der politischen Linie des Vereinigten Kommandos der palästinensischen Revolution. Die Palästinenser befinden sich in einem Zustand des verlängerten Volkskriegs. Es gibt keinen Grund, weshalb sich dieser Film nicht auch Zeit nehmen sollte.¹⁵⁴

Im September 1970 nahmen die politischen Ereignisse plötzlich eine dramatische Wendung, die das Filmprojekt endgültig in eine Krise führte. Die Situation in Jordanien hatte sich immer weiter zugespitzt. Palästinensische Stimmen wie Ghassan Kanafani forderten den Sturz der haschemitischen Monarchie, um von hier aus den «Volkskrieg» gegen Israel zu führen.¹⁵⁵ Die angespannte Lage strahlte bis nach Paris aus. Der Godard-Biograf Colin MacCabe berichtet, Godard hätte veranlasst, dass die Tür zum Schneiderraum, in dem er mittlerweile auch schlief, durch eine armierte Tür ersetzt wurde.¹⁵⁶

Die Situation eskalierte am 16. September 1970, nachdem ein Attentat der PFLP auf König Hussein misslungen war. In der Folge kam es zu schweren Kämpfen zwischen den PLO-Milizen und der von den USA mit Waffen unterstützten jordanischen Armee. Sechs Tage lang setzte diese massive Kräfte zur Bombardierung von Amman ein. Tausende Palästinenser*innen flohen in den Libanon und nach Syrien, die PLO musste ihren Hauptsitz nach Beirut verlegen. Die Situation der Palästinenser*innen hatte sich grundsätzlich verändert. Die Strategie des bewaffneten Volkskrieg zur Befreiung Palästinas war definitiv gescheitert –

führunglos und dezimiert, denkt die Befreiungsbewegung nicht mehr an den «Sieg», sondern daran, seine Wunden zu versorgen und sich neu zu bilden.¹⁵⁷

153 Ebd. (Übers. d. Autors).

154 Godard: «Godard chez les Feddayin», S. 75 (Übers. d. Autors).

155 Vgl. Baumgarten: *Palästina. Befreiung in den Staat*, S. 223f.

156 Vgl. MacCabe: *Godard*, S. 231.

157 Baecque: *Godard*, S. 473 (Übers. d. Autors).

Nach Angaben der PLO wurden während des «Schwarzen Septembers» etwa 3.500 palästinensische Zivilist*innen und 900 Fedayin getötet, unter ihnen viele von denen, die Godard und Gorin gefilmt hatten.¹⁵⁸ Ihre Aufnahmen bekamen jetzt einen gespenstischen Beigeschmack. Was Godard 1962 in einem Film Cocteau's gesehen hatte, schien sich auf makabre Weise zu bewahrheiten: «Das Kino ist nach der Formulierung Cocteau's (ich glaube in ORPHÉE) die einzige Kunst, die «den Tod bei der Arbeit filmt.»¹⁵⁹ Das Massaker der jordanischen Armee entzog dem Filmprojekt seine Basis, der Rohschnitt konnte den Gefilmten nicht mehr gezeigt werden: ««Bis zum Sieg» hat also seine ersten Zuschauer verloren.»¹⁶⁰ Der Film «war von der dramatischen Geschichte jenes Volkes eingeholt worden, dessen revolutionäres Porträt er zeichnen wollte.»¹⁶¹ Als Chris Marker Godard in diesen Tagen im Schneiderraum besuchte, sagte ihm dieser: «The film is in pieces, just like Amman.»¹⁶² In Paris war der Konflikt deutlich spürbar: Jean Genet berichtet in seinen Erinnerungen, dass König Hussein in Paris weilte, als seine Truppen das Lager von Baqa umstellten. Auf dem Weg zum Elysée-Palast konnte er auf dem Dach der Oper den mit weißer Farbe gepinselten Schriftzug lesen: «PALESTINE VAINCRA» – «Palästina wird siegen».

Kein Punkt der Welt schien vor den Terroristen sicher zu sein, und dieses Pariser Opernhaus, in dem Fantomas einst gegeistert war und in dessen Kellern das Gespenst der Oper seinen Spuk getrieben hatte, wurde in seinem Dachstuhl von den Fedayin heimgesucht.¹⁶³

Jean Genet zufolge konnte man aber auch

zwanzigmal und mehr in der Umgebung der Oper und anderswo die auf die grauen Wände von Paris gesprühte, unauffällige, fast scheue israelische Entgegnung lesen: «Israel wird leben», zwei oder drei Tage nach dem, was ich in meiner Erinnerung noch immer den letzten Ball der Palästinenser von Baqa nenne. Die außerordentliche Wirkung dieser Antwort – und nicht Erwiderung – zeigte sich in der fast zeitlosen Aussagekraft von *wird leben* im Vergleich zu der begrenzten Aussage von *wird siegen*. Auf dem sehr einfachen Gebiet der Rhetorik ging Israel [...] in der Pariser Halb-Nacht mit seinen heimlich gesprayten Sprüchen außerordentlich weit.¹⁶⁴

158 Vgl. Morris: *Righteous victims*, S. 375.

159 Godard, Jean-Luc: *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Vol. 1: 1950–1984*, hg. v. a. Bergala, 2. erw. Aufl., Paris: Cahiers du cinéma 1998, S. 222 (Übers. d. Autors).

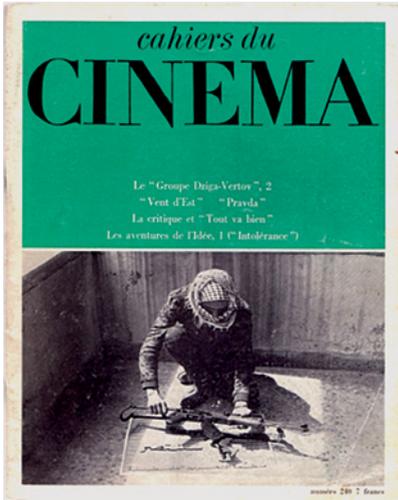
160 Baecque: *Godard*, S. 473 (Übers. d. Autors).

161 Ebd.

162 MacCabe: *Godard*, S. 243. Über Marker sagte Godard 1970: «We are trying to make a real Marxist-Leninist out of him, and get him to stop working for the French Communist Party. It is very difficult.» Goodwin/Luddy/Wise: «The Dziga Vertov Film Group in America.», S. 23.

163 Genet: *Ein verliebter Gefangener*, S. 92.

164 Ebd.



49 Die *Cahiers du cinéma* titelten 1972 mit einem Kader aus dem nie fertig gestellten Palästina-Film des Groupe Dziga Vertov; *Cahiers du cinéma* 248/1972

Im Juni 1971 wurde Jean-Luc Godard bei einem Motorradunfall schwer verletzt, er musste zwei Jahre lang immer wieder im Spital behandelt werden. Dies war für ihn das persönliche Ende von «1968» und zunächst auch das Ende der Arbeit am Palästina-Film.¹⁶⁵ Die Cutterin Christine Aya, die bei dem Unfall auch verletzt wurde, erinnert sich, sie hätte vorher noch am Schnitt von «Jusqu'à la victoire» gearbeitet.¹⁶⁶ Im August 1972 titelten die *Cahiers du cinéma* mit dem Bild eines Fedayin mit einer AK-47: «Ein Bild aus dem (ungeschnittenen) Film des Groupe Dziga Vertov über die Fatah.»¹⁶⁷ (Abb. 49) In einer Äußerung Jean-Pierre Gorins vom Oktober 1972 wird deutlich, wie sehr sich dessen Konzeption seit 1970 verändert hatte:

Es gibt immer noch den Film über Palästina, der sich sehr verändert hat. Er ist jetzt in seiner dritten oder vierten Fassung, und gerade wird noch eine weitere Version erstellt. Man kann keinen Film mehr über Palästina machen, weil sich die Situation da unten so radikal geändert hat, deshalb wird das ein Film darüber, wie man Geschichte filmt.¹⁶⁸

Zum ersten Mal zeichnet sich hier der essayistische Schwenk ab, den ICI ET AILLEURS gegenüber «Jusqu'à la victoire» vollziehen wird. Zum ersten Mal finden sich hier auch jene historischen Bezüge auf den Nationalsozialismus und den Zweiten Weltkrieg, die in ICI ET AILLEURS eine so große Rolle spielen werden:

Er wird das ganze palästinensische Material enthalten, gemischt mit einem fiktionalen Element, mit TV-Nachrichten und Material über die französische Résistance während des Zweiten Weltkriegs.¹⁶⁹

165 Vgl. MacCabe: *Godard*, S. 232.

166 Vgl. ebd., Anm. S. 413.

167 *Cahiers du cinéma* n° 240/1972 (Übers. d. Autors).

168 Goodwin, Michael u. a.: «Raymond Chandler, Mao Tse-tung and TOUT VA BIEN», *Take One* 3/6/1972, S. 24; zit. nach Faroult: «Du vertovisme du groupe Dziga Vertov», S. 136 (Übers. d. Autors).

169 Goodwin u. a.: «Raymond Chandler, Mao Tse-tung and TOUT VA BIEN», S. 24, zit. nach Faroult: «Du vertovisme du groupe Dziga Vertov», S. 136.

Schon 1969 hatte sich die Fatah propagandistisch in die Tradition der Résistance gestellt,¹⁷⁰ jedoch ging Gorins Idee, deren Geschichte in den Palästina-Film einzubeziehen, zweifellos auf ein Ereignis zurück, das am 5. September 1972 – von Kamerateams aus aller Welt *live* ins Fernsehen übertragen – stattgefunden hatte: Die katastrophal verlaufene Geiselnahme von israelischen Sportlern bei den Olympischen Spielen in München durch ein palästinensisches Terrorkommando namens ‚Schwarzer September‘. Das Ereignis betraf die Produktion von ‚Jusqu’à la victoire‘ direkt: Zwei Monate später explodierte in Paris das Telefon von Mahmoud Hamshari, jenes Mannes, der Godard und Gorin seinen Freund Elias Sanbar als Übersetzer geschickt hatte. Er starb kurze Zeit später mit 32 Jahren in einem Pariser Spital. Urheber des Anschlags war der israelische Auslandsgeheimdienst, der Hamshari für einen der Drahtzieher der Münchner Aktion hielt.¹⁷¹

In Godards Filmen gab es eine obsessionelle Thematisierung von Gewalt und Tod. Man denke nur an die penible Darstellung der Folter in *LE PETIT SOLDAT* (1960), die Fatalität, mit der *PIERROT LE FOU* (1965) auf die Selbstsprengung seines Protagonisten zuläuft oder an die Darstellung verallgemeinerter Gewalt in *WEEKEND* (1968). Bereits 1950 hatte Godard in einem Artikel mit dem Titel *Für ein politisches Kino Georges Sorel*,¹⁷² den Theoretiker des proletarischen Generalstreiks und der ‚violence‘ zitiert, um das NS-Propagandakino zu definieren. Dieses sei

eine Organisation von Bildern, die instinktiv Gefühle hervorzurufen vermögen, die den Manifestationen des Kriegs [...] gegen die moderne Gesellschaft entsprechen.¹⁷³

Der damals 20-jährige Godard schrieb weiter:

Indem es unentwegt von der Geburt und vom Tod spricht, legt das politische Kino Zeugnis ab vom Fleisch und gibt dem sakralen Wort unzweideutig eine neue Gestalt.¹⁷⁴

170 Vgl. Kuenheim, Haug von: ‚El Fatah – die unheimliche Armee‘, *Die Zeit* 11.4.1969.

171 Bald nach den Münchner Ereignissen begannen israelische Geheimdienste Vergeltung zu üben. In seinem Film *LA LISTE GOLDA* (F 2000) dokumentierte Emmanuel François die außergerichtlichen Exekutionen, die israelische Agenten im Verlauf von zwanzig Jahren durchführten. Auch Steven Spielbergs *MUNICH* (USA 2005) basiert auf dieser Geschichte.

172 Siehe Sorel, Georges: *Über die Gewalt* [1908], Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1969; weiters Sternhell, Zeev, Mario Sznajder und Maya Aseri: *Die Entstehung der faschistischen Ideologie. Von Sorel zu Mussolini*, Hamburg: Hamburger Edition 1999.

173 Godard, Jean-Luc: *Godard/Kritiker. Ausgewählte Kritiken und Aufsätze über Film (1950–1970)*, München: Hanser 1971, S. 14. Im selben Text fand Godard in Rosselinis *GERMANIA ANNO ZERO* (I/D 1947) die «letzten Augenblicke der faschistischen Freude verzeichnet [...] im verirrt Lächeln eines kleinen Jungen», ebd.

174 Godard: *Godard/Kritiker*, S. 14.

War davon nicht auch etwas in seinem ›politischen Kino‹ am Werk gewesen? LA CHINOISE kreiste um das Thema der revolutionären Gewalt.¹⁷⁵ Die von jungen Maoist*innen gebildete ›Aden Arabie Zelle‹¹⁷⁶ trifft sich in einer Pariser Wohnung, um die ›Linie‹ zu diskutieren. Die Gruppe beschließt ein Attentat auf den sowjetischen Kulturminister. Der Film endet mit einem Gespräch über Gewalt zwischen Anne Wiazemsky und dem Philosophen Francis Jeanson, der 1960 verurteilt worden war, weil er Aktionen des algerischen FLN unterstützt hatte.¹⁷⁷ Colin MacCabe:

In fact within a long-term perspective Godard's emphasis on the link between student revolutionaries and violence seems an essential ingredient of LA CHINOISE's strange prescience; the Weathermen in America, the Angry Brigades in Britain, the Baader-Meinhof gang in Germany, and the Red Brigades in Italy all testify to the potential for terrorism within the student movement. In France, however, no significant terrorist group developed, and Godard's focus on violence appears to be the most personal part of the film.¹⁷⁸

Ralph Thanhausers GODARD IN AMERICA endete abrupt mit einer Aussage, die die Ambivalenz der Gewalt-Rhetorik der Epoche auf den Punkt brachte: Godard erklärt den angestrebten Effekt der Montage des Palästina-Films, dass nämlich am Ende des Filmes die Wahrnehmung der Farbe Rot deutlich verändert sei: «At the beginning it was just red, blood – now it means revolution.»¹⁷⁹ Dass die revolutionäre Gewalt als legitimes Mittel der Politik betrachtet wurde, entsprach dem transgressiven ›air du temps‹ der späten 1960er-Jahre, so Jean-Pierre Gorin:

Remember the Sixties? The romantization of violence that was in the air? The idea of its legitimacy? Its reactive nature? Naiveté or not, this was the pathos of the times.¹⁸⁰

Jetzt, während der Arbeit am Fatah-Film, war den Filmemachern die Gewalt selbst auf den Leib gerückt. In einem ›lang andauernden Krieg‹ am Schneidetisch veränderte sich die Form des Films immer wieder. Als die Übersetzung

175 Zur Frage der Gewalt im Pariser Mai siehe Paas, Dieter: «Frankreich: Der integrierte Linksradikalismus», in: Hess, Henner u. a. (Hg.): *Angriff auf das Herz des Staates. Soziale Entwicklung und Terrorismus. Band 2*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1988, S. 167–279, hier S. 198–214.

176 Nach Paul Nizans antikolonialem Essay *Aden Arabie* (1932). Sartre hatte den Text seines Freundes während des Algerienkrieges 1960 wieder herausgegeben; Nizan, Paul: *Aden. Die Wachhunde. Zwei Pamphlete. Vorwort von Jean-Paul Sartre, Dossier zum Fall ›Nizan‹*, Reinbek: Rowohlt 1969.

177 Vgl. MacCabe: *Godard*, S. 197 f.

178 Ebd., S. 198.

179 GODARD IN AMERICA (TC 00:43:10–00:43:17). Bereits in WEEKEND hatte es geheißsen: «Das ist kein Blut, das ist Rot».

180 Jean-Pierre Gorin, E-Mail an den Autor, 15.5.2005; siehe dazu Arendt, Hannah: *Macht und Gewalt* [1970], München u. a.: Piper 2015.

jener Aufnahmen vorlag, die die beiden in Jordanien gedreht hatten, ohne ein Wort Arabisch zu verstehen, erhielten manche nachträglich einen ganz anderen Sinn. Elias Sanbar überliefert dafür ein Beispiel: Es geht um eine Sequenz, die drei Wochen vor den Ereignissen des «Schwarzen September» gefilmt wurde, der später in *ICI ET AILLEURS* zentrale Bedeutung zukommen würde. Zu sehen sind einige Fedayin, die von einer militärischen Operation im Westjordanland zurückgekehrt sind, in deren Verlauf zwei von ihnen getötet wurden.¹⁸¹ Die jungen Männer stehen unter Schock, und sind wütend auf den Verantwortlichen der Operation, der bei den Filmemachern geblieben war. Godard, der von all dem nichts wusste, ließ dem Filmkonzept folgend einen der Fedayin Stehsätze über die Bedeutung von Kritik und Selbstkritik in die Kamera sprechen, während die anderen Fedayin im Hintergrund aufgebracht debattierten. Erst zwei Jahre später, «vor dem Schneidetisch im Erdgeschoss eines Hauses in der Avenue de Maine»,¹⁸² so Elias Sanbar, ergab sich eine neue Sicht der Dinge,

als Godard mit seiner gewohnten Intuition, die Stimme des Mannes, der über Selbstkritik sprach, leiser stellte und stattdessen die Aufzeichnung der Unterhaltung der im Hintergrund sitzenden Kämpfer aufdrehte und mich bat, sie zu übersetzen. «Ihr seid so leichtfertig», sagten diese jungen Fedayin zu ihrem Vorgesetzten, «unser Feind ist wild und nimmt die Dinge nicht auf die leichte Schulter [wie ihr]. Dreimal schon haben uns die Aufklärungseinheiten geheißt, den Jordan an der selben Stelle zu überqueren, und dreimal hat uns der Feind dort erwartet, sodass wir dort Brüder verloren haben...» Es folgten Beschimpfungen.¹⁸³

Sanbar schildert den Eindruck, den diese Entdeckung auf ihn und Godard machte:

Wir waren wie betäubt. Er, weil er mich bis jetzt nie gebeten hatte, das zu übersetzen, was diese Männer sagen, und ich fühlte mich schuldig, weil ich – dessen Muttersprache das war – nichts davon verstanden hatte, so sehr hatten mich Theorien und unerschütterliche Überzeugungen mit Taubheit geschlagen.¹⁸⁴

Sanbar zufolge begann in diesem Moment die Entstehungsgeschichte von *ICI ET AILLEURS*:

Ausgehend von dieser Szene, von dieser Entdeckung, baute Godard jene Sequenz von *ICI ET AILLEURS*, die für mich die tragischste ist, jene, in der Godard diese Szene zeigt und mit brüchiger Stimme erzählt, wie unsere

181 Vgl. Morris: *Righteous victims*, S. 367 f.

182 Sanbar: «Vingt et un ans après», S. 116 (Übers. d. Autors).

183 Ebd.

184 Ebd.

Stimmen jene dieser Männer wiederentdeckten, die wir vernahmen, nachdem wir sie zunichte gemacht hatten.¹⁸⁵

Die jungen Männer, die in dieser Einstellung zu sehen sind, kamen kurze Zeit später im Verlauf des ›Schwarzen Septembers‹ ums Leben. Colin MacCabe:

The filmmakers may have gone to the Middle East, but the soundtrack that they brought with them meant that they were unable to see their own images. The structure of the Dziga Vertov film, with its Maoist emphasis on the people and the armed struggle, had failed to engage the reality of what had been shot. [...] This simple fact of death – a death now evident in the images but rendered invisible by the original soundtrack – is what redeems the images even as it renders the original film null and void.¹⁸⁶

Godard meinte später: «We were not listening and we were pretending to shoot what we thought we were hearing.»¹⁸⁷ In diesem Moment war auch das Ende des Groupe Dziga Vertov besiegelt. Jean-Luc Godard beendete die kollektivistische Filmarbeit und begab sich in eine dialogische Paar-Konstellation mit Anne-Marie Miéville (*1945), in der eine Reihe von essayistischen Filmen entstehen würden. Im Dezember 1973 gründeten die beiden die Firma Sonimage. Sie hatten sich 1971 kennengelernt, als er mit dem Palästina-Film beschäftigt war und sie einen Palästina-Buchladen in Paris leitete.¹⁸⁸ Aber auch Jean-Pierre Gorin war noch in die Diskussion des Filmes involviert. In einem Interview meinte er 1974, der Film müsse nun seine eigene Unmöglichkeit reflektieren:

We've had this film on our back for two years, and it has passed through four or five stages of cutting. One of the interesting things about the film is our impossibility to edit it, but I think we've found some kind of creative possibility to reflect on the impossibility of editing the material. We plan to make four or five films each lasting one and one-half hours out of the ten hours material we have. They will be struggling films in the sense that we will honestly speak about the problems we have been facing in trying to film a historical process. [...] It will break with the normal militant film made on foreign conflicts.¹⁸⁹

185 Ebd. (Übers. d. Autors).

186 MacCabe: *Godard*, S. 241.

187 Addiego, Walter V.: «Godard's film not what the PLO had expected», *San Francisco Examiner* [?] 1976, <https://cinfiles.bampfa.berkeley.edu/cinfiles/DocDetail?docId=11405>.

188 Grant, Catherine: «Home-Movies: The Curious Cinematic Collaboration of Anne-Marie Miéville and Jean-Luc Godard», in: Temple, Michael und Raymond Bellour (Hg.): *For ever Godard*, London: Black Dog 2007, S. 101.

189 Gorin, Jean-Pierre: «Filmmaking and history. Interview mit Christian Braad Thomsen», *Jump Cut* 3/1974, S. 17–19, hier S. 17 ff.

Ein tiefer historischer Wandel machte sich in der Weise bemerkbar, in der Miéville und Godard die palästinensischen Aufnahmen einer Revision unterzogen und den heute als *ICI ET AILLEURS* bekannten Film montierten: Eric Hobsbawm ordnete in den Jahren 1973 bis 1976 das «Ende des Goldenen Zeitalters»¹⁹⁰ des fordistischen Wohlfahrtsstaates, des Systems von Bretton Woods und den Beginn eines «Erdrutsches», der alle seit 1945 bestehenden Gewissheiten in Frage stellte. Mit dem Jom-Kippur-Krieg war das Nahostproblem wieder in den Fokus der Weltöffentlichkeit gerückt. Während der «Sechs-Tage-Krieg» die israelische Gesellschaft euphorisiert und die martialischen Seiten ihrer Selbstwahrnehmung gestärkt hatte, war der Jom-Kippur-Krieg 1973 ein Schock, der die Verletzbarkeit Israels sichtbar machte. Der Mythos von der Unbesiegbarkeit der israelischen Armee war zerbrochen und die Argumentation Israels, von aggressiven Feinden umgeben zu sein, hatte sich bestätigt.¹⁹¹ Die darauffolgende Drosselung der Ölfuhr durch die OPEC-Staaten führte zum Ende des ökonomischen Wachstumsmodells im «Westen» und zum Beginn jener totalisierenden Prozesse, die seit den frühen 1980er-Jahren als «Globalisierung» bezeichnet wurden.¹⁹² 1975 hatten sich auf Einladung von Giscard d'Estaing in Rambouillet zum ersten Mal die Regierungschefs der G-7 getroffen, um drohender «Unregierbarkeit» und den «Grenzen des Wachstums» mit neokonservativen bzw. neoliberalen Rezepten entgegenzuwirken. Henry Kissinger entwickelte hier die Strategie, das Kartell der OPEC aufzubrechen, mit weitreichenden Folgen bis in die Gegenwart. Der Schock des Jom-Kippur-Krieges griff in Gestalt des «Ölschocks» auf die Industriestaaten über und rückte den Mittleren Osten so deutlich ins Alltagsbewußtsein der Europäer*innen wie kein Ereignis zuvor.

ICI ET AILLEURS entstand aus der immer wieder neu ansetzenden Bearbeitung der oben beschriebenen Schlüssel-Sequenz, um die herum der Film sich auskristallisierte. Die davon ausgehende retrospektive Neudeutung der Filmarbeit in Jordanien bildete nun den Inhalt des Films. Die Begegnung mit dem Tod als einem schlechthin irrepräsentablen Realen hatte die Filmemacher in eine Krise geführt. Der Film wird versuchen, diese initiale Erschütterung ästhetisch einzuholen. Die Verschiebung, die *ICI ET AILLEURS* – der Film trug ab 1974 diesen Titel, wie es in den ersten Sätzen des Kommentars heißt – gegenüber «Jusqu'à la victoire» vornahm, wird in jeder seiner Sequenzen deutlich werden: Der Fokus der Aufmerksamkeit verschob sich von Palästina nach Grenoble, von einer Montage *vor* der Aufnahme zu einer Montage *nach* der Aufnahme, von einer militanten Ästhetik hin zu einer essayistischen. Das Scheitern des ersten, antiimperialistischen

190 Vgl. Hobsbawm, Eric: *Das Zeitalter der Extreme*, München: dtv 1998, S. 324f.

191 Vgl. Segev: *Die siebte Million. Der Holocaust und Israels Politik der Erinnerung*, S. 516f.

192 Vgl. James, Harold: *Rambouillet, 15. November 1975. Die Globalisierung der Wirtschaft*, München: dtv 1997, S. 7–14.

Filmkonzepts spiegelte epochale Verschiebungen. Mitte der 1970er-Jahre endete das ›Rote Jahrzehnt‹ und mit ihm auch Hoffnungen, Leidenschaften und Phantasien, die – vermittelt durch Bilder und Worte, Ikonen und Ideologeme – in die globale audiovisuelle Sphäre eingespeist worden waren und dort wild zirkulierten. Der erste Song von Patti Smiths Album *Easter* (1978) artikuliert diesen Bruch. Er war einem Film gewidmet, der nie fertiggestellt wurde.¹⁹³ Das Pathos des erratischen Textes von *Till Victory* übersetzte die Topoi politischer Militanz in Pop. Krieg und Tod wurden darin zu abstrakten Metaphern in einem ortlosen Imaginären, das nicht mehr revolutionär, sondern religiös strukturiert ist:

Till Victory / Raise the sky. / We got to fly over the land, over the sea. / Fate unwinds and if we die, souls arise. / God, do not seize me please, till victory. Take arms. Take aim. Be without shame / No one to bow to, to vow to, to blame. / Legions of light, virtuous flight. Ignite, excite.

And you will see us coming, V formation, through the sky. / Film survives. Eyes cry. / On the hill, hear us call through a realm of sound. / Oh, oh-oh. Down and down. / Down and round, oh, down and round. / Round and round, oh, round and round.

Rend the veil and we shall sail. / The nail, the grail: That's all behind thee. / In deed, in creed, the curve of our speed. / And we believe that we will raise the sky.

We got to fly over the land, over the sea. / Fate unwinds and if we die, souls arise.

God, do not seize me please, till victory.

Victory. Till victory.

193 Vgl. Rosenbaum, Jonathan: «Here, there and down under», *Soho Weekly News* 18.12.1981. Im Booklet zu *Easter* wird auf Godard und Wien Bezug genommen: «in vienna (wein [sic!]) there is the area that surrounds and circulates thru the hotel de france. [...] here is lantern row where hard bucks lean and strut and pose for the passing of pasolini. here too is the street of stills where bertolucci passes his hand thru the light of the lamp. the lamp throws shadows across the face of a screen. here is the image of jean luc goddard [sic] offering up the celluloid strip as a materialization of the conscience of the last generation of military war. future images flicker. the death of the machine gun. the birth and ascension of the electric guitar.» In Godards *FILM SOCIALISME* (2010) spielte Patti Smith sich selbst.

4.2 ICI ET AILLEURS (1976) von Jean-Luc Godard und Anne-Marie Miéville

Essayistische Demontage eines Films

Nach der Uraufführung von ICI ET AILLEURS am 15. September 1976 bemerkte der Philosoph François Châtelet, der Film sei «eine penible und aufwühlende Reflexion, die man wieder und wieder sehen müsste, um ihre ganze Bedeutung zu ermessen.»¹⁹⁴ Tatsächlich werden in den 53 Minuten, die der Film dauert, so viele auditive, visuelle und diskursive Layer gemixt, dass es beim ersten Sehen kaum möglich ist, alle Bedeutungen zu dekodieren, die sich aus seinen komplexen Montagen für Betrachter*innen ergeben können. Im Folgenden wird nicht versucht, die dichte, überdeterminierte Textur des Filmes zu verdoppeln. Die filmische Entwicklung wird in ihrem diachronen Verlauf lediglich grob skizziert, einige zentrale audiovisuelle Konstellationen, die der Film ausarbeitet, werden exemplarisch analysiert, um die Konturen seiner essayistischen Poetik und Politik deutlich zu machen.

Jean-Luc Godard und Anne-Marie Miéville befanden sich Mitte der 1970er-Jahre auf einem ähnlichen Weg wie Chris Marker, der in diesen Jahren versuchte, ein filmisches Resumée zu ziehen, indem er Bilder der Revolte, die er selbst seit den frühen 1960er-Jahren aufgenommen hatte, einer kommentierenden Lektüre unterzog. «*Man weiß nie, was man filmt.*» Dieses Fazit aus dem Kommentar von LE FOND DE L'AIR EST ROUGE (F 1977) teilten Miéville und Godard: In der Nachträglichkeit zeigten die palästinensischen Bilder etwas, was im Moment der Aufnahme nicht gesehen werden konnte. Der Nahe Osten war im Film durch die Originalaufnahmen von 1969/70 präsent, aber auch durch auf Palästina-Israel bezogene Ikonen und Toponyme sowie aktuelle News-Bilder, deren Schauwert von den Massenmedien affektiv aufgeladen wurde. Gerade durch die Weise, in der ICI ET AILLEURS mit solchen Ikonen arbeitete, löste der Film teilweise massive Kritik aus.

Der Film entstand im kritischen Dialog, den Jean-Luc Godard und Anne-Marie Miéville über die Bilder von 1969/70 miteinander führten. Der essayistische Modus von ICI ET AILLEURS entstand aus diesem zweiten Blick, aus der Beobachtung von Beobachtungen, aus einer Reflexion zweiter Ordnung. Während im Fall von «*Jusqu'à la victoire*» die militante Gruppe den sozialen Rahmen der Filmarbeit darstellte, bildete nun das Paar die neue Sozialform des Films.¹⁹⁵ Gemeinsam mit Elias Sanbar verbrachten die beiden viele Stunden in einem Übersetzungsstudio der UNESCO, um das Rohmaterial noch einmal zu sichten.¹⁹⁶ Unabhängig voneinander entwickelten Godard und Miéville Texte und Ideen,

194 Châtelet, François: «Godard rouge et noir», *Le Nouvel Observateur* 27.9.1976 (Übers. d. Autors).

195 Vgl. Baecque: *Godard*, S. 865 (Anm. 22). Anne-Marie Miéville erzählte 1978, dass ihr Godard jeden Tag einen Brief schreibe, seit sie sich 1971 kennengelernt hätten.

196 Vgl. ebd., S. 526.



50 Das Dispositiv des Fernsehens vermittelt das ›Anderswo‹ mit dem französischen ›Hier‹; Screenshot aus ICI ET AILLEURS (TC 00:00:35)

bevor sie die Dialogfragmente zusammensetzen und vereinen; beide zeichnen ihre Stimmen auf, wie beim Streitgespräch eines Paares. Aber sie lenken das Ganze nicht gemeinsam: Bei den Dreharbeiten spricht Godard und ist aktiv, während Miéville beobachtet und fotografiert.¹⁹⁷

Godard und Miéville sind mit ihren eigenen Stimmen im Film präsent. Ihr Gespräch adressiert das Publikum auf indirekte Weise als schweigende Teilnehmer*innen. ICI ET AILLEURS bricht mit der Idee, in den Zuschauer*innen die Adressat*innen einer ideologischen Anrufung zu sehen, denn die Medien produzierten inzwischen «*Millionäre an Bildern der Revolution*», wie es im Kommentar des Films einmal heißt. Lautete 1969 die Frage, wie der Kampf der Palästinenser*innen Teil des globalen Kampfes gegen den Imperialismus wird, wurde sie 1976 umformuliert: Was sind die historischen und medialen Bedingungen der Möglichkeit, den Kampf der Palästinenser*innen wahrzunehmen? Und was haben diese Bilder vom ›Anderswo‹ mit unserem Leben im ›Hier‹ zu tun? Der Diskurs des Films stellt die Frage in allgemeiner Form: Wie kann man ein Bild von sich selbst herstellen, das unabhängig von den Verkettungen ist, in die der telematische Kapitalismus die Bilder stellt?

Der Film bringt zwei Orte miteinander ins Spiel: ›Hier‹ eine französische Familie vor dem Fernseher (Abb. 50), ›anderswo‹ die ›palästinensische Revolution‹. Die Schauplätze sind über Medien televisuell verbunden. Der entscheidende ästhetische Kunstgriff des Films – die Einführung des französischen Schauplatzes – ging auf Anne-Marie Miéville zurück.¹⁹⁸ Nicht laotische Guerrilleros betrachten die Filmbilder aus Palästina, sondern eine französische Arbeiterfamilie. Godard:

197 Ebd., S. 527 (Übers. d. Autors).

198 Vgl. ebd., S. 528.

Man geht mehr davon aus, wo man ist, als von dort, wo man nicht ist. Man sagt also nicht: «Ich schaue, was in Portugal los ist», sondern man nimmt sich wirklich die Zeit, um zu sagen: «Von *hier* bin ich ausgegangen und folgendes bringt mir dieses *Anderswo* oder nimmt es mir, im *Hier*.» [...] Das *Anderswo* kann sehr gut LIP¹⁹⁹ sein oder Portugal,²⁰⁰ Palästina etc. Aber das *Hier* muss von der Art sein: «Meine Frau im Bett mit einem anderen», ob wahr oder nicht. Hier könnte auch sehr gut ein Drucker sein, der seinen Patron anfleht, seinen Arbeitsplatz zu erhalten. Aber dem müsste sein wahres *Anderswo* korrespondieren: «Welch seltsamer Gebrauch der Zeit für einen Arbeiter, für die Arbeiterklasse Übles zu drucken.» Wenn man das *Hier* und das *Anderswo* nicht verbindet, beschränkt man die Bewegung auf ihren Ausgangs- oder Ankunftspunkt.²⁰¹

Im Film kehrt diese Einstellung immer wieder: Eine Kleinfamilie im kleinbürgerlichen Wohnzimmer, in geschlechterstereotypen Körperhaltungen vor dem Röhrenbildschirm im Zentrum des Wohnzimmers fixiert, dem «Fenster zur Welt».²⁰² Aus einem Agitprop-Film wurde nun ein kritisches Homemovie, eine Art essayistische Sitcom. Ein genauer Blick auf die *Mise-en-scène* ergibt, dass die Präsenz des «Anderswo» nicht nur über televisuelle Bilder, sondern auch Objekte, orientalisierende Teppiche, präsent ist. Irmgard Emmelhainz schreibt über die Funktion dieser Einstellung, die die Blickpunkte von «Hier» und «Anderswo» miteinander multipliziert:

The juxtaposition between France and Palestine creates a cartographic cognitive map of Palestine seen from the point of view of «France». The French family is depicted as a domestic gathering watching television in the living room, becoming the allegory of the mediatised social space, the site for the shared sensible, portraying the French as a community of viewers constituted by the television screen.²⁰³

Der Film will nachdenken über das Fernsehen als soziales Dispositiv, das der televisuellen Gemeinschaft beliebige Gestalten des «Anderswo» ins «Hier» kommuniziert. Der Film sollte nun nicht mehr die internationalistische Verknüpfung lokaler Schauplätze zu einem weltrevolutionären Netz darstellen, sondern einen

199 In der Uhrenfabrik LIP in Besançon hatten die streikenden Arbeiter*innen 1973/74 die Produktion in Selbstverwaltung übernommen.

200 In Portugal hatte im April 1974 die «Nelkenrevolution» gegen die Salazar-Diktatur begonnen.

201 Godard, Jean-Luc: «Faire les films possibles là où on est. Interview mit Yvonne Baby (*Le Monde* 25.9.1975)», in: Bergala, Alain (Hg.): *Godard par Godard. Des années Mao aux années 80*, Paris: Flammarion 2007, S. 150–153, hier S. 151 f. (Übers. d. Autors).

202 Diese Szenen wurden im Grenobler Haus des Kameramannes William Lubtchansky gedreht, dessen Töchter auch die Rollen der Kinder spielten; vgl. MacCabe: *Godard*, S. 414. Godard und Miéville wohnten damals auch in diesem Appartement; vgl. Baecque: *Godard*, S. 528.

203 Emmelhainz, Irmgard: «From Third Worldism to Empire: Jean-Luc Godard and the Palestine Question», *Third Text* 23/5/2009, S. 649–656, hier S. 651.



51 Digitale Schriftinserts verweisen bereits auf die Ära des Displays; Screenshot aus ICI ET AILLEURS (TC 00:03:39)



52 «Der Tod ist im Film durch einen Fluss von Bildern repräsentiert»; Screenshot aus ICI ET AILLEURS (TC 00:08:28)

reflexiven Raum schaffen, in dem über die politische Bedeutung medial vermittelter Relationen nachgedacht werden könnte:

Wir bestehen bei dem Titel *Hier und anderswo* auf dem Wort *und*: Der wirkliche Titel des Films ist *und*, es ist weder *hier* noch *anderswo*, es ist *Hier UND anderswo*: Also eine bestimmte Bewegung.²⁰⁴

«*EN REPENSANT A CELA*» (Abb. 51) – «Im Nachdenken darüber». Der Film eröffnet mit der Erinnerung daran, was der erste Film hätte sein sollen. Zu den jordanischen Filmaufnahmen zitieren Godard und Miéville die maoistischen Formeln vom «*Willen des Volkes*» und dem «*bewaffneten Kampf*», der addiert mit der «*politischen Arbeit*» den «*langandauernden Volkskrieg*» ergibt – «*bis zum Sieg*». Der Kommentar formuliert, was damals die Singularität dieser Bilder und Töne auszumachen schien:

*«Und wir sagten, dass dies das Neue im Nahen Osten sei, fünf Bilder und fünf Töne, die man auf arabischem Boden nie zuvor weder gehört noch gesehen hatte.»*²⁰⁵

Godards Kommentar benennt nun die Krise, in die das Projekt geraten ist, diese Bilder und Töne zu zeigen. Die Dinge hätten sich nicht der Dialektik folgend entwickelt: «*Ganz schnell brechen die Widersprüche auf, wie man so sagt, und du mit ihnen.*»

Der «Schwarze September» ist die Chiffre dieses Eklat. Einige Montagesequenzen von kurzen Einstellungen von 1969/70 werden durch Fotos von Toten unterbrochen (Abb. 52). Während die selbst gedrehten 16-mm-Aufnahmen farbig leuchten, wirken die vom Monitor abgefilmten Fotos sinister. Mit ihrer blinkenden Signatur gleichen sie kybernetischen Totenmasken: «*AMMAN, SEPTEMBER 1970*». Diese

204 Godard: *Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos*, S. 230.

205 Im Folgenden wird der Text der ersten deutschen TV-Ausstrahlung (WDR3, 17.2.1977) von *HIER UND ANDERSWO* zitiert und durch kursive Setzung als Gesprochenes ausgewiesen.

Exposition macht klar, dass die neue Form des Films in jedem Moment von einem Trauma motiviert ist. Der Film, der ursprünglich auf den in der Zukunft liegenden Sieg zielte, wird zu einem audiovisuellen Grabmal, zur ethischen Geste gegenüber Toten, in deren Schuld die Filmemacher*innen stehen. Serge Daney:

Was zurückgehalten, behalten wurde, kann so befreit, rückerstattet werden, selbst wenn es zu spät dazu ist. Die höchste List: man erstattet Bilder und Töne, wie man Ehren erweist – den Toten.²⁰⁶

Mit dem Bezug auf den Tod kehrte in der Filmarbeit Godards die Bazin'sche Bildauffassung wieder, die das fotografische Bild als ontologische Spur einer Präsenz begriff. Wo die Filmemacher glaubten, Bilder für den kommenden Sieg zu konstruieren, hatten sie unwissentlich ›den Tod bei der Arbeit‹ (Jean Cocteau) gefilmt. Ihr Filmmaterial bewahrte die gespenstische Spur von Toten, ICI ET AILLEURS war der Versuch, dieser Tatsache gerecht zu werden.

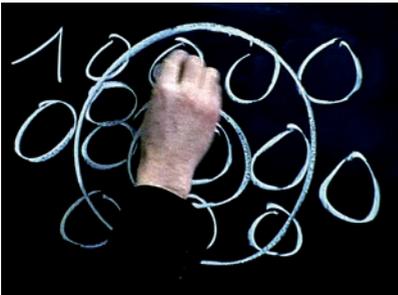
Der Film kreist um einige Fragen, die in immer neuen Konstellationen berührt werden: 1. Wie gebraucht man die Zeit? Die persönliche Zeit und die Zeit der Geschichte zwischen Utopie und Trauma. 2. Wie organisiert man den Raum? Als politisches Territorium und als medial vermittelte Räumlichkeit. 3. Die Frage nach dem Digitalen als einer neuen Form des Kapitalismus, die die dialektische Befreiungsperspektive auf völlig neue Weise zu unterminieren droht. 4. Wie macht man sich ein eigenes Bild? Die ästhetische Frage nach den Möglichkeiten des Kinos und der Kunst, die Wahrnehmung, das Sehen und die Bilder vor der Kolonisierung durch die Kybernetik und das Spektakel zu schützen.

Auf einer elektrischen Rechenmaschine werden Jahreszahlen addiert und subtrahiert, emblematische Markierungen des revolutionären Gedächtnisses: 1789, 1917, 1936, 1968... *«Vermutlich hat man deswegen Additionsfehler machen müssen, weil man dem Traum immer wieder Hoffnung hinzufügen wollte.»* (Abb. 53) Die Montage verschiebt die Arbeit am palästinensischen Gedächtnis ins ›Hier‹ der französischen Gegenwart. Zum ersten Mal erscheint als digitales Insert der Titel des Films, *«ICI ET AILLEURS»*. Der Kommentar versucht mit Archivbildern aus dem Pariser Mai, die beiden Orte in Verbindung zu bringen: *«Französische Revolution und ... und ... und ... Arabische Revolution»*. Die geschichtliche Dialektik stottert, die Konjunktion schafft keine höhere Synthese mehr. Der Kommentar reiht an dieses Begriffspaar weitere, und montiert dazu Bilder von Zeitungsartikeln, die das Scheitern der utopischen Hoffnungen von 1968 verzeichnen: *«[...] Eingang UND Ausgang, Ordnung UND Unordnung, innen UND außen, schwarz UND weiß, noch UND schon, Traum UND Wirklichkeit, hier ODER anderswo*

206 Daney, Serge: «Der Terrorisierte (Die Godard'sche Pädagogik)», in: Ofner, Astrid (Hg.): *Jean-Luc Godard. Retrospektive der Viennale 1998 in Zusammenarbeit mit dem Österreichischen Filmmuseum*, Wien 1998, S. 72–76, hier S. 75.



53 Auflösung der Dialektik im Digitalen; Screenshot aus ICI ET AILLEURS (TC 00:11:47)



54 Die «Godard'sche Pädagogik» (Daney) in Aktion; Screenshot aus ICI ET AILLEURS (TC 00:16:13).

[...]» Die Serie hält beim Term «*arm ODER reich*» inne:

«Zu einfach und zu leicht, die Welt einfach in zwei Lager zu teilen. Zu einfach und zu leicht, einfach zu sagen, dass die Reichen im Unrecht sind und die Armen im Recht.»

Es folgt eine Montage, die Widersprüchliches verbindet: Breschnew UND Nixon, die binäre Welt des Kalten Krieges. Von einer Straßenszene, in der das Bild zum Fenster wird, schneidet der Film zur Aufnahme einer Schultafel, wodurch das Bild zum Medium einer abstrakten mentalen Operation wird. Die «Godard'sche Pädagogik»²⁰⁷ (Serge Daney) tritt in Aktion, eine Hand führt mit Kreide eine Kalkulation aus, die der Kommentar erklärt (Abb. 54):

«Ja, wie funktioniert das Kapital? Vielleicht ein wenig so: Ein Armer und eine Null gleich ein weniger Armer. Ein weniger Armer und noch eine Null gleich ein

noch weniger Armer. Ein noch weniger Armer und noch eine Null gleich ein Reicherer. Ein Reicherer und noch eine Null gleich ein noch Reicherer. Ein noch Reicherer und noch eine Null gleich ein noch viel Reicherer. So funktioniert das Kapital: In einem gegebenen Moment addiert es. Und es sind lauter Nullen, die es addiert.»

Die «Dialektik» des Kapitals lässt die historische Entwicklungslogik ins Leere laufen. Das binäre Nullsummenspiel des Kapitalismus reduziert alles und jeden auf den Nullgrad der Äquivalenz:

«Wir müssen sehen lernen, dass diese Tausende von mir und von Euch, dass wenn es darum geht, zu zahlen, wenn die Stunde der Endabrechnung aller Niederlagen und Siege heranrückt, dass wir dann sehr oft in den Arsch gekniffen sind. Wir sind in den Arsch gekniffen, weil wir, ich es nicht sehen wollten, du auch nicht, sie auch nicht und er auch nicht: dass all seine Träume zu einem gegebenen und dann wieder zurückgenommenen Moment repräsentiert sind durch Nullen, die diese Träume multiplizieren. Sehen lernen, nicht lesen lernen.»

207 Daney: «Der Therrorisierte (Die Godard'sche Pädagogik)».

Das visuelle Spiel mit 0 und 1, der Signatur der beginnenden Digitalisierung, mündet in ein bitteres Fazit:

«Wir hatten keine Zeit zu sehen, dass in diesem bestimmten Moment, an diesem bestimmten Ort alle unsere Hoffnungen auf Null reduziert wurden.»

Der Diskurs des Films behauptet einen Nullpunkt der Geschichte, eine Erschöpfung des «Prinzips Hoffnung», und wendet sich der Vergangenheit zu, um die Gründe für das Scheitern im historischen Imaginären zu suchen. Der Film wird zum analytischen Werkzeug der Dekonstruktion. Im Mai 1975, zwei Wochen vor der Fertigstellung von ICI ET AILLEURS, erläuterte Godard bei einer Pressekonferenz in Cannes sein neues Verhältnis zum Kino:

Das Kino kann uns nur noch interessieren in dem Maß, wie es uns gelingt, es zu zertrümmern. So wie man einen Atomkern spaltet, beispielsweise oder eine biologische Zelle öffnet, um sie zu untersuchen.²⁰⁸

ICI ET AILLEURS lässt ikonische Bilder und Töne des 20. Jahrhunderts miteinander kollidieren. Die Videotechnik bot neue Möglichkeiten, Bilder reflexiven Prozeduren zu unterziehen und Godards Methode, mit dem Videomixer «den Schnitt gleich in die Inszenierung zu verlagern»²⁰⁹ (Klaus Theweleit), nahm die digitale Bildbearbeitung vorweg. Der Film demonstriert, dass die Kalkulationen mit der Rechenmaschine zwei historische Sequenzen mit unterschiedlichem Resultat ergeben: Während man «hier» die Oktoberrevolution und die Volksfront addiert und als Ergebnis den Pariser Mai erhält – «1917 + 1936 = 1968» –, führt «anderswo» die Addition dieser Zahlen zu einem düsteren Ergebnis: «1917 [Balfour-Deklaration; Anm. d. Autors] + 1936 [Arabischer Aufstand] = 1970 [«Schwarzer September»].²¹⁰

Der Film übersetzt diese Kalkulationen in Montagen: Die erste Sequenz beginnt mit dem Foto einer vermmumten jungen Frau aus dem Mai 1968 (Abb. 55) und stellt es dann in Relation zu Ikonen der Oktoberrevolution, der Volksfront und der Hitler-Barbarei.



55 Der Film «addiert aus Bildern von 1917 und 1936 ein Bild vom Mai 1968; Screenshot aus ICI ET AILLEURS (TC 00:17:17)

208 Godard, Jean-Luc: «Warum ich hier spreche... [Pressekonferenz bei den Filmfestspielen von Cannes im Mai 1975]», *Filmkritik* 225 / September 1975, S. 420–429, hier S. 423.

209 Theweleit: *Deutschlandfilme – Godard, Hitchcock, Pasolini*. Filmdenken & Gewalt, S. 24.

210 Vgl. Emmelhainz, Irmgard: «Before our eyes: Les mots, non les choses. Jean-Luc Godard's ICI ET AILLEURS (1970–1974) and NOTRE MUSIQUE (2004)», University of Toronto 2009, S. 290 f.



56–59 Eine audiovisuelle Demonstration: Lenin und die Oktoberrevolution (TC 00:17:21), Léon Blum und die Volksfront (TC 00:17:27), Hitler und der Nationalsozialismus (TC 00:17:37), Lenin und Hitler überblendet (TC 00:17:43); Screenshots aus ICI ET AILLEURS

Eine Montage innerhalb des Bildrahmens demonstriert eine Schnittmenge: Zunächst ist das Bild des grüßenden Lenin sichtbar (Abb. 56). Links oben öffnet sich ein Ausschnitt eines weiteren Bildes: eine emporgestreckte Hand, auf der Tonspur ein Männerchor, die elegische sowjetische Hymne. Der Videomixer öffnet den Bildausschnitt, bis das Bild den gesamten Kader füllt (Abb. 57). Es zeigt Vertreter der Volksfrontregierung – ganz links im Bild Léon Blum –, die am 14. Juli 1936 in die Menge winken. Die Montage überlagert nun diese Fotografie von unten her durch ein anderes Bild, ein Foto von Adolf Hitler. Sobald dessen ikonisches Bärtchen sichtbar ist, wird der sowjetische Chor ausgeblendet. Nach einem Moment der Stille ist die bellende Stimme Hitlers zu hören, der über «*unser Werk und unser Wirken*» spricht, während die Videomontage das Bild von 1936 wieder auf den kleinen Ausschnitt links oben reduziert. In dieser suggestiven Juxtaposition sieht die winkende Hand so aus, als wäre sie zum «Hitlergruß» emporgereckt (Abb. 58). Nachdem Hitler und Lenin in einer Doppelbelichtung erscheinen (Abb. 59), markiert ein blinkendes Schriftinsert den kleinsten gemeinsamen Nenner, in dem die drei Fotos auf unheimliche Weise übereinstimmen: «*POPULAIRE*». Die Schnittmenge dieser drei historischen Situationen wird sichtbar: das «Populäre», die notorische Rhetorik der Gemeinschaft und des «Volkes».

Was *sagt* diese Montage? Behauptet sie eine einfache Identität? Will sie suggerieren, dass die sozialistische Rede vom ‚Volk‘ auf dasselbe hinauslief wie die nationalsozialistische? Will sie kritisieren, dass die Gesten der Linken von der Rechten übernommen worden waren? Dass in der Geste des ‚Populären‘ immer schon ein Element und der Ursprung des Totalitarismus liegt? Nicht um solch kurzschlüssige Aussagen ging es, sondern um eine kritische Revision des politischen Imaginären in einem Moment der Niederlage und der Enttäuschung, um die Demontage revolutionärer Mythen und um die Demonstration der Eigen-gesetzlichkeit des Visuellen. Dazu experimentierte der Film mit Ähnlichkeiten, Homologien, Wechselwirkungen und Übergängen zwischen emanzipatorischen und reaktionären Bewegungen.

Dies gilt im Besonderen für die zweite Version der Addition von 1917 und 1936, die der Film nun ausführt. Die Montage wird eröffnet mit dem Foto des verstümmelten und verbrannten Körpers eines Palästinensers, das im Verlauf des ‚Schwarzen September‘ 1970 aufgenommen wurde. Es handelt sich um einen Ausschnitt eines Fotos des Magnum-Fotografen Bruno Barbey, der zwischen Februar 1969 und Februar 1971 eine Fotoreportage über die Palästinenser*innen machte, die dann mit einem Text von Jean Genet im August 1971 veröffentlicht wurde.²¹¹ Dieses Bild wird wieder vom Bild Lenins abgelöst. Während die Sow-jethymne zu hören ist, wird von Lenin zu Hitler geschnitten. In einem schwarzen Bildausschnitt rechts oben beginnt das Insert «ISRAEL» zu blinken. Als ein Foto von Golda Meir in diesen Bildausschnitt gesetzt wird (Abb. 60), ist wieder ein Ausschnitt aus einer Rede Hitlers zu hören, in der er die Situation der ‚Sudetendeutschen‘ in der Tschechoslowakei mit jener der Araber im britischen Mandatsgebiet Palästina verglich: «... *anderer Staatsmänner ein zweites Palästina entstehen zu lassen.*»²¹² Auch Golda Meirs Hand erinnert nun an eine Hand, die zum ‚Hitlergruß‘ erhoben ist. Die Montage transformiert diese provozierende Anordnung im nächsten Moment in eine weitere: Das Bild Hitlers wird von Schwarz-kader ersetzt, auf der Tonebene ist die klagende Stimme eines Kantors zu hören: «*Auschwitz... Majdanek... Treblinka...*».²¹³ Inzwischen wird das blinkende Schrift-insert «ISRAEL» Buchstabe für Buchstabe in «PALESTINE» umgeschrieben (Abb. 61), worauf wieder Hitler eingblendet wird. Die Tonspur verstummt in

211 Genet, Jean und Bruno Barbey: «Les palestiniens. Vus par Bruno Barbey, texte de Jean Genet», *Zoom. Le magazine de l'image* 8.8.1971, S. 72–92, hier S. 76.

212 Rede auf dem Reichsparteitag über die ‚Sudetenkrise‘ 12.9.1938, zwei Wochen vor dem Einmarsch in die Tschechoslowakei.

213 Die Worte stammen aus dem jüdischen Gebet *El male rachamim*. Nach 1945 wurde der mittelalterliche Text erweitert und zum Gedenken an die Opfer des Holocaust und in Israel auch zum Gedenken an gefallene IDF-Soldat*innen gesungen. Godard und Miéville verwendeten eine Aufnahme des Kantors Shalom Katz, der es 1946 beim 22. Zionistenkongress in Basel vorgetragen hat. Auch am Ende von De Sicas *DER GARTEN DER FINZI-CONTINI* (1970) ist sie zu hören.



60–63 Audiovisuelle Juxtaposition von Fotos von Adolf Hitler und Golda Meir: Das Insert «ISRAEL» (TC 00:18:29), wird in «PALESTINE» umgeschrieben (TC 00:18:34, 00:18:40), die Montage endet mit einem «Schockbild» (Barthes) aus dem «Schwarzen September» (TC 00:18:43); Screenshots aus ICI ET AILLEURS

diesem Moment kurz, während «PALESTINE» blinkt (Abb. 62). Von dieser Konstellation bleibt nach dem nächsten Schnitt nur noch das blinkende Insert übrig, auf der Bildebene ist noch einmal Bruno Barbéys Foto des verstümmelten Körpers zu sehen (Abb. 63), während nun die Stimme des palästinensischen Dichters Mahmoud Darwish zu hören ist, der eines seiner Gedichte rezitiert.

Die israelische Ministerpräsidentin Golda Meir hatte im Juni 1969 mit ihrer Antwort auf die Frage nach der Bedeutung des palästinensischen Nationalismus die Existenz der Palästinenser überhaupt in Abrede gestellt:

There was no such a thing as Palestinians. When was there an independent Palestinian people with a Palestinian State? It was either southern Syria before the First World War and than it was a Palestine including Jordan. It was not as though there was a Palestinian people in Palestine considering itself as a Palestinian people and we came and threw them out and took their country away from them. They did not exist.²¹⁴

214 Giles, Frank: «Interview mit Golda Meir», *Sunday Times* 15.6.1969.

1974 hatte Mustafa Abu-Alis von der Palestinian Cinema Institution produzierter Film *THEY DO NOT EXIST*²¹⁵ auf diese Erklärungen reagiert und Aufnahmen aus jordanischen Flüchtlingslagern gezeigt. Deren improvisierte Behausungen waren deutlich den verlorenen Häusern und Gärten nachempfunden und sollten auf diese Weise Meirs Behauptungen empirisch widersprechen.

Godard und Miéville suchen Zusammenhänge zwischen der ›jüdischen‹ und der ›palästinensischen Frage‹. Zu sehen ist von einem Monitor abgefilmte News-Footage, schwarz eingerahmt. Die Stimme eines Nachrichtensprechers erläutert, was da zu sehen ist: In einer von orientalischen Juden bewohnten Stadt dringt ein vom «*Paroxysmus des Zornes*» erfüllter Mob in ein Haus ein; die Leichname von vier palästinensischen Fedayin werden aus den Fenstern geworfen; die hysterische Menge ruft ›Tod den Terroristen!‹, die leblosen Körper werden von Männern ins Feuer geworfen und auf der Straße verbrannt (Abb. 64). Ort und Zeit dieser Aufnahmen werden nicht näher identifiziert, die Stimme Anne-Marie Miévilles bezieht angesichts dieser Bilder den ethischen Imperativ, der sich aus dem Holocaust ergibt, auf die palästinensischen Toten:

«Wenn man diese Bilder sieht, gibt es nur eines zu sagen, gibt es nur einen Ton:
[Stimme eines Kantors:] *Auschwitz... Majdanek... Treblinka...*»

Direkt im Anschluss an diese Montage geht es um die andere Seite der Gewalt: Der Kommentar referiert die Ereignisse bei den Olympischen Spielen in München im September 1972, während die Stimme eines Sportreporters zu hören ist. Anne-Marie Miéville kommentiert:



64 Godard/Miéville beziehen die Ethik des Holocaust auf das Nahostproblem; Screenshot aus *ICI ET AILLEURS* (TC 00:44:23)



65 Godard sieht im Namen des ›Muselmann‹ einen Konvergenzpunkt von jüdischer und palästinensischer Frage; Screenshot aus *ICI ET AILLEURS* (TC 00:46:12)

²¹⁵ Vgl. Gertz, Nurith und George Khleifi: «From Bleeding Memories to Fertile Memories. Palestinian Cinema in the 1970s», *Third Text* 20/3/2006, S. 465–474, hier S. 471 f.

«Ich weiß nicht. Ich bin sicher, man hätte auch etwas anderes machen können. Überleg' mal! Die Bedingungen, unter denen das damals stattfand: In München, an jenem Tag war die Macht des Imperialismus das Fernsehen und zwei Milliarden Zuschauer, die ein Programm wollten. Also davon profitieren, dass die ganze Welt zuhört, um zu sagen: «Blendet von Zeit zu Zeit dieses Bild ein.» [Bild eines Flüchtlingslagers (Abb. 37)] Und falls das abgelehnt wird, davon profitieren, dass die ganze Welt fern sieht, um zu sagen: «Ihr weigert Euch also dieses Bild zum Beispiel bei jedem Finale einzublenden. Gut, dann bringen wir die Geiseln um und werden anschließend selber umgebracht. Und sowohl für sie wie für uns finden wir das blödsinnig, für ein Bild zu sterben und wir haben ein wenig Angst.»»

Diese Überlegungen schließen an die publizistische Reaktion Jean-Paul Sartres auf das Münchner Attentat an, der sich im Oktober 1972 gegen die Skandalisierung der Aktion gewandt und gefordert hatte, «dass man jetzt, sofort, das Problem der Palästinenser lösen muss.»²¹⁶ Die Sequenz endet mit einem kurz sichtbaren Bild von Überlebenden eines NS-Konzentrationslagers und wendet sich damit den beunruhigenden historischen Konnotationen zu, die die Spiele in München aufgerufen hatten. Das Bild der befreiten KZ-Häftlinge in gestreiften Anzügen wird dann durch das Bild der französischen Familie vor dem TV-Gerät neu gerahmt. Die sonore Stimme eines Fernsehsprechers nennt die Fakten des Massenmords:

«Zwölf Millionen Männer, Frauen und Kinder wurden deportiert. Neun Millionen sind umgekommen. Und für sechs Millionen von ihnen bestand ihr einziges Verbrechen darin, Jude zu sein.»»

Zum ersten Mal taucht nun im Werk Godards die Figur des «Muselmann» auf, jenes jüdischen KZ-Häftlings, der sich im liminalen Bereich zwischen Leben und Tod befindet, dem Primo Levi auf einigen unvergesslichen Seiten von *Ist das ein Mensch?*²¹⁷ ein Monument gesetzt hat. Godards Kommentar nimmt in sehr salopper Weise auf diese Lektüre Bezug:

«Eins ist mir aufgefallen, weißt du, als ich Bücher über die Konzentrationslager las. Als die Deportierten sich nicht mehr auf den Beinen halten und wirklich zu gar nichts mehr taugten, im allerletzten Stadium des physischen Verfalls also, ab da wurde ein Deportierter «Muselmann» genannt.»

216 Sartre, Jean-Paul: «Artikel Sartres in *La Cause du peuple – J'accuse*, Nr. 29 vom 15. Oktober 1972», in: ds.: *Überlegungen zur Judenfrage*, Reinbek: Rowohlt 1994, S. 208–210, hier S. 209.

217 Levi, Primo: *Ist das ein Mensch? Ein autobiographischer Bericht*, München: dtv 2006; siehe Agamben, Giorgio: *Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003, S. 36–75. Zu einer Kritik an der Ontologisierung dieses Begriffs siehe Oster, Sharon B.: «Impossible Holocaust Metaphors: The Muselmann», *Prooftexts: A Journal of Jewish Literary History* 34/3/2014, S. 302–348.

Es folgt eine Montage von Archivbildern von Massengräbern und den Ermordeten. Die Stimme Anne-Marie Miévilles verweist dann direkt auf die von einem Monitor abgefilmte Großaufnahme eines Gesichts (Abb. 65):

«Dies hier ist ein Jude in einem solchen Zustand, dass er von der SS ‹Muselmann› genannt wurde.»

Godard beschäftigt obsessiv die Idee, dass im Namen des ‹Muselmann› eine Verbindung von jüdischer und palästinensischer Geschichte aufzufinden sei – bereits am Beginn des Filmprojekts, als Godard den PLO-Vorsitzenden zum Interview traf. Nachdem Jasser Arafat die Frage nach der Zukunft der palästinensischen Revolution unbeantwortet gelassen hatte, konfrontierte ihn Godard mit seiner Hypothese:

I told him that the origin of the Palestinian difficulties had to do with the concentration camps, and he said ‹No, that's their story, the Germans and the Jews›, and I said, ‹No, you know that in the camps, when a prisoner was very weak, close to death, they called him Musulman.› And he said: ‹So what?› And I said, ‹You see, they could have called him black or any other name, but no, they said Muslim. And that shows that there's a relationship, it's a direct relationship.›²¹⁸

Zehn Jahre später formulierte Godard diese Idee noch einmal in einem Brief an Elias Sanbar, der in einer von ihm gestalteten Ausgabe der *Cahiers du cinéma* abgedruckt wurde:

Der gegenwärtige Krieg im Mittleren Osten wurde in einem Konzentrationslager geboren, an jenem Tag, an dem sich ein großer jüdischer Clochard vor dem Sterben von irgendeinem SS'ler auch noch als Muselmann behandeln ließ. Man müsste wirklich das Genie des Bösen sein, um in die Erinnerung an sechs Millionen jüdische Tote die Erinnerung an den Hass auf den Anderen übertragen zu können. Aber des anderen Juden diesmal, denn innerhalb von dreißig Jahren traf das jüdische Volk seinen Nächsten, ein anderes jüdisches Volk, an einem ziemlich bestimmten Ort, nicht in Nacht und Nebel, eher in der Sonne, das ihm sagen würde: Ich bin dir ähnlich, ich bin ein Palästinenser.²¹⁹

Der Bezug zur Epoche des Nationalsozialismus, die im Skizzenbuch von 1969/70 noch keine Rolle gespielt hatte, steht im Zentrum von ICI ET AILLEURS. Colin MacCabe beschrieb die zentrale Bedeutung, die die Geschichte des Nazismus für die Arbeit von Godard und Miéville nun hatte:

218 Brody: *Everything is cinema. The working life of Jean-Luc Godard*, S. 252f.

219 Godard, Jean-Luc: «Lettre integral de Jean-Luc Godard à Élie Sanbar, quelque part en Palestine, le 19 juillet 1977», *Cahiers du cinéma* n° 300 / Mai 1979, S. 16–19, hier S. 17f. (Übers. d. Autors); siehe Godard/Ishaghpour: *Archäologie des Kinos – Gedächtnis des Jahrhunderts*, S. 78.



66 «Wie hat dieser Ton die Macht ergriffen?»;
Screenshot aus ICI ET AILLEURS (TC 00:32:51)



67 Kurzschluss von Gegenwart und Nazismus;
Screenshot aus ICI ET AILLEURS (TC 00:34:58)

Hitler and the concentration camps must be at the centre of any political understanding; they should not be understood as exceptions, but rather as providing the very model of the political processes which confront us.²²⁰

In mehreren Montagen erprobt der Film unterschiedliche Weisen, diesen Zusammenhang herzustellen.

In einer Sequenz, in der der Kommentar über die Bedeutung des Tons reflektiert, wird dieser auf der Bildebene in der Anzeige eines vu-Meter, einem akustischen Aussteuerungsmessgerät, sichtbar gemacht (Abb. 66). Der Kommentar behauptet, dass wie bei den Bilderketten, in denen ein Bild das vorige verdrängt, auch ein Ton die Macht über alle anderen übernehmen kann. Die Anzeige schlägt beim tosenden Beifall während einer Hitler-Rede in den roten Bereich aus:

«Es gibt immer einen Moment, einen Punkt in der Zeit... wo ein Ton die Macht über die anderen ergreift... Einen Punkt in der Zeit, wo dieser Ton quasi verzweifelt versucht, diese Macht zu konservieren. [Hitlerrede] Wie hat dieser Ton die Macht ergriffen? Er hat die Macht ergriffen, weil er sich in einem gegebenen Moment durch ein Bild hat repräsentieren lassen.»

Es folgt eine Montage, die jene mit dem Bild Golda Meirs variiert und mit ihr eine Serie bildet: Auf das Bild Richard Nixons, «das Bild eines Gangsters, der die Mafia repräsentiert», folgt ein Foto von Moshe Dayan, dessen Bild auf der Tonebene mit der Fortsetzung der Hitler-Rede montiert wird, die zuvor zum Bild Golda Meirs zu hören gewesen war – «[Stimme Hitlers] <... die armen Araber... Die Deutschen in der Tschecho-Slowakei sind weder wehrlos noch sind sie verlassen> [aufbrausender Jubel]». Die Montage collagiert später ein Bild des lachenden Henry Kissinger mit einem pornografischen Foto, dann mit SS-Runen, die zuvor schon typografisch in den Namen «KiSSinger» eingefügt worden waren (Abb. 67).

220 MacCabe: *Godard*, S. 245.

Zweifellos können diese Montagen als simple Provokationen gelesen werden. Produktiver ist es jedoch, ICI ET AILLEURS auch hier als Essay ernst zu nehmen, als den Versuch, die Mediatisierung von Erfahrung selbst in den Blick zu bekommen. Dazu behandelten Godard und Miéville ihre Bilder wie Chemiker*innen ihre Moleküle oder Brecht seine Schauspieler*innen, mit denen er seine Verfremdungseffekte erzielte. Mit Bertolt Brecht, der eine wichtige Referenz während des Entstehungsprozesses des Filmes gewesen war, konnte auch der Übergang von einer militanten zu einer essayistischen Ästhetik argumentiert werden:

Denn die Zeiten fließen, und flößen sie nicht, stünde es schlimm für die, die nicht an den goldenen Tischen sitzen. Die Methoden verbrauchen sich, die Reize versagen. Neue Probleme tauchen auf und erfordern neue Mittel. Es verändert sich die Wirklichkeit; um sie darzustellen, muß die Darstellungsart sich ändern.²²¹

ICI ET AILLEURS erfand experimentelle Settings und installative Anordnungen, in denen die Bildlichkeit der Bilder selbst exponiert werden konnte. Der Film untersucht unterschiedliche Formen der Serialisierung von Bildern und führt etwa die Differenz zwischen einem synchronen Nebeneinander und einem diachronen Nacheinander von Bildern vor. Zunächst affichieren fünf



68 Arbeit an den Bildern I: Simultane Montage im Raum; Screenshot aus ICI ET AILLEURS (TC 00:20:47)



69 Arbeit an den Bildern II: Ausstellung des kinematografischen Dispositivs; Screenshot aus ICI ET AILLEURS (TC 00:20:56)



70 Arbeit an den Bildern III: Sukzessive Montage in der Zeit; Screenshot aus ICI ET AILLEURS (TC 00:21:20)

221 Brecht, Bertolt: «Volkstümlichkeit und Realismus» [1938], in: ds.: *Gesammelte Werke Band 19, Schriften zur Literatur und Kunst 2*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1967, S. 322–331, hier S. 327.

Schauspieler*innen Fotografien, und ordnen sie den Losungen des antiimperialistischen Kampfes zu: «*der Wille des Volkes*», «*der bewaffnete Kampf*», «*die politische Arbeit*», «*der langandauernde Volkskrieg*», «*bis zum Sieg*» (Abb. 68). Diese Sequenz wird dann von einem 16-mm-Projektor, der links im Bild zu sehen ist, auf eine Leinwand projiziert – das kinematografische Dispositiv wird selbst in den Blick gerückt (Abb. 69). Dann folgt kaderfüllend eine zeitlich gestaffelte Montage derselben Bilder, die zuvor an die Wand gehängt worden waren. Eine weitere Sequenz macht schließlich sichtbar, wie sich das zeitliche Nacheinander der sukzessiven Montage vom Nebeneinander der additiven Montage auf einer Wandfläche unterscheidet: Ein Bild verdrängt jeweils das vorige, was durch die Schauspieler*innen verdeutlicht wird, die als Bildträger*innen vor der Kamera Schlange stehen (Abb. 70). Der Kommentar versucht zu artikulieren, dass im televisuellen Dispositiv die Kategorien des Raumes von der Kategorie der Zeit subsumiert werden:

«Insgesamt hat die Zeit den Raum ersetzt und spricht an seiner Stelle – oder vielleicht... ist es der Raum, der auf den Film in einer anderen Form aufgenommen ist... und der eigentlich überhaupt kein Raum mehr ist, sondern eine Art Übersetzung, eine Art Gefühl, welches man von diesem Raum hat... das heißt: von der Zeit.»

Ein Film ist nichts anderes als eine Kette von Bildern, und Raum und Zeit sind darin aneinander gekettet wie zwei Arbeiter am Fließband – «*von denen jeder zugleich die Kopie wie das Original des Andern ist.*» Ausgehend von der Metapher des Fließbandes werden die Kategorien von Raum und Zeit nun zu Konzepten erweitert, die die Reformulierung grundlegender Fragen des Politischen erlauben:

«Gut, aber wie soll man seine Zeit gebrauchen um seinen Raum auszufüllen? Wie wird der Gebrauch der Zeit organisiert? Wie wird eine Kette organisiert?»

Die Nachdenklichkeit von ICI ET AILLEURS erspürt die Folgen des sich abzeichnenden Übergangs zur Epoche des Postfordismus: «*Die Fabrik vergessen, die Fabrik vergessen*», heißt es im Kommentar. War Chaplins MODERN TIMES (USA 1936) den Wahlverwandtschaften von Fließband und Kino in der Epoche des Fordismus auf den Grund gegangen, verzeichnet ICI ET AILLEURS den Beginn einer Ära, in der nicht mehr die industriellen Produktivkräfte des tayloristischen Fabrikssystems, sondern die kognitiven Produktivkräfte des «general intellect» (Karl Marx)²²² den Kern der kapitalistischen Produktion ausmachen. Zu diesem Übergang gehörte die Verlagerung des Politischen aus der Fabrik hinaus in die vielfältigen Bereiche der «Mikropolitik»: Frauenbewegung, Hausbesetzung, Ökologie, Kommunenbewegung, Konsumkritik, Antipädagogik, Antipsychiatrie, Beziehungsarbeit, Sex etc.

222 Siehe Virno, Paolo: *Grammatik der Multitude: Öffentlichkeit, Intellekt und Arbeit als Lebensformen*. Wien: Turia + Kant 2005.

71 «Wie soll man sein eigenes Bild finden in der Ordnung oder Unordnung der anderen Bilder?»; Screenshot aus ICI ET AILLEURS (TC 00:26:18)



ICI ET AILLEURS arbeitet an einer politischen Bildtheorie, die auf der Höhe dieses Epochenbruchs wäre. Diese stellt sich auch die Frage, welche Rolle die Bilderketten für die Prozesse der Subjektivierung und die Konstruktion des Gedächtnisses spielen. Wie sind unter diesen Bedingungen überhaupt selbstbestimmte Bilder möglich? Auf der Bildebene wird die Ausarbeitung dieser Fragen durch einen neun-teiligen Splitscreen unterstützt, der nacheinander aktuelle und historische Ikonen zeigt und miteinander variiert (Abb. 71).

«Wahrscheinlich besteht eine Kette tatsächlich in der Anordnung von Erinnerungen. Sie kettet diese nach einer bestimmten Gesetzmäßigkeit so aneinander, dass jeder seinen Platz auf der Kette wiederfindet, d. h. sein eigenes Bild. Ja, wie soll man sein eigenes Bild finden in der Ordnung oder Unordnung der anderen Bilder, in Übereinstimmung oder Widerspruch zu ihnen? Und darum: Wie soll man dann sein eigenes Bild herstellen? [...] Ein Bild, das Spuren hinterlässt.»

Godards Stimme präsentiert aus dem Off eine Reihe von aufgeladenen Bildern: Israelische Soldaten und eine verschleierte Frau, eine Frau mit Baby, die Erschießung eines Vietkong durch den Polizeichef von Saigon, ein pornografisches Bild. Die Frage der visuellen Selbstbestimmung stellt sich innerhalb einer Dialektik von Ich und Anderem, die von medialen Spiegelungen überlagert wird:

«Wenn man den Blick eines anderen verwendet, den man aus Bequemlichkeit «mein Mitmensch» nennt und vor dem Blick eines Dritten, der noch nicht da ist, aber bereits repräsentiert wird durch ein Kameraobjektiv, und der Du werden wird. [...] Wahrscheinlich ist es tatsächlich so, dass man sein eigenes Bild mithilfe des Anderen herstellt. Freund oder Feind. Du produzierst Dein Bild, Du produzierst und konsumierst Dein Bild zusammen mit meinem, indem Du mein Bild auf Dein Bild verteilst.»

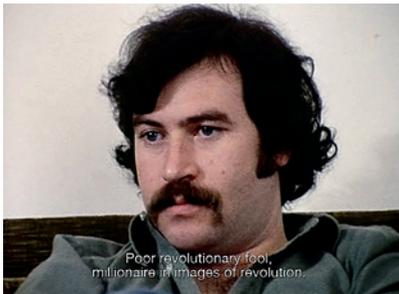
Die Struktur des fotografischen Dispositivs impliziert dem Kommentar von ICI ET AILLEURS zufolge in jedem Bild einen fundamentalen Bezug zur Alterität. Der Ort der Betrachter*innen ist ihm im Modus des Futurum exaktum immer schon eingezeichnet: Du wirst mich gesehen haben. Das eigene Bild ist immer schon von einer Verschiebung zum Anderen hin erfasst. Vielleicht ist es diese Alterität, die der unerschöpflichen Lust auf Bilder zu Grunde liegt.

Der Film kehrt zum französischen Schauplatz zurück, an dem sich ein ‹Hier› und ein ‹Anderswo› überkreuzen. Die Frau besorgt die Kinderbetreuung, der Mann ist arbeitslos. Die Erwachsenen weichen den Fragen der Kinder aus: «Warum...?» Der Kommentar überträgt dies selbstkritisch auf die eigene Unfähigkeit, zu hören, was die Palästinenser*innen zu sagen hatten. Fragen nach der Organisation des Alltags, der Zeit und der Arbeit werden in einer Parallelmontage von Aufnahmen aus Frankreich und Jordanien verallgemeinert. Bereits vorher wurden Bilder palästinensischer Kinder beim paramilitärischen Training und Aufnahmen der französischen Familie, die ebendiese Bilder im Fernsehen sieht, parallel montiert. Der Kommentar konstatiert sarkastisch verkehrte Verhältnisse: «Armer Idiot von Revolutionär. Millionär an Bildern der Revolution.» (Abb. 72–73)

Die Medientheorie, die ICI ET AILLEURS entfaltet, behauptet ein System des Visuellen, in das alle Bilder eintreten, und aus dem alle Bilder hervorgehen:

«Jedes beliebige alltägliche Bild wird so Teil eines vagen und komplizierten Systems, in dem die ganze Welt ein und aus geht. Die ganze Welt, das ist zuviel für ein Bild. ‹Nein, das ist nicht zuviel, sagt der internationale Kapitalismus, der seine ganze Macht auf dieser Wahrheit aufbaut.»

Die Montage zeigt hier einen Splitscreen mit vier TV-Monitoren. Während auf drei Monitoren eine Nachrichtensendung, ein Testbild und ein Fußballspiel zu sehen sind, blitzen auf dem vierten Monitor jene Ikonen kurz auf, auf die sich der Film bereits früher bezogen hatte. Auf der Tonebene sind Radionachrichten über den



72–73 «Armer Idiot von Revolutionär» (TC 00:20:10), «Millionär an Bildern der Revolution» (TC 00:20:18); Screenshots aus ICI ET AILLEURS

Nahostkonflikt und die Situation in den Flüchtlingslagern im Libanon zu hören. Als wieder die Familie vor dem Fernseher zu sehen ist, fallen entscheidende Sätze:

«Es gibt keine einfachen Bilder mehr, nur einfache Leute, die man zwingen wird, ruhig zu bleiben wie ein Bild. Auf diese Weise wird jeder von uns in seinem Innern zu zahlreich... und nicht genügend nach außen, wo wir alle allmählich verdrängt werden... durch ununterbrochene Ketten von Bildern. Und die einen sind die Sklaven der Anderen... [Korrespondenten-Bericht zum Krieg im Libanon] Wo wir allmählich ersetzt werden durch ununterbrochene Ketten von Bildern. Und die einen sind die Sklaven der anderen. Jedes an seinem Platz, wie jeder von uns an seinem Platz in der Kette der Ereignisse, über die wir jede Gewalt verloren haben.»

Das den televisuellen Bilderketten ausgelieferte Subjekt wird zum eigentlichen Sujet des Films. Was machen die Bilder mit ihren Betrachter*innen? Der Zuschauer war mit der französischen Revolution zu einer Schlüsselfigur der Moderne geworden: Die aufgeklärte Öffentlichkeit hatte einen medialen Raum etabliert, in dem die Bürger mindestens als Zuschauer am Gang der Weltgeschichte in Richtung Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit teilnehmen konnten. In seinem *Streit der Fakultäten* (1798) behandelte Immanuel Kant die Frage nach dem Optimismus, ob es also für den Glauben an den geschichtlichen Fortschritt einen empirischen Nachweis geben könne. Überraschenderweise erblickte Kant in den Zuschauern – nicht in den Revolutionären – die Garanten für einen geschichtsphilosophischen Optimismus. Den Beweis für das Fortschreiten in Richtung allgemeiner Emanzipation – Kant sprach von einem «Geschichtszeichen» – fand er nicht in der naheliegenden Tatsache der französischen Revolution, «die Revolution eines geistreichen Volkes», die «gelingen oder scheitern [mag]», sondern in deren enthusiastischer Wahrnehmung durch ihre Zuschauer:

Diese Revolution, sage ich, findet doch in den Gemütern aller Zuschauer (die nicht selbst in diesem Spiele verwickelt sind) eine Teilnehmung dem Wunsche nach, die nahe an Enthusiasm grenzt, und deren Äußerung selbst mit Gefahr verbunden war, die also keine andere, als eine moralische Anlage im Menschengeschlecht zur Ursache haben kann.²²³

Kants Begründung des weltgeschichtlichen Optimismus in der enthusiastischen Wahrnehmung des Ereignisses der Revolution durch Dritte adelt das mediale Dispositiv der bürgerlichen Öffentlichkeit zum eigentlichen Feld des geschichtlichen Fortschritts. Moderne Politik fand seither innerhalb einer projektiven medialen Grundstruktur statt. Dies gilt auch für die Traditionslinie des emanzipatorischen

223 Kant: «Der Streit der Fakultäten», S. 358; siehe Lyotard: *Der Enthusiasmus*.



74 «Hier und anderswo (Bild und Ton)»; Screenshot aus ICI ET AILLEURS (TC 00:37:55)



75 Ein Mädchen deklamiert Mahmoud Darwish in den Ruinen von Karameh; Screenshot aus ICI ET AILLEURS (TC 00:38:35)

Medienutopismus, vom sowjetischen Revolutionskino bis zum globalisierungskritischen Videoaktivismus. Das palästinensische Filmprojekt des Groupe Dziga Vertov stand in dieser Hinsicht in direkter Nachfolge von ENTUZIASM (SU 1930), jener ersten «Geräusch-Sinfonie»,²²⁴ in der Dziga Vertov in ästhetisch avancierter Form Radio und Tonfilm als konstitutive Medien der Sowjetisierung gefeiert hatte.

ICI ET AILLEURS kritisierte die von Kant beschriebene Struktur der Zuschauer*innenschaft. Auch die eigene enthusiastische «Teilnehmung» an der palästinensischen Revolution «dem Wunsche nach» erschien nun problematisch. Der Film fand eine Einstellung, die dies zu reflektieren erlaubte: 1969 hatten Gorin und Godard ein Mädchen gefilmt, das in den Ruinen von Karameh mit theatrallem Gestus und durchdringender Stimme das Gedicht *Ich werde widerstehen* von

224 Tode, Thomas: *Dziga Vertov – Tagebücher, Arbeitshefte*, Konstanz: UVK-Medien 2000, S. 91.

Mahmoud Darwish rezitiert (Abb. 75). ICI ET AILLEURS führte dieses Bild durch eine Montage ein, die bereits beschrieben wurde: Zu sehen ist ein Sony-Verstärker (Abb. 76), während der Kommentar die Kämpfe des ‹Roten Jahrzehnts› aufzählt: Vietnam, Prag, Frankreich, Italien, die chinesische Kulturrevolution, Streiks in Polen, Folter in Spanien, Irland, die Nelkenrevolution, der Putsch in Chile, ‹Palestine›. Eine Hand dreht am Regler des Verstärkers und blendet jeweils die *Internationale* kurz ein und wieder aus, bevor schließlich die Aufnahme des deklamierenden Mädchens zu sehen ist:



76 Politik als Frage der Akustik; Screenshot aus ICI ET AILLEURS (TC 00:38:04)

«Und der Ton war derart laut, dass er schließlich die Stimme erstickt hat, die er eigentlich aus dem Bild hatte aufsteigen lassen wollen.»

Aus dem Off kommentiert Anne-Marie Miéville, das Kind stehe wie ein Schauspieler auf einer Bühne, die Theatralität dieser Tableaus von 1969 stamme aus der Zeit der französischen Revolution, aus dem Jahr 1789:

«Dieses kleine Mädchen da spielt ganz offensichtlich Theater für die palästinensische Revolution. Es ist unschuldig, aber diese Form von Theater ist es vielleicht nicht ganz so.»

Es ist ein falsches, kein selbstbestimmtes Bild: Die fremd anmutende Form im ‹Anderswo› war über subtile Transfers mit der Geschichte im ‹Hier› verbunden. Die Kette der zirkulierenden Bilder gleicht einem unendlichen Möbius'schen Band. Die perspektivische Dialektik des Raumes zwischen ‹Hier› und ‹Anderswo› und die Dialektik der Subjektivität zwischen Ich und Anderem berühren sich auf der Ebene der Bilder. Die Herstellung und Verkettung von Bildern ist deshalb ein gleichermaßen ästhetischer wie politischer Prozess, in dem es immer um die Bearbeitung von räumlicher und subjektiver Alterität geht. Colin MacCabe:

The reason we cannot understand the ‹elsewhere› of Palestine is because we do not understand the ‹here› of France. But to understand our ‹here› in France, we must understand how others always constitute our ‹elsewhere›. And to understand this we must understand what it is to put images together, we must find our place in the chain of images; only then may we find an answer to the question of how we might make our own image.²²⁵

225 MacCabe: *Godard*, S. 245.



77–78 Utopie der freien Rede: Eine junge Frau spricht die Sprache eines anderen (TC 00:41:40), ein Mann spricht «im Namen des Volkes» (TC 00:42:14); Screenshots aus ICI ET AILLEURS

Anne-Marie Miévilles Blick ist besonders produktiv, indem er die militanten Bilder von 1969/70 einer feministischen Relektüre und Kritik unterzieht. Sie kommentiert blinde Flecken, Auslassungen, Fälschungen und Abweichungen vom vorgefertigten Schema. Bei der diktierten Rede einer jungen Frau benennt sie deren Unbehagen angesichts von Worten, die nicht ihre eigenen sind (Abb. 77). Miéville fragt, was sie wohl von sich aus gesagt hätte, und in welcher Form. Die Kritik an autoritären Kommunikationsverhältnissen wird dann auf die Aufnahme einer Versammlung bezogen, bei der ein Sprecher die «*Stimme des Volkes*» mit seinem Mikrofon vereinnahmt (Abb. 78). Die Kritik zielt auf patriarchale Dominanz und auf das Verhältnis der Stellvertretung, der Repräsentation überhaupt.

Im Libanon hatte Godard eine schwangere Frau gefilmt, die einen Text spricht, in dem sie ihr Kind der Sache der palästinensischen Revolution «*widmet*». Godard hatte für die Szene eine hübsche junge Frau ausgesucht, die gar nicht schwanger war. ICI ET AILLEURS verrät, wie Godard in die Inszenierung eingegriffen und die Performance der Frau gesteuert hat. Miévilles Kommentar kritisiert Godard:

«Man sieht immer nur den, der vor der Kamera steht und nie den dahinter. Man sieht nie denjenigen, der kommandiert und die Befehle gibt. Und noch etwas, was nicht stimmt: Du hast Dir für diese Aufnahme eine Intellektuelle ausgesucht und sie ist auch nicht schwanger, war nur damit einverstanden, diese Rolle zu spielen und außerdem ist sie auch noch jung und schön. Über all das verlierst Du nicht ein Wort. Aber von dieser Art von Geheimnis bis hin zum Faschismus ist es nicht weit.»

Wer darf sprechen? Wer spricht in wessen Namen? Wer darf in wessen Namen sprechen? Welche Machtverhältnisse etabliert ein soziales, ein filmisches Dispositiv? Es sind diese Fragen neuen Typs, die von minoritären, feministischen, antirasistischen, mikropolitischen Akteur*innen gestellt werden, die auch der essayistischen Methode von ICI ET AILLEURS zugrunde liegen. Der Film kehrt an seinem

Ende zu den Bildern zurück, von denen er seinen Ausgang genommen hatte, die Bilder jener Gruppe von Fedayin, die von einer militärischen Operation zurückgekehrt sind, bei der einige von ihnen umgekommen sind. Die Kamera filmt sie im Kreis am Boden sitzend und debattierend (Abb. 79). Die Szene hätte den Zusammenhang von Theorie und Praxis zeigen sollen, nun fragt Miéville:

«Was sagen denn diese Fedayin? Sie sprechen gerade über ihre Bindung zur Erde und gebrauchen dazu das Beispiel eines Grabens. Wörtlich sagen sie: «Wir graben einen Graben in unsere Erde und lieben sie umso mehr». Also rede nicht von «Praxis» und «Theorie». Sie haben gesagt: Aus Liebe mit ihrer Erde schlafen. Also sag' «Liebe» und sag' «schlafen».»

Godard und Miéville führen noch einmal einen Dialog über diese entscheidende Szene. Godard betrachtet das Bild zuerst im Modus des Futurum exaktum:

«Ja, ich erinnere mich. Als wir das gedreht hatten, das war drei Monate vor den Septembermassakern, das war im Juni 1970, und drei Monate später wird diese ganze kleine Gruppe tot sein. Und was wirklich tragisch ist, dass sie da über ihren eigenen Tod reden. Und das hat niemand gesagt.»

Anne-Marie Miéville:

«Nein, weil es an Dir gelegen hätte, das zu tun. Und tragisch ist, dass Du es nicht getan hast.»

Jean-Luc Godard antwortet darauf nicht direkt:

«Das ist wahr, selbst die Ruhe konnten wir uns nie in Ruhe anhören. Immer wollten wir sofort schon «Sieg» schreien – und dazu noch an ihrer Stelle.»

Anne-Marie Miéville:

«Wenn wir an ihrer Stelle Revolution hätten machen wollen, dann hätten wir vielleicht zu jener Zeit gar nicht wirklich Lust gehabt, sie da zu machen, wo wir sind, das heißt vielmehr da, wo wir nicht sind.»

Godard und Miéville dekonstruieren die projektive Struktur der eigenen «Teilnehmung» an der palästinensischen Revolution «dem Wunsche nach» (Kant). Die folgende Übersetzung des Gesprächs der jungen Fedayin macht klar, dass die Strategie des bewaffneten Kampfs angesichts der Kräfteverhältnisse reine Rhetorik gewesen war,²²⁶ und dass sich die Fedayin dessen auch bewusst gewesen waren. ICI ET AILLEURS doku-

²²⁶ Artikel 9 der Nationalcharta der PLO von 1968 lautete: «Der bewaffnete Kampf ist die einzige Weg zur Befreiung Palästinas...»; vgl. Baumgarten: *Palästina. Befreiung in den Staat*, S. 218.



79 «... und drei Monate später wird diese ganze kleine Gruppe tot sein»; Screenshot aus ICI ET AILLEURS (TC 00:47:42)



80 Jenseits der Bilder das Anderswo der Alterität; Screenshot aus ICI ET AILLEURS (TC 00:52:28)

mentiert, dass sie angesichts ihrer militärischen Unterlegenheit auch Selbstmord-Aktionen in Erwägung zogen:

[Sprecher 1] «Glaubst Du, dass wir genügend Informationen haben über die israelischen Stellungen, um Operationen mit Aussicht auf Erfolg durchzuführen? [Sprecher 2] «Nein, wir haben nicht genügend Informationen.» [Sprecher 1] «Könnt ihr gegen eine wichtige Stellung des Feindes ein Selbstmordkommando durchführen?» [Sprecher 2] «Ja, wir sind einverstanden. Natürlich.»»

Dieses Gespräch überrascht 1970, wurde der eigene Tod bei bewaffneten Aktionen doch erst später, vor allem in der «Al-Aqsa Intifada» bewusst eingeplant.²²⁷ Der Diskurs des Films geht darauf nicht weiter ein. An der Leerstelle des eigenen Enthusiasmus taucht der Andere in seiner uneinholbaren Alterität auf (Abb. 80). Anne-Marie Miéville:

«Aber wie kommt es, dass wir unfähig waren, diese ganz einfachen Bilder zu sehen und zu hören. Und dass wir, wie alle anderen auch, ganz andere Sachen über sie sagten, als die, die sie ausdrückten. Zweifellos können wir weder sehen noch hören oder der Ton ist zu laut und verdeckt die Wirklichkeit. Hier sehen lernen, um anderswo zu hören. Lernen, sich gegenseitig anzuhören, um zu sehen, was die Anderen machen – die Anderen, dieses Anderswo zu unserem Hier.»

Diese letzte Wendung des Films in Richtung des ethischen Anderen wird vom Bild eines Monitors begleitet, der nur noch weißes Rauschen zeigt. Die Kette der Bilder ist unterbrochen, das Dispositiv befindet sich im Leerlauf. Nur jenseits der Medien ist die Wahrnehmung des Anderen und Dialog als reziproke Rede und Antwort möglich. ICI ET AILLEURS verwirft damit die eigene Medientopie und stimmt in Jean Baudrillards *Requiem für die Medien* ein. Baudrillard hatte

²²⁷ Vgl. Sayigh: *Armed struggle and the search for state*, S. 339ff.; Croitoru, Joseph: *Der Märtyrer als Waffe. Die historischen Wurzeln des Selbstmordattentats*, München/Wien: Hanser 2003.

diese 1972 als ein umfassendes System der sozialen Kontrolle beschrieben, das «die Antwort für immer untersagt» und «jeden Tauschprozess verunmöglicht». ²²⁸ Dem linken Medienutopismus erteilte er eine pauschale Abfuhr:

Es ist also eine strategische Illusion, an eine kritische Ver-Wendung der Medien zu glauben. Eine derartige Rede ist heute nur durch die Destruktion der Medien als solcher möglich, durch ihre Destruktion als System der Nicht-Kommunikation. ²²⁹

ICI ET AILLEURS verabschiedet die ideologiekritische Praxis von 1969/70 als selbst ideologisch, an dessen Stelle tritt das provisorische Programm einer Pädagogik des Sehens und Hörens (Abb. 74). Sollte 1969 der Antiimperialismus auf das Kino angewandt werden, wurde 1976 das Kino auf den Antiimperialismus angewandt. Der Film demonstriert das Scheitern militanter Diskurse und mündet in eine Begegnung mit dem Anderen, jenem «*Anderswo zu unserem Hier*». ²³⁰ Sein Weg führte von Althusser's Ideologietheorie zu einer Neuformulierung der palästinensischen Frage im Zeichen der Lévinas'schen Alterität.

Mikropolitiken eines Essayfilms

Kurz bevor ICI ET AILLEURS ins Kino kam, deuteten zwei disparate Ereignisse auf einen Epochenbruch hin: Zwei Wochen zuvor waren die Sex Pistols erstmals in Paris aufgetreten, ²³¹ nur eine Woche zuvor, am 9. September 1976, war in China der «Große Vorsitzende» gestorben. ²³² Die französische Presse war angesichts des Films tief gespalten: Ablehnende Kritiken sahen eine «Explosion des Hasses» ²³³ seitens Godards, «der die Juden den Nazis angleicht.» ²³⁴ Der Karikaturist des *Nou-*

228 Baudrillard, Jean: «Requiem für die Medien» [1972], in: ds.: *Kool Killer oder Der Aufstand der Zeichen*, Berlin: Merve 1978, S. 83–118, hier S. 91; siehe Stephan, Gregory: «Die Wörter und die Dinger. Requiem für das Entfremdungskino», in: Buchmann, Sabeth, Helmut Draxler und Stephan Geene (Hg.): *Film – Avantgarde – Biopolitik*, Wien: Schönböck 2009, S. 264–279.

229 Ebd., S. 101.

230 Für eine Lektüre des Films in Lévinas'scher Perspektive siehe Drabinski, John: «Separation, Difference, and Time in Godard's ICI ET AILLEURS», *Substance: A Review of Theory & Literary Criticism* 37/1/2008, S. 148–158.

231 Vgl. <https://www.sexpistolsofficial.com/gig-archive-1975-2008/> (zugegriffen am 20.5.2019); siehe dazu Marcus, Greil: *Lipstick traces: von Dada bis Punk – eine geheime Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts*, Reinbek: Rowohlt 1996.

232 Maos Begräbnis war eines der ersten Ereignisse, das vom chinesischen Staatsfernsehen live übertragen wurde. 1971 kam in China ein Fernsehgerät auf 4.000 Einwohner (in Frankreich 1:4). Die Menschen sahen kollektiv fern in der Fabrik, in Kasernen, in Gemeindegärten und Schulen; vgl. Didi, Franklin: «La TV selon Mao», *Tele7Jours* (1976), S. 92–93.

233 Chapier, Henry: «Le film de Godard à moitié retiré de l'affiche ... Un fascisme chasse l'autre», *Quotidien de Paris* 20.9.1976 (Übers. d. Autors).

234 Ebd.



81 Karikatur von JLG, *Nouvel Observateur* 27.9.1976

vel *Observateur* stellte Godard als Fedayin mit Keffiah und einer 16-mm-Kamera dar, die wie eine AK-47 aussah (Abb. 81). Die Karikatur ironisierte den Guerrillero-Habitus von 1969/70, der in *ICI ET AILLEURS* durchaus nicht mehr maßgeblich war.

Am Abend der Uraufführung von *ICI ET AILLEURS* im Pariser Kino *«Quintette»* wurde ein Paket mit einer selbstgebastelten Bombe und der Aufschrift *«Verteidigung für die Juden»*²³⁵ gefunden. Auch später kam es zu Störungen von Aufführungen des Films.²³⁶ Seit Beginn des Jahres hatte es immer wieder solche Aktionen gegen Filme in Pariser Kinos gegeben, etwa Pasolinis *SALÒ O LE 120 GIORNATE DI SODOMA (I 1975)*, Nikos Papatakis' *GLORIA MUNDI (F 1976)* und Jean Rouchs *CHANTONS*

SOUS L'OCUPATION (F 1976) – durchwegs Filme, die die bürgerliche Gesellschaft mit ästhetisch extremen Mitteln kritisierten. Zu dem Anschlag bekannte sich niemand, vermutlich kamen die Täter aus dem Umfeld des Bétar, einer rechtsextremen zionistischen Jugendorganisation. Als der Film im *«Quintette»* abgesetzt wurde, bezeichnete Fabien Roland-Lévy, der Filmkritiker der *Libération*, dies als *«Zensur durch Angst»*²³⁷ und hielt *ICI ET AILLEURS* zugute, es sei

ein Film, den man mehrmals lesen und hören muss. Er versucht um jeden Preis, nicht zu lügen, er serviert dem Auge keine Speisen aus der Küche des Realen.²³⁸

Eine andere Kritik verglich das Sehen des Films mit einer *«séance d'électrochoc»*,²³⁹ einer *«Elektroschockbehandlung»*. Der Philosoph François Châtelet sprach von einem *«entscheidenden Moment in der Geschichte des Kinos»*,²⁴⁰ denn der Film beweise, *«dass es möglich ist, über den Lärm und den Furor der Welt in Bildern nachzudenken.»*²⁴¹

235 *«Censure par la peur»*, *Libération* 17.9.1976.

236 Am 12.10.1976 störten Aktivisten der Gruppe *«Talion»* eine Vorführung im Kino *«14 Juillet»*. Dessen Leiter Marin Karmitz organisierte am 20.10.1976 eine öffentliche Debatte mit Godard. Seine Anzeige gegen die Täter blieb ohne Folgen; vgl. Baecque: *Godard*, S. 530.

237 *«Censure par la peur»*, *Libération* 17.9.1976.

238 Roland-Lévy, Fabien: *«Ici et ailleurs»*, *Libération* 5.1.1976 (Übers. d. Autors).

239 *«Ici et ailleurs»*, *Le Point* 27.9.1976 (Übers. d. Autors).

240 Châtelet: *«Godard rouge et noir»* (Übers. d. Autors).

241 Ebd.

Von 1969 an war die Frage offen geblieben, ob der Film ein reiner Propagandafilm werden würde oder ein Film, der auch von der Linie der PLO abweicht und Kritik äußert. Mit *ICI ET AILLEURS* war die Entscheidung gefallen. Die einstmaligen Auftraggeber des Films waren nicht «amused»: ²⁴² Die Arabische Liga und die Fatah hatten von Jean-Luc Godard einen Film erwartet, «der der Welt mitteilt, dass die Palästinenser unglücklich sind, und dass die PLO recht hat», ²⁴³ berichtet Jean-Henri Roger, zeitweiliges Mitglied des Groupe Dziga Vertov. Godard selbst erzählte von negativen Reaktionen der Fatah. Diese hätte ihn 1969 beauftragt,

to «make an anti-Exodus» and counter any supposed pro-Israel feelings that might have resulted from the release of that movie. ²⁴⁴

Die Palästinenser, die den Film gesehen hätten, seien jetzt «very angry about it», obwohl ihm nie jemand erklärt hätte, weshalb. Er selbst halte den Film für «not a very good picture.» Aber: «It's good to have done it.» Guy Braucourt verteidigte den Film in seiner Rezension gegen Kritik von links: ²⁴⁵

Was die stärker politisierten Gemüter angeht, [...] so verzeihen [sie] ihm vor allem nicht, aus dem Problem der Palästinenser keinen militanten Film gemacht zu haben, sondern einen Film, der in Frage stellt, Zweifel äußert. Aber wie kann man an der Tatsache vorbeigehen, daß der Godard von 1976 sich gerade die Aufgabe gestellt hat, durch seine Zweifel seine eigene Infragestellung, seinen Skeptizismus und seine Konfusion zu filmen, die auch die unsere, diejenige unserer Gesellschaft und unserer Lebensweise ist? ²⁴⁶

Braucourt hielt dem Film zugute, dass er sich denselben Problemen stellte, die bereits *LOIN DU VIETNAM* beschäftigt hatten:

Ja, wir sind alle fern von Palästina wie wir einst fern von Vietnam waren, selbst wenn dieses Palästina in unserer alltäglichen Gegenwart präsent ist in Form von Bildern, Zeichen, Ideen, Leidenschaften, die uns aufgenötigt werden und häufig pauschal sind [...]. Er wagt es zuzugeben, daß er nur ein Intellektueller ist, auch unterworfen der Manipulation durch Worte und Bilder. Er wagt es, und das verärgert: alle Welt, die Ästheten ebenso wie die sogenannten Revolutionäre. Was beweist, dass er allein jung, dynamisch, voller Spannkraft geblieben ist, dass er Fortschritte macht, indem er uns unaufhörlich, unermüdlich auf positive Weise provoziert. ²⁴⁷

242 Vgl. Addiego: «Godard's film not what the PLO had expected».

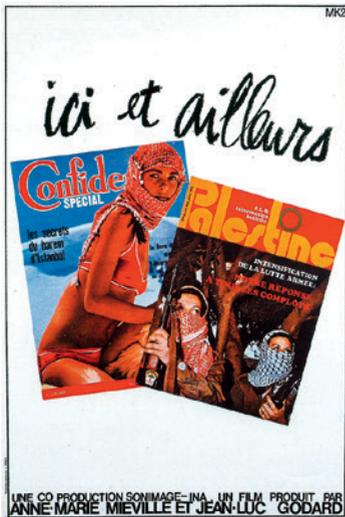
243 Baecque: *Godard*, S. 473 (Übers. d. Autors).

244 Addiego: «Godard's film not what the PLO had expected» (ebenso die Zitate im nächsten Absatz).

245 Vgl. etwa Hennebelle: *La Palestine et le cinéma*, S. 178.

246 Braucourt, Guy: «ICI ET AILLEURS et SIX FOIS DEUX», *Écran* 51/1976, S. 56–57 (Übers. d. Autors).

247 Ebd.



82 Filmplakat des Filmverleihs MK2 zu ICI ET AILLEURS, 1976

Braucourts Filmkritik ist insofern typisch, als sie den entscheidenden Beitrag der Regisseurin Anne-Marie Miéville unterschlägt. Die feministische Wende dieses im Dialog entstandenen Filmes ging in der Rezeption immer wieder im großen Namen Godards verloren.²⁴⁸

Auch das Werbeplakat des Filmverleihs MK2 machte den Blickwechsel deutlich, der seit 1969 stattgefunden hatte (Abb. 82). Der handgeschriebene Filmtitel wurde mit zwei Zeitschriftencovers vom Juli 1976 kombiniert. Auf beiden Zeitschriften werden ähnliche visuelle Elemente kombiniert, Bilder junger Frauen und Symbole palästinensischer Militanz. Auf dem Cover von «Palestine», dem französischsprachigen Informationsbulletin der PLO, verkörpern sie den Kampf anderswo, dieselben Symbole auf dem Cover eines französischen Revolver-

blatts versprechen, die «Geheimnisse des Harems von Istanbul» zu lüften. Dabei werden sie ihres revolutionären Inhalts buchstäblich entkleidet und zu leeren Elementen eines Radical Chic. Das politisch aufgeladene Kopftuch Keffiah²⁴⁹ wird Teil einer orientalistischen und sexistischen Montage. Das Plakat stellt wie der Film zwei Serien von Bildern nebeneinander: hier der Kapitalismus, anderswo der anti-imperialistische Kampf. Mit dem Blick von ICI ET AILLEURS wirkt aber auch der Gebrauch militanter Symbole auf dem PLO-Cover, das propagandistisch die «Intensivierung des bewaffneten Kampfes» als «Antwort auf alle Komplote» fordert, exploitativ. Denn wer spricht hier für die zum Bild gemachten Frauen? Was sagen sie selbst? Wie der Film verweist auch die Montage des Plakats auf die Funktion des «UND», auf den Zwischenraum zwischen den Bildern.

Der Film kam in einem aufgeladenen Moment ins Kino: Ein halbes Jahr vor der Uraufführung am 11. April 1976 war Hani Jawharieh in einer militärischen Auseinandersetzung, die er mit seiner Kamera filmen wollte, umgekommen. Damit war der Mann gestorben, der Godard im November 1969 die Anfrage der Fatah übermittelt hatte, und der das militante palästinensische Kino in den

248 Siehe Miéville, Anne-Marie: *Images en parole*, Tours/Paris: Farrago / L. Scheer 2002; weiters Grant: «Home-Movies: The Curious Cinematic Collaboration of Anne-Marie Miéville and Jean-Luc Godard»; sowie White, Jerry: *Two Bicycles: The Work of Jean-Luc Godard and Anne-Marie Miéville*, Wilfrid Laurier University Press 2013.

249 Siehe Renfro, Evan: «Stitched together, torn apart: The keffiyeh as cultural guide», *International Journal of Cultural Studies* 21/6/2018, S. 571–586.

frühen 1970er-Jahren verkörpert hatte.²⁵⁰ Dass die Kamera eine Waffe sei, bewahrheitete sich in seinem Fall auf gänzlich unmetaphorische Weise. Die PLO und die ihr angeschlossene Palestinian Cinema Institution inszenierten einen regelrechten Personenkult um Jawharieh, der auf Plakaten und in Zeitschriften als «Militant Cinema Martyr» firmierte (Abb. 83).²⁵¹

Im Sommer 1976 hatten IDF-Soldaten und Agenten des Mossad vor den Augen der televisuellen Weltöffentlichkeit die israelischen Passagier*innen einer nach Uganda entführten Air-France-Maschine befreit. Dass sich unter den Flugzeugpiraten neben Mitgliedern der PFLP auch Deutsche befanden, die jüdische und nicht-jüdische Passagier*innen voneinander trennten, hatte beunruhigende historische Assoziationen ausgelöst. Der Erfolg der israelischen «Operation Entebbe» antwortete auf das kollektive Trauma, das der Jom-Kippur-Krieg 1973 in der israelischen Gesellschaft verursacht hatte. Hillel Tryster:

Die Operation von Entebbe konnte diese Gefühle vielleicht deshalb hervorrufen, weil sie im Maßstab von etwa 60.000:1 vorgeführt hat, was hätte sein können, wenn es schon vor dem Holocaust einen jüdischen Staat und seine Armee gegeben hätte.²⁵²



83 «Hani Jawharieh – Märtyrer des militanten Kinos»; Plakat der Palestinian Cinema Institution, 1976

250 Jawharieh, der 1939 in Jerusalem zur Welt kam, wurde beim Filmen von Kämpfen in Aintoura nördlich von Beirut am 11.4.1976 getötet. Mustafa Abu Ali und die Palestinian Film Institution widmeten Jawharieh den Film *PALESTINE IN THE EYE* (1976). Weitere Mitglieder der Film Institution waren Abd al-Hafiz al-Asmar (alias Umar al-Mukhtar) und Ibrahim Mustafa Nasr (alias Muti Ibrahim). Auch sie starben 1978 im Südlibanon bei Kämpfen mit der israelischen Armee. Im Verlauf dieses Krieges wurde auch ein großer Teil der spärlichen Ausrüstung des palästinensischen Filmstudios zerstört. Die erste palästinensische Filmemacherin, Sulafa Jadallah Merzal, hatte im Gegensatz zu ihren Kollegen eine Ausbildung als Kamerafrau an der Filmhochschule in Kairo absolviert. Sie trug nach dem Krieg bleibende körperliche Schäden davon.

251 Siehe Denes, Nick: «Measures of stillness. The Poster in Cinema of Palestinian Revolution», in: Downey, Anthony (Hg.): *Dissonant Archives: Contemporary Visual Culture and Contested Narratives in the Middle East*, London / New York: I. B. Tauris 2015, S. 64–78.

252 Tryster: «Das Ende der Diaspora. Der israelische Film», S. 149. Die Hollywood-Version der Aktion *VICTORY AT ENTEBBE* von Marvin Chomsky (USA 1976) stärkte diese Interpretation der Ereignisse. Auf ein Kino in Aachen, das den Film zeigte, verübten die an der Flugzeugentführung beteiligten «Revolutionären Zellen» einen Brandanschlag, vgl. Ebbrecht-Hartmann, Tobias: «Kampfplatz Kino – Filme als Gegenstand politischer Gewalt in der Bundesrepublik» (2014). Der israelische Spielfilm *MIVTZA YONATAN / OPERATION THUNDERBOLT* von Menahem

Die Montagen, in denen ICI ET AILLEURS die Aktualität des Nahostproblems mit der Erinnerung an die Shoah verknüpfte, entsprachen einem Trend. Seit 1967 wurde zwischen den historischen Ebenen des Nationalsozialismus und des Nahostkonflikts ein gefährliches Vexierspiel betrieben: Im Extremfall wurde die israelische Politik mit der Besatzungspolitik der Nazis in Frankreich verglichen, oder der bewaffnete Kampf der PLO mit dem NS-Terror gleichgesetzt. Eine gesplante Öffentlichkeit sah im palästinensischen Kampf gegen Israel entweder die Fortsetzung der nationalsozialistischen Verfolgung oder jene des antisemitischen Widerstands. «Das Gespenst des Vergleichs taucht in Momenten des Konflikts wieder auf.»²⁵³ Jérôme Bourdon zufolge spielte dessen Mediatisierung dabei eine ausschlaggebende Rolle:

Wenn der Vergleich zwischen Israel und den Nazis (und später jener zwischen Palästinensern und Juden) viel Tinte fließen ließ und gern als versteckter Antisemitismus analysiert wird, muss man verstehen, wie leicht er einem in den Sinn kommt vor dem Hintergrund, dass der israelisch-arabische Konflikt nach dem Zweiten Weltkrieg der am stärksten mediatisierte Konflikt geworden ist (einschließlich der Fiktion und der Literatur). Diese Nähe im Imaginären (trotz der Distanz der beiden Realitäten) lädt zum Vergleich ein.²⁵⁴

Bereits im März 1967 hatte Jean-Paul Sartre den Grund für diese Ambivalenzen darin geortet, dass es für das politische Handeln zwei memoriale Ankerpunkte gab, aus denen die französische Linke nun widersprüchliche Forderungen ableiten konnte, nämlich dass es

die Erinnerung an den Kampf der Algerier gegen die Kolonisation und die Erinnerung an die Verfolgung der Juden gibt. Anders gesagt, und ich kann dabei für mich selbst sprechen, diejenigen, die sich wirklich für die Frage interessieren, sind durch diese Probleme zerrissen.²⁵⁵

Golan (ISR 1977) suchte dem Narrativ vom Sieg in hoffnungsloser Situation, von Selbstaufopferung und der Wiederherstellung der Moral, Authentizität zu verleihen, indem damals beteiligte Akteure wie Jitzchak Rabin sich selbst verkörperten. Jonathan Netanjahu, der Leiter der ‚Operation Thunderbolt‘, war im Verlauf der Aktion getötet worden und wurde zum tragischen Helden. Zwanzig Jahre später traten die Beteiligten in eine neue Konstellation: Jonathans Bruder Benjamin wurde Premierminister, sein Vorgänger Rabin wurde zur Schlüsselfigur eines Friedensprozesses, bis er seinerseits zum tragischen Helden wurde, nachdem er 1995 von einem jüdischen Terroristen ermordet worden war; vgl. Tryster: «Das Ende der Diaspora. Der israelische Film», S. 149; weiters Mohr, Markus (Hg.): *Legenden um Entebbe. Ein Akt der Luftpiraterie und seine Dimensionen in der politischen Diskussion*, Münster: Unrast 2016.

253 Bourdon: «L'esprit du temps: les intellectuels, la télévision et Israël», S. 219 (Übers. d. Autors).

254 Ebd., S. 214.

255 Sartre, Jean-Paul: «Pressekonferenz in Tel Aviv am 29.3.1967», in: ds.: *Überlegungen zur Judenfrage*, Reinbek: Rowohlt 1994, S. 152.

In Israel, aber auch auf palästinensischer Seite,²⁵⁶ spielte die Erinnerung an den Warschauer Ghettoaufstand eine eminente Rolle.²⁵⁷ Der Historiker Henry Laurens beschrieb, welche subjektiven Verwerfungen die diskursive Verknüpfung der historischen Kontexte des Nahostkonflikts, des Vichy-Regimes und des Algerienkrieges nach 1967 auch bei ehemaligen französischen Widerstandskämpfer*innen auslöste:

Zur selben Zeit haben Sie beispielweise auch die Diskussionen in den Zusammenhängen, die aus der Résistance hervorgegangen sind, über die Frage, ob der palästinensische Widerstand vom selben Typ sei wie der europäische Widerstand angesichts des Nazismus. Das provozierte Dramen, denn einerseits sagte man, gewisse Methoden seien inakzeptabel, andererseits sagten einige ehemalige Mitglieder der Résistance, der Kampf gegen Israel sei eine Fortsetzung des Kampfes der Nazis gegen Israel und die Araber seien die Nazis etc.²⁵⁸

Auch Jean Améry zeichnete ein Bild der Konfusion, die sich nach dem Juni 1967 ergeben hatte:

Die «sozialistischen» Länder unterstützten arabische Feudalherren gegen die sozialistischen Pioniere der Kibbutzim. Aber ehemalige OAS-Männer²⁵⁹ tranken auf das Wohl des Generals Dayan. Der linksradikale Publizist und Sartre-Freund Claude Lanzmann rief aus: «Man zwingt mich, *vive Johnson* zu rufen! Ich bin bereit, es zu tun!» Sartre selbst erklärte sich in sehr gemäßigter und die arabischen Interessen nicht vergessender Form für das Existenzrecht des Judenstaates: daraufhin wurden seine Bücher in Algerien verboten, ausgerechnet in jenem Algerien, für dessen nationale Freiheit er die eigene persönliche aufs Spiel gesetzt hatte. Lebenslange Freundschaften unter Linksinтеллектуellen gingen in Brüche. Das Debakel erschien als total.²⁶⁰

Die Rückwendung auf die Geschichte kennzeichnet die Periode der späten 1960er- und frühen 1970er-Jahre insgesamt. Nach dem Scheitern der Revolte kehrte melancholische Nachdenklichkeit ein. Nicht mehr um die Zukunft, sondern um die Vergangenheit wurde nun gekämpft. In Frankreich flammte der Streit um die politische Bewertung und das Erbe der Geschichte der Résistance

256 Vgl. etwa Foot, Paul: «Palestine's partisans», *The Guardian* 14.2.2002, <http://www.theguardian.com/world/2002/aug/21/comment.israelandthepalestinians> (zugegriffen am 21.7.2015).

257 Vgl. Zertal, Idith: *Nation und Tod. Der Holocaust in der israelischen Öffentlichkeit*, Göttingen: Wallstein 2003, S. 42 ff.

258 Zit. nach Bourdon: «L'esprit du temps: les intellectuels, la télévision et Israël», S. 214 (Übers. d. Autors).

259 Die «Organisation de l'armée secrète» (OAS) war eine rechtsextreme Untergrundbewegung in Frankreich, die mit terroristischen Mitteln gegen die Unabhängigkeit Algeriens kämpfte.

260 Améry, Jean: *Aufsätze zur Philosophie, Werke Band 6*, Stuttgart: Klett-Cotta 2004, S. 62.

und der Kollaboration wieder auf.²⁶¹ Bereits 1969 hatte Marcel Ophüls mit *LE CHAGRIN ET LA PITIÉ* (F 1969), einem Dokumentarfilm über Antisemitismus und Kollaboration in der französischen Provinz, den gaullistischen Mythos von der Wiedergeburt Frankreichs aus dem Geist der Résistance in Frage gestellt.²⁶² Auch Louis Malles *LUCIEN LACOMBE* (F 1974) löste Debatten über die Darstellung von Widerstand und Kollaboration aus.²⁶³ In einem Gespräch über die «Retro-Mode» mit Redakteuren der *Cahiers du cinéma* sah Michel Foucault eine regelrechte «Schlacht um das populäre Gedächtnis»²⁶⁴ im Gange. Dabei waren Kino und Fernsehen «Apparate, die in Stellung gebracht [wurden] [...], um diese Bewegung des populären Gedächtnisses zu blockieren» und «neu zu codieren»:

Man zeigt den Leuten nun nicht, was sie gewesen sind, sondern was sie als ihre Vergangenheit im Gedächtnis behalten sollen. [...] Man soll gar nicht mehr wissen, was das ist, die Résistance ...²⁶⁵

Die im Aufwind befindliche Rechte sehe nun den Moment gekommen – so Foucault weiter –, ihre Interpretation der Geschichte durchzusetzen. In Frankreich wurde diese Tendenz durch Giscard d'Estaing verkörpert, der 1974 die Präsidentschaftswahlen gewonnen hatte.

Eine weitere geschichtspolitische Linie zeichneten in diesen Jahren Filme, die die ethischen Konsequenzen des Zweiten Weltkriegs und der NS-Verbrechen auf

261 Siehe Nettelbeck, Colin: «Getting the story right: narratives of World War II in post-1968 France», *Journal of European Studies* 15/2/1985, S. 77–116.

262 Der fürs Fernsehen gedrehte Film konnte erst 1971 in kleinen Kinos anlaufen.

263 Auch in anderen Ländern kamen jetzt Filme ins Kino, die sich auf skandalisierende Weise mit dem Nationalsozialismus beschäftigten: In Italien etwa *IL PORTIERE DI NOTTE* (I/GB 1973) von Liliana Cavani, *SALON KITTY* (I 1975) von Tinto Brass und *SALÒ O LE 120 GIORNATE DI SODOMA* (I 1975) von Pier Paolo Pasolini. Diese Filme thematisierten den Nationalsozialismus als sexualisierte Gewalt und als Begehren der Macht und übten düstere Kritik an den bürgerlichen Eliten; siehe Stiglegger, Marcus: *Sadiconazista. Faschismus und Sexualität im Film*. Remscheid: Gardez!, 2000; weiters Köhne, Julia Barbara: «Traumatisches Liebespiel. KZ-Repräsentation, Identifikation mit dem Täter und masochistische Sexualität in *THE NIGHT PORTER* (1974)», in: ds. (Hg.): *Trauma und Film: Inszenierungen eines Nicht-Repräsentierbaren*, Berlin: Kadmos 2012, S. 221–272.

264 Foucault, Michel: «Anti-Retro. Gespräch mit Pascal Bonitzer und Serge Toubiana» [*Cahiers du cinéma* n° 251–252/1974, S. 6–15] in: ds.: *Schriften in vier Bänden, Band 2: 1970–1975*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 795. Foucault weiter: «Die alte Pétain'sche Rechte, die alte kollaboratistische, Maurras'sche und reaktionäre Rechte, die sich so gut es ging, hinter de Gaulle versteckte, sieht sich nun berechtigt, ihre eigene Geschichte neu zu schreiben. [...] Sie hat Giscard ausdrücklich unterstützt. Sie braucht keine Masken mehr, und folglich kann sie nun ihre eigene Geschichte schreiben. [...] Die Auslöschung der Trennlinie zwischen nationalistischer und kollaboratistischer Rechter [hat] diese Filme erst möglich gemacht.» Ebd., S. 794 f.; siehe weiters Baudrillard, Jean: «Geschichte: Ein Retro-Scenario», in: ds.: *Kool Killer oder Der Aufstand der Zeichen*, Berlin: Merve 1978, S. 49–56.

265 Ebd.

den Vietnamkrieg bezogen. Jean-Marie Straubs und Danièle Huillet's EINLEITUNG ZU ARNOLD SCHOENBERG'S BEGLEITMUSIK FÜR EINE LICHTSPIELSCENE (D 1972) etwa stellte einen Zusammenhang zwischen der US-amerikanischen Kriegspolitik in Südostasien und den NS-Verbrechen her, Marcel Ophüls' MEMORY OF JUSTICE (USA/D/GB 1976) wandte die Prinzipien des Nürnberger Gerichtes auf Kriegsverbrechen der US-Armee in Vietnam an.²⁶⁶

Vor dem Hintergrund dieser diskursiven Bezüge werden die teilweise heftigen Reaktionen auf ICI ET AILLEURS plausibel. Seine Bezugnahmen auf den Nationalsozialismus bilden gewiss den irritierendsten und schwächsten Aspekt des Filmes. Kritisiert wurde weiters, dass die Kritik an der Politik der palästinensischen Organisationen und ihrer Führung in ICI ET AILLEURS zu kurz komme. Weder die Strategie des bewaffneten Kampfes, auch nicht die militaristische Indoktrinierung palästinensischer Kinder, die im Film an einigen Stellen präsent ist, noch die Politik der arabischen Länder wird grundsätzlich in Frage gestellt: «Kein Wort wird gesagt über die reaktionären arabischen Regime. Das weckt Zweifel an der Ehrlichkeit des Revolutionärs.»²⁶⁷ Stattdessen klingt im Film eine Lesart des Nahostproblems durch, die terroristische Aktionen gegen den Staat Israel legitimiert. Antoine de Baecque konstatiert, dass Godard

nicht damit aufhört, eine Verbindung herzustellen zwischen der Vernichtung der Juden in den Todeslagern, der Gründung des Staates Israel und der Unmöglichkeit, den israelisch-palästinensischen Konflikt zu schlichten. Als ob ein historischer Fluch über dieser Genealogie laste: Israel, in den Lagern geboren, räche sich an den Palästinensern für den Holocaust, was wiederum alle arabischen Widerstandsakte einschließlich des Terrorismus rechtfertige, weil Israel eine paradoxe Form des historischen Wiederauflebens des Nazismus sei.²⁶⁸

Immer wieder geriet die Montage von Golda Meir und Hitler in den Fokus der Kritik: Eine Gleichsetzung der israelischen Premierministerin und des Massenmörders Hitler, der Opfer des «Schwarzen September» und der Millionen Toten der Shoah auch nur anzudeuten, erschien unerträglich. Durch diese Montagen klang die Behauptung durch, die Juden hätten den Arabern angetan, was die Nazis den Juden angetan haben, eine Sichtweise, die Godard bis heute fallweise vertritt.²⁶⁹

266 Siehe Eue, Ralph, Michael Omasta und Fabian Tietke (Hg): *Ein Meister der zielstrebigem Umwege: Marcel Ophüls und sein Film 'The memory of justice'*, Wien: Synema 2015.

267 Haymann, Emmanuel: «On cherche une révolution», *Tribune juive* 1976 (Übers. d. Autors).

268 Baecque: *Godard*, S. 531 (Übers. d. Autors).

269 Vgl. ebd. Zur Diskussion von Godards Bezugnahmen auf die Shoah, die ihm wiederholt den Vorwurf des Antisemitismus eintrugen, siehe Darmon, Maurice: *La question juive de Jean-Luc Godard: filmer après Auschwitz: essai*, Cognac: Temps qu'il fait 2011; sowie Baecque, Antoine de:

In seiner Filmkritik wies Emmanuel Haymann bereits 1976 auf eine symptomatische Lücke hin. *ICI ET AILLEURS* zeige die palästinensischen Fedayin und kommentiere, dass sie alle später umgebracht wurden, aber: «Dann zensuriert Godard. Nichts wird über diejenigen gesagt, die die Palästinenser getötet haben. Vor der Kamera spricht man über den ‹Feind› und der ‹Freund› schärft inzwischen sein Messer und bereitet das anti-palästinensische Pogrom vor.»²⁷⁰ Auch der Filmemacher Harun Farocki kritisierte 1987 die Montage von Hitler und Golda Meir, indem er darauf verwies, dass sich die PLO mit dem jordanischen König Hussein, dem einstigen ‹Schlächter von Amman›,²⁷¹ längst wieder arrangiert habe:

Im September 1970 niedergemetzelt und vertrieben, verloren die Palästinenser ihre Basis in Jordanien. Inzwischen hat es schon Fotos gegeben, die Arafat und Hussein in Umarmung zeigen. Die kleinen Montagen, die Godard mit Nixon und Breschnjew, mit Hitler und Meir macht, man könnte sie aus dem Fotomaterial machen, das Arafat in Umarmung mit wechselnden Personen zeigt, und man bräuchte keine Musikgeräusche dazu, das ginge stumm, nur aus der Kraft des Bildes!²⁷²

In Alain Fleischers *MORCEAUX DE CONVERSATION AVEC JEAN-LUC GODARD* (F 2007) ging es erneut um die Montage Meirs und Hitlers. Im Gespräch mit Godard insistierte der *Cahiers du cinéma*-Redakteur Jean Narboni auf dem Problematischen dieser Montage: «Das bleibt rauh.» Godard: «Aber nein, ich finde daran nichts zu ändern.» Narboni beharrte darauf, dass sie meist als Gleichsetzung gelesen wurde: «Das wird zu einer Metapher. [...] Jeder versteht es so. Die Objektivität kommt aus der Relation der Bilder.» Godard parierte mit dem Argument, im Bereich der Bilder gebe es keine Objektivität: «Im Gegenteil, die Bilder sind komplett subjektiv.» Narboni: «Du bewirkst mit deiner Montage, dass es da eine Anstiftung gibt.»

Auch Gilles Deleuze hatte gespürt, dass die Montage dieser Bilder unerträglich war, wenn sie als Behauptung einer Filiation oder gar Identität des Staates Israel und des NS-Staates gelesen wurde – eine Interpretation, die im Fall jener Grafik, die Godard 1969 ZDF-Journalisten präsentiert hatte, zweifellos intendiert gewesen war. Wird die Montage so gelesen, führt Deleuze aus,

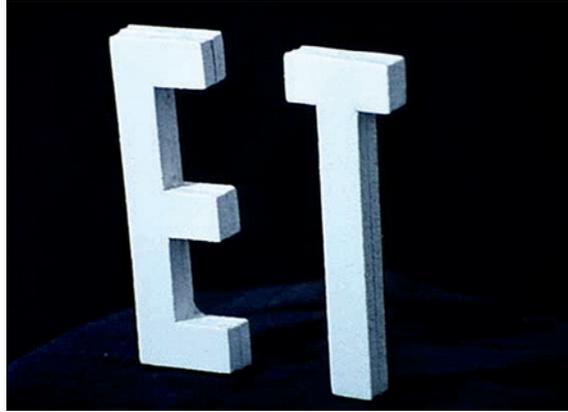
«Godard et la Shoah», in: Alain Kleinberger (Hg.): *La Shoah. Théâtre et cinéma aux limites de la représentation*, Paris: Édition Kimé 2013, S. 105–124; weiters: <https://sites.google.com/site/dossierjeanlucgodard/> (zugegriffen am 21.7.2015); siehe auch S. 350, Anm. 164.

270 Haymann: «On cherche une révolution».

271 In ihrem heute verlorenen Film *HUSSEIN, LE NÉRON D'AMMAN* (F 1970) dokumentierte Carole Roussopoulos das Massaker des ‹Schwarzen September›.

272 Farocki, Harun: «Die Arbeit wird weniger, die Programme werden mehr» [Typoskript, 1987], S. 5; veröffentlicht in Farocki, Harun: *On Ici et ailleurs / Über Ici et ailleurs*, hg. v. Volker Pantenburg, Berlin: Harun Farocki Institut & Motto Books 2018.

84 ‚ET‘ aus Styropor rückt den Zwischenraum zwischen den Bildern, das Mediale der Montage in den Fokus; Screenshot aus ICI ET AILLEURS (TC 00:12:37)



sind [...] die Bilder in ICI ET AILLEURS, die Golda Meir und Hitler einander annähern, nicht zu ertragen.²⁷³

Deleuze unterschied jedoch zwischen einer Verknüpfung von zwei Bildern und dem Zwischenraum, der zwischen zwei Bildern auftaucht:

Ist ein Bild gegeben, dann kommt es darauf an, ein anderes Bild zu wählen, das einen Zwischenraum zwischen beiden bewirkt.²⁷⁴

Er argumentiert, dass es Godards Methode «nicht um eine Operation der Verknüpfung» von Bildern ginge, sondern um eine

Differenzierung oder, wie die Physiker sagen, der Disparation: zu einem gegebenen Potential muß man ein anderes, aber nicht irgendeines wählen, und zwar derart, daß sich eine Potential-Differenz zwischen beiden herstellt, die Produzent eines dritten oder von etwas Neuem ist.²⁷⁵

Nicht auf Identität, sondern auf Disparation, also auf ein «Anderswerden»²⁷⁶ bzw. eine «Veränderung»²⁷⁷ ziele die Montage. Die Montagen Godards müssten auf dieser Ebene wahrgenommen werden, so kontra-intuitiv dies für eingeschlifene Sehgewohnheiten sei: «Vielleicht ist dies aber der Beweis dafür, daß wir noch

273 Deleuze: *Das Zeit-Bild (Kino 2)*, S. 234.

274 Ebd.

275 Ebd.

276 Ebd., S. 405 (Anm. 50).

277 Ebd.

nicht reif sind für eine wahre ›Lektüre‹ des visuellen Bildes.»²⁷⁸ Wer sich empört, hätte also nicht richtig gelesen, hätte etwas Neues übersehen, hätte nach einem konventionellen Schema reagiert. Diese Deutung gewinnt an Plausibilität, wenn man sie auf eine vergleichbare Montage anwendet: Niemand hat die visuell analoge Verbindung einer Fotografie Hitlers und einer Fotografie von Politikern der Volksfront mit Léon Blum als Gleichsetzung oder Kausalverhältnis interpretiert und skandalisiert, wie dies im Fall der Montage von Hitler und Meir immer wieder der Fall war.

Die Akzentuierung der Konjunktion «ET» war eine Geste, die den Fokus auf das Zwischen, das Mittlere, das Mediale lenken sollte, um so den Blick aus industriellen ›Bilderketten‹ herauszulösen. In ICI ET AILLEURS wurde die verborgene Sinnproduktion der Montage, die im herkömmlichen Film dissimuliert wird, in einer Einstellung aus Styropor geformt und ins Rampenlicht gestellt (Abb. 84). 1976 sagte Deleuze dazu in einem *Cahiers du cinéma*-Interview:

Weder Element noch Gesamtheit, was ist dann das UND? Ich glaube, daß es die Stärke Godards ist, das UND in einer neuen Weise zu leben und zu denken und zu zeigen und es aktiv operieren zu lassen. Das UND ist weder das eine noch das andere, es ist immer zwischen den beiden, es ist die Grenze, es gibt immer eine Grenze, eine Flucht- oder Stromlinie, nur sieht man sie nicht, weil sie das Unscheinbarste ist. Und doch spielen sich die Dinge, die Werden auf dieser Fluchtlinie ab, zeichnen sich hier die Revolutionen ab. [...] Das Ziel Godards: ›die Grenzen sehen‹, d.h. das nicht Wahrnehmbare sichtbar machen.²⁷⁹

Das UND ist mit Godard und Miéville nicht als ein Identität, Kausalität oder Synthese erzeugender Operator zu sehen, sondern als Index für den generischen Zwischenraum zwischen den Bildern, der ein Denken der Bilder erst ermöglicht. Deleuze bemerkte, dass der Gebrauch des UND in ICI ET AILLEURS in der Tradition des Fehlanschlusses stehe. Seit À BOUT DE SOUFFLE (F 1960) sei diese ›falsche‹ Montage Godards wichtigstes filmisches Dekonstruktionsprinzip, das die Idee eines ontologischen Ganzen zugunsten immanenter Vielheit unterminiere:

Zwischen zwei Aktionen, zwischen zwei Affekten, zwischen zwei Wahrnehmungen, zwischen zwei visuellen Bildern, zwischen zwei akustischen Bildern, zwischen dem Akustischen und dem Visuellen: Das Ununterscheidbare, das heißt die Grenze sichtbar machen [...]. Das Ganze unterliegt einer Mutation, weil es nicht mehr länger das Eine/das Sein ist, um das für die Dinge konstitutive

278 Ebd., S. 234.

279 Deleuze, Gilles: «Drei Fragen zu SIX FOIS DEUX» [*Cahiers du cinéma* n° 271 / November 1976], in: Deleuze, Gilles: *Unterhandlungen 1972–1990*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993, S. 57–69, hier S. 68 f.

«und» zu werden, das für die Bilder konstitutive Dazwischen [l'entre-deux]. [...] So gewinnt der Fehlanchluss, indem er zum Gesetz wird, einen neuen Sinn.²⁸⁰

ICI ET AILLEURS verabschiedet die dialektische bzw. intellektuelle Montage, mit der Sergej Eisenstein in den 1920er-Jahren dem Film das Denken in Bildern beibringen wollte. Aus den Bildern, die miteinander in Konflikt stehen, entsteht keine dialektische Synthese, sondern eine offene Zone der Indetermination, wie Irmgard Emmelhainz im Anschluss an Deleuze und Bergson ausführt:

AND becomes a provisory zone of indetermination in which you cannot tell the sense of the images apart, allowing for their simultaneous readings in which past and present coexist, a movement between here and elsewhere, which includes a complex interweaving of temporalities and sensibilities.²⁸¹

ICI ET AILLEURS ist von einer tiefen Ambivalenz gegenüber den Bildern geprägt. Alain Bergala zufolge weigerte sich Godard, sich zwischen den beiden Bildauffassungen zu entscheiden, die nach André Bazin das Kino in zwei Lager spalten: Regisseur*innen, die an die Realität glauben und Regisseur*innen, die an das Bild glauben; ein ontologisches Kino der Spur und ein semiologisches Kino der Sprache;

die Leinwand als ein Fenster oder ein Rahmen; das Da-Sein der Dinge oder die Montage. Es ist, als hätte sich Godard nie damit abgefunden, für sich selbst die Lektion des furchtbaren Postulats von Bazin [...] zu akzeptieren, demzufolge im Kino «der Realität immer ein Stück der Realität geopfert werden muss». [...] Godard trotz dem bedeutenden Widerspruch in jeder seiner Einstellungen. Jedes Bild Godards tendiert heute dazu, zugleich ein Stück Welt und seine Metapher zu sein, uns die Sache an sich und das Bewusstsein von dieser Sache vor Augen zu führen. [...] Jeder Kader ist zugleich das Fenster, das sich auf einen Teil der Landschaft öffnet, und das Gemälde, das sie als Ganzes organisiert.²⁸²

Der Tod seiner Protagonisten rückte den Film zwar in die Nähe der Bazin'schen Ontologisierung des Bildes als Spur des Realen, doch blickt er mit Post-Bazin'schen Augen auf Bilder, die in der Propaganda, der Werbung, im Fernsehen und im Hollywood-Kino verkettet werden. Elisabeth Büttner bemerkte, dass die aufgeschobene Entscheidung zwischen diesen beiden Auffassungen dazu führte, dass in «Godards Verständnis des Bildes [...] diesem nicht weniger Realität zu[kommt] als

280 Deleuze: *Das Zeit-Bild (Kino 2)*, S. 234.

281 Emmelhainz: «From Third Worldism to Empire», S. 651.

282 Bergala, Alain: «Godard, ou l'art du plus grand écart», *Revue Belge du Cinéma* 22/23/1989, S. 5 f.; dt. Übers. zit. nach Büttner, Elisabeth: *Projektion, Montage, Politik. Die Praxis der Ideen von Jean-Luc Godard (Ici et ailleurs) und Gilles Deleuze (Cinéma 2, L'image-temps)*, Wien: Synema 1999, S. 77.

der Realität selbst.»²⁸³ Das Bild als ontologische Spur des Realen oder als visuelle Konstellation mit immanenter Eigengesetzlichkeit: Das In-der-Schwebe-lassen der Ambivalenz von filmischem Realismus und Konstruktivismus ist ein Kennzeichen des Kinos im essayistischen Modus.

ICI ET AILLEURS widerspiegelte den Beginn einer Transformation des medialen Aprioris. Dass sich im Zeitalter des Spektakels und der Simulation das Bild vom Realen löst, habe für das Kino fundamentale Folgen, erklärte Jean Baudrillard 1978:

Eine ganze Generation von Filmen kommt auf uns zu, die im Verhältnis zu dem, was man kennt, das sind, was der Androide für den Menschen ist: wundervolle Artefakte, ohne Fehl, geniale Simulakren, denen es nur am Imaginären fehlt, und an jener eigentümlichen Halluzination, die eben das Kino zum Kino macht.²⁸⁴

So wie sich das Bild ins Visuelle verwandelte, trat an die Stelle des Sinns die Information – eine Transformation, für die die Soziologen Simon Nora und Alain Minc in diesen Jahren den Begriff der «Informatisierung der Gesellschaft»²⁸⁵ erfanden. In ihrem Report zur Rolle der Mikroelektronik, den die Regierung d'Estaing 1975 in Auftrag gegeben hatte, diagnostizierten Nora und Minc einen sozialtechnischen Umbruch in Richtung eines telematischen Paradigmas, eine regelrechte «Informatik-Revolution», die «das Nervensystem jeder Organisation und der ganzen Gesellschaft [ändert]».²⁸⁶ Der Bericht ging von einer Krise aus, in der sich Frankreich nach der «schlagartigen Verteuerung der importierten Energieträger»²⁸⁷ befand. Die OPEC-Staaten hatten 1973 nach dem Jom-Kippur-Krieg als Druckmittel gegen die Unterstützung Israels durch die westlichen Industriestaaten den Ölpreis erhöht, indem sie die Fördermenge drosselten. Nora und Minc orteten die Wurzeln der Krise jedoch in den 1960er-Jahren:

Die Reaktionen auf dieses Ereignis wären jedoch illusorisch, wenn sie den viel tiefer liegenden und schon vor dem Sechstagekrieg im Vorderen Orient entstandenen Bruch unberücksichtigt ließen, den manche als Zivilisationskrise bezeichnen.²⁸⁸

283 Büttner: *Projektion, Montage, Politik*, S. 77.

284 Baudrillard: «Geschichte: Ein Retro-Szenario», S. 52.

285 Nora, Simon und Alain Minc: *L'informatisation de la société. Rapport à M. le Président de la République*, Paris: Documentation française 1978; dt. Übers.: Nora, Simon und Alain Minc: *Die Informatisierung der Gesellschaft*, Frankfurt a. M./New York: Campus 1979; weiters Siepmann, Eckhard: «Rotfront Faraday. Über Elektronik und Klassenkampf. Ein Interpretationsraster», *Kursbuch* 20/1970, S. 187–202.

286 Nora/Minc: *Die Informatisierung der Gesellschaft*, S. 29.

287 Ebd., S. 28.

288 Ebd.

Die ‹Informatisierung› sei zugleich Ausdruck und Folge dieser Krise:

Die wachsende Verflechtung von Rechnern und Telekommunikationsmitteln, die wir ‹Telematik› nennen, eröffnet einen völlig neuen Horizont. [...] Die Telematik bewegt – im Gegensatz zur Elektrizität – nicht einen trägen Strom, sondern Information, das heißt Macht. [...] Die Telematik wird nicht nur ein weiteres Netz darstellen, sondern vielmehr ein Netz neuer Art, das Bild, Ton und Informationsinhalte in eine vielschichtige Wechselbeziehung treten lässt. Sie wird unser Kulturmodell verändern.²⁸⁹

Der Bericht diagnostizierte neue, konflikthafte Relationen zwischen ‹Orient› und ‹Okzident› und forderte eine technologische Antwort auf den Ölpreisschock. Jean Baudrillard hatte bereits 1976 den Eintritt in «das coole Universum der Digitalität»²⁹⁰ diagnostiziert, in dem die Unterscheidung von Realität und Fiktion vom «Hyperrealen»²⁹¹ absorbiert werde. ICI ET AILLEURS reagierte auf das Auftauchen von digitalen Sozialtechnologien und kybernetischer Kontrolle mittels Statistik, Tests, Feedback, Enkodierung, Modellierung, Regulierung, Programmierung, Kommunikation und Simulation. Intellektuelle wie Lyotard, Foucault, Deleuze und Guattari verabschiedeten die klassischen revolutionären Strategien und ersetzten sie durch eine ‹Mikro-Politik des Wunsches»²⁹²; so viele kleine Mikroprozessoren, so viele kleine ‹Wunschmaschinen› (Deleuze/Guattari). ICI ET AILLEURS vollzog den feministisch und ‹postmodern› inspirierten Blickwechsel auf die Mikro-Politiken des Alltags, den Oskar Negt und Alexander Kluge im ersten Satz ihres Buches *Öffentlichkeit und Erfahrung* (1974) mit Blick auf die Aktualität des Münchner Attentats als Ausgangspunkt ihrer Reflexion benannt hatten:

Bundestagswahlen, Feierstunden der Olympiade, Aktionen eines Scharfschützenkommandos, eine Uraufführung im Großen Schauspielhaus gelten als öffentlich. Ereignisse von überragender Bedeutung wie Kindererziehung, Arbeit im Betrieb, Fernsehen in den eigenen vier Wänden gelten als privat. Die im Lebens- und Produktionszusammenhang wirklich produzierten kollektiven Erfahrungen der Menschen liegen quer zu diesen Einteilungen.²⁹³

Danach steht es militanten Diskursen ‹hier› nicht mehr zu, die Wahrheit über Kämpfe ‹anderswo› zu artikulieren. Für Hito Steyerl ist die dekonstruktive Mon-

289 Ebd., S. 29.

290 Baudrillard, Jean: *Der symbolische Tausch und der Tod*, München: Matthes & Seitz 1982, S. 119.

291 Ebd., S. 113 f.

292 Vgl. Guattari, Félix: *Mikro-Politik des Wunsches*, Berlin: Merve 1977.

293 Negt, Oskar und Alexander Kluge: *Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974, S. 7.

tage des UND in ICI ET AILLEURS ein kritisches Werkzeug für die Reflexion von politischen Relationen im Allgemeinen:

Der Film ist heute erschreckend aktuell, aber nicht in dem Sinne, dass er irgendwelche Positionierungen im Nahostkonflikt anbietet, sondern im Gegenteil dadurch, dass er die Begriffe und Schablonen problematisiert, in denen Konflikte und Solidaritäten auf binäre Oppositionen von Verrat oder Loyalität verkürzt und auf unproblematische Additionen und Pseudokausalitäten reduziert werden. Was nämlich, wenn das Modell der Addition nicht stimmt? Oder das verbindende ‹Und› gar keine Addition darstellt, sondern eine Subtraktion, eine Division oder gar kein Verhältnis begründet?²⁹⁴

Olivia Harrison weist auf das Dilemma hin, das der Film zu lösen versucht hatte: Die Möglichkeit einer solidarischen Parteinahme für die Sache des Anderen zu behaupten, die nicht sofort zum Konsumgut medialer ‹Bilder-Millionäre› würde.

[T]hat the apparently unrelated critique of consumer culture in what was initially a propaganda film for the Palestinian resistance enables Godard and Miéville to advocate for ‹the cause of the other› without turning Palestine into an object of consumption for a complacent, post-revolutionary left.²⁹⁵

ICI ET AILLEURS verzeichnete den Übergang vom ‹Trikont› zum ‹Empire›²⁹⁶ als Bezugsrahmen für das Handeln, den Übergang von einer Politik im Zeichen der Befreiung und der Revolution, hin zu einer Ethik im Zeichen des Anderen und der Menschenrechte, wie Irmgard Emmelhainz ausführte:

Third Worldism had implied universalising a cause or giving a name to a political wrong, and the ‹wretched of the earth› emerged for a specifically historic period of time as a new figuration of ‹the people› in the political sense: the colonised became the Algerian immigrant worker, the Chinese barefoot doctor, the revolutionary from elsewhere. Yet, with the new ‹ethical› humanism, revolutionary and political sympathy was substituted by pity and moral indignation, transforming them into political emotions within the discourse of ‹pure actuality› and emergency. This led to new figures of alterity in the 1980s and 1990s, the ‹suffering other› who needs to be rescued, and to the post-colonial ‹subaltern› demanding restitution, presupposing that visibility would follow emancipation.²⁹⁷

294 Steyerl, Hito: ‹Die Artikulation des Protestes›, *transversal web journal* 9/2002, <http://eicpcp.net/transversal/0303/steyerl/de> (zugegriffen am 21.7.2016).

295 Harrison: ‹Consuming Palestine›.

296 Siehe Hardt, Michael und Antonio Negri: *Empire. Die neue Weltordnung*, Frankfurt a. M./New York: Campus 2002.

297 Emmelhainz: ‹From Third Worldism to Empire›, S. 652.

Jacques Rancière betonte bereits 1976, wie radikal *ICI ET AILLEURS* linke Überzeugungen und Narrative in Frage stellte:

Godard verweigert der Linken die Möglichkeit, die gesamte Geschichte zu erzählen. Er zeigt auf radikale Weise all die Lügen der Komparserie der Linken auf, und das heißt auch, dass er jede Reflexion über die militante Geschichte blockiert, indem er den militanten Diskurs sofort auf seine Lüge verweist, auf seine Komplizenschaft mit allen Formen der Fiktion von Macht und Kapital.²⁹⁸

Godards und Miévilles Arbeit nütze weniger einer politischen Sache, etwa der palästinensischen, als der Emanzipation ihrer Zuschauer*innen:

Das kann uns ganz einfach helfen, nicht als Idioten zu sterben. Noch mehr, es kann das Prinzip einer neuen Wachsamkeit sein.²⁹⁹

Rancière sah in der Radikalität ihrer Kritik aber auch die Gefahr eines «ein wenig selbstmörderischen Aristokratismus»:³⁰⁰

Wenn man nicht wehrlos bleiben will, muss man die Mächte wohl verteilen, man muss Bilder und Fiktionen produzieren, die immer etwas suspekt sein werden. Man muss unterteilen (das Hier und das Anderswo), aber auch produzieren (also das Hier und Anderswo gleichsam noch verdichten). Es ist die Stunde der Dialektik: Wie unterteilen, wen vereinigen und worüber? [...] Man muss die Provokation Godards akzeptieren und trotzdem die Mittel finden, um darüber hinaus zu gehen.³⁰¹

4.3 Palästina-Israel beim späten Godard

Godard blieb nicht bei der Provokation von 1976 stehen. Er versuchte, jene von Rancière eingeforderten Mittel zu finden, um über die Negativität von *ICI ET AILLEURS* hinauszugelangen, in Richtung einer Positivität, die weder lügenhaft noch propagandistisch wäre. Einige seiner späteren Filme beschäftigten sich zentral oder am Rand mit der Suche nach Bildern des israelisch-palästinensischen Zusammenhangs. Sein *chef d'œuvre*, die *HISTORIE(S) DU CINÉMA* (F/CH 1988–98), aber auch *NOTRE MUSIQUE* (F/CH 2004) und *FILM SOCIALISME* (F 2010) durchzieht eine audiovisuelle Reflexion der nahöstlichen Tragödie.

298 Jacques Rancière: «L'image fraternelle (Entretien avec Jacques Rancière)», *Cahiers du cinéma* n° 268/1976, S. 7–19, hier S. 9 (Übers. d. Autors).

299 Ebd., S. 19 (Übers. d. Autors).

300 Ebd.

301 Ebd.

In den HISTOIRE(S) DU CINÉMA behauptete Godard, *ein* zerschlissener Bildkader vermöge «die Ehre der gesamten Realität»³⁰² zu retten. Gleichzeitig vertraue er aber auch in die «bescheidene und wunderbare Macht der Transfiguration»,³⁰³ über die das Kino verfüge. Die vielfältigen Montagen der HISTOIRE(S) DU CINÉMA bringen die Bilder des 20. Jahrhunderts in immer neue Konstellationen, um den Film zu einer Denkform sui generis zu machen. In ICI ET AILLEURS wurden die visuellen Verfahren einer Montage, die systematisch Bilder, Text-Inserts und Kommentar aufeinander prallen lässt, entwickelt, die nun das Produktionsprinzip des gesamten audiovisuellen Gewebes bildeten. Godard setzte Bilder «schlagartig miteinander in Beziehung», um

dabei einen Funken hervorzubringen. Auf diese Weise entstehen Konstellationen, Sterne, die sich – wie Walter Benjamin es beschrieben hat³⁰⁴ – einander annähern oder voneinander entfernen.³⁰⁵

Spur oder Lüge, Beweis oder Propaganda, Metapher oder Fetisch, Denk- oder Trugbild? Diese Ambivalenzen den Bildern gegenüber lagen auch jenem symptomatischen Streit zugrunde, der Jean-Luc Godard und Claude Lanzmann in der Frage nach der Aufgabe des Kinos angesichts der Shoah trennte. In seiner Studie *Bilder trotz allem* verglich Georges Didi-Huberman die unterschiedlichen Bildauffassungen, von denen die beiden in SHOAH (1985) und HISTOIRE(S) DU CINÉMA (1998) ausgegangen waren.³⁰⁶ Anders als Godard, der in seinen Filmen auf die «Brüderlichkeit der Metaphern»³⁰⁷ vertraute, verwarf Claude Lanzmann sowohl die Idee des Bildes als Spur, als auch die Montage als ästhetischen Ausweg. So blieb aus seinem neuneinhalbstündigen Opus magnum jede visuelle Quelle – auch Fotos, die in Auschwitz von Mitgliedern des Sonderkommandos unter Lebensgefahr hergestellt worden waren³⁰⁸ – rigoros ausgeschlossen. Dem Streit zwischen diesen beiden Ästhetiken, der immer wieder polemische Formen annahm, liegt Didi-Huberman zufolge jedoch eine gemeinsame Überzeugung zugrunde:

302 HISTOIRE(S) DU CINÉMA, 1A: «Toutes les histoires» (TC 00:32:52).

303 Ebd. (TC 00:33:13).

304 Vgl. Benjamin, Walter: «Ursprung des deutschen Trauerspiels», *GS I I*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974, S. 203–430, hier S. 214 f.

305 Godard, Jean-Luc: «Le cinéma a été l'art des âmes qui ont vécu intimement dans l'Histoire (entretien avec Antoine de Baecque)», *Libération* 7.4.2002, S. 45.

306 Didi-Huberman, Georges: *Bilder trotz allem*, München: Fink 2007, S. 173–213.

307 HISTOIRE(S) DU CINÉMA, 3A: «La monnaie de l'absolu» (TC 00:19:15).

308 Didi-Hubermans Untersuchung ging von vier Fotografien aus, die Häftlinge des Sonderkommandos im August 1944 machten – «vier Stücke Film, der Hölle entrissen» (S. 15). Sie zeigen die Einäscherung von Leichen vergaster Menschen in den Verbrennungsgräben vor dem Krematorium V und entkleidete Frauen auf dem Weg in die Gaskammer desselben Krematoriums (S. 28–31).

Sowohl Lanzmann als auch Godard gehen ganz zu Recht davon aus, daß die Shoah von uns verlangt, unser Verhältnis zum Bild insgesamt zu überdenken. Lanzmann vertritt die Ansicht, daß *kein einziges* Bild imstande ist, diese Geschichte «auszusprechen», und aus diesem Grund filmt er unablässig die Aussagen der Zeugen. Godard hingegen vertritt die Ansicht, daß seit der Shoah *alle* Bilder von nichts anderem sprechen [...], und aus diesem Grund sucht er unsere gesamte visuelle Kultur unter der Maßgabe dieser Fragestellung ab.³⁰⁹

Didi-Hubermann argumentiert in seinem Buch, dass sowohl aus der Perspektive einer bildwissenschaftlich informierten Historiografie, wie auch aus der Perspektive des politischen Imperativs «Nie wieder!» die sorgfältige Interpretation und Montage visueller Quellen und der immer neu unternommene Versuch, die Einbildungskraft auf das Unvorstellbare zu richten, notwendig seien:

Was man nicht sehen kann, muß man also *zu einer Montage machen*, um die Differenzen, die einige lückenhafte visuelle Monaden voneinander trennen, so gut es eben geht zu *denken* zu geben. Auf diese Weise läßt sich *trotz allem erkennbar* machen, was niemals vollständig erfassbar ist und in seiner *Gesamtheit* unzugänglich bleibt.³¹⁰

Didi-Hubermann geht nicht auf den Konnex ein, der den Dissens zwischen Lanzmann und Godard mit der israelisch-palästinensischen Frage verknüpft. Gérard Wajcman, Psychoanalytiker und Freund von Lanzmann, äußerte dagegen offen, dass es im Streit um die (Un)Darstellbarkeit der Shoah implizit auch um ethisch-politische Haltungen zum Nahostkonflikt gehe. Wajcman spricht mit Blick auf Godard vom Bild als Fetisch, ja von einer «Christianisierung»³¹¹ der Debatte um die Bilder. Ähnlich wie Lanzmann stellt er die Bilder ikonoklastisch unter Generalverdacht: Sie leisten Lüge, Täuschung und Fälschung Vorschub, schließlich gar der «Vertauschung der Rollen von Henker und Opfer».³¹² Dies führe letztlich dazu, «einen Staat Israel im Hinblick auf die Situation der Palästinenser zu denunzieren, seine Verfechter «schlimmer als die Nazis» zu finden und die Palästinenser als die wahren Juden unserer Zeit zu sehen.»³¹³ Ohne explizit auf Godards Montage von Golda Meir und Hitler einzugehen, vertei-

309 Didi-Huberman: *Bilder trotz allem*, S. 180.

310 Ebd., S. 196.

311 Siehe Wajcman, Gérard: «Saint Paul· Godard contre ·Moïse· Lanzmann, le match», *L'infini* 65/1999, S. 121 f.

312 Wajcman, Gérard: «De la croyance photographique», *Les temps modernes* 613/2001, S. 47–83, hier S. 62; zit. nach Didi-Hubermann: *Bilder trotz allem*, S. 84.

313 Ebd.

digte Didi-Huberman Godard gegen Wajcmans Kritik: «Eine Montage ist keine Gleichsetzung. Nur ein triviales Denken suggeriert, daß alles, was nebeneinander erscheint, sich auch ähneln muss.»³¹⁴ Im Gegenteil bringe jede Montage «eine uneinholbare, ebenso konkrete wie komplexe Geste hervor.»³¹⁵ Godard selbst sah in seinen Montagen Resonanzphänomene, dialektische Bilder:

Das ist es was ich «Bild» nenne, dieses Bild, das aus zweien gemacht ist, das heißt ein drittes Bild ...³¹⁶

Godard selbst sah einen Zusammenhang zwischen Lanzmanns SHOAH und dem Nahostproblem. In einem Interview fragte er polemisch: «Hätte er diesen Film heute gemacht, wenn es keine Palästinenser gäbe?»³¹⁷ Lanzmann hatte die Arbeit an seinem monumentalen Film unmittelbar nach Fertigstellung seines ersten Films POURQUOI ISRAËL begonnen. Dieser hatte 1974 ein ähnlich solidarisches Bild von Israel gezeichnet, wie vor ihm schon Markers DESCRIPTION D'UN COMBAT. Lediglich dreißig Sekunden seines dreistündigen Dokumentarfilms widmete Lanzmann jedoch den Palästinenser*innen. Für Godard folgte TSAHAL (F/DE 1994), Lanzmanns affirmatives Filmporträt der israelischen Armee, genauso logisch auf SHOAH, wie dieser Film wiederum als Explikation der Feststellung POURQUOI ISRAËL verstanden werden wollte. Die Idee Godards, gemeinsam mit Lanzmann einen Film zu gestalten, in dem ihre beiden Perspektiven in einen Dialog treten, wurde nie verwirklicht.³¹⁸

Im Folgenden wird auf Bezüge zum Problemknoten Palästina-Israel eingegangen, die sich in Filmen des «späten Godard»³¹⁹ finden: In NOTRE MUSIQUE (F/CH 2004) stellte er das Nachdenken über das Nahostproblem und die Rolle der Bilder noch einmal ins Zentrum. Der essayistische Spielfilm ist in Sarajewo angesiedelt, die Narration geht von einem internationalen Schriftstellertreffen auf Einladung der französischen Botschaft und des Centre Malraux aus. Fiktionale und reale Personen wie Juan Goytisolo, Elias Sanbar, Mahmoud Darwish und Jean-Luc Godard selbst treffen in der Hauptstadt Bosnien-Herzegowinas zusammen, jener Stadt,

314 Didi-Huberman: *Bilder trotz allem*, S. 217.

315 Ebd., S. 222.

316 Godard/Ishaghpour: *Archäologie des Kinos, Gedächtnis des Jahrhunderts*, S. 25.

317 Albera/Godard: ««Bestellen wir unseren Garten.» Ein Gespräch mit Jean-Luc Godard von François Albéra», S. 85.

318 Vgl. Brody, Richard: «Claude Lanzmann: Movie Time», *The New Yorker* 12.3.2012, <https://www.newyorker.com/culture/richard-brody/claude-lanzmann-movie-time> (zugegriffen am 29.8.2019). Auch der Plan, gemeinsam mit Marcel Ophüls einen Film zum Nahostkonflikt mit dem Arbeitstitel «Des vérités désagréables» zu drehen, wurde nicht realisiert; vgl. Godard, Jean Luc und Marcel Ophüls: *Dialogues sur le cinéma*, Lormont: Bord de l'eau 2011.

319 Zur Charakteristik des «späten Godard» siehe das Kapitel «High-Tech Collectives in Late Godard» in: Jameson, Fredric: *The geopolitical aesthetic. Cinema and space in the world system*, Bloomington IN: Indiana UP 1995, S. 158–185.

deren multikulturelle und -religiöse Realität sie zum Symbol des Föderalismus im kommunistischen Jugoslawien und damit zur bevorzugten Zielscheibe für einen militanten Nationalismus machte. Der Film enthält Aufnahmen vom banalen Alltag in der ehemals belagerten Stadt, in der wenige Jahre zuvor nichts mehr normal gewesen war. Mitten in Europa und unter den Augen der Weltöffentlichkeit war hier ein urbanes Zusammenleben attackiert worden, das eine konkrete Alternative zur Logik ethnischer und nationaler Teilung darstellte. Eine fiktive Hauptfigur des Films, die israelische Journalistin Judith Lerner, fragt sich im Film:

«Warum Sarajewo? Wegen Palästina, weil ich in Tel Aviv lebe. Ich möchte einen Ort sehen, an dem die Versöhnung möglich scheint.»

Godard macht Sarajewo zum symbolischen Durchgangsort, an dem sich ›Hier‹ und ›Anderswo‹ durchqueren: In der postkommunistischen Wirklichkeit Ex-Jugoslawiens spiegelt sich die gespaltene Wirklichkeit Palästina-Israels. Diese wird wiederum in der postkolonialen Wirklichkeit der USA reflektiert: Eine Einstellung zeigt drei Native Americans unter der Brücke von Mostar, die gerade rekonstruiert wird. Jemand liest aus *Entre nous* von Emmanuel Lévinas: «... ist das Antlitz auch das ›Du-wirst-nicht-Töten.‹»³²⁰ Solche Tableaus schaffen einen Resonanzraum, in dem sich (ex-)jugoslawische, US-amerikanische und nahöstliche Erfahrungen überlagern, sie inszenieren die metaphorische Rede von den Palästinensern als den «Indianern Palästinas» (Elias Sanbar / Gilles Deleuze).³²¹ Für Elias Sanbar, der im Abspann als ›Mémoire‹ firmiert, ist NOTRE MUSIQUE ein «nomadisches Werk»,³²² in dem «nichts an seinem Platz ist.»³²³

320 Lévinas, Emmanuel: *Zwischen uns. Versuche über das Denken an den Anderen*, München/Wien: Hanser 1995, S. 133. Der Satz stammt aus einem Interview, das Lévinas kurz nach dem Massaker von Sabra und Chatila im Oktober 1982 gab: «[...] es gibt daher im Antlitz des Anderen immer den Tod des Anderen und so, gewissermaßen, Anstiftung zum Mord, die Versuchung, bis zum Letzten zu gehen, den Nächsten vollkommen zu vernachlässigen – und gleichzeitig, und das ist das Paradox, ist das Antlitz auch das ›Du-wirst-nicht-Töten‹, Du-sollst-nicht-Töten, das man auch noch viel näher explizieren kann; es ist der Tatbestand, daß ich meinen Nächsten nicht alleine sterben lassen kann, es ist wie ein Appell an mich; [...]» ebd. S. 133f.; siehe Lévinas, Emmanuel: *Verletzlichkeit und Frieden. Schriften über die Politik und das Politische*, Zürich u. a.: Diaphanes 2007.

321 Deleuze, Gilles und Elias Sanbar: «Les indiens de Palestine» [*Libération* 8./9.5.1982], in: Deleuze, Gilles: *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975–1995*, Paris: Les Éditions de Minuit 2003, S. 179–184; weiters Darwish, Mahmoud: «Discours de l'indien rouge», *Revue d'études palestiniennes* 46 (1993), S. 3–10. 1971 verglich der Film PALESTINE von Nick MacDonald die Vertreibung der Native Americans mit jener der palästinensischen Araber. Amos Vogel zufolge arbeitete der Film «Ähnlichkeiten zwischen demokratischem Bestreben in der amerikanischen Verfassung und dem Programm der El Fatah» heraus, Vogel, Amos: *Film als subversive Kunst. Kino wider die Tabus*, St. Andrä-Wördern: Hannibal 1997, S. 130.

322 Godard, Jean-Luc, Elias Sanbar und Christophe Kantcheff: «Jean-Luc Godard – Elias Sanbar», *Politis* 11.2.2006: *Politis*, <http://www.politis.fr/article1150.html> (zugegriffen am 16.1.2010).

323 Ebd.

Der Film ist in Anlehnung an Dantes *Divina Comedia* in drei Abschnitte unterteilt: Hölle, Purgatorium und Paradies. Der erste Teil präsentiert eine düstere Montage von Bildern des traumatischen 20. Jahrhunderts. Der Film kreist um Zusammenhänge von historischer Gewalt und aktuellem Verhängnis und stellt der Geschichtsschreibung der Sieger die «Tradition der Unterdrückten» (Walter Benjamin)³²⁴ gegenüber. Anders als in *ICI ET AILLEURS* bilden nun aber die Fragen nach der Versöhnung und den Mitteln der Poesie und des Kinos, diese zu ermöglichen, den Horizont des audiovisuellen Gewebes. Die Perspektive des Anderen, die am Ende von *ICI ET AILLEURS* stand, bildet nun die Perspektive, von der aus das Verhältnis von Ethik und Politik angesehen wird. Das Pathos von *NOTRE MUSIQUE* beruht auf der Überzeugung, dass nur das Gespräch und die Poesie jenes «wir» begründen können, das im Filmtitel aufscheint. «... *pas une conversation juste, juste une conversation...*», wandelt Mahmoud Darwish im Film einen Satz von Godard ab. Laura Rascaroli:

NOTRE MUSIQUE not only places dialogue (between factions, between people, between different ideological or theoretical positions) at its narrative and philosophical core, but also postulates the dialogue between filmmaker and spectator as its main goal and subject matter.³²⁵ [...] not by accident, it is set in public places that are sites of movement, mixing, exchange and encounter: an international airport, a taxi, an embassy, an hotel hall, a library, a street market, a conference room, a bridge.³²⁶

In einer Sequenz kommt Godard selbst ins Bild: Vor Student*innen gibt er eine Lecture und lässt dabei Bilder aufeinanderprallen, die er bereits in den *HISTOIRE(S) DU CINÉMA* verwendet hatte – ein Bild aus dem amerikanischen Bürgerkrieg, ein Bild Eisensteins aus Mexiko – und in *ICI ET AILLEURS*: das Bild eines jüdischen KZ-Überlebenden, das darin mit dem Insert «*MUSULMAN*» versehen worden war. Godard ist von hinten gefilmt, während er zwei Fotos kommentiert, die er in Händen hält. Das erste zeigt ein landendes Boot mit jüdischen Flüchtlingen aus Europa (Abb. 85): «*1948 durchqueren sie das Wasser, das gelobte Land*». Das zweite zeigt palästinensische Flüchtlinge, die zur selben Zeit mit Sack und Pack durchs Wasser ziehen (Abb. 86): «*Die Palästinenser durchqueren das Wasser, in Richtung Ertrinken*.» Godard betrachtet die Bilder abwechselnd: «*Schuss und Gegenschuss, Schuss und Gegenschuss* [champs/contre-champs].» Schließlich ordnet er den historischen Kontexten der Fotografien unterschiedliche Modi des Kinematografischen zu: «*Le peuple juif rejoint le fiction* [Das jüdische Volk erreicht den Spielfilm], *le peuple palestinien le documentaire* [das palästinensische Volk den Dokumentarfilm].»

324 Benjamin: «Über den Begriff der Geschichte», S. 697.

325 Rascaroli: «Performance in and of the Essay film», S. 55.

326 Ebd., S. 56.



85–86 Godard bei einer «manuellen» Montage: «1948 durchqueren sie das Wasser, das gelobte Land» (TC 00:46:38) und «Die Palästinenser durchqueren das Wasser, in Richtung Ertrinken» (TC 00:46:41); Screenshots aus NOTRE MUSIQUE

Godards Lektüre der Fotos trägt dem unterschiedlichen Bezug Rechnung, den die beiden Gruppen zum Visuellen unterhalten: Während die zionistische Idee von Beginn an auf die Verwirklichung eines «Märchens» (Herzl) – ästhetisch gesprochen: einer Fiktion – zielte, waren die Palästinenser*innen mit deren Verwirklichung seit 1948 darauf verwiesen, ihrem erzwungenen Verschwinden dokumentarische Existenzbeweise entgegenzuhalten. In der Verbindung von politischer Geschichte und «Visual History» steckt der Anspruch auf eine «Politik der Fiktion» (Jacques Rancière),³²⁷ etwa in Form des Projektes, Premingers EXODUS einen «Anti-Exodus» entgegenzusetzen. Filme von Borhan Alaouyes' KAFR KASSEM (1975)³²⁸ bis zu Elia Suleimans THE TIME THAT REMAINS (2009)³²⁹ sind im Licht dieses Anspruchs zu sehen. Auf die Frage einer bosnischen Studentin, ob er glaube, dass die kleinen digitalen Kameras das Kino retten werden, schweigt Godard vielsagend.

Dass Godard die Gründung des Staates Israel mit dem fiktionalen Genre verknüpfte, war genauso dazu geeignet, zu provozieren, wie das narrative Ende des Filmes: Zurück in seinem Schweizer Domizil in Rolle erfährt er von einem – fiktiven – Vorfall in einem Jerusalemer Kino: Olga Brodsky, eine Israelin mit russischen Wurzeln, die ihm in Sarajewo eine DVD mit einem Film namens «Notre Musique» zukommen ließ, habe gedroht, sich in die Luft zu sprengen.³³⁰ Sie habe den anderen Kinozuschauer*innen fünf Minuten Zeit gegeben, sich zu entschei-

327 Vgl. Rancière, Jacques: «Der Wirklichkeitseffekt und die Politik der Fiktion», in: Linck, Dirck (Hg.): *Realismus in den Künsten der Gegenwart*, Zürich: Diaphanes 2010, S. 141–157.

328 Siehe Le Péron, Serge, Jean Narboni und Abdelwahab Meddeb: «Dossier: Le Cinema et la Palestine [A propos du cinéma palestinien, par Serge Le Péron / Le sang changé en signe (KAFR KASSEM), par Jean Narboni / La leçon sauvage (KAFR KASSEM), par Abdelwahab Meddeb]», *Cahiers du cinéma* n° 256/1975, S. 35–51.

329 Siehe Kap. 6.2.

330 Vgl. Niels, Niessen: «ACCESS DENIED: Godard Palestine Representation», *Cinema Journal* 52/2/2013, S. 1–22, hier S. 2; weiters Doron, Miki: *Who the Fuck Is Kafka?*, München: dtv 2016, S. 54f.

den, ob sie mit ihr für den Frieden sterben wollten. Man erfährt, dass sie von einem Scharfschützen erschossen wurde, in ihrer Tasche fanden sich nur Bücher. Im letzten Teil des Filmes taucht sie wieder auf, in einem irrealen ›Paradies‹ am Ufer eines Sees, der von US-Marines bewacht wird. Sie teilt einen Apfel mit einem jungen Mann, als ob die Geschichte der Menschen noch einmal beginnen würde. Irmgard Emmelhainz sieht in *NOTRE MUSIQUE* die Suche nach Möglichkeiten der Versöhnung,

based on a collective memory constructed by free individuals within the bonds established by politics, giving way to living together in the manner of speech. [...] Godard's plea for the Palestinians' ›right to fiction‹ foregrounds the moment of Homeric impartiality.³³¹

Das homerische Motiv einer mediterranen Odyssee bildete 2010 den narrativen Rahmen von Godards *FILM SOCIALISME*.³³² Das Mittelmeer-Kreuzschiff *Costa Concordia*³³³ war der Schauplatz des ersten Teils des Films, der sich damit in eine heterotope Geschichte einschreibt: Für Foucault ist das ›Schiff‹

nicht nur das größte Instrument der wirtschaftlichen Entwicklung gewesen ist [...], sondern auch das größte Imaginationsarsenal. Das Schiff, das ist die Heterotopie schlechthin. In den Zivilisationen ohne Schiff versiegen die Träume, die Spionage ersetzt das Abenteuer und die Polizei die Freibeuter.³³⁴

Die *Costa Concordia* steuert von Algier an der nordafrikanischen Küste entlang nach Alexandria, von Haifa nach Odessa, zurück nach Griechenland, dann weiter nach Neapel und schließlich nach Barcelona. In Godards Film wird das Schiff zu einem heterotopen Ort, gleichzeitig ist es ein dystopischer Mikrokosmos spätkapitalistischer Vergesellschaftung,³³⁵ dessen Betriebsamkeit in verpixelten Handy-Aufnahmen gezeigt wird. In das Spektakel der Vergnügungskreuzfahrt fügt Godard die fiktionale Präsenz einiger Schauspieler*innen und realer Personen ein, etwa Patti Smith und Alain Badiou. Sie sind keine Tourist*innen, sondern scheinen alle mit den legendären Wegen des 1936 verschwundenen Gol-

331 Emmelhainz: «From Third Worldism to Empire», S. 655; weiters ds.: *Jean-Luc Godard's Political Filmmaking*, Cham: Palgrave Macmillan 2019.

332 Der Film erlebte am 17.5.2010 bei den 63. Filmfestspielen in Cannes seine Weltpremiere.

333 Als das Schiff kurze Zeit nach den Dreharbeiten sank, wirkte dies wie ein absurder Epilog zu Godards Film, vgl. Corato, Nico de: «Costa Concordia was the set for a movie directed by Jean-Luc Godard» (4.2.2012), <http://www.tobettravelagent.com/costa-concordia-was-the-set-for-a-movie-directed-by-jean-luc-godard> (zugegriffen am 29.3.2016).

334 Foucault: «Andere Räume», S. 46.

335 Siehe Wallace, David Foster: *Schrecklich amüsant – aber in Zukunft ohne mich*, Hamburg: Mare 2007.

des der spanischen Nationalbank zu tun haben, eine Fabel, die Barcelona, Odessa, Moskau und Palästina miteinander verbindet. Gold und Geld³³⁶ – das, wie es im Film einmal heißt, erfunden wurde «um den Menschen nicht in die Augen sehen zu müssen» – sind wiederkehrende Topoi, genauso wie die Fragen nach dem Widerstand und nach dem Bild in der Ära des Displays. In HD-Video im Format 16:9 gedreht, war *FILM SOCIALISME* Godards erster rein digital produzierter Film. Sein Titel ist buchstäblich zu verstehen: Er stellt sich darin der Aufgabe, das Kino und den Sozialismus in einem Moment zusammenzudenken, in dem diese beiden Erfindungen des 19. Jahrhunderts nur noch ihren eigenen Tod zu wiederholen scheinen. In einem Brief an Godard schrieb der Philosoph und Schriftsteller Jean-Paul Curnier über die begriffliche Montage des Filmtitels:³³⁷

Wenn der Film Kraft braucht, Seele und Augen, Gedächtnis und Bejahung der Existenz zu erfinden, damit er gesehen wird, dann braucht jeder Akt, der sich explizit auf den Sozialismus bezieht, die Kraft, die Erfindung des Sozialismus anzuregen.³³⁸

In Godards *Augen* war das Kino an seiner Aufgabe gescheitert, Auschwitz zu bezeugen, wie der Sozialismus gewissermaßen an der Aufgabe, es zu verhindern:

In dem Augenblick, in dem man darauf verzichtet hat, die Konzentrationslager zu filmen, war alles besiegelt. In diesem Augenblick hat das Kino vollkommen versagt. Sechs Millionen Menschen, vor allem Juden, wurden getötet und vergast, und das Kino war nicht zur Stelle. [...] Indem es die Konzentrationslager nicht gefilmt hat, hat sich das Kino seiner Aufgabe vollkommen entledigt.³³⁹

Dieses Versagen des Kinos wiederholte sich bis in die Gegenwart. Niels Niessen:

Moreover, in Godard's logic, cinema not only died in the face of Auschwitz but also died and continues to do so in the face of Vietnam, Bosnia, and Palestine.³⁴⁰

Die palästinensische Frage steht 2010 bei Godard nicht mehr im Zentrum, sondern ist in eine filmische Erörterung der Frage nach dem Sozialismus einbezogen, der «einzig[e] passende[n] Antwort auf die Einsamkeit des Menschen» (Jean-Paul

336 Im Film finden sich Spuren der Lektüre von Braudels Geschichte des mediterranen Goldhandels; siehe Braudel, Fernand: «Monnaies et civilisations: De l'or du Soudan à l'argent d'Amerique. Un drame méditerranéen», *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 1/1/1946, S. 9–22.

337 Der Film sollte «Socialisme» heißen. Nachdem Curnier in seinem Text fälschlicherweise angenommen hatte, der Film würde «Film Socialisme» heißen, behielt Godard diesen Titel bei.

338 Zit. nach Godard, Jean-Luc: *Film Socialisme*, Zürich: Diaphanes 2011, S. 109.

339 Zit. nach Didi-Huberman: *Bilder trotz allem*, S. 200f.

340 Niessen, Niels: «ACCESS DENIED: Godard Palestine Representation».



87–88 Eine palästinensische Passagierin betrachtet ein Foto der Bucht von Haifa von 1839 (TC 00:30:47), ein Insert verweist auf den blockierten Zugang zu Palästina (TC 00:31:44); Screenshots aus FILM SOCIALISME

Curnier).³⁴¹ Palästina ist im Film zunächst durch eine Daguerrotypie aus dem Jahr 1839 repräsentiert. Elias Sanbar erzählt auf dem Schiff die Geschichte dieses Bildes, das die pittoreske Ansicht der Bucht des osmanischen Haifa zeigt.³⁴² Eine palästinensische Passagierin betrachtet das Bild: «*Where are you now my beloved homeland?*» (Abb. 87). Nach einer Einstellung, die Tourist*innen beim Verlassen des Schiffes zeigt, folgt auf ein Insert «*PALESTINE*» ein weiteres: «*ACCESS DENIED*» (Abb. 88). Anders als die anderen im Film angesteuerten Orte scheint Palästina blockiert, unzugänglich, unsichtbar. Es folgt eine stumme Aufnahme des Kreuzschiffes, von der Ferne aus gesehen. Für Niels Niessen macht Godard in dieser Montage eine Leerstelle sichtbar: Die lange Einstellung auf die *Costa Concordia* repräsentiere im Film einen Blick auf das Schiff von außen, von Gaza her, einem Territorium im Ausnahmezustand, dessen Realität von der Repräsentation ausgeschlossen ist.³⁴³

Mit der Frage «*QUO VADIS EUROPA*» ist der lange Mittelteil dieses «befremdlichen, monströsen Experimentalessays»³⁴⁴ überschrieben. Er zeigt Szenen und Dialoge der fiktiven Familie Martin, die in den französischen Savoyen eine Tankstelle betreibt. In deren Gespräche sind Sätze eingestreut, die die Eckpunkte eines kommenden Sozialismus formulieren: «*Der Staat träumt davon, allein zu sein, das Individuum davon, zwei zu sein.*»³⁴⁵ Und: «*Überhaupt keine Macht, eine Gesellschaft, kein Staat.*» Dies lässt an ein Fragment denken, das Walter Benjamin – für Godard seit den HISTOIRE(S) DU CINÉMA eine wichtige Referenz – 1918 notierte:

DIE ETHIK, auf die Geschichte angewendet, ist die Lehre von der Revolution auf den Staat angewendet die Lehre von der Anarchie³⁴⁶

341 Zit. nach Godard: *Film Socialisme*, S. 111.

342 Siehe Sanbar: *Les Palestiniens. La photographie d'une terre et de son peuple de 1839 à nos jours*.

343 Vgl. Niessen: «*ACCESS DENIED*», S. 18 f.

344 Lensen, Claudia: «Film von Godard: Revolution als flüchtiges Puzzle», *Die Zeit* 28.9.2011, <http://www.zeit.de/kultur/film/2011-09/film-socialisme> (zugegriffen am 29.3.2016).

345 In der Buchpublikation zum Film sind nach diesen Sätzen Fotos von Hans und Sophie Scholl gesetzt, die im Film selbst nicht vorkommen; vgl. Godard: *Film Socialisme*, S. 60.

346 Benjamin, Walter: «Fragmente vermischten Inhalts» [1918], *GS VI*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991, S. 91–93, hier S. 91.

Durch Inserts auf schwarzem Grund werden die Inszenierungen an der Tankstelle als fiktionales Reenactment von Ereignissen aus der Zeit der Résistance kenntlich gemacht. In Toulouse gab es ein kleines Netzwerk namens «Familie Martin», das Teil der Combat-Bewegung war.³⁴⁷ Die Devise der Martins – «*Unsere Menschheiten befreien und vereinigen [libérer et fédérer nos humanités]*» – bildet das Leitmotiv für die letzte Viertelstunde des Films, in der ein mediterranes Kräftefeld zusammengefügt wird: *Égypte, Palestine, Odessa, Hellas, Napoli* und *Barcelona*. FILM SOCIALISME verwebt die Hafentreppen-Sequenz aus PANZERKREUZER POTEMKIN – Inbegriff filmischer Darstellung empörenden Unrechts – mit Videoaufnahmen derselben Hafentreppe 2010, Archivaufnahmen von der Ankunft der US-Alliierten in Neapel 1943 und aus dem Spanischen Bürgerkrieg und verknüpft Fernsehbilder von Demonstrationen der spanischen Linken mit Texten von Jean Genet, Jean-Paul Sartre, Hannah Arendt, Gershom Scholem und Simone Weil. Die Montage verdichtet dabei Bilder, Texte und Inserts bis zur Unlesbarkeit. Sie wird zu einer Art audiovisuellen Stenografie, zu deren Entzifferung und Interpretation die DVD-Edition unverzichtbar ist.³⁴⁸ Es geht in diesen Sequenzen nicht um eine dokumentarische Repräsentation der geografischen Stationen, sondern um die sinnliche Vergegenwärtigung ihrer legendären Existenzweise. Amy Taubin: «Generous as the movie is with visual beauty, it is equally withholding of linguistic meaning.»³⁴⁹ Bevor der Film nach diesen erratischen Montagen mit dem Insert «*NO COMMENT*» endet, taucht ein Satz Pascals auf, der die Legitimität des Widerstands über die Legalität des Staates stellt: «*Wenn das Gesetz nicht gerecht ist, hat die Gerechtigkeit Vorrang vor dem Gesetz.*»

Wie auch die anderen Sequenzen des letzten Teils sträubt sich die knapp 4-minütige Sequenz, die «*PALESTINE*» gewidmet ist, gegen ihre Wahrnehmung auf den ersten Blick.³⁵⁰ Die Analyse kann nicht anders, als einige Elemente herausgreifen: Die typografische Montage des arabischen Schriftzugs «*Staat Palästina*»,³⁵¹ der vom hebräischen Wort «*Israel*» überschrieben wird, übersetzt das Nahostproblem in ein einfaches Schriftbild (Abb. 89). Hände betätigen den Auslöser einer Daguerre-Kamera, die Inszenierung erinnert an den Beginn der mediatisierten Wahrnehmung Palästinas, den Eintritt des «Nahen» Ostens ins «Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit» (Walter Benjamin). Während das Dispositiv des Kinos im Begriff ist, in den Kanälen von YouTube zu verschwinden, erinnert sich FILM SOCIALISME an den Ursprung des fotochemischen Bildes. Bereits 1839 war den Bildern eine Politik eingeschrieben, wie ein Text aus Godards erstem Szenario formuliert: «In großer Zahl kommen Photographen, um Illustrationen für

347 Vgl. Godard: *Film Socialisme*, S. 70–74.

348 Siehe Godard, Jean-Luc: *FILM SOCIALISME* [DVD+Booklet], Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2012.

349 Taubin, Amy: «Wiping the Slate Clean», *Film Comment* 46/5/2010, S. 44–46, hier S. 45.

350 *FILM SOCIALISME* (TC 01:23:15–01:26:54).

351 Beim arabischen Wort «*Falastin*» fehlt im Film der letzte Buchstabe.



89–92 Schriftbild des Nahostkonflikts (TC 01:23:35), ein Reportagefoto aus dem Kontext der Besetzung (TC 01:24:05), ein Kader aus Jean-Daniel Pollets MÉDITERRANÉE (TC 01:24:19), ein schlafender Fedayin von 1969 und ein Brief von Gershom Scholem von 1926 (TC 01:24:30); Screenshots aus FILM SOCIALISME

Reisebücher anzufertigen, die darauf abzielen, eine dauernde Präsenz der Bibel in diesem Land zu herzustellen.»³⁵² Indem die frühe Fotografie das religiöse Narrativ der sichtbaren Landschaft einschrieb, kam es zu einer folgenreichen Transfiguration des «Chronotopos Palästina».

Die Sequenz enthält eine kurze Einstellung aus Claude Lanzmanns TSAHAL sowie ein Reportagefoto (Abb. 90), das einen IDF-Soldaten zeigt, der eine Reihe von Gefangenen anführt, denen die Augen verbunden worden sind. Die israelische Besetzung palästinensischer Gebiete erscheint hier als eine repressive Politik der Sichtbarkeit, die direkt auf die Körper und die Sinne einwirkt. Auch eine Einstellung aus Jean-Daniel Pollets stummem Filmessay MÉDITERRANÉE (F 1963)³⁵³ variiert, was früher schon ausgesprochen wurde: Palästina, insbesondere Gaza, wo

352 Godard, Jean-Luc: «Scénario de Film socialisme», S. 25, <http://debordements.fr/pdf/Socialime-JLG.pdf>. (Übers. d. A.) Hatte John Murray's erster Reiseführer für das «Hl. Land» noch die Bibel als besten Führer empfohlen, hieß es 1876 im Baedeker: «Palestine is the best guide to the Bible.» Vgl. Goldhill, Simon: «Jerusalem», in: Gange, D. und M. Ledger-Lomas (Hg.): *Cities of God. The Bible and Archaeology in Nineteenth-Century Britain*, Cambridge UP 2013, S. 71–109, hier S. 87; Goldhill schreibt: «That is, the reality of Palestine, its landscapes, people, physical impact, will guide a reading of the Scripture – reading the bible is now grounded in the real – and photography as a practice played an integral role in this new authorization of the word by the facts on the ground», ebd.

353 Siehe Neyrat, Cyril: «L'essai à la limite de la terre et de l'eau», in: Liandrat-Guigues, Suzanne und Murielle Gagnebin (Hg.): *L'essai et le cinéma*, Seyssel: Champ Vallon 2004, S. 157–170. Pollets Film war eine wichtige Inspirationsquelle für Godards LE MEPRIS (F 1963), in dem er zum ersten Mal den homerischen Mittelmeerraum in den Blick genommen hatte.

um die Jahreswende 2008/09 über 1400 Menschen bei israelischen Luftangriffen getötet wurden, ist ein der Wahrnehmung entzogenes Territorium (Abb. 91).

Weitere intervisuelle und -textuelle Verweise kollidieren in einer Montage, die religiöse Bezüge der israelischen Politik in den Blick nimmt. Der Film zitiert einen Brief, den Gershom Scholem 1926 aus Jerusalem an Franz Rosenzweig in Berlin schrieb. Zu Scholems Warnung vor der Wiederbelebung des Hebräischen montiert Godard Heinrich Hoffmanns Fotos des gestikulierenden Hitler von 1927. Dann folgt ein Bild aus dem Material von *«Jusqu'à la victoire»*: ein schlafender Fedayin (Abb. 92), dazu Scholems Text: *«Dieses Land ist ein Vulkan. Und der Tag wird kommen, an dem die Sprache sich gegen die wenden wird, die sie sprechen.»* Scholems Brief hatte bereits in Udi Alonis *LOCAL ANGEL (ISR/USA 2002)*³⁵⁴ eine zentrale Rolle gespielt, aus dem Godard auch eine Einstellung in seine Palästina-Sequenz aufnahm: die Aufnahme eines marmornen Engels, der vom christlich-palästinensischen Friedhof von Jaffa aufs Meer blickt. Wie bereits Aloni, zitiert Godard hier die biblische Erzählung vom Engel, der Abraham vom Opfer Isaaks zurückhält. Godard lässt Isaak seinen Vater fragen: *«Ich sehe das Feuer, ich sehe das Messer, aber wo ist das Lamm?»* Abraham antwortet: *«Gott wird es für ein Brandopfer [Holocaust] zur Verfügung stellen.»* Ein düster hallender Klavierakkord begleitet einen Jump Cut zu schwarz-weißen Aufnahmen eines Leichnams, der am Boden entlang geschleift wird, ein schwarzes Insert bezeichnet das Bild: *«JUIF»*, «Jude». Eine zweite Einstellung aus derselben Footage enthält das Insert *«MUSULMAN»*. Godard variiert hier noch einmal die Montage, die ihn seit 1969 beschäftigt. Während im Szenario für den Film Israel noch als Station der Reise vorgesehen war,³⁵⁵ ist dieser Topos im fertigen Film nicht mehr enthalten. In der gesamten *«Palästina»*-Sequenz findet sich kein Hinweis darauf, dass Israel einmal mit der historischen Hoffnung der Juden und Jüdinnen verbunden war,

ein Land auf der Grundlage jener Prinzipien der Gerechtigkeit, Moral und Menschlichkeit aufzubauen, die ihnen in ihrer gesamten Geschichte vorenthalten worden waren.³⁵⁶

FILM SOCIALISME zählt Haifa und Tel Aviv nicht zu den Orten, die er unter der Überschrift *«nos humanités»* vereint. Nach der Aufnahme eines über das Meer fliegenden Kampfflugzeugs US-amerikanischer Herkunft endet die *«Palästina»*-Sequenz mit Aufnahmen eines Wasservogels, der erfolglos versucht, einem Krokodil zu entkommen. Die Montage lässt keinen Interpretationsspielraum: Der Staat Israel beruht auf dem Recht des Stärkeren, sein Gesetz ist nicht gerecht, Widerstand

354 Siehe S. 248f.

355 Godard, Jean-Luc: «Scénario de Film socialisme», S. 16, <http://debordements.fr/pdf/Socialisme-JLG.pdf> (zugegriffen am 5.6.2019).

356 Illouz: *Israel*, S. 222.

daher gerechtfertigt. Von jener Hoffnung, die 1878 Naphtali Herz Imber in seinem Gedicht *Tikvatenu* (‘Unsere Hoffnung’), der Textgrundlage der israelischen Nationalhymne besungen hat,³⁵⁷ ist aus Godards Sicht nur die Hybris des Siegers übrig.³⁵⁸

Kann die Existenz eines Film die Möglichkeit eines anderen begründen? Zuletzt ist es wichtig, auf die produktiven Transfers und Aneignungen hinzuweisen, die Jean-Luc Godards Filmarbeit im palästinensischen Kontext erfahren hat. Michel Khleifis *THE FERTILE MEMORY* (PAL 1978)³⁵⁹ profitierte entscheidend von der Selbstkritik des militanten Diskurses in *ICI ET AILLEURS*, von seinem selbstreflexiven Blickwechsel und seiner Dekonstruktion des Dispositivs des klassischen Revolutionskinos. *THE FERTILE MEMORY* erforschte jene mikropolitischen Zwischenräume, die Jean-Luc Godard und Anne-Marie Miéville geöffnet hatten, und gab jenen vor allem weiblichen Stimmen Raum, von denen *ICI ET AILLEURS* gezeigt hatte, dass sie durch den militanten Diskurs immer wieder zum Schweigen gebracht worden waren. Rückblickend schrieb Michel Khleif über *THE FERTILE MEMORY*:

This film turned upside down the PLO’s militant cinema. It demonstrated that it is more important to show the thinking that leads to a political slogan rather than the expression of this slogan that is political discourse.³⁶⁰

Das neue palästinensische Kino, das sich Ende der 1970er-Jahre in den Filmen von Khleif und anderen artikuliert, arbeitete an der Möglichkeit einer kommenden Demokratie, indem es neue Perspektiven, Formen und Subjektivierungen produzierte. Es konnte sich dabei auf die ‘*Caméra-stylo*’ Alexandre Astruc und auf das essayistische Kino Godards und Miévilles berufen:

I think that in our case, the only way to confront the power of commercial cinema is to use a camera like you would use a pen.³⁶¹ [...] To see and to listen, said Godard.³⁶²

357 Vgl. ebd.

358 Nach der Premiere des Films und der Verleihung des Oscars für sein Lebenswerk kam es wieder zu einer öffentlichen Debatte um den Vorwurf, Godard sei Antisemit, siehe etwa Harris, Paul: «Jean-Luc Godard’s Oscar rekindles antisemitism row», *The Guardian* 14.11.2010, <https://www.theguardian.com/film/2010/nov/14/jean-luc-godard-oscar-antisemitism> (zugegriffen am 3.5.2017). Daniel Cohn-Bendit u. a. nahmen Godard in Schutz, vgl. Cohn-Bendit, Daniel: «Mon ami Godard», in: Godard, Jean Luc und Marcel Ophuls: *Dialogues sur le cinéma, Collection ‘Ciné-politique*», Lormont: Bord de l’eau 2011, S. 85–97.

359 Siehe S. 317f.

360 Khleif, Michel: «From reality to fiction. From poverty to expression» (*El País* 1997), in: Dabashi, Hamid (Hg.): *Dreams of a nation. On Palestinian cinema*, London u. a.: Verso 2006, S. 45–57, hier S. 51.

361 Ebd., S. 49.

362 Ebd., S. 50.

5 Der Engel der Geschichte in Palästina-Israel. Filme von Ariella Azoulay und Udi Aloni

Laissez donc, ô invités du lieu, quelques sièges libres pour les hôtes,
qu'ils vous donnent lecture des conditions de la paix avec les défunts.

Mahmoud Darwish, Discours de l'indien rouge (1992)¹

Im Zeichen der gescheiterten Friedensgespräche von Camp David II und dem Beginn der Zweiten Intifada im September 2000² entstanden in Israel Essayfilme, die sich emphatisch auf den literarischen Essayismus von Autor*innen der jüdischen Diaspora bezogen. Texte von Sigmund Freud, Walter Benjamin, Gershom Scholem und Jacques Derrida etwa wurden in diesen filmischen Kunstwerken zu Katalysatoren für eine ästhetische Bearbeitung dominanter Master-Narrative. Das folgende analytische ›Kraftfeld‹ greift aus dem jüngeren Filmschaffen in Israel zwei markante Stimmen heraus: Ariella Azoulay und Udi Aloni. Ihre zeitnah entstandenen Essayfilme *THE ANGEL OF HISTORY* (ISR 2000) und *LOCAL ANGEL* (ISR/USA 2002) eignen sich Walter Benjamins berühmte geschichtsphilosophische These über den ›Engel der Geschichte‹ an und transponieren ihn in den israelisch-palästinensischen Kontext. Beide Filme sind auch ein Symptom der verspäteten Ankunft jüdisch-diasporischen Denkens in Israel.

Welche unterschiedlichen Bildauffassungen und ästhetischen Politiken implizieren diese Filme? Wie versuchen sie, ein Denken in Bildern in Gang zu setzen? Unter welchen Vorzeichen eignen sie sich Stimmen der jüdischen Diaspora an?

1 Darwish, Mahmoud: «Discours de l'indien rouge» (Übers. aus dem Arabischen v. Elias Sanbar), *Revue d'études palestiniennes* 46/1993, S. 3–10, hier S. 10: «Lasst also, oh geladene Gäste dieses Ortes, einige Plätze frei für die Gastgeber, damit sie vor Euch Bedingungen verlesen für den Frieden mit den Verstorbenen.» (Übers. d. Autors).

2 Siehe etwa Said, Edward W.: *Das Ende des Friedensprozesses. Oslo und danach*, Berlin 2002.

Wie reagieren die beiden Künstler*innen, die derselben Generation angehören, auf die Erfahrung eines täglichen Ausnahmezustands, insbesondere nach dem Mord an Jitzchak Rabin?

Die israelische Rezeption Walter Benjamins (1892–1940)³ erfolgte verzögert wie auch jene Hannah Arendts⁴ und der Kritischen Theorie.⁵ Nachdem sie nur partiell und mit Verspätung aufgenommen wurden, sind die Texte Benjamins heute für zahlreiche Wissenschaftler*innen und Künstler*innen in Israel ein wichtiger theoretischer Bezugspunkt.⁶ Jahrzehntlang wurde ihre Rezeption durch die Person Gershom Scholems (1897–1982) bestimmt, den Wiederentdecker der jüdischen Mystik und der Kabbala – und Freund Walter Benjamins.⁷ Scholem korrespondierte jahrzehntlang mit Benjamin über einen Besuch, gar eine Übersiedelung nach Palästina. Benjamin beschäftigte sich seit 1912 mit dem Zionismus, mit dessen Sache er sich aber nie ganz identifizieren wollte.⁸ In der «arabischen Frage» sympathisierte er mit Scholem, der sich im Rahmen der kleinen Gruppe Brit Shalom (Friedensbund)⁹ für jüdisch-arabische Kooperation und für einen binationalen Staat im britischen Mandatsgebiet Palästina einsetzte. Benjamin fand, dass diese politische Position in ihrer Dissidenz seiner eigenen anti-bürgerlichen Haltung in Deutschland entsprach, wie er Scholem im April 1931 in einem Brief mitteilte:

Wenn ich in Palästina wäre – sehr möglich, daß die Dinge dann ganz anders lägen. Deine Stellung in der Araberfrage beweist, daß es dort noch ganz andere Methoden eindeutiger Differenzierung von der Bourgeoisie gibt als hier. Hier gibt es sie nicht. Hier gibt es nicht einmal die.¹⁰

3 Siehe Liska, Vivian und Tamara Eisenberg: «A Travel Guide to Palestine. Walter Benjamin in Israel», *Naharaim. Zeitschrift für deutsch-jüdische Literatur und Kulturgeschichte* 2/2/2009, S. 301–327.

4 Siehe Aschheim, Steven E. (Hg.): *Hannah Arendt in Jerusalem*, Berkeley CA: University of California Press 2001. *Eichmann in Jerusalem* wurde erst 2000 in hebräischer Sprache publiziert.

5 Siehe Zuckerman, Moshe: «Kritische Theorie in Israel – Analyse einer Nichtrezeption», in: ds. (Hg.): *Theodor W. Adorno: Philosoph des beschädigten Lebens*, Göttingen: Wallstein 2004, S. 9–24.

6 Liska/Eisenberg: «A Travel Guide to Palestine», S. 315.

7 Zur Freundschaft zwischen Benjamin und Scholem siehe den Beitrag von Stephane Mosès in: Lindner, Burkhardt (Hg.): *Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart u. a.: Metzler 2011, S. 59–76; sowie Palmier, Jean-Michel: *Walter Benjamin: Lumpensammler, Engel und bucklicht Männlein. Ästhetik und Politik bei Walter Benjamin*, Berlin: Suhrkamp 2019, S. 193 ff.

8 Vgl. Benjamins Briefe an Ludwig Strauss, in: Benjamin, Walter: *Gesammelte Briefe, Band 1: 1910–1918*, hg. v. Christoph Gödde, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1995, S. 61 ff.

9 Weitere Mitglieder waren Martin Buber, Arthur Ruppin, Hugo Bergmann, Hans Kohn, Ernst Simon, Felix und Robert Weltsch, Yehoshua Radler-Feldman Ha-Talmi und Yaakov Yonathan Thon. Der «Brit Shalom» wurde 1925 gegründet, 1931 wurde er aus dem Zionistenkongress ausgeschlossen und löste sich in den Jahren danach auf; vgl. auch S. 98.

10 Zit. nach Scholem, Gershom: *Walter Benjamin. Die Geschichte einer Freundschaft*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1976, S. 290; siehe Liska/Eisenberg: «A Travel Guide to Palestine», S. 301 f.

Scholem sah in Benjamin einen jüdischen Mystiker in der Moderne, seine marxistischen, deutschen und französischen Orientierungen erschienen ihm dagegen äußerlich. Scholems eigenes Verhältnis zur Religion und zum Zionismus war ambivalent: Er warnte vor den Gefahren einer Übertragung des Messianismus in den Bereich säkularer Politik, glaubte aber nach dem arabischen Aufstand von 1936 nicht mehr an die Möglichkeit einer binationalen Lösung – ab diesem Zeitpunkt sei der Weg in Richtung Krieg und Gründung des jüdischen Staates 1948 vorgezeichnet gewesen.¹¹



93 Paul Klee: *Angelus Novus* (1920), 31,8 x 24,2 cm, Israel Museum Jerusalem (Inv. Nr. B 87.994)

Seit Mitte der 1980er-Jahre begann eine jüngere Generation, sich Benjamins Werk anzueignen. In dieser neuen Rezeption gewannen seine Texte «potentially explosive relevance in Israel»,¹² wie Vivian Liska und Tamara Eisenberg formulieren. Gründe dafür waren die zunehmende Polarisierung der israelischen Gesellschaft, das Entstehen einer postzionistischen Kritik zionistischer Master-Narrative¹³ und die Internationalisierung des akademischen Diskurses in Israel.¹⁴ In Israel waren seit 1977, als die dreißig Jahre währende Hegemonie der links-zionistischen Awoda durch die erste Likud-Regierung unter Menachem Begin endete, tiefe Bruchlinien entstanden, die in den 1980er- und 1990er-Jahren immer deutlicher zu Tage traten. Liska/Eisenberg:

- 11 Vgl. Biale, David: «Scholem und der moderne Nationalismus», in: Schäfer, Peter (Hg.): *Gershom Scholem – Zwischen den Disziplinen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1995, S. 257–274, hier S. 262.
- 12 Liska/Eisenberg: «A Travel Guide to Palestine», S. 303.
- 13 Vgl. Timm: Israel, S. 247 ff.; weiters Brumlik, Micha: «Zionismus/Antizionismus/Postzionismus», in: Braun, Christina von und Micha Brumlik (Hg.): *Handbuch Jüdische Studien*, Köln/Weimar: Böhlau/UTB 2018, S. 371–383, hier S. 382 f.
- 14 Vgl. Silberstein, Lawrence Jay: *The Postzionism debates. Knowledge and power in Israeli culture*, London / New York: Routledge 1999, Kap. 4.

The religious right became more radical and so did the left, bringing forth activists and thinkers like the «New Historians», who revised the early history of the Jewish State, demystified its founding myths, and increasingly calling Zionist ideology as such into question. Benjamin became an important figure among the radical fringe of this new, non-Marxist left.¹⁵

Vor allem auf drei Texte konzentrierte sich die künstlerische und wissenschaftliche Rezeption: *Zur Kritik der Gewalt*¹⁶ von 1920/21, in dem Benjamin die Ausübung staatlicher Gewalt fundamental kritisierte, das *Theologisch-politische Fragment*¹⁷ aus derselben Zeit, das eine aus israelischer Sicht hochaktuelle Kritik an der Idee der Theokratie und des Messianismus enthält, und schließlich die zwanzig Jahre später im von den Nationalsozialisten besetzten Paris ausgearbeiteten Thesen *Über den Begriff der Geschichte*.¹⁸ Benjamin verfasste diesen Text unter dem Eindruck der Erfolge des Nazismus, der Schauprozesse und des Hitler-Stalin-Paktes. Er kritisierte darin den fatalen Fortschrittsglauben der Linken, die zu diesen Erfolgen beigetragen hatte, indem sie ihre Anhänger*innen in der Sicherheit gewiegt hatte, die dialektische Logik des Geschichtsprozesses werde quasi automatisch zum Sieg der Arbeiterklasse führen, selbst wenn die tägliche Erfahrung diesem Glauben Hohn spottete. «Wir befinden uns im *Nadir* der Demokratie», hatte er im August 1940 gegenüber Stéphane Hessel geäußert.¹⁹

Die berühmte 9. These *Über den Begriff der Geschichte* bestand in der Interpretation eines Bildes von Paul Klee mit dem Titel *Angelus Novus*, das Benjamin 1921 gekauft hatte (Abb. 93).²⁰ Bevor er vor den Nazis aus Paris floh, vertraute er das Bild Georges Bataille an, der es in der Bibliothèque Nationale versteckte. Dieser schickte es nach Kriegsende nach New York zu Theodor W. Adorno, über den es schließlich zu Gershom Scholem nach Jerusalem gelangte. Nach dessen Tod wurde es 1982 in die Sammlungen des Israel Museum aufgenommen.²¹ Benjamin hatte die visuelle Anordnung des Bildes in eine Fabel übersetzt, in der die Kategorien des historischen Materialismus durch theologische Begriffe ersetzt waren:

15 Liska/Eisenberg: «A Travel Guide to Palestine», S. 304.

16 Benjamin, Walter: «Zur Kritik der Gewalt», *GS II.1*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974, S. 179–203.

17 Benjamin, Walter: [«Theologisch-politisches Fragment»], *GS II.1*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974, S. 203–204.

18 Benjamin, Walter: «Über den Begriff der Geschichte», *GS I.2*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974, S. 693–704.

19 Hessel/Sanbar: *Israel und Palästina*, S. 46. Das arabische Wort «Nadir» bezeichnet den Tiefpunkt einer geometrischen Kurve bzw. einer Entwicklung.

20 Scholem, Gershom: *Walter Benjamin und sein Engel*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1983, S. 35–72.

21 Auf dessen Website heißt es: «There is something almost mystical about the presence in Israel's national museum of this pivotal work, once the prized possession of two of the greatest Jewish thinkers of the twentieth century.» <https://www.imj.org.il/en/collections/199799> (zugegriffen am 31.5.2018). In *THE MUSEUM* von Ran Tal (ISR 2017) taucht das Bild nur einen Augenblick auf.

Es gibt ein Bild von Klee, das *Angelus Novus* heißt. Ein Engel ist darauf dargestellt, der aussieht, als wäre er im Begriff, sich von etwas zu entfernen, worauf er starrt. Seine Augen sind aufgerissen, sein Mund steht offen und seine Flügel sind ausgespannt. Der Engel der Geschichte muß so aussehen. Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Wo eine Kette von Begebenheiten vor *uns* erscheint, da sieht *er* eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, daß der Engel sie nicht mehr schließen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir den Fortschritt nennen, ist *dieser* Sturm.²²

Diese mit dem Namen ›Engel der Geschichte‹²³ bezeichnete intervisuelle Konstellation von Klees Bild und Benjamins Text bildete den Kristallisationspunkt für die hier analysierten Filme. Die ›linke Ikone‹²⁴ des *Angelus Novus* fungiert in diesen Essayfilmen als produktives ›Hyperzitat‹, als ein ›Artefakt, das multiple intertextuelle Referenzen erzeugt.‹²⁵ Die bereits bei Benjamin selbst essayistische Verknüpfung eines Bildes mit einem Kommentar kam den filmessayistischen Bezugnahmen Ariella Azoulays und Udi Alonis entgegen.²⁶ Wie auch diese sich gegenüber dem ›Urtext‹ in ganz unterschiedlicher Weise Freiheiten herausnehmen, soll im Folgenden dargestellt werden.

22 Benjamin: ›Über den Begriff der Geschichte‹, S. 697 f.

23 Siehe Mosès, Stéphane: *Der Engel der Geschichte*. Franz Rosenzweig, Walter Benjamin, Gershom Scholem, Frankfurt a. M.: Jüdischer Verlag / Suhrkamp 1994; weiters Herkommer, Hubert: ›‹Angelus Novus› und ›Engel der Geschichte›: Paul Klee und Walter Benjamin‹, in: ds. u. a. (Hg.): *Engel, Teufel und Dämonen: Einblicke in die Geisterwelt des Mittelalters*, Basel: Schwabe 2006, S. 225–22; sowie Eberlein, Johann Konrad: *Angelus Novus*. *Paul Klees Bild und Walter Benjamins Deutung*, Freiburg i. Br. u. a.: Rombach 2006. Zu weiteren Bezugnahmen auf den ›Engel der Geschichte‹ siehe Bürkli, Anna und Juri Steiner (Hg.): *Lost paradise – der Blick des Engels*, Bern: Zentrum Paul Klee 2008. 2016 kuratierte Sara Raza im Guggenheim Museum die Ausstellung ›But a Storm Is Blowing from Paradise: Contemporary Art of the Middle East and North Africa‹, 11.2.2016: <https://www.guggenheim.org/exhibition/but-a-storm-is-blowing-from-paradise-contemporary-art-of-the-middle-east-and-north-africa> (zugegriffen am 25.5.2016).

24 Werckmeister, Otto Karl: *Linke Ikonen: Benjamin, Eisenstein, Picasso – nach dem Fall des Kommunismus*, München/Wien: Hanser 1997.

25 Mirzoeff: ›Die multiple Sicht. Diaspora und visuelle Kultur‹, S. 38.

26 Zu filmischen Bearbeitungen Benjamin'scher Texte siehe Dotzler, Bernhard J. und Jutta Müller-Tamm: ›Film nach Benjamin. Bild und Erzählung im Denken der Kinematographie‹, in: Schöttker, Detlev (Hg.): *Schrift Bilder Denken. Walter Benjamin und die Künste*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004, S. 208–19; zu Benjamins Beschäftigung mit der visuellen Kultur siehe Dotzler, Bernhard J. und Jutta Müller-Tamm: ›Benjamins Bilderwelten. Objekte, Theorien, Wirkungen‹, in: Schöttker, Detlev (Hg.): *Schrift Bilder Denken*, S. 9–29; zum Motiv des Engels im Kino siehe Jaspers, Kristina (Hg.): *Flügel Schlag. Engel im Film*, Berlin: Stiftung Deutsche Kinemathek 2003.

5.1 THE ANGEL OF HISTORY (2000) von Ariella Azoulay

1996 erschien in Israel die erste hebräische Übersetzung von Benjamins Thesen *Über den Begriff der Geschichte*. Wer sie Ende der 1990er-Jahre in Israel las, musste unweigerlich an die Zuspitzung der inner-israelischen sozialen Konflikte denken, die ein Jahr zuvor im Attentat auf Jitzchak Rabin gegipfelt hatten. Eine der genauesten Leser*innen Benjamins war in diesem Moment die 1962 in Tel Aviv geborene Ariella Azoulay, die sich seit den 1990er-Jahren²⁷ als Wissenschaftlerin,²⁸ Kuratorin²⁹ und Filmemacherin³⁰ mit der Visualität des israelisch-palästinensischen Zusammenhangs beschäftigt. Azoulays theoretische, historische und kuratorisch-künstlerische Auseinandersetzung mit Bildpolitik speist sich direkt aus der Erfahrung des lokalen Ausnahmezustandes und seiner täglichen Mediatierung. In der Einleitung zu ihrem Hauptwerk *The civil contract of photography*, an dem sie während der Zweiten Intifada zu arbeiten begann, schrieb sie:

I can say that observing the unbearable sights presented in photographs from the Occupied Territories, encountering them in the national context within which they were presented and enduring the difficulty of facing them day after day, formed the main motives for writing this book.³¹

Ihr Essayfilm *THE ANGEL OF HISTORY* (ISR 2000) entstand im Kontext einer gleichnamigen Ausstellung, die sie im Herzliya Museum of Contemporary Art kuratierte. Der Film ist ein audiovisueller Katalog zur Ausstellung, der dem Dispositiv der Ausstellung weitere Layer hinzufügt. Deren räumliche Anordnung wird in eine Serie von filmischen Episoden aufgelöst, in denen Kunstwerke szenisch, dialogisch oder installativ präsentiert werden, die in Auseinandersetzung mit dem Benjamin'schen Text entstanden sind – Kunstwerke von Boaz Arad,

27 Vgl. Silberstein: *The Postzionism debates. Knowledge and power in Israeli culture*, S. 187 ff. Die Website <http://cargocollective.com/AriellaAzoulay> (zugegriffen am 28.5.2017) gibt einen Überblick über die zahlreichen Projekte Azoulays.

28 Siehe u. a. Azoulay, Ariella: *Death's showcase. The power of image in contemporary democracy*, Cambridge MA: MIT Press 2001; ds.: *The civil contract of photography*, New York NY: Zone Books 2008; ds.: *Civil imagination. A political ontology of photography*, London / New York: Verso 2012; ds.: *Potential History*, London / New York: Verso 2019.

29 Siehe u. a. Azoulay, Ariella: *From Palestine to Israel: A photographic record of destruction and state formation, 1947–1950*, London: Pluto 2011; ds.: *Act Of State – 1967–2007 / Photographed History Of The Occupation*, o. O.: Etgar 2008 [hebr.].

30 Weitere Filme von Ariella Azoulay: *CIVIL ALLIANCES, PALESTINE*, 47–48 (2012), *AT NIGHTFALL* (2005), *THE FOOD CHAIN* (2004), *I ALSO DWELL AMONG YOUR OWN PEOPLE: CONVERSATIONS WITH AZMI BISHARA* (2004), *CHAIRA'S SMILE* (2002), *A SIGN FROM HEAVEN* (1995).

31 Azoulay: *The civil contract of photography*, S. 16; siehe Jurich, Joscelyn: «You Could Get Used to It: Susan Sontag, Ariella Azoulay, and Photography's Sensus Communis», *Afterimage* 42/5/2015, S. 10–15.

Marie-Ange Guilleminot, Gideon Gechtman, Aim Deuel Luski, Michal Heiman, Sigalit Landau, Doron Solomons, Justin Frank, Roe Rosen und Miki Kratsman. Die Örtlichkeit des Museums wird im Film erweitert, indem andere Räume ins Spiel gebracht werden: ein Atelier, ein Friedhof, ein Theater, der Platz, auf dem Jitzchak Rabin erschossen wurde. Der Film stellt Relationen her, die das Dispositiv der Ausstellung überschreiten. Ariella Azoulay:

The movie probes beyond the standard and limited museal relationships between artist and work or viewer and work, exposing the fragile, troubled and intimate relations between the various protagonists who participate in the becoming-public of the work of art: between a daughter and her mother, between an analyst and his patient, between father and son, between photographer and photographic subject, between a ghost from the past and contemporary figures, and between hangman and victim.³²

Azoulay interviewt die Künstler*innen vor ihren Kunstwerken und Installationen, mit Schauspielerinnen inszeniert sie Szenen und Choreografien, die die Kunstwerke in Bewegung bringen. Im Zusammenspiel mit den multimediale künstlerischen Anordnungen entsteht eine komplexe Collage aus heteroklitischen audiovisuellen Materialien: Texte, Stimmen, Körper, Projektionen, Schriftinserts, Objekte und Fotografien. Der «Engel der Geschichte» fungiert als kollektiver Intertext, um eine Vergangenheit zu adressieren, die nicht aufhört, in der Gegenwart wiederzukehren. Der Benjamin'sche Text bleibt dabei nicht sakrosankt, sondern wird produktiv angeeignet, inszeniert und umgeschrieben. Klees Zeichnung taucht im ganzen Film kein einziges Mal auf.

Die Medienkünstlerin Michal Heiman verschiebt ein Dispositiv in ein anderes, um ihm eine neue Funktion zu geben, «*to build a different apparatus*»: Das psychoanalytische Setting wird im Museum in eine interaktive Videoinstallation umgebaut, in eine Apparatur zur Untersuchung des kollektiven Imaginären: Besucher*innen der Ausstellung legen sich auf die Couch und erhalten eine Box, die sie nach genauen Instruktionen verwenden sollen. Im Film liest eine junge Frau aus diesem performativen Text, der jede*n Betrachter*in persönlich adressiert:

«It is meant only for you, covered in nylon which protects it from the touch of strange hands. This box is an invitation to break the silence. Yours. The photographer's, someone else's. This is an invitation to testify.»

Die Box enthält eine Serie von Fotos: Frauen auf der Couch, im Bett, beim Baden, im Urlaub, Fotos von Hausfrauen, Arbeiterinnen, einer Terroristin, ein pornografisches

32 Azoulay, Ariella: «The Angel of History» (2000): <http://cargocollective.com/AriellaAzoulay/filter/Films/The-Angel-of-History> (zugegriffen am 17.6.2016).



94–95 Michal Heimans multimediales Setting zur Analyse des kollektiven Unbewussten (TC 00:19:44) und des Unbewussten der Bilder (TC 00:21:41); Screenshots aus THE ANGEL OF HISTORY

Bild – und Fotos der verstorbenen Mutter der Künstlerin. Die Besucher*innen sollen zu diesen Bildern assoziieren wie Freuds Patient*innen über ihre Träume und Phantasien, während über der Couch die Videoaufnahme dieser Situation live projiziert wird (Abb. 94). Die Kamera sei ein symbolischer Phallus, erklärt Heiman. Ihre Installation würde dagegen nicht nur Menschen zum Sprechen verhelfen, auch die Fotos selbst würden zu ‚Patienten‘ einer kollektiven Analyse:

«Probably the first man whom I treat, who is my patient, will be a picture I found only recently. A photograph of Eichmann lying on a bed.»³³

Heiman erfindet neue soziale Gebrauchsweisen der Fotografie,³⁴ indem sie den Bildern animistische Präsenz zuspricht. Sie bricht das psychoanalytische Setting auf, das durch die Couch repräsentiert ist (Abb. 95), um kollektive Strukturen der Subjektivierung besprechbar zu machen, die im fotografischen Archiv aufscheinen. Mit dem Namen ‚Eichmann‘ ist das zentrale kollektive Trauma angesprochen, das nach 1945 jede*r Leser*in als Inbegriff der von Benjamins Engel wahrgenommenen Katastrophe assoziieren musste. Azoulays Film und die darin präsentierten Kunstwerke setzen sich auf vielfältige Weise mit diesem traumatischen Zusammenhang auseinander. In einem von Azoulay inszenierten ‚Intermezzo‘ deklamiert ein auf engem Raum zusammengedrängter ‚Chor‘ eine Serie von Begriffen, die mit extremer Gewalt konnotiert sind (Abb. 96). Die Shoah wird in eine ‚Kette von Begebenheiten‘ gestellt, die im 20. Jahrhundert ‚Trümmer auf Trümmer häuft[e]‘. Die Gründung des Staates Israel wird in diese Serie eingereiht:

«To hell. To Hiroshima. To the electric chair. To the gas chambers. To hanging. To fangs. To hell. To destruction. To beheading. To demolition. To stoning. To execution. To the museum. To stoning. To the Jewish State. ... To destruction.»

33 Gesprochenes aus dem Film zitieren wir nach den englischen Untertiteln in kursiver Setzung.

34 Vgl. Bourdieu: *Eine illegitime Kunst*.

*To the ovens. To the wax sculpture...
To the Brit Mila.»³⁵*

Der Chor spricht einen Text, der um das mediale Archiv des 20. Jahrhunderts, die physische Auslöschung der Opfer und die mediale Präsenz der Täter kreist: «*The body disappeared as if it never existed. He is present like a ghost.*»

Archivfootage von Hitler leitet über zum Künstler Boaz Arad, der Hitler mit Hilfe einer Audiosoftware symbolisch zwingt, um Verzeihung zu bitten: «*Shalom Jerusalem. I apologize.*» (Abb. 97) So wie Heiman über ein Foto in eine unmögliche Konversation mit Eichmann eintritt, verfremdet Arad audiovisuelle Spuren Hitlers, um retroaktiv ins Trauma einzugreifen. Das Mediale wird in diesen künstlerischen Interventionen zum Medium einer Begegnung mit einer spukhaften Geschichte, die nicht vergehen will.³⁶

In einer weiteren Sequenz schichten zwei Darstellerinnen Bücher zur NS-Geschichte zu hohen Türmen auf dem Gepäckträger eines Fahrrads. Sie erzählen eine Geschichte von Widerstand in unfassbarer Lage aus dem Jahr 1942, zwei Jahre, nachdem Benjamin sich auf der Flucht das Leben genommen hatte: Die Nazis planten, in Prag ein Museum des – vernichteten – Judentums zu errichten.³⁷ Jüdische Häftlinge wurden gezwungen, das aus ganz Europa einlangende Material zu ordnen. Am Ende sollten sie selbst ermordet werden: «*The labor will end with the slaughter of the workers.*» Wie Scheherazade nicht aufhörte, zu erzählen, um zu überleben, zögerten die jüdischen Häftlinge die Arbeit des Sammelns und Ordnen hinaus: «*The jews are trying to postpone the end. There are more and more exhibits to collect and sort*», heißt es im Filmkommentar. Als sich die Rote Armee



96 Ein Chor von Geistern; Screenshot aus THE ANGEL OF HISTORY (TC 00:24:49)



97 Boaz Arad fiktionalisiert das visuelle Archiv; Screenshot aus THE ANGEL OF HISTORY (TC 00:25:56)

35 Hebräisch «Beschneidung», wörtlich «Bund der Beschneidung».

36 Zu Boaz Arad und Roe Rosen vgl. Azoulay, Ariella: «The Return of the Repressed», in: Hornstein, Shelley, Laura Levitt und Laurence J. Silberstein (Hg.): *Impossible images: contemporary art after the Holocaust*, New York: New York University Press 2003, S. 85–117.

37 Siehe Potthast, Jan B.: *Das jüdische Zentralmuseum der SS in Prag: Gegnerforschung und Völkermord im Nationalsozialismus*, Frankfurt a. M.: Campus 2002.

1944 Prag näherte, wurden die jüdischen Arbeiter*innen nach Auschwitz deportiert und ermordet. Zuletzt sieht man die Protagonist*innen Azoulays durch die Straßen von Tel Aviv radeln – ein intensives Gegenbild zum historischen Terror, dem die Episode nachspürt.

Justine Frank ist eine Kunstfigur, die der Künstler Roee Rosen in fünfjähriger Arbeit erschaffen hat: Die 1900 in Antwerpen geborene Jüdin, Künstlerin, Surrealistin starb seiner Fiktion zufolge 1943 in Tel Aviv unter ungeklärten Umständen. Rosen kreierte nicht nur ihren Lebenslauf, sondern schuf auch ein ganzes künstlerisches Œuvre.³⁸ Franks respektive Rosens Kunst verhandelt in transgressiver, oft pornografischer Weise Fragen jüdischer Identität in ihrem Verhältnis zu Sprache, Geschlecht und Nation. Ariella Azoulay schreibt Rosens Fiktionen fort, indem sie im Film das obsessive künstlerische Werk der Justine Frank kommentiert (Abb. 98). Azoulay zufolge unterminiert es

«the primal fantasies of Israeli art. A secularity that totally represses the Jewish body. Everything that Justine Frank represents, the female Jewish body, the female body of the Jew. That body is taken to be non-productive. It represents surplus, lumpiness, uselessness, fate, idle chatter, vanity and sexuality.»

Obwohl Justine Frank auf den zionistischen Nationalismus immer sarkastisch reagiert habe, sei sie ihrer fiktiven Biografie zufolge in den 1920er-Jahren von Paris nach Palästina übersiedelt, wo sie mit ihren Arbeiten auf Ablehnung gestoßen sei. Sie habe sich geweigert, Hebräisch zu lernen und malte auf eine Weise, die in Israel unmöglich auszustellen war. Rosen präsentiert im Film eine Serie grotesker Zeichnungen, in denen hebräische Lettern zu erotischen Miniaturen geformt sind (Abb. 99).



98–99 Ariella Azoulay kommentiert im Film das fiktive Werk Justine Franks (TC 00:41:40), in dem verdrängte Körperlichkeit auf verstörende Weise wiederkehrt (TC 00:46:45); Screenshots aus THE ANGEL OF HISTORY

38 Siehe <http://roeeosen.com/tagged/Justine-Frank> (zugegriffen am 12.7.2017).

Azoulay rezitiert dazu Yona Volachs provozierendes Gedicht *Hebrew*,³⁹ während sie am Strand von Tel Aviv zwischen halbnackten Körpern spaziert:

«*Hebrew is a sex-maniac. Wants to know who's talking. Hebrew peeks at you through the keyhole. As I did at you and your mother. [...] Look what a body language has.*»

Die nun folgende Sequenz verlässt die Ausstellung, um den Ort jenes Ereignisses aufzusuchen, das in gewisser Weise den initialen Moment für Azoulays Projekt gebildet hatte: Am 4. November 1995, nach einer Friedenskundgebung mit 150.000 Teilnehmer*innen auf dem Platz der Könige Israels in Tel Aviv, ermordete der 25-jährige Jigal Amir den israelischen Ministerpräsidenten Jitzchak Rabin, die Symbolfigur des Osloer Friedensprozesses und Vaterfigur einer ganzen Generation,⁴⁰ mit zwei Schüssen aus seiner Pistole.⁴¹ Unmittelbar vor seinem Tod hatte Rabin in seiner Rede einen Paradigmenwechsel verkündet:

Ich bin 27 Jahre Soldat gewesen. Ich habe so lange gekämpft, wie der Friede keine Chance hatte. Jetzt aber gibt es diese Chance, eine große Chance, und wir müssen sie ergreifen.⁴²

Zwei Monate vor dem Attentat war das Oslo II-Abkommen über die Ausdehnung der palästinensischen Autonomie unterzeichnet worden, obwohl die Gewaltspirale auf einem Höhepunkt angelangt war: Zwischen April 1994 und August 1995 wurden bei neun Terroranschlägen 77 israelische Bürger*innen von palästinensischen Selbstmordattentätern in den Tod gerissen.⁴³ Jedoch unterstützte 1997 immer noch eine Mehrheit der israelischen *und* der palästinensischen Bevölkerung den Friedensprozess.⁴⁴ Während sich das Massaker, das Baruch Goldstein im Februar 1994 an 29 Palästinenser*innen in einer Moschee in Hebron verübt hatte, gegen Angehörige einer Out-group richtete, zielte die Tat Jigal Amirs auf Teile der In-group.⁴⁵

39 Engl. Übers. in: Glazer, Miriyam (Hg.): *Dreaming the actual. Contemporary fiction and poetry by Israeli women writers*, Albany NY: State University of New York Press 2000, S. 245–247; weiters <http://www.poetryinternationalweb.net/pi/site/poem/item/3502/> (zugegriffen am 12.7.2017).

40 Vgl. Segev, Tom: *Elvis in Jerusalem*, S. 125 und 132 f.

41 Im Internet findet sich unter dem Titel «Kempler Video» eine filmische Aufzeichnung des Attentats, das ein Amateur zufällig aufgenommen hat. Amos Gitai drehte zwanzig Jahre später das Dokudrama *RABIN, THE LAST DAY* (ISR 2015). Der lettische Regisseur Herz Frank verstarb während der Arbeit an einem Dokumentarfilm über den Attentäter: *BEYOND THE FEAR* (Maria Kravchenko & Herz Frank, LVA/RUS 2014).

42 Zit. nach Timm: *Israel*, S. 193.

43 Vgl. https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_Palestinian_suicide_attacks (zugegriffen am 27.3.2018).

44 Vgl. Timm: *Israel*, S. 192.

45 Vgl. Tajfel, Henri (Hg.): *Differentiation between social groups. Studies in the social psychology of intergroup relations*, London u. a.: Academic Press 1978, S. 77 ff.



100 Reenactment des Rabin-Attentats, das Gravitationszentrum des Films; Screenshot aus THE ANGEL OF HISTORY (TC 00:53:53)

Der Mord an Rabin war das erste politische Attentat dieser Art in der Geschichte Israels, es war ein Symptom des Aufstiegs national-religiöser Gruppen, die dem säkularen Zionismus und dem liberalen Judentum innerhalb Israels den Krieg erklärt hatten.⁴⁶ Das Land stand an einem Scheideweg: Ein halbes Jahr nach Rabins Tod schien sich mit der Wahl des Likud-Politikers Benjamin Netanjahu zum Ministerpräsidenten ein historisches ‚Window of opportunity‘ für einen dauerhaften Frieden zwischen Israelis und Palästinenser*innen zu schließen.⁴⁷ Der Attentäter Jigal Amir (*1970) stammte aus einer orthodoxen Familie mit jemenitischen Wurzeln. Zum Tatzeitpunkt studierte er Jura an der Bar-Ilan-Universität in Ramat Gan. Ein kurzer Aufenthalt in einer fundamentalistischen Siedlung in der Westbank wurde zu seinem national-religiösen Erweckungserlebnis. Er betrachtete das Oslo-Abkommen als Verrat an Israel und sah sich als Werkzeug göttlicher Gewalt, als Erben der jüdischen Partisanen und seine Tat als Akt messianischen Opfermuts.⁴⁸ In ihr schlug jahrelange Hetze gegen Rabin, an der sich auch sein Nachfolger beteiligt hatte, in tödliche Gewalt um.⁴⁹

Fünf Jahre später, nachdem sich die offizielle Untersuchungskommission hauptsächlich mit sicherheitstechnischen Fragen beschäftigt hatte,⁵⁰ versuchte Azoulay in einer gefilmten Performance die ideologischen Bedeutungen des

46 Vgl. Kapeliouk, Amnon: *Rabin. Ein politischer Mord – Nationalismus und rechte Gewalt in Israel*, Heidelberg: Palmyra 1997.

47 Vgl. Timm: *Israel*, S. 194f.

48 Vgl. Zertal: *Nation und Tod*, S. 316 (Anm. 118); weiters Azoulay, Ariella: «Der Geist des Jigal Amir», *Theoria u-vikoret* 17 / Herbst 2000, S. 12 [hebr.].

49 Vgl. Kapeliouk: *Rabin*, Kap. 2; sowie Illouz: *Israel*, S. 149 ff.

50 Vgl. Zertal: *Nation und Tod*, S. 320; weiters Bilsky, Leora: *Transformative justice: Israeli identity on trial, Law, meaning, and violence*, Ann Arbor: University of Michigan Press 2004, Kap. 8.

Attentates zu erforschen. In einem szenischen Reenactment wird das diskursive Feld um das Attentat dargestellt, das Konglomerat aus religiösen und institutionellen Texten und Erzählungen, das schließlich den Übergang zur Tat, *«le passage à l'acte»*, ermöglichte.

THE ANGEL OF HISTORY kehrt an den Ort des Geschehens zurück, auf den Platz, der heute nach Jitzchak Rabin benannt ist. Protagonist*innen verlesen einen Text des Mörders, einen Polizeibericht sowie einen Kommentar, der versucht, sich der Tat Amirs zu nähern (Abb. 100):

«Amir knew he could die. That the gun aimed at the Prime Minister marks him as the sacrificial offering. He took upon himself the absolute mission. The policemen didn't touch the boy.»

Insbesondere das religiöse Thema des Opfers wird im Reenactment akzentuiert. In einem Gesang tritt *«Isaak»* Rabin symbolisch an die Stelle von Abrahams Sohn. Der Kommentar hält fest, dass die Verwendung des Opfer-Topos durch den Attentäter dessen Gebrauch im nationalen Kontext desavouierte:

«Since November 4th 1995 the State of Israel finds it difficult to justify the death of its sons in Lebanon, the death of its citizens for Jerusalem or the torture of Palestinian subjects for the sake of security. And the justified death was no longer taken for granted.»

Die Performance mahnt universelle Erinnerung als Grundvoraussetzung für den Frieden ein: *«Remember what your father did unto Ishmael your brother.»*

Die nächste Episode des Films ist einer fotografischen Annäherung an den mit den Worten *«Ishmael your brother»* adressierten palästinensischen Anderen gewidmet. Miki Kratsman, ein *«thinking photographer»*, ist täglich mit der Wirklichkeit in den besetzten Gebieten und an den Checkpoints konfrontiert. Vor Azoulays Kamera kommentiert er eigene Fotos, etwa eines palästinensischen Bubens, der einen Arm verloren hat und ihn entschlossen aufforderte: *«Photograph me.»* Dann ein Gruppenbild von palästinensischen Arbeitern: Zwei bedecken ihr Gesicht mit den Händen, sie wollen nicht fotografiert werden (Abb. 101) – jedes Bild eine singuläre Konstellation von Sichtbarkeit und Macht. Im fotografischen Akt selbst liegt latente Aggressivität. Kratsman erzählt, dass ihn die Geste, die Kamera hochzunehmen und scharf zu stellen, immer noch verlegen mache. In Fotos von einer Straßenparty am israelischen Unabhängigkeitstag entdeckt Kratsman Widersprüche: *«It's not happiness. It's anger.»* (Abb. 102)

Azoulays hybrider Filmessay kehrt am Ende zu Benjamins Engel zurück, der auch jetzt nicht in seiner Klee'schen Gestalt gezeigt wird. Der Engel ist sprachlos, traumatisiert: *«The images hit him one by one.»* Der Text Benjamins wird von



101–102 Miki Kratsman kommentiert eigene Fotos: palästinensische Arbeiter (TC 00:59:23), eine Straßenparty am Unabhängigkeitstag (TC 01:00:39); Screenshots aus THE ANGEL OF HISTORY

zwei Protagonistinnen, die von der Kamera umkreist werden, als Streitgespräch von zitierender Rede – «*The angel looks as if it is about to move away from ... His mouth is open*» – und insistierender Gegenrede inszeniert: «*He never has anything to say.*» (Abb. 103) Benjamins Text – «*His face is turned toward the past*» – wird durch den Kommentar gebrochen – «*No, this time it's for real.*»

Diese Inszenierung macht das produktive Prinzip von THE ANGEL OF HISTORY deutlich: Die in der 9. These bereits angelegte Kommentarstruktur wird in den Kunstwerken der Ausstellung und in Azoulays filmischen Inszenierungen vielfältigt. Der «Engel der Geschichte» ist kein sakrosankter Text, auch er ist nicht vor jenem Verfall der Aura gefeit, den Benjamin in seinem «Kunstwerk-Aufsatz»⁵¹ diagnostiziert hatte. Daraus gewinnt Azoulay ihre künstlerischen Spielräume:

The appearance of photography enabled Benjamin (and, as a result, me) to set up retroactively an independent and parallel tradition of reproduction, that would stand in opposition to a tradition in which the objects are considered unique and irreproducible.⁵²

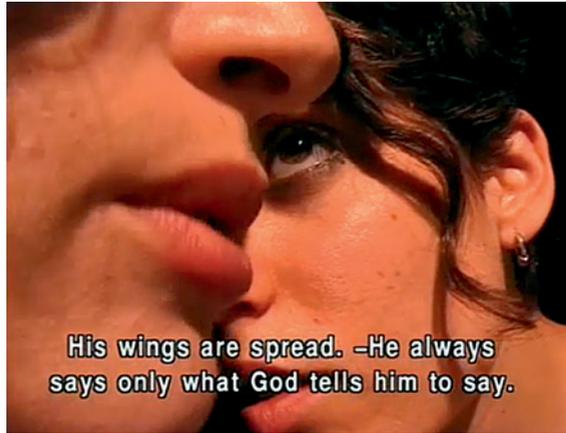
Von den beiden Modi der Tradierung des Kunstwerkes, die Benjamin in seinem Text nennt, die entweder ihren Kult- oder ihren Ausstellungswert⁵³ aktualisieren, ist Azoulays Filmessay auf paradoxe Weise dem Modus der Ausstellung verpflichtet: Ohne den visuellen «Urtex» Klees jemals zu zitieren, werden in der Ausstellung und im filmischen Katalog neue audiovisuelle Konstellationen rund um den *Angelus Novus* präsentiert. Benjamins Engel wird selbst «zu einem Gebilde mit ganz neuen Funktionen, von denen uns die bewußte, die künstlerische, als

51 Vgl. Benjamin, Walter: «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit» (3. Fassung), *GS I.2*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974, S. 471–508, hier S. 479 f.

52 Azoulay, Ariella: «The Tradition of the Oppressed», *Qui Parle* 16/2/2007, S. 73–96, hier S. 80.

53 Vgl. Benjamin: «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit», S. 482 ff.

103 Der Text Benjamins wird im Film einer szenischen Gegenrede ausgesetzt; Screenshot aus THE ANGEL OF HISTORY (TC 00:53:53).



diejenige sich abhebt, die man später als eine beiläufige erkennen mag.»⁵⁴ Tatsächlich steht die sozio-politische Funktion der Kunstwerke bei Azoulay im Vordergrund. Sie schreiben unter den Bedingungen des nahöstlichen Ausnahmezustands eine Tradition fort, die Benjamin in der 8. These *Über den Begriff der Geschichte* angerufen hatte:

Die Tradition der Unterdrückten belehrt uns darüber, daß der Ausnahmezustand, in dem wir leben, die Regel ist.⁵⁵

In Benjamins These hallt die bittere Kritik wider, die Gershom Scholem 1931 am Zionismus formuliert hatte: Dieser habe sich nach dem Ersten Weltkrieg dem Imperialismus der britischen Aggressoren, der «manifesten Gewalt»⁵⁶ also, angeschlossen, damit jedoch «in der Stunde des Sieges»⁵⁷ die eigenen Quellen verraten:

Der Zionismus unterließ es, sich mit den versteckten Kräften, sprich mit den Unterdrückten, zu verbinden, die schon bald danach aufstehen und ins Licht der Öffentlichkeit treten sollten.⁵⁸

54 Ebd., S. 484.

55 Benjamin: «Über den Begriff der Geschichte», S. 697.

56 Zit. nach Raz-Krakotzkin, Amnon: *Exil und Binationalismus: von Gershom Scholem und Hannah Arendt bis zu Edward Said und Mahmoud Darwish*, Berlin: EUME, Europa im Nahen Osten – der Nahe Osten in Europa 2012, S. 28; hebr. in: Scholem, Gershom: «Bemai Ka’Mipalgi», *Od Davar* (Tel Aviv) 1987, S. 57–59.

57 Ebd., S. 29.

58 Ebd., S. 28.

Seit Jahrzehnten widmet sich Ariella Azoulay als Historikerin und Fototheoretikerin in Ausstellungen und Büchern der Rekonstruktion des visuellen Archivs der ›Unterdrückten‹ seit der Staatsgründung 1948. Symbolische Ausschlüsse prägen auch Azoulays eigene Familiengeschichte mit algerisch-mizrahischen Wurzeln. Seit einigen Jahren nennt sie sich nach dem verdrängten arabischen Namen ihrer Großmutter väterlicherseits Ariella *Aïsha* Azoulay.⁵⁹

In *The Tradition of the Oppressed* stellt Azoulay den Engel Benjamins in den Kontext eines «visual field of war»:⁶⁰ Walter Benjamin hätte im Engel an einen sprachlosen, traumatisierten «survivor of the First World War»⁶¹ gedacht, dem nun ein weiterer Krieg Trümmer «vor die Füße schleudert».⁶² Benjamin erhob angesichts dessen die Forderung nach der «Herbeiführung des wirklichen Ausnahmezustandes».⁶³ Azoulay fand sie im Kontext des Post-Rabin'schen Israel im Streik der Soldaten verwirklicht, die das ›heroische Selbstopfer‹ für die Nation und das Bild souveräner Macht verweigern:

By state of emergency, I mean what is created by the general, revolutionary strike: the strike of the soldiers who would refuse to go to war, refuse to sacrifice themselves or others for the sake of such a unique and sacred image of war or for the sake of the image of the one sovereign power that invariably initiates it.⁶⁴

2002 hatten sich fünf IDF-Soldaten zu einem Akt entschlossen, den Azoulay einen ›revolutionären Streik‹ nannte: Sie weigerten sich, «to fight beyond the 1967 borders in order to dominate, expel, starve and humiliate an entire people».⁶⁵ Godard widmete ihnen zwei Kurzfilme: *PRIÈRES POUR REFUSNIKS I / II* (F 2004).⁶⁶

59 Vgl. Azoulay: *Potential History*, S. 13 ff.

60 Azoulay: «The Tradition of the Oppressed», S. 85. Eine erste Version dieses Textes präsentierte Azoulay 2006 in einem Seminar von Judith Butler über Benjamin an der University of California in Berkeley. Im selben Jahr erschien ihr Buch zu Benjamin und Fotografie: *Once Upon A Time. Photography in the Footsteps of Walter Benjamin*, Ramat-Gan: Bar-Ilan UP 2006 [hebr.]. Zu Azoulays Benjamin-Rezeption siehe Liska/Eisenberg: «A Travel Guide to Palestine», S. 318–322.

61 Azoulay: «The Tradition of the Oppressed», S. 85.

62 Benjamin: «Über den Begriff der Geschichte», S. 697.

63 Ebd.

64 Azoulay: «The Tradition of the Oppressed», S. 86; siehe weiters ds.: «The Imperial Condition of Photography in Palestine: Archives, Looting, and the Figure of the Infiltrator», *Visual Anthropology Review* 33/1/2017, S. 5–17; sowie ds.: «Civil alliances – Palestine, 1947–1948», *Settler Colonial Studies* 4/4/2014, S. 413–433.

65 Zit. nach McGreal, Chris: «Dissident soldiers ordered to fight in occupied lands», *The Guardian* 31.12.2002: <https://www.theguardian.com/world/2002/dec/31/israelandthepalestinians.war-crimes> (zugegriffen am 1.6.2019).

66 Aus Anlass der Freilassung der ›Refusniks‹ nach zwei Jahren Haft kontaktierte der Filmemacher Avi Mograbi Jean-Luc Godard, der vorschlug, für jeden von ihnen einen Kurzfilm zu gestalten. Er realisierte nur zwei, die am 23.9.2004 uraufgeführt wurden, vgl. Schweitzer, Ariel: «Résistances», *Cahiers du cinéma* n° 611/2006, S. 14.

5.2 LOCAL ANGEL (2002) und MECHILOT (2006) von Udi Aloni

LOCAL ANGEL – Essayfilm als visueller Midrasch

Auch in Udi Alonis Video-Essay LOCAL ANGEL (ISR/USA 2002)⁶⁷ wird Walter Benjamins ‚Engel der Geschichte‘ zum Katalysator für eine grenzüberschreitende essayistische Recherche. Bereits im Vorspann deklariert sich der Film als *«inspired by Walter Benjamin and Gershom Shalom»*. In ähnlicher Weise wie Ariella Azoulay bezog sich Udi Aloni in einem *«Augenblick der Gefahr»*⁶⁸ auf Denkansätze aus der jüdischen Diaspora, die in Israel lange minorisiert worden sind. Zwei Ereignisse markierten diesen Augenblick: Ariel Sharons Besuch auf dem Jerusalemer Tempelberg am 28. September 2000, auf den der Ausbruch der Zweiten Al-Aqsa-Intifada folgte, sowie die Terror-Anschläge der Al-Kaida vom 11. September 2001 auf die Türme des World Trade Center und weitere Ziele in den USA. Vor diesem Hintergrund lässt LOCAL ANGEL Benjamins Engel in der Gegenwart ankommen und lokalisiert ihn an konkreten Orten wie New York, Jerusalem und Tel Aviv/Jaffa.

Udi Aloni, der 1959 in Israel geboren wurde, gehört wie Ariella Azoulay zu jener Generation israelischer Künstler*innen, die durch das Rabin-Attentat, das Scheitern des Osloer Friedensprozesses und das Erstarken der national-religiösen Siedlerbewegung geprägt wurde. Diese Generation löste sich auf manchmal radikale Weise vom zionistischen Master-Narrativ und bezog sich stattdessen passioniert auf diasporisch-jüdische Denktraditionen, um daraus kritische, ‚postzionistische‘ Sichtweisen zu entwickeln. Marginalisierte jiddische, mizrahische, palästinensische, linke, feministische und queere Positionen wurden für viele dieser Generation zum Ausgangspunkt ihrer künstlerischen Artikulation.

Aloni arbeitete als Werbegrafiker, Galerist, bildender Künstler⁶⁹ und Theoretiker in Tel Aviv, Berlin, New York sowie in Jenin.⁷⁰ Sein Weg zum Kino verlief nicht über eine klassische Filmbildung, sondern über die visuelle Gestaltung und

67 Aloni, Udi (Hg.): *Local Angel. Theological Political Fragments* [DVD + Begleitbuch], London: ICA – Institute of Contemporary Art 2004; Website zum Film: <http://localangel.udialoni.com> (zugegriffen am 27.12.2019).

68 Benjamin: *«Über den Begriff der Geschichte»*, S. 695.

69 1995: *The Book of Sham* (New York, Nicole Klagsbrun Gallery), 1996: *Re-U-Man* (New York, Metropolitan Museum of Art / 22nd St. Bridge und Jerusalem, The Israel Museum), *Parrhesia* (Ramat Gan, Museum for Contemporary Art), *God Is Dead Already From the Beginning* – Konferenz mit Umberto Eco und Moshe Idel (Mishkenot Shaananim, Israel).

70 Von 2010 bis 2012 arbeitete Aloni im Flüchtlingslager Jenin an einem Spielfilm mit dem Arbeitstitel *«Antigone»*; 2011 inszenierte er mit dem Freedom Theatre of the Jenin Refugee Camp Becketts *Waiting for Godot*. Im April des Jahres wurde Juliano Mer-Khamis, der charismatische Leiter der Theatergruppe, von einem maskierten Täter erschossen. Aloni veröffentlichte zu seiner Arbeit in Jenin Artikel auf dem Blog <http://mondoweiss.net>; siehe weiters Aloni, Udi: *«Brooklyn-Jenin: The Binational Popular Front for the Liberation of the Middle East»*, in: Cichocki, Sebastian und Galit Eilat (Hg.): *A cookbook for political imagination*, Berlin: Sternberg Press 2011, S. 40–45.



104 Paul Klees
Angelus Novus
blickt auf New
York; Screenshot
aus LOCAL ANGEL
(TC 00:04:38)

die bildende Kunst.⁷¹ Er sieht sich als jemand, «who wanders between visual art and cinema».⁷² In seinem ersten Essayfilm LOCAL ANGEL (hebr. Titel: MALA'ACH MEKOMI) unternahm Aloni den Versuch, einige für das Nahostproblem zentrale ideologische und theologische Konzepte und Metaphern zu dekonstruieren. Vom New Yorker Ground Zero ausgehend, bewegt sich der Film nach Palästina-Israel, von der Metropole des säkularen Multikulturalismus in die dreifach heilige Stadt Jerusalem. Viele Motive, um die der Essayfilm LOCAL ANGEL kreist, wurden 2006 in Alonis essayistischem Spielfilm MECHILOT neu artikuliert und inszeniert.

LOCAL ANGEL ist das künstlerische Resultat einer tiefen subjektiven Krise. Aloni ist als Protagonist dieser Krise von Beginn an im Film selbst präsent, der Prozess der filmischen Arbeit zielt auf einen radikalen persönlichen Neuanfang. Am Beginn des Films spaziert Aloni wie Walter Benjamins «Flaneur» über die hell erleuchteten New Yorker Boulevards. Aufnahmen vom Times Square machen den spektakulären Kapitalismus der Gegenwart emblematisch sichtbar. Sein aus dem Off gesprochener hebräischer Monolog in der 1. Person Singular⁷³ benennt Ursachen der Krise: Exiliert zwischen Israel und den USA, dyslektisch und zwischen zwei Sprachen zerrissen, durchlebe er einen Moment der Katastrophe. Eine weitere Einstellung zeigt Aloni rauchend vor einem Hafengebäude der City of New York, ein Kameraschwenk rückt die Statue of Liberty und Ellis Island in den Blick und evoziert so die Bedeutung New Yorks als Ort der Rettung für europäische Jüdinnen und Juden.

71 Mit Shimon Azoulay drehte er seinen ersten Dokumentarfilm LEFT, ein filmisches Porträt linker Parteien in Israel am Vorabend der Knesset-Wahlen 1996. Er entstand im Rahmen des Projektes «Re-U-Man» und besteht zur Gänze aus Interviews mit Shimon Peres, Shulamit Aloni, Azmi Bishara u. a.

72 Aloni, Udi (Hg.): *What does a Jew want? On binationalism and other specters. Conversations and comments by Alain Badiou, Judith Butler and Slavoj Žižek*, New York: Columbia UP 2011, S. 89.

73 Analysen zu Filmautor*innen, die sich essayistisch auf ihre jüdische Identität beziehen, bietet Lebow, Alisa: *First person Jewish*, Minneapolis MN: University of Minnesota Press 2008.

Schwarz gerahmte historische Footage vom World Trade Center macht die traumatische Lücke im Stadtbild sichtbar. Im Unterschied zu Ariella Azoulay's THE ANGEL OF HISTORY taucht Paul Klees *Angelus Novus* bald nach Beginn von Alonis Film in monumentalem Format an der Außenhaut eines New Yorker Hochhauses auf (Abb. 104)⁷⁴ und verortet diesen zum ersten Mal in der Gegenwart. Während Aloni aus dem Off die 9. geschichtsphilosophische These in hebräischer Übersetzung wiedergibt, ist er beim Besuch der Gedenkstätte am Ground Zero zu sehen (Abb. 105): «*This storm is what we call progress.*» Intermittierend zu den New Yorker Aufnahmen ist Klees *Angelus Novus* eingeschnitten, der von der Kamera in Nahaufnahme abgetastet wird. Programmatisch wird in LOCAL ANGEL die Post-9/11-Welt mit den Augen des Benjamin'schen Engels als ein Trümmerhaufen betrachtet, der sich weiter vor uns auftürmt. Der persönlichen Krise entspricht die kollektive Krise einer aus den Fugen geratenen Welt.⁷⁵

Alonis filmische Selbstvergewisserung in LOCAL ANGEL gestaltet ein dichtes sinnlich-diskursives Kräftefeld, aus dem hier einige Linien herausgearbeitet werden. Der Film entfaltet sich nicht als Folge von audiovisuellen Wahrheitsbehauptungen, wie die folgenden Erörterungen vermuten lassen könnten. Was als Sukzession von thematischen Sequenzen erscheinen könnte, ist im Film zu einem schillernden Gewebe verarbeitet. Dieses bleibt fragil und enthält auch Momente des Zweifels und des Scheiterns. Unverkennbar weisen seine hybride Form, die radikale Subjektivität seines Diskurses, seine Bezogenheit auf Unmögliches, Unsichtbares und Unsagbares LOCAL ANGEL als Essayfilm aus bzw. als «Visual Midrash», wie der Regisseur seine filmessayistische Schreibweise selbst nennt.

Aloni spricht vor einer schmucklosen Mauer in die Kamera (Abb. 106) – ein im Film wiederkehrendes rekursives Setting – und benennt den theologisch-politischen Ansatzpunkt zur Erforschung der Krise: Die manifeste Spaltung der Welt findet ihr Modell am Tempelberg, jenem dreifach geheiligten Ort, an dem nach jüdischem Narrativ Abraham seinen Sohn Isaak opfern sollte, an dem nach christlichem Narrativ der Sohn Gottes auferstanden ist und an dem nach islamischem Narrativ der Prophet Mohammed zu Pferd gen Himmel aufgefahren ist.⁷⁶ Jacques Derrida:

Es handelt sich also um einen heiligen, aber auch um einen unter allen Monotheismen, allen Religionen des einzigen und des transzendenten Gottes, des absoluten Anderen (radikal und wütend) umstrittenen Ort. Diese drei Monotheismen

74 Aloni ging 1996 nach New York, wo er als bildender Künstler und Werbegrafiker arbeitete und als erster solche Plakate für kommerzielle Auftraggeber gestaltete.

75 Siehe Aloni, Udi: «L'ange. Débat avec Udi Aloni», *La Revue Documentaires* 19-20/2005 (Palestine-Israël. Territoires cinématographiques), S. 97–98, hier S. 97.

76 Siehe Mardam-Bey, Farouk und Elias Sanbar (Hg.): *Jérusalem. Le sacré et le politique*, Paris: Sindbad/Actes Sud 2000; weiters Wasserstein, Bernard: *Jerusalem. Der Kampf um die heilige Stadt*, München: Beck 2002.



105 Udi Aloni am Gedenkort des Ground Zero; Screenshot aus LOCAL ANGEL (TC 00:05:53)



106 Videografische Selbsterforschung in der 1. Person Singular; Screenshot aus LOCAL ANGEL (TC 00:07:56)

bekämpfen sich, und es nützt nichts, dies in einer glückseligen ökumenischen Bewegung zu verneinen; sie bekriegen sich mit Feuer und Schwert, seit jeher und heute mehr denn je, und jede beansprucht Verfügung über diesen Ort und eine ureigene historisch-politische Interpretation des Messianismus und des Opfers von Isaak.⁷⁷

Auch Aloni geht davon aus, dass die Mystifikationen Jerusalems – hebr. *Yerushalayim*, arab. *al-Quds* – einer Logik des Opfers folgen. Sein Projekt, mit der Kamera an diesen Ort zurückzukehren, um den Tempelberg und so auch sich selbst verstehen zu lernen, ist von der Hypothese geleitet, *«that the human sacrifices continue at the Temple Mount»*, wie er vor der Kamera ausführt.

Der Film wechselt den Ort – und für eine Sequenz auch das Genre. Im Stil einer National-Geographic-Dokumentation gleitet die Kamera über die ikonisch glänzende Kuppel des Felsendoms, während eine sonore Männerstimme den Voice-over-Kommentar dazu spricht:

«On a hill in the heart of Jerusalem sits a mosque where Muslims praise the Lord day after day. The Dome of the Rock has come to symbolize Jerusalem, but we never take pleasure in its splendor. We experience the Al Aksa Mosque as the absence of the Temple. We bury our dead on the Mount of Olives facing the dome, hoping for resurrection, hoping to find the Dome no more.»⁷⁸

Alonis Text⁷⁹ benennt einen israelischen Blick, der in der Al-Aqsa-Moschee lediglich das Fehlen des Tempels sieht und auf den Wunsch hinausläuft, die goldene Kuppel möge verschwinden. Das Ungeschehenmachen der Zerstörung, die Aufhebung der traumatischen Absenz ist in diesem Sinne nur durch die Zerstörung

77 Derrida, Jacques: «Den Tod geben», in: Haverkamp, Anselm (Hg.): *Gewalt und Gerechtigkeit. Derrida – Benjamin*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1994, S. 331–445, hier S. 396 f.

78 In der Originalfassung des Films wird Englisch, Hebräisch und Arabisch gesprochen. Im Folgenden wird gesprochener hebräischer oder arabischer Text nach den englischen Untertiteln zitiert und kursiv gesetzt.

79 Abgedruckt in Aloni (Hg.): *Local Angel*, S. 42.

der falschen Präsenz des Anderen am selben Ort möglich.⁸⁰ Für Lawrence Wright stellt dessen Sakralisierung eines der Haupthindernisse für Frieden in der Region dar:

[T]he mystical concept of sacred space that shrouds the Temple Mount – and, beyond that, Jerusalem and Israel itself – has for centuries served as an impenetrable barrier to peace.⁸¹

Alonis audiovisueller Diskurs erörtert die Jerusalem-Frage weder auf der Ebene der vielfältigen Lebenswirklichkeiten in der Stadt noch auf der Ebene der konkreten politischen Auseinandersetzung um territoriale Souveränität, sondern auf der Ebene eines phantasmatischen Geländes, dem eine politische Theologie eingeschrieben ist. Im gefilmten Dialog mit den befreundeten Intellektuellen Haviva Pedaya, Amnon (Nono) Raz-Krakotzkin und Musa Budeiri (Abb. 107–109) setzt er die Theologie des Tempelbergs – hebr. *ḥar haBait*, arab. *al-Haram ash-Scharif* – und die Konzepte des Heiligen und des Opfers einer dekonstruktiven Kritik aus. Ein Gedicht der Theologin und Dichterin Haviva Pedaya⁸² hatte einen ersten Anstoß zu Alonis filmischer Recherche gegeben. Im Film liest sie selbst daraus:



107 Haviva Pedaya; Screenshot aus LOCAL ANGEL (TC 00:10:04)



108 Amnon Raz-Krakotzkin; Screenshot aus LOCAL ANGEL (TC 00:10:36)



109 Musa Budeiri; Screenshot aus LOCAL ANGEL (TC 00:11:33)

80 In den 1980er-Jahren planten Anhänger von Meir Kahane mehrmals, den Tempelberg zu erstürmen bzw. zu sprengen, indem sie versuchten, sich Zugang zu Tunneln unter dem Felsendom und der Al-Aqsa-Moschee zu verschaffen; vgl. Wasserstein: *Jerusalem*, S. 350 f.; weiters Illouz: *Israel*, S. 58.

81 Wright, Lawrence: «Letter from Jerusalem», *The New Yorker* 10.7.1998, S. 48.

82 Haviva Pedaya, 1965 mit sephardischen Wurzeln in Jerusalem geboren, ist Dichterin und Professorin für jüdische Geschichte an der Ben-Gurion-Universität des Negev; Publikationen: Pedaya, Haviva: *Kabbalah and psychoanalysis. An inner journey following the Jewish mysticism* [hebr.], Tel Aviv 2015; ds.: *Vision and speech. Models of revelatory experience in Jewish mysticism* [hebr.], Los Angeles: Cherub 2002; ds.: «Die Kunst als Projekt der Archiv-Veränderung...», in:

«*And Abraham went from Beer-Sheva to Moriah / three days / binding and unbinding his son in his mind / three days butchering / and weeping / we're still bound and unbound / who are the weeping butchers / who are the laughing butchers / here they all go / some proceeding ahead to the city of the dead / is that where we're headed / while I wish to be dug out / of the graves / here / until when will there be nothing / but life racing backward.*»⁸³

Im Gespräch mit Aloni liest Pedaya die *Akedah*, die biblische Erzählung von der ›Bindung‹ Isaaks durch Abraham auf dem Berg Moriah gegen den Strich: Während in der kanonischen Version der Erzählung aus dem Buch *Bereschit* der Tora (Genesis 22, 1–24) ein Engel Abraham im letzten Moment von der Opferung seines Sohnes abhält und damit die Ersetzung des Menschenopfers durch symbolische Rituale bekräftigt, kam es in einer minoritären Version der Geschichte tatsächlich zum Schlachtopfer.⁸⁴ Für Pedaya folgt die Politik des israelischen Staates dieser zweiten Version der Geschichte. Bis in die Gegenwart fordere deren Logik das Opfer der Söhne in immer neuen Kriegen. Jacques Derrida formulierte 1994 ähnlich, allerdings ohne seine Lesart auf Israel einzuschränken:

Das Opfer des Isaak währt alle Tage fort. Maschinen, die ohne zu zählen den Tod geben, beliefern einen Krieg ohne Front.⁸⁵

Die israelische Filmwissenschaftlerin Sandra Meiri argumentiert in ihrer Analyse von *LOCAL ANGEL*, diese Opferlogik sei Ausdruck eines «process of attenuation of spirituality and sublimation (the Symbolic)»⁸⁶ und damit einer «repudiation of the essence of Judaism».⁸⁷ Implizit umkreist der Film die Frage nach dem ›Wesen‹ jüdischer Identität. Aloni nimmt an dieser Frage eine entscheidende Verschiebung vor. Aus einer Frage, die identitäre Definitionen und Zuschreibungen nach sich zieht, wird eine Frage nach dem Begehren: «What does a Jew want?»⁸⁸

Oberhollenzer, Günther, Karin Schneider u. a. (Hg.): *Overlapping voices: Israeli and Palestinian artists*, Klosterneuburg/Wien: Edition Sammlung Essl 2008, S. 124–128. Pedaya ist eine der Protagonist*innen von Nurith Avivs Essayfilm *MISAFI LESAFI / FROM LANGUAGE TO LANGUAGE* (ISR 2004). Eine Analyse von Pedayas transgressiver Poesie bietet Setter, Shaul: *After the Fact: Potential Collectivities in Israel/Palestine*, UC Berkeley 2012, S. 151–182.

83 Das Gedicht mit dem Titel *A Man Goes* ist abgedruckt in: Aloni (Hg.): *Local Angel*, S. 32–35.

84 Vgl. Meiri, Sandra: «From War to Creation and Redemption: On Udi Aloni's *LOCAL ANGEL* (2002) and *FORGIVENESS* (2006)», in: Köhne, Julia Barbara (Hg.): *Trauma und Film: Inszenierungen eines Nicht-Repräsentierbaren*, Berlin: Kadmos 2012, S. 327–347, hier S. 329.

85 Derrida: «Den Tod geben», S. 396 f.

86 Meiri: «From War to Creation and Redemption: On Udi Aloni's *LOCAL ANGEL* (2002) and *FORGIVENESS* (2006)», S. 329.

87 Ebd.

88 Aloni (Hg.): *Local Angel*, S. 12. Aloni entlehnte diese Frage einem Kommentar Slavoj Žižeks zu *LOCAL ANGEL*, vgl. Žižek, Slavoj: «What does a Jew want?», in: Aloni (Hg.): *Local Angel*, S. 24–29.

Haviva Pedaya führt im Film aus, wie die Theologie des Tempels zum Kristallisationspunkt für politischen Messianismus und apokalyptische Phantasmen wird. In der Architektur des Tempels verbinden sich zwei Ideen, so Pedaya: Einerseits «*the inner sanctum, the Ark of the Covenant, which contains the Holy Book, which is knowledge. [...] And the altar, whose center is sacrifice.*» Mit dessen Zerstörung würde die Funktion des Altars substituiert, indem sich das Land selbst, Israel, in den Tempel verwandle. An diesem Punkt verbinde sich das zionistische Unternehmen mit dem messianischen Traum von der Rückkehr nach Zion und vom Wiederaufbau des Tempels. Der Historiker Amnon Raz-Krakotzkin⁸⁹ bringt dies auf eine Formel: «*The state is the Temple. This is the Third Temple.*» Der zionistischen Hoffnung sei von Beginn an eine tiefe Ambivalenz eingeschrieben. Der jüdische Nationalismus säkularisiere zwar den religiösen Messianismus, indem er den Verlust einer souveränen Existenz durch deren Wiederherstellung rückgängig machen will, erbe damit aber auch eine theologische Hypothek, die jedoch verdrängt werden muss.⁹⁰ Der mögliche Übergang vom Zionismus zum Messianismus habe deutlich apokalyptische Formen angenommen, als Moshe Dayan im Jom-Kippur-Krieg 1973 die Bereitschaft signalisierte, Atomwaffen zum Schutz Israels einzusetzen. Haviva Pedaya spricht hier von einem modernen apokalyptischen Modell:

«The classical apocalyptic model is restrained in the face of destruction, a principle that breaks down in modernity. We merge the apocalyptic with the idea of destruction: I want to hasten the day of reckoning and so I destroy. We no longer wait for God to bring about the end.»⁹¹

Die Sakralisierung des Landes thematisierte kurz vor 9/11 auch W. J. T. Mitchell, der Herold des Pictorial Turn. Er verglich die Vorstellung des «Heiligen Landes» mit dem Topos der «Frontier» und eines menschenleeren «Wilden Westens»:

The landscape becomes a magical object, an idol that demands human sacrifices, a place where symbolic, imaginary, and real violence implode on an actual social space.⁹²

89 Amnon Raz-Krakotzkin, 1958 in Jerusalem geboren, ist Professor für Jüdische Geschichte an der Ben-Gurion-Universität des Negev; Publikationen: Raz-Krakotzkin, Amnon: *Exil et souveraineté. Judaïsme, sionisme et pensée binationale*, Paris: La fabrique 2007; ds.: *Exil und Binationalismus: von Gershom Scholem und Hannah Arendt bis zu Edward Said und Mahmoud Darwish*, Berlin: EUME, Europa im Nahen Osten – der Nahe Osten in Europa 2012.

90 Siehe Scholem, Gershom: «Zum Verständnis der messianischen Idee im Judentum» [1960], in: ds.: *Judaica I*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1963, S. 7–74; weiters Taubes, Jacob: *Der Preis des Messianismus. Briefe von Jacob Taubes an Gershom Scholem und andere Materialien*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2006; sowie Rose: *The question of Zion*, Kap. 1.

91 Siehe auch Illouz: *Israel*, S. 206.

92 Mitchell, W. J. T.: «Holy Landscape: Israel, Palestine, and the American Wilderness», *Critical Inquiry* 26/2/2000, S. 193–223, hier S. 206.

Mitchell diagnostizierte mit Blick auf die andauernde Verletzung palästinensischer Rechte, militärische Besetzung und Siedlungsbau «an idolatry of place, a territorial mysticism enforced by bullets and bulldozers.»⁹³ Der Besuch Ariel Shavons auf dem Tempelberg hatte die messianischen Bezüge in der israelischen Politik deutlich sichtbar gemacht. Alonis Filmkommentar liest dieses Ereignis als eine symptomatische Wiederkehr des Verdrängten. Gerade die Leugnung des Tempels habe ihn wachsen lassen «*like a cancer in our language.*» Aber die politische Theologie dieses Ortes prägte nicht nur das Denken und Handeln der Siedler*innenbewegung, des Gush Emunim, der Anhänger*innen von Rabbi Kook und Meir Kahane – «the «kibbutz» movement of the entire right»⁹⁴ von Menachem Begin bis zu Ariel Sharon und Benjamin Netanjahu. Denn während der Har haBait in den offiziellen Erklärungen säkularer Akteur*innen kaum eine Rolle spielte, manifestierte sich dennoch eine latente Bindung an die Idee des Tempels, wenn auch diese die Souveränität über die heiligen Stätten zur unverhandelbaren Forderung erklärten. Jacqueline Rose: «The language of secular Zionism bears the traces and scars of a messianic narrative that it barely seeks, or fails, to repress.»⁹⁵

Heiliger Ort, heilige Sprache: Was als Sakralisierung am Ort des Tempelbergs eingeschrieben wurde, droht seit Beginn des zionistischen Projekts die Sprache selbst zu erfassen.⁹⁶ In LOCAL ANGEL erinnert Aloni an Gershom Scholems berühmte Warnung vor dem «apokalyptischen Stachel»⁹⁷ einer «gespenstischen Sprache»,⁹⁸ die er 1926 in einem Brief an Franz Rosenzweig äußerte. Scholem hatte dem schwer kranken Autor des *Stern der Erlösung*⁹⁹ in seinem Brief ein *Bekenntnis über unsere Sprache* übermittelt:

Dies Land ist ein Vulkan. Es beherbergt die Sprache. Man spricht hier von vielen Dingen, an denen wir scheitern können, man spricht heute mehr denn je von den Arabern. Aber unheimlicher als das arabische Volk steht eine andere Drohung vor uns, die das zionistische Unterfangen heraufbeschworen hat: Was ist es mit der «Aktualisierung» des Hebräischen? Muß nicht der Abgrund einer heiligen Sprache, die in unsere Kinder gesenkt wird, wieder aufbrechen?¹⁰⁰

93 Mitchell: «Holy Landscape», S. 223.

94 Rose: *The question of Zion*, S. 36.

95 Ebd., S. 42f.

96 In einem Brief an Moshe Idel formulierte Aloni: «Hebrew + the land of Israel = the Holy Temple.» Aloni (Hg.): *Local Angel*, S. 73.

97 Zit. nach Mosès: *Der Engel der Geschichte*, S. 215.

98 Ebd., S. 216.

99 Rosenzweig, Franz: *Der Stern der Erlösung*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1988.

100 Zit. nach Mosès: *Der Engel der Geschichte*, S. 215; siehe auch Scholem, Gershom: «Pledge to Our Language. Letter to Franz Rosenzweig», in: Aloni, Udi (Hg.): *What does a Jew want?* S. 247–248; zuletzt in: Scholem, Gershom: *Poetica. Schriften zur Literatur, Übersetzungen, Gedichte*, Berlin: Jüdischer Verlag im Suhrkamp Verlag 2019, S. 290–293. Der Band enthält

Der Filmkommentar fragt in Anlehnung an Scholem: «*Will not the holy language open up like an abyss and swallow us all?*»¹⁰¹ Trotz Säkularisierung kommt es zu einer Aktualisierung «der apokalyptischen messianischen Vision».¹⁰² In Sharons Tempelberg-Besuch wird aus der Perspektive von LOCAL ANGEL die Gewalt dieser «Aktualisierung» augenfällig. Aloni erzählt eine Anekdote von Scholems Besuch auf dem Tempelberg, die Sharons medial inszenierten Besuch konterkariert. Dieser fand im Juni 1967 statt, kurz nachdem die israelische Armee die Altstadt von Jerusalem eingenommen hatte. «*He looked and looked*», aber schon nach fünf Minuten habe er sich mit den Worten abgewandt: «*Fine, time to go.*»

Der Untertitel des Films – THEOLOGICAL-POLITICAL FRAGMENTS – verweist auf den gedanklichen Bezugsrahmen, den Walter Benjamin im *Theologisch-politischen Fragment*¹⁰³ aufgespannt hat. Obwohl dieser Text außerhalb des Films bleibt, bezeichnet er eine intertextuelle Schlüsselreferenz für LOCAL ANGEL. Der Film aktualisiert die darin formulierte Kritik am politischen Messianismus und an der Idee der Theokratie. In den Terroranschlägen von 9/11 war das Gewaltpotenzial einer solchen Politik hyperreal und global sichtbar geworden, im Film stehen dafür die Aufnahmen vom Ground Zero. In einem Text machte Aloni klar, dass Scholems Warnung keineswegs nur die hebräische Sprache betrifft. Die Sakralisierung des Arabischen habe eine Hypertrophie des «apokalyptischen Modells» (Pedaya) ermöglicht, die in der «göttlichen» Zerstörung des «neuen babylonischen Turmes» des World Trade Center gipfelte.¹⁰⁴ Aloni liest dieses Ereignis als Wirkung eines Zusammenbruchs des Metaphorischen, nach dem nichts mehr einem psychotischen Durchbruch ins Reale im Wege stand.¹⁰⁵

Gegen die Sakralisierung von Sprache, Land und in der Folge auch der Gemeinschaft baut Aloni mit Walter Benjamin auf das «Glückssuchen der freien Menschheit»,¹⁰⁶ das auf eine innerweltliche Ordnung des Profanen verwiesen ist.

auch eine Vorstufe des Briefes. Scholem formulierte darin: «Die Sache des Zionismus hängt an dieser Frage, einer bangen Frage.» (S. 288) Siehe darin auch den Text «Die Verzweigung der Siegenden» (S. 294–295); zu Scholems Brief vgl. Mosès: *Der Engel der Geschichte*, Kap. 9: Sprache und Säkularisation, S. 215–234.

101 Einige Sequenzen später spielt Alonis Off-Kommentar darauf an, dass Scholem seine Haltung von 1926 später zugunsten einer nationalistischen Position aufgab: «*Who will stand in the way of a revolt of a holy language?*», asked Scholem in his letter – and fell into the very abyss he destined for us with his acts.» Siehe dazu Biale: «Scholem und der moderne Nationalismus»; weiters Biale, David: *Gershom Scholem: Kabbalah and Counter-History*, 2. Aufl., Cambridge MA: Harvard UP 1982, S. 97–111.

102 Raz-Krakotzkin: *Exil und Binationalismus*, S. 35.

103 Benjamin: [«Theologisch-politisches Fragment»], *GS II.1*, S. 203–204. Der Titel dieses Textes stammt von Adorno. Benjamin nahm gelegentlich auf Spinozas *Theologisch-Politischen Traktat* Bezug, etwa in «Zur Kritik der Gewalt», S. 180.

104 Vgl. Aloni (Hg.): *Local Angel*, S. 73 f.

105 Vgl. ebd.

106 Benjamin: «Theologisch-politisches Fragment», S. 203 f.

Im *Theologisch-politischen Fragment* hatte Benjamin ausgeführt, dass die Idee des Gottesreiches so an die Idee der Unsterblichkeit geknüpft sei wie die Idee des Glücks an Verletzlichkeit, Leid und «Vergängnis»:¹⁰⁷

[D]er Rhythmus dieses ewig vergehenden, in seiner Totalität vergehenden, in seiner räumlichen, aber auch zeitlichen Totalität vergehenden Weltlichen, der Rhythmus der messianischen Natur, ist Glück.¹⁰⁸

Die Dimension des Messianischen kann in der Ordnung des Profanen nur in einer paradoxen Zeitlichkeit aufgehoben werden. Ein letztes Insert am Ende von LOCAL ANGEL zitiert einen Satz aus Kafkas posthum veröffentlichten Aufzeichnungen: «*The messiah will come one day after his arrival.*»¹⁰⁹ (Abb. 131, S. 275)

LOCAL ANGEL folgt zwei konträren Bewegungen, die eine destruktiv, die andere konstruktiv. Einerseits entwickelt der Film eine radikale Kritik an der politischen Theologie des Tempelbergs und ihren Implikationen für das Leben in Palästina-Israel, andererseits versucht er in sorgfältig inszenierten Bildern und Tönen mit Benjamin die Ordnung des Profanen «aufzurichten an der Idee des Glücks».¹¹⁰ Dabei spielt die Musik eine entscheidende Rolle. Sie ist jene sensorische Ausdrucksform, die das Überschreiten religiöser und nationaler Identitäten möglich und wünschbar machen soll. In Avital Ronells Lektüre des Films steht die Musik für den Diskurs des Anderen, «something that jumps out of the secure zone of a certain kind of semantic residue».¹¹¹ LOCAL ANGEL behauptet, dass ihre Rhythmen die Dialektik von «Eigenem» und «Fremdem», von Ich und Anderem zum Tanzen bringen können. Die für den Film inszenierten Performances israelischer und palästinensischer Musiker*innen wie Tamir Muskat,¹¹² David d'Or,¹¹³ Dikla¹¹⁴ und der Rapper von DAM¹¹⁵ verschieben monolithische Identitäten in Richtung eines kollektiven Dialogs. Bilder des Jüdischen und des Arabischen werden bis zur Ununterscheidbarkeit hybridisiert. Rhythmische, musikalische und visuelle Kreation wird zum Medium der kulturellen Transgression und der Profanierung des Religiösen.

107 Ebd., S. 204.

108 Ebd.

109 Kafka schrieb am 4. Dezember 1917: «Der Messias wird erst kommen, wenn er nicht mehr nötig sein wird, er wird erst einen Tag nach seiner Ankunft kommen, er wird nicht am letzten Tag kommen, sondern am allerletzten.» Kafka: *Nachgelassene Schriften und Fragmente* 2, S. 56f.

110 Benjamin: «Theologisch-politisches Fragment», S. 203.

111 Ronell, Avital: «Apostrophe to the Absent Father», in: Aloni (Hg.): *Local Angel*, S. 14–19, hier S. 15.

112 Siehe <https://www.allmusic.com/artist/tamir-muskat-mn0000166415> (zugegriffen am 26.2.2018).

113 Siehe <http://www.daviddor.com> (zugegriffen am 26.2.2018).

114 Siehe <https://www.discogs.com/de/artist/2111226-Dikla> (zugegriffen am 26.2.2018).

115 Siehe <https://www.damofficialband.com> (zugegriffen am 26.2.2018).



110-113 Eine musikalische Parallelmontage, die der Realität von Teilung und Feindschaft ein transgressives Begehren entgegengesetzt; Screenshots aus LOCAL ANGEL (TC 00:12:35, 00:12:47, 00:12:45, 00:14:44)

In einer dieser Sequenzen, die die lineare Diegese von Alonis Recherche immer wieder unterbrechen, flaniert die Kamera etwa mit den Musiker*innen David d'Or und Dikla durch den arabischen Bazar der Jerusalemer Altstadt. Die beiden singen im Duett zu orientalischen Dance-Sounds ein Liebeslied in arabischer Sprache:

Er: *«Dreaming about you, waiting for you with passion... and if you don't ask about me, I will be content with the tender nights I dreamt of you...»*

Sie: *«... you've filled my life with pleasure, dreaming of you, my love... Ever since I learned to love...»*

Diese ästhetisierten Einstellungen werden mit Serien dokumentarischer Fotos vom Alltag der Besetzung parallel montiert: IDF-Soldaten kontrollieren palästinensische Männer, Frauen und Kinder an Checkpoints. Dem latenten Kriegszustand wird das Potenzial ästhetischer Schöpfung gegenübergestellt, die Montage konterkariert die Bilder einer peinvollen Normalität durch den musikalischen Liebesdiskurs, aus dem *«das Pathos tropft wie warmer Honig»*¹¹⁶ (Abb. 110–113). Die Sequenz ist vieldeutiger, als sie zunächst scheint. Sie stellt nicht einfach israelisch markierter Macht eine arabisch markierte Liebe entgegen, vielmehr unterläuft sie die Entgegensetzung kollektiver Identitäten: Die beiden Musiker*innen sind nicht Palästinenser*innen,

¹¹⁶ Hanich, Julian: *«Wenn Gott stirbt. Panorama: LOCAL ANGEL, ein Essay über den Nahen Osten»*, *Tagesspiegel*, 7.2.2003.

sondern Israelis mit Wurzeln im arabischen Raum.¹¹⁷ Ihr Gesang verkörpert mizrahische Formen jüdischer Identität, die die aschkenasisch kodierte ›Israeliness‹¹¹⁸ überschreiten, denn die Position ›arabischer Jüd*innen‹ scheint innerhalb der binären Unterscheidung von ›jüdisch/israelisch‹ bzw. ›arabisch/palästinensisch‹ unmöglich.¹¹⁹ Dikla ist eine jüdische Musikerin mit ägyptischen und irakischen Wurzeln, die Lieder der im ganzen arabischen Raum verehrten Oum Kalthoum eingespielt hatte.¹²⁰ Der Kontertenor David d'Or wurde mit Liedern sephardischer Rabbis aus Libyen bekannt. Die Differenz zwischen dem israelischen ›Hier‹ und dem arabischen ›Anderswo‹ erweist sich als Grenzziehung zwischen Identitäten, die an vielen Punkten verknüpft sind und einander antworten. Eine Voice-over-Stimme rahmt die Inszenierung dieser Sequenz durch einen Text, der den orientalistischen Blick als phantasmatische Kehrseite der Politik der Besetzung kenntlich macht:

«Though there are those among us who consider themselves as secular and are taken with the magnificence of the Mosque. They look upon the sweet, elusive beauty of the East with an orientalist gaze and see the bazars reflected in the Domes golden globe.»

LOCAL ANGEL geht von Edward Saids Kritik am orientalistischen Blick aus. Die wesentliche intellektuelle Aufgabe, die der Orientalismus als «form of thought for dealing with the foreign»¹²¹ stellt, hatte Said in Form einer Frage formuliert, deren Dringlichkeit seit 1978 kontinuierlich zugenommen hat:

Can one divide human reality, as indeed human reality seems to be genuinely divided, into clearly different cultures, histories, traditions, societies, even races, and survive the consequences humanly? By surviving the consequences humanly, I mean to ask whether there is any way of avoiding the hostility expressed by the divisions, say, of men into ›us‹ (Westerners) and ›they‹ (Orientals).¹²²

117 Kritische Analysen zur Geschichte der Juden und Jüdinnen im arabischen Raum bieten Bensoussan, Georges: *Die Juden der arabischen Welt. Die verbotene Frage*, Berlin: Leipzig 2019 sowie Boum, Aomar und Sarah Abrevaya Stein (Hg.): *The Holocaust and North Africa*, Stanford: Stanford UP 2019.

118 Siehe Kimmerling, Baruch: *The invention and decline of Israeliness. State, society, and the military*, Berkeley: University of California Press 2001; weiters Bar-On, Dan: *The others within us. Constructing Jewish-Israeli identity*, Cambridge u. a.: Cambridge UP 2008.

119 Siehe Shohat, Ella: *On the Arab-Jew, Palestine, and other displacements. Selected writings*, London: Pluto Press 2017; weiters Kimmerling, Baruch: *Clash of identities. Explorations in Israeli and Palestinian societies*, New York: Columbia UP 2008.

120 Auf ihrer CD *Ahava Musika* (2000). In Shlomi Elkabetz' Film *EDUT / TESTIMONY* (ISR 2011) verkörpert sie eine ähnliche Position: «Dikla's performance emphasizes the always ›forgotten‹ link between the Jew and the Arab.» Raz, Yosef und Ozery Yaara: «Ghostly Testimonies. Re-enactment and Ethical Responsibility in Recent Israeli Documentary Filmmaking», in: Elliott, David James, Marissa Silverman und Wayne Bowman (Hg.): *Artistic citizenship. Artistry, social responsibility, and ethical praxis*, New York: Oxford UP 2016, S. 272–296, hier S. 288.

121 Said: *Orientalism*, S. 46.

122 Ebd., S. 45.



114–117 Die Montage verweist auf geteilte Trauer und bezieht das Gebot der Nächstenliebe auf den palästinensischen Nachbarn; Screenshots aus LOCAL ANGEL (TC 00:18:50, 00:20:13, 00:21:06, 00:21:23)

Von Alonis Film geht die humanistische Anrufung aus, die Teilung der Welt zu überwinden und stattdessen eine Wirklichkeit herzustellen, in der sich das Benjamin'sche «Glückssuchen der freien Menschheit» entfalten kann.

Eine weitere Sequenz verbindet eine Performance von Dikla und David d'Or in einem jüdischen Friedhof oberhalb von Jerusalem mit einer weiteren Serie dokumentarischer Fotos. Dem innigen Pathos einer aschkenasischen Hymne, die das Torah-Studium und die Nächstenliebe lobpreist – «*love thy neighbor and the study of the Torah*» –, sind Fotos von öffentlich trauernden israelischen und palästinensischen Familien schroff gegenübergestellt. Deutlich sichtbar teilen beide Kollektive eine gemeinsame, traumatisierende Wirklichkeit. Wieder scheint die Montage den Film der Schöpfung und die Fotografie dem Tod zuzuordnen (Abb. 114–117): «Der Engel der Fotografie»¹²³ erhebt Agamben zufolge in der Ordnung des Profanen den Anspruch, «dass man sich an all das erinnert», wovon die Fotos zeugen, «am Ende der Tage, das heißt eines jeden Tages.»¹²⁴

Juden singen in LOCAL ANGEL arabisch und Palästinenser hebräisch. So wie LOCAL ANGEL quer zur Norm stehende mizrahische Identitäten in Szene setzt, gibt er auch palästinensischen Protagonisten Raum zu kontra-stereotyper Artikulation, etwa den Rappern von DAM:¹²⁵ Mahmoud Jreri und die Brüder Tamer

123 Agamben, Giorgio: *Profanierungen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006, S. 22.

124 Ebd.

125 Aloni drehte mit DAM gemeinsam das Musikvideo INNOCENT CRIMINALS (ISR 2003) und den Spielfilm JUNCTION 48 (ISR/D/USA 2016, Berlinale Panorama Publikumspreis 2016). Tamer

und Suhell Nafar sind in der gemischt arabisch-jüdischen Stadt Lydda/Lod südlich von Tel Aviv aufgewachsen. Ihr Bandname ist ein Akronym für «Da Arabian MCs». «Dam» bedeutet aber auch «Blut» im Arabischen wie auch im Hebräischen, DAM rappen in beiden Sprachen. In LOCAL ANGEL performen sie ihren ersten Song *Min Irhabi (Who is a Terrorist?)* auf Arabisch. 2001 wurde er für viele Jugendliche im Mittleren Osten zu einer Hymne. Sie adressieren darin den israelischen Anderen, um ihm das eigene Zerrbild spiegelbildlich zurückzuwerfen:

«Who is a terrorist? I am a terrorist? / How can I be a terrorist when I'm living / in my own homeland / Who is a terrorist? You are a terrorist!»

DAM singen in den verwaisten Ruinen arabischer Häuser und vor den visuell verfremdeten Aufnahmen einer israelischen Friedenskundgebung (Abb. 118–119). Ihr Text bedient sich einer extremen Metaphorik:

«Democracy? You remind me of the Nazis / because you have raped the Arab soul / and it became pregnant / giving birth to suicide bombers / and then you call us terrorists.»

Am 1. Juni 2001 waren beim Selbstmordanschlag eines palästinensischen Attentäters vor der Tel Aviver Diskothek Dolphinarium 21 Menschen in den Tod gerissen und 120 verletzt worden, die meisten von ihnen Teenager, die auf Einlass gewartet hatten. Als Aloni DAM im Tonstudio filmt, weist Tamer Nafar auf den sozialen Nexus der Gewalt hin, der in der Dämonisierung palästinensischer Terrorist*innen in der Regel ausgeblendet wird: *«The kid who watched his house being demolished grows up with hate. I won't be surprised if he becomes a recruit.»* Der Film zeigt die Musiker bei der Aufnahme von *Innocent Criminals*, der Songtext ist im Original hebräisch:

«Wake up people and make justice. Before you read me, before you judge me, before you feel me, before you punish me, get into my shoes and your feet will hurt. Because we are criminals, innocent criminals.»

Nafar schrieb mit Oren Moverman das Drehbuch zu diesem Film und verkörpert die Figur eines palästinensischen Rappers mit autobiografischen Zügen. Die komplexe Beziehung zwischen Nafar und Kobi Shimoni von der israelischen Hiphop-Band Subliminal steht im Zentrum von Anat Halachmis Dokumentarfilm *AROTZIM SHEL ZA'AM / CHANNELS OF RAGE* (ISR 2003); vgl. Goldman, Lisa: «Who's the Terrorist? The leading Palestinian hip-hop group finds an unlikely fan base», *Tablet Magazine* 6.11.2007, <https://www.tabletmag.com/jewish-arts-and-culture/music/1138/whos-the-terrorist> (zugegriffen am 29.12.2019). Im Dokumentarfilm *SLING-SHOT HIP-HOP (PAL/ISR 2008)* von Jackie Reem Salloum firmieren DAM als Pioniere des palästinensischen Hiphop; vgl. Equeiq, Amal: «Louder Than the Blue ID: Palestinian Hip-Hop in Israel», in: Kanaaneh, Rhoda Ann und Isis Nusair (Hg.): *Displaced at Home: Ethnicity and Gender among Palestinians in Israel*, Albany NY: SUNY Press 2010, S. 53–71.



118–119 LOCAL ANGEL gibt der zornigen Selbstartikulation des palästinensischen Hiphop Raum: Tamer Nafar von DAM rappt vor dem Hintergrund arabischer Ruinen (TC 00:27:45) und einer grafisch verfremdeten Demonstration gegen die Besetzung (TC 00:29:27); Screenshots aus LOCAL ANGEL

Amnon Raz-Krakotzkin kritisiert im Film, dass das säkulare Bild der ›Israeliness‹, das Tel Aviv im Gegensatz zu Jerusalem verkörpert, auf einem kategorischen Ausschluss des Arabischen beruhe. Arabische Menschen kämen nur als Selbstmordattentäter oder als Rapper nach Tel Aviv: «*[T]he solution will come when Arabs will live in Tel Aviv.*» Diesseits des unmöglichen Wunsches nach Einheit und Reinheit¹²⁶ versucht Alonis Film in seinen musikalischen Inszenierungen sinnfälliger zu machen, dass eine binationale Kultur möglich ist, in der Ost und West, ›Orient‹ und ›Okzident‹, Arabisches und Hebräisches ko-existieren und interferieren. In diesen Sequenzen wird das Konzept des Binationalismus als einer «Vorstellung von einem gemeinsamen politischen Bezugsrahmen für beide Gruppen»¹²⁷ mit Anschauung erfüllt. Dieser Rahmen resultiert für Raz-Krakotzkin einfach aus der «Anerkennung der Notwendigkeit von Gleichheit und Teilhabe»¹²⁸ für alle. Entsprechende Subjektivierungen finden ihren sprachlichen Ausdruck in paradoxen Selbstbezeichnungen wie ›Arab Jew‹ oder ›Jewish-Palestinian‹,¹²⁹ die in der israelischen Öffentlichkeit immer wieder für Kontroversen sorgen.

Aloni erläutert in einem Video-Monolog, dass er den Prozess andauernder Zerstörung nicht als «*apocalyptic moment*», vielmehr als «*opportunity to act*» sehen wolle: «*For me to understand how to act in it, politically, not theologically. I thought I would benefit from following my mother's political journey*», ihrem Kampf für Menschenrechte «*and, these days it is necessary to emphasize: Every human [hebr. kol adam].*» Damit ist ein weiteres Motiv von LOCAL ANGEL

126 Vgl. Aloni, Udi: «The Star of Redemption with a Split Aleph», in: Aloni (Hg.): *What does a Jew want?* S. 28 f.

127 Raz-Krakotzkin: *Exil und Binationalismus*, S. 21; siehe auch Boehm, Omri: *Israel – eine Utopie*, Berlin: Propyläen 2020.

128 Ebd., S. 70.

129 Edward Said im August 2000: «I am a Jewish-Palestinian.» Zit. nach Said, Edward W.: *Power, politics and culture. Interviews with Edward W. Said*, hg. v. Gauri Viswanathan, London: Bloomsbury 2005, S. 458; weiters Aloni, Udi: «From Now on Say I Am a Palestinian Jew» [2009], in: Aloni (Hg.): *What does a Jew want?* S. 121–124, hier S. 121.

angesprochen: Alonis dialogische Auseinandersetzung mit seiner Mutter Shulamit Aloni (1928–2014),¹³⁰ einer zentralen Protagonistin der israelischen Friedens- und Bürgerrechtsbewegung und zeitweiligen Erziehungs- und Kulturministerin im Kabinett Rabin.¹³¹ Aloni montiert private Video-Footage von einer Geburtstagsparty seiner Mutter ein, aus dem Off hört man seine Laudatio: «*In a sea of generals you arrived with your beads and bracelets and unruly curls.*» Jitzchak Rabin, der hier mitgemeint war, umarmt Shulamit Aloni (Abb. 120), die mit dem Premierminister und ehemaligen Generalstabschef des Tsahal eine lange Freundschaft verbindet. In ihrer Zeit als Ministerin kämpfte sie kompromisslos für Frauenrechte und gegen den wachsenden Zugriff von religiösen Gruppen auf israelische Politik und Rechtsprechung. Die privaten Bilder rufen unweigerlich das Trauma des Rabin-Attentats auf, das in Ariella Azoulays *THE ANGEL OF HISTORY* den Horizont für die gesamte filmische Konstruktion gebildet hatte. Sie gewinnen eine andere Bedeutung, wenn man um die Auseinandersetzungen weiß, die Shulamit Aloni mit Rabin über die Haltung gegenüber jenen messianischen Fundamentalist*innen führte, aus deren Reihen wenig später sein eigener Mörder kommen würde:

Darüber hatte ich eine sehr heftige Diskussion mit Rabin. Nach dem Anschlag von Goldstein¹³² in Hebron¹³³ rief ich ihn nachts an und erinnerte ihn an die

130 Shulamit Aloni (geb. Adler) wurde 1929 als Tochter polnischer Einwanderer in Tel Aviv in Palästina unter britischem Mandat geboren. Sie absolvierte ein Lehrerseminar und studierte Rechtswissenschaften. 1948 geriet sie bei Kämpfen in der Jerusalemer Altstadt in jordanische Gefangenschaft. 1952 heiratete sie Reuven Aloni (1919–1991), der später die Israel Lands Administration mitaufbaute. 1965 wurde sie für die linke Mapai in die Knesset gewählt. Nach Konflikten mit Golda Meir verließ sie 1969 die Partei und gründete 1973 die Bürgerrechtsbewegung Ratz, die auch zu Wahlen antrat. In den 1980er-Jahren setzte sie sich für direkte Verhandlungen mit der PLO ein. 1992 vereinigte sich Ratz mit Mapam und Shinui zur neuen links-liberalen Partei Meretz. Ministerin war Aloni in den Jahren 1992 bis 1995. Ihr kompromissloser Säkularismus führte zum Konflikt mit Rabbi Ovadja Josef, dem Anführer der ultra-orthodoxen Shas-Partei. Um die Rabin-Koalition zu erhalten, wurde sie gedrängt, vom Erziehungs- ins Kommunikationsministerium zu wechseln. Nach Rabins Ermordung war sie unter Shimon Peres noch ein Jahr Ministerin für Kommunikation, Wissenschaft und Kunst. 1996 zog sie sich aus der Politik zurück und war als Aktivistin, Journalistin und Lehrende an israelischen und US-amerikanischen Universitäten tätig. 2000 wurde ihr der «Israel-Preis» verliehen; vgl. Chazan, Naomi: «Shulamit Aloni», <https://jwa.org/encyclopedia/article/aloni-shulamit> (zugegriffen am 19.1.2020); weiters Zertal, Idith: *I Can Do No Other. A Political Biography of Shulamit Aloni*, Tel Aviv 1997 [hebr.]. Anat Saragusti drehte den Dokumentarfilm *CITIZEN ALONI* (ISR 2008) über sie.

131 «I grew up in the Zionist warmth of an aristocratic, socialist-Zionist family, with a security that's always killing me (present continuous), but will always protect me as well.» Aloni, Udi: *The Book of Sham. Visual Midrash*, New York: Nicole Klagsbrun Gallery 1995, S. 10.

132 Siehe S. 235.

133 Wie Jerusalem gilt auch Hebron, arabisch Al-Halil, Juden und Muslimen als heiliger Ort, weil sich hier das Grab Abrahams befunden haben soll. 1929 kam es in der Stadt zu einem Massaker, bei dem 67 Juden von Arabern getötet und zahlreiche verletzt wurden. Der Großteil der

Ermordung Graf Bernadottes 1948 in Jerusalem.¹³⁴ Damals steckte Ben-Gurion 200 Leute ins Gefängnis. Ich bin dafür, daß die Armee all die 400 bis 500 Juden, die in Hebron sitzen, evakuiert und die dortigen Siedlungen mit schweren Schlössern verschließt. Diese Siedler sind eine Schande – es ist unmöglich, daß sie dort bleiben. Wir sind gezwungen, eine Wirklichkeit zu schaffen, die Präzedenzcharakter aufweist. Der Mord in Hebron war ein Ereignis, in dessen Folge man auch Kiryat Arba¹³⁵ hätte räumen lassen können. Dennoch: Hebron wird arabisch sein. Alle diese Umgehungsstraßen, die man heute baut, haben so einen Beigeschmack von Bedrängnis. Ich betone immer, daß diese Gebiete unter Militärverwaltung stehen und eben nicht Teil des israelischen Staates sind. Da es ein Gebiet unter Militärverwaltung ist, gehört es nicht uns, sondern dem palästinensischen Volk. Zu diesem Thema habe ich eine völlig klare Haltung, aber ich bin nicht Ministerpräsidentin und stehe in dieser Frage auch ziemlich alleine da.¹³⁶



120 Shulamit Aloni bei einer Friedenskundgebung; Screenshot aus LOCAL ANGEL (TC 00:23:11)

Im selben Gespräch mit Azmi Bishara bezeichnete Shulamit Aloni in Jerusalem im Jänner 1996 «Besetzung und Annektion Jerusalems nach dem Sechstagekrieg» als einen «Fehler».¹³⁷ Trotzdem vertraute sie zu diesem Zeitpunkt darauf, «daß wir irgendwann Frieden haben werden – auch in Jerusalem.»¹³⁸ Der rechtliche Rahmen eines solchen Friedens werde eine Zwei-Staaten-Lösung sein:

Wir werden diesen aber nur an der Seite des palästinensischen Volkes als souveränem Volk haben. Ich zeige das gerne an einem Vergleich: Wenn ein Häftling mit einem Gefängniswärter geht, sind beide durch die Handschellen verbunden. Nicht nur, daß der Häftling ein Gefangener ist, auch der Gefängniswärter

jüdischen Gemeinde, etwa 435 Menschen, überlebte durch die Hilfe ihrer arabischen Nachbarn. Diese Geschichte erforschte Dan Geva in seinem Dokumentarfilm *WHAT I SAW IN HEBRON* (ISR 1999). Nach dem Krieg von 1967 begannen militante Mitglieder des national-religiösen Gush Emunim, sich dauerhaft in Hebron festzusetzen.

134 Folke Bernadotte Graf von Wisborg, Vermittler der UNO in Palästina, wurde am 17.9.1948 von Mitgliedern der rechts-zionistischen Terrorgruppe Lechi erschossen.

135 Jüdische Siedlung am Stadtrand von Hebron, deren Mitglieder ebenfalls zum harten Kern der Siedlerbewegung zählen.

136 Zit. nach Bishara, Azmi und Uri Avnery (Hg.): *Die Jerusalemfrage. Israelis und Palästinenser im Gespräch*, Heidelberg: Palmyra 1996, S. 169.

137 Ebd., S. 162.

138 Ebd., S. 165.



121 Shulamit Aloni und Jitzchak Rabin;
Screenshot aus LOCAL ANGEL (TC 00:30:53)



122 Shulamit Aloni und Hanan Ashrawi;
Screenshot aus LOCAL ANGEL (TC 00:31:29)

ist nicht frei. Um sie voneinander zu trennen, muß man diese Situation stoppen und die Verbindung lösen, damit beide in Freiheit leben können.¹³⁹

LOCAL ANGEL enthält Video-Footage von einer Kundgebung der Friedensbewegung gegen die Politik der Besetzung (Abb. 121). In ihrer Rede vergleicht Shulamit Aloni die israelische mit der österreichischen Rechten:

«The right occupies territories which don't belong to it, the right talks about transfer, they need to apologize to Haider of Austria. Haider wants to expel the newly arrived, and here they want to expel the indigenous who've been living here for generations, we, who have just arrived.»

Sie kritisiert die theokratische Legitimierung von Besiedlung, Enteignung und Häuserzerstörungen in den seit 1967 besetzten Gebieten:

«We have rabbis proud of Judaism, and they betray it. Those who talk about destroying, breaking, annihilating, eliminating.»

In der Folge porträtiert der Film eine grenzüberschreitende Freundschaft, die in ihrer visuellen Darstellung zu einer Art Lektion wird. Der Filmemacher besucht mit seiner Mutter die palästinensische Politikerin Hanan Ashrawi¹⁴⁰ in ihrem

139 Ebd.

140 Hanan Ashrawi wurde 1946 in Nablus, in Palästina unter britischem Mandat als jüngste von fünf Töchtern einer christlichen Arztfamilie geboren. Die Familie flüchtete während des Kriegs von 1948 nach Jordanien und ließ sich dann in Ramallah im Westjordanland nieder. Ashrawis Vater war einer der Gründer der PLO und trat auch für Frauenrechte ein. Ashrawi studierte englische Literatur im Libanon und in den USA. Nach der israelischen Besetzung des Westjordanlandes wurde ihr als «Abwesender» die Rückkehr verboten. Erst 1973 konnte sie aus dem Exil in den USA zurückkehren. 1975 heiratete sie den Künstler und UNO-Fotografen Emile Ashrawi. Von 1974 bis 1995 war sie Professorin für englische Literatur an der Birzeit Universität nahe Ramallah. Politisch engagierte sie sich beim Palästinensischen Frauenverband und der Generalunion Palästinensischer Studenten (GUPS). Weltbekannt wurde sie 1988 als Mitglied des Politischen Intifada-Komiteés und 1991 als Sprecherin der palästinensischen Delegation bei der Madrider Nahost-Konferenz sowie den darauffolgenden Verhandlungen in Washington. Während der Verhandlungen

Büro in Ramallah (Abb. 122). Ashrawi benennt die Grundlage ihrer seit langem bestehenden Freundschaft: «*We have the same principles.*» Tatsächlich entziehen sich beide Frauen durch ihre Orientierung am Wert universeller Gerechtigkeit dem «Imperativ der Hypersolidarität»,¹⁴¹ der aus der Zugehörigkeit zu ihrer jeweiligen Gruppe erwächst. Beide teilen die Werte einer laizistischen, inklusiven, humanistischen Linken – der israelischen Soziologin Eva Illouz zufolge «die einzige Stimme [...], die im Namen einer universellen Moral spricht»,¹⁴² nötigenfalls auch im Dissens zu vorherrschenden Überzeugungen des eigenen Kollektivs.

Shulamit Aloni gründete 1973 die Bürgerrechtsbewegung Ratz und 1982 das International Center for Peace in the Middle East. Seit den 1960er-Jahren trat sie dafür ein, eine «Israeli Bill of Rights» mit gleichen Grundrechten für alle israelischen Staatsbürger*innen unabhängig von ihrer Religion zu schaffen. Ebenso lange kämpfte sie gegen die religiöse Bevormundung durch das orthodoxe Rabbinat in Belangen des Ehe- und Scheidungsrechts. Sie wurde deshalb gelegentlich als «Israel's First Lady of Human Rights»¹⁴³ bezeichnet. Hanan Ashrawi gründete 1993 mit Jasser Arafat die Independent Palestinian Commission for Human Rights¹⁴⁴ und 1998 die Palestinian Initiative for the Promotion of Global Dialogue and Democracy (Miftah),¹⁴⁵ der sie auch heute noch angehört. Im Gespräch mit Udi Aloni fällt ihre Bestandsaufnahme im Jänner 2002 bitter aus:

«There is a sort of monolithic, mindless approach to reality: Dehumanize the Palestinians. Hate the Palestinians. Blame everything [...] on the Palestinians. Bash, beat, destroy the Palestinians. Anybody who does speak out [...], is certainly taking risk, because you are challenging a really prevalent version of reality. You know, when people recognise your narrative and your humanity, that goes a long way. A long way towards the solution.»

Zum Zeitpunkt des Gesprächs hatte die Spirale der Gewalt eine Klimax erreicht: Angriffe der Hamas, gezielte Tötungen und Häuserzerstörungen durch die israelische

zwischen Arafat und Rabin war Ashrawi Vorsitzende des Vorbereitungskomitees für die Unabhängige Palästinensische Menschenrechtskommission in Jerusalem, später Mitglied des Palästinensischen Legislativrats. 1996 wurde sie Ministerin für Bildung und Forschung der Palästinensischen Autonomiebehörde. 1998 legte sie dieses Amt aus Protest gegen die politische Korruption in der von Arafat dominierten palästinensischen Führung nieder. Publikationen: Ashrawi, Hanan: «The contemporary literature of Palestine: poetry and fiction», Charlottesville VA: University of Virginia 1982; ds.: *Ich bin in Palästina geboren. Ein persönlicher Bericht*, Berlin: Siedler 1995.

141 Illouz: *Israel*, S. 34.

142 Ebd., S. 206.

143 Goodman, Amy: «Israel's First Lady of Human Rights: A Conversation with Shulamit Aloni», *Democracy Now!* 14.8.2002, http://www.democracynow.org/2002/8/14/israels_first_lady_of_human_rights (zugegriffen am 19.1.2020).

144 Siehe <https://ichr.ps/en> (zugegriffen am 19.1.2020).

145 Siehe <http://www.miftah.org> (zugegriffen am 19.1.2020).



123 Begegnung mit dem 'Feind': Udi und Shulamit Aloni bei Jasser Arafat; Screenshot aus LOCAL ANGEL (TC 00:36:32)

Armee in Gaza und in Ost-Jerusalem, Selbstmordattentate der Al-Aqsa-Märtyrer-Brigaden in israelischen Städten. Aloni schlägt deshalb seiner Mutter und Ashrawi – *«two mothers who refuse to accept the human sacrifice that Jerusalem has demanded all these years»* – vor, eine feministische Friedensbewegung zu gründen.

Die Alonis treffen nach Hanan Ashrawi Jasser Arafat in dessen belagerten Hauptquartier in Ramallah (Abb. 123). Shulamit Aloni berichtete später in einem Text über diesen Besuch, den ihr Sohn mit der Kamera begleitete:

I decided to go to Arafat personally and hear his version; and maybe to tell him not all of us are Sharon. Arafat repeated his words that we Israelis are trying to forget: That already in 1988 the institutions of the PLO accepted UN Resolutions 242 and 338 – that is, the Green Line borders – and from their point of view that means that they gave up on greater Palestine and recognised the existence of the State of Israel.¹⁴⁶

Der Film kulminiert in dieser Situation in einem ebenso überraschenden wie irritierenden ethischen Akt. Udi Aloni radikalisiert in einer Frage, die er seinerseits an Arafat richtet, das Anliegen seiner Mutter in grenzüberschreitender Weise:

«What the Israeli people should do, in order for the Palestinians to forgive us for all the wrong doings we did in the last fifty years?»¹⁴⁷

Die Videoaufzeichnung dieses Moments zeigt, wie sehr Alonis Frage aus dem Rahmen des gewohnten Diskurses fällt. Sie löst bei den Anwesenden, Shulamit

146 Aloni, Shulamit: «You Can Continue with the Liquidations» (18.1.2002), in: Carey, Roane und Jonathan Shainin (Hg.): *The other Israel. Voices of refusal and dissent*. Foreword by Tom Segev, New York: New Press 2002, S. 85–87, hier S. 86.

147 In einem Brief an Moshe Idel schrieb Aloni: «Yet we, because of our greed, arrogance and, it would seem, paranoia, have destroyed all hope in the Palestinian people.» Aloni (Hg.): *Local Angel*, S. 78.

Aloni, Arafat und dessen Entourage spontanes Lachen aus. In diesem vieldeutigen «para-linguistic moment of laughter»¹⁴⁸ kann man Nuancen von Überraschung, Unglauben, Sympathie, aber auch von Sarkasmus und Verbitterung erkennen. Arafat übergeht in seiner Antwort den Kern von Alonis Frage. Man müsse auf den Weg zurückkehren, den er gemeinsam mit Rabin eingeschlagen habe, «*which means that two states are living side by side.*»

Obwohl Alonis Versuch eines rückhaltlosen Dialogs in der Anwesenheit seiner Adressat*innen sichtbar scheitert, etabliert er als gefilmter Akt eine Verschiebung des Blicks auf den israelisch-palästinensischen Konflikt. Arafat ist in diesem Moment moralisch und politisch bereits delegitimiert und isoliert, trotzdem ist er für Aloni symbolischer Dialogpartner. Auf der performativen Ebene formuliert Aloni keine Bitte um Vergebung, sondern verknüpft ein Einbekenntnis von Verantwortung für die palästinensische Misere mit der Frage nach faktischen Bedingungen der Möglichkeit von Vergebung, die durch konkrete Handlungen hergestellt werden könnten. Vergebung wird dabei nicht im christlichen Sinn verstanden, sondern als «Forgiveness» im Sinne Jacques Derridas, an dessen Seminar zu diesem Begriff Aloni teilgenommen hat: als einen unmöglichen, eigentlich messianischen Akt, der eine Bresche zu einer ganz anderen Geschichte öffnet.¹⁴⁹ Mag Alonis Geste vor dem Hintergrund der «Realpolitik» auch naiv anmuten, sie berührt doch einen entscheidenden Punkt des nahöstlichen Problemknotens, den auch der Politikwissenschaftler John Bunzl im Auge hatte, als er formulierte:

Ich war (und bin) überzeugt, dass ein israelisches «Sorry», d. h. das Einbekenntnis einer historischen Hauptverantwortung für die Schaffung der Flüchtlingstragödie 1948, eine unabdingbare Voraussetzung für alles Weitere ist und bleibt.¹⁵⁰

Alonis Begegnung mit Arafat ist die kontroversiellste Szene des Filmes, die Aloni Kritik eingetragen hat, wie er selbst in einem weiteren Monolog selbstreflexiv festhält. Er rechtfertigt den gefilmten Sprechakt als eine symbolische Intervention in israelische Diskurse:

«*Some people got angry with me, asking: What right do I have to ask Arafat to forgive us? Who appointed me to ask forgiveness, and who is he to grant it? And I thought about the Jews unable to forgive the Nazis. It was always clear to me that the Nazis were pure evil, and the Jews, the ultimate victims. Sheep to the slaughter. I was seeking forgiveness from another place. Here the occupier is not pure evil, it's possible to understand him and his motives. And the victims surely*

148 Ronell: «Apostrophe to the Absent Father», in: Aloni (Hg.): *Local Angel*, S. 18.

149 Siehe S. 288 f.; weiters Derrida, Jacques: *On cosmopolitanism and forgiveness*, London / New York: Routledge 2001; sowie Aloni, Udi: «The Star of Redemption with a Split Aleph», in: Aloni (Hg.): *What does a Jew want?* S. 27.

150 Bunzl, John: *Israel im Nahen Osten. Eine Einführung*, Wien u. a.: Böhlau 2008, S. 214.

are not sheep led to slaughter. Still it seems to me that asking forgiveness from the Palestinians, is the place to start a dialogue. So I chose Arafat, because he is the Palestinians' elected leader. I don't think it is my place to ask forgiveness on behalf of the Israeli people, but I can offer it as an option to start a dialogue. So I went to try to and ask forgiveness. Not so much for Arafat to accept it on behalf of the Palestinians, but as an option to consider in the Israeli discourse.»

Alonis gesamter audiovisueller Diskurs lässt sich als eine auf die Möglichkeit von «Forgiveness» bezogene Geste angesichts des palästinensischen Anderen verstehen. Diese Geste will eine konkrete Perspektive öffnen, in der die reflexhafte Politik der Feindschaft durch eine operative Politik der Freundschaft abgelöst wird. Alain Badiou bemerkte, LOCAL ANGEL konstruiere «a sort of a common point in the future which is precisely a new place both spiritual and concrete»,¹⁵¹ indem er an einer einfachen Überzeugung festhalte:

The conviction of the movie is that if we consider the situation from the real point of view of a subjectivity which is composed of loyalty, faithfulness, and awareness of the other, we can know that the people who live in Palestine are something like the same as those in Israel.¹⁵²

Die Möglichkeit bzw. Unmöglichkeit einer Politik, die dieser Überzeugung folgt, ist schließlich Gegenstand eines Dialogs, der noch stärker als die Begegnung mit Arafat Bruchlinien und Unvereinbarkeiten in der israelischen Diskurslandschaft sichtbar macht. Während der Autofahrt von der Westbank zurück nach Jerusalem debattieren Udi und Shulamit Aloni über die Forderung nach einem Rückkehrrecht für die palästinensischen Flüchtlinge von 1948:

Udi Aloni: «*So why are we so appalled?*»

Shulamit Aloni: «*Because we don't want it. We'll become a minority and that's the end of the Jewish state.*»

U. A.: «*And where do you stand on this?*»

S. A.: «*I think, that if we have two states, and you allow the right to return the state of Israel is done for. We'll end up with a Palestinian state and a binational state in which we are a minority. And so, in the balance of things, it is not right. You don't remedy one injustice by committing another.*»

U. A.: «*What injustice is committed? I didn't say return to a land if a Jew lives there.*»

S. A.: «*So he'll return to Israel, to his state, to Palestine.*»

U. A.: «*For fifty years there is no Palestine? Since 1949 Palestine doesn't exist?*»

151 Badiou, Alain: «Angel for a New Place», in: Aloni (Hg.): *Local Angel*, S. 20–23, hier S. 21.

152 Ebd.

S. A.: «*Udi, I don't want to argue. We both know what you think and what I think. Enough.*»

U. A.: «*But that's the point. I never fathomed the liberal thinking. I don't know what I think. Why do you say we both know what you think. I honestly don't know where I stand on this.*»

Die UN-Resolution 194 (III) vom 11. Dezember 1948 hatte eine internationale Verwaltung für Jerusalem vorgesehen und bezüglich der vor dem Krieg geflüchteten Palästinenser*innen festgehalten,

that the refugees wishing to return to their homes and live at peace with their neighbours should be permitted to do so at the earliest practicable date [...].¹⁵³

Dieses Rückkehr- und Entschädigungsrecht wurde nie umgesetzt und wird von fast der gesamten jüdisch-israelischen Gesellschaft – auch der Linken, wie das Streitgespräch der Alonis zeigt – als massive Gefahr für die Existenz des jüdischen Staates betrachtet. Die palästinensischen Flüchtlinge, so Amnon Raz-Krakotzkin, «spuken als permanente Drohung im Bewusstsein der Israelis herum, als Erinnerung, die nach Möglichkeit unterdrückt werden sollte.»¹⁵⁴ Raz-Krakotzkin ist ein Vertreter jenes minoritären Binationalismus, der in der Verwirklichung des palästinensischen Rückkehrrechts, der vollständigen Beendigung der Besetzung der palästinensischen Gebiete und der Verwirklichung rechtlicher Gleichstellung aller Bürger*innen Vorbedingungen für einen demokratischen Staat und nachhaltigen Frieden in Palästina-Israel sieht. Alonis essayistische Haltung bleibt für Zweifel und Ambivalenz offen. In einem Video-Monolog reflektiert er über die Begegnungen mit Hanan Ashrawi, Jasser Arafat und das Gespräch mit seiner Mutter:

«*The truth is: I don't know what I think. I am constantly torn between mother's Zionism and Nonos bi-nationalism. When I see my mother with Arafat I think we need two states for two peoples. When I see her with Hanan Ashrawi in some form of sisterhood I ask: Why not a bi-national state? I feel I must challenge my mother on this: Why is she a Zionist? It's against the core of the liberal makeup. And the more she persists and is unwilling to cross the line and the more she is intolerant on this point I, absurdly, believe that as long as she remains a Zionist, Zionism has a chance of being humanistic. In this irrationality lies the vigor that can purify Zionism.*»¹⁵⁵

153 <https://undocs.org/A/RES/194> (III) (zugegriffen am 17.6.2018).

154 Raz-Krakotzkin: *Exil und Binationalismus*, S. 38.

155 Aloni trat später entschieden für einen «binationalism as the only living possibility» ein, vgl. Aloni, Udi: «A Manifesto for the Jewish-Palestinian Arabic-Hebrew State», in: ds. (Hg.): *What does a Jew want?*, S. 13–18; ab etwa 2010 befürwortete er auch die BDS-Kampagne zur Durchsetzung palästinensischer Rechte; vgl. Aloni, Udi: «Why We Support Boycott, Divestment, and Sanctions», in: ds. (Hg.): *What does a Jew want?* S. 19–21.



124 Transposition
des Benjamin'schen
Engels in den
Nahen Osten;
Screenshot aus
LOCAL ANGEL
(TC 00:55:33)

Im letzten Teil des Films gestaltet Aloni eine Klimax der Montage, die noch einmal die zentralen Motive des Films in einem Reigen verbindet. In seiner essayistischen Schreibweise bearbeitet Aloni die religiösen Topoi des Opfers und des Messianischen. Er entwickelt dazu heterodoxe theologische Konzepte, in die auch christliche Vorstellungen Eingang finden. Kristallisationspunkte dieser (De)Konstruktion sind das paradoxe Theologem eines schwachen Gottes sowie die Ikonen der Schmerzensmutter (Abb. 128) und der Pietà (Abb. 131, S. 275).

Benjamins ›Engel der Geschichte‹ liefert Aloni das Modell einer schöpferischen Bearbeitung mythischer Urtexte. Nachdem er Benjamins Bild bereits ins von den Anschlägen des 11. September 2001 traumatisierte New York versetzt hatte, transponiert Aloni es nun in den traumatischen Kontext Palästina-Israels. Der Film zeigt einen verwaisten muslimischen Friedhof an der Küste zwischen Jaffa und Tel Aviv, an den ein gepflegter christlich-palästinensischer Friedhof grenzt. Grabsteine blicken aufs bewegte Mittelmeer. Die Kamera zoomt auf einen steinernen Engel, in dem der Off-Kommentar einen neuen, ›lokalen‹ Engel erkennt (Abb. 124). Benjamins Text wird nun von Aloni satzweise in den Nahen Osten transponiert, wobei sein Umgang mit dem Original ähnlich frei ist wie jener Benjamins mit der Klee'schen Vorlage:

«The angel looks as though he is about to move away from something he has been guarding. This is how one pictures the local angel of history.»

Diese Umschrift wird in eine dichte musikalisch-visuelle Montage eingebunden, die mit Assoziationen spielt, die im Resonanzraum auftauchen, den der Film bisher aufgebaut hat: Der Sänger David d'Or wird in einer Überblendung mit angelischen Attributen ausgestattet (Abb. 125). Aufnahmen von Dikla und Musikern um Tamir Muskat sowie des durch die Altstadt von Jerusalem spazierenden Regisseurs – der Text eines hebräischen Liedes beschwört den Traum von einer



125–128 Eine dichte Montage verknüpft das Motiv vom ›Engel der Geschichte‹ und das christliche ›Sabat Mater Dolorosa‹; Screenshot aus LOCAL ANGEL (TC 00:55:40, 00:56:33, 01:00:08, 01:01:32)

neuen Welt und den Weg dorthin: *«I see and wish every minute, for a world to begin, a new world.»* (Abb. 126) Alonis ›lokaler Engel‹ ist ein Engel der Kunst, der Israel auf einen *«path of art, of sublimation, of dialogue»*¹⁵⁶ (Sandra Meiri) verweist, so wie der biblische Engel Abraham im letzten Moment auf einen Weg jenseits des Menschenopfers verwiesen hat.

«He faces the East, and his back is turned to the sea. The waves, in constant motion behind him, beckon him to sail westward. Momentarily it appears as if the sea stands still and an easterly wind is propelling him back.»

In der Reartikulation des Benjamin'schen Textes werden aus den Trümmern des Ersten Weltkriegs *«the ruins of Mediterranean history»*¹⁵⁷ (Slavoj Žižek):

«Where we perceive a chain of events, which we call the history of Israel-Palestine, he sees one single catastrophe that keeps piling wreckage upon wreckage, and hurls it in front of his feet. The angel would like to stay, awaken the dead, and make whole what has been broken but the easterly wind blinds his teary eyes and the sea beckons him to sail into the future.»

156 Meiri: *«From War to Creation and Redemption: On Udi Aloni's LOCAL ANGEL (2002) and FORGIVENESS (2006)»*, S. 335.

157 Zit. nach Aloni (Hg.): *What does a Jew want?* S. xvi.

Hier setzen dynamische elektronische Beats ein, auf der Bildebene sind tanzende Jugendliche in der psychedelischen Beleuchtung eines Tel Aviver Clubs zu sehen.

«He cannot resist the calling of the West, whose voice, like that of the Sirens, holds him backward into what we call progress. Meanwhile, the pile of debris before him grows skyward.»

In die Dancefloor-Einstellungen werden im Rhythmus der härter werdenden Beats Presse-Fotos aus der Zweiten Intifada einmontiert. Dann kommt es durch die Montage zu einer Neuordnung der filmischen Ausdrucksmaterien: Die Kamera zoomt auf das Gesicht eines Buben auf einem Foto von protestierenden palästinensischen Jugendlichen (Abb. 127). Die elektronische Musik endet und getragene Klaviermusik setzt ein. Die ekstatisch Tanzenden werden in Zeitlupe versetzt, und David d'Or beginnt auf der Bühne Giovanni Battista Pergolesis *Stabat Mater* (1736) zu singen: *«Eia, mater, fons amoris / Me sentire vim doloris / Fac, ut tecum lugeam. [O du Mutter, Brunn der Liebe / mich erfüll' mit gleichem Triebe / dass ich fühl die Schmerzen dein.]»* Eine weitere Einstellung überblendet den Sänger mit einer Skizze der Kreuzigungsszene mit der trauernden Maria (Abb. 128). Aloni kommentiert aus dem Off:

«Stabat mater dolorosa. Maria endures her pain as she regards Jesus on the cross. I look at the mother looking at her crucified son, crucifying himself and feel that this scene epitomizes the tragedy of Jerusalem. On one side you have the mother who endures the pain, instead of rising in revolt and saying: Enough!»

Aloni unternimmt in seiner Lektüre der Passionsgeschichte Verschiebungen innerhalb der christlichen Theologie und Ikonografie. Jesus wird in die Nähe Isaaks gerückt, die Passion Christi in die Nähe der *Akedah*. In einer Weise, die Benjamins Umdeutung von Klees christlichem Angelus in einen jüdisch-messianischen Engel gleicht, liest Aloni im Pathos der christlichen Schmerzensmutter den verdrängten Zorn revoltierender Mütter.¹⁵⁸ Im mentalen Raum, den LOCAL ANGEL inzwischen aufgespannt hat, treten die Ikone der Mater dolorosa und Pergolesis Musik in Resonanz zu den Fotografien der trauernden israelischen und palästinensischen Mütter, die zuvor im Film aufgetaucht waren. Der überraschende Bezug auf das *Stabat*

158 Alonis Interpretation der Passionsgeschichte in seinem Text *«Jocasta's Dream»* macht klar, dass es hier nicht um die Beschwörung einer christlichen bzw. ökumenischen Sichtweise geht, sondern um die Umarbeitung verknüpfter kollektiver Mythen; Aloni, Udi: *«Jocasta's Dream»*, in: Aloni (Hg.): *What does a Jew want?* S. 61–71. Eine grenzüberschreitende Perspektive des *«jüdisch-christlichen»* Nexus bietet Boyarin, Daniel: *Border lines. The partition of Judaeo-Christianity*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press 2007. Zur Interpretation der Passionsgeschichte als Urszene des christlichen Antisemitismus und als narrativer Keimzelle einer folgenreichen *«Lehre der Verachtung»* siehe Isaac, Jules: *Jesus und Israel* [1948], Wien u. a.: Hans Deutsch 1968, S. 419–446.

Mater in LOCAL ANGEL wird durch die Vermutung Julia Kristevas erhellt, dass die «zahlreichen Variationen des *Stabat Mater*, die uns [...] als Musik berauschen, [...] eine Maria [vermitteln], die sich über den Tod hinwegsetzt». ¹⁵⁹ Entscheidender als der mariologische Inhalt sind die ästhetischen Gesten, die sensorischen Materien, die die Kunst immer wieder gegen Krieg und Zerstörung mobilisieren kann:

Sind die Kommunikationsmöglichkeiten hinweggefegt, so bewahrt man als letztes Bollwerk gegen den Tod nur die subtile Skala der akustischen, taktischen und visuellen Spuren, die älter sind als die Sprache und erneut ausgearbeitet werden. ¹⁶⁰

LOCAL ANGEL (und stärker noch MECHILOT) ist ganz einer solchen Ästhetik verpflichtet. Aloni sieht in Hanan Ashrawi und Shulamit Aloni Mütter, die sich dem Tod entgegensetzen, indem sie sich weigern, das Opfer der Söhne weiter hinzunehmen. Den konkreten Hintergrund hierzu bildete 2000 der Rückzug der israelischen Armee aus dem Südlibanon, an dem der Aktivismus der Four-Mothers-Bewegung wesentlichen Anteil hatte. Diese war 1997 gegründet worden, nachdem beim Abschuss zweier IDF-Helikopter auf dem Weg in den Libanon alle 73 Soldaten an Bord getötet worden waren. ¹⁶¹

So wie dem Bild der duldbenen das einer revoltierenden Mutter gegenübergestellt wird, so der Theologie eines allmächtigen, patriarchalen Gottes eine Theologie, die Gott als auf die Solidarität der Menschen angewiesen sieht. Haviva Pedaya entwickelt diese Konzeption vor Alonis Kamera:

«The life of the Jewish God is His weakness. That's what's unique about Him. It's in the scriptures, and all the suffering, the suffering God already appears in Isaiah. Consider the ecstatic hymns where He is called a wretched king, a pitiful king and is praised for it. And this is precisely the source of His power. And so, even when you connect with the transcendental, it doesn't legitimize all your actions.»

Aloni führt den Gedanken eines schwachen, sterbenden Gottes fort:

«God hasn't been dead from the beginning, but is dying, he is dying already from the beginning. So he's a God who doesn't want us to kill for, or in His name. He is a weak God who needs our help, our compassion. I found that these two images, the mother who instead of enduring, protests and the concept of a weak, fragile God, these two concepts can be the beginning of a different discourse on Jerusalem.»

159 Kristeva, Julia: «Stabat Mater», in: ds.: *Geschichten von der Liebe*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989, S. 226–255, hier S. 244.

160 Ebd., S. 245.

161 Vgl. Meiri: «From War to Creation and Redemption: On Udi Aloni's LOCAL ANGEL (2002) and FORGIVENESS (2006)», S. 337.

Der Einsatz von LOCAL ANGEL ist transgressiv: Er weist auf die Verbindung zwischen säkularem und messianischem Zionismus hin und verändert jüdische Theologeme so, dass sie einer Politik der Kontrolle und Expansion unverfügbar werden. Aloni: «Mythology controls everything and, therefore, we have to understand it and its actions within the conflict – and then we have to dismantle it.»¹⁶² Das Heilige soll zerlegt und neu zusammengesetzt werden, seine Dekonstruktion ist die eigentliche Arbeit der Kreation.¹⁶³ Auch W. J. T. Mitchell sah die Aufgabe, den territorialen Mystizismus zu dekonstruieren: «The challenge is to sound out this idolatry, to unbind its fascination.»¹⁶⁴ Wenn die Verknüpfungen zwischen dem Subjektiven, dem Sakralen und dem Territorialen gelöst werden, taucht das Exil als Lebensform auf:

«Now I go back to New York and New York is not my home, Tel Aviv, Jerusalem and Israel are no longer my home. I don't know where I belong, as if my home now is the word, the language.»

LOCAL ANGEL ist auf der Suche nach einer Form von Zugehörigkeit, die Sandra Meiri zufolge auch Rosenzweig im Sinn hatte, «a form of being that does not require any adherence to land or nationality in order to exist.»¹⁶⁵ Die Erfahrung des Exils sei kein Mangel, sondern Kern des Jüdischen, heißt es im *Stern der Erlösung*:

Wir allein [...] ließen das Land [...]. Denn die Erde nährt, aber sie bindet auch, und wo ein Volk den Boden der Heimat mehr liebt als das eigene Leben, da hängt stets die Gefahr über ihm [...].¹⁶⁶

Eretz Israel sei dem Judentum ein begehrtes, kein zu besitzendes Land: «Das Land ist ihm im tiefsten Sinn eigen eben nur als Land seiner Sehnsucht, als – heiliges Land.»¹⁶⁷ Die Dekonstruktion der Verbindungen von «Nation» und «Territorium», von «Volk» und «Land» betrifft keineswegs nur den Staat Israel, sondern alle Nationen, die, wie Rosenzweig formulierte, «ihre Wurzeln in die Nacht der selber toten, doch lebensspendenden Erde [treiben] und [...] von ihrer Dauer Gewähr der eige-

162 Aloni (Hg.): *Local Angel*, S. 76.

163 In ähnlicher Absicht versuchte Allen Ginsberg 1955 in *Footnote to Howl* eine exzessive Überaffirmation: «The world is holy! The soul is holy! The skin is holy! The nose is holy! The tongue and cock and hand and asshole holy! Everything is holy! Everybody's holy! Everywhere is holy! Everyday is in eternity! Everyman's an angel!» Steven Sebrings PATTI SMITH: DREAM OF LIFE (USA 2007) illustriert Patti Smiths Vertonung des Textes durch Aufnahmen der durch die Altstadt Jerusalems flanierenden Sängerin.

164 Mitchell: «Holy Landscape», S. 223.

165 Meiri: «From War to Creation and Redemption: On Udi Aloni's LOCAL ANGEL (2002) and FORGIVENESS (2006)», S. 346.

166 Rosenzweig: *Der Stern der Erlösung*, S. 332.

167 Ebd., S. 333; siehe Aloni: «The Star of Redemption with a Split Aleph», S. 23.

nen Dauer [nehmen].»¹⁶⁸ Die deterritorialisierende Erfahrung des Exils bzw. der Diaspora (die nicht mit der Idee einer Rückkehr verbunden ist) bildet den unhintergehbaren Horizont einer *Conditio humana*, die sich als sprachlich verfasste nur in einer Bezogenheit auf Abwesendes und in einer Zeitlichkeit des Aufschubs entfalten kann.

LOCAL ANGEL bewegt sich im Umfeld von Rosenzweigs diasporischem Denken, jedoch unter historischen Bedingungen, die sich im Verlauf des 20. Jahrhunderts völlig verändert haben. Mit der ‚Machtergreifung‘ der Nazis ist «einem der Boden unter den Füßen weggenommen worden»,¹⁶⁹ beschrieb die aus Deutschland nach Palästina geflohene Ruth Tauber ihre rassistische Entwurzelung nach dem Jänner 1933. Aloni erinnert in einem Text daran, dass Rosenzweig sein Buch während des Ersten Weltkriegs in einer Folge von Briefen entworfen hatte, die er als Soldat von der Front an seine Mutter schickte. *Der Stern der Erlösung* sei vielleicht, so Aloni,

the last heroic attempt to shape Judaism into a theological-philosophical method of thinking, before the logic of the worlds was obliterated in Auschwitz, perhaps permanently.¹⁷⁰

Bevor der Film zuletzt seine Tableaus in einem dreiteiligen Splitscreen Revue passieren lässt, liest Haviva Pedaya noch einmal aus ihrem programmatischen Gedicht *A Man Goes*, das den Anstoß zu Alonis Arbeit an LOCAL ANGEL gegeben hatte:

«... *finding nothing, for Israel is missing from Israel. You who wanted to be free in your land, pack your Diaspora bundle, in the meantime I choose to inhabit the word. Another home doesn't exist yet, if it ever did.*»

LOCAL ANGEL arbeitet an einer radikalen Rekonfiguration Palästina-Israels. «Der Zweck der Revolution ist die Abschaffung der Angst»,¹⁷¹ formulierte Theodor W. Adorno 1936 in einem Brief an Walter Benjamin. Was folgt aus dieser negativen Bestimmung der Utopie, wenn sie auf *alle* Menschen in Palästina-Israel bezogen wird? Udi Aloni versucht, einen postzionistischen Chronotopos zu entwerfen, in dem Juden und Jüdinnen *und* Palästinenser*innen frei von Angst existieren können.¹⁷² Dazu überschreitet er den konzeptionellen Rahmen der Zwei-Staaten-Lösung¹⁷³

168 Rosenzweig: *Der Stern der Erlösung*, S. 332.

169 Betten, Anne und Miryam Du-nour (Hg.): *Wir sind die Letzten. Fragt uns aus. Gespräche mit den Emigranten der dreißiger Jahre in Israel*, Gerlingen: Bleicher 1998, S. 86.

170 Aloni, Udi: «The Star of Redemption with a Split Aleph», Aloni (Hg.): *What does a Jew want?* S. 23.

171 Adorno, Theodor W. und Walter Benjamin: *Briefwechsel 1928–1940*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003, S. 173.

172 Siehe dazu Said: *Zionismus und palästinensische Selbstbestimmung*, S. 66f.

173 Siehe Timm, Angelika: *100 Dokumente aus 100 Jahren: Teilungspläne, Regelungsoptionen und Friedensinitiativen im israelisch-palästinensischen Konflikt (1917–2017)*, Berlin: AphorismA 2017.

und stellt das Prinzip der Teilung – nach 1945 *das* Standardmodell geopolitischer Konfliktlösung¹⁷⁴ – grundsätzlich in Frage. Er inszeniert filmische Phantasmagorien, Wunsch- bzw. «Kippbilder» einer binationalen Wirklichkeit, eines gemeinsamen Exils¹⁷⁵ an jenem beehrten «Ort, an dem die Realität alle Träume zunichte machte»,¹⁷⁶ Seine Filmbilder ähneln den dialektischen Bildern, denen Walter Benjamin in den Pariser Passagen nachspürte:

Zweideutigkeit ist die bildliche Erscheinung der Dialektik, das Gesetz der Dialektik im Stillstand. Dieser Stillstand ist Utopie und das dialektische Bild also Traumbild.¹⁷⁷

Die filmische Charakteristik von *LOCAL ANGEL* ergibt sich aus seiner fragmentarischen Bauweise, auf die bereits der Untertitel des Films – *THEOLOGICAL-POLITICAL FRAGMENTS* – verweist. Aloni, der eher als bildender Künstler sozialisiert ist, denn als Filmemacher, verglich sein Verfahren mit der von Benjamin beschriebenen Wahrnehmung des Flaneurs.¹⁷⁸ Er setzte den Film ohne Drehbuch improvisierend aus den gefilmten Materialien und im Studio nachträglich aufgenommenen Monologen zusammen.¹⁷⁹

Die patchworkartig verbundenen Sequenzen ergeben ein Mosaik, das sich zu keiner glatten Synthese fügt. Adornos Bestimmung des Essays als einer Menge «diskret gegeneinander abgesetzte[r] Elemente», die «zu einem Lesbaren zusammenzutreten»,¹⁸⁰ lässt sich leicht auf diesen Film übertragen. Dass die «Sache [des Essays] stets ein stillgestellter Konflikt»¹⁸¹ wäre, gilt für *LOCAL ANGEL* in besonderem Sinn. Definitionsgemäß riskieren Essays als Versuche Irrtum und Scheitern. Aloni: «It is okay to realize that a film is a journey full of failures, which give rise

174 Aloni beschäftigte sich in *KASHMIR: JOURNEY TO FREEDOM* (USA/ISR 2009) mit einem anderen postkolonialen Konflikt, der in der 1947 erfolgten Teilung des indischen Subkontinents in die beiden Staaten Indien und Pakistan wurzelt und insofern dem israelisch-palästinensischen Konflikt strukturverwandt ist. Aloni begleitete im Film eine Kampagne der Jammu Kashmir Liberation Front (JKLF); vgl. Kramer, Max: *Mobilität und Zeugenschaft: Unabhängige Dokumentarfilmpraktiken und der Kaschmirkonflikt*, Bielefeld: Transcript 2019, S. 95 f. und S. 158.

175 Vgl. Raz-Krakotzkin: *Exil und Binationalismus*, S. 58 und S. 68.

176 Doron, Lizzie: *Who the Fuck Is Kafka*, S. 63.

177 Benjamin, Walter: «Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts» [1935], in: Benjamin, Walter: *Das Passagen-Werk*, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989, S. 45–59, hier S. 55; siehe Tiedemann, Rolf: *Dialektik im Stillstand. Versuche zum Spätwerk Walter Benjamins*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1983, S. 32 ff.; sowie Palmier, Jean-Michel: *Walter Benjamin*, S. 752 f. und Agamben: *Profanierungen*, S. 45 f.

178 Hoare, Michael: «LOCAL ANGEL. Entretien avec Udi Aloni», *La Revue Documentaires* 19–20: Palestine-Israel. Territoires cinématographiques (2005), S. 99–101, hier S. 99.

179 Ebd.

180 Adorno: «Der Essay als Form», S. 21.

181 Ebd., S. 25.

to possibilities.»¹⁸² Auch Avital Ronell fand in Alonis Film «moments of failure» beim Versuch, etwas prinzipiell Unsichtbares zu zeigen,

trying to deal with an impossible or aporetic limit of intelligibility. Here is a kind of war zone in the very effort to film something that by definition retreats and withdraws from filmic language.¹⁸³

Udi Aloni gelangte unabhängig von der Tradition des Filmessays und den kanonischen Werken von Marker und Godard zur filmessayistischen Schreibweise von LOCAL ANGEL. In einer intensiven Auseinandersetzung mit jüdischen Traditionen im Rahmen seiner Arbeit als bildender Künstler entwickelte Aloni ein ästhetisches Verfahren, das er bereits 1995 im *Book of Sham*,¹⁸⁴ einer queer-kabbalistischen Hommage an den an AIDS verstorbenen Freund und Dichter Hezy Leskly, als «Visual Midrash» bezeichnete. Dieses Verfahren im Umgang mit Texten und Bildern, das Aloni auf seine filmische Arbeit übertrug, bildet eine eigenständige essayistische Poetik, die auf Konzepten und Interpretationstechniken des Talmud, der Kabbala und der jüdischen Mystik aufbaut, wie sie durch die Studien von Gershom Scholem,¹⁸⁵ Daniel Boyarin¹⁸⁶ und Moshe Idel¹⁸⁷ vermittelt wurden.

Die Formel «Visual Midrash» spielt auf ein literarisches Genre des talmudischen Judentums in Palästina und Babylon des ersten Jahrtausends n. d. Z. an. In den «Midraschim» legten die Rabbinen den Text der Tora für eine aktuelle Situation aus. Die Etymologie von «Midrasch» ähnelt jener des «Essay»: Das Wort kommt vom vieldeutigen hebräischen Verb *darasch* und bedeutete zunächst *suchen, fragen, sich um etwas kümmern*, später *erforschen, auslegen, befragen* sowie *befolgen der Schrift*.¹⁸⁸ «Midrasch» bezeichnet sowohl die spezifischen Methoden der Bibelauslegung als auch die so entstandenen Werke, die versuchen, den Sinn des überlieferten Schrifttexts für den alltäglichen religiösen Gebrauch zu interpretieren und so die Welt der Tora mit der Welt der Lebenden zu verbinden.¹⁸⁹ Daniel Boyarin betonte, dass die Midraschim in einem intertextuellen Verhältnis zur Schrift standen, das

182 Aloni (Hg.): *Local Angel*, S. 65.

183 Ronell: «Apostrophe to the Absent Father», S. 17.

184 Aloni: *The Book of Sham*, New York: 1995.

185 Siehe Scholem, Gershom: *Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1967; ds.: *Zur Kabbala und ihrer Symbolik*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1992.

186 Siehe Boyarin, Daniel: *Carnal Israel. Reading sex in Talmudic culture*, Berkeley CA: University of California Press 1993.

187 Siehe Idel, Moshe: *Language, Torah, and hermeneutics in Abraham Abulafia*, Albany NY: State University of New York Press 1989. Moshe Idel wird im Abspann von LOCAL ANGEL persönlich gedankt; im *Book of Sham* (1995) bezeichnete ihn Aloni als entscheidenden «friend and mentor».

188 Vgl. Langer, Gerhard: *Midrasch*, Tübingen: Mohr Siebeck/UTB 2016, S. 22 ff.

189 Vgl. ebd., S. 12 ff.

sie auf eine potenziell unabschließbare Lektüre des göttlichen, daher unendlich heterogenen und polysemischen Textes verwies, dem immer wieder neue explizite oder implizite Bedeutungen entlockt wurden.¹⁹⁰ Diese Praxis der Auslegung findet eine Entsprechung in der Form des Kommentars, der Michel Foucault zufolge «*per definitionem* nie beendet sein»¹⁹¹ wird: «Die Sprache hat in sich selbst ihr inneres Prinzip der Fruchtbarkeit.»¹⁹² Die Welt der profanierten Auslegung ist die Welt des Essayismus. In *Die Ordnung der Dinge* zitierte Foucault Michel de Montaigne:

Es kostet mehr, die Auslegung auszulegen, als die Sache selbst, und es gibt mehr Bücher über Bücher als über irgendeinen anderen Gegenstand. Wir machen nichts als Anmerkungen übereinander.¹⁹³

Alonis «Visual Midrash» profaniert die religiöse Auslegungspraxis und erweitert sie um die Dimensionen des Bildlichen. Die sichtbare Welt wird als sublimer Text entziffert und die Lektüre von Texten durch den Bezug auf Bilder geöffnet. Diese künstlerischen Verfahrensweisen können sich auf Vorstellungen der Kabbala stützen, wie etwa die esoterische Auffassung, die sinnliche Welt sei in ihrer Vielfalt aus dem vollkommenen Text der Tora, aus den göttlichen Emanationen der zehn Sefirot hervorgegangen, die somit die symbolisch-sprachliche Ursache allen Seins bilden.¹⁹⁴ Die Aufgabe der kabbalistischen Gelehrten war es, diesem Zusammenhang bis ins kleinste Detail der Schöpfung hinein nachzuspüren. In seinen Projekten *The Book of Sham – Visual Midrash* (1995) und *Re-U-Man* (1996) spielte Aloni mit der diagrammatischen Darstellung dieser Lehre des mittelalterlichen *Sefer ha-Sohar*¹⁹⁵ bei Isaak Luria (Abb. 129).¹⁹⁶

Auch hier bewegt sich Aloni in den Fußspuren Benjamins, der von Scholems Studien zur Sprachtheorie der jüdischen Mystik, insbesondere bei Abraham Abulafia beeinflusst wurde, der die Schöpfung als «Akt des göttlichen Schreibens» sah, «in dem Gott seine Sprache den Dingen einverleibt, sie als seine Signaturen in ihnen hinterlässt».¹⁹⁷ 1931 formulierte Benjamin das Programm eines «mystischen»

190 Vgl. ebd., S. 16 und 18; siehe auch Boyarin, Daniel: *Intertextuality and the reading of Midrash*, Bloomington u. a.: Indiana UP 1994; sowie Idel, Moshe: *Absorbing perfections. Kabbalah and interpretations*, New Haven: London 2002.

191 Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1971, S. 73.

192 Ebd.

193 Montaigne: *Essays III 13*, zit. nach Foucault: *Die Ordnung der Dinge*, S. 73.

194 Vgl. Langer: *Midrasch*, S. 260 ff.; siehe Scholem, Gershom: «Der Name Gottes und die Sprachtheorie der Kabbala», in: ds.: *Judaica 3*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1973, S. 7–70.

195 Hebr. «Buch des Glanzes»; siehe Scholem, Gershom: *Die Geheimnisse der Schöpfung. Ein Kapitel aus dem kabbalistischen Buche Sohar* [1935], Frankfurt a. M.: Insel 1971.

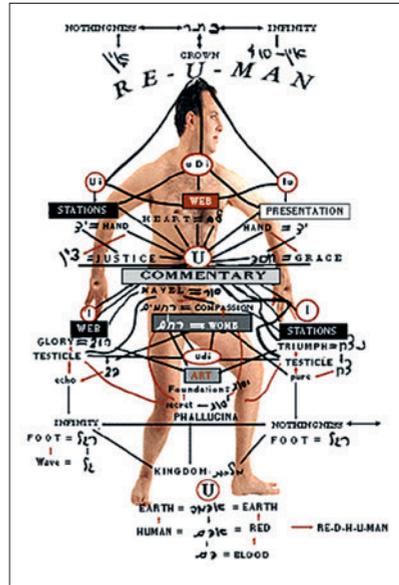
196 Aloni, Udi: *Re-U-Man. An inaugural presentation at The Metropolitan Museum of Art, June 21, 1996*, New York 1996, S. 8.

197 Scholem: «Der Name Gottes und die Sprachtheorie der Kabbala», S. 58.

Materialismus: Er habe nie anders denken können, als «in Gemäßheit der talmudischen Lehre von den neunundvierzig Sinnstufen jeder Thorastelle.»¹⁹⁸ Benjamin verschob diese Vorstellung aber aus ihrem orthodoxen Kontext, indem er hinzusetzte, «*Hierarchien des Sinns*» habe seiner Erfahrung nach «die abgegriffenste kommunistische Platitude mehr als der heutige bürgerliche Tiefsinn, der immer nur den einen der Apologetik besitzt.»¹⁹⁹

«A specter haunts the Middle East, the daunting specter of Palestinian-Jewish binationalism.»²⁰⁰ Was für Benjamin der Kommunismus, ist für Aloni der Binationalismus: «Jewish-Arab Solidarity».²⁰¹ Seine Filme und Texte sind als Formen eines «modernen Midrasch» zu sehen, dem auch Denker wie Freud, Benjamin, Derrida²⁰² und Schriftsteller wie Bialik, Agnon und Kafka²⁰³ zugerechnet werden können, insofern diese ihre Texte in mehr oder weniger direkter Bezugnahme zu «rabbinischen Hermeneutiken, Denkmuster[n] und Denkstrukturen»²⁰⁴ schrieben.

Scholem betonte, «daß die entscheidenden Schöpfungen der Kabbala [...] Bilder sind.»²⁰⁵ Dass sie sich in Visionen, Symbolen und Mythen artikulierten, trug ihr seit Maimonides Misstrauen ein: Man warf ihr vor, sie sei eine irrationalistische Abirrung vom Studium der Torah und der täglichen Einhaltung der Mitzwot, der



129 Alonis hypertextuelle Aneignung des Lurianischen Diagramms der zehn Sefirot, *Re-U-Man* (1995)

198 Benjamin, Walter: Brief an Max Rychner, 7.3.1931, in: ds.: *Gesammelte Briefe, Band 4: 1931–1934*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1998, S. 19 f. Die betreffende Lehre findet sich im Talmud-Traktat *Rosch Haschana* 21b:11; siehe Palmier: *Walter Benjamin*, S. 283 f.

199 Ebd., S. 20.

200 Aloni: «A Manifesto for the Jewish-Palestinian Arabic-Hebrew State», S. 13.

201 Aloni, Udi: «What Do You Mean When You Say «Left»», in: Aloni (Hg.): *What does a Jew want?* S. 141–143, hier S. 143.

202 Vgl. Handelman, Susan A.: *The slayers of Moses. The emergence of rabbinic interpretation in modern literary theory*, Albany NY: State University of New York Press 1982.

203 Vgl. Langer: *Midrasch*, S. 270.

204 Ebd.

205 Scholem, Gershom: *Zur Kabbala und ihrer Symbolik*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1992, S. 129. Zur Sichtbarkeit der Welt im *Sohar* siehe Müller, Ernst (Hg.): *Der Sohar. Das heilige Buch der Kabbala* [1932], München: Diederichs 1997, S. 199 f.

religiösen Gebote. Ihr Schrifttum sei den Versuchungen des platonistisch-gnostischen Mystizismus erlegen, daher «insgesamt heidnisch»²⁰⁶ (Jeshajahu Leibowitz). Scholems Charakteristik der kabbalistischen Haltung in ihrem Verhältnis zum Visuellen macht dagegen klar, wie interessant diese gerade aufgrund ihres «Irrationalismus» für künstlerische Projekte wie das von Udi Aloni ist:

Die Kabbalisten waren Menschen, die nachgedacht hatten, die aber eigentlich in Bildern dachten und das ihre mehr oder weniger zulänglich in Bildern vorbrachten – in Bildern, die Symbole darstellten, in denen sie die Welt des Judentums neu beschreiben wollten, oder, in denen sie die alten Worte, die das Jüdische umfassen, zum Teil mit neuem Inhalt erfüllt haben, als Symbole, die einen weiteren Rahmen umfassten.²⁰⁷

So ähnelt die kabbalistische Imagination dem filmessayistischen Denken in Bildern, von dem Eisenstein als Erster träumte. Als semiotische Praktiken sind beide in den «fundamental dialektischen Charakter des Wort-Bild-Problems»²⁰⁸ (W. J. T. Mitchell) verwickelt: «Das Wort als Bild, das Bild als Wort; das Wort als Grenze für das Bild, und umgekehrt.»²⁰⁹ Essayfilme nehmen sich in ihrer Auslegung (nicht Darstellung) des Sichtbaren ähnliche Freiheiten wie die «klassischen Dokumente der Kabbala», die, so Scholem, «fast ungehemmt in ihrer Produktion und Anwendung solcher, vom Theologischen aus gesehen, unreinen oder doch tief problematischen Bilder [sind].»²¹⁰

In LOCAL ANGEL taucht etwa dieses «unreine» Bild auf: Ein Mann am Schlagzeug (Tamir Muskat) in olivgrüner Militär-Kleidung, eine Kapuze über dem Kopf. In einem dunklen Raum, der von stroboskopischem Blitzlicht und einer über seinem Kopf hin und her schwingenden Glühbirne erleuchtet wird, schlägt er einen hypnotischen Marsch-Rhythmus (Abb. 130). Der gesprochene Off-Kommentar zu dieser Einstellung ist ein «Midrasch» Alonis zu einer Talmud-Stelle,²¹¹ die bereits Walter Benjamin 1933 in seinen Text *Agesilaus Santander* eingearbeitet hatte:²¹²

206 Leibowitz, Jeshajahu und Michael Shashar: *Gespräche über Gott und die Welt*, Frankfurt a. M.: Insel 1994, S. 124.

207 Gershom Scholem: *Die Erforschung der Kabbala* [Originaltonaufnahmen, 1967], CD-Set hg. v. T. Knoefel u. K. Sander, Wyk auf Föhr: supposé, 2006.

208 Mitchell, W. J. T.: «Das Unaussprechliche und das Unvorstellbare. Wort und Bild in einer Zeit des Terrors», in: Hüppauf, Bernd und Christoph Wulf (Hg.): *Bild und Einbildungskraft*, München: Fink 2006, S. 327–344, hier S. 327.

209 Ebd.

210 Scholem: *Zur Kabbala und ihrer Symbolik*, S. 130.

211 Vgl. Traktat *Chagiga* 14a.

212 Siehe Scholem: *Walter Benjamin und sein Engel*, S. 41 f.; sowie Lindner (Hg.): *Benjamin-Handbuch*, S. 670 f.

130 Ein
albtraumhaft
aufblitzendes
Leitmotiv des
Films: der Trommler
mit Kapuze;
Screenshot aus
LOCAL ANGEL
(TC 00:01:02)



131 Die letzte
Einstellung
des Films: ein
dialektisches
Schrift-Bild;
Screenshot aus
LOCAL ANGEL
(TC 01:07:48)



«With every new blink God creates countless new angels, and their only purpose is to sing the Lord's praise, and then vanish. An angel who attempts to escape this bitter fate usually adopts a man and disguises himself as his guardian angel.»

Das Bild des trommelnden «Engels» kehrt im Film als albtraumhaft aufblitzendes Leitmotiv wieder. Es ruft Assoziationen zu Gewalt und Terror wach. Die Kapuze ist ein Emblem der Folter. Dem Opfer wird sie aufgezwungen, um es mit Blindheit zu schlagen und ihm das Antlitz zu nehmen. Der Täter trägt sie, um seine Identität zu verschleiern und dem Blick seines Opfers zu entgehen.²¹³ In dieser Einstellung werden Grenzen verwischt, wird an Unausprechliches gerührt. Das Bild verweist auf die Einbildungskraft als den Schauplatz des Kriegs der Bilder und damit auf die wesentliche Bezugsebene künstlerischer Intervention. Sandra Meiri:

213 Vgl. Mitchell, W. J. T.: «Das Unausprechliche und das Unvorstellbare. Wort und Bild in einer Zeit des Terrors», S. 333. Die Inszenierung wirkt wie eine Vorwegnahme der infamen Bilder aus den US-Gefängnissen in Guantanamo und Abu Ghraib; siehe dazu ebd., S. 340 ff.

The fact that the drummer is rendered both victim and perpetrator blurs the boundary between the two – today’s victim is tomorrow’s perpetrator – as well as between subject/object. Yet, the violence of the drumbeat suggests a process of sublimation. The drummer becomes a recurrent image, an emblem of subjectivity and history, of war and art.²¹⁴

Giorgio Agamben zufolge gleichen die Bilder den Talmudischen Engeln:

Das Sein des Bildes ist seine fortwährende Zeugung [...]. Als Sein der Zeugung nach und nicht der Substanz nach wird es jeden Augenblick neu geschaffen, wie die Engel, die, nach dem Talmud, Gottes Lob singen und sogleich im Nichts versinken.²¹⁵

Am Ende der Kette von Bildern, aus denen LOCAL ANGEL zusammengesetzt ist, steht dieses theologisch gesehen «tief problematische» Bild: Sonnenuntergang am Strand von Jaffa, Dikla hält David d’Or in der Pose der Pietà (Abb. 131). Sowohl die Grenzlinie zum Christentum wie auch jene zum Kitsch wird hier übertreten. Allerdings erweist sich auch dieses Bild als hintergründig, denn die christliche Ikonografie wird durch Kafkas Paradox vom Messias, der erst einen Tag nach seiner Ankunft komme, gebrochen. In seinem kleinen Midrasch verschiebt Kafka die Hoffnung auf Erlösung in eine paradoxe Immanenz, und aus dem Andachtsbild wird ein Denkbild über die messianische Idee.²¹⁶ Aloni manövriert künstlerisch im Kontext der von Gershom Scholem benannten «Krise des messianischen Anspruchs».²¹⁷ Gegen Umdeutungen des Messianismus im Zeichen einer Verschmelzung der Konzepte von Opfer und Erlösung, Nation und Souveränität bestreitet er solchen Unternehmungen ihr theologisch-politisches Terrain im Zeichen von Exil/Diaspora, Alterität und Verletzlichkeit.²¹⁸

214 Meiri, Sandra: «From War to Creation and Redemption: On Udi Aloni’s LOCAL ANGEL (2002) and FORGIVENESS (2006)», S. 323.

215 Agamben: *Profanierungen*, S. 52.

216 Zum Messias bei Kafka siehe Benjamin, Walter: «Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages» [1934], in: *GS II.2*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974, S. 409–438, hier S. 413, S. 427 f. und S. 433.

217 Scholem: «Zum Verständnis der messianischen Idee im Judentum», S. 74.

218 Vgl. Aloni, Udi: «Samson the Non-European» [2011], in: Aloni (Hg.): *What does a Jew want?* S. 35–52, hier S. 49. Auch die rechtsextreme Siedler*innenbewegung beruft sich auf die Lurianische Kabbala: Im Anschluss an Rabbi Kook wird das spirituelle Konzept der Malchuth, der zehnten Sefira, zur Legitimation eines gottesstaatlichen Erlösungsprojektes «Groß-Israel» umgedeutet. Scholem zufolge meint Malchuth «das «Reich» Gottes, im Sohar meistens als *Keneseth Jisrael*, das mystische Urbild der Gemeinde Israels, oder als *Schechina* bezeichnet», Scholem: *Hauptströmungen*, S. 232, siehe dazu Müller (Hg.): *Der Sohar*, S. 207 f.; weiters Rose: *The question of Zion*, S. 19 f.; weiters Leibowitz/Shashar: *Gespräche über Gott und die Welt*, S. 34; sowie Enderlin, Charles: *Au nom du Temple. Israël et l’irrésistible ascension du messianisme juif, 1967–2013*, Paris: Seuil 2013 und Aldrovandi, Carlo: *Apocalyptic Movements in*

In seinem Brief an Rosenzweig hatte Scholem 1926 eine visuelle Metapher verwendet, um die Gefahr zu verdeutlichen, die dem zionistischen Projekt aus inneren Gründen drohe:

Wir leben ja in dieser Sprache über einem Abgrund, fast alle mit der Sicherheit des Blinden. Aber werden wir nicht, wir oder die nach uns kommen, hineinstürzen, wenn wir sehen werden?²¹⁹

LOCAL ANGEL versucht, in diesem «Moment der Luzidität»,²²⁰ auf den Scholem zufolge der Sturz in den Abgrund folgt, innezuhalten und «über ihm sich schwebend zu erhalten».²²¹ Indem er als visueller Midrasch, d. h. *als Essayfilm*, die «Augen der Sprache» (Jacques Derrida)²²² öffnet und offen hält, versucht er, den Sturz abzuwenden.

So wie Dan Geva sich zum Adressaten von Chris Markers Sorge um die Zukunft Israels machte, sieht Udi Aloni die Welt nicht mit den Augen der Gründer*innen Israels, sondern mit den Augen der Generation «of their scarred children»,²²³ jener «Jugend», angesichts derer Gershom Scholem sich die Frage aufdrängte, «ob sie im Aufstand einer heiligen Sprache bestehen können wird»,²²⁴ mit den Augen jener «Kinder, die hoffnungslos der Leere preisgegeben werden»,²²⁵ wie Scholem sie im darauffolgenden Absatz imaginierte. Und genauso wie Benjamin scheint sich auch Aloni Kafkas Umformulierung des kategorischen Imperativs zu eigen gemacht zu haben: «Handle so, daß die Engel zu tun bekommen.»²²⁶

Contemporary Politics: Christian and Jewish Zionism, Basingstoke u. a.: Palgrave Macmillan 2014; Persico, Tomer: «The movement that saw Israeli settlements as redemption for Jews and the world», *Haaretz* 22.6.2017: <https://www.haaretz.com/israel-news/.premium-MAGAZINE-the-rise-and-fall-of-zionism-as-a-religion-1.5486927> (zugegriffen am 24.5.2020).

219 Mosès: *Der Engel der Geschichte*, S. 215; siehe dazu auch Scholems Brief an Walter Benjamin vom 1.8.1931, in: Scholem: *Walter Benjamin. Die Geschichte einer Freundschaft*, S. 211–217.

220 Derrida, Jacques: *Die Augen der Sprache. Abgrund und Vulkan*, Wien: Passagen 2014, S. 27.

221 Benjamin, Walter: «Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen» [1916], in: *GS II.1*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974, S. 140–157, hier S. 141.

222 Derrida geht in seiner Lektüre von Scholems Brief an keiner Stelle auf den Titel seines Textes *Les yeux de la langue* ein. Die Metapher, die Sehen und Sprechen ineinanderfaltet, bildet den Fluchtpunkt seines Kommentars, der außerhalb des Textes verbleibt.

223 Aloni: «Samson the Non-European», S. 40; siehe Rose: *The question of Zion*, S. 43 f.

224 Mosès: *Der Engel der Geschichte*, S. 216.

225 Ebd.

226 Benjamin, Walter und Gershom Scholem: *Briefwechsel (1933–1940)*, hg. v. Gershom Scholem, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1980, S. 262; im Dezember 2015 nahm Udi Aloni an der Organisation der Konferenz «Benjamin in Palestine. On the Place and Non-Place of Radical Thought» in Ramallah teil, siehe <https://benjamininpalestine.wordpress.com/> (zugegriffen am 26.6.2020); weiters Mercier, Lucie Kim-Chi: «Benjamin in Ramallah», *Radical Philosophy* 196 / Mar-Apr 2016: <https://www.radicalphilosophy.com/conference-report/benjamin-in-ramallah> (zugegriffen am 26.4.2020).

MECHILOT – Fiktionale Intervention ins politische Unbewusste

Udi Aloni hat nach *LOCAL ANGEL* filmisch neues Terrain betreten und mit *MECHILOT* (ISR/USA 2006) einen Spielfilm gedreht, der den dokumentarischen Essayismus und den ethisch-politischen Diskurs von *LOCAL ANGEL* in dramatische Fiktionen transponiert. Der Film verwendet narrative Elemente, Figuren, Symbole und theoretische Versatzstücke, die Aloni zuvor in seinem Buch *Gilgul Mechilot*²²⁷ zu einer Text-Collage versammelt hatte. Im Unterschied zu *LOCAL ANGEL* beschäftigt sich *MECHILOT* nicht nur mit Ideen und Ideologemen, die im israelisch-palästinensischen Zusammenhang verknüpft sind, sondern vor allem mit den starken Affekten, mit denen er immer wieder neu aufgeladen wird.

Im Zentrum der Narration steht das Trauma eines jungen Soldaten und die Frage, ob dieses jede Zukunft verunmöglicht oder zum Ausgangspunkt für eine psycho-politische Wandlung werden kann. Der filmische Essayismus von *MECHILOT* überschreitet dazu die Grenzen des Realitätsprinzips: Er bebildert Gedanken, inszeniert Traumbilder und Phantasien, lässt Geister erscheinen und die Toten sprechen. Astruc's Behauptung, der «Ausdruck des Gedankens» sei «das Grundproblem des Films»,²²⁸ wird hier auf das unbewusste Denken ausgeweitet. Das Betrachten von *MECHILOT* (engl. Titel: *FORGIVENESS*) ist deshalb eine emotional wie intellektuell fordernde Erfahrung, wie Slavoj Žižek feststellte:

FORGIVENESS realizes Eisenstein's old dream of film as a form of thinking: it confronts incompatible levels (the Holocaust and the Israeli mistreatment of Palestinians, victims and executioners, lovers and parents, political and private, reality and dreams) without offering any straight solution – it forces every viewer to start thinking and search for possible solutions. The thinking the film gives rise to is not a cold appraisal, but an emotionally engaged participation – the film THINKS WITH EMOTIONS, which is why many scenes display an almost unbearable emotional intensity. I was deeply shattered by this film. It works on me like magic. Although *FORGIVENESS* is deeply critical politically, it provides a profound experience of Jewish spirituality.²²⁹

MECHILOT soll zunächst in einem Feld situiert werden, das gleichzeitig mit dem Kino entstand, jenes der psychologischen Traumatheorie: Traumatisierungen begründen Risse im Gedächtnis, und um diese Leerstellen herum tauchen Flashbacks, Geistererscheinungen, Deckerinnerungen, aber auch Mythen und Ideologien auf. Dies gilt nicht nur für individuelle Psychen, sondern auch für

227 Aloni, Udi: *Gilgul me'hilot: Gufim te'ologim poli'tiyim [Rolling in the Underworld's Tunnels: Theological-political Fragments]*, Tel Aviv: ha-'Kibuts ha-me'u'had 2005 [hebr.].

228 Astruc: «Die Geburt einer neuen Avantgarde: Die Kamera als Federhalter», S. 200 und S. 201.

229 Žižek, Slavoj: «Review of *FORGIVENESS*» (2006), <http://www.forgivenesssthefilm.com/reviews/zizek.html> (zugegriffen am 1.6.2018).

Kollektive. Benedict Anderson sieht Nationen als «Imagined communities», als «cultural artefacts of a particular kind»,²³⁰ die immer auf dem vorgestellten Bild einer Gemeinschaft beruhen. Was Individuen oder Gruppen jeweils für Realität halten, ist eine historisch kontingente und umstrittene Kompromissbildung aus Wahrnehmung, Amnesie und Phantasie. Spätestens seit D. W. Griffith's BIRTH OF A NATION ist das Kino der Raum, in dem die Ununterscheidbarkeit von individuellem und kollektivem Unbewussten, das Ineinander von Welthistorischem und Privatem, von Realem und Imaginärem, von Traumata und Phantasmata artikuliert werden kann. Als tatsächliche Traumfabrik ist das Kino bis heute die einzige große populäre Kunst geblieben.

Félix Guattari hat 1977 in einem Text über *Die Couch des Armen* die formalen Analogien zwischen Film und Traum, Psychoanalyse und Kino zugespitzt und der Erfahrung der «kinematografischen Performanz» eine «massenpsychoanalytische»²³¹ Wirkung zugeschrieben. Die a-signifikanten Intensitäten des «kinematografischen Unbewussten» kapern Guattari zufolge das «kleine Theater des Familialismus» und können so die «Anordnung des Wunsches verändern, die Stereotypen durchbrechen, die Zukunft eröffnen.»²³² Das Kino bildet nicht ab, gibt nicht einfach zu sehen und zu hören, sondern modelliert, produziert und deterritorialisiert dabei ständig Subjektivierungsweisen.

«Das Kino ist eine Kunst, die die Geister zurückkehren lässt», antwortete Jacques Derrida in Ken McMullens GHOST DANCE (UK 1983) auf die Frage, ob er an Gespenster glaube. Kino und Telekommunikation würden die Geister vervielfältigen und: «Kino plus Psychoanalyse ist gleich: Wissenschaft der Phantome.» In überraschender Übereinstimmung mit Guattari benannte Derrida in einem Interview mit den *Cahiers du cinéma* ein «gemeinsames Denken»²³³ von Psychoanalyse und Kino im Zeichen des Spektralen, des Gespenstischen, des Spuks, der lebenden Toten, kurz: der «Hantologie».²³⁴

Man lässt sich im Kino analysieren, indem man all seine Gespenster erscheinen und sprechen lässt.²³⁵

230 Anderson: *Imagined communities*, S. 13.

231 Guattari, Félix: «Die Couch des Armen», in: ds.: *Mikro-Politik des Wunsches*, Berlin: Merve 1977, S. 82.

232 Ebd., S 96

233 Derrida, Jacques: «Le cinéma et ses fantômes. Interview recueillie par Antoine de Baecque et Thierry Jousse le 10 juillet 1998», *Cahiers du cinéma* n° 50 / April 2001, S. 75–85, hier S. 77 (Übers. d. Autors); dt. Übers. in: Derrida, Jacques: *Denken, nicht zu sehen. Schriften zu den Künsten des Sichtbaren 1979–2004*, hg. v. Ginette Michaud, Joana Masó und Javier Bassas, übers. v. Hans-Dieter Gondek und Mark Sedlaczek, Berlin: Brinkmann & Bose 2017.

234 Derrida, Jacques: *Marx' Gespenster. Der Staat der Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale* [1993], Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004, S. 77.

235 Derrida: «Le cinéma et ses fantômes», S. 77 (Übers. d. Autors).

In der Anordnung des Kinos sind die Zuschauer*innen zugleich vergemeinschaftet und vereinsamt. Sie machen Derrida zufolge eine «Erfahrung der sozialen Dissoziation», also einer «Singularität», die «verschiebt, das soziale Band auflöst und es anders wieder ins Spiel bringt».²³⁶ Um das Kino zu verstehen, müsse man deshalb

das Fantom und das Kapital zusammendenken, letzteres [sei] selbst eine spektrale Angelegenheit.²³⁷

Filmische Traumarbeit interveniert in Subjektivierungsprozesse durch die Inszenierung und Transgression des Imaginären. Im Gegensatz zur Psychoanalyse können dabei individuelle Traumatisierungen permanent auf kollektive bezogen werden.

Das Feld der Homologien und Austauschbeziehungen zwischen Kino, traumabezogenen Symptomatiken und Therapien reicht weit: Traumatisches Erleben wird oft von einem Gefühl der Irrealisierung begleitet: «Passiert das wirklich oder ist das irgendein Kinofilm?»²³⁸ Traumatisierte verwenden Kinometaphern, um intrusive Erinnerungen oder dissoziiertes Erleben zu beschreiben.²³⁹ Umgekehrt setzen manche Trauma-Therapien darauf, schmerzhaft wiederkehrende Erinnerungen an das traumatische Geschehen durch quasi-filmische Strategien zu bannen: Beim «Imagery rehearsal» etwa wird versucht, Albträume im Wachzustand zu visualisieren und ihnen ein alternatives Ende zu geben. Die Psychodynamisch Imaginative Traumatherapie (PITT)²⁴⁰ versucht, der Wiederholung des Traumas durch das Agieren mit inneren Bildern und allegorischen Repräsentanzen zu begegnen. Es werden distanzierende Techniken angewandt, wie die Übung «Leinwand», in der die Betroffenen angeleitet werden, das traumatische Geschehen als Zuschauer*in in einem Kinosaal zu betrachten. Im «Flashback» überschneiden sich die Register des Kinos und der Psychologie vollends. Ruth Leys:

The term flashback implies the cinematic possibility of literally reproducing or cutting back to a scene from the past and hence expresses the idea that the trauma victim's experiences are exact «reruns» or «replays» of the traumatic incident.²⁴¹

Historische Vergleichsstudien legen nahe, dass sich die «Shell shocks» bzw. «Kriegsneurosen» von Soldaten des Ersten Weltkriegs von dem Erleben unterscheiden, das

236 Ebd., S. 80.

237 Ebd., S. 79.

238 Bericht eines im Irak-Krieg traumatisierten Soldaten der US-Armee; zit. nach Wizelman, Leah: *Wenn der Krieg nicht endet: Schicksale von traumatisierten Soldaten und ihren Angehörigen*, Bonn: Balance 2009, S. 133.

239 Vgl. ebd., S. 104.

240 Vgl. Reddemann, Luise: *Psychodynamisch Imaginative Traumatherapie. PITT – das Manual*, Stuttgart: Pfeiffer bei Klett-Cotta 2004.

241 Leys, Ruth: *Trauma. A genealogy*, Chicago IL: University of Chicago Press 2000, S. 214.

seit den 1980er-Jahren bei Vietnam-Veteran*innen und heutigen Soldat*innen als ‹Post Traumatic Stress Disorder› (PTSD) diagnostiziert wird. Psychische Reaktionen auf traumatisierendes Geschehen könnten einem historischen Wandel unterliegen, der mit dem Medienwandel verbunden ist. Simon Wessely vom King's Center for Military Health Research London vertritt die Auffassung, dass die Häufigkeit von Flashbacks signifikant zugenommen habe. Er sieht einen Zusammenhang mit dem Aufkommen des Kinos, der filmischen Verwendung von narrativen Rückblenden und der zunehmenden Verbreitung potenziell traumatisierender Bilder:

Shell shock was marked by gross neurological disorders such as deafness, muteness, paralysis and limb twitching but hardly anywhere in the literature can we find any reference to flash backs – one of the key hallmarks of PTSD. Depression, crying, impotence are all in the medical records of the time around the First World War, but not flashbacks. Why didn't they mention this? One theory is that this was before the time of mass cinema when the flashback became a powerful cinematic tool. I wonder if men who started going to the pictures regularly somehow altered the way they processed trauma – art imitating life and life imitating art.²⁴²

MECHLOT ist präzise entlang dieser Verbindungslinien zwischen Politik und Psychologie, Krieg und Kino konstruiert.²⁴³ Wie viele andere Filme seit TAXI DRIVER (USA 1976)²⁴⁴ erzählt er die Geschichte eines Soldaten, dessen Psyche auf Erlebnisse und Taten im Krieg mit Symptomen von ‹Combat-related PTSD› reagiert. Die Traumatologie dieses Films artikuliert anhand seines Protagonisten einen historisch-politischen Raum, der seit Generationen auf singuläre Weise von kollektiven (Re-)Traumatisierungen durchzogen ist. Die psychische Verletzung des von Itay Tiran verkörperten David Adler wird zum Angelpunkt für eine radikale filmische Rekonfiguration des Nahostproblems.

Der Film gehört zu einer ganzen Gruppe von israelischen Spiel- und Dokumentarfilmen, die um die subjektiven Erfahrungen von Soldat*innen kreisen, wie BREAKING THE SILENCE: ISRAELI SOLDIERS TALK ABOUT HEBRON (ISR 2005),²⁴⁵

242 Wessely, Simon: ‹Professor Sir Simon Wessely on war, terror and the brain›, *Hippocratic Post* 30.4.2019, <https://www.hippocraticpost.com/call-of-duty/professor-sir-simon-wessely-on-war-terror-and-the-brain/> (zugegriffen am 1.6.2019); siehe Jones, Edgar u. a.: ‹Flashbacks and post-traumatic stress disorder. The genesis of a 20th-century diagnosis›, *The British Journal of Psychiatry* 182/2/2003, S. 158–163, hier S. 162.

243 Siehe Paul, Gerhard: ‹Krieg und Film im 20. Jahrhundert. Historische Skizze und methodologische Überlegungen›, in: Chiari, B., M. Rogg und W. Schmidt (Hg.): *Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts*, München: Oldenbourg 2003, S. 3–76.

244 Siehe Sielke, Sabine: ‹New York, New Hollywood, Trauma: Martin Scorsese's TAXI DRIVER, 1976–2011›, in: Köhne, Julia Barbara (Hg.): *Trauma und Film: Inszenierungen eines Nicht-Präsentierbaren*, Berlin: Kadmos 2012, S. 102–125.

245 Diese Dokumentation wurde von ‹Breaking the Silence› produziert, einer NGO, die Video-Testimonials von IDF-Soldat*innen online publiziert. Sie wurde 2004 von Veteran*innen



132 Die
Geschichte eines
Soldaten: Itay
Tiran als David
Adler; Screenshot
aus MECHILOT
(TC 00:02:55)

FLIPPING OUT (Yoav Shamir, ISR 2007), SEE IF I'M SMILING (Tamar Yarom, ISR 2007), WALTZ WITH BASHIR (Ari Folman, ISR 2008), Z32 (Avi Mograbi, ISR 2008), LEBANON (Samuel Maoz, ISR 2009) u. a. Dokumentarische Bekenntnisse und fiktionalen Inszenierungen traumatischer Erinnerungen an Krieg und Besetzung nehmen im israelischen Kino einen bedeutenden Raum ein. In diesen Filmen werden Zusammenhänge zwischen Trauma, Gender und nationaler Identität in Israel verhandelt. Aber obwohl immer wieder Empathie für die Verletzbarkeit und Scham der Akteur*innen geäußert wird, bleibt das ethisch-politische Projekt dieser Filme hinsichtlich des palästinensischen Vis-à-vis meist unscharf. Der erste israelische Film, der den soldatischen Mythos von Aufopferung und Erlösung unterminierte, war Judd Ne'emans PARATROOPERS (ISR 1977). 2009 äußerte sich Aloni sarkastisch über israelische «soldier-directors»,²⁴⁶ deren posttraumatische Kriegsfilme dem Prinzip «schießen und weinen»²⁴⁷ – hebräisch «yorim u'vochim» – folgen:

I am also certain that there is some soldier in Gaza who is planning his next film, and a very sensitive, humane film it will be.²⁴⁸

Sein eigener Film MECHILOT will im Gegensatz dazu eine Grenze überschreiten:

gegründet, «to expose the Israeli public to the reality of everyday life in the Occupied Territories, [...] to stimulate public debate about the price paid for a reality in which young soldiers face a civilian population on a daily basis, and are engaged in the control of that population's everyday life.» <https://www.breakingthesilence.org.il/about/organization> (zugegriffen am 7.4.2019).

246 Aloni, Udi: «This Time It's Not Funny!» [2009], in: Aloni (Hg.): *What does a Jew want?* S. 133–136, hier S. 134.

247 Siehe Oz, Amos und Avraham Shapira: *Man schießt und weint. Gespräche mit israelischen Soldaten nach dem Sechstagekrieg* [1970], mit DVD: CENSORED VOICES. STIMMEN DES KRIEGES (Mor Loushy, ISR/D 2015), Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung 2018.

248 Aloni: «Samson the Non-European», S. 41.

Yet [...], in moments of kindness, we might find a breach in the fence and cross to the other side. Then it might be possible not to describe the other with great pity and sympathy from the vantage point of a watchtower that looms over the walls of Western democracy. Instead we might be able to climb through the breach and reappear on the other side, gazing back at where we once stood – transforming our gaze from something that creates otherness to something that challenges its very creation.²⁴⁹

Aloni sucht eine rückhaltlose Begegnung mit dem ›Feind‹: «In the movie I wish for my demon to meet their demons in the night and start to talk. [...] A movie must rattle your unconscious.»²⁵⁰

Eine kurze Synopsis des Films: David Adler,²⁵¹ ein junger New Yorker Jude, Sohn eines deutschen Shoah-Überlebenden, geht nach Israel, wo er in die Armee eintritt. Während eines Einsatzes in der Westbank erschießt er ein palästinensisches Mädchen. Traumatisiert verliert er das Gedächtnis und findet sich in einer psychiatrischen Klinik wieder (Abb. 132), wo ihn der Geist jenes Mädchens verfolgt. Von diesem Ort ausgehend erzählt der Film zwei mögliche Versionen von Davids weiterer Geschichte: eine dystopische, in der der Held stirbt, und eine utopische, in der sich ein Ausweg aus dem Zyklus der Gewalt eröffnet.

Im Folgenden werden einige Elemente des emotionalen Denkens dieses psycho-politischen Thrillers dargestellt: Die symbolische Topografie des zentralen Schauplatzes des Films, die Dynamik seiner Hauptfiguren (mehrere Väter, die um das Heil eines Sohnes konkurrieren), das mesmerisierende Gleiten des Films «between the real and the uncanny»,²⁵² der Einsatz einer polyphonen Montage und schließlich die Organisation seiner filmischen Narration, die mehrere Handlungsverläufe als unterschiedliche mögliche Welten präsentiert.

Zentraler Topos des Films ist eine Klinik, in der sich der sprachlose und katatone David nach seinem Einsatz in Ramallah befindet. Dieser Ort existiert wirklich im Nordwesten Jerusalems, auf einem Hügel in Sichtweite der Holocaust-Gedenkstätte Yad Vashem: Das Kfar Shaul Mental Health Center wurde 1951 gegründet und ist seither auf die Behandlung von Shoah-Überlebenden, traumatisierten IDF-Soldat*innen, aber auch von Patient*innen mit dem ›Jerusalem Syndrome‹ spezialisiert, das sich alljährlich bei etwa hundert Jerusalem-Besucher*innen in religiösen und politischen Wahnvorstellungen äußert. Moderne Gebäudeteile, pittoreske Ruinen

249 Ebd., S. 42.

250 Utin, Pablo: «Mechilot: Interview with Udi Aloni», in: ds.: *The New Israeli Cinema: Conversations with Filmmakers*, Tel Aviv: Resling 2008, S. 142 [Aus dem Hebr. übers. v. Eva u. Omri Strobl-Katz].

251 David Adler war auch der Name von Udi Alonis Großvater – Shulamit Alonis Vater –, der in Auschwitz ermordet wurde.

252 Aloni, Udi: «Director's Objective – FORGIVENESS», <http://www.forgivenesssthefilm.com/Udi/udi0.html> (zugegriffen am 4.1.2016).

und uralte Bäume bilden ein trügerisches Idyll, denn das Spital wurde innerhalb der Überreste von Deir Yassin errichtet, wo 1948 ein Massaker stattfand. Der Name dieses arabischen Dorfes hat in der palästinensischen Erinnerung emblematische Bedeutung. Kurz vor der Gründung des Staates Israel – am 9. April 1948 – verübten jugendliche Mitglieder der rechts-zionistischen Untergrundorganisationen Irgun und Lechi ein Massaker an den Einwohner*innen von Deir Yassin, bei dem etwa 120 Menschen ermordet wurden, darunter viele Frauen und Kinder.²⁵³ Der Name evoziert das palästinensische Narrativ der ‚Nakba‘, der Katastrophe der Vertreibung aus der Heimat, die die Gründung Israels für die arabische Bevölkerung des ehemaligen britischen Mandatsgebietes bedeutete.²⁵⁴ Der Filmwissenschaftler Haim Bresheeth betont, dass dieses Trauma kein isoliertes Erinnerungsobjekt ist, sondern ein andauernder Prozess, der in die Gegenwart hineinreicht:

The Nakba is not only a memory of the past but a continuity of pain and trauma reaching from the past into the heart of the present, as well as a continuity of struggle in which losses of the Nakba fuel the resistance to Israeli occupation and subjugation.²⁵⁵

MECHILOT visualisiert traumatische Kontinuitäten seit 1948 und schließt dazu israelische und palästinensische Narrative miteinander kurz.²⁵⁶ Sein zentraler Schauplatz ist ein dichter Mikrokosmos israelisch-palästinensischer Geschichte: Die Patient*innen der Klinik leben in den Häusern der ermordeten und vertriebenen Einwohner*innen. Die Klinik wurde auf den Überresten des arabischen Dorfes errichtet wie der Staat Israel «on the ruins of another potential state project – the Palestinian state [...]»²⁵⁷

253 Vgl. Morris, Benny: *1948. A history of the first Arab-Israeli war*, New Haven CT: Yale University Press 2008, S. 125–128. Anzahl der Opfer, Hergang und Bedeutung des Ereignisses sind bis heute umstritten. Zunächst wurden die Opferzahlen von Seiten jüdischer Organisationen zur Abschreckung übertrieben, später von palästinensischen Organisationen zu Zwecken der Propaganda; vgl. Gelber, Yoav: *Palestine, 1948: war, escape and the emergence of the Palestinian refugee problem*, Portland OR: Sussex Academic Press 2001, S. 307–318; weiters Morris, Benny: «The Historiography of Deir Yassin», *Journal of Israeli History* 24/1/2005, S. 79–107. Zu einer Analyse von Deir Yassin als ‚Lieu de mémoire‘ siehe Gandolfo, Luisa: «Material mnemonics and competing narratives in Palestine-Israel», *Social Semiotics* 27/2/2017, S. 1–16; weiters Shindler, Colin: *The Triumph of Military Zionism. Nationalism and the Origins of the Israeli Right*, London u.a.: I. B. Tauris 2006.

254 Siehe Abu-Lughod, Lila und Ahmad H. Sa’di: *Nakba: Palestine, 1948, and the Claims of Memory*, New York: Columbia University Press 2007.

255 Bresheeth, Haim: «The Nakba Projected. Recent Palestinian Cinema», *Third Text* 20/3/2006, S. 499–509, hier S. 499.

256 Siehe dazu Rotberg (Hg.): *Israeli and Palestinian narratives of conflict*; weiters Smulders Newman, Kirkland: «The Battle over Victimhood: Roles and Implications of Narratives of Suffering in the Israeli-Palestinian Conflict», in: Matar, Dina und Zahera Harb (Hg.): *Narrating conflict in the Middle East: discourse, image and communications practices in Lebanon and Palestine*, London / New York: I. B. Tauris 2013, S. 164–182.

257 Shohat: *Israeli cinema*, S. 252; weiters Said: *Zionismus und palästinensische Selbstbestimmung*, S. 64.

Der Ort sieht, mit Michel de Certeau gesprochen, «an seiner Oberfläche wie eine Collage aus. [...] Eine Aufschichtung von heterogenen Lagern.»²⁵⁸ Er ist ein «Palimpsest»,²⁵⁹ an dem die Geschichte Palästina-Israels eine hyperarchäologische Formation bildet, für die sich De Certeau zufolge ein Modell bei Sigmund Freud findet, der in *Das Unbehagen in der Kultur* die «phantastische Annahme» machte,

Rom sei nicht eine menschliche Wohnstätte, sondern ein psychisches Wesen von ähnlich langer und reichhaltiger Vergangenheit, in dem also nichts, was einmal zustande gekommen war, untergegangen ist, in dem neben der letzten Entwicklungsphase auch alle früheren noch fortbestehen. [...] Und dabei brauchte es vielleicht nur eine Änderung der Blickrichtung oder des Standpunktes von seiten des Beobachters, um den einen oder den anderen Anblick hervorzurufen.²⁶⁰

MECHILOT handelt von einem Ort, der ebenfalls einem «psychischen Wesen» gleicht. Aloni bezeichnete ihn als «Trauma Zone».²⁶¹ In vielfältigen «Änderun-



133 Yaakov: «Muselmann», Maulwurf, Prophet; Screenshot aus MECHILOT (TC 00:02:04)



134 Shoah-Überlebende graben nach Spuren der Nakba; Screenshot aus MECHILOT (TC 00:03:01)



135 Ein Schlüssel, Symbol der Vertreibung; Screenshot aus MECHILOT (TC 00:02:54)

258 Certeau, Michel de: *Kunst des Handelns*, Berlin: Merve 1988, S. 354.

259 Ebd., S. 355.

260 Freud, Sigmund: «Das Unbehagen in der Kultur», in: ds.: *Studienausgabe*, Bd. 9, Frankfurt a.M.: Fischer 1982, S. 191–270, hier S. 202. Freud stand dem Zionismus ambivalent gegenüber, mit «leichtem Übergewicht nach der positiven Seite hin», so Ernst Simon. Freud schrieb 1932 an Arnold Zweig aus Anlass von dessen Palästina-Reise: «[...] wie merkwürdig muss dieses tragisch-tolle Land [...] Ihnen geworden sein. Denken Sie, kein anderer Fortschritt verknüpft sich mit diesem Streifen unserer Muttererde, keine Entdeckung oder Erfindung [...] als Religionen, heiliger Wahnwitz, vermessene Versuche, die äussere Scheinwelt durch die innere Wunschwelt zu bewältigen.» Zit. nach Simon, Ernst: «Priester, Opfer und Arzt. Zu den Briefen Wolfskehls, Kafkas und Freuds», in: Tramer, Hans (Hg.): *In zwei Welten. Siegfried Moses zum 75. Geburtstag*, Tel Aviv: Bitaon 1962, S. 414–469, hier S. 457.

261 Aloni: «Director's Objective – FORGIVENESS».

gen der Blickrichtung der Kamera werden die darin simultan anwesenden historischen Aufladungen erforscht. Die Narration entfaltet in ihren Figuren die schizoide Logik eines Raums, in dem weder die Lebenden noch die Toten Frieden finden. Wie im Unbewussten ist das zeitliche Nacheinander aufgehoben, alles existiert gleichzeitig und nebeneinander als Spur, Ruine, Gebein, Gespenst. Weiter De Certeau folgend, ist die ›Trauma Zone‹ einer jener Orte, «die von zahlreichen Atmosphären und Geistern überlagert sind, welche dort schweigend bereitstehen und ›heraufbeschworen‹ werden können oder nicht».²⁶² Die räumliche Übereinanderschichtung historischer Strata suspendiert die chronologische Zeitordnung und schließt Davids traumatische Gegenwart direkt mit den Ereignissen von 1948 kurz. Die künstlerische Entscheidung, ihn an diesen Ort zu versetzen, bildet den subversiven Kern des Films, denn hier erscheint seine Tat als Symptom eines historischen Wiederholungszwangs.

Yaakov, ein Shoah-Überlebender, den die Lager zum ›Borderliner‹ gemacht haben,²⁶³ ist die Schlüsselfigur in der ›Trauma Zone‹. Er ist ein visionärer Prophet und blinder Seher zugleich, ein «Jenseits-Lebender»,²⁶⁴ der sich «Muselmann» nennt. Seine Figur spielt die ganze semantische Ambivalenz dieses rätselhaften Namens für die Schwächsten und Sprachlosen in den nationalsozialistischen Vernichtungslagern aus, in denen Primo Levi «die Untergegangenen, die eigentlichen Zeugen» sah.²⁶⁵ Wie schon bei Godard zog der Name des ›Muselmann‹ Kritik auf sich. Yaron Peleg und Miri Talmon zufolge suggeriert seine Gestalt in Alonis Film

an ideological connection between the terms used for Jewish prisoners in the death camps and Muslims in Israel. In other words, the film suggests a similarity between the Jews in the Holocaust and Palestinians in Israel.²⁶⁶

262 De Certeau: *Kunst des Handelns*, S. 205.

263 Zur psychiatrischen Klinik und Therapie von Shoah-Überlebenden siehe Niederland, William G.: *Folgen der Verfolgung. Das Überlebenden-Syndrom – Seelenmord*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1980; weiters Greenwald, Baruch, Dori Laub u. a.: «Psychiatry, Testimony, and Shoah: Reconstructing the Narratives of the Muted», *Social Work in Health Care* 43/2–3/2006, S. 199–214; sowie Laub, Dori: «Zeugnis ablegen oder Die Schwierigkeiten des Zuhörens», in: Baer, Ulrich (Hg.): *Niemand zeugt für den Zeugen. Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006, S. 68–93; und Zertal: *From catastrophe to power*, S. 272 f.

264 Zertal, Idith: «Trauer und Trauma in Israel. Die Totenklage der Überlebenden», in: Assmann, Jan (Hg.): *Der Abschied von den Toten. Trauerrituale im Kulturvergleich*, Göttingen: Wallstein 2005, S. 235.

265 Levi, Primo: *Die Untergegangenen und die Geretteten*, übers. v. Moshe Kahn, München: dtv 1993, S. 85. Eine Diskussion dieses Namens und seiner Diskursgeschichte von Primo Levi bis Giorgio Agamben in nahöstlicher Perspektive bietet Anidjar, Gil: «Our Time in One Image» Around 1948», *Third Text* 20/3–4/2006, S. 305–316; siehe weiters Patell, Shireen R. K.: «Traumatic Memory and Cinematic Syntax», in: Köhne, Julia Barbara (Hg.): *Trauma und Film: Inszenierungen eines Nicht-Repräsentierbaren*, Berlin: Kadmos 2012, S. 29–55, hier S. 30 f.

266 Talmon, Miri und Yaron Peleg: *Israeli cinema: identities in motion*, Austin TX: University of Texas Press 2011, S. 281.

Alonis Figur des ‹Muselmann› dient jedoch nicht einfach einer Gleichsetzung der Opfer, ihre symbolische Aufgabe ist wesentlich komplizierter. Für Shireen R. K. Patell markiert der Überlebende «as the vessel of serious social critique [...] a transmission of the dialectic of trauma onto the witnessing social body.»²⁶⁷ Yaakov ist als Überlebender kein Held, sondern ein Anti-Held, der nie in die Normalität zurückgekehrt ist. Er bewohnt eine schizoide, liminale Realität, die von Untoten bewohnt ist. Er hält Kontakt mit den Geistern und kann in die symbolischen Austauschverhältnisse zwischen den Lebenden und den Toten intervenieren.²⁶⁸ Sein traumatisches Wissen macht seine Singularität aus, die das kollektive Gedächtnis bedroht. Ähnlich wie die Hauptfigur in Paul Schraders nach der Romanvorlage von Yoram Kaniuk²⁶⁹ gedrehten Spielfilm ADAM RESURRECTED (USA 2008)²⁷⁰ verkörpert er ein Gedächtnis an die Shoah, das sich kaum – wie in Israel seit der Zweiten Intifada verstärkt zu beobachten²⁷¹ – in ein nationales erinnerungspolitisches Narrativ integrieren lässt.²⁷² Während das offizielle Gedenken einen harten «cement floor»²⁷³ (Abraham B. Jehoshua) für eine zunehmend zerrissene israelische Gesellschaft bildet, treibt Yaakovs wildes Gedächtnis im Film eine subversive Bewegung nach unten an, in den lokalen Untergrund. Er nennt sich auch «Maulwurf»²⁷⁴ und sucht mit anderen Patient*innen nach den Spuren der palästinensischen Toten von Deir Yassin: Überlebende der Shoah graben nach Überresten von Toten der Nakba (Abb. 133–135). Bereits im Kommentar von DESCRIPTION D'UN COMBAT hatte es geheißt: «Um zu ermessen, was auf diesem Boden vor sich gegangen ist, müsste man ihn durchröntgen.»

Yaakovs Gedenken überschreitet den Rahmen des nationalen Narrativs und schließt transgressiv alle Toten ein. Wie Benjamins ‹Engel der Geschichte› will er die Toten wecken und das Zerbrochene zusammenfügen.²⁷⁵ Dabei geht es keineswegs, wie Peleg und Talmon andeuten, um eine Gleichsetzung von Shoah und Nakba. Yaakov formuliert im Film vielmehr eine delirante Theologie, derzufolge der Friede der jüdischen Toten von jenem der palästinensischen Toten (und daher auch der Lebenden) abhängt:

267 Patell: «Traumatic Memory and Cinematic Syntax», S. 37.

268 Siehe Trigg, Dylan: «The place of trauma: Memory, hauntings, and the temporality of ruins», *Memory Studies* 2/1/2009, S. 87–101; weiters Illouz: *Israel*, S. 218 ff.

269 Kaniuk, Yoram: *Adam Hundesohn* [1969], München: dtv 1994.

270 Siehe Milner, Iris: «The end of love: Kaniuk's ‹Adam Resurrected› and Grossman's ‹See Under – Love› revisited.», *Prooftexts* 35/1 (2015), S. 37–47.

271 Vgl. Loshitzky, Yosefa: «Pathologising Memory. From the Holocaust to the Intifada», *Third Text* 20/3 (2006), S. 327–335.

272 Vgl. Zertal: *Nation und Tod*, S. 10f.

273 Yehoshua, Abraham. B.: «Interview mit A B Yehoshua», *Haaretz* 19.3.2004.

274 Vgl. dazu Žižek, Slavoj: «... I will move the underground: Slavoj Žižek on Udi Aloni's FORGIVENESS», *International Journal of Applied Psychoanalytic Studies* 6/1/2009, S. 80–83, hier S. 83.

275 Benjamin: «Über den Begriff der Geschichte», S. 697.

«An old Hasidic rabbi once told me that when the righteous Jews of Poland were killed, their spirits began traveling through underground tunnels [die titelgebenden talmudischen ‹Mechilot›²⁷⁶] toward the Mount of Olives; for it is at the Mount of Olives that they will be resurrected when the Messiah comes.»

In Anwesenheit der unerlösten Toten von Deir Yassin ist die Erlösung der Gerechten aber unmöglich. Der Schizo Yakoov ist in einer liminalen Situation gefangen:

«There I am. Behind me, piled high, are the bones of the slaughtered. In front of me, the spirits of the righteous Jews are coming. I must protect the spirits! [...] So I tell them, ‹You cannot pass this way. This is a mass grave – a cemetery of the innocent!› And now those poor souls cannot go back and cannot go forward. So there we stand, facing each other with blind eyes for eternity!»

Yaakovs Archäologie rührt an die Wurzeln der ‹schlechten Unendlichkeit› des israelisch-palästinensischen Konflikts. Sie destabilisiert, was Ella Shohat ‹Zionist archeology of the land› genannt hat, ‹invested in the reading of territorial homeland as a document of possession›.²⁷⁷ Gräber und Tunnel fungieren als Stätten traumatischer Erinnerung, als Verräumlichungen des Unbewussten, des Verdrängten. Der Film unternimmt in Yaakovs Figur eine Transgression des jüdischen Erinnerungsgebotes in Richtung des Traumas des arabischen Anderen.²⁷⁸

Von der ‹Trauma Zone› der Klinik ausgehend, werden in filmischen Flashbacks und -forwards narrative Linien entwickelt und weitere Schauplätze eingeführt: Die moderne Urbanität New Yorks und das jüdisch-liberale Milieu, in dem David aufgewachsen ist, die dystopische Wirklichkeit der Westbank und seiner Checkpoints, die hedonistische Welt der Clubs von Tel Aviv, in denen David nach seinen Dienstseinsätzen feiert. Jeder dieser Orte fügt dem Film neue kulturelle Bezüge und emotionale Aufladungen hinzu.

David Adler ging nach Israel gegen den Willen, aber in einer bestimmten Treue zu den Erfahrungen seines Vaters Henry, der die NS-Lager überlebt und im israelischen Unabhängigkeitskrieg gekämpft hat. Vorher ließ er sich in New York einen Davidstern auf die Brust tätowieren. Durch seinen Eintritt in die israelische Armee will er die von seinem Vater verkörperte ‹diasporische Schwäche› aufheben und sich symbolisch jener ‹Negation des Exils›²⁷⁹ anschließen, die der Staat Israel aus der Sicht dominanter Richtungen des Zionismus bedeutet. In Davids Figur werden im

276 Vgl. Babylonischer Talmud, Traktat *Ketubot* 13:111a.

277 Shohat: *Israeli cinema*, S. 253.

278 Siehe Smulders Newman: ‹The Battle over Victimhood: Roles and Implications of Narratives of Suffering in the Israeli-Palestinian Conflict›, S. 175 ff.

279 Raz-Krakotzkin: *Exil und Binationalismus*, S. 33; weiters ds.: *Exil et souveraineté*, S. 26–40.

Verlauf des Films Fragen nach Maskulinität und Militarismus verhandelt, nach dem Verhältnis zwischen den Generationen und nach den Grundlagen jüdischer Identität. Der Film kreist um das Verhältnis von Söhnen zu ihren biologischen und symbolischen Vaterfiguren: Nach seinem Zusammenbruch konkurrieren drei ›Väter‹ um Davids Wiederherstellung, die unterschiedliche Konzepte von Heilung vertreten, aber auch unterschiedliche Auffassungen bezüglich der ethischen Konsequenzen, die sich aus der Erfahrung an die Shoah in einer Gegenwart ergeben, die durch andauernde Traumatisierungen im Kontext des ›Nahost-Konflikts‹ geprägt ist.²⁸⁰

In der Klinik ist der Psychiater Itzhik Shemesh für Davids Therapie zuständig, er soll das «*black hole*» in Davids Bewusstsein mit Hilfe von Psychopharmaka überbrücken.²⁸¹ Er zweifelt an seiner Profession, in seinem Büro hängt ein Bildnis Freuds.²⁸² Gespielt wird er von dem bekannten palästinensischen Schauspieler Makram Koury. Wie zahlreiche israelische Spielfilme überschreitet auch MECHILOT Konfliktgrenzen auf der Ebene der Produktion: Das Schauspieler*innen-Team bestand aus Palästinenser*innen sowie jüdischen und palästinensischen Israelis. Dieses Casting produziert einen transgressiven Bedeutungsüberschuss, insbesondere wenn Dr. Shemesh über den fundamentalen Bezug des Judentums zum Eingedenken spricht:

«*What does it mean, erasing the memory of someone like David Adler? David Adler, who made aliyah,*²⁸³ *precisely because of his memory. [...] Does killing our memory destroy the very essence of our Jewishness?»*

Während die Figur der Mutter in LOCAL ANGEL einen wesentlichen Aspekt des Films darstellte, ist sie in MECHILOT gänzlich abwesend. Davids Mutter ist vor kurzem verstorben und scheint nur in der Melancholie seines Vaters fortzuleben. Henry Adler (gespielt von Michael Sarne) war 15, als er aus dem KZ befreit wurde. Er kämpfte im Unabhängigkeitskrieg, um Israel jedoch bald nach der Staatsgründung in Richtung USA zu verlassen, wo er als Pianist Anerkennung und Wohlstand erreichte. Henry reist nun nach Jerusalem, um seinen Sohn so rasch wie möglich nach New York zurückzuholen. Dass Davids Handeln und Leiden etwas mit seiner eigenen Geschichte zu tun haben könnte, verleugnet er. Aloni zufolge

280 Vgl. Segev: *Die siebte Million. Der Holocaust und Israels Politik der Erinnerung*, S. 663 ff.

281 Dieses Medikament ist eine Fiktion, nicht aber die Forschung danach, vgl. Even, Dan: «Israeli Researchers Seek to Develop ›Morning-after-pill‹ for Post-traumatic Stress Disorder», *Haaretz* 1.8.2011: <http://www.haaretz.com/israeli-researchers-seek-to-develop-morning-after-pill-for-post-traumatic-stress-disorder-1.376253> (zugegriffen am 6.1.2016); weiters Mandel, Jonah: «Israel seeks to beat PTSD with ›ecstasy‹ therapy», *The Times of Israel* 21.8.2019, <https://www.timesofisrael.com/israel-seeks-to-beat-ptsd-with-ecstasy-therapy/> (zugegriffen am 12.6.2020).

282 Zur Rezeption der Psychoanalyse in Palästina und Israel siehe Rolnik, Eran: *Freud in Zion: Psychoanalysis and the Making of Modern Jewish Identity*, London: Karnac Books 2012.

283 Seit dem 19. Jahrhundert bezeichnet das hebräische Wort für ›Aufstieg‹ die Einwanderung von Jüdinnen und Juden nach Palästina bzw. Israel.

verweist die Beziehung zwischen Henry und David auf einen Bann, der über dem Verhältnis zwischen den Generationen liegt:

What we are talking about here is a curse carried by the hero, which was passed down by his father and exists within the community. In this sense, we find ourselves in a far more cruel place, because the movie talks about the foundation of our existence here.²⁸⁴

Aloni fand ein eindrückliches Bild für die intergenerationelle Last, die auf den Söhnen liegt, indem er den berühmten Traum vom brennenden Kind aus Freuds *Traumdeutung*²⁸⁵ in Szene setzte: Henry Adler ist am Abend auf einer Bank im Freien eingeschlafen. David, sein Kind, ist jedoch nicht tot wie bei Freud, sondern schläft nebenan in einem Raum, aus dem gelbes Licht nach außen dringt. Yaakov, der neben seinem Bett wacht, ist eingeschlafen. Durch eine umgefallene Kerze fängt Davids Ärmel Feuer. Die Kamera zeigt David, der seinen Kopf dem brennenden Arm zuwendet. Er erhebt sich langsam, geht nach draußen zu seinem schlafenden Vater – sein Arm brennt nun lichterloh – und flüstert ihm leise zu: «*Father, can't you see I'm burning?*» (Abb. 136) Während bei Freud der Vater nun aufwacht und einen wirklichen Brand löscht, folgen in Alonis Film zwei Versionen des Erwachens: In der ersten entdeckt Henry ein riesiges Feuer um Davids Bett, den immer noch schlafenden Yakoov und den Geist Amals (Abb. 137). Diese Version des Traums endet mit einer Einstellung, die wiederum den schlafenden Henry zeigt, der diese apokalyptische Szenerie offenbar nur geträumt hat. In der zweiten Version, welche die erste als Traum im Traum kenntlich macht, wird Henry von Dr. Shemesh aufgeweckt. Gemeinsam betreten sie das Zimmer, in dem David friedlich schläft (Abb. 138). Aber Yakoov wendet sich mit den Worten an Dr. Shemesh: «*Herr Doctor, can't you see he's burning?*» (Abb. 139).

Hier klingen im Film die fundamentalen Fragen nach dem Verhältnis von Traum und Wirklichkeit und nach der Logik und Ethik des Unbewussten an, die Freuds Traumerzählung aufwirft. Das alarmierende Bild des brennenden David stellt einen Appell dar: Wer löscht die Flammen, von denen die Söhne verzehrt werden? Sandra Meiri liest die Sequenz mit Jacques Lacan²⁸⁶ und Cathy Caruth²⁸⁷ als Inszenierung einer unerträglichen Begegnung mit dem Realen, dem Unmöglichen, das durch die Struktur der Psyche nicht mehr strukturiert werden kann:²⁸⁸

284 Utin: «MECHILOT: Interview with Udi Aloni», S. 146.

285 Freud, Sigmund: *Die Traumdeutung*, Frankfurt a. M.: Fischer 2007, S. 415 f.

286 Siehe Lacan, Jacques: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse, Das Seminar von Jacques Lacan Buch XI*, Olten u. a.: Walter 1980, S. 63 ff.; weiters Bowie, Malcolm: *Lacan*, Göttingen: Steidl 1994, S. 102 f.

287 Siehe Caruth, Cathy: «Traumatic Awakenings», in: Vries, Hent de und Samuel Weber (Hg.): *Violence, identity, and self-determination*, Stanford CA: Stanford University Press 1997, S. 208–222.

288 Meiris eingehende Analyse der Sequenz findet sich in: ds.: «From War to Creation and Redemption: On Udi Aloni's LOCAL ANGEL (2002) and FORGIVENESS (2006)», S. 340–344.



136–139 «Father, can't you see I'm burning?» – Traum als Film, Film als Traum; Screenshots aus MECHILOT (TC 00:47:09, 00:47:43, 00:48:24, 00:48:28)

Unmöglich, nicht aufzuwachen, nicht dem Ruf des toten Kindes zu folgen – genauso unmöglich aber auch, an dessen Anspruch auf Rettung nicht zu scheitern.²⁸⁹ Meiri sieht in «Aloni's blur of boundaries between the living and the dead, between subjects [...] an imperative to *wake up, survive, survive to tell the story of the burning.*»²⁹⁰

Nach und nach findet in MECHILOT eine unmerkliche Subversion von Realismus statt, es kommt zu einer Verkehrung der diegetischen Ordnung: Realistische Szenen wirken auf einmal wie Tagesreste, die in das Gewebe eines Traums eingearbeitet sind. Der Film evokiert «Realität» in einer psychoanalytischen Perspektive als fiktional strukturiert, wie Slavoj Žižek sie erläutert:

Was in der Gestalt des Träumens oder gar Tagträumens erscheint, ist zuweilen die verborgene Wahrheit, auf deren Unterdrückung sich die soziale Wirklichkeit selbst gründet. Darin liegt die große Lehre von Freuds Traumdeutung: Die Wirklichkeit ist etwas für diejenigen, die den Traum nicht aushalten können.²⁹¹

289 Siehe auch Raz, Yosef: «The Ethics of Trauma: Moral Responsibility and the Israeli-Palestinian Conflict in Current Israeli Cinema (FORGIVENESS 2006 and WALTZ WITH BASHIR 2008)», in: Köhne, Julia Barbara (Hg.): *Trauma und Film: Inszenierungen eines Nicht-Repräsentierbaren*, Berlin: Kadmos 2012, S. 155–172, hier S. 161.

290 Meiri: «From War to Creation and Redemption: On Udi Aloni's LOCAL ANGEL (2002) and FORGIVENESS (2006)», S. 342.

291 Žižek, Slavoj: «Die brennende Frage. Hundert Jahre Traumdeutung lehren: Wach sein ist feige», *Die Zeit* 2.12.1999: http://www.zeit.de/1999/49/199949.traumdeutung_.xml (zugegriffen am 6.1.2016).

David wird vom Geist einer Toten von Deir Yassin verfolgt, einem Mädchen, das jenem ähnlich sieht, das er in Ramallah erschossen hat. Um den Hals trägt es den Schlüssel zu ihrem 1948 geraubten Haus, ein Symbol, mit dem die Palästinenser*innen den Wunsch nach Rückkehr in ihre Heimat verbinden.²⁹² Die geisterhafte Präsenz des Mädchens signalisiert den insistierenden Anspruch des Verdrängten nach Wiederkehr. Bei David löst sie panischen Schrecken aus: «*You are not here! Go away!*» Der Film subvertiert Realismus, indem er Phantasmata – etwa den Geist des ermordeten Mädchens auf einer Schaukel (Abb. 143, S. 299) – und sinnliche Wahrnehmungen in einer Einstellung vermischt. In seiner filmischen Hyperrealität wird der historische Untergrund gleichsam geröntgt und die Anwesenheit von Geistern spektrographiert.

In einer Schlüsselszene des Films, nach der sich die Narration in zwei Versionen der Geschichte verzweigen wird, treffen Yaakov und Henry aufeinander. Beide sind Überlebende der Vernichtungslager, nehmen aber konträre Positionen im Umgang mit der traumatischen Vergangenheit ein. Im Gespräch der beiden äußert Henry, er führe einen dauernden «*fight*» gegen die Dämonen. Er spiele seine Musik, um die Geister zu bannen, ihre Rückkehr zu verhindern. Er erinnert Yakoov an die Musik, die im Konzentrationslager gespielt wurde, um die Schreie der Gepeinigten zu übertönen. Dagegen wird Yakoov zum Medium für Davids Begegnung mit seinen eigenen Geistern werden. Yakoovs schizoides Stimmenhören steht im Gegensatz zu Henrys neurotischer Abwehr der Stimmen. Er beschwört Henry, David noch in der Klinik zu lassen. Dieser sei noch nicht so weit, die medikamentöse Löschung des Traumas sei nur eine scheinbare Heilung: «*Give him the chance we never had!*» Yaakov verkörpert einen tiefen Optimismus: Im Gegensatz zur ultimativen «Trauma Zone» Auschwitz ist die traumatisierende Gegenwart «Israel/Palästinas» nicht heillos, nicht irreparabel.²⁹³ Udi Aloni: «Between these two characters lies the entire post-Auschwitz ethic of the West.»²⁹⁴ MECHILOT verzweigt sich in der Folge in die narrative Präsentation der beiden Welten, die Henrys Entscheidung generieren kann.²⁹⁵

292 Siehe Bresheeth, Haim: «Telling the Stories of Heim and Heimat, Home and Exile: Recent Palestinian Films and the Iconic Parable of the Invisible Palestine», *New Cinemas: Journal of Contemporary Film* 1/1/2002, S. 24–39.

293 Siehe Illouz: *Israel*, S. 222 ff.; weiters Derrida, Jacques: *Vergeben. Das Nichtvergebbar und das Unverjährbare*, Wien: Passagen 2018 und Jankélévitch, Vladimir: *Das Verzeihen. Essays zur Moral und Kulturphilosophie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004, insbesondere S. 253.

294 Aloni: «Director's Objective – FORGIVENESS».

295 Siehe hierzu Yolanda Gampels Bericht über eine Diskussion von Überlebenden der Shoah über die israelische Besetzung palästinensischer Gebiete zum Zeitpunkt der Intifada. Einige sahen in der Besetzung eine weitere überlebensnotwendige Form der Selbstverteidigung. Die Dame, die die Diskussion vom Zaun gebrochen hatte, beunruhigte dagegen der Gedanke an ihren Sohn und andere junge israelische Soldaten, «die mitten in der Nacht in Häuser eindringen, die Familien aufwecken und vielleicht den Vater von geängstigten, furchtsamen Kindern mitnehmen

MECHILOT strahlt intensive Sinnlichkeit aus. Gegen die Leere und Gewalt des Traumas mobilisiert er eine Vielfalt sensibler Register, fiktionaler Strategien und intellektueller Konzepte. Die Kameraarbeit von Amnon Zalait konzentriert sich immer wieder auf Texturen, Oberflächen, Ornamente und Farben. Tanz als körperliches Denken und Musik als Denken in Gefühlen sind in MECHILOT als Medien der Transgression dauernd aktiv. Die Performance der palästinensischen Rapper DAM, die elektronischen und klezmernden Sounds von Tamir Muskat, Schumanns herzzerreißendes *Ich grolle nicht*, jiddische und arabische Klage- und Liebeslieder, orientalisierende Beats in einer Tel Aviver Diskothek und die Choreografen, die Ohad Naharin und die Tänzer*innen der Batsheva Dance Company für den Film entwickelt haben, bringen jenseits eines ›Clash of Civilizations‹ US-amerikanische, europäische, arabische und jüdische Kulturen in einen pluralen Austausch, der alle monolithischen Identitäten auf etwas Neues hin überschreitet.

Ähnlich wie bei David Lynch wird im Ineinandergleiten von Realismus, Traumsequenzen, allegorisierenden Tableaus und theaterhaft verfremdeten Sequenzen die Immersion der Zuschauer*innen in die filmische Welt von MECHILOT immer wieder gebrochen und moduliert. Asynchrone Narration, kontra-stereotype Inszenierungen, die Situierung der Bilder auf einer realistischen und einer symbolhaften Ebene zugleich, fordern den Zuschauer*innen eine aufwühlende kognitive und emotionale Orientierungsarbeit ab. Dabei vergessen sie leicht, ob sie wachen oder träumen, während der Fluss der Bilder und Töne ihr Denken und ihre Gefühle verändert, wie Alain Badiou über MECHILOT schrieb.²⁹⁶ Alonis Film gelinge dies tatsächlich, indem er ein «Universum in vier Dimensionen»²⁹⁷ konstruiere: einer historischen, einer narrativen, einer psychoanalytischen und einer kulturellen. Indem der Film aus diesen einen kunstvollen Knoten binde, leiste er eine «immanente Transfiguration innerhalb des Desasters selbst».²⁹⁸ Für Badiou restituiert der Film damit die «Chance der Liebe»²⁹⁹ als einer «geteilten Liebe zu dem Ort.»³⁰⁰

Das Fortschreiten des Filmes in Brüchen, Verschiebungen, Hybridisierungen, die auf mehreren Ebenen vorangetriebene sinnliche, emotionale und semantische

mußten [...]. Sie könne diese Vorstellung nicht ertragen; ihrer Ansicht nach seien die Handlungen der Soldaten die gleichen wie jene, denen sie als Kind ausgesetzt gewesen sei. ›Wie können jüdische Soldaten das tun? Wir, die selbst unter Verfolgung gelitten haben, dürfen so etwas nicht tun.‹» Gampel, Yolanda: «Einige Gedanken zu Dynamiken und Prozessen in einer Langzeitgruppe von Überlebenden der Shoah», in: Moses, Rafael (Hg.): *Psychoanalyse in Israel. Theoriebildung und therapeutische Praxis*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1998, S. 83–104, hier S. 93.

296 Vgl. Badiou, Alain: «Les dimensions de l'art. Udi Aloni, PARDONS», in ds.: *Cinéma. Textes rassemblés et présentés par Antoine de Baecque*, Paris: Nova 2010, S. 403 (Übers. d. Autors); siehe auch Badiou, Alain: *Kino. Gesammelte Schriften zum Film*, Wien: Passagen 2014.

297 Ebd. (Übers. d. Autors).

298 Ebd., S. 411.

299 Ebd., S. 408.

300 Ebd., S. 405.



140 IDF-Soldaten tanzen in einer Synagoge und besingen die Rückkehr der 1948 Vertriebenen in arabischer Sprache; Screenshot aus MECHILOT (TC 01:25:34).

Aufladung der Narration könnte man «Polyphonie» bzw. «polyphone Montage» nennen. In der Sequenz, die die dramatische Schlusszene des Films vorbereitet, wird diese Montage besonders intensiv: Es ist extra-diegetische arabische Musik zu hören, während Yaakov und die anderen Shoah-Überlebenden wie Sufi-Derwische im Garten tanzen. Daraufhin sieht man wieder den schlafenden David in Großaufnahme. Nun ist es er, der träumt: Seine Augäpfel bewegen sich im Rhythmus der Musik. Die Kamera schwenkt nach oben und deutet so einen Wechsel der diegetischen Ebene an. Die Zuschauer*innen befinden sich plötzlich in einer Synagoge, wo sie mit einer irritierenden Inszenierung konfrontiert werden, die den Tanz der Shoah-Überlebenden aufnimmt und variiert: Soldaten tanzen zur selben Musik und singen in arabischer Sprache: «*Mein Sohn, komm' zurück in dein Land...*» Ein destabilisierendes, utopisches Tableau: Tanzende IDF-Soldaten besingen die Rückkehr der 1948 Vertriebenen in arabischer Sprache (Abb. 140).

Auch dieses transgressive Bild übersetzt die widersprüchliche Tektonik des Ortes, an dem sich David befindet, in eine hybride Vermischung kultureller Formen. Es ist ein diasporisches Bild, das eine «multiple Sichtweise»³⁰¹ eröffnet. Die Tanzszenen kombinieren nicht einfach unvereinbare Formen, sondern realisieren eine Öffnung und Pluralisierung kultureller Identitäten in Richtung des jeweils ausgeschlossenen Anderen. Jenseits einer orientalistischen Aneignung wird der Tanz zum Medium für eine Deterritorialisierung, für das Werden eines anderen Körpers. Mit Jean-Luc Nancy könnte man über die tanzenden Soldaten sagen:

Unmerklich geschieht diesem Körper das: Er ist nicht länger ein Körper in sich [...], er tanzt sich, er wird von einem anderen getanzt.³⁰²

301 Mirzoeff: «Die multiple Sicht. Diaspora und visuelle Kultur», S. 35.

302 Nancy, Jean-Luc: *Die Ausdehnung der Seele. Texte zu Körper, Kunst und Tanz*, Zürich u.a.: Diaphanes 2010, S. 33.

Die polyphone Montage etabliert das affektive Milieu, in dem in der Folge Davids Wiederherstellung stattfinden kann. Der Schnitt beschleunigt sich, Musik und Montage verbinden die unterschiedlichen Schauplätze zu einem Reigen: den Garten der Klinik mit seinen Ruinen und Bäumen, die Synagoge und die Tel Aviver Diskothek, in der David mit einem Kumpel bis in den frühen Morgen gefeiert hatte. Gemeinsam hatten sie einer jungen Palästinenserin, die hier als Reinigungskraft arbeitete, zum Spaß einen Ecstasy-Cocktail verabreicht. Es wird die Tochter dieser Frau sein, die David später im Dienst erschießt. Dass sie zur Selbstmordattentäterin wurde, wird David später zufällig aus den Fernsehnachrichten erfahren. Nur hier adressiert der Film die hegemoniale Konstruktion des Nahostkonflikts als mediatisiertes Spektakel, in dessen visueller Oberfläche alle Zusammenhänge getilgt sind.

In der Schlusspassage von MECHILOT wacht David nächtens auf und folgt dem Geist des Mädchens in ein unterirdisches Gewölbe, wo sie und Yaakov im Rahmen eines Rituals seine Heilung bewerkstelligen. Yaakov spielt die Rolle des Heilers, des Maggid, eines kabbalistischen Predigers und Magiers. Feuer sind entzündet, wie «wenn der Baal-schem etwas Schwieriges zu erledigen hatte, irgendein geheimes Werk zum Nutzen der Geschöpfe» (Gershom Scholem).³⁰³ Yaakov kleidet David mit einem Tuch, nimmt einen Säbel – wieder spielt die Szene an die *Akedah* an – und schneidet damit in Davids Handfläche. Als Amal Davids blutende Hand nimmt und die beiden sich anblicken, kommt es zur kathartischen Klimax des Rituals.³⁰⁴ David erinnert sich an seine Tat und an den Horror, den die Mutter des Mädchens erlebt, das er in Ramallah erschoss. Es kommt zu einer Identifikation mit ihrem Schmerz, die ihm mit einem Mal bewusst wird. In diesem Moment erleidet er einen Zusammenbruch, der demjenigen der Mutter analog verläuft. In einer Doppelbelichtung wird der ethische Kern von Davids Krise als somatische Korrespondenz sichtbar – die körperliche Affektion durch das Trauma des Anderen (Abb. 141). Udi Aloni äußerte sich zu dieser Montage:

303 Scholem: *Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen*, S. 384.

304 Dieses Ritual ist eine filmische Fiktion, die Elemente unterschiedlicher jüdischer Traditionen einbezieht: Brit Mila, die Praxis der Beschneidung, ekstatische und transformative Erfahrungen und Techniken der jüdischen Mystik und die Kol-Nidre-Liturgie am Vorabend des Versöhnungsfestes Jom Kippur, in deren Zentrum das Sündenbekenntnis und Bitten um Vergebungen (hebr. Selichot) in der kollektiven Wir-Form stehen; vgl. Idel, Moshe: *Enchanted chains. Techniques and rituals in Jewish mysticism*, Los Angeles: Cherub Press 2005; sowie ds.: «On the Language of Ecstatic Experiences in Jewish Mysticism», in: Riedl, Matthias und Tilo Schabert (Hg.): *Religionen – die religiöse Erfahrung*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2008, S. 43–84. Idel spricht von «rites and techniques used in order to trigger a certain experience» (S. 70), die auch aus unterschiedlichsten nicht-jüdischen Quellen gespeist wurde: «Greek and Hellenistic sources as mediated by Arabic sources, basically Neoplatonic and Hermetic, and sometimes also Sufi and Hindu elements» (ebd.); siehe weiters Werczberger, Rachel: «Self, Identity and Healing in the Ritual of Jewish Spiritual Renewal in Israel», in: Huss, Boaz (Hg.): *Kabbalah and Contemporary Spiritual Revival*, Beer-Sheva: Ben-Gurion University of the Negev Press 2011, S. 75–100, S. 91 f.

For me, this editing was not supposed to carry textual or formalized but rather associative meaning. When I saw David fall, I also saw the Palestinian woman falling. Because it is about a moment of insight, I decided to not just jump to the flashback in the usual way and to show the image of the girl, but to pass to the flashback by means of this gesture of the body, his collapsing.³⁰⁵

Wenn David zuletzt sagt, «*I am a killer*»,³⁰⁶ dann geht es dabei um etwas, wovon Yehudi Menuhin am Ende eines anderen Filmes – Marcel Ophüls' *THE MEMORY OF JUSTICE* (USA 1976) – gesprochen hat: «*Wissen Sie, das Beste wäre, das Urteil würde aus dem Menschen kommen, der die Tat begangen hat.*» Der Prozess der Wiederherstellung von Davids Psyche basiert auf dem zugleich ethischen wie politischen Akt der Anerkennung der Tat und der rückhaltlosen Annahme der traumatischen Perspektive des Anderen.

Eine zweite Bedeutung der titelgebenden «Mechilot» wird nun klar. Neben «unterirdischen Tunneln» bezeichnet das hebräische Wort auch Akte der Vergebung. Jacques Derrida, an dessen Seminar über «Forgiveness» an der New Yorker Columbia University Udi Aloni teilgenommen hat, verstand «Vergabung» weder im christlichen Sinne noch als «Therapie oder Ökologie der Erinnerung».³⁰⁷ Derrida betrachtete «Forgiveness» als einen «Wahnsinn des Unmöglichen»,³⁰⁸ als messianischen Akt,³⁰⁹ der niemals eingefordert werden könne. Weder gehe sie aus einer ethischen Norm hervor, noch konstituiere sie eine neue Normativität. Vielmehr unterbreche sie den Geschichtsprozess, um einer unabsehbaren, neuen Zeit Raum zu geben:

Es ist vielleicht das Einzige, dessen Auftauchen den gewöhnlichen Lauf der Geschichte, der Politik und des Rechts überraschen kann, wie eine Revolution.³¹⁰

Dass dem Film eine Verschiebung der Perspektive gelang, bezeugen Reaktionen palästinensischer Zuschauer*innen, etwa von Moheeb Al-Barghouti, der den Film am 12. Juli 2006 bei seiner Welturaufführung in Ramallah gesehen hat (einen Tag vor seiner offiziellen Premiere beim Jerusalem Film Festival):

305 Utin: «MECHILOT: Interview with Udi Aloni», S. 143.

306 Der Film wurde wegen dieser Aussage wiederholt angegriffen. Als im März 2007 das «Israelische Filmfestival» in Paris mit *MECHILOT* eröffnen wollte, drohte die israelische Botschaft, seine Subvention zurückzuziehen; vgl. Yudilovith, Merav: «Israeli Embassy vs. FORGIVENESS», *ynet* 28.7.2007: <http://www.ynetnews.com/articles/0,7340,L-3370814,00.html> (zugegriffen am 6.1.2016).

307 Derrida, Jacques: *On cosmopolitanism and forgiveness*, London / New York: Routledge 2001, S. 32 (Übers. d. Autors).

308 Derrida, Jacques: *Foi et savoir. Les deux sources de la «religion» aux limites de la simple raison. Suivi de Le siècle et le pardon*, Paris: Seuil 2001, S. 114 (Übers. d. Autors).

309 Vgl. Derrida: *Marx' Gespenster*, S. 47f.

310 Derrida: *Foi et savoir*, S. 114 (Übers. d. Autors).

141 Körperliche Affektion durch das Trauma des Anderen in der Doppelbelichtung; Screenshot aus MECHILOT (TC 01:31:57).



My god, how could an Israeli-American director capture the moment of sadness in a Palestinian woman's eyes in such an accurate way? This is the longing for truth that is imprisoned within cabinets of politicians, who give us the illusion about how difficult it is to act in the face of the other. The director made me feel dry in my throat and made me hold my chest to make sure that my heart was still in place. And I wish for more powerful films, like this one, that show me that there are still honorable men, and that you can see the other's face as human, with no differences of race or color. All of this in the face of the big surprise that captured the audience.³¹¹

Auch Mahmoud Darwish äußerte sich nach der Vorführung positiv:

It is a beautiful and significant film. The key point in the film is the question regarding who has the right to make the victim forget.³¹²

Der Moment der Premiere war denkwürdig: Zwei Stunden zuvor hatte der zweite Libanon-Krieg begonnen. Ähnlich wie LOCAL ANGEL blickt MECHILOT mit den Augen des Benjamin'schen Engels auf die Geschichte, die sich als eine Kette traumatischer Ereignisse darstellt, «eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft.»³¹³ Dass auf eine Traumatisierung die nächste folgt, ist das unerträgliche Reale der Geschichte. Für Sandra Meiri sind die Subjekte der Geschichte «all survivors, involved in some way in the death of others [...]».³¹⁴

311 Aloni, Udi: «Quotes about FORGIVENESS», <http://www.forgivenessfilm.com/reviews/quotes.html> (zugegriffen am 4.1.2016).

312 Zit. nach Yudilovith, Merav: «Slavoj Žižek in Ramallah. Back to the Trauma Zone», in: Aloni (Hg.): *What does a Jew want?* S. 5.

313 Benjamin: «Über den Begriff der Geschichte», S. 697.

314 Meiri: «From War to Creation and Redemption: On Udi Aloni's LOCAL ANGEL (2002) and FORGIVENESS (2006)», S. 343.

Das utopische Ende des Films teilt den Wunsch des Engels, «die Toten zu wecken und das Zerschlagene zusammenzufügen.»³¹⁵ Wie bereits Benjamins Formulierung ist auch Alonis Fabel vom Konzept des Tikkun inspiriert. Die kabbalistische Vorstellung, dass es mit der Schöpfung zu einem «Bruch der Gefäße», die das göttliche Licht enthielten, gekommen sei und damit zur Entstehung des Bösen, wurde von Isaak Luria im 16. Jahrhundert entwickelt.³¹⁶ Tikkun ist der Prozess der Restitution, an dessen Ende der Messias komme. Die «Errettung aller Dinge»³¹⁷ ist allerdings nur durch das aktuelle Tun der Menschen möglich, dem so unendliche Bedeutung zuwächst:

Der historische Prozeß und dessen geheimste Seele, nämlich die religiöse Tat des Juden, bereiten die endgültige Restitution aller versprengten, ins Exil der Materie gesandten Lichter und Funken vor. [...] Jede Tat des Menschen hat Bezug auf diese letzte Aufgabe, die Gott seiner Kreatur aufgetragen hat. [...] Wenn eben jedes Ding an seinen rechten Ort gesetzt ist, wenn der Makel an allen Dingen ausgebessert ist, so ist eben das «Erlösung».³¹⁸

Diese Konzeption kann auch einer national-religiösen Auffassung des Staates Israel als konkreter Gestalt der Erlösung und messianischer Aufhebung des Exils als Grundlage dienen. Bei Aloni wird sie wie bei Benjamin zum Fluchtpunkt einer transgressiven Politik unter mystischen Vorzeichen. Die Gesten von MECHILOT verweisen auf eine Einschreibung Israels in den «Orient», in den Nahen Osten. Es soll nicht mehr darum gehen, den palästinensischen Anderen zum Verschwinden zu bringen, ihn zu dämonisieren oder zu «nazifizieren».³¹⁹ «Mechilot», Akte von «Forgiveness» im Sinne Derridas, überschreiten die Grenze zum Anderen und unterbrechen die Serie traumatischer Wiederholungen. Yosefa Loshitzky:

I strongly believe that as long as the memory of Palestinian dispossession is not recognised by Israel, there is no return from the primary scene of the «return of the repressed».³²⁰

315 Benjamin: «Über den Begriff der Geschichte», S. 697.

316 Vgl. Scholem: *Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen*, S. 292ff.

317 Ebd., S. 301.

318 Ebd., S. 300f.; siehe auch Rose: *The Question of Zion*, S. 22 ff.

319 Loshitzky: «Pathologising Memory. From the Holocaust to the Intifada», S. 328. So verglich Benjamin Netanjahu immer wieder Arafat mit Hitler und konstruierte ohne jede historische Grundlage eine Komplizenschaft zwischen den Nazis und den Palästinenser*innen bei der Planung der «Endlösung»; vgl. Rudoren, Jodi: «Netanyahu Retracts Assertion That Palestinian Inspired Holocaust», *The New York Times* 30.10.2015: <https://www.nytimes.com/2015/10/31/world/middleeast/netanyahu-retracts-assertion-that-palestinian-inspired-holocaust.html> (zugegriffen am 11.7.2017); siehe auch Zertal: *Nation und Tod*, S. 269 ff.

320 Ebd., S. 335, Anm. 37.

MECHILOT wirbt für die Vision eines «common home»³²¹ auf der Basis einer geteilten Liebe zum Land.³²² Voraussetzung für den Ausbruch aus dem Zyklus der Gewalt ist die wechselseitige Begegnung mit dem Trauma des Anderen: Die Anerkennung der Shoah durch die Palästinenser*innen³²³ und die Übernahme von Verantwortung für die Nakba durch Israel.³²⁴ Cathy Caruth formulierte,

that history, like trauma, is never simply one's own, that history is precisely the way we are implicated in each others traumas.³²⁵

Mit der Erinnerung an seine Tat wird David am Ende in einem rasanten filmischen Flashforward auch die gebannte Möglichkeit eines anderen, katastrophalen Verlaufs seines Schicksals bewusst, den der Film zuvor erzählt hat: Trotz Yaakovs Drängen, noch in der Klinik zu bleiben, kehrt er mit seinem Vater nach New York zurück, wo er sich in die Palästinenserin Leila (Clara Khoury) verliebt, die als Modedesignerin arbeitet, allein mit ihrer Tochter Amal lebt und sich als Aktivistin für die palästinensische Sache einsetzt. Trotz des Medikaments, das er sich selbst injizieren muss, wird er von Panikattacken, Flashbacks und Geistererscheinungen eingeholt. In einer akuten Krise identifiziert er die Tochter seiner Geliebten mit dem Mädchen, das er in Ramallah erschossen hat, welches denselben Namen trug: Amal, arabisch «Hoffnung». Ihre Figur steht für die Wiederholung, in der die palästinensische



142 Fotografie als Spur: Ein Mädchen aus Deir Yassin; Screenshot aus MECHILOT (TC 00:04:18)



143 Kino als Spektrografie: Der Geist des Mädchens; Screenshot aus MECHILOT (TC 00:30:02)

321 Aloni, Udi: «An Introduction to Binational Thought: Jewish and Palestinian, Arabic and Hebrew», *Haaretz* 12.7.2009.

322 Siehe Raz-Krakotzkin: *Exil und Binationalismus*, S. 57 f. und S. 67 f.

323 Siehe Bishara, Azmi: «Die Araber und der Holocaust – Die Problematisierung einer Konjunktion», in: Steininger, Rolf (Hg.): *Der Umgang mit dem Holocaust: Europa – USA – Israel*, Wien u. a.: Böhlau 1994, S. 407–429; weiters Achcar, Gilbert: *Die Araber und der Holocaust. Der arabisch-israelische Krieg der Geschichtsschreibungen*, Hamburg: Nautilus 2012.

324 Siehe Lentin, Ronit: *Co-memory and melancholia. Israelis memorialising the Palestinian Nakba*, Manchester u. a.: Manchester University Press 2010; weiters Bashir, Bashir und Amos Goldberg (Hg.): *The Holocaust and the Nakba, A New Grammar of Trauma and History*, New York: Columbia University Press 2018.

325 Caruth, Cathy: *Unclaimed experience. Trauma, narrative, and history*, Baltimore: Johns Hopkins UP 1996, S. 24.



144 Amal in Ramallah; Screenshot aus MECHILOT (TC 00:04:41)



145 Amal in New York; Screenshot aus MECHILOT (TC 01:22:16)

Geschichte gefangen ist: Bei den Grabungen in der Klinik war das Foto eines palästinensischen Mädchens aufgetaucht (Abb. 142), das den beiden Mädchen in Ramallah (Abb. 144) und New York aufs Haar gleicht (und im Film jeweils von Tamara Mansour verkörpert wird). Amal zeigt David in New York alte Fotografien und erzählt ihm die tragische Geschichte von Leilas Familie, die beinahe vollständig bei einem Massaker – jenem von Deir Yassin – ermordet wurde, und zeigt ihm auch den Schlüssel zu ihrem Haus in Palästina, den ihr die Mutter anvertraut hat. Als David das Medikament absetzt, verfällt er in ein gewalttätiges Acting-out und wird zum ›Berserker‹³²⁶ (Abb. 145). Er verfolgt Amal mit

der Pistole seines Vaters – einer deutschen Luger aus dem Zweiten Weltkrieg –, wendet diese im letzten Moment jedoch von ihr ab und erschießt sich selbst. Der gewalttätige Wiederholungszwang in dieser Version von Davids Geschichte entspricht der Logik des andauernden Krieges in Palästina-Israel.

Anders als in anderen Filmen, die als ›forking path narrative›³²⁷ konstruiert sind, bilden die beiden Versionen der Geschichte Davids, die der Film parallelisiert, nicht nur kontingente Alternativen, sondern unterschiedliche ethische Welten: einmal ein Universum auswegloser Melancholie, dann ein Universum, in dem Trauer die Möglichkeit der Hoffnung wiederherstellt. Freud zufolge wird in der Trauer die Welt ›arm und leer‹,³²⁸ in der Melancholie hingegen ›das Ich selbst‹.³²⁹ Für Jacques Derrida ist Trauerarbeit dem Kino von jeher eingeschrieben:

Das Kino ist eine riesige Trauer, eine großartige Trauerarbeit; und es ist bereit, sich von allen betrauten Erinnerungen beeindruckend zu lassen.³³⁰

326 Vgl. Shay, Jonathan: *Achill in Vietnam: Kampftrauma und Persönlichkeitsverlust*, Hamburg: Hamburger Edition 1998, Kap. 5.

327 Vgl. Simons, Jan: ›Complex narratives‹, *New Review of Film and Television Studies* 6/2/2008, S. 111–126; weiters Patell: ›Traumatic Memory and Cinematic Syntax‹, S. 48–51.

328 Freud, Sigmund: ›Trauer und Melancholie‹, in: ds.: *Studienausgabe, Band 3*, Frankfurt a. M.: Fischer 1989, S. 200; siehe auch Illouz: *Israel*, S. 214–226.

329 Ebd.

330 Derrida: ›Le cinéma et ses fantômes‹, S. 78 (Übers. d. Autors).

Die narrative Verzweigung geschieht nicht zufällig, sondern ist das Ergebnis einer spirituellen Wahl. Im Ausgang der zweiten Variante der Geschichte ist David von dem Zwang befreit, in der Wirklichkeit auszuagieren, was ihm nun während eines Heilungsrituals in albtraumhaften Halluzinationen erscheint. Das utopische Ende des Films ‹virtualisiert› somit die erste, dystopische Version der Geschichte. Im Film ist diese Virtualisierung durch die Doppelung des Bildes als ‹Split screen› angezeigt.

Die implizite Philosophie dieses Films, nämlich Realität nicht ‹realistisch›, sondern als wesentlich fiktional verfasst zu denken, unterläuft die klassische Dichotomie von Fakt und Phantasie.³³¹ MECHILOT will keine Realitätseffekte erzielen, sondern die virtuelle Gegenwart des Kinos zur Intervention in Imaginäres und Traumatisches nutzen. Sein Element ist das des Traums, welches mit Derrida

wie kein anderes durchlässig ist für die Trauer, die Heimsuchung, das Geisterhafte aller Geister und allen Geistes, die Wiederkehr der Revenants [...]. Der Traum ist auch ein gastlicher Ort, der dem Anspruch auf Gerechtigkeit und den unverbrüchlichsten messianischen Hoffnungen Unterkunft gewährt.³³²

Der Film interveniert mit seinen Gesten und Inszenierungen ins Unbewusste der Betrachter*innen, ähnlich wie die Gesten und Inzenierungen von Yakoovs Ritual auf Davids Seele wirken.³³³ Judith Butler schrieb über MECHILOT, dass aus ihm

some hope emerges for a life that is not murdered from the start, whose birth is not implicated in the curse of revenge, whose ability to acknowledge an irreparable loss makes way for another future.³³⁴

331 Auch Herzl verortete seine Utopie auf dieser Ebene, wenn er im Nachwort zu *Altneuland* schrieb, «das Träumen sei immerhin auch eine Auffüllung der Zeit, die wir auf Erden verbringen. Traum ist von Tat nicht so verschieden, wie mancher glaubt. Alles Tun der Menschen war vorher Traum und wird später zum Traume.» Herzl: *Altneuland*, S. 329; siehe Said: *Zionismus und palästinensische Selbstbestimmung*, S. 24 ff.; sowie Rose: *The Question of Zion*, S. 16 f. und 67 f.

332 Derrida, Jacques: «Die Sprache des Fremden und das Räubern am Wege» [Rede zur Verleihung des Adorno-Preises der Stadt Frankfurt am 22. September 2001], *Le Monde Diplomatique* (dt. Ausgabe) 11.1.2002.

333 Aloni berichtet von einem Gespräch mit Itamar Barnea, einem für die Behandlung von PTSD verantwortlichen Psychologen der israelischen Luftwaffe: «Not only did he see it [MECHILOT, Anm. d. Autors] five times, he also forces every psychologist working under him to watch it, and he organizes discussion groups around it. I was very moved when he told me ‹Udi, of course, you have a political aspect in the movie, but you also touch the issue of trauma in soldiers, and I, as a therapist, have to touch it.›» Utin: «MECHILOT: Interview with Udi Aloni», S. 153.

334 Butler, Judith: «Foreword», in: Aloni (Hg.): *What does a Jew want?* S. XIV; siehe auch Aloni, Udi und Judith Butler: «There are some muffins there if you want ...: A Conversation on Queerness, Precariousness, Binationalism and BDS», in: Aloni (Hg.): *What does a Jew want?*, S. 204–227; weiters Butler, Judith: *Am Scheideweg. Judentum und die Kritik am Zionismus*, Frankfurt a. M./New York: Campus 2013.

Politisch ist MECHILOT nicht dadurch, dass er zu bestimmten Aktionen, Identifizierungen und Parteinahmen aufruft, sondern indem seine «kinematographische Performanz»³³⁵ (Félix Guattari) die Anordnungen des Wunsches verändert. Er kapert das «kleine Theater des Separatismus»³³⁶ und macht eine Politik der Freundschaft im Nahen Osten denkmöglich und begehrenswert. Udi Aloni:

First of all I say, change your heart. If people realize deep inside their hearts that all men are equal; if people believe that the struggle to love the other is a positive struggle, it's not only a concession; if people will feel in their hearts that Palestinians and Jews are brothers... If the underlying feeling will be such, the facts will fall into place.³³⁷

Ella Shohat benannte 1989 in ihrem Buch über die israelische Filmgeschichte Aufgaben eines Kinos im Konflikt:

In a situation of conflict, it is the responsibility of the cinema to orchestrate the war of competing discourses, while intimating the long-term possibilities of change.³³⁸

MECHILOT ist zweifellos ein essayistischer Spielfilm, der diese Verantwortung übernimmt. Darüber hinaus drängt er auf das Eintreten jenes utopischen Moments, ab welchem Shohat zufolge «wahre filmische Polyphonie» erst möglich werde:

True cinematic polyphony will emerge, most probably, only with the advent of political equality and cultural reciprocity among the three major groups within Israel – European Jews, Oriental Jews, and Palestinian Arabs. But until the advent of such a utopian moment, cultural and political polyphony might be filmically evoked, at least, through proleptic procedures of «anticipatory» texts, texts at once militantly imaginative and resonantly multivoiced.³³⁹

335 Guattari: «Die Couch des Armen», S. 82.

336 Ebd., S. 95. Guattari spricht an dieser Stelle eigentlich vom «kleinen Theater des Familialismus», das den «Produktionen des kinematographischen Unbewußten», den «Injektionen dieser Narrativitätskapseln, die der Film konstituiert, keinen Widerstand» zu leisten vermöge.

337 Interview mit Udi Aloni in BEHIND THE SCENES (ISR/USA 2006, R: Manny Philip), der Making of-Dokumentation zu MECHILOT auf der DVD-Edition des Films (United King Films 2006).

338 Shohat: *Israeli cinema*, S. 247.

339 Ebd.

6 Minoritäres Kino in Palästina-Israel. Filme von Ula Tabari und Elia Suleiman¹

Das sah ich und mußte es glauben, trotzdem es unbegreiflich war.
Niemand will so viel Reformen durchführen wie Kinder.
*Franz Kafka, Fragment aus dem Nachlass (1916)*²

Im November 1947 beschloss die Generalversammlung der Vereinten Nationen in ihrer *Resolution 181* die Teilung des britischen Mandatsgebietes in Palästina westlich des Jordans in zwei Staaten: einen jüdischen und einen arabischen. Als am 14. Mai 1948 ihr Mandat endete, zogen sich die Briten zurück und der Vorsitzende der Jewish Agency, David Ben-Gurion, rief den Staat Israel aus. Daraufhin erklärten die arabischen Nachbarstaaten den Krieg. Es war «ein langer Tag mit vielen Ereignissen, die bis heute das Schicksal mehrerer Millionen Menschen bestimmen.»³ In Israel wird er seither als Unabhängigkeitstag, hebräisch *Yom ha'atzma'ut*, gefeiert. Aus palästinensischer Perspektive war es der Tag der Katastrophe, arabisch *Yom an-nakba*, der auf Initiative von Jasser Arafat seit 1998 ebenfalls als mnemo-

- 1 Dieses Kapitel basiert auf einer Präsentation im Rahmen der von Julia B. Köhne in Zusammenarbeit mit Michael Elm und Kobi Kabalek organisierten Konferenz «The Horrors of Trauma. Violence, Reenactment, Nation, and Film» an der Ben-Gurion-Universität des Negev in Beer-Sheva/Israel im Mai 2012; siehe Grabher, Peter: «Beyond Trauma: Aesthetic Strategies of «Minor Cinema» within the Liminal Space of Palestine (Ula Tabari, Elia Suleiman)», in: Elm, Michael, Kobi Kabalek und Julia B. Köhne (Hg.): *The Horrors of Trauma in Cinema. Violence Void Visualization*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing 2014, S. 224–250.
- 2 Kafka: *Nachgelassene Schriften und Fragmente* 2, S. 8.
- 3 Lakitsch, Maximilian: «Walter Benjamins Engel der Geschichte und der katastrophische Sturm des Fortschritts durch das Deutsche Reich, die Weimarer Republik und Palästina», in: Mader, Gerald u. a. (Hg.): *Am Anfang war die Vision vom Frieden: Wegweiser in eine Zukunft jenseits von Krieg und Gewalt*, Wien: Kremayr & Scheriau 2016, S. 129–147, hier S. 140.

politischer Gedenktag begangen wird. Seit den 1990er-Jahren wurde die öffentliche Memorialisierung der Nakba immer stärker akzentuiert. ‹Tag der Unabhängigkeit› oder ‹Tag der Katastrophe›? In dieser Frage ist das ganze Nahostproblem enthalten. Die kollektiven Spannungen, die in diesem Datum gebündelt sind, bilden den Ausgangspunkt für die Filme, die in diesem Kapitel untersucht werden. Die Filme von Ula Tabari und Elia Suleiman bringen das Gewicht persönlicher Erfahrungen und eine Vielzahl künstlerischer Mittel in eine symbolische Auseinandersetzung um Erzählungen, Bezeichnungen und Bilder ein. Das Kapitel stellt die Frage, wie sie durch den Gebrauch unterschiedlicher ästhetischer Strategien zwischen Dokument und Fiktion auf eine Situation reagieren, die man als ‹palästinensische Kondition› bezeichnen könnte. Es geht zunächst darum, die immanenten Bedingungen nachzuvollziehen, von denen aus palästinensische Künstler*innen arbeiten.

Für beide Filmemacher*innen sind Väter und Mütter zentrale Figuren, die in ihren Filmen persönlich oder als fiktionale Doubles erscheinen. Deren Lebensgeschichten und persönlichen Archive – Erzählungen, Briefe, Fotos, Physiognomien – bilden den Kristallisationspunkt für ihre unterschiedlichen künstlerischen Projekte. Beide beziehen sich auch empathisch auf die gerade heranwachsende Generation und konstruieren in ihren Filmen auf diese Weise ein intergeneratives Archiv. Während Elia Suleiman *THE TIME THAT REMAINS* (2009) drehte, setzte Ula Tabari im selben Jahr ihre *PRIVATE INVESTIGATION* (2002) mit dem Film *JINGA48* (2009) fort. Alle drei Filme beschäftigen sich mit der Konstruktion palästinensischer Identitäten und kollektiver Narrative, indem sie die Gegenwart mit der Vergangenheit kurzschließen, mit einer ‹Zeit, die bleibt›: den traumatischen Ereignissen von 1947/48 in Suleimans essayistischem Spielfilm und Tabaris erstem essayistischen Dokumentarfilm bzw. mit den Erinnerungen an den palästinensischen ‹Land Day› am 30. März 1976 in Tabaris zweiter filmischer Recherche.

Sowohl Tabari als auch Suleiman wurden in Nazareth geboren, besitzen einen israelischen Pass und leben heute in Paris. Bezeichnet man ihre soziale Zugehörigkeit mit dem Etikett ‹arabische Minderheit in Israel›, ist man bereits beim Kernproblem dieser Künstler*innen: Beide stellen als ästhetische Aktivist*innen hegemoniale israelische Diskurse über Identität und Erinnerung in Frage. Beide begannen 2009 ihre Narration mit einer Reise von Frankreich nach Israel, wo sie sich beide zunächst nächtens in einem Taxi von Tel Aviv nach Nazareth wiederfinden, in einer vom schwarzem Humor einer arabisch-sprachigen Radio-Show geprägten Atmosphäre bei Tabari bzw. in düsterer Desorientierung während eines ‹biblischen› Gewitters bei Suleiman (Abb. 146–147).

Sie übersetzen diese initiale Bewegung im Raum in eine Bewegung auf der historischen Zeitachse. Obwohl sie dabei filmästhetisch ganz unterschiedlich vorgehen, setzen beide auf ein radikales subjektives und körperliches Engagement, indem sie ihre eigene Person jeweils ins Zentrum ihrer Filme stellen. Beide



146–147 «Was ist das für ein Ort?» Von Paris nach Tel Aviv und Nazareth; Tabari und Suleiman bereisen das «Terrain vague» Palästina-Israel; Screenshot aus JINGA48 (TC 00:02:55) und THE TIME THAT REMAINS (TC 00:03:45)

tauchen darin als Protagonist*innen der narrativen Konstruktion auf und verkörpern damit eine intergenerationelle Zwischenposition: In Distanz zu den historischen Erfahrungen der ersten Generation ihrer Eltern, deren Biografien durch die Chiffre «Nakba» umrissen wird, als auch in empathischer Distanz zu einer im Werden begriffenen dritten Generation, vollführen sie innerhalb einer intermediären Gegenwart relativ einsam ihre künstlerischen Manöver. Die Arbeiten beider Filmemacher*innen könnten deswegen gewiss als Zeugnisse einer Arbeit der «Postmemory» (Marianne Hirsch) beschrieben werden, als Äußerungen einer zweiten Generation, die auf starke traumatische Erfahrungen antworten,

that preceded their births but that were nevertheless transmitted to them so deeply as to seem to constitute memories in their own right.⁴

Wir möchten die Arbeiten Tabaris und Suleimans allerdings nicht in dieser Perspektive der «Postmemory» beschreiben, sondern als Beispiele eines «minoritären Kinos». Gilles Deleuze prägte diesen Begriff im zweiten Band seines Kinobuchs, am Ende eines Abschnitts über «Das Denken und das Kino».⁵ Welchen Vorteil bietet dieser filmtheoretische Rahmen gegenüber den Konzepten von Trauma, Absenz, Gedächtnis und Identität, die im Kontext des palästinensischen (und auch israelischen) Kinos immer wieder stark gemacht werden?⁶ Eine solche Perspektive hilft, deutlicher wahrzunehmen, dass die Thematik des individuellen oder kollektiven Traumas in den fraglichen Filme überschritten wird und dass ihr künstlerisches Handeln auf der Suche nach Optionen für zukunftshaltiges Handeln ist. So kann vermieden werden, die ästhetische Arbeit der Filme zu entpolitisieren und sie auf Bekundungen individueller Melancholie oder kollektiver Trauer zu reduzieren. Mit Deleuze liegt das Augenmerk darauf, dass in diesen Filmen nicht nur histori-

4 Hirsch, Marianne: «The Generation of Postmemory», *Poetics Today* 29/1/2008, S. 103–128, hier S. 103.

5 Deleuze: *Das Zeit-Bild (Kino 2)*, S. 277 ff.

6 Vgl. etwa Bresheth, Haim: «A Symphony of Absence: Borders and liminality in Elia Suleiman's CHRONICLE OF A DISAPPEARANCE», *Framework* 43/2/2002, S. 71–84.

sche Traumata repräsentiert, sondern zugleich aktuelle Werdensprozesse *präsen- tiert* werden, die potenziell auch Zuschauer*innen affizieren können. ‚Trauma‘ ist mit Deleuze als eine Begegnung mit dem ‚Unerträglichen‘ zu verstehen, das nicht durch ein psychoanalytisches Erinnern und Durcharbeiten, sondern durch ein «Revolutionär-Werden»⁷ überwunden werden kann. Deleuze bezeichnete dieses mit Blick auf Primo Levi als die «einzige Chance der Menschen», durch die «die Schande abgewendet oder auf das Unerträgliche geantwortet werden»⁸ kann, sei es in politischen oder künstlerischen Bewegungen, auf der Straße oder im Kino- saal.

Mit welcher Konstellation haben es Tabari und Suleiman zu tun? Von der Ver- öffentlichung des UN-Teilungsplans für Palästina im November 1947 bis zu den Ereignissen um den 15. Mai 1948 verließen etwa 750.000 Menschen, also etwa zwei Drittel der arabischen Einwohner*innen Palästinas ihre Heimat.⁹ Tausende Häuser wurden zerstört, 418 Dörfer verwüstet oder enteignet.¹⁰ Das urbane Leben der arabischen Bevölkerung hörte praktisch zur Gänze auf. Wie viele Menschen aus welchen Motiven zwangsumgesiedelt, gewaltsam vertrieben oder getötet wur- den, ist bis heute Gegenstand eines Historikerstreits.¹¹ Unumstritten ist, dass den Ereignissen kein – jüdischer oder arabischer – Masterplan zugrunde lag,¹² dass jedoch im zionistischen Diskurs die Idee eines ‚Transfers‘ der arabischen Bevöl- kerung bereits existierte.¹³ Diese später mit dem Namen ‚Nakba‘ bezeichneten Ereignisse führten zur Fragmentierung einer ganzen Gesellschaft¹⁴ und dem Ver- schwinden eines Landes aus der Geschichte, den Landkarten und Schulbüchern.¹⁵ Arabische Namen von Städten, Dörfern, Hügeln und Flüssen wurden gelöscht.¹⁶

7 Deleuze, Gilles: «Kontrolle und Werden. Gespräch mit Toni Negri», in: ds.: *Unterhandlungen 1972–1990*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993, S. 245.

8 Ebd.

9 Vgl. Peace Research Institute in the Middle East: *Side by side: parallel histories of Israel-Palestine*, New York: The New Press 2012, S. 119.

10 Vgl. ebd., S. 121.

11 Vgl. Timm: *Israel*, S. 249 ff.; weiters Bunzl: *Israel im Nahen Osten. Eine Einführung*, S. 125 ff.; sowie Morris, Benny: *The birth of the Palestinian refugee problem: 1947–1949*, Cambridge u. a.: Cambridge UP 1989; Morris, Benny: «Revisiting the Palestinian Exodus of 1948», in: Rogan, Eugene L. (Hg.): *The war for Palestine: rewriting the history of 1948*, Cambridge: Cambridge UP 2001, S. 12–36; weiters Gelber: *Palestine, 1948*; sowie Masalha: *The politics of denial*.

12 Vgl. Kimmerling/Migdal: *The Palestinian people*, S. 135.

13 Vgl. Bunzl: *Israel im Nahen Osten. Eine Einführung*, S. 137 f.; sowie Morris: «Revisiting the Palestinian Exodus of 1948», S. 39 ff.

14 Vgl. Kimmerling/Migdal: *The Palestinian people*, S. 165 ff.

15 Siehe Nasser, Riad M.: *Palestinian identity in Jordan and Israel: the necessary ‚other‘ in the making of a nation*, New York u. a.: Routledge 2005, Kap. 3: School Textbooks and the Politics of Identity.

16 Siehe Benvenisti, Meron: *Sacred landscape: the buried history of the Holy Land since 1948*, Ber- keley: University of California Press 2000; siehe auch Darwish, Mahmoud: *Palästina als Meta- pher. Gespräche über Literatur und Politik*, Heidelberg: Palmyra 1998, S. 21 f.

Die Chiffre ‹1948› verweist auf ein traumatisches Ereignisuniversum, dessen Nachwirkungen immer noch andauern – der Krieg von 1947/48 scheint nie aufgehört zu haben. Zwei Berichte werfen ein grelles Licht in diese komplexe historische ‹Trauma zone› (Udi Aloni):¹⁷ Der in England lebende Filmwissenschaftler Haim Bresheeth etwa kam 1946 als Kind von Überlebenden von Auschwitz-Birkenau in einem ‹DP Camp› in der Nähe von Rom zur Welt. Er erinnerte sich 2011:

We arrived in Israel in June 1948, on the first boat which entered Israel after its independence in May 1948. [...] My mother and I stayed in the refugee centre in Atlith, until the end of the fighting, when we were all re-housed in a flat at Jebaliya (later to be re-named as Giva'at Aliya ...) to the South of Jaffa, which was of course the former home of a Palestinian family, expelled with thousands of others when the Irgun has conquered Jaffa and forcibly got rid of its indigenous population, most of whom boarded fishing vessels trying to reach Gaza or Lebanon. Many were lost at sea.¹⁸

Er berichtet, dass er als Kind die Erfahrung eines Zusammenlebens machte, das im neuen Staat nicht zum Modell werden sollte:

The neighbourhood was most unusual in the Israeli context – the newly-housed survivors of the camps who made the majority of the population, shared the lovely town with few Palestinian families who have stayed behind, making some of the poorest population of the new state. Jews have shared a school with the Palestinian Arab children, and Arabic was taught as well as Hebrew. None of this could happen today.¹⁹

Der zweite Bericht stammt von Yoram Kaniuk, dem Autor von *Adam Resurrected*.²⁰ In seinem autobiografischen Roman *1948* von 2010 schildert er das Aufeinandertreffen von verzweifelten Überlebenden der Shoah und verzweifelten vertriebenen Palästinenser*innen, dessen Zeuge er als 18-jähriger Soldat der israelischen Armee wurde. Als er bei Ramla (arab. Ramleh) auf Vertriebene trifft, kommt es zu einem bestürzenden Dialog mit einem anderen Soldaten der IDF:

Ich fragte ihn, wer diese Menschen seien, die mich sehnsüchtig anblickten, um meine Aufmerksamkeit zu erheischen und mich um Erbarmen zu bitten. Der Soldat sagte: Die sind nix! Araber! Wollen zurück nach Ramla. Dürfen aber nicht. Ich fragte ihn: Wer hat das verboten, es ist ihre Stadt gewesen. Er antwortete: Sei kein

17 Vgl. S. 278; siehe auch Raz-Krakotzkin: *Exil und Binationalismus*, S. 48 f.

18 Bresheeth, Haim: «Short web-interview with Prof. Haim Bresheeth, of the One State in Palestine group», *Dialogue – Review for Discussion between Arab and Jewish Activists of Palestine* 13 / Juni 2012, S. 5–6, hier S. 5.

19 Ebd.

20 Siehe S. 287.

Dummkopf, sie ist es nicht mehr. Er lächelte mich an, als hielte er mich für geistesschwach. [...] Ich war ein Mittäter und hatte das Gefühl, dass mein Gewissen, das mich in meiner Jugend stets verlässlich begleitet hatte, im kritischen Augenblick eingedämmert war. Aber was hätte ich denn tun sollen? Den Soldaten eines Staates bekämpfen, zu dessen Gründung ich eben erst beigetragen hatte?²¹

Zwei Tage später wurde Kaniuk Zeuge, wie 1.500 Überlebende der NS-Vernichtungslager – «Menschen, die einer anderen Kosmologie entstammten»²² – die leeren arabischen Häuser in Besitz nahmen:

Zwei Tage später, kurz bevor wir wieder in den Negev verlegt werden sollten, wo die Kämpfe wieder ausgebrochen waren, tauchte aus der Dunkelheit eine Lastwagenkolonne auf. Es waren alte Laster, das laute Rumpeln ihrer Räder war von weitem zu hören. [...] Als die Laster hielten, sprangen Menschen heraus, derengleichen ich noch nie gesehen hatte. Mitten im erez-israelischen Sommer trugen sie mehrere Schichten dunkler, ausgefranster, zerrissener, verblichener Winterkleidung übereinander, dazu komische Hüte, Schirmmützen und Baretts wie in alten Filmen. Sie schrien und redeten in vielen Sprachen durcheinander: Bulgarisch, Polnisch, Russisch, Griechisch, Jiddisch, Deutsch. [...] Sie gingen nicht auf die leeren Häuser zu – sie stürzten sich drauf! Sie erstürmten sie hungrig, gierig, während die Eigentümer fern hinterm Zaun standen, sich sehnsüchtig zurückwünschten oder vielleicht schon resigniert hatten und in langen Strömen ins Ungewisse zogen. [...] Sie suchten sich einen Platz an der Sonne! Die arabische Sache war ihnen fremd. Interessierte sie auch nicht. Auf meine nervenden Fragen antworteten sie: Wenn diese Flüchtlinge einen Ort haben, an den sie gehen können, dann sind sie doch fein raus! Wir haben über zehn Jahre hinter Stacheldrahtzäunen verbracht. Was versteht ein Sabre wie du schon davon!²³

Europa zu verlassen und in einem jüdischen Staat neu zu beginnen, war für viele Jüdinnen und Juden nach 1945 die einzige vitale Zukunftsperspektive. «Shoah» und «Nakba» sind Namen für inkommensurable Ereignisse, deren Aufrechnung und Vergleich unmöglich und anstößig ist. Edward Said: «Wer würde Massenvernichtung moralisch mit Masseneuteignung gleichsetzen?»²⁴ Dennoch bildet der Zusammenhang der beiden Ereignisse den Kern der israelisch-palästinensischen Traumazone, aus der zwei radikal inkompatible Erzählungen hervorgingen:²⁵

21 Kaniuk, Yoram: 1948, übers. v. Ruth Achlama, Berlin: Aufbau 2013, S. 200 f.

22 Ebd., S. 202.

23 Ebd., S. 201 f.

24 Said: *Das Ende des Friedensprozesses*, S. 153.

25 Neben Udi Aloni versuchten auch andere israelische Filmemacher*innen wie Avi Mograbi (HAPPY BIRTHDAY, MR. MOGRABI, 1999) oder Yulie Cohen (MY ZION, 2004) die Konjunktion von Shoah und Nakba essayistisch in den Blick zu nehmen; vgl. Dittmar, Linda: «In the Eye of

The narrative of building and that of destruction, the narrative of immigration [...] to the Promised Land and that of expulsion and exile.²⁶

Für Jacqueline Rose «the word ›and‹ in this context issues a challenge, uncovers an often-silenced history and makes links that for many will be scandalous, unwelcome.»²⁷ Aus palästinensischer Sicht mündete die Konjunktion von Shoah und Nakba in souveräne Staatlichkeit auf der einen und subalterne Staatenlosigkeit auf der anderen Seite. Der gewaltsame Zusammenprall von österreichisch-deutscher, jüdischer und arabischer Geschichte in Palästina führte Edward Said zufolge dazu, dass

Generationen palästinensischer Araber [...] zusehen [mußten], wie sich vor ihren Augen ein Entwurf entfaltete, dessen ursprüngliche Verknüpfung mit der jüdischen Geschichte, den grausamen Erfahrungen der Juden, durch die Vorgehensweise in Palästina nahezu unkenntlich wurde.²⁸

2002, wenige Jahre vor seinem Tod, benannte Said noch einmal den Konnex von Shoah und Nakba und schloss dabei in bitteren Worten die Verantwortung der Europäer*innen mit ein:

Was den Juden Europas [...] widerfuhr, war eine Katastrophe, für die das palästinensische Volk – das an der Katastrophe keinen Anteil hatte – mit der Zerstörung seiner Gesellschaft im Jahre 1948 und ab 1967 mit der militärischen Okkupation des ihm verbliebenen Landes bezahlen musste.²⁹

In den letzten Jahren wurde in der Historiografie zu Palästina-Israel im Zuge des ›Narrative turn‹ ein «dual-narrative»³⁰ Zugang entwickelt, der versucht, beide Perspektiven zusammenzudenken. Im Zentrum stehen die Interdependenzen zwischen israelisch-jüdischen³¹ und arabisch-palästinensischen Narrativen,³² die

the Storm: The Political Stake of Israeli i-Movies», in: Lebow, Alisa (Hg.): *The Cinema of Me. The Self and Subjectivity in First-Person Documentary*, London u. a.: Wallflower 2012, S. 158–179.

26 Dittmar, Linda: «In the Eye of the Storm: The Political Stake of Israeli i-Movies», S. 174.

27 Rose, Jacqueline: «Afterword: The Holocaust and the Nakba», in: Bashir, Bashir und Amos Goldberg (Hg.): *The Holocaust and the Nakba. A New Grammar of Trauma and History*, New York: Columbia University Press 2018, S. 353–361, hier S. 353.

28 Said: *Zionismus und palästinensische Selbstbestimmung*, S. 95.

29 Said: *Das Ende des Friedensprozesses*, S. 29.

30 Vgl. die Einleitung von Sami Adwan und Dan Bar-On zu: Peace Research Institute in the Middle East: *Side by side*.

31 Siehe Bar-Tal, Daniel: «Israeli-Jewish narratives of the Israeli-Palestinian conflict: evolution, contents, functions, and consequences», in: Rotberg, Robert I. (Hg.): *Israeli and Palestinian narratives of conflict. History's double helix*, Bloomington: Indiana UP 2006, S. 19–45.

32 Siehe Jawad, Saleh Abdel: «The Arab and Palestinian Narratives of the 1948 War», in: Rotberg, Robert I. (Hg.): *Israeli and Palestinian narratives of conflict. History's double helix*, Bloomington: Indiana UP 2006, S. 72–114.

eine Art geschichtliche ›Doppelhelix‹³³ bilden. Dabei entstand das palästinensische Selbstverständnis auch in Reaktion auf den Zionismus, die jüdische Einwanderung und die Gründung Israels.³⁴ Avraham Sela und Alon Kadish haben auf die Analogien zwischen palästinensischem und israelischem Narrativ hingewiesen:

In recent decades the unifying narrative adopted by the Palestinian national movement has increasingly mirrored the Israeli one in both structure and contents. Similarly to the Zionist-Israeli framing of Jewish historical narrative along contrasting gravities of destruction (hurban) and redemption (ge'ula), Holocaust (shoah) and rebirth (tekuma), exile (galut) and return to Zion, the Palestinian historical narrative draws on catastrophe (nakba) and defeat as well as on rebellion/revolution (thawra) and resistance (muqawama), exile (ghurba, shatat), and return ('awda). These parallels culminated in the growing Palestinian tendency since the late 1990s to draw an analogy between the Holocaust and the nakba in their claim for international recognition of their collective trauma, suffering, and the historical injustice Israel had done to the Palestinians.³⁵

Während die Flüchtlinge sich in der Staatenlosigkeit eines, wie sich bald herausstellte, nicht vorübergehenden, sondern dauernden Exils wiederfanden, wurden andere auf ihrem eigenen Land und in ihren eigenen Häusern zur Minderheit innerhalb des neuen Staats. Der administrative Ausdruck ›Internal Refugees‹ benennt den aporetischen Status dieser Bevölkerungsgruppe, einem «*Dorn im Fleisch Israels*», wie sie 1960 in Chris Markers DESCRIPTION D'UN COMBAT genannt wurde.

Sowohl Ula Tabari als auch Elia Suleiman sind Nachkommen von Palästinenser*innen, die zu ›Internal Refugees‹ bzw. ›Present Absentees‹ gemacht wurden. So bezeichnete die israelische Armee Menschen, die während des 1. israelisch-arabischen Krieges von ihren Wohnorten geflohen oder vertrieben worden sind, aber innerhalb des Gebietes blieben, das nun zum Staat Israel gehörte. ›Present Absentees‹ – also ›anwesende Abwesende‹³⁶ – wurden auch als ›Internally Displaced Palestinians‹ (IDPs) bezeichnet, wobei sich dieser Name auch auf deren Nachkommen bezog.³⁷ Insgesamt betraf der Status des ›Present Absentee‹ – für Edward Said

33 Edward Said forderte bereits 2001 eine gedoppelte historische Narration, vgl. ds.: «Afterword: the consequences of 1948», in: Rogan, Eugene L. (Hg.): *The war for Palestine: rewriting the history of 1948*, Cambridge: Cambridge University Press 2001, S. 206–219, hier S. 217 ff.; siehe weiters Bar-On, Mordechai: «Conflicting Narratives or Narratives of a Conflict. Can the Zionist and Palestinian Narratives of the 1948 War Be Bridged?», in: Rotberg (Hg.): *Israeli and Palestinian narratives of conflict*, S. 142–173.

34 Vgl. Said: *Zionismus und palästinensische Selbstbestimmung*, S. 129.

35 Sela, Avraham und Alon Kadish: «Israeli and Palestinian Memories and Historical Narratives of the 1948 War. An Overview», *Israel Studies* 21/1/2016, S. 1–26, hier S. 6.

36 Siehe Kaniuk: *1948*, S. 201.

37 Vgl. Kimmerling/Migdal: *The Palestinian people*, S. 170–180.

«eine juristische Fiktion von Kafkaesker Subtilität»³⁸– 60.000 bis 156.000 Menschen, je nach Quelle.³⁹ In Markers von Kafka inspiriertem Israel-Film war diese Seite der Geschichte völlig im Dunkeln geblieben. Mit Notstandsverordnungen und Gesetzen wurde der Rückkehr der früheren Bewohner*innen ein Riegel vorgeschoben und ihr Land in vielen Fällen einfach konfisziert.⁴⁰

Heute sind etwa 1,2 Mio. Menschen, ca. 20 % der Bevölkerung Israels, auf diese Weise Staatsbürger*innen und Fremdkörper, Insider und Outsider zugleich. Mit Blick auf die Dreyfus-Affäre schrieb Eva Illouz über den Rechtsstatus dieser Gruppe:

Die Araber in Israel sind Inhaber einer Staatsbürgerschaft, doch ist diese lediglich ein leeres bürokratisches Faktum. Sie gleicht eher der einer ethnischen Enklave im Osmanischen Reich als der des inklusiven Universalismus der französischen Staatsbürgerschaft.⁴¹

Die Ereignisse von 1947/48 strukturieren den Alltag und das kollektive Gedächtnis dieser Bevölkerungsgruppe bis heute.⁴² Schon die Benennung ihrer eigenen Geschichte wird von den israelischen Behörden als gefährlich erachtet. Öffentliches Gedenken der «Nakba» wird streng kontrolliert und seit 2011 durch ein Gesetz sanktioniert.⁴³ Im selben Moment kontrollierte Israel bereits Gebiete, die doppelt so groß waren, wie jene, die ihm die UNO 1947 zugedacht hatte.

Palästinensische Filmemacher*innen sind gezwungen, sich künstlerisch mit einem Trauma auseinanderzusetzen, das kein distinktes Objekt in der Zeit ist, das aus sicherer Distanz behandelt werden könnte. Zu nah ist eine Vergangenheit, deren Folgen seit sechzig Jahren nicht aufhören, jede Generation aufs Neue zu (re)traumatisieren.⁴⁴

38 Said: *Zionismus und palästinensische Selbstbestimmung*, S. 116f. Zur arabischen bzw. palästinensischen Kafka-Rezeption siehe Botros, Atef: *Kafka. Ein jüdischer Schriftsteller aus arabischer Sicht*, Wiesbaden: Reichert 2009; sowie Knoblauch, Elisabeth und Atef Botros: «Franz Kafka: «Man las ihn oder wurde Islamist»», *Die Zeit* 5.5.2010: <https://www.zeit.de/kultur/literatur/2010-05/kafka-arabische-welt/komplettansicht> (zugegriffen am 21.5.2020); weiters Hanssen, Jens: «Kafka and Arabs», *Critical Inquiry* 39/1/2012, S. 167–197; und Mondzain, Marie-José: *K comme Kolonie. Kafka et la décolonisation de l'imaginaire*, Paris: La Fabrique Éditions 2020.

39 Vgl. Abu-Lughod/Sa'di: *Nakba: Palestine, 1948, and the Claims of Memory*, S. 3.

40 1949: «Law for the Requisitioning of Property in Time of Emergency», 1950: «Absentee's Property Law», 1953: «Land Acquisition Law», 1958: «Prescription Law» («Verjährungsgesetz»); vgl. Said: *Zionismus und palästinensische Selbstbestimmung*, S. 116f.

41 Illouz: *Israel*, S. 106.

42 Vgl. Abu-Lughod/Sa'di: *Nakba: Palestine, 1948, and the Claims of Memory*. Zur Ethik der Memorialisierung der Nakba vgl. auch Ahmad H. Sa'adis Nachwort in diesem Band; weiters Said, Edward W.: «Invention, Memory, and Place», *Critical Inquiry* 26/2/2000, S. 175–192.

43 Das «Nakba Law» verbietet subventionierten NGOs, Israels Unabhängigkeitstag als Tag der Trauer zu begehen; vgl. Gutman, Yifat: *Memory Activism: Reimagining the Past for the Future in Israel-Palestine*, Nashville TN: Vanderbilt University Press 2017, Kap. 4, weiters Illouz: *Israel*, S. 58 ff.

44 Hans Keilson's Konzept des sequenziellen Traumas betont den Prozesscharakter von Traumatisierungen und lenkt den Blick vom primären Trauma in Richtung späterer

Die ‚palästinensische Kondition‘ demoliert das Bild der Zukunft: Sie verspricht nicht Offenheit und Hoffnung, sondern Beckett’sches Warten und fatalistische Erwartung neuer Rückschläge. Honaida Ghanim spricht von einem «state of alienation»,⁴⁵ der aus einer planvollen «policy of irresolution»⁴⁶ resultiere. Diese Entfremdung suspendiere die Vergangenheit als produktive Ressource, wie auch die Potenzialität der Gegenwart als Kern möglicher Zukünfte. Palästinensische Subjekte seien in einer unheimlichen historischen Zirkularität gefangen, sie befänden sich in einem existenziellen ›Loch‹, wie Ghanim – sich dabei auf Walter Benjamin beziehend – ausführt:

The Palestinian present is occupied with itself and loaded with its moment, as well as with its immediate consequences, a stubborn tragedy in its continuing reiteration of its particular versions of tragedy. In the ›hole‹ the present is not a balcony anymore that surrounds a time-place that is generative of multiple narratives of the past (the paradise of Palestine, the home of lemons and many colors). [...] Rather it is the triumph of the abstract ›now‹ over temporal possibility, and the freezing of the moment on the edge of the tragedy, while waiting for the (un)coming resolution – no one knows how or when it will come, or if it will come at all, paralleling Walter Benjamin’s messianic moment, in which the dialectic freezes whilst we wait for messianic salvation.⁴⁷

Die palästinensische Erfahrung in Israel, in den besetzten Gebieten und in der Diaspora ist eine Erfahrung von Liminalität. Der Begriff meint einen subjektiven Status, der dauerhaft zwischen zwei existenziellen Ebenen situiert ist. Er bezieht sich auf Übergangssituationen und Bedingungen, die durch die Aufhebung von etablierten Strukturen, die Umkehrung von Hierarchien und Unsicherheit hinsichtlich der Kontinuität von Traditionen und Zukunftserwartungen gekennzeichnet sind.⁴⁸ Liminalität generiert notwendigerweise Widersprüche, Dilemmata und Double binds in allen Lebensbereichen. Sie führt zu einer Irrealisierung, die der palästinensische Regisseur Hany Abu-Assad einmal so beschrieben: «When occupation becomes daily life, reality becomes like fiction.»⁴⁹

Liminalität betrifft die palästinensische Minderheit in Israel in besonderer Weise. Neben sozialen Ungerechtigkeiten in den Bereichen Landbesitz,

Re-Traumatisierungen; vgl. Keilson, Hans: *Sequentielle Traumatisierung bei Kindern. Untersuchung zum Schicksal jüdischer Kriegswaisen* [1979], Gießen: Psychosozial-Verlag 2005.

45 Ghanim, Honaida: «The Urgency of a New Beginning in Palestine: An Imagined Scenario by Mahmoud Darwish and Hannah Arendt», *College Literature* 38/1/2011, S. 75–94, hier S. 77.

46 Ebd.

47 Ebd., S. 84.

48 Von lat. ›limen‹, Schwelle. Zum Konzept der Liminalität siehe Thomassen, Bjorn: *Liminality and the modern: living through the inbetween*, Farnham: Ashgate 2014.

49 Ramsey, Nancy: «Drama Finds a Palestinian Filmmaker», *New York Times* 12.6.2003, <http://www.nytimes.com/2003/06/12/movies/drama-finds-a-palestinian-filmmaker.html> (zugegriffen am 3.4.2015).

Steuerpolitik, politische Partizipation und Bürgerrechte⁵⁰ sind für die ästhetische Produktion vor allem jene Liminalitätseffekte von Bedeutung, die Prozesse der Subjektivierung selbst betreffen: In zeitlicher Hinsicht leben palästinensische Subjekte in einer entleerten Gegenwart. Sie erfahren sich als von der Vergangenheit abgeschnitten und von der Zukunft ausgesperrt. Im Gegensatz zur Zukunftshaltigkeit Israels erleben sie für Edward Said «den endgültigen Exodus aus ihrer eigenen und *jeder anderen Form* von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft.»⁵¹ In räumlicher Hinsicht heißt «sich bewußt als Palästinenser fühlen, [...] seit 1948 in einer Utopie, in einem *nichtvorhandenen Raum* leben zu müssen.»⁵² Jeder Versuch des Subjekts, sich und die eigene Identität territorial zu situieren, führt in einen Widerspruch, denn es muss sich – exiliert in der eigenen Heimat – sagen: Ich bin von hier, meine Wurzeln sind hier, aber auch: Ich bin am falschen Ort, gehöre hier nicht her⁵³ – ein «Schwebezustand im Niemandsland» (Edward Said).⁵⁴

Auf der Ebene repräsentativer Politik gerät bereits die Existenz einer arabischen Minderheit mit der Idee eines demokratischen *und* jüdischen Staates in Konflikt. Dieser muss dazu tendieren, «demokratisch für die Juden und jüdisch für den Rest»⁵⁵ zu sein, wie es der palästinensische Knesset-Abgeordnete Ahmed Tibi einmal ausdrückte. 2018 wurde von der Knesset das «Basic Law» verabschiedet, das den ausschließlich jüdischen Charakter des Staates Israels festschreibt, dem Arabischen seinen Status als offizielle Landessprache nimmt, Jerusalem als ungeteilte Hauptstadt reklamiert und demokratische Rechte von Minderheiten, insbesondere der arabischen, weiter einschränkt. Diese ist mit Diskriminierung und Integrationsdruck konfrontiert, aber auch von Palästinenser*innen außerhalb Israels wird sie immer wieder mit Misstrauen gesehen.⁵⁶

Die Liminalität der palästinensischen Kondition führt schließlich zur Unmöglichkeit einer allgemein anerkannten Benennung der «israelisch-arabischen Minderheit». So ist die Existenz dieser Bevölkerungsgruppe in vielfältiger Weise

50 Siehe Ganim, Asad: *The Palestinian-Arab minority in Israel, 1948–2000. A political study*, Albany: State University of New York Press 2001.

51 Said: *Zionismus und palästinensische Selbstbestimmung*, S. 116; vgl. auch S. 163 f.

52 Ebd., S. 136.

53 Vgl. Timm: *Israel*, S. 58 ff.; weiters Bligh, Alexander: *The Israeli Palestinians: an Arab minority in the Jewish state*, London u. a.: Cass 2003.

54 Said: *Zionismus und palästinensische Selbstbestimmung*, S. 164.

55 Lis, Jonathan: «MK Tibi: Israel Is Democratic for Jews, but Jewish for Arabs», *Haaretz* 22.12.2009, <http://www.haaretz.com/news/mk-tibi-israel-is-democratic-for-jews-but-jewish-for-arabs-1.1603> (zugegriffen am 21.3.2016). In einer Knesset-Rede am Holocaust Memorial Day verurteilte Tibi die in der arabischen Welt weitverbreitete Leugnung der Shoah, vgl. Lis, Jonathan: «Arab MK Slams Holocaust Denial, Wins Praise From Jewish Colleagues», *Haaretz* 27.1.2010: <http://www.haaretz.com/news/arab-mk-slams-holocaust-denial-wins-praise-from-jewish-colleagues-1.262205> (zugegriffen am 21.3.2016); weiters Bligh: *The Israeli Palestinians*, S. 165 ff. und 212 ff.

56 Vgl. Bligh: *The Israeli Palestinians*, S. 165 ff., 212 ff., S. 27 ff., 229 ff. und 249 ff.



148 Das militante Logo der palästinensischen Filmorganisation: AK-47, Olivzweig und Filmrollen, *Le palestine et le cinéma* (1977)

von Unmöglichkeiten bestimmt. Seit dem Ende der 1950er-Jahre bezeichnet der Name «Palästinenser» das Begehren, diese kollektiv zu überwinden.⁵⁷ Dabei kam dem Kampf gegen Verschwinden, Unsichtbarkeit, Irrealisierung und Verleugnung besondere Bedeutung zu. Edward Said:

It became obvious to me that the relationship of Palestinians to the visible and the visual was deeply problematic. In fact, the whole history of the Palestinian struggle has to do with the desire to be visible. Remember the early mobilizing phase of Zionism: «We are a people without a land going to a land without people»? It pronounced the emptiness of the

land and the non-existence of a people.⁵⁸

Tatsächlich verlegte sich die territorial besiegte PLO nach 1967 zunehmend aufs mediale Feld, wo sie kontinuierlich Terrain gewann. Ein Maximum an Sichtbarkeit erreichte die Rede Jasser Arafats vor der UN-Generalversammlung am 13. November 1974. Aber auch der Versuch, selbstbestimmte filmische Strukturen aufzubauen, war seit Ende der 1960er-Jahre vorangekommen: Die Filmorganisation der PLO (Abb. 148) und ihre Teilorganisationen in Amman und Beirut drehten im Exil bis 1982 etwa sechzig Dokumentarfilme.⁵⁹ Es war eine Filmproduktion ohne Staat, ohne Zentrum, exiliert und auf internationale Solidarität angewiesen (etwa aus der DDR oder Ägypten). Als die PLO 1982 im Zuge der israelischen Libanoninvasion Beirut fluchtartig verlassen musste, ging auch ihr Filmarchiv verloren. Der Krieg hatte nicht nur die gesamte zivile Infrastruktur zerstört und viele Tote gefordert – darunter jene von Sabra und Chatila –, sondern auch einen wesentlichen Teil der materiellen Träger einer palästinensischen «Visual History» gelöscht.⁶⁰

57 In Publikationen der Fatah taucht der Begriff zuerst auf. Auch der Terminus «Nakba» spielte bereits Anfang der 1960er-Jahre eine Rolle; vgl. Baumgarten: *Palästina. Befreiung in den Staat*, S. 142 f.; weiters Khalidi: *Palestinian identity*, Kap. 8; sowie Said: *Zionismus und palästinensische Selbstbestimmung*, Kap. 3.

58 Said, Edward W.: «Preface», in: Dabashi, Hamid (Hg.): *Dreams of a nation. On Palestinian cinema*, London u. a.: Verso 2006, S. 1–5, hier S. 2; siehe auch sein gemeinsam mit Jean Mohr gestaltete Foto-Essay: *After the Last Sky. Palestinian lives*, New York: Pantheon Books 1986.

59 Der Dokumentarfilm *VON KOMPARNEN UND KÖNIGEN – AUF DER SUCHE NACH EINEM BILD VON PALÄSTINA* (D/PAL 2004) von Azza El-Hassan (Jg. 1971) beschäftigt sich mit der Suche nach dem verlorenen palästinensischen Filmarchiv. Die Regisseurin floh als kleines Kind nach dem «Schwarzen September» mit ihrer Familie von Amman nach Beirut, das sie 1982 ebenfalls verlassen musste.

60 Filmemacher*innen dieser Periode waren u. a. Sulafa Mirsal, Salah Abu Hannoud und Mustafa Abu-Ali.

Die 1967 gegründete Film- und Foto-Abteilung der Fatah wurde von Hani Jawharieh geleitet, der später Jean-Luc Godard einlud, einen Film für die palästinensische Sache zu drehen. Kais Al-Zubaidi drehte 1969 in Syrien einen der ersten Filme, *FERN DER HEIMAT*, einen zehnminütigen Dokumentarfilm über Kinder:

Ich habe tagelang in einem Flüchtlingslager gedreht, wie sie dort leben, wie sie in den Ferien spielen. Dann holte ich einige Kinder, die ich gefilmt hatte, ins Studio und zeigte ihnen die Aufnahmen. Die Kinder waren fassungslos, weil sie noch nie zuvor einen Film gesehen hatten. Das hat sie so beeindruckt, daß sie anfangen, die ganze Zeit von allein wie aufgezogen zu sprechen, genauer besehen, sich selbst zu kommentieren. [...] Die Kinder wußten natürlich nicht, daß eine Tonspur mitliefe und ihre laut gewordenen Gedanken registrierte. Nachdem ich ein sehr umfangreiches und originelles Tonmaterial besaß, machte ich mit fünf Kindern ein Interview über ihre Wünsche, ihre Lebenslage, ihre Zukunft. Dann habe ich diese drei Elemente: Bild, Originalton und Interviews zu einer künstlerischen Einheit montiert.⁶¹

Nur ein Spielfilm entstand: Kassem Hawals *THE RETURN TO HAIFA* (1981) nach einer Erzählung von Ghassan Kanafani war auch der einzige Film, der sich direkt den Ereignissen von 1948 zuwandte. Das militante PLO-Kino war einer marxistisch-leninistischen Ideologie und Ästhetik verpflichtet und sollte ein nationales palästinensisches Narrativ als Teil des weltweiten antiimperialistischen Kampfes erfinden:

[T]he image of the repressed refugee that had dominated Palestinian culture in previous years gave way to the image of the fighting Fiddaiy. The tale of the suffering and adversity evolved into a story of struggle with emphasis on the future.⁶²

Trotz aller militanten Rhetorik war das Kino der ‚Palästinensischen Revolution‘,⁶³ das die «epoch of silence»⁶⁴ von 1948 bis 1967 beendete, mit seiner Fixierung auf die Ikonografie der verlorenen Heimat und des bewaffneten Kampfs eigentlich ein ‚Trauma-Kino‘. Seine Anfänge waren vom kollektiven Trauma geprägt, an das die ersten Filme der PLO nicht zu rühren wagten. Nurith Gertz und Georges Khleifi argumentieren, dass in diesem Kino

61 Al Zubaidi, Kais: «Der Dokumentarist ist ein Soldat, Patriot und Poet zugleich» [1981], in: Herlinghaus, Hermann (Hg.): *Dokumentaristen der Welt in den Kämpfen unserer Zeit. Selbstzeugnisse aus zwei Jahrzehnten (1960–1981)*, Berlin (Ost): Henschel 1982, S. 307–314, hier S. 307.

62 Gertz/Khleifi: «From Bleeding Memories to Fertile Memories», S. 465.

63 Mohanad Yaqubi kompilierte aus Sequenzen dieses Kinos, und auch aus *ICI ET AILLEURS*, seinen Film *OFF FRAME AKA REVOLUTION UNTIL VICTORY* (2016).

64 Gertz/Khleifi: *Palestinian cinema: landscape, trauma and memory*, S. 11.

the geographically and socially fragmented society is unified around one subject while disregarding anything that might harm national agreement or pride, such as the 1948 defeat.⁶⁵

Ein Manifest von 1973 übte Selbstkritik und forderte einen künstlerischen Richtungswechsel. Auch die Ursachen für die eigene Niederlage sollten in Filmen dargestellt und analysiert werden:

Tatsächlich ist es wichtig, ein palästinensisches Kino zu entwickeln, durch das der Kampf unseres Volkes würdig unterstützt wird, indem es die wahren Gründe für unsere jetzige Lage enthüllt und die einzelnen Abschnitte des Kampfes von uns Arabern und Palästinensern zur Befreiung unseres Landes beschreibt. Das Kino, an dessen Entstehung wir arbeiten, soll die Gegenwart, die Vergangenheit sowie die Zukunft berücksichtigen.⁶⁶

Niederlage und Marginalisierung stellen revolutionäre und künstlerische Bewegungen vor die Aufgabe, einen neuen Zeit-Raum zu kreieren, «a time-place that is generative of multiple narratives of the past» (Honaida Ghanim).⁶⁷ Gilles Deleuze formulierte mit Blick auf die palästinensische Politik ähnlich: Revolutionäre wie künstlerische Bewegungen seien «Kriegsmaschinen»,

die sich überhaupt nicht durch den Krieg definieren, sondern durch eine bestimmte Weise, den Zeit-Raum zu besetzen, auszufüllen, oder neue Zeiträume zu erfinden. [...] Man berücksichtigt zum Beispiel nicht genügend, dass die PLO einen Zeit-Raum in der arabischen Welt erfinden musste.⁶⁸

Dafür spielte die Hinwendung zur traumatischen Geschichte seit der Staatsgründung Israels eine zentrale Rolle. Erst in den 1980er-Jahren begann die Periode um 1948 wieder aufzutauchen.⁶⁹ Besonders sichtbar wurde dies zu am 50. Jahrestag der Gründung Israels, als einige Filme entstanden, die das Gedächtnis der Nakba direkt adressierten: *AL-NAKBA* (ISR 1997) von Benny Brunner und Alexandra

65 Ebd., S. 61.

66 Zit. nach Schlegel, Hans-Joachim: «Probleme und Perspektiven auf dem Wege zu nationalen arabischen Filmkulturen», in: Eichenberger, Ambros (Hg.): *Der afrikanisch-arabische Film. Eine Dokumentation*, Mannheim 1978, S. 145–159, hier S. 157 f.; engl. Übers. MacKenzie: *Film Manifestos and Global Cinema Cultures*, S. 273–275; weiters Dickinson, Kay: *Arab Film and Video Manifestos. Forty-Five Years of the Moving Image Amid Revolution*, Cham: Springer 2018.

67 Ghanim: «The Urgency of a New Beginning in Palestine: An Imagined Scenario by Mahmoud Darwish and Hannah Arendt», S. 84.

68 Deleuze: «Kontrolle und Werden. Gespräch mit Toni Negri», S. 247; siehe Medien, Kathryn: «Palestine in Deleuze», *Theory, Culture & Society* 36/5/2019, S. 2–22.

69 Siehe Ahmad H. Sa'di: «Catastrophe, Memory and Identity: Al-Nakbah as a Component of Palestinian Identity», *Israel Studies* 7/2/2002, S. 175–198.

Jansse (auf der Basis von Benny Morris' Forschungen), ‹1948› von Mohammed Bakri (PAL 1998), IN SEARCH OF PALESTINE – EDWARD SAID'S RETURN HOME (UK 1998) von Charles Bruce und Edward Said sowie ‹ICH KAM NACH PALÄSTINA ...› (D/ISR 1998) von Robert Krieg und Monika Nolte.

Über die Jahre war neben den Kämpfen um soziale Rechte eine eigene mnemopolitische Agenda entstanden.⁷⁰ Gründe für diesen Wandel waren einerseits die Enttäuschung der mit dem Osloer Friedensprozess verbundenen Hoffnungen, andererseits die zunehmende Delegitimierung der PLO⁷¹ und ihres Projektes, über die Idee der Nation Einheit herzustellen. Das Zerschneiden dieses politischen Rahmens und die repressive Politik des israelischen Staates ließ eine fragmentierte Patchwork-Gesellschaft entstehen.⁷² Innerhalb des leeren Ortes der ‹palästinensischen Nation› wurden soziale, religiöse, regionale und Gender-Differenzen immer deutlicher, Kritik an Paternalismus und Korruption innerhalb der politischen Klasse wurden immer lauter. Der Ausfall der utopischen Perspektive suspendierte die Orientierung an der Zukunft und führte zu einer Hinwendung zu den dunklen Zonen der Vergangenheit. Einem globalen Trend entsprechend wurde aus dem Kampf für die Zukunft eine ‹Schlacht ums populäre Gedächtnis›⁷³ (Michel Foucault). Darin ging es vor allem um die Rekonstruktion der Nakba und die archäologische Suche nach Spuren der untergegangenen palästinensischen Zivilgesellschaft.⁷⁴ Gedenkpraktiken wie der ‹Tag der Nakba› wurden in den 1990er-Jahren zu Kristallisationspunkten eines neuen mnemopolitischen Aktivismus.

Dieses Phänomen war Ausdruck einer veränderten Konfiguration von Politik, Geschichte und Gedächtnis, die sich bereits früher in einem neuen Modus filmischer Artikulation abgezeichnet hatte. 1980 benannte ein essayistischer Dokumentarfilm des ebenfalls aus Nazareth gebürtigen Michel Khleifi diesen Epochenbruch schon in seinem Titel: LA MÉMOIRE FERTILE– ‹das fruchtbare Gedächtnis›. Dieser Film war sowohl Resultat als auch Katalysator dieser Veränderungen. Das kollektive Gedächtnis wird in diesem Film zur politischen Ressource: Wo zuvor die ideologische Rede der Fedayin dominierte, konstruiert dieser Film aus den Stimmen von Frauen – bislang stumme Objekte der Geschichte bzw. patriarchale

70 Siehe Gutman: *Memory Activism*.

71 Siehe etwa Said: *Das Ende des Friedensprozesses*; sowie Ashrawi, Hanan: *Ich bin in Palästina geboren. Ein persönlicher Bericht*, Berlin: Siedler 1995.

72 Vgl. Said: *Das Ende des Friedensprozesses*, S. 23.

73 Foucault: ‹Anti-Retro›, in: ds.: *Schriften in vier Bänden, Band 2*, S. 795.

74 Siehe Khalidi: *Before their diaspora. A photographic history of the Palestinians, 1876–1948*; siehe weiters die Projekte ‹Palestine Remembered›, <http://www.palestineremembered.com> (zugegriffen am 21.5.2017) und ‹Zochrot›, <http://zochrot.org/en> (zugegriffen am 21.5.2017). Zochrot organisiert seit 2013 jährlich ‹Cinema 48 mm – The International Film Festival on Nakba and Return› in der Cinematheque Tel Aviv und dem Al-Saraya Theatre in Jaffa.

Allegorie für das verlorene Land – eine neue politische Welt. Ihre aufgezeichneten Erfahrungen, Reflexionen und Erinnerungen sind privat, individuell, alltäglich, machen aber zugleich einen konkreten sozialen Raum erfahrbar, innerhalb dessen sich jede Subjektivierung gegen eine Vielzahl von Unmöglichkeiten behaupten muss.⁷⁵ Im Kontext des palästinensischen Kinos rief LA MÉMOIRE FERTILE völlig neue Artikulationsformen ins Leben.

Bei seinem Versuch, ein neues Modell des politischen Kinos zu entwerfen, bezog sich Gilles Deleuze an prominenter Stelle auf Khleifis Essayfilm. Er sah in LA MÉMOIRE FERTILE ein Beispiel für ein Kino, das er ‚Cinéma mineur‘, also ‚kleines‘ bzw. ‚minoritäres Kino‘, nannte. Er fand es vor allem in Filmen verwirrt, die während der 1970er- und frühen 1980er-Jahre in der sogenannten ‚Dritten Welt‘ entstanden waren. Deleuze benannte einige Merkmale, die dieses ‚Third Cinema‘⁷⁶ als minoritäres Kino auszeichneten: Während der ‚klassische‘ Modus des politischen Kinos (wie auch der Politik im allgemeinen) auf einer unhinterfragten Grenzziehung zwischen dem Privaten und dem Politischen basiere, sei im minoritären Kino das Politische überall. Die Grenzen sind verwischt, jede private Angelegenheit wird unmittelbar zu einer politischen Sache: Alltag, Arbeit, Schule, Familie, Freizeit, Gender- und Generationenbeziehungen bilden die mikropolitischen Felder des ‚Cinéma mineur‘. Auch in Chris Markers SANS SOLEIL kam 1983 dieser Blickwechsel zum Ausdruck: *«Nach einigen Reisen um die Welt interessiert mich nur noch das Banale.»*⁷⁷

Im minoritären Kino gibt es Deleuze zufolge keine ‚Generallinie‘ mehr, der die Filmemacher*innen folgen könnten, wie noch Sergej Eisenstein. Minoritäre Filme müssen stattdessen aus Unmöglichkeiten fabriziert werden. Sie kristallisieren sich an Objekten und Sprechakten aus, die sie im sozialen Gewebe auffinden. Deleuze:

Es hat den Anschein, als lebte das moderne politische Kino nicht mehr wie das klassische von der Möglichkeit von Evolution und Revolution, sondern von Unmöglichkeiten oder, wie bei Kafka, vom *Unerträglichen*.⁷⁸

Im klassischen politischen Kino von Eisenstein, Pudovkin, aber auch jenem von Capra und Ford hatte ‚das Volk‘ als regulatives Bild funktioniert. Deleuze zufolge

75 Siehe Gertz/Khleifi: *Palestinian cinema: landscape, trauma and memory*, S. 74–100; weiters Arsenjuk, Luka: *Political Cinema: The Historicity of an Encounter*, Durham: Dissertation, Duke University 2010, S. 153–220.

76 Siehe Pines, Jim und Paul Willemsen (Hg.): *Questions of third cinema*, London: BFI 1989; weiters Guneratne, Anthony R. und Wimal Dissanayake (Hg.): *Rethinking Third Cinema*, New York: Routledge 2003; sowie MacKenzie: *Film manifestos and global cinema cultures*, S. 207–322.

77 SANS SOLEIL. *Ein Film-Essay von Chris. Marker*, Wien: Stadtkino Filmverleih 1984, S. 3.

78 Deleuze: *Das Zeit-Bild (Kino 2)*, S. 282.

wurdediese Trope der Massen als Subjekt der Geschichte durch Hitlers Aufstieg und den Zweiten Weltkrieg dauerhaft zerstört. Daraus ergibt sich für jedes politische Kino nach Vichy, Drancy und Auschwitz eine Bedingung: Es sei nur möglich

[...] auf der Basis, daß das Volk nicht mehr existiert oder noch nicht existiert ... das Volk fehlt.⁷⁹

Nicht zufällig entstand das postklassische politische Kino zuerst in der ›Dritten Welt‹. Angesichts der (post)kolonialen Gewalt waren die Filmemacher*innen hier überall gezwungen, von einem «ewigen Minderheitsstatus» und einer unlösbaren «kollektiven Identitätskrise»⁸⁰ auszugehen. Ihr Kino musste ohne Totalen von revolutionären, demokratischen, nationalen oder ›volksgemeinschaftlichen‹ Massen auskommen, ohne überlebensgroße Großaufnahmen eines zukunftsgewissen Massen-Subjekts. Deleuze zufolge versuche das minoritäre Kino stattdessen

mit Hilfe von Trance oder Krise ein Gefüge entstehen zu lassen, das reale Elemente zusammenführt, um stellvertretend für ein noch fehlendes Volk kollektive Aussagen hervorzubringen [...].⁸¹

Deshalb befinden sich die Künstler*innen oft in einer isolierten Position. Paul Klee und Franz Kafka sind für Deleuze diejenigen, die zuerst spürten und artikulierten, dass ›das Volk fehlt‹. Deleuze zitiert aus Kafkas Tagebuch und schreibt, dass

die kleinen Literaturen ›in den kleinen Nationen‹ das ›untätige und immer sich zersplitternde nationale Bewusstsein‹ ersetzen und die kollektiven Aufgaben in Abwesenheit eines Volkes erfüllen müssen.⁸²

Wie Kafkas ›kleine Literaturen‹ steht das minoritäre Kino vor der Aufgabe, Kollektivität und Gemeinschaftlichkeit ohne ›Volk‹ zu adressieren. Ebenfalls von zentraler Bedeutung für Deleuze ist eine Stelle aus einem Vortrag, den Paul Klee,

79 Ebd., S. 279. Die Problematik des deutschen Wortes ›Volk‹ ergibt sich im Französischen nicht in derselben Weise. Deleuze sah in der nationalsozialistischen Rhetorik vom ›Volk‹ und der ›Volksgemeinschaft‹ die systematische Zerstörung jedes autonomen, kollektiven Subjekts der Geschichte, vgl. ebd., S. 215 ff. und 337 ff.; siehe Badiou, Alain u. a.: *Was ist ein Volk?*, Hamburg: Laika 2017.

80 Deleuze: *Das Zeit-Bild (Kino 2)*, S. 279.

81 Ebd., S. 288.

82 Ebd., S. 279; vgl. Kafka, Franz: *Gesammelte Werke. Tagebücher 1910–1923*, hg. v. Max Brod, Frankfurt a. M.: Fischer 1983, S. 152 f., siehe weiters Deleuze, Gilles und Félix Guattari: *Kafka. Für eine kleine Literatur*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1976; sowie Kreuzmair, Elias: «Die Mehrheit will das nicht hören. Gilles Deleuze' Konzept der ›littérature mineure‹», *Helikon* 1/2010, S. 36–47.

dessen *Angelus Novus* ein paar Jahre vorher in den Besitz von Walter Benjamin übergegangen war, 1924 anlässlich einer Ausstellung im Kunstverein Jena hielt:

Manchmal träume ich ein Werk von einer ganz großen Spannweite durch das ganze elementare, gegenständliche, inhaltliche und stilistische Gebiet. [...] Wir müssen es noch suchen. Wir fanden Teile dazu, aber noch nicht das Ganze. Wir haben noch nicht diese letzte Kraft, denn: uns trägt kein Volk. Aber wir suchen ein Volk, wir begannen damit, drüben am staatlichen Bauhaus. Wir begannen da mit einer Gemeinschaft, an die wir alles hingeben, was wir haben. Mehr können wir nicht tun.⁸³

Überträgt man dies auf den palästinensischen Zusammenhang, so ergibt sich, dass im klassischen Modus des PLO-Kinos ein nationales Massensubjekt das ›Volk, das fehlt‹ substituieren sollte, um eine revolutionäre nationalistische Perspektive zu konstruieren, während sich das Kino im modernen Modus mit Khleifis *LA MÉMOIRE FERTILE* inmitten der sozialen Fragmentierung selbst situierte. Khleifi verabschiedete die Idee eines nationalen Massensubjekts und ersetzte sie durch eine Assemblage konkreter, vor allem weiblicher Sprechakte.

Das zeitgenössische palästinensische Kino erforscht die Paradoxien der kollektiven Existenz arabischer Bürger*innen des Staates Israels und bewegt sich damit in die «liminal zone between Israel and Palestine»⁸⁴ (Ella Shohat), um dort kollektive Traumata und minorisierte Erinnerungen sichtbar zu machen. Der Fluchtpunkt ›1948‹ erweist sich auch hier als symbolisches Gravitationszentrum. Auch Michel Khleifi drehte 2009 einen Spielfilm, der sich mit den Ereignissen von 1948 beschäftigt. Der Film erzählt die Geschichte eines palästinensischen Filmemachers, der in Europa lebt und nach Ramallah zurückkehrt, um Berichte von Zeitzeugen von 1948 zu filmen: *ZINDEEQ* (VAE/PS/UK/B 2009).

Die im Folgenden analysierten essayistischen Filme von Ula Tabari und Elia Suleiman gehen von der oben beschriebenen Liminalität der palästinensischen Kondition aus. Ihre Filme entfalten sich innerhalb von Michel Khleifis neuem Paradigma minoritärer filmischer Artikulation. Sie erforschen das Potenzial seines Aufbruchs und treiben es entlang unterschiedlicher Fluchtlinien weiter. Ihre Filme stoßen transgressive Bewegungen und Werdensprozesse an. Weder schreiben sie hegemoniale Wirklichkeitskonstruktionen ›Israel/Palästinas‹ dokumentarisch fort, noch stellen sie diese fiktional nach, sondern versuchen, diese mit essayistischen Strategien zu rekonfigurieren.

83 Klee, Paul: *Über die moderne Kunst*, Bern-Bümpliz: Benteli 1945, S. 53; vgl. Deleuze: *Das Zeit-Bild (Kino 2)*, S. 414, Anm. 43.

84 Shohat: *Israeli cinema*, S. 271.

6.1 PRIVATE INVESTIGATION (2002) und JINGA48 (2009) von Ula Tabari

Ula Tabaris *PRIVATE INVESTIGATION* aus dem Jahr 2002 geht von einem Foto aus: Im Rahmen einer Feier zum israelischen Unabhängigkeitstag singen die Kinder eines Schulchors – unter ihnen die Regisseurin selbst – die israelische Nationalhymne *Hatikva* (Abb. 149).⁸⁵ Das Foto wurde Ende der 1970er-Jahre in einer öffentlichen Schule in Nazareth aufgenommen. Im Text des Liedes heißt es:

As long as deep in the heart, the soul of a Jew yearns, and forward to the East
to Zion, an eye looks. Our hope will not be lost, the hope of two thousand
years, to be a free nation in our land, the land of Zion and Jerusalem.

Die israelische Nationalhymne ist für Tabaris Familie kein Lied der Hoffnung (hebr. *ḥatikva*), sondern ein Symbol der Niederlage und des Verlusts. Als Tabaris Mutter in Tarshiha im Norden Galiläas und ihr Vater in Tiberias geboren wurden, lagen beide Orte im britischen Mandatsgebiet Palästina. Heute sind sie Teil des Staates Israel.⁸⁶ Tabari, die 1970 in Nazareth geboren wurde, begann künstlerisch zunächst in den Bereichen Theater und Skulptur zu arbeiten, etwa in palästinensischen Theaterproduktionen in Jerusalem und in der Westbank, in denen sie allerdings ihre eigenen Erfahrungen nicht wiedererkannte. In israelischen Produktionen war sie mit stereotypen Zuschreibungen konfrontiert, immer wieder wurde sie auf Rollenklischees von arabischen Frauen reduziert, wie sie in einem Interview erzählte.⁸⁷ 1996 arbeitete sie mit Elia Suleiman an *CHRONICLE OF A DISAPPEARANCE*, in dem sie eine Hauptrolle spielte.⁸⁸ In dieser Zeit begann sie mit ihrer eigenen Filmarbeit, die die komplexen Wurzeln ihrer Identitätskrise erforscht. Für Tabari ist das Foto aus ihrer Schulzeit ein Bild der Entfremdung, das den Versuch der staatlichen Identitätspolitik, die arabische Minderheit zu entwurzeln, sichtbar macht.⁸⁹ Tabari:

Israel wollte immer die Palästinenser in seinem Innern vom Rest der Araber trennen. Dies ist das beste Mittel, um sie zu kontrollieren. So haben die

85 Siehe Illouz: *Israel*, S. 222 ff.

86 Vgl. Halbreich-Euvrard: *Israéliens, palestiniens, que peut le cinéma?*, S. 33.

87 Vgl. ebd., S. 33 f.

88 Tabari lebt als Filmemacherin, Schauspielerin und Casting Director in Paris. Sie arbeitete mit Elia Suleiman (*THE ARAB DREAM*, 1997), Christophe Loizillon (*LES PIEDS*, 1999), Samir (*FORGET BAGDAD*, 2002), Eyal Sivan & Michel Khleifi (*ROUTE 181*, 2003) sowie mit Steven Spielberg (*MUNICH*, 2005) zusammen. 2005 drehte sie den fiktionalen Kurzfilm *DIASPORA* (F/PS/Jordanien 2005, 16 min, P: Eris & Nada).

89 Siehe Berndt, Daniel: *Wiederholung als Widerstand? Zur künstlerischen (Re-)Kontextualisierung historischer Fotografien in Auseinandersetzung mit der Geschichte Palästinas*, Bielefeld: transcript 2018.



149 Die PRIVATE INVESTIGATION beginnt mit einem Foto, das die Regisseurin als Kind beim Singen der *Hatikva* zeigt; Screenshot aus PRIVATE INVESTIGATION (TC 00:02:41)

Israelis eine künstliche Lügen-Identität erfunden, die der israelischen Araber. Paradoxerweise ist diese Identität zu einer ihrer Schwächen geworden.⁹⁰

In einem Gespräch mit Janine Halbreich-Euvrard beschrieb Tabari die Schule als einen eminent politischen und umstrittenen Raum:

Als «israelische Araberin» bestand meine schulische Erziehung in einer Gehirnwäsche. [...] In den extrem kontrollierten arabischen Schulen in Israel spricht man arabisch, die Lehrer waren palästinensische Araber, aber die Schulen gehörten in den Zuständigkeitsbereich des israelischen Erziehungsministeriums, in dem es Komitees gab, die auf Sicherheitsfragen spezialisiert waren, die Shabak.⁹¹ Diese Komitees kontrollierten die Lehrenden, und wählten die Bücher und Texte aus, auf die wir ein Recht hatten. Noch heute gibt es ein Komitee für arabische Literatur, welches das ganze Jahr arbeitet und seine Vorschläge an den Shabak weiterleitet. Wenn dieser sich weigert, wird das Komitee ausgetauscht.⁹²

Tabari erzählt, dass das Studium des palästinensischen Dichters Mahmoud Darwish zwar an jüdischen Schulen erlaubt sei, «denn es ist wichtig seinen Feind zu kennen»,⁹³ nicht jedoch an Schulen mit in mehrheitlich palästinensischen Kindern, «das könnte ihnen eine Kraft verleihen, die für Israel gefährlich wäre».⁹⁴

90 «Entretien avec Ula Tabari», in: Halbreich-Euvrard: *Israéliens, palestiniens, que peut le cinéma?*, S. 34 (Übers. d. Autors).

91 Akronym für «Sherut haBitachon haKlali», Israels internen Sicherheitsdienst. «Shin Bet» ist eine weitere hebräische Abkürzung für die Israel Security Agency (ISA).

92 «Entretien avec Ula Tabari», in: Halbreich-Euvrard: *Israéliens, palestiniens, que peut le cinéma?*, S. 34 (Übers. d. Autors).

93 Ebd.

94 Ebd.

Das Klassenfoto aus den 1970er-Jahren ist das symbolische Zentrum ihres Films und Ausgangspunkt für eine audiovisuelle Recherche in mehrere Richtungen. Während des israelischen Unabhängigkeitstages sammelt Tabari mit ihrer Videokamera Meinungen auf der Straße: «*Was denken Sie über die Nakba?*», «*Sind Sie ein Palästinenser?*» Sich selbst zu benennen, kommt einer politischen Deklaration gleich. Tabari:

Terminology is politics. [...] Creating this confusion in naming is to create an identity crisis and a division between people. In this case being different is being dangerous, and by manufacturing difference by naming, we have the basis of a kind of war that is being waged. Although in reality, all of us are different, and appreciating our differences opens doors for richness, depth; difference is what makes people interesting.⁹⁵

Heute ist die «arabische Minderheit» in Israel Objekt gegensätzlicher Identitätspolitik, die Elisabeth Timm auf die Formel ««Palästinisierung» versus «Israelisierung»»⁹⁶ bringt. Ula Tabari dokumentiert selbstsichere, befangene und auch abwehrende Stimmen: «*I don't think they should be Palestinians, they are Israelis.*» In PRIVATE INVESTIGATION wird das Spektrum an subjektiven Positionen hör- und sichtbar, die auf das Dilemma, israelische*r Bürger*in mit arabischen Wurzeln zu sein, antworten. Der Film ist eine Assemblage von Stimmen, die von der kollektiven Identitätskrise der «arabischen Minderheit» in Israel zeugt.

Tabari recherchiert mit ihrer Kamera über die Zeit, als das Foto aufgenommen wurde. Sie filmt das Schulgebäude, trifft ihre einstigen Lehrer*innen und konfrontiert sie mit ihren Fragen. Die Schule wird als zentraler Ort des Politischen kenntlich. Von Beginn an zielte die staatliche Erziehungspolitik darauf ab, ein identitäres Standardmodell durchzusetzen. Minoritäten sollten sich «israelisieren» und damit Teile ihrer kollektiven Identität und Erinnerung verleugnen. Dies betraf nicht nur die palästinensische Minorität, auch mizrahische Juden aus arabischen Ländern wurden dazu angehalten, ihre «orientalische» Seite zu unterdrücken.⁹⁷

PRIVATE INVESTIGATION erforscht neben der Schule vor allem die Familie der Regisseurin: Ihr Vater, der kurz nach den Dreharbeiten verstarb, rezitiert eigene Gedichte. Der Film verleiht ihm in diesen Sequenzen eine intensive melancholische Präsenz. 90 % seiner Familie lebt(e) im Exil, er selbst verbrachte Jahre in Ägypten und im Libanon (Abb. 151). Tabaris Mutter hat vor ihrer Pensionierung als Lehrerin gearbeitet. In einer langen Sequenz sitzen Mutter und Tochter, die

95 Zit. nach Grabher, Peter: «Ula Tabari: «The struggle for meanings is the struggle to exist». Conversation with Peter Grabher», in: Elm, Michael, Kobi Kabalek und Julia B. Köhne (Hg.): *The Horrors of Trauma in Cinema. Violence Void Visualization*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing 2014, S. 251–269, hier S. 258 und S. 260.

96 Timm: *Israel*, S. 58.

97 Siehe Shohat: *Israeli cinema*, Kap. 3.

Repräsentantinnen zweier Generationen, in der Küche⁹⁸ und sprechen über die Geschichte, die die Familie geprägt hat, während die Mutter Gemüse fürs Abendessen schneidet. Sie wurde 1940 geboren, nach 1948 blieb sie in Nazareth, von wo sie mehrmals ausgewiesen wurde. Der Rest der Familie verließ die Heimat. Während des Küchengeprächs werden die hyperpolitisierenden Effekte der Geschichte auf die Familie spürbar: Eltern und Kinder teilen eine problematische Welt, die ständig in den intimen Raum der Familie eingebrochen ist.

Der Film stellt der Schule, die Tabari besuchte, das Porträt einer selbstorganisier-ten freien Schule entgegen: Die Massar School in Nazareth, die aus einem privaten Kindergarten entstand, ist ein ehrgeiziges pädagogisches Projekt, das den Kindern viel Freiheit bietet. Jedes Jahr am 14. und 15. Mai kollidieren die kollektiven Nar-rative. In der Massar School wird den Kindern anderes erzählt wie in staatlichen

Schulen.⁹⁹ Tabari ist mit der Kamera dabei, als ihre Mutter den Kindern die gewaltsamen Ereignisse von 1948 aus eigenem Erleben erzählt. Ihre Präsenz verkörpert eine Gegenerzählung zum offiziellen Diskurs: «*The Nakba is a sad day. Tomorrow I will be very sad, because I'll remember what happenend long ago, 53 years ago.*» (Abb. 150)



150 Tabaris Mutter, die Lehrerin; Screenshot aus PRIVATE INVESTIGATION (TC 01:03:54)



151 Tabaris Vater, der Dichter; Screenshot aus PRIVATE INVESTIGATION (TC 01:19:30)

Der Film dehnt dann seine Inves-tigation vom Thema der Identität auf die Frage der Territorialität aus. Tabari filmt den Vertreter einer palästinensi-schen NGO, der ausländischen Fern-sehjournisten die staatliche Praxis der Konfiszierung von Land erläu-tert, die dazu geführt hat, dass die arabische Minderheit zwar etwa 20% der Bevölkerung stellt, aber nur noch 2,5% des Landes besitzt.

98 Die Küche ist ein wichtiger Topos des minoritären Kinos, etwa in Martha Roslers SEMIOTICS OF THE KITCHEN (USA 1975).

99 Siehe Naveh, Eyal J.: «The Dynamics of Identity Construction in Israel Through Education in History», in: Rotberg, Robert I. (Hg.): *Israeli and Palestinian narratives of conflict. History's double helix*, Bloomington: Indiana University Press 2006, S. 244–270. In MA'ALOUL CELEBRATES ITS DESTRUCTION (1984) von Michel Khleifi berichten Flüchtlinge aus dem zerstör-ten Dorf Ma'aloul. Ihre Erzählungen widersprechen dem, was der Dorflehrer – einst selbst Flüchtling – seinen Schüler*inn in Übereinstimmung mit dem offiziellen Diskurs des isra-elischen Erziehungsministeriums erzählt; vgl. Gertz/Khleifi: *Palestinian cinema: landscape, trauma and memory*, S. 81.



152-153 Tabari befragt ihre Nichten Adan und Ward nach ihrer Meinung zur Möglichkeit von Frieden; Screenshots aus PRIVATE INVESTIGATION (TC 01:08:47, 01:08:49)

Auch Nisreen Daher, die Schwester der Regisseurin und ehemalige Aktivistin äußert sich zur kollektiven Identitätskrise, die der Film erforscht:

«Everyone has inner struggles and confusion. [...] Most people don't know themselves and when you ask them about themselves, they start to stutter. They don't stutter because of the camera or because they're afraid. They simply don't know. There's a reason for that. It's a result of a very old policy. In our home these things had less of an impact. Not because my father raised us on nationalistic values, but because he didn't raise us on this country's <typical> values. We knew we weren't Israelis or Jews, but we didn't know who we are.»

Nisreens Mann Jamal unterrichtet an der Birzeit Universität bei Ramallah Philosophie. Auch er sieht in der Liminalität palästinensischer Identität und deren nationaler <Unterbestimmtheit> ein Ergebnis israelischer Identitätspolitik:

«If they really wanted to solve this problem called <Palestinians> just as the Americans solved the problem of the blacks or the Indians, they'd have to act in a different manner. At least in a manner that doesn't clash with our identity and culture, they'd have to recognize us as a minority with a national identity and deal with us as such. That doesn't clash at all... It even works perfectly with the so-called democratic system. But they acted in a completely different manner, which contradicts the claim that this state is democratic, [...] which creates and created today a problem with our level of awareness. We are undefined, as far as the state is concerned, because this is a Jewish state. We're also politically undefined, and of course on the level of affiliation as well.»

Tabaris filmisches Unternehmen zielt auf Autonomie und auf die Befreiung aus dem subalternen Verhältnis zum hegemonialen israelischen Anderen. In einer kurzen Einstellung filmt sie sich selbst vor dem Spiegel, ihre Hand verdeckt das hebräische Wort «Freund», lesbar bleibt nur noch «ich erinnere mich» (Abb. 154). Erst in einem herrschaftsfreien Raum könnte ein Dialog auf Augenhöhe stattfinden. Dazu müsste es jedoch zunächst zu einem radikalen Bruch kommen:



154 Filmische Selbstreflexion in Auseinandersetzung mit dem Blick des Anderen; Screenshot aus PRIVATE INVESTIGATION (TC 01:02:55)



155 Denkbild am israelischen Unabhängigkeitstag; Screenshot aus PRIVATE INVESTIGATION (TC 00:07:23)

Solange die Welt nicht aufhört, die Existenz Palästinas mit Israel zu verbinden, werde ich diese erzwungene Gemeinschaft ertragen müssen. Bevor die Welt versteht und einräumt, dass Palästina für sich selbst steht, werde ich weiterhin gezwungen sein, mit Israel zu koexistieren, bevor ich überhaupt existiere. Ich wurde als das Resultat eines Liebesaktes zwischen zwei Menschen geboren – meiner Mutter und meinem Vater – Israel war niemals daran beteiligt.¹⁰⁰

PRIVATE INVESTIGATION ist Ula Tabaris persönliche «Unabhängigkeitserklärung» (Abb. 155). Essayistisch ist der Film, indem er mit seinen Fragen eher auf emotionale und mentale Prozesse als auf soziale Tatbestände zielt: Wie bin ich die geworden, die ich bin? Die Antworten sucht Tabari im Sozialen: in Narrativen, Praxen und Institutionen. Ihr Film ist ein audiovisueller Selbstvergewisserungsprozess, der umso politischer wird, je weiter er die historisch-politische Infrastruktur von

100 Tabari, Ula: «Private Investigation. Begleittext zur Programmreihe des ZDF/Das kleine Fernsehspiel», zit. nach *Festivalprogramm der 16. Tage des unabhängigen Films Augsburg, 2002*.



156–157 Capoeira und Oral History als Praktiken des Widerstands; Screenshots aus JINGA48 (TC 00:50:25, 01:07:50)

kollektiven Identitäten und Subjektivierungsweisen in Israel offenlegt. Der Film stellt einen *«point de vue documenté»*¹⁰¹ in der Tradition Jean Vigos dar. Tabari geht davon aus, dass das Kino Teile der Realität destabilisieren kann:

Dem Bild eignet etwas Großartiges. Es dient dazu, sich zu erinnern, zu dokumentieren, zu archivieren. Das Bild steht gegen den Tod, es erlaubt uns, uns mit ihm zu konfrontieren, mit der Trauer zu beginnen und ihn uns anzueignen. [...] Für mich ist das ein Moment, in dem man mit ihm einen Teil der Wirklichkeit zum Stillstand bringt. [...] Vermittels des Kinos kann ich meinen Zorn und meine Hoffnungen zeigen. Angesichts der Aggression und der Ungerechtigkeit, in einer Welt, die von einem Einheitsdenken verstümmelt ist, artikuliert das Kino auf seine Weise einen Schrei, der befreit.¹⁰²

Sieben Jahre später wird Ula Tabari bei ihrer Recherche von Adan und Ward unterstützt, den Kindern von Nisreen und Jamal Daher, die die Regisseurin bereits in *PRIVATE INVESTIGATION* interviewt hat (Abb. 152–153). Damals waren die beiden Schwestern als selbstbewusste Schülerinnen der Massar School aufgetaucht, die ihre Eltern mitbegründet haben. Sie gehörten zur ersten Generation von Schüler*innen, inzwischen sind sie zu Teenagern herangewachsen. *JINGA48* ist das Porträt ihrer Generation.

Adan und Ward nehmen als Protagonist*innen an einer Nachforschung mit Kamera und Schnittcomputer teil, die Tabari anleitet und begleitet. Nach der traumatisierten ersten Generation von 1948, die in *PRIVATE INVESTIGATION* zu Wort kam, spürt der Film der Situation der dritten Generation nach. Adan und Ward folgen ihren leidenschaftlichen Fragen und ihrem Sinn für Ungerechtigkeit. *JINGA48* zeigt, wie die beiden eine subjektive Position entwickeln, die ihren

101 Vgl. Vigo, Jean: «Vers un cinéma social» [1930], in: Chevalier, Jacques (Hg.): *Regards neufs sur le cinéma*, Paris: Seuil 1953, S. 49.

102 «Entretien avec Ula Tabari», in: Halbreich-Euvrard: *Israéliens, palestiniens, que peut le cinéma?*, S. 35 f. (Übers. d. Autors).



158 Video als Werkzeug der Analyse; Screenshot aus JINGA48 (TC 01:08:37)

minoritären Status affirmiert und sie Handlungsmacht aufbauen lässt. Am Ende kulminiert die filmische Recherche in einem Affektbild vom ›Revolutionär-Werden‹ der palästinensischen Teenager.

JINGA48 konterkariert dieses Ende durch die Darstellung jener Identitätskrise, die in PRIVATE INVESTIGATION begonnen wurde. Wir lernen Hassan

kennen, einen zwölfjährigen Buben arabischer Herkunft, dessen subjektive Position die Ziele der offiziellen israelischen Identitätspolitik auf fast unheimliche Weise erfüllt. Seine Identifikation mit der majoritären Position geht deutlich mit Rassismus und Aggressivität einher:

Tabari: *«If you were a soldier in the Israeli army whom would you fight?»*

Hassan: *«Jordan and Palestine.»*

Tabari: *«Are you willing to kill a Palestinian or a Jordanian?»*

Hassan: *«Yes!»*

Tabari: *«Yes? Don't you have relatives in Nablus, Gaza, Jerusalem or Ramallah?»*

[Hassan schüttelt den Kopf.]

Tabari: *«What about Haifa?»*

Hassan: *«I only have one relative.»*

Tabari: *«Do you know that people of Haifa are Palestinians?»*

Hassan: *«I can kill Palestinians who are no relatives of mine.»*

Tabari: *«Are there Palestinians in Nazareth?»*

Hassan: *«No!»*

Tabari: *«Are you Palestinian?»*

Hassan: *«No, I'm Israeli.»*

Digitales Video wird zum Tool für die Analyse von Subjektivierungsprozessen (Abb. 158). Beim Betrachten des Interviews am Schnittplatz fragt Tabari die Mädchen: *«What can we say to a child like Hassan?»* Wie ist eine solche Subjektivierung möglich? Die Sequenz hilft, die Auseinandersetzungen um Identität und Gedächtnis zu verstehen, in die Adan und Ward verwickelt sind.

Es ist hilfreich, die Kategorien der Minderheit und der Mehrheit so zu verstehen, wie sie Gilles Deleuze und Félix Guattari ausgearbeitet haben. Die beiden schlagen vor, die beiden Terme nicht mehr als solche der Quantität – die Vielen und die Wenigen – zu begreifen, sondern als solche der Qualität. Mehrheit und Minderheit werden so zu konträren Polen von Subjektivierung: ›Mehrheit‹

beruht auf einem abstrakten Standardmodell, das eine Anzahl von Merkmalen – etwa ‚männlich‘, ‚weiß‘, ‚heterosexuell‘ – als hierarchisch organisierte Punkte anordnet, ‚Minderheiten‘ beruhen dagegen auf Punkten, die in ihrer Bewegung zu Linien werden, den berühmten ‚Fluchtlinien‘ des Deleuzianischen Werdens. Daraus ergibt sich, dass niemand die ‚Mehrheit‘ restlos verkörpern kann, da aus prinzipiellen Gründen immer Differenzen zur abstrakten Matrix des Standardmodells bestehen bleiben müssen. Die Verwirklichung des Wunsches, Mehrheit zu werden oder ihren Platz zu erobern, geht Deleuze zufolge notwendigerweise mit Formen von Gewalt einher. Denn das Subjekt muss dazu jede Differenz zur mehrheitlichen Matrix löschen: Im Selbstbezug um den Preis von Entfremdung, Narzissmus oder Depression, im Bezug auf den Anderen in den Formen des Chauvinismus, Sexismus, Faschismus, Rassismus und Antisemitismus. In Deleuzianischer Perspektive ist die Menge der Mehrheit strenggenommen immer leer, wie umgekehrt jede*r eine Minderheit ist. ‚Minoritär-werden‘ bedeutet für Deleuze daher keineswegs Mangel und Tod, sondern muss ganz im Gegenteil als kreative Option affirmiert werden:

Kurz gesagt ist eine universelle Figur des minoritären Bewußtseins als Werden eines jeden denkbar, und dieses Werden ist Schöpfung.¹⁰³

Dieses Konzept kann auf den zitierten Dialog angewendet werden: Indem sich Hassan das mehrheitliche Standardmodell zu eigen macht, ist er dazu gezwungen, jene Merkmale zu unterdrücken, die ihn von diesem Modell unterscheiden. Durch aggressive Disidentifikation mit dem palästinensischen Eigenen, das zum Anderen wird, gelingt ihm diese subjektive Volte. Angesichts des sozialen und institutionellen Drucks ist die Wahl des Buben eine verständliche Option, die jedoch fundamental widersprüchlich bleiben muss.¹⁰⁴

Angesichts desselben Dilemmas entscheiden sich Adan und Ward für eine andere, minoritäre Option. Die Mädchen hinterfragen ihr palästinensisches Erbe und nehmen es unter völlig anderen diskursiven Umständen in Besitz wie die zweite Generation von Aktivist*innen, zu der die Filmemacherin zählt. Die Welt, in der Adan und Ward leben, ist von einem Patchwork lokaler mikropolitischen Kämpfe geprägt und von Differenzen innerhalb der palästinensischen Zivilgesellschaft, die stärker und sichtbarer sind als je zuvor.

Adan und Ward untersuchen das soziale Gewebe ihres persönlichen Umfelds: Familie, Freund*innen, Aktivist*innen. Sie greifen die nationalistische palästi-

103 Deleuze, Gilles: «Philosophie und Minderheit», in: ds.: *Kleine Schriften*, Berlin: Merve 1980, S. 27–29, hier S. 29; weiters Deleuze, Gilles und Félix Guattari: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie 2*, Berlin: Merve 1992, S. 147 ff. und 396 ff.

104 Siehe Nasser: *Palestinian identity in Jordan and Israel*, S. 1–42.



159 Footage vom ‚Tag des Bodens‘ am 30. März 1976; Screenshot aus JINGA48 (TC 00:01:41)



160 Israelisches Schulbuch für arabische Kinder; Screenshot aus JINGA48 (TC 00:04:53)



161 Mit einem Vertreter des Erziehungsministeriums; Screenshot aus JINGA48 (TC 00:39:10)

nische Ikonografie auf, ihre Bilder, Symbole, Lieder und ‚Lieux de mémoire‘ (Pierre Nora). Mehrere Sequenzen des Films zeigen die beiden im Dialog mit Aktivist*innen, etwa einem Mitarbeiter der Menschenrechts-NGO Adalah – Legal Center For Arab Minority Rights (Abb. 157).¹⁰⁵ Die Kamera beobachtet sie beim Capoeira üben, einer Kampfkunst, die von brasilianischen Nachfahren afrikanischer Sklav*innen entwickelt wurde (Abb. 156). Jinga ist eine Grundbewegung des Capoeira, die Angriff und Verteidigung in einer Geste vereint. Der Filmtitel – JINGA48 – bezeichnet die Weise, in der sich die Mädchen ihre Geschichte und ihre Identität aneignen: reaktiv und kreativ zugleich.

Die historische Recherche der Mädchenkonzentriert sich auf den ‚Land Day‘, arabisch Yom al-Ard, einen jährlichen Gedenktag an die Ereignisse des 30. März 1976: Gegen das Vorhaben der israelischen Regierung, tausende Dunam Land zu enteignen, wurden damals ein Generalstreik und Protestmärsche in arabischen Städten und

Dörfern vom Galil bis in den Negev organisiert. In Konfrontationen mit der israelischen Armee und Polizei wurden sechs palästinensische Bürger Israels getötet, etwa hundert verletzt und hunderte verhaftet.¹⁰⁶

Dieser historische Kampf um ihr Land war für das Verhältnis der arabischen Bürger*innen zum israelischen Staat von einschneidender Bedeutung. Zum ersten Mal seit 1948 hatten Palästinenser*innen in Israel eine kollektive Antwort auf die israelische Konfiskationspolitik organisiert. Heute erinnern sich nur wenige an diese Ereignisse. Adan und Ward sprechen mit Zeitzeug*innen, die an den Auseinandersetzungen in den 1970er-Jahren teilgenommen haben (Abb. 157) und

¹⁰⁵ Vgl. <http://adalah.org/eng> (zugegriffen am 3.4.2019).

¹⁰⁶ Vgl. Kimmerling/Migdal: *The Palestinian people*, S. 195f.

162 Affektbild
vom «Revolutionär-
Werden» palästinensischer
Teenager;
Screenshot aus
JINGA48
(TC 01:13:48)



besuchen einen Friedhof, auf dem die «Märtyrer» begraben sind. Film-Footage von 1976 (Abb. 159), die die Mädchen im Internet fanden, hatte diesen «Tigersprung ins Vergangene» (Walter Benjamin)¹⁰⁷ angestoßen, ähnlich wie das Klassenfoto aus Ula Tabaris Kindheit in ihrem ersten Film.

Ein weiterer Gegenstand der Recherche ist die staatsbürgerliche Erziehung in der Schule. JINGA48 schreibt auch hier Motive aus PRIVATE INVESTIGATION fort, indem sie in die Lebenswelt der beiden Mädchen übersetzt werden. Ein aktuelles Schulbuch, das arabische Kinder die israelische Flagge schwenkend darstellt, empört die beiden Mädchen (Abb. 160), die die dominante Perspektive selbstsicher in Frage stellen. In ihrem mit Postern von Pop-Stars tapezierten Zimmer berichtet eine von ihnen, dass fünf Fußballfans eingesperrt wurden, weil sie im Stadion die palästinensische Flagge für ihr Team geschwenkt hätten. Sie treffen einen Repräsentanten des Erziehungsministeriums und konfrontieren ihn mit hartnäckigen Fragen: «Warum ist da keine palästinensische Flagge?» Sie kritisieren die staatliche Unterscheidung zwischen einer «Primary Identity» – der jüdisch-israelischen – und einer «Secondary Identity» – der arabisch-israelischen Identität (Abb. 161).

Adan und Ward kommen durch Fragen, Zuhören und Streiten voran, indem sie Capoeira praktizieren und mit der Filmemacherin Material am Schnittplatz diskutieren. «Warum?» ist ihre leitende Frage. Gilles Deleuze zufolge ist sie die Frage des minoritären Kinos schlechthin:

«Warum?» ist die Frage des Innen, die Frage des Ich: wenn nämlich das Volk fehlt, wenn es in Minoritäten zerstreut ist, dann bin ich es, der zunächst ein Volk ist [...]. «Aber warum?» ist auch die Frage des Außen, die Frage der Welt und die Frage des Volkes, das, gerade weil es fehlt, sich erfindet [...].¹⁰⁸

¹⁰⁷ Benjamin: «Über den Begriff der Geschichte», S. 701.

¹⁰⁸ Deleuze: *Das Zeit-Bild (Kino 2)*, S. 284.

Der Film endet mit einer affektiven Klimax, zu der die Anwesenheit der Kamera, das Wissen gefilmt zu werden, beigetragen haben mag: Während einer Demonstration gegen Ehud Olmerts Besuch einer Schule in Nazareth, wird eines der Mädchen von Emotionen überwältigt (Abb. 162). Die protestierenden Schüler*innen machen den israelischen Ministerpräsidenten für die Bombardierung von Gaza verantwortlich, die die israelische Armee um die Jahreswende 2008/09 durchführte, als die Mädchen gerade mit der Kamera unterwegs gewesen waren.¹⁰⁹ Dabei wurden der israelischen Menschenrechtsorganisation B'Tselem¹¹⁰ zufolge allein 320 Kinder und Jugendliche unter 18 Jahren getötet.¹¹¹ Der Name der Militäroperation, «Gegossenes Blei», verwies auf ein israelisches Chanukka-Kinderlied. Die demonstrierenden Teenager skandieren: «*Olmert, wie viele Babies hast Du getötet?*» Ihre Affektion scheint aus einer Mischung aus Zorn, dem Schwinden der Angst und der Freude über die Wahrnehmung eigener Handlungsmacht zu rühren. Die Einstellung lässt an Baruch de Spinoza denken, der in seiner *Ethik* Affekte definierte als

Affektionen des Körpers, durch die das Tätigkeitsvermögen vergrößert oder verringert; gefördert oder gehemmt wird [...].¹¹²

Spinoza behauptet, dass jedes physische oder mentale Ding danach «strebt [lat. «conatur»], soviel an ihm liegt, in seinem Sein zu verharren».¹¹³ Eine Person sei betrübt durch alles, was seinem «conatus» (dt. «Streben») entgegensteht. Freude (lat. «laetitia») definierte Spinoza als den «Übergang des Menschen von geringerer zu größerer Vollkommenheit»,¹¹⁴ Traurigkeit (lat. «tristitia») sei dagegen «der Übergang des Menschen von größerer zu geringerer Vollkommenheit».¹¹⁵ Auf das Unerträgliche durch ein Revolutionär-Werden zu antworten, ist eine freudvolle Option, die Disempowerment, Depression und Entfremdung überschreitet. JINGA48 versucht, die Möglichkeit dieser Option zu demonstrieren.

109 Vgl. Grabher: «Ula Tabari: «The struggle for meanings is the struggle to exist»», S. 261.

110 Vgl. <https://www.btselem.org> (zugegriffen am 27.5.2016).

111 Vgl. «B'Tselem's investigation of fatalities in Operation Cast Lead»: https://www.btselem.org/download/20090909_cast_lead_fatalities_eng.pdf (zugegriffen am 27.5.2016).

112 Spinoza, Baruch de: *Die Ethik*, Stuttgart: Reclam 1977, S. 255 (III, Def. 3).

113 Ebd., S. 273 (III, Prop. 6).

114 Ebd., S. 397 (III, Affectuum Def. 2).

115 Ebd. Zur Spinoza-Rezeption in Israel siehe Dunkhase, Jan Eike: *Spinoza der Hebräer. Zu einer israelischen Erinnerungsfigur*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2013, S. 26 ff.

6.2 THE TIME THAT REMAINS (2009) von Elia Suleiman

Elia Suleimans Kino beginnt als ästhetisches Werkzeug der Post-Memory: *THE TIME THAT REMAINS – CHRONICLE OF A PRESENT ABSENTEE* (UK/I/B/F 2009) re-inszeniert palästinensische Geschichte durch die Linse der persönlichen Erinnerungen des Filmemachers sowie den in Erzählungen, Briefen, Gesten und Objekten überlieferten Erinnerungen seines Vaters, Fuad Suleiman. Mit *THE TIME THAT REMAINS* eignet sich Suleimans Kino die historische Fiktion an. Ohne dabei filmisches Nation Building zu betreiben, bebildert er palästinensische Geschichte seit der Nakba entlang der Erinnerungen seines Vaters und der fragilen Präsenz seiner greisen Mutter, die kurz nach der Fertigstellung des Films verstarb.

Auch *THE TIME THAT REMAINS* kann als Fortsetzung eines früheren Films betrachtet werden: Bereits *CHRONICLE OF A DISAPPEARANCE* von 1996 enthielt ein Porträt des Vaters, der nach den Dreharbeiten für diesen Film starb. Man sieht ihn darin schlafend in tiefer Nacht, während aus dem Fernseher nach Programmschluss die *Hatikva* vor wehenden israelischen Fahnen in Endlosschleife ertönt. Suleiman hielt die Idee zu *THE TIME THAT REMAINS* lange Zeit für unrealisierbar. Er betrachtete ihn als «the film that I most probably will not make».¹¹⁶ Der Adaption einer Geschichte, die nicht ausschließlich auf seiner persönlichen Erfahrung beruhte, stand der Regisseur skeptisch gegenüber. Dieses Zögern hatte möglicherweise aber auch strukturelle Gründe: Nach den Ereignissen von 1948 waren israelische und Hollywood-Filme hegemonial in der fiktionalen Darstellung dieser Epoche. Anlässlich der Premiere des Filmes in Cannes schrieb Suleiman eine kurze Synopsis des Films:

It's a semi biographic film, in four historic episodes, about a family – my family – spanning from 1948 until recent times. The film is inspired by my father's diaries of his personal accounts, starting from when he was a resistant fighter in 1948, and by my mother's letters to family members who were forced to leave the country since then. Combined with my intimate memories of them and with them, the film attempts to portray the daily life of those Palestinians who remained in their land and were labeled as «Israeli-Arabs», living as a minority in their own homeland.¹¹⁷

116 Interview mit Elia Suleiman, Extra auf der DVD-Edition von *THE TIME THAT REMAINS*. Die Filmografie Suleimans: *INTRODUCTION TO THE END OF AN ARGUMENT* (Ko-Regie, 1990), *THE GULF WAR, WHAT NEXT?* (1993), *CHRONICLE OF A DISAPPEARANCE* (1996), *WAR AND PEACE IN VESOUL* (1997), *THE ARAB DREAM* (1998), *CYBER PALESTINE* (1999), *DIVINE INTERVENTION* (2002), *THE TIME THAT REMAINS* (2009), *7 DAYS IN HAVANA* (2012), *IT MUST BE HEAVEN* (2019).

117 Suleiman, Elia: «*THE TIME THAT REMAINS – Synopsis*»: <https://www.festival-cannes.com/en/films/the-time-that-remains> (zugegriffen am 21.6.2019).

Die Filmerzählung korrespondiert in vielerlei Hinsicht der wirklichen Biografie des Regisseurs: Suleiman wurde 1960 in Nazareth geboren, im selben Jahr, als Marker seinen Israel-Film fertigstellte. Suleimans Vater arbeitete als Graveur, die Mutter (wie auch Ula Tabaris Mutter) als Lehrerin. Als er vierzehn Jahr alt war, wurde sein Vater wegen Waffenschmuggels verhaftet. 1977 – ICI ET AILLEURS hatte ein paar Monate zuvor in Paris seine Premiere erlebt – wurde der junge Elia Suleiman selbst in Tel Aviv verhaftet. Er weigerte sich, ein Dokument zu unterzeichnen, in dem er seine PLO-Mitgliedschaft erklärt hätte, und ging stattdessen nach London und 1982 nach New York, wo er bis 1993 lebte und Film studierte.¹¹⁸ Zehn Jahre später wurde die Oscar-Nominierung seines zweiten Spielfilms DIVINE INTERVENTION (F/MA/D/PAL 2002) in der Kategorie ‹Best Foreign Language Picture› von der Academy of Motion Picture Arts and Sciences mit der Begründung abgelehnt, das Produktionsland Palästina sei kein von der UNO anerkannter Staat.¹¹⁹

Suleimans erster Film, den er 1990 gemeinsam mit dem libanesisch-kanadischen Künstler Jayce Salloum¹²⁰ montierte, unterzog das visuelle Imaginäre des Nahostkonflikts einer radikalen Kritik. Das essayistische Kompilationsvideo INTRODUCTION TO THE END OF AN ARGUMENT / INTIFADA – SPEAKING FOR ONE-SELF... SPEAKING FOR OTHERS / MUQADIMMAH LI-NIHAYAT JIDAL (USA 1990) dekonstruierte dominante mediale Repräsentationen des Nahen und Mittleren Ostens mit den subversiven Strategien des Found-Footage-Films und des ‹Culture Jammings›.¹²¹ Er entstand im Kontext der Intifada (1987–1993), des ersten kollektiven Aufstands der Palästinenser*innen nach einem Jahrzehnt der Besetzung der Westbank und Gazas, viele von ihnen Kinder, Jugendliche und Frauen. Dieser Aufstand führte zu einer Autonomisierung der palästinensischen Basis von ihrer Führung und war ein wichtiger Faktor für die Aufnahme der Osloer Friedensverhandlungen. Zum ersten Mal musste sich die israelische Öffentlichkeit mit Bildern jener Gewaltherrschaft konfrontieren, die die Armee in ihrem Namen seit über zehn Jahren über eine Zivilbevölkerung ausübte. ‹Es war das erste Mal, daß das Fernsehen etwas Positives für die Palästinenser bewirkt hat›,¹²² meinte Mahmoud Darwish später.

INTRODUCTION TO THE END OF AN ARGUMENT, der ganz auf Off-Kommentar verzichtet, besteht aus einer wilden Collage von Filmsequenzen, die aus dem Archiv jener Bilder entwendet wurden, die seit den Anfängen des Kinos den Chrono-

118 Vgl. Gertz/Khleifi: *Palestinian cinema: landscape, trauma and memory*, S. 40.

119 Wazir, Burhan: ‹Palestinian film denied Oscars entry›, *The Guardian* 15.12.2002: <https://www.theguardian.com/world/2002/dec/15/film.filmnews> (zugegriffen am 24.5.2017).

120 Siehe <https://vimeo.com/salloum> (zugegriffen am 3.6.2019).

121 Siehe DeLaure, Marilyn, Moritz Fink und Mark Dery (Hg.): *Culture jamming: activism and the art of cultural resistance*, New York: New York UP 2017.

122 Darwish: *Palästina als Metapher*, S. 172.



163-166 Dekonstruktion dominanter audiovisueller Repräsentationen des «Nahen Ostens»; Screenshots aus INTRODUCTION TO THE END OF AN ARGUMENT (TC 00:29:59, 00:21:53, 00:30:43, 00:05:19)

topos Palästina-Israel formten. Referenzen sind u. a. THE SHEIK (USA 1921) mit Rudolph Valentino, Otto Premingers EXODUS (USA 1960, Abb. 163) und David Leans Epopöe LAWRENCE OF ARABIA (UK 1962), aber auch kritische Filme wie Gillo Pontecorvos LA BATTAGLIA DI ALGERI (I/ALG 1966) und Constantin Costa-Gavras HANNA K (F/ISR 1983). Die Grenze zwischen Kunst und Nicht-Kunst spielt für den Diskurs des Films keinerlei Rolle: Unterschiedlichste Fundstücke aus Hollywood-Blockbuster-Spielfilmen und -Animationen (Abb. 164), aus Werbeclips, Wochenschau-Berichten und TV-News seit den 1950er-Jahren und CNN-Live-Coverage der Intifada aus Gaza und der Westbank (Abb. 165) werden der audiovisuellen Argumentation einverleibt. Durch Manipulationen der Bild- und Ton-Montage und das Hinzufügen von Schriftinserts werden die Bilder gegen den Strich gebürstet und als orientalistische, touristische, rassistische bzw. imperialistische Stereotypisierungen in der medialen Darstellung von Araber*innen und Palästinenser*innen kenntlich gemacht.¹²³ Ironische Zwischenti-

123 Siehe Shaheen, Jack G.: *Reel bad Arabs. How Hollywood vilifies a people*, New York: Olive Branch Press 2001; sowie Khatib, Lina: *Filming the Modern Middle East. Politics in the Cinemas of Hollywood and the Arab World*, London: I. B. Tauris Publishers 2006.

tel benennen das von westlichen Medien konstruierte und immer wieder fortgeschriebene narrative Schema: «*A mediterranean mise-en-scène*» oder «*an oriental tale*» (Abb. 166).¹²⁴ Der Zugang zur eigenen Vergangenheit und Zukunft wird von diesen Bildern verstellt.

Salloum und Suleiman lesen die Filmgeschichte in ihrem essayistischen Experimentalfilm deshalb mit dekolonialem Blick. Als am Ende des Films der «Locomotive shot» aus dem Jerusalem-Film der Gebrüder Lumière¹²⁵ zu sehen ist, erklingt dazu Elvis Presleys süßliche *Desert Serenade* aus dem orientalistischen Musical *HARUM SCARUM* (USA 1965): «*Give me a chance to hold you near. You'll see a brand new world appear. So come and hear, my desert serenade.*» Das Bild des Zuges, der Jerusalem verlässt, wird nun zum utopischen Bild der Befreiung von jener Fremdbestimmung umgedeutet, die seit dem Ersten Weltkrieg andauert: «*Leave those poor fuckin' Arabs alone!*», ist das letzte Wort des Films, das ebenfalls der Tonspur eines Spielfilms entwendet wurde. Kurz nach der Fertigstellung des Videos kam es im Zuge des von einer US-geführten Allianz geführten Golfkrieges gegen den Irak zu einer spektakulären Modernisierung jener ideologischen Bildwelten, die Salloum und Suleiman auseinandergenommen hatten: Aus einer «*desert serenade*» wurde ein «Desert Storm», statt eine «*brand new world*» zu schaffen, wurde ein «New World Order» durchgesetzt, mit Langzeitfolgen bis in die Gegenwart.¹²⁶ Der Krieg selbst wurde unsichtbar, «das Gespenst von Vietnam wurde für immer im Wüstensand der arabischen Halbinsel vergraben.» (George Bush)¹²⁷

INTRODUCTION TO THE END OF AN ARGUMENT hatte versucht, die dekonstruktive Arbeit am dominanten Imaginären in Angriff zu nehmen, die notwendig ist, um eine ästhetische Artikulation aus arabischer bzw. palästinensischer Position möglich zu machen. Drei Jahrzehnte später war Elia Suleimans *THE TIME THAT REMAINS* einer der ersten Filme, der die Hegemonie des israelischen, europäischen und US-amerikanischen Kinos im historischen Film in Frage stellte. Aus der Position der «Nicht-Juden in Israel» wendet sich Suleimans Film gegen den «Exodus aus ihrer eigenen und jeder anderen Form von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft».¹²⁸ Suleiman reklamiert sein Recht auf Fiktion und konstruiert dazu

124 Vergleichbares hat Craig Baldwin für den europäischen Imperialismus in Afrika in *ROCKET-KITKONGOKIT* (USA 1986) und für die Geschichte der US-Interventionen in Mittelamerika in *TRIBULATION 99: ALIEN ANOMALIES UNDER AMERICA* (USA 1991) unternommen. Ein weiteres Beispiel eines politischen Found-Footage-Kinos ist Deedee Hallecks *THE GRINGO IN MAÑANALAND* (USA 1995), der in Lateinamerika-Bildern des Hollywood-Kinos koloniale Interessen sichtbar macht.

125 Siehe S. 68 f.

126 Siehe etwa Virilio, Paul: *Desert screen. War at the speed of light* [1991], London: Continuum 2002; sowie Eleey, Peter und Ruba Katrib (Hg.): *Theater of operations. The Gulf Wars 1991-2011* (Exhibition Catalogue). New York: MoMA PS1 2019.

127 Zit. nach Mitchell: *Der Pictorial Turn*, S. 18.

128 Said: *Zionismus und palästinensische Selbstbestimmung*, S. 116.

167 Nazareth
im Mai 1948:
historische Fiktion
jenseits von
Nation Building,
Screenshot aus THE
TIME THAT REMAINS
(TC 00:23:43)



ein selbstbestimmtes Bild der Geschichte, das er ganz aus idiosynkratischen Fragmenten zusammenbaut. Das historische Reenactment in *THE TIME THAT REMAINS* vermeidet jede nationalistische Rhetorik oder Nostalgie, das offizielle Narrativ der PLO ist an keiner Stelle maßgeblich.¹²⁹ So fehlen die meisten ikonischen Bilder und Ereignisse der palästinensischen Geschichte: Deir Yassin, die PLO und Jasser Arafat, die Fedajin und der bewaffnete Kampf, der ‚Schwarze September‘, Sabra und Shatila, die beiden Intifadas – kein einziger Hinweis auf diese emblematischen Namen findet sich in *THE TIME THAT REMAINS*. Suleimans Aneignung historischer Fiktion stellt daher keineswegs die späte Geburt jenes ‚Anti-Exodus‘ dar, den sich Jean-Luc Godards Auftraggeber 1969 gewünscht hatten.

Die Narration von *THE TIME THAT REMAINS* setzt im Sommer 1948 ein: Truppen der Haganah nehmen Nazareth ein, Flugzeuge werfen Flugblätter ab, einzelne Scharmützel finden noch statt. Der Bürgermeister unterzeichnet schweigend die Kapitulation, alle Waffen werden konfisziert, ein Mann erschießt sich mit versteinerner Miene, nachdem er eine Protestnote verlesen hat. Menschen verlassen auf Lastwagen fluchtartig die Stadt, Fuad Suleiman (gespielt von Saleh Bakri) beobachtet plündernde israelische Soldaten. Er versteckt sein Gewehr im Haus (Abb. 167), wird aber von einem Kollaborateur verraten. Die filmische Darstellung der Ereignisse legt nahe, dass das ‚Volk‘ von Beginn an fragmentiert ist, es fehlt in diesem initialen Moment der Niederlage und des Verrats.¹³⁰

Fuad wird vorgeworfen, in seiner Werkstatt Waffen zu verstecken, aber wie durch ein Wunder überlebt er ein israelisches Exekutionskommando. Suleiman

129 Vgl. Haider, Sabah: «A different kind of occupation». An interview with Elia Suleiman», *The Electronic Intifada* 1.2.2010: <https://electronicintifada.net/content/different-kind-occupation-interview-elia-suleiman/8654> (zugegriffen am 1.9.2015).

130 Siehe Khalidi, Rashid: «The Palestinians and 1948: the underlying causes of failure», in: Rogan, Eugene I. (Hg.): *The war for Palestine: rewriting the history of 1948*, Cambridge: Cambridge UP 2001, S. 12–36.

zeigt dies in statischen Einstellungen, die Rettung Fuads wird nur Off-screen dargestellt: In einer Großaufnahme ist er mit verbundenen Augen auf dem Gras knieend zu sehen, eine Pistole an der Schläfe. Ein Soldat befiehlt ihm, auf zehn zu zählen. Als er bei «fünf» innehält und dann zu «zehn» springt, wird er mit dem Gewehrkolben niedergeschlagen, was der Film nur noch aus der Ferne in einer Totalen auf den Olivenhain zeigt, in dem all dies geschieht. Der erste von vier historischen Abschnitten des Films endet mit einer Schwarzblende, als die Soldaten Fuads bewusstlosen Körper über eine Steinmauer werfen. Suleiman versuchte, der Singularität der Erinnerungen seines Vaters treu zu bleiben:

I heard these stories from my father [...]. When he fell sick, I asked him to write them down. But I didn't think I was mature enough to handle them: it's a thin rope to walk along without falling into all kinds of aesthetic and political traps.¹³¹

Metikulös arrangierte Einstellungen aus dem Haus der Familie restituieren ein Bild arabischer Urbanität im Mandatsgebiet Palästina, das später von anderen Bildern überlagert wurde. Elias Sanbars Reflexion über die Rolle des Visuellen für palästinensische Identitäten nach 1948 macht die Bedeutung von Suleimans Bildern klar:

Bevor wir nicht die Wirklichkeit unserer Präsenz durchsetzten, wurden wir lediglich als Flüchtlinge wahrgenommen. Nachdem unsere Widerstandsbewegung erreicht hatte, dass man mit unserem Kampf rechnen müsse, hat man uns erneut in einem reduktiven Bild eingeschlossen.¹³²

Die filmische Erzählung springt ins Jahr 1970: Fuad wirkt inzwischen stoisch und resigniert, schmuggelt aber immer noch Waffen. Der Film zeigt fast nebenbei, wie er sein Leben aufs Spiel setzt, als er einem israelischen Soldaten, der schwer verletzt in einem brennenden Armee-Lastwagen eingeklemmt ist, das Leben rettet und damit zu einer Art «suicide savior»¹³³ (Udi Aloni) wird. Zum ersten Mal taucht die fikionalisierte Figur des Regisseurs selbst auf. Die Eltern und ihr zehnjähriger Sohn Elia (gespielt von Zuhair Abu Hanna) trinken Tee in der Küche, während aus dem Radio ägyptische Musik ertönt, die deutlich Nassers panarabischen Traum evoziert: In den privaten Raum dringt immer schon das Politische ein. In der Schule wird Elia vom Lehrer nach dem Unterricht zur Rede gestellt:

131 Rose, Steve: «Elia Suleiman: stories my father told me», *The Guardian* 15.6.2010: <https://www.theguardian.com/film/2010/jun/15/elia-suleiman-interview> (zugegriffen am 24.5.2017).

132 Deleuze/Sanbar: «Les indiens de Palestine», S. 179 (Übers. d. Autors).

133 Aloni, Udi: «For Palestine is Missing from Palestine», in: Aloni (Hg.): *What does a Jew want?* S. 78–84, hier S. 80.

168 Reenactment
des Fotos, das am
Beginn von Tabaris
Investigation
stand; Screenshot
aus THE TIME THAT
REMAINS
(TC 00:35:44)



«*Wer hat Dir gesagt, Amerika sei kolonialistisch?!*» Wenn in diesem wortkargen, der sprachlichen Kommunikation misstrauenden Film gesprochen wird, handelt es sich meist um kolonisierende, kontrollierende Diskurse. Das Subjekt spricht nicht, sondern wird gesprochen. Die persönliche Äußerung ist dagegen auf Blicke und Gesten verwiesen.

Auf dieser zweiten historischen Ebene reinszeniert der Film auch präzise jene Situation, die Ula Tabaris PRIVATE INVESTIGATION zugrunde lag. Das Foto, das in ihrem Film zum Ausgangspunkt einer Recherche wurde, die das kindliche Leben zum Politikum machte, taucht in Suleimans Film als «Tableau vivant» auf, das die gesamte Situation in den Blick rückt: den Festsaal, die Bühne, die Fähnchen, die Schüler*innen, Lehrer*innen und Honoratioren und deren institutionalisierte Gesten (Abb. 168). Die Mädchen singen allerdings nicht die *Hatikva*, sondern den Song *Machar* («Morgen») der israelischen Sängerin Naomi Shemer:¹³⁴

«*Von den Stränden von Eilat zur Elfenbeinküste. Die alten Kriegsschiffe werden Orangen transportieren. Dies ist kein Gleichnis und kein Traum. Es ist wahr, wie die Mittagssonne wahr ist. Wenn nicht für heute, dann für morgen.*»

Im Kontext von Suleimans Narration ist klar, dass auch hier die Kinder von Besiegten die Lieder des Siegers singen. Mahmoud Darwish: «Er will ich sein und in meinem Namen sprechen.»¹³⁵ Als ein Vertreter der Schulbehörde den staatlichen Festakt in den Begriffen eines liberalen Universalismus deutet, produziert dies im Film einen absurden Effekt:

134 Shemers Song *Yerushalayim Shel Zahav* («Jerusalem aus Gold») war nach dem Juni-Krieg von 1967 zu einer Art inoffiziellen israelischen Nationalhymne geworden, siehe <https://jwa.org/encyclopedia/article/shemer-naomi> (zugegriffen am 13.7.2020).

135 Darwish: *Palästina als Metapher*, S. 46.



169 Spartakus' Nachleben im Kino; Screenshot aus THE TIME THAT REMAINS (TC 00:41:21)



170 Nassers Begräbnis im Fernsehen; Screenshot aus THE TIME THAT REMAINS (TC 00:50:48)

«Ich bin glücklich und stolz, heute diesem wunderbaren Chor den ersten Preis des «Wettbewerbs des hebräischen Liedes» zu überreichen. Ich möchte hervorheben, dass die Verleihung dieses Preises an eine Schule der arabischen Minderheit unseren entschiedenen Willen beweist, die universellen Werte der Demokratie und der Gleichheit aller Bürger zu vermitteln.»

Der Film konterkariert diese Szene durch eine andere, die wiederum im Festsaal stattfindet. Elia sieht mit seiner Klasse Stanley Kubricks SPARTACUS (USA 1960) in einer Originalfassung mit arabischen Untertiteln. Mit überirdischer Stimme spricht Kirk Douglas als Spartacus zu seinen tausenden

den Gefolgsleuten, die hoffnungsvoll an seinen Lippen hängen. Sie könnten erst heimkehren, wenn sie ihre Freiheit in der Schlacht gegen die römischen Legionen erkämpft hätten. Für die Schüler*innen wird Kubricks in Suleimans Geburtsjahr in den USA gedrehter Film zur historisch-politischen Projektionsfolie. Als Kirk Douglas und Jean Simmons sich auf der Leinwand küssen, springt die Lehrerin behende vor den Projektor. In starkem Kontrast zur offiziösen Feier am israelischen Unabhängigkeitstag öffnet das Dispositiv des Kinos sich den Wünschen und Phantasien der gebannt zuschauenden Kinder weit (Abb. 169).

Spiegelbildlich zu dieser intervisuellen Präsenz Hollywoods in THE TIME THAT REMAINS verhält sich die Darstellung eines Fernsehereignisses, das die arabische Welt in einen Schockzustand versetzt: Am 28. September 1970, wenige Tage nach dem «Schwarzen September», bringt das ägyptische Fernsehen die Nachricht vom Tod Gamal Abdel Nassers. Im Film kommt das zivile Leben zum Erliegen, im Wohnzimmer der Suleimans wäscht die Mutter schluchzend das Geschirr, während der Vater erschüttert raucht und im Fernsehen Bilder von den Hunderttausenden zu sehen sind, die am Begräbnis des ägyptischen Generals teilnehmen. Die arabischen Massen verlieren ihren Spartakus, es ist das Ende des panarabischen Traums (Abb. 170).¹³⁶

Die filmische Erzählung öffnet einen dritten historischen Layer, nachdem Elia Zeuge wurde, wie sein Vater wegen Waffenschmuggels verhaftet wurde

136 Siehe Genet: *Ein verliebter Gefangener*, S. 12 f.

(Abb. 171). Nach einer Schwarzblende setzt die Narration im Jahr 1980 wieder ein, wie ein Brief klar macht, den Elias Mutter auf dem Balkon ihrer Wohnung an eine Verwandte im Exil schreibt. Sie erzählt darin vom Herannahen des ›Land Day‹. Der 20-jährige Elia (gespielt von Ayman Espanoli) müsse das Land verlassen, nachdem er bei einer Protestaktion eine israelische Flagge zerrissen habe. Während der ergraute Vater die Blumen gießt, wird im Radio von den historischen Ereignissen jenes 30. März 1976 berichtet, um die Ula Tabaris JINGA⁴⁸ kreist. Die kurze Sequenz endet mit der Andeutung von Elias Weggang ins Ausland: Rauchend beobachtet er vom Balkon der elterlichen Wohnung aus die Auseinandersetzungen zwischen Demonstrant*innen und IDF-Soldaten, an denen er selbst nicht mehr teilnimmt. Wiederum endet die Sequenz mit einem Blick auf seinen Vater, der im Auto wartend zu den Klängen eines wehmütigen Schlagers der ägyptischen Sängerin Leila Mourad¹³⁷ eingeschlafen ist (Abb. 172).



171 Elia 1970; Screenshot aus THE TIME THAT REMAINS (TC 00:54:47)



172 Elia 1980; Screenshot aus THE TIME THAT REMAINS (TC 01:08:36)

Im vierten und letzten Abschnitt des Filmes springt THE TIME THAT REMAINS drei Jahrzehnte in die Gegenwart von 2009. Der Protagonist (nun vom Regisseur selbst verkörpert) kehrt zurück nach Nazareth, um seine kranke Mutter zu besuchen. Die Gegenwart wird als eine Welt gezeichnet, in der Palästina-Israel Teil eines globalisierten Raums geworden ist, in dem der neoliberale Kapitalismus die Prekarisierung des Lebens verallgemeinert hat. Suleimans Mutter wird von einer philippinischen Pflegerin betreut, die im Film zu Celine Dions TITANIC-Hit *My Heart Will Go On* Karaoke singt. Ihr redseliger Partner, ein Polizist, erzählt von Drogenkonflikten in der Nachbarschaft und vom Tourismus-Marketing, das Nazareth als Stadt von Josef und Maria bewerben will. Eine Wirklichkeit, in der sich hybride Globalität und militärischer Ausnahmezustand vermischen, wird von Suleiman in mikrologischen Slapstick-Szenen ad absurdum geführt.

137 Leila Mourad wurde 1918 als Tochter jüdischer Eltern in Kairo geboren. Nachdem sie den Regisseur Anwar Wagdi geheiratet hatte, konvertierte sie zum Islam. 1953 wurde sie zur offiziellen Stimme der ›ägyptischen Revolution‹ gewählt. In dieser Zeit verbreitete ihr geschiedener Mann Gerüchte, sie wäre eine ›israelische Spionin‹, die sich später als haltlos erwiesen. Einen ähnlichen symbolischen Überschuss produzierte die Spartacus-Verkörperung durch Kirk Douglas, der wie Mourad aus einer jüdischen Familie stammte.



173 Schuss und Gegenschuss zwischen den Generationen: Suleiman als Protagonist der Fiktion...



174 ...und seine reale Mutter; Screenshots aus THE TIME THAT REMAINS (TC 01:18:41, 01:19:33)

Die Begegnung mit seiner eigenen Mutter, nun von ihr selbst verkörpert, steht im Zentrum des letzten Teils von Suleimans Film, in dem Fiktion und Dokument vollends ununterscheidbar werden. In einer präzise komponierten Einstellung betrachtet der Protagonist seine Mutter, während sie auf ihrem Balkon sitzt (Abb. 173–174). Wie in den meisten Sequenzen des Films bleibt die Kamera auch jetzt unbewegt, die Montage präsentiert die Situation in starr gerahmten Einstellungen, die in 180-Grad-Schuss-Gegenschuss-Sprüngen konstruiert wird. Immer wieder stoßen solche Einstellungen wie These und Antithese aufeinander, ohne je in der Synthese eines «Master Shot» auf das Ganze aufgehoben zu werden: Es gibt in diesem Film keinen absoluten Gesichtspunkt, keine Metasprache, die mit der Alterität des Anderen fertig wird. Der Film hatte die Mutter auf demselben Balkon vierzig Jahre früher gezeigt, beim Schreiben eines jener Briefe, die Suleiman nun als Quelle für seine Narration dienen. Elias Vater Fuad ist bereits vor Jahren verstorben, die zerbrechliche Gestalt seiner Mutter gibt ein intensives Bild der Bitterkeit palästinensischer Existenz und ihrer Einsamkeit. Suleiman bricht aber dieses Bild eines beschädigten Lebens durch eine minimale Veränderung. Er stellt

Lautsprecherboxen auf den Balkon und spielt der Mutter ihre Lieblingsmusik vor. Dies stößt ein musikalisches Werden an: Sie beginnt mit ihren Zehen im Rhythmus zu tippen, eine Bewegung, die umso intensiver wirkt, als sie ihren Körper nur unmerklich affiziert. Die Szene korrespondiert jener Episode von 1980, in der Elia vom Beifahrersitz aus seinen Vater betrachtete, der seinen Kopf im Rhythmus der Musik wiegte, bevor er einschlief. Der Film platziert in seinem Verlauf immer wieder solche unauffälligen Trigger für eine innerfilmische Erinnerung. So geleitet THE TIME THAT REMAINS die Zuschauer*innen durch seine immer dichter werdende Narration und rechnet – ähnlich wie Dostojewskij in seinen Romanen – damit, woran sich diese erinnern werden.

Wie in allen seinen Filmen bleibt Elia Suleiman selbst eine stumme, an Buster Keaton gemahnende Erscheinung. Wie immer spielt Musikalität eine bedeutendere Rolle als Sprache und Dialog, die deutlich hinter der audiovisuellen Komposition von Blickwinkel, Bildausschnitt, Textur, Farbe, Gestik und Musik zurücktreten – ästhetische Elemente, die alle mit größter Sorgfalt ausgewählt sind. Die Musik in THE TIME THAT REMAINS dient nicht der Illustration oder der emotionalen Aufladung der Narration, sondern ist ein Medium von Werdensprozessen und damit tragendes Element der Narration: Nostalgische Lieder initiieren als «Ritornelle» (Deleuze/Guattari)¹³⁸ ein territorialisierendes Band zwischen einem Subjekt und einem Ort, zwischen einem Subjekt und einem Anderen.

Eine Party im Ausnahmezustand: In einem hypnotischen Tableau gegen Ende des Films ziehen in einem Club in Ramallah treibende House Beats Tänzer*innen in eine deterritorialisierende körperliche Trance hinein. IDF-Soldaten versuchen von ihrem Militärjeep aus, die Ausgangssperre durchzusetzen. Der Name des Clubs lautet «Stones», ein ironischer Verweis auf die Steine, die palästinensische Jugendliche während der Intifada geworfen hatten. Jetzt scheinen sie in einem Club gleichen Namens abzutanzten¹³⁹ (Abb. 175). Auch diese Szene variiert eine frühere: Bereits 1948 tönnten aus einem solchen Jeep dieselben Befehle, als wäre die Ausgangssperre sechzig Jahren lang nicht aufgehoben worden. Die Einstellung konterkariert ein anderes Stereotyp: das einer Jugend, die von der globalen Popkultur abgeschnitten ist und sich mit ethnischer bzw. militanter Folklore identifiziert. Während die Soldaten die Position der Majorität einnehmen und sich im Modus der Kontrolle befinden, genießen sich die Tanzenden in ihrem musikalischen Werden. Sie verharren in einer sensorischen Resistenz, in einem Nicht-Verhältnis zur Macht. Sie hören nicht auf die, die ihnen Befehle geben, sie gehorchen nicht. Die Situation entspricht dem sozialen Verhältnis, das Gilles Deleuze «Kontrollgesellschaft» im Gegensatz zur klassischen «Disziplinargesellschaft» genannt

138 Vgl. Deleuze/Guattari: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie 2*, S. 440ff. und 475 ff.

139 Die Bar in Ramallah, in der diese Szene gedreht wurde, trägt tatsächlich diesen Namen.



175–176 Perspektivwechsel als ästhetischer Widerstand: Tanz auf dem Vulkan vs. kontrollgesellschaftlicher Blick; Screenshots aus THE TIME THAT REMAINS (TC 01:34:07, 01:34:25)

wären. Obwohl sie über die Macht verfügen, erscheinen sie nun als ohnmächtig und traurig, während die tanzende Menge auf dem glänzend erleuchteten Dancefloor mit der Musik zu fließen scheint.

THE TIME THAT REMAINS klammert seine historische Narration durch phantastische visuelle Metaphern ein: Er endet, wie er begonnen hat, in einer Atmosphäre räumlicher Desorientierung. Der Regisseur, wie in fast allen seinen Filmen stummer Protagonist der filmischen Narration, findet sich wieder verloren in einem nächtlichen Taxi. Zuvor wurden die Zuschauer*innen von einer imaginären Transgression der israelischen Sperrmauer überrascht. In einer so lakonischen wie spektakulären Geste verwirklicht der Film den Tagtraum von einer Welt ohne Mauern (Abb. 177–178). Der Film endet mit einem musikalischen ‚Revolutionär-Werden‘: Während die Filmcredits abrollen, läuft ein Y.A.S.-Remix des Bee-Gees-Hits *Stayin’ Alive*¹⁴¹ als rückhaltlose Affirmation der Freude unter deprimierenden Umständen.

THE TIME THAT REMAINS imaginiert den Chronotopos Palästina: Die vier historischen Layer des Filmes – 1948, 1970, 1980, 2009 – werden nicht zu einer

hat: Was diese zu kontrollieren sucht, ist gerade die multiple Bewegung von minoritären Werdensprozessen.¹⁴⁰

Nun modifiziert der Film diese Konstellation durch eine Umkehrung der Blickachse, die eine andere Wahrnehmung derselben Situation eröffnet (Abb. 176). Jetzt beginnt das körperliche Werden der Tänzer*innen auch die jungen Soldaten in ihrem Militärjeep zu affizieren. Einer von ihnen nickt im Rhythmus der Tanzmusik, während er zugleich mit automatenhafter Stimme seine Order, die Party zu beenden, übers Mikrofon wiederholt. Mit sublimen Ironie wird eine Umkehrung der Machtverhältnisse präsentiert: Es sieht nun so aus, als ob die IDF-Soldaten in ihrem gepanzerten Fahrzeug gefangen

140 Siehe Deleuze, Gilles: «Postskriptum über die Kontrollgesellschaften» [1990], in: ds.: *Unterhandlungen 1972–1990*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993, S. 254–262. Es ist eine bittere Ironie, dass die israelische Armee in ihren taktischen Überlegungen zur Kontrolle der besetzten Gebiete auch auf Konzepte von Deleuze und Guattari zurückgreift; vgl. Weizman, Eyal: *Sperrzonen: Israels Architektur der Besatzung*, Hamburg: Edition Nautilus 2009, S. 201–235.

141 Y.A.S., ein Akronym für ‚Your Arab Soundsystem‘, wurde von DJ Mirwais gemeinsam mit Yasmine Hamdan gegründet, der Sängerin der libanesischen Band Soapkills.

177 Der stumme Protagonist vor der israelischen Sperrmauer; Screenshot aus THE TIME THAT REMAINS (TC 01:34:48)



178 Vom filmischen zum phantasmagorischen Jump Cut; Screenshot aus THE TIME THAT REMAINS (TC 01:34:51)



teleologischen Fortschrittserzählung zusammengesetzt. Indem der Film «mit Hilfe von Trance oder Krise»¹⁴² kollektive Aussagen erzeugt, die das fehlende Subjekt des historischen Prozesses ersetzen, gibt er sich mit Gilles Deleuze als Beispiel des minoritären Kinos zu erkennen.

Im Gefüge von Suleimans filmischer Erzählung werden immer wieder visuelle Elemente auf den verschiedenen Zeitebenen variiert, so z. B. eine Szene in einem Straßencafé während des Kampfes um Nazareth, die sich 1980 und 2009 in analoger Form wiederholt: Rauchend und Kaffee trinkend beobachten drei Gäste des Cafés die an ihnen vorbeiziehende «Historie» mit stoischen Mienen. In diesen Serien erzeugt Suleiman minimale Differenzen und schafft über die Dauer des Films eine hypnotische Form der Temporalität. Sie verweisen darauf, dass in THE TIME THAT REMAINS die titelgebende Zeit tatsächlich *bleibt*. Die Immersion der Zuschauer*innen wird weniger entlang der Chronologie des Zeitstrahls geführt, vielmehr schichtet die filmische Narration vor ihnen alle zeitlichen

142 Deleuze: *Das Zeit-Bild (Kino 2)*, S. 288.

Ebenen übereinander, sodass nach und nach der Eindruck einer immer dichter werdenden Kopräsenz aller Zeiten entsteht. Auf diese Weise expandiert der Film während seiner Dauer gleichsam vertikal innerhalb der lebendigen Erinnerung und des produktiven Unbewussten. Er versetzt seine Betrachter*innen in die Position des Benjamin'schen Engels, der dort, wo anderen «eine Kette von Begebenheiten»¹⁴³ erscheint, «eine einzige Katastrophe»¹⁴⁴ wahrnimmt. Vielleicht rührt daher die besondere Erfahrung beim Drehen dieses Films, die Suleiman als «experience of elevation, of a certain kind of euphoria, of a certain kind of metamorphosis»¹⁴⁵ beschrieben hat. Den Filmtitel verstand er auch als Warnsignal:

Of things running out. Of time running out. Of the fact that maybe it's already too late. From the melting ice to the cleansing of any form of justice.¹⁴⁶

Suleimans ›Chronik‹ präsentiert sich nicht als ›wahre Geschichte‹ und weigert sich, als Antwort auf Trauma und Depression eine lineare Erzählung oder gar einen nationalen Mythos zu fabrizieren. Auf die Frage, ob sein Film autobiographisch, dokumentarisch oder fiktional sei, antwortete er: «I refuse linear histories [...]. I depart from a certain grounding of truth into an aesthetic dimension.»¹⁴⁷ Suleiman übersetzt mit seiner Fiktionalisierung von Gedächtnis das poetische Programm von Mahmoud Darwish ins Kino:

History awoke a sense of irony in me. This lightens the weight of the nationalist worry somewhat. And so one sets out on an absurd journey. [...] What matters is that I was able to find a greater lyrical capacity, and a passage from the relative to the absolute. An opening allowing me to inscribe the national on the universal, so that Palestine not limits itself to Palestine, but that it may find its aesthetic legitimacy in a vaster human space.¹⁴⁸

Zehn Jahre nach Darwishes künstlerischer Konfession hat sich die Welt in einen Ort verwandelt, in dem Palästina-Israel kein isolierter und singulärer Schauplatz mehr ist. Einerseits ist der Nahostkonflikt «im Kern auf den Territorialkonflikt zwischen

143 Benjamin: «Über den Begriff der Geschichte», S. 697 f.

144 Ebd.

145 Interview mit Elia Suleiman, Extra auf der DVD-Edition von *THE TIME THAT REMAINS*.

146 Haider: «A different kind of occupation». An interview with Elia Suleiman».

147 Rose: «Elia Suleiman: stories my father told me», *The Guardian* 15.6.2010.

148 Darwish, Mahmoud u.a.: «[I Discovered That the Earth Was Fragile and the Sea Light]», *boundary 2* 26/1/1999, S. 81–83, hier S. 81; siehe auch ds.: *Palästina als Metapher*, S. 66 sowie S. 128 f.

Israel und den Palästinensern geschrumpft»,¹⁴⁹ gleichzeitig wurde er zu einer prototypischen Konfliktstruktur der Post-9/11-Welt. Wie Darwish zielt Suleiman ausgehend von der ‚palästinensischen Sache‘ auf eine universelle Artikulation:

The Arab-Israeli conflict is the world’s conflict and vice-versa, so I don’t know what is a microcosm of what anymore, because globally, Palestine has multiplied and generated into so many Palestines. [...] In fact, THE TIME THAT REMAINS is not at all a metaphor of Palestine. [...] This is a reality that is being experienced everywhere in the world, and not necessarily just by Palestinians. I’m saying it’s an experience that can be identified [...] everywhere in the world. We live in a place called ‚the globe‘ today that has a multiplicity of experiences in it.¹⁵⁰

Tatsächlich sind aus Suleimans Film keine konkreten auf den israelisch-palästinensischen Kontext bezogenen politischen Forderungen abzuleiten. Für Udi Aloni, der seinem Regie-Kollegen in einem Text auf THE TIME THAT REMAINS antwortete, folgt aus Suleimans Film jedoch eine radikale Konsequenz, die sich aus der Perspektive einer Ethik des Anderen ergibt:

Engaging in a cinematic dance, Suleiman creates an aesthetic of the present-absent subject. Until this present absentee is once again fully present, the place called Israel will remain irremediable and bereft of a permanent name.¹⁵¹

Inwiefern sind die besprochenen Filme von Ula Tabari und Elia Suleiman als Beispiele des filmischen Essayismus anzusprechen? Tabaris Filme versetzen das Dokumentarische in einen essayistischen Modus, indem sie ihre Investigation ganz auf die Singularität eines fragenden ‚Ichs‘ stützt. Sie betreibt Selbsterforschung in der Tradition Montaignes, der seine *Essais* nur an Freunde adressierte. Suleimans Spielfilme wiederum versetzen den Spielfilm in einen essayistischen Modus, indem sie in der Tradition der großen Malerei das Bild zu einem Medium des Denkens werden lassen:

I like to maximalise the potentiality of the images to see what they have to say and to open to the spectator all the possibilities of their own democratic reading of the image.¹⁵²

149 Perthes, Volker: *Das Ende des Nahen Ostens, wie wir ihn kennen*. Ein Essay, Berlin: Suhrkamp 2015, S. 75.

150 Haider: «A different kind of occupation». An interview with Elia Suleiman».

151 Aloni, Udi: «For Palestine is Missing from Palestine», in: Aloni (Hg.): *What does a Jew want?* S. 78–84, hier S. 78.

152 Elia Suleiman: «The world today has become a global Palestine», *France 24 English* 3.12.2019: <https://www.youtube.com/watch?v=9CVkpkjMDa8> (zugegriffen am 22.8.2020).

Suleiman nimmt an einem Kampf um visuelle Selbstbestimmung teil, wenn er Tableaus im Stil der niederländischen Meister komponiert. Genauso Maler wie Regisseur, versucht er in seinem Kino ähnlich wie Darwish in seiner Lyrik, «die Gegenwart aus ihrer Verankerung zu lösen und sie in den Rahmen einer Ikone [...] zu stellen.»¹⁵³ Seine Einstellungen kreiert er in einem langsamen Prozess als mentale Bilder, die über die Zeit und in Beziehung zueinander langsam auskristallisieren:

It takes a lot of static – hours, days and months and I would say even years – of going back and forth, and reflecting on the wall a certain tableau for instance. This tableau is always in the imagination. [...] Sometimes the maturing of a certain scene becomes the maturing of a scene very far, distant away. But in the cosmos of writing there are things... that I call: «they fall into place».¹⁵⁴

Beide künstlerischen Projekte beziehen sich auf eine Realität, die von den Mechanismen des neoliberalen Kapitalismus und den Sicherheitspraktiken der Kontrollgesellschaft in einem spezifischen regionalen Kontext bestimmt ist. Beider Filme beziehen sich auf eine geschichtspolitische Bewegung, die die Nakba als generisches Ereignis rekonstruiert, als den Beginn eines Ausnahmezustandes, in dem immer neue Gewaltakte und Kriege lediglich Sequenzen bilden. Beide manövrieren ästhetisch jenseits des Diskurses des palästinensischen Nationalismus und abgelöst vom Bereich offizieller repräsentativer Politik. Ula Tabari:

I am not representing the «Palestinian people» [...], and I am not representing «Palestine» and I am not telling the «truth». Therefore I decided to put myself up as a character, as an individual and to tell you a private story. [...] I am not a leader and I don't have a leader. Maybe that's my problem politically. So, I have to do everything alone, and doing a film is part of that.¹⁵⁵

Statt an Prozessen von Nation Building teilzunehmen, artikulieren ihre Filme Prozesse des Minoritär-Werdens. Sie kreieren und besetzen einen imaginären Raum jenseits der Traumatisierung durch den permanenten Ausnahmezustand, der die Kapazitäten des Subjekts zu ruinieren droht: begehren, genießen, erfahren, reflektieren, lachen, träumen, handeln.¹⁵⁶ Weit davon entfernt, auf die Re-Präsentation von Marginalisierung, Trauma, Absenz und Verlust beschränkt zu sein, stellen beide Filmemacher*innen die «universelle Figur des minoritä-

153 Darwish: *Palästina als Metapher*, S. 54.

154 Interview mit Elia Suleiman, Extra auf der DVD-Edition von *THE TIME THAT REMAINS*.

155 Grabher: «Ula Tabari: 'The struggle for meanings is the struggle to exist'», S. 252; siehe auch Darwish: *Palästina als Metapher*, S. 166.

156 Siehe dazu Darwish: *Palästina als Metapher*, S. 66f.

ren Bewusstseins als Werden eines jeden»¹⁵⁷ dar. Ausgehend von der Diagnose, dass «das Volk fehlt», verkörpern ihre filmischen Projekte zwei Optionen: Während Ula Tabari Subjektivierungsprozesse dokumentiert, in denen es darum geht, «jemand», «palästinensisch» und schließlich «revolutionär» zu werden, ohne sich dabei noch auf ein existierendes nationales Projekt stützen zu können, arbeitet Suleiman an einer «impersonal performance»¹⁵⁸ (Patricia Pisters), an einem Versuch «niemand», «unwahrnehmbar» und auf diese Weise «revolutionär» zu werden.¹⁵⁹ Immer wieder wurden Elia Suleimans Filme als Variationen über Absenz, Trauer und Melancholie interpretiert. Dieser Sichtweise widerspricht Udi Aloni:

There is a difference between Freud's perception of melancholy and the performative kind of melancholy that can produce a revolutionary awareness. When the process of mourning is impossible, when death repeats itself constantly, only a revolutionary type of leap can catapult the Israeli Arab out of the immanent melancholy of his state.¹⁶⁰

Wo Trauer unmöglich ist, weil die Kette der Retraumatisierungen nicht abreißt, bleibt als einzig möglicher Ausweg ein Revolutionär-Werden. Was Patricia Pisters über Suleimans *DIVINE INTERVENTION* schreibt, gilt genauso für *THE TIME THAT REMAINS*:

The political accountability of these images is necessarily situated on the level of their power to do something (if only to affect us and cause debate) to reality, rather than on the level of accurate representation in or as reality. For the filmmaker, this implies that he should not try to represent a people, but his fabulating films can contribute to the creation of a people.¹⁶¹

Mit Deleuze'schen Konzepten rückt die konstruktive Dimension ins Zentrum des Nachdenkens über künstlerische Kreativität und ihre ästhetischen Strategien, die auf das Unerträgliche antworten. Elia Suleiman beobachtet allerdings eine zunehmende Prekarisierung seines künstlerisch-politischen Projektes:

157 Deleuze: «Philosophie und Minderheit», S. 29; weiters Streit, Elisabeth, Peter Grabher und Tom Waibel: «Jede/r ist eine Minderheit. Vom minoritär-werden im Kino», *Stimme. Zeitschrift der Initiative Minderheiten* 74/2010.

158 Pisters, Patricia: «Violence and Laughter: Paradoxes of Nomadic Thought in Postcolonial Cinema», in: Bignall, Simone und Paul Patton (Hg.): *Deleuze and the postcolonial, Deleuze connections*, Edinburgh: Edinburgh UP 2010, S. 206.

159 Siehe Deleuze/Guattari: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie 2*, S. 380 ff.

160 Aloni: «For Palestine is Missing from Palestine», S. 80.

161 Pisters: «Violence and Laughter: Paradoxes of Nomadic Thought in Postcolonial Cinema», S. 208.

I can tell you at the same time that the space of this form of reflexivity, of meditation of pleasure, of the positivity to destabilize the authorities that are aggressing us, those who want any form of a better life, is shrinking. We are not necessarily winning. We are only trying to arrest the regression, unfortunately. And the powers that are trying to shrink our aspiration for democracy are greater than our imagination.¹⁶²

Auch in dieser Hinsicht ist die Kunst dem politischen Revolutionär-Werden eng verwandt. Deleuze:

Angeblich haben Revolutionen eine schlechte Zukunft. Aber dabei bringt man zwei Dinge durcheinander: Die Zukunft der Revolutionen in der Geschichte und das Revolutionär-Werden der Menschen. Es sind nicht einmal dieselben Leute in beiden Fällen. Die einzige Chance des Menschen liegt in einem Revolutionär-Werden, nur dadurch kann die Schande abgewendet werden oder auf das Unerträgliche geantwortet werden.¹⁶³

Dieses Konzept von ›Revolution‹, das mit den Revolutionstheorien von Blanqui bis Guevara wenig gemein hat, ist von einer intensiven Rezeption der Erfahrungen Primo Levis¹⁶⁴ inspiriert, erklärte Deleuze einmal:

Mich haben all jene Seiten bei Primo Levi sehr erschüttert, auf denen er erklärt, daß die Konzentrationslager der Nazis in uns ›die Scham, ein Mensch zu sein‹, hervorgebracht haben.¹⁶⁵

Auch für Elia Suleiman sind Levis Texte eine zentrale Referenz. Wegen seines lakonischen Humors und seiner stoischen Präsenz als Schauspieler wurde er wiederholt als ›palästinensischer Buster Keaton‹ bezeichnet und seine Filme mit jenen von Jacques Tati verglichen.¹⁶⁶ Als dies in Cannes anlässlich der Premiere von *THE TIME THAT REMAINS* wieder einmal geschah, antwortete Suleiman:

162 Haider: «A different kind of occupation». An interview with Elia Suleiman».

163 Deleuze: «Kontrolle und Werden. Gespräch mit Toni Negri», S. 245.

164 Den Primo Levi zugeschriebenen Aphorismus ›Jeder ist jemandes Jude. Und heute sind die Palästinenser die Juden Israels‹, hat dieser nie geäußert. Zum Hintergrund dieser Aussage, die Shoah und Nakba nivelliert vgl. Scarpa, Domenico und Soave, Irene: «Le vere parole di Levi», *Il Sole 24 Ore* 8.4.2012: https://www.auschwitz.be/images/parole_di_Levi.pdf (zugegriffen am 22.7.2019).

165 Deleuze: «Kontrolle und Werden. Gespräch mit Toni Negri», S. 247.

166 Vgl. etwa Lionis, Chrisoula: *Laughter in Occupied Palestine: Comedy and Identity in Art and Film*, London/New York: I. B. Tauris 2016, S. 139 ff.

Ever since my first film, I never saw the films of Tati or Buster Keaton. Now I absolutely adore the films of Tati [...]. I'm more influenced by Primo Levi than I am by Tati, and he's not even a filmmaker.¹⁶⁷

Obwohl sich Gilles Deleuze auf zahlreiche Filme bezog, die heute als Essayfilme bezeichnet werden, spielt die Kategorie des «Essayistischen» bzw. des «Essayfilms» in seinen Kino-Büchern keine Rolle (genausowenig wie die Unterscheidung von Spiel- und Dokumentarfilm). Die Konjunktur dieses Begriffs setzte erst in den frühen 1990er-Jahren ein und Deleuze ging in seinen Analysen davon aus, dass das Kino per se ein spezifischer Modus des Denkens sei, wodurch die Dichotomien von dokumentarischem und fiktionalem, von essayistischem und nicht-essayistischem Film von vornherein bedeutungslos sind. Das Denken der Bilder ist in Deleuze'scher Perspektive nicht dem Essayfilm vorbehalten, es kennzeichnet das moderne Kino des «Zeit-Bildes» schlechthin.

Aber im Kapitel «Das Denken und das Kino» bezog er sich auf Alexandre Astruc's «Caméra-stylo» und zitierte dessen grundlegende These: «Der Ausdruck des Gedankens ist das Grundproblem des Films.»¹⁶⁸ Das Spezifikum der «Caméra-stylo» sei – so Deleuze –, dass sie, z. B. bei Orson Welles, das Denken aus der Montage «ins Innere der Bilder»¹⁶⁹ verlege. Jedoch sei das höchste Ziel, welches das Kino zu verwirklichen versuche, «das Denken und nichts anderes als das Denken und seine Funktionsweise».¹⁷⁰ Die Erreichung dieses Ziels werde paradoxerweise durch eine grundlegende «Ohnmacht des Denkens»¹⁷¹ (Antonin Artaud) notwendig, durch «die Gestalt des Nichts, die Inexistenz eines Ganzen, das gedacht werden könnte.»¹⁷² Deleuze zufolge übernimmt das Denken des Kinos die Aufgabe, den Menschen angesichts der Inexistenz eines Ganzen, angesichts des Unerträglichen und einer «Welt, die uns als ein schlechter Film vorkommt»,¹⁷³ Gründe für den Glauben an diese in die Hand zu geben. Dies ist ein radikales Unterfangen in einer Zeit, in der Lüge, Depression, Angst und Hass das Revolutionär-Werden blockieren – in Palästina-Israel und darüber hinaus.¹⁷⁴ Tabari und Suleiman ver-

167 Suleiman, Elia: «Palestinian [sic] director Elia Suleiman talks about his film at Cannes Competition», *Cinema Without Borders* 22.5.2009: <https://cinemawithoutborders.com/1879-palestinian-director-elia-suleiman-talks-about-his-film-at-cannes-competition> (zugegriffen am 30.5.2019).

168 Deleuze: *Das Zeit-Bild (Kino 2)*, S. 402 (Anm. 38).

169 Ebd., S. 220.

170 Ebd.

171 Ebd., S. 219.

172 Ebd.

173 Ebd., S. 224.

174 Siehe etwa Berardi, Franco: *Helden. Über Massenmord und Suizid*, Berlin: Matthes & Seitz 2016.



179 Ein palästinensischer Engel im New Yorker Central Park; Screenshot aus *IT MUST BE HEAVEN* (TC 01:11:20)

ausgaben sich mit ihren essayistischen Filmen auf unterschiedliche Weise für ein solches Projekt. Man denkt an *THE TIME THAT REMAINS*, wenn Deleuze weiter schreibt, es gehe nicht darum,

an eine andere Welt [zu] glauben, sondern an das Band zwischen Mensch und Welt, an die Liebe oder das Leben, und zwar im Sinne des Unmöglichen, des Udenkbaren, das dennoch nur gedacht werden kann. [...] Dieser Glaube macht aus dem Ungedachten die dem Denken eigene Macht, durch das Absurde und kraft des Absurden.¹⁷⁵

«The world today has become a global Palestine.»¹⁷⁶ In seinem letzten Film *IT MUST BE HEAVEN* (F/PAL 2019) verließ Suleiman Palästina-Israel, um diese These an anderen Orten – in Paris und New York – zu verifizieren. Im New Yorker Central Park, unweit des «Trump Tower», inszenierte er eine chaplineske Verfolgungsjagd, die noch einmal die Anfänge des bewegten Bildes evoziert: Während Leonard Cohens Song *Darkness* erklingt, versuchen tolpatschige Polizisten vergeblich, einem palästinensischen «Engel der Geschichte» in Gestalt einer jungen Frau Herr zu werden, die mit Palästina-Flagge und Flügeln bekleidet ist. Zumindest im Kino obsiegt die Ironie über die Absurdität der Geschichte (Abb. 179).

175 Deleuze: *Das Zeit-Bild (Kino 2)*, S. 222.

176 Suleiman: «The world today has become a global Palestine», *France 24 English* 3.12.2019.

Resumé: Was vermag das essayistische Kino?

Durch die Kunst nur vermögen wir aus uns herauszutreten und uns bewußt zu werden, wie ein anderer das Universum sieht, das für ihn nicht das gleiche ist wie für uns und dessen Landschaften uns sonst ebenso unbekannt geblieben wären wie die, die es möglicherweise auf dem Mond gibt. Dank der Kunst sehen wir nicht nur eine einzige Welt, nämlich die unsere, sondern eine Vielzahl von Welten; so viele wahre Künstler es gibt, so viele Welten stehen uns offen: eine von der anderen stärker verschieden als jene, die im Universum kreisen, senden sie uns Jahrhunderte noch, nachdem der Fokus erloschen ist, von dem es ausging, ob er nun Rembrandt oder Vermeer hieß, ihr spezifisches Licht.

Marcel Proust, Die wiedergefundene Zeit (1927)¹

Israël–Palestine. Que peut le cinéma? Was vermag das Kino an diesem Ort? 1978 organisierten Janine Halbreich-Euvrard und Guy Hennebelle in Paris zum ersten Mal eine Filmschau, die Antworten auf diese Frage suchte. In einem Text wies Halbreich-Euvrard damals dem Kino eine Aufgabe zu, die der Kunsttheorie, die Marcel Proust in seiner *Suche nach der verlorenen Zeit* formulierte,² genau entsprach:

Wenn wir unsere Behauptungen einander gegenüberstellen wollen, dann brauchen wir dazu jenes Minimum an Toleranz, das notwendig ist, um

- 1 Proust, Marcel: *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*, Band 7: *Die wiedergefundene Zeit*, übers. v. Eva Rechel-Mertens, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1996, S. 301 f.
- 2 Jacqueline Rose hat 2011 eine weit über ihr Thema hinaus bedeutsame Studie über Proust in nahöstlicher Perspektive vorgelegt, siehe Rose, Jacqueline: *Proust among the nations. From Dreyfus to the Middle East*, Chicago IL: University of Chicago Press 2011.

wenigstens die Perspektive des Anderen zu sehen und zu verstehen – und hier kann und muss das Kino eine entscheidende Rolle spielen.³

2005 wiederholte sie in einer weiteren Filmreihe und einem neuen Buch ihre Antwort auf jene Frage, die brennend aktuell geblieben war:

Nichts in der Region hat sich geändert, wenn nicht zum Schlimmeren: Der Tod, die Angst, die Erniedrigungen sind jederzeit zur Stelle. Nachdem ich einen Monat dort verbracht hatte, schien mir eine Sache gewiss: Es wird keinen Frieden geben, solange der eine nicht den anderen anhört, ihm seinen Schmerz nicht zugesteht. Heute, genauso wie vor 28 Jahren, weigere ich mich, dort stehen zu bleiben. Es ist dringend, unverzichtbar, lebensnotwendig für die israelischen und palästinensischen Filmemacher, dass sie auf diesem so richtigen Weg nicht innehalten, daher die Idee zu diesem Buch, das jenen das Wort gibt, die sich durch das Bild ausdrücken.⁴

Auch das vorliegende Buch fühlt sich dieser Haltung verpflichtet. Es versucht, einen neuen Blick auf die Bedingungen der Möglichkeit der Wahrnehmung von Palästina-Israel zu werfen und Perspektiven einer essayistischen (Bild-)Politik zu umreißen. Ziel war die Prüfung der These, dass die Ästhetik des filmischen Essayismus als einer «denkende[n] Form» (Jean-Luc Godard) im Bezug auf den Nahen Osten zukunftsfähig ist. Ein Leitmotiv bildete die Überlegung, dass ein Kino im essayistischen Modus Artikulationsmöglichkeiten eröffnet, die dem Spiel- und Dokumentarfilm – nicht zu reden von den klassischen oder neuen «sozialen» News-Medien – verschlossen bleiben. Dazu wurde eine Auswahl von Filmen analysiert, die seit 1960 entstanden sind und auf ganz individuelle Weise zwischen Fiktion und Dokument changieren. Sie zielen nicht auf die dokumentarische oder fiktionale Abbildung einer «authentischen» Realität, sondern vielmehr auf eine «Entautomatisierung der Wahrnehmung» (Viktor Schklowski),⁵ sowie auf den Ausdruck und die Rekonfiguration von Gedanken und Gefühlen, von Perzepten, Konzepten und Affekten, die den vielschichtigen Topos «Palästina-Israel» durchziehen.

Entscheidend für das essayistische Kino ist die skeptische Infragestellung des Begriffs einer dokumentarischen Wahrheit. Denn für Essayfilme gibt es keine einfachen «Facts on the ground», die vom technischen Auge der Kamera direkt aufgezeichnet werden könnten. Christa Blümlinger:

3 Hennebel/Euvrard: *Israël-Palestine. Que peut le cinéma?* Paris: Société Africaine d'Édition 1978.

4 Halbreich-Euvrard: *Israéliens, palestiniens, que peut le cinéma? Carnets de route*, Paris: Michalon 2005, S. 15 f. (Übers. d. Autors)

5 Vgl. Roscher, Gerd: «Konstellationen einer Zwischenzeit», in: Kramer, Sven und Thomas Tode (Hg.): *Der Essayfilm: Ästhetik und Aktualität*, Konstanz: UVK 2011, S. 61–70, hier S. 65.

Die Bilder und Worte gelten niemals als ‹reine› Dokumente, selbst wenn sie sich mündlicher oder photographischer Zeugenschaften bedienen.⁶

Die Kritik an der Vorstellung faktischer Wahrheit, die Hannah Arendt 1967 formulierte, wird in jedem essayistischen Film vorausgesetzt:

Denn was wir unter Wirklichkeit verstehen, ist niemals mit der Summe aller uns zugänglichen Fakten und Ereignisse identisch und wäre es auch nicht, wenn es uns je gelänge, aller objektiven Daten habhaft zu werden. Wer es unternimmt zu sagen, was ist – *legei ta eonta* –, kann nicht umhin, eine *Geschichte* zu erzählen, und in dieser Geschichte verlieren die Fakten bereits ihre ursprüngliche Beliebigkeit und erlangen eine Bedeutung, die menschlich sinnvoll ist.⁷

Das essayistische Kino geht weniger von ‹Fakten und Ereignissen› aus, als von solchen ‹menschlich sinnvollen Bedeutungen› und wird so zu einem Borderline-Phänomen zwischen Tatsachen und Fiktionen. Für seine Autor*innen gilt, was Michel de Montaigne zufolge den modernen neuzeitlichen Menschen schlechthin auszeichnet: ‹Nur mit seinen Augen kann er *sehen*, nur mit seinem Griff *greifen*.›⁸ Anders als Montaignes Zeitgenosse Francis Bacon teilen sie nicht die Hoffnung, die Trugbilder, die den menschlichen Verstand am Zugang zur Wahrheit der platonischen Urbilder hindern, jemals durch systematische naturwissenschaftliche Beobachtung auflösen zu können. Ganz im Gegenteil lassen sie ‹die Trugbilder aufsteigen›,⁹ die – so Deleuze – ‹eine positive Macht›¹⁰ bergen. Wie Montaigne machen essayistische Filmemacher*innen aus ihrer perspektivischen Beschränkung ein ästhetisches Programm: ‹Die Unmöglichkeit, die Wahrheit der Welt auszusprechen, wird zum Mittel, sich selbst in seiner persönlichen Wahrheit auszusprechen.› (Jean Starobinski)¹¹ Die Betrachter*in rückt damit selbst ins Zentrum, ihr ‹Akt des Beobachtens und Darstellens bildet seinerseits den Gegenstand einer Darstellung.›¹²

Ausgehend vom Essayismus Montaignes referierte unsere Untersuchung klassische Ausarbeitungen einer Theorie der hybriden und häretischen Form des

6 Blümlinger, Christa: ‹Das Imaginäre des dokumentarischen Bildes. Zu Chris Markers LEVEL FIVE›, *montage/av* 7/2/1998, S. 91–104, hier S. 103.

7 Arendt, Hannah: ‹Wahrheit und Politik›, in: ds.: *Wahrheit und Lüge in der Politik. Zwei Essays*, München/Zürich: Piper 1972, S. 44–92, hier S. 89.

8 Montaigne, Michel Eyquem de: *Essais*, Band 2, München: Goldmann 2002, S. 416.

9 Deleuze, Gilles: ‹Trugbild und antike Philosophie›, in: ds.: *Logik des Sinns*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993, S. 311–340, hier S. 320.

10 Ebd.

11 Starobinski, Jean: *Montaigne. Denken und Existenz*, Frankfurt a. M.: Fischer 1989, S. 371.

12 Ebd., S. 52.

(Film-)Essays, etwa bei Sergej Eisenstein, Hans Richter, Alexandre Astruc, Max Bense, Theodor W. Adorno, Rudolf Arnheim und Umberto Eco. Gemeinsam ist diesen Autoren, dass sie den Essay als epistemologisches Genre verstehen, in dem versucht wird, im Spannungsfeld von Bild und Text, von Sichtbarem und Sagbarem, von Anschauung und Begriff, von Aisthesis und Logos ein spezifisches Denken zu entfalten. Eine essayistische Lektüre des Sichtbaren unterscheidet sich dabei entscheidend vom Modell der Textlektüre, geht es doch um etwas Paradoxes: «Was nie geschrieben wurde, lesen.»¹³ Vermittels Bildern zu denken, ist jenem «Lesen vor aller Sprache, aus den Eingeweiden, den Sternen oder Tänzen»¹⁴ verwandt, das Walter Benjamin in seinen Aufzeichnungen zum «Passagen-Werk» als ein Denken in «Konstellationen», in «dialektischen Bildern» zu fassen versuchte.¹⁵ Diese Vorstellung einer Bilderschrift hatte Theodor W. Adorno vor Augen, als er in einer seiner seltenen Äußerungen zum Kino diesem einen dritten Weg jenseits von Spiel- und Dokumentarfilm empfahl:

Der Film findet sich vor der Alternative, wie er ohne Kunstgewerbe einerseits, andererseits ohne ins Dokumentarische abzugleiten verfahren solle. Die Antwort, die primär sich darbietet [...], ist die der Montage, die nicht in die Dinge eingreift, aber sie in schrifthafte Konstellation rückt.¹⁶

Adorno registrierte nicht mehr, dass nach 1945 tatsächlich ein solches – essayistisches – Kino, das nicht mehr abzubilden, sondern aus dem Sichtbaren zu «lesen» versucht, entstanden war.¹⁷ Dieses Kino, das kein Genre bildete, sondern in Einzelwerken zu entdecken war, charakterisierten wir aus heuristischen Gründen durch eine Reihe von Merkmalen: Es sei subjektiv, kritisch, offen, anti-realistisch, konstruktivistisch, hybrid und minoritär. Diese Bestimmungsmerkmale sind in der Fachliteratur der 1990er-Jahre kanonisch geworden, allerdings decken sie nicht ab, was der aktuellere Begriff eines «essayistischen Modus des Kinos» besser fassen kann: dass essayistische Spielfilme von einer anderen Seite her ein Denken in Bildern realisieren können als die klassisch zu nennenden essayistischen

13 Benjamin, Walter: «Über das mimetische Vermögen» [1933], in: ds.: *GS II.1*, S. 210–213, hier S. 213. Benjamin zitierte diesen Satz aus Hugo von Hofmannsthals Gedicht *Der Tor und der Tod* von 1893 in mehreren Texten; siehe Mitchell: «Der Pictorial Turn», S. 19.

14 Ebd.

15 Siehe Benjamin: «Das Passagen-Werk», *GS V.1*, S. 576 ff.; weiters Tiedemann, Rolf: *Dialektik im Stillstand. Versuche zum Spätwerk Walter Benjamins*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1983, S. 32 ff.; sowie Palmier: *Walter Benjamin*, S. 760–777.

16 Adorno, Theodor W.: «Filmtransparente» [1966], in: ds.: *Ohne Leitbild, Parva Aesthetica*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1967, S. 83; zit. nach Roscher: «Konstellationen einer Zwischenzeit», S. 66.

17 Eine Ausnahme bildet Adornos Begegnung mit Alexander Kluge und dessen frühen Filmen; vgl. Roscher: «Konstellationen einer Zwischenzeit», S. 63 ff.

Dokumentarfilme in der 1. Person Singular, aus deren Analyse jene Kriterien vor allem gewonnen worden waren. Darüber hinaus erlaubt der Begriff eines filmischen ›Modus‹, auch kollektive Artikulationen einzubeziehen sowie essayistische Verfahrensweisen, die sich nicht auf die Autorität einer kommentierenden Rede stützen, sondern ihren gedanklichen Ausdruck über non-verbale bzw. performative Strategien finden. Postklassische Theorien verstehen deshalb den filmischen Essayismus nicht als ein epistemologisches Genre, sondern als eine Form ästhetischen Handelns. Ihn zeichne weniger seine monologische Selbstreflexion als die dialogische Einbeziehung des Anderen aus, weniger seine Subjektivität als seine Inter-Subjektivität. Nur durch ihren reflexiven, zugleich aber dialogischen Zugriff gelingt es essayistischen Filmen, kollektive Prozesse der Produktion von Wahrnehmung, Gedächtnis und Subjektivität selbst ins Bild zu rücken.

In den Filmanalysen dieses Bandes wurde deshalb kein Raster von ›Genre-Merkmalen‹ des Filmessays angelegt, sondern versucht, aus dem filmischen Material heraus individuelle essayistische Schreibweisen darzustellen. Die Filme wurden als ›Kraftfelder‹ verstanden, als Kunstwerke, die von einem Netz vielfältiger ›Kraftlinien‹ und Relationen durchzogen werden, das sie ihrerseits zu rekonfigurieren suchen. Das wissenschaftliche Schreiben entwickelte sich zu einer Collage von historischen Materialien und begrifflichen Konzepten und ist darin dem Anspruch nach dem Filmessay methodisch verbunden. Diese stärker induktiv als deduktiv orientierte Arbeitsweise resultierte in mikrohistorischen Wissenserzählungen, in denen immanente Sequenz- und Einzelbildanalysen mit einer möglichst detaillierten Rekonstruktion des Schaffensprozesses sowie der Darstellung von filmischen Inter-, Hyper- und Kontexten verknüpft wurden. In den Analysen wurde außerdem versucht, den Wandel des medialen Index und der visuellen Regime in den Jahrzehnten bis etwa 2010 zu verzeichnen, den Übergang von der ›Epoche der Leinwand‹ zu jener des ›Monitors‹ und schließlich zur gegenwärtigen ›Epoche des Displays‹.

Die Untersuchungen dieses Bandes verstehen sich als Beitrag zu einer Visual History Israel-Palästinas und dessen transnationaler und interkultureller Wahrnehmung. Ihren theoretischen Bezugsrahmen bildete eine kultur- und medienwissenschaftlich informierte Historiografie. Lokal wurden Bezüge aus Narratologie, Semiotik, Medien-, Kunst- und Kulturtheorie, Filmtheorie bzw. -philosophie, Psychoanalyse und politischer Theorie stark gemacht. Die analysierten Filme wurden nicht an einem vorab – politikwissenschaftlich oder historiografisch – begrifflich bestimmten ›Nahostkonflikt‹ gemessen. Vielmehr ging es darum, die Konstruktion des ›Nahostproblems‹ in Auseinandersetzung mit den Filmen allererst und immer wieder neu zu unternehmen. Denn im emphatischen Sinn wird dieses Problem erst im Blick eines essayistischen Kinos sichtbar, in dem sich Reales und Imaginäres als ineinandergefaltete Aspekte eines letztlich nicht totalisierbaren Wirklichen erweisen.

Die Filmanalysen setzen im Jahr 1960 ein, zwölf Jahre nach der Gründung Israels: Während Otto Premingers EXODUS (USA 1960) die Wahrnehmung dieses Staates vor allem außerhalb Israels nachhaltig geformt hat, zeigt die vorliegende Arbeit, dass die gleichzeitig gedrehte BESCHREIBUNG EINES KAMPFES (F/ISR 1960) von Chris Marker heute auf eine Weise aktuell ist, die zum Zeitpunkt seiner Herstellung kaum absehbar war. Israel erscheint in diesem Film als paradoxes Territorium, als eine Landschaft aus Zeichen. Indem er das «Imaginäre des dokumentarischen Bildes»¹⁸ produktiv machte, zeichnete er ein intensives virtuelles Bild Israels. Die Filmanalyse beschreibt Markers filmische Methode einer schöpferischen Semiologie als Verwirklichung der Astruc'schen «Caméra-stylo», der es nicht um den Realitätseffekt des bewegten Bildes geht, sondern um dessen mantische Potentiale. Marker versuchte, durch das Sichtbare hindurch in die Zukunft zu blicken, ganz im Sinn von Mahmoud Darwishes Bestimmung der «Gabe der Prophetie» als der Fähigkeit, «die Zirkulation der Zeichen im Inneren der Gegenwart zu lesen.»¹⁹ Sein engagierter und prinzipiell solidarischer Blick von außen konfrontierte das sichtbare Israel mit der ihm eingeschriebenen Utopie. Gemäß seines einer Erzählung Kafkas entlehnten Titels spürte er die inneren Kämpfe des jungen Staates auf und benannte Spannungen zwischen Utopie und Normalisierung, zwischen sozialistischen und kapitalistischen Tendenzen, zwischen soziokultureller Vielfalt und nationaler Einheit sowie zwischen religiösem und säkularem Denken. Dan Gevas fast 50 Jahre später entstandener Meta-Essay DESCRIPTION OF A MEMORY (ISR 2006) teilt die essayistische Ästhetik von DESCRIPTION D'UN COMBAT, welcher im medialen Umbruch zwischen «Kulturfilm» und Direct Cinema entstanden war, entwickelt aber vor dem Hintergrund des Mauerbaus und der Besetzung palästinensischer Gebiete eigenständige Strategien zur «Dechiffrierung des Sichtbaren» (Dziga Vertov). Er wiederholt die Fragen, die Marker geleitet hatten und wendet sich wie jener an den «Blick des künftigen Zuschauers».²⁰ Die beiden Filme bilden heute ein singuläres filmisches Diptychon, das grundlegende Fragen zur Historizität des Kinos aufwirft.

Das zweite analytische «Kraftfeld» war Bezugnahmen auf den Topos Palästina-Israel bei Jean-Luc Godard gewidmet, die sich seit den späten 1960er-Jahren in dessen Filmschaffen finden, vor allem in dem mit Anne-Marie Miéville gemeinsam montierten ICI ET AILLEURS (F 1976), in dem Bilder eines palästinensischen «Anderswo» mit solchen aus dem französischen «Hier» kollidieren. In diesem Film fand ein selbstkritischer Blickwechsel statt, der eine fundamentale Reflexion aller Bild-Ton-Verhältnisse nach sich zog. Die Medialität der spätkapitalistischen Gesellschaft als a priori für die Wahrnehmung trat in den Vordergrund,

18 Vgl. Blümlinger, Christa: «Das Imaginäre des dokumentarischen Bildes», S. 103.

19 Darwish: *Palästina als Metapher*, S. 136.

20 Starobinski: *Montaigne*, S. 54.

während das Engagement für die ‹palästinensische Sache›, die am Beginn dieses Films stand, zunehmend in den Hintergrund rückte. Aus einem Agitprop-Film wurde ein offenes Kunstwerk, aus einer geschlossenen Bilderkette ein audiovisueller Reflexionsraum, in dem das schöpferische Auge der Zuschauer*innen mit Nachdruck angerufen wird. Um nachzuvollziehen, wie aus dem nie vollendeten *JUSQU'À LA VICTOIRE* schließlich *ICI ET AILLEURS* wurde, rekonstruierten wir die Geschichte dieses Filmprojekts von 1969 bis 1976 und situierten den Film im Epochenbruch der 1970er-Jahre. Am Ende des ‹Roten Jahrzehnts› wurden die filmischen Prämissen des militanten Kinos im Zeichen der Ideologietheorie Althusserers einer Revision unterzogen. Gleichzeitig mit dem Verlust einer weltrevolutionären Zukunftsperspektive kam es zu einem verstärkten Auftauchen der Vergangenheit im Film, im besonderen der Shoah. Diese und andere historische Verschiebungen, wie die sich abzeichnende Formierung der digitalisierten Informationsgesellschaft und der Übergang vom Fordismus zum Post-Fordismus, haben im nachdenklichen Diskurs von *ICI ET AILLEURS* Spuren hinterlassen. In dieser Gegenwart, konstatiert der Kommentar einmal, gebe es *«keine einfachen Bilder mehr, nur einfache Leute, die man zwingen wird, ruhig zu bleiben wie ein Bild.»* Den Kern dieses Essayfilms bildet die Frage nach dem UND, also die Frage nach dem Medium, dem Mittleren, das einen Zusammenhang zwischen den Bildern und Tönen, zwischen Räumen und Zeiten, zwischen ‹Hier› und ‹Anderswo› erst herstellt. Um die Bilderketten zu zerbrechen, in denen die Subjekte der Gesellschaft des Spektakels gefangen sind, kreieren die dekonstruktiven Montagen von *ICI ET AILLEURS* aus dem Inkommensurablen zwischen zwei Dingen deutungsoffene visuelle Beziehungen, die jedes Vorverständnis ins Leere laufen lassen und dadurch einen Prozess der Neuinterpretation in Gang setzen. Godard blieb nicht beim aggressiven Dekonstruktivismus dieses umstrittenen Filmes stehen: *ICI ET AILLEURS* öffnete den Weg zu seinen *HISTOIRE(S) DU CINÉMA* (1988–1998) und den essayistischen Spielfilmen *NOTRE MUSIQUE* (2004) und *FILM SOCIALISME* (2010), die ebenfalls um die ‹Cause paléstinienne› kreisen. Dabei wich die ikonoklastische Haltung von 1976 wieder einer ontologisierenden Bildauffassung à la Bazin. Der ‹späte Godard› – darin Claude Lanzmanns Bilderskepsis entgegengesetzt – erprobte in diesen Filmen die rettenden und versöhnenden Potentiale eines als Geste und Metapher gedachten Bildes.²¹

Das dritte filmische ‹Kraffteld› verbindet Filme, die sich von Israel aus auf Motive jüdisch-diasporischen Denkens beziehen. Vor dem Hintergrund der Ermordung Jitzchak Rabins, der Symbolfigur des Osloer Friedensprozesses, im November 1995 geht es Ariella Azoulay und Udi Aloni in ihrem emphatischen Bezug auf das intellektuelle Netzwerk der jüdischen Diaspora von Kafka, Benjamin, Freud, Scholem, Rosenzweig, Arendt, Levi bis hin zu Derrida um eine

21 Siehe Rancière: *Die Filmfabel*, S. 253–274.

transgressive Intervention in dominante Konzepte von Nation, Kultur, Religion, Geschlecht und Identität. Eine zentrale Rolle spielte hier Walter Benjamins von einer Zeichnung Paul Klees inspirierte Fabel vom «Engel der Geschichte», die in den nahöstlichen Bildraum transferiert und produktiv gemacht wurde. Die Kuratorin, Kulturwissenschaftlerin und Fototheoretikerin Ariella Azoulay kritisiert zionistische Gründungsmythen ausgehend von einer dekonstruktiven Archivpraxis, die in umfassenden Ausstellungen und Publikationen zu den fotografischen Zeugnissen der Vertreibungen nach 1947 und 1967 dokumentiert wurde. In *THE ANGEL OF HISTORY* (ISR 2000), der im Kontext einer Ausstellung im Herzliya Museum of Contemporary Art entstand, überquerte Azoulay die Grenze zur bildenden Kunst, indem sie ihren «Videokatalog» zum Container von ästhetisch-politischen Äußerungen israelischer Künstler*innen machte, denen Benjamins «Engel der Geschichte» als Katalysator diente. Auch Udi Aloni *LOCAL ANGEL* (ISR/USA 2002) «lokalisiert» diesen Engel im Nahen Osten. Sein nach 9/11 aus Fragmenten zusammengesetztes «i-Movie» ist das Ergebnis einer subjektiven Krise, die ihn zu einer radikalen Kritik am national-religiösen Zionismus und der messianischen Theologie des Tempelbergs, aber auch an säkularen linkszionistischen Überzeugungen führt. In Begegnungen mit seiner Mutter Shulamit Aloni, mit Hanan Ashrawi und Jasser Arafat versucht er, die Möglichkeit einer «Politik der Freundschaft» (Jacques Derrida) in Palästina-Israel zu demonstrieren. Die Analyse widmete sich der spezifischen essayistischen Schreibweise Alonis, die er als «Visual Midrash» aus rabbinischen und kabbalistischen Konzepten von Luria bis Benjamin ableitet. In seinem Spielfilm *MECHILOT* (USA/ISR 2006) werden die Anliegen von *LOCAL ANGEL* in eine komplexe Narration und affektiv aufgeladene Inszenierungen übertragen. Der Film untergräbt den fiktionalen Realismus in Richtung eines symbolistischen Traumkinos, in dem sich ein gemeinsames Denken von Kino und Psychoanalyse entfaltet. Palästina-Israel wird als «Traumazone» in den Blick genommen, die vom Nexus zweier inkommensurabler kollektiver Traumata gebildet wird: der Shoah und der Nakba. Aloni bezieht gegenüber diesem Zusammenhang keine neutrale, sondern eine dissensuale Position:

We did something wrong in '48. Some are keen to point out that in this regard there are different narratives. But, at the end of this narratives, we have a state, and they have nothing.²²

Einem Wiederholungszwang, der sich in gewalttätigem Acting out manifestiert, setzt *MECHILOT* eine Begegnung mit den Geistern der Geschichte und mit dem Trauma des/der palästinensischen Anderen entgegen. Anhand der Geschichte

22 Aloni, Udi: «Pnay El (Face of God). The Place of Radical Encounter», in: ds. (Hg.): *What does a Jew want?*, S. 53–60, hier S. 59.

eines Sohnes und Soldaten werden der zionistische Traum der Väter und die Mythen des israelischen Nation Building analytisch ›durchgearbeitet‹. Ideologeme wie die Vorstellung einer ›Reinheit der Waffe‹ werden in diesem Film ebenso in Frage gestellt wie der dominante Maskulinismus der zunehmend militarisierten israelischen Gesellschaft. Um seine transgressive Vision im Zeichen von ›Forgiveness‹ und ›Tikkun‹ ästhetisch zu artikulieren, steigert der Film seine fiktionalen Mittel zu einem nahöstlichen magischen Realismus, in dem Slavoj Žižek Eisensteins Traum eines denkenden Kinos verwirklicht sah.

Das vierte ›Kraftfeld‹ widmete sich schließlich essayistischen Filmen, die aus palästinensisch-diasporischer Sicht die kollektive Erinnerung an die Nakba von 1948 rekonstruieren und dazu neue künstlerische Artikulationsweisen entwickeln. Mit Gilles Deleuze interpretierten wir die Filme von Ula Tabari und Elia Suleiman als Beispiele eines minoritären, ›kleinen‹ Kinos, das im palästinensischen Kontext von Michel Khleifis *LA MÉMOIRE FERTILE* (1980) inauguriert worden war. Jenseits der militanten Rhetorik des frühen PLO-Kinos erarbeitet Ula Tabari in ihrem essayistischen Dokumentarfilm *PRIVATE INVESTIGATION* einen unabhängigen ›point de vue documenté‹ (Jean Vigo) auf ihre Zugehörigkeit zur ›arabischen Minderheit‹ innerhalb Israels. Ausgehend von einer Fotografie aus ihrer Schulzeit, das die Regisseurin als Bild einer planvollen Entfremdung liest, fokussieren Tabaris Nachforschungen auf die kollektive Identitätskrise einer auf eigenem Boden ›exilierten‹ Bevölkerungsgruppe, die mit Misstrauen, Integrationsdruck und Marginalisierung konfrontiert ist. Im Dialog mit ihren Eltern erschließt Tabari das palästinensische Gedächtnis der Nakba, das sie den offiziellen Gedächtnispraktiken am israelischen Unabhängigkeitstag entgegensetzt. *JINGA48* erweitert diese Recherche um ein Porträt der nächsten Generation: Nun sind es zwei junge Protagonistinnen, die ihre filmische Recherche fortsetzen. Diese konzentriert sich auf den ›Land Day‹ von 1976 und stellt damit Fragen nach territorialer, sozialer und politischer Gleichberechtigung. Wie Tabaris Filme konstruiert auch Elia Suleimans essayistischer Spielfilm *THE TIME THAT REMAINS* ein intergenerationelles Archiv. Anders als Tabari reklamiert Suleiman in seiner Präsentation der Nakba als generisches Ereignis die filmischen Mittel der historischen Fiktion. Jenseits der symbolischen Strategien des Nation Building bleibt seine fragmentarische und sublim ironische Narration ganz der Kontingenz der Erfahrung seines Vaters treu, die der Film in statischen ›Zeit-Bildern‹ (Deleuze) präsentiert, deren metikulöse Mis-en-scène, Komposition und Montage sie in die Nähe eines Denkens der Malerei rückt. Wir argumentierten, dass *THE TIME THAT REMAINS* nicht als melancholisches Monument des Traumas, der Post-Memory und der Absenz verstanden werden sollte, sondern als Beispiel einer Ästhetik des Widerstands. Mit ganz verschiedenen künstlerischen Strategien realisieren Tabari und Suleiman ein filmisches Revolutionär- bzw. Unwahrnehmbar-Werden, das auf das Unerträgliche einer seit Generationen andauernden Liminalität antwortet.

Trotz ihrer sehr unterschiedlichen persönlichen Zugänge teilen die Filmemacher*innen gewisse Fragen, Gesten, Reaktionsweisen, ästhetisch-politische Grundhaltungen und eine Vorliebe für Texte von Franz Kafka, Walter Benjamin und Mahmoud Darwish. Diese ›Wahlverwandschaft‹ äußert sich in intertextuellen und intervisuellen Bezugnahmen, die ihre Filme quer zu den ethno-territorialen Verwerfungen in Palästina-Israel gleichsam durch ›kommunizierende Röhren‹²³ verbindet: Jean-Luc Godards audiovisuelle Innovationen inspirierten seit den 1960er-Jahren palästinensische wie israelische Filmemacher*innen. In *VRAI FAUX PASSEPORT* (F 2006) zitierte er selbst eine kurze Sequenz aus Suleimans *DIVINE INTERVENTION* und in *FILM SOCIALISME* montierte er eine Einstellung aus Udi Alonis *LOCAL ANGEL* ein. Aloni teilt wiederum mit Ariella Azoulay eine Reihe von Motiven, die beide aber auf ganz unterschiedliche Weise bearbeiten. Aloni priest in einem Text *THE TIME THAT REMAINS* seines palästinensischen Kollegen Elia Suleiman, der darin die dokumentarischen Recherchen von Ula Tabari in eine historische Fiktion übersetzt hatte. Dan Geva schließlich machte in *DESCRIPTION OF A MEMORY* den Blick auf einen anderen Film, Markers *DESCRIPTION D'UN COMBAT* überhaupt zum Angelpunkt einer filmischen Meditation. Auf diese Weise entstand zwischen den besprochenen Filmen eine polyphone, transhistorische und transnationale Konversation, die wir in diesem Buch nachzuzeichnen versuchten.

Bestimmte aufs kinematografische Dispositiv selbst bezogene Gesten verleihen essayistischen Filmen a priori eine subversive Stellung: Sie bleiben gegenüber der Performanz des filmischen Akts und den Realitätseffekten des bewegten Bildes nicht naiv. Die machtvolle Subjektposition der Filmenden, sein* ihr Verhältnis zu den Gefilmten und den Filmbetrachter*innen werden oft selbst Gegenstand des essayistischen Diskurses und seiner singulären Versuchsanordnungen. In scharfer Abgrenzung zu den Massen, die der Propagandafilm implizierte, wie auch zur kollektiv träumenden Menge des Spielfilmpublikums, rufen essayistische Filme die Intelligenz und Sensibilität jeder*s Einzelnen persönlich an. Der passivierenden Tendenz des Kino-Dispositivs zum Trotz initiieren sie einen Dialog, indem sie ihren Betrachter*innen auf Augenhöhe entgegentreten. Sie machen diese nicht zu ohnmächtigen Zeug*innen einer ›objektiven Realität‹, noch erlauben sie ihnen den Genuss der Immersion in eine fiktionale Welt. Essayistische Filmemacher*innen adressieren ihr Publikum als Versammlung potenziell schöpferischer und handlungsmächtiger Gestalter*innen einer gemeinsamen Welt, deren rezipierenden Mitdenken und Mitfühlen ihren Film in gewisser Weise erst erschafft.

Deshalb ist dem essayistischen Film ein bestimmter Humanismus inhärent. Laura Rascaroli: «Humanism is, indeed, implicit in the essay structure [...]»²⁴

23 Für Breton bilden Träumen und Wachen keinen Gegensatz, sondern ein System kommunizierender Röhren; vgl. Breton, André: *Die kommunizierenden Röhren*, München: Rogner & Bernhard 1988.

24 Rascaroli: «The Essay Film», S. 37.

Wenn man will, kann man in der Genealogie dieser humanistischen Haltung weit zurückgehen. Georg Seeßlen datiert ihren Beginn nicht mit Montaigne, sondern mit der Erfindung der freien Rede auf der athenischen Agora. Indem der Essayfilm nur im Namen «der eigenen Neugier und der eigenen Lust an der Montage»²⁵ spreche, verkörpere er geradezu die «ästhetisch-analytische Form gewordene Demokratie».²⁶ Dazu gehöre, dass im Essay immer von der Idee der Gleichwertigkeit aller Perspektiven sowie von der Gleichwertigkeit von Gegenstand und Darstellung ausgegangen werde. Seeßlen leitet daraus die Idee einer essayistischen Lebensform ab:

Das politische Subjekt, das sich selbst im Essay befreit hat, will diese Freiheit auch weitergeben. Und so wie man essayistisch Filme sehen kann, so kann man durchaus eine Idee davon entwickeln, essayistisch zu leben.²⁷

Im Zusammenhang mit dem aus Bruchlinien gebildeten Chronotopos «Palästina-Israel» gewinnen diese Spezifika des Essays besondere Bedeutung. Adorno zufolge denkt er «in Brüchen, so wie die Realität brüchig ist, und findet seine Einheit durch die Brüche hindurch, nicht indem er sie glättet.»²⁸ Auch sein auf Benjamin zurückgehendes Konzept vom «stillgestellten Konflikt»²⁹ als Sache des Essays erhält im Nahen Osten ganz buchstäbliche Bedeutung. «Diskret gegeneinander abgesetzte Elemente zu einem Lesbaren»³⁰ zusammentreten zu lassen, ist an diesem Ort eine künstlerische wie politische Aufgabe: Palästina-Israel in ein zukunftsoffenes Kräftefeld zu verwandeln, ihm essayistische Lebensformen vorzuschlagen.

Im Kontext der medialen Repräsentation des israelisch-palästinensischen Problems, in dem Bilder immer wieder zum Mittel und Schauplatz des Krieges werden, die als affektauslösende Objektivitätsbehauptungen die Wahrnehmung vereinnahmen, kommt der essayistischen Ästhetik eine radikale politische Bedeutung zu. Sie begründet eine Bildpolitik entlang der Maxime, dass Bilder nur Zeichen sind, die interpretiert werden müssen und dass folglich nur über Interpretationen verhandelt werden kann, nicht über direkte Abbilder der Wirklichkeit. Nur wenn die Zeichenhaftigkeit der aufgezeichneten «Realität» nicht camouffiert wird,

25 Ebd.

26 Seeßlen, Georg: «Der Essayfilm als politische Geste», in: Basaran, Aylin, Julia B. Köhne und Klaudija Sabo (Hg.): *Zooming in and out. Produktionen des Politischen im neueren deutschsprachigen Dokumentarfilm*, Wien: Mandelbaum 2013, S. 95–104, hier S. 104. Siehe dazu Chris Markers Filmserie über das Erbe des antiken Hellas L'HÉRITAGE DE LA CHOUETTE (F 1989), deren dritter Teil der «Demokratie» gewidmet ist.

27 Ebd.

28 Adorno: «Der Essay als Form», S. 25.

29 Ebd.; vgl. Benjamin: «Das Passagen-Werk», *GS V.1*, S. 577.

30 Ebd.

bleibt jener Zwischenraum offen, in dem sich die Sehenden – Filmemacher*innen wie Zuschauer*innen – als politische Subjekte frei artikulieren können.

Marc Ferro wies dem Kino insgesamt die Aufgabe einer ‹Gegen-Analyse› der sozialen Strukturen und Organisationsformen zu, die auch eine ‹Kritik aller institutionellen Systeme›³¹ nach sich ziehen könne. Das essayistische Kino widmet sich mit Vorliebe solchen ‹Gegen-Analysen› und steht damit jener Funktion der Intellektuellen nahe, die Michel Foucault einmal als ‹Parrhesia› bzw. ‹Wahrsprechen› bezeichnet hat: der Macht die Wahrheit zu sagen.³² Die ‹Gegen-Analysen› essayistischer Filme stützen sich jedoch nie allein auf die Beweiskraft von Fakten, sondern vor allem auf die Unabweisbarkeit menschlich sinnvoller Bedeutungen und ihrer Interpretation. Den sich wandelnden Konfigurationen der Macht stehen sie aus prinzipiellen Gründen fremd gegenüber,³³ die Chris Marker in seinem Kommentar zu *DESCRIPTION D'UN COMBAT* mit Blick auf Israel formulierte:

«Aber die ganze Geschichte Israels hat sich von Beginn an gegen eine Kraft gewehrt, die nur Kraft ist, gegen eine Macht, die nichts als Macht ist. Kraft und Macht sind selbst nur Zeichen.»

Gewiss zählt das essayistische Kino daher zu jenen sozial unentbehrlichen Praxen, die sich Jacques Derrida zufolge der ‹unceasing, well-informed, courageous reflection›³⁴ widmen, die auf eine (Neu)Interpretation der ‹institutions of interpretation›³⁵ zielen, namentlich des Staates, der Rechtsprechung, des Bildungssystems, der dominanten Narrative, Religionen und Ideologien und der Massenmedien. Derrida äußerte dies in einem Vortrag, den er 1991 an der École normale supérieure hielt, der später unter dem Titel *Interpretations at War: Kant, the Jew, the German* veröffentlicht wurde. Gegen Ende seines Vortrags gab er damals selbst ein Beispiel für diese kritische Praxis, indem er die israelisch-palästinensische Frage in selten direkter Weise ansprach. Er forderte ein Ende der Gewalt auf beiden Seiten und den Rückzug der israelischen Armee aus den 1967 eroberten Gebieten. Diese

31 Ferro, Marc: ‹Gibt es eine filmische Sicht der Geschichte?›, S. 23 f.

32 Vgl. Foucault, Michel: *Diskurs und Wahrheit. Die Problematisierung der Parrhesia*, Berlin: Merve 1996; siehe Illouz: *Israel*, S. 7.

33 Die Vorstellung einer majoritären essayistischen Artikulation – etwa in Gestalt eines ‹nationalistischen› oder ‹fundamentalistischen Essayfilms› – wäre daher eine *Contradictio in adjecto*.

34 Derrida, Jacques: ‹Interpretations at War: Kant, the Jew, the German›, *New Literary History* 22/1/1991, S. 39–95, hier S. 39; siehe auch Derrida, Jacques und Elisabeth Roudinesco: *De quoi demain ... Dialogue*, Paris: Fayard/Galilée 2001, insbesondere S. 192 ff.; sowie Cixous, Hélène, Jacques Derrida und Russell Banks u. a.: *Le voyage en Palestine de la Délégation du Parlement international des écrivains en réponse à un appel de Mahmoud Darwish*, Castelnau-le-Lez (Hérault): Climats 2002, S. 123–136 und Derrida, Jacques und Mustapha Cherif: *Begegnung mit Jacques Derrida. Der Islam und der Westen*, München: Fink 2009.

35 Ebd.

Erklärung ergänzte er durch eine Offenlegung der subjektiven Bedingungen, aus denen sein politisches Sprechen hervorging:

As is evident by my presence right here, this declaration is inspired not only by my concern for justice and by my friendship toward both the Palestinians and the Israelis. It is meant also as an expression of respect for a certain image of Israel and as an expression of hope for its future.³⁶

Als Derrida dies äußerte, bildete sich vor dem Hintergrund der späten Anerkennung Israels durch die PLO im Jahr 1988, der Intifada in den besetzten Gebieten und der Annäherung von Jitzchak Rabin und Jasser Arafat die politische Vision einer ‚Zweistaatenlösung‘ heraus. Diese stellte einen neuen chronotopischen Rahmen für eine kommende Welt zur Verfügung, in der Israel und Palästina als gleichberechtigte Nationalstaaten und friedliche Nachbarn nebeneinander existieren würden. Nach Jahrzehnten des Konflikts begann eine – wie sich bald herausstellen sollte – kurze Periode der Hoffnung auf einen gerechten Frieden in der Region. Israel Zangwills Losung ‚Ein Land ohne Volk für ein Volk ohne Land‘ wurde jetzt durch die Formel ‚Zwei Staaten für zwei Völker‘ ersetzt, und ‚Israel-Palästina‘ wurde nun mit einem Bindestrich geschrieben.

Heute, ein Vierteljahrhundert nach dem Attentat von Jigal Amir auf Jitzchak Rabin, dem Scheitern des Osloer Friedensprozesses, der Marginalisierung des israelischen ‚Friedenslagers‘ und der Ausbreitung religiös-fundamentalistischer, rassistischer und antisemitischer Diskurse bis in die politischen Führungen beider Seiten hinein, scheint die ‚Zweistaatenlösung‘ selbst historisch geworden zu sein. Während die israelische Unabhängigkeitserklärung von 1948 noch in Übereinstimmung mit der UN-Charta «all seinen Bürgern ohne Unterschied von Religion, Rasse und Geschlecht soziale und politische Gleichberechtigung»³⁷ zugesichert hatte, formuliert das kürzlich von der Knesset verabschiedete Nationalstaatsgesetz: «Die Verwirklichung des Rechts auf nationale Selbstbestimmung ist im Staat Israel einzig für das jüdische Volk.»³⁸ Von einem Rückzug aus den besetzten Gebieten ist keine Rede mehr, im Gegenteil wird zum Gesetz erhoben, was stillschweigend lange schon praktiziert wurde: «Der Staat Israel sieht in der Weiterentwicklung der jüdischen Besiedlung einen nationalen Wert»,³⁹ den

36 Ebd., S. 40.

37 «Unabhängigkeitserklärung des Staates Israel» (14.5.1948): https://embassies.gov.il/berlin/AboutIsrael/Dokumente%20Land%20und%20Leute/Die_Unabhaengigkeitserklaerung_des_Staates_Israel.pdf (zugegriffen am 20.6.2020).

38 «Grundgesetz: Israel – Nationalstaat des jüdischen Volkes» (18.7.2018): https://www.swp-berlin.org/fileadmin/contents/products/sonstiges/2018A50_Anhang_IsraelNationalstaatsgesetz.pdf (zugegriffen am 20.6.2020).

39 Ebd.

es «anzuspornen und voranzutreiben»⁴⁰ gelte. Mit der Verlegung der US-Botschaft nach Jerusalem und der Anerkennung des israelischen Anspruchs auf die Golan-Höhen ermutigte die US-Regierung unter Donald Trump die Idee weiterer Annexionen in «Galiläa und Samaria» bzw. «Jescha», wie die besetzten Gebiete in der Terminologie der messianischen Siedler*innenbewegung und der mit ihr verbundenen israelischen Parteien genannt werden.

2019 waren 77% der wahlberechtigten Bevölkerung in Israel Juden und Jüdinnen. Bezieht man aber die palästinensischen Gebiete mit ein, auf die israelische Regierungspolitiker*innen heute vielfach Anspruch erheben, vermindert sich dieser Anteil auf kaum mehr als 50%. Das Konzept eines «jüdischen» Staates würde im Fall einer Annexion dazu führen, dass beinahe der Hälfte seiner Einwohner*innen als Nicht-Juden und -Jüdinnen die volle politische Gleichberechtigung verwehrt wäre. Damit würde sich die seit der Staatsgründung bestehende Spannung zwischen der Definition Israels als eines «jüdischen» und zugleich «demokratischen» Staates in eine unauflösbare Aporie verwandeln, argumentiert der israelische Philosoph Omri Boehm. In seinem Buch *A Future for Israel. Beyond the two-state solution*⁴¹ erklärt er: «Ob es uns gefällt oder nicht, hat sich Amirs Vermächtnis in Israel durchgesetzt, nicht das von Rabin.»⁴² Nachdem die Zweistaatenlösung als politische Option ausgefallen sei, stelle sich unweigerlich die Frage, welche Alternativen zu einer illiberalen Ethnokratie denkbar sind, in der auch evangelikale, nationalistische und rechtsradikale Akteur*innen in aller Welt eine Verwirklichung ihrer Prinzipien erkennen dürften.

Boehm selbst entwickelt die Utopie eines Staates gleichberechtigter Bürger*innen vom Jordan bis zum Mittelmeer. Ausgehend von den liberalen Prinzipien aufgeklärter Staatstheorie schlägt er den «Umbau des Landes [...] vom jüdischen Staat in eine föderale, binationale Republik»⁴³ vor sowie die «Entwicklung einer wirklich demokratischen, arabisch-jüdischen Zusammenarbeit, die auf einem völlig gleichen Staatsbürgerstatus beruht.»⁴⁴ In einer solchen Republik, für die er das bereits existierende Zusammenleben in Haifa zum Vorbild nimmt, sollen die Nakba und die Shoah «von Palästinenserinnen und Jüdinnen gemeinsam erinnert werden.»⁴⁵ Im Unterschied zu anderen Verfechter*innen des Binationalismus beruft sich Boehm dabei auch auf «rechte» Traditionslinien des Zionismus.

40 Ebd.

41 Boehm, Omri: *Israel – Eine Utopie*, Berlin: Propyläen 2020, S. 192; engl.: *A Future for Israel. Beyond the two-state solution*, New York: New York Review Books 2020.

42 Boehm: *Israel – Eine Utopie*, S. 192.

43 Ebd., S. 44.

44 Ebd., S. 141.

45 Ebd., S. 53; siehe etwa Pappé, Ilan und Jamil Hilal (Hg.): *Zu beiden Seiten der Mauer. Auf der Suche nach einem gemeinsamen Bild der israelisch-palästinensischen Geschichte*, Hamburg: Laika 2013.

Er führt Belege für ein binationales Denken bei Menachem Begin oder Wladimir Zeev Jabotinsky an, aber auch bei Theodor Herzl, dem Autor des *Judenstaat* und des Romans *Altneuland*. Erst durch das britische Konzept einer ›Partition‹ (inklusive eventuell nötiger Umsiedlungsaktionen), das 1937 im Bericht der Peel-Kommission formuliert wurde, sei das Ziel arabisch-jüdischer Koexistenz durch die Idee einer jüdischen Souveränität in Palästina verdrängt worden, so Boehm.⁴⁶

In Israel werden solche Argumente nur von einer Minderheit rezipiert und nur von einer Minderheit innerhalb dieser Minderheit geteilt. Bei den meisten israelischen Juden und Jüdinnen lösen sie Angst und Abwehr aus, auch auf palästinensischer Seite dürften sie kaum mehrheitsfähig sein. Boehm diagnostiziert hier eine «Beschränktheit unseres Denkens»,⁴⁷ an der jeder utopische Gedanke abpralle, und «Barrieren unseres Vorstellungsvermögens davon, was im Rahmen zionistischer Grundsätze möglich ist und was nicht.»⁴⁸ Wie auch immer man Boehms politischer Vision gegenübersteht: Akzeptiert man seine Diagnose, dass der Chronotopos der Zweistaatenlösung Geschichte ist, wird man auch seiner Schlussfolgerung zustimmen, in der er an Theodor Herzls Utopismus anschließt: «Um realistisch über eine lohnenswerte Zukunft für Israel jenseits der Zweistaatenillusion nachdenken zu können, wird man träumen müssen.»⁴⁹

Wir behaupten, dass das essayistische Kino immer schon mit dieser Traumarbeit beschäftigt war. Die hier vorgestellten Filme teilen dieselbe ›Sorge um die Zukunft‹, die Alexandre Astruc 1948 dem kommenden Kino der ›Caméra-stylo‹ zugeschrieben hatte. Allein auf ihre ästhetischen Erfindungen gestellt, bemühen sie sich in der Auseinandersetzung mit der aktuellen Erfahrung des Sichtbaren, «eine Weisheit zu definieren, die der gemeinschaftlichen Existenz angemessen ist (die ebenso die eigene Existenz ist)»⁵⁰ (Jean Starobinski). Sie sind Beispiele für ein weiteres Spezifikum, das Georg Seeßlen zufolge den filmischen Essayismus auszeichnet und in unserem Kontext von enormer Bedeutung ist: «Jeder größere Essay enthält den heterotopischen Keim einer sozialen Bewegung.»⁵¹ Ihr einsamer Utopismus verbindet die essayistischen Filme mit den vielen kleinen palästinensischen und/oder jüdischen Widerstands-, Friedens-, Dialog- und Kooperationsinitiativen, die heute in den unterschiedlichsten mikropolitischen Feldern – Menschenrechte, Wissenschaft, Bildung, Kultur und nicht zuletzt im Kino – wachsendem Druck ausgesetzt sind.⁵²

46 Boehm: *Israel – Eine Utopie*, S. 103 ff.

47 Ebd., S. 204.

48 Ebd., S. 210.

49 Ebd., S. 56.

50 Starobinski: *Montaigne*, S. 373.

51 Seeßlen: «Der Essayfilm als politische Geste», S. 104.

52 Siehe Kalicha, Sebastian (Hg.): *Barrieren durchbrechen! Israel/Palästina: Gewaltfreiheit, Kriegsdienstverweigerung, Anarchismus*, Nettersheim: Graswurzelrevolution 2008.

Versteht man den filmischen Essayismus mit Jacques Rancière als genuine Form eines ästhetischen Regimes der Kunst, steht er der ‹Realität› jedoch keineswegs ohnmächtig gegenüber. Rancière zufolge überschreitet der ästhetische Modus der Kunst die selbst historische Grenzziehung zwischen Kunst und Politik: Die Politik der Kunst bestehe darin, die dominante ‹Aufteilung des Sinnlichen› zu unterlaufen, indem sie mit ihren ‹ästhetischen Handlungen [...] neue Weisen des Fühlens sowie neue Formen der politischen Subjektivität hervorbringt.›⁵³ Essayistische Filme vermögen dies, indem sie ins Sichtbare immer neue Ambiguitäten einführen und den Perzipierenden ein Feld interpretativer Möglichkeiten vorschlagen, das sie zu immer neuen Lektüren veranlasst. Im Spannungsfeld zwischen ‹Hier› und ‹Anderswo› greifen sie in Prozesse der Subjektivierung und des kognitiven Mappings ein und produzieren auf diese Weise einen anderen, heterotopen Raum,⁵⁴ in dem die Koordinaten des geografischen Territoriums um die Qualitäten des ‹Thirdspace› (Edward W. Soja) erweitert sind: ‹a knowable and unknowable, real and imagined lifeworld of experiences, emotions, events, and political choices›.⁵⁵ Der ästhetische Traum eines ‹most radical sort of third place›⁵⁶ (Udi Aloni), in dem eine Begegnung zwischen ‹the self and the other› stattfinden kann, wird so zu einer politischen Option, die wir in diesem Band mit der provisorischen Schreibweise ‹Palästina-Israel› bezeichnen wollten.

Soviel vermag also das essayistische Kino: Inmitten der krisenhaften Gegenwart teilt es den Ausdruck seiner Gedanken und seine Sorge um die Zukunft freundschaftlich mit denen seiner Betrachter*innen. In glücklichen Momenten vermag es mehr, nie weniger.

53 Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen*, S. 21.

54 Lefebvre, Henri: ‹La production de l'espace›, *L'Homme et la société* 31–32/1974, S. 15–32.

55 Soja, Edward W.: *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and other real-and-imagined places*, Malden MA: Blackwell 1996, S. 41.

56 Aloni: ‹Pnay El (Face of God). The Place of Radical Encounter›, S. 56.

Epilog: Adorno in Lustenau

Hier und anderswo: 1917, im Jahr der ‹Balfour-Deklaration›, die ‹die Errichtung einer nationalen Heimstätte für das jüdische Volk in Palästina› versprach, starb in einem Armenhaus in Lustenau (Vorarlberg) Agatha Hämmerle (geb. Baier), meine Urgroßmutter väterlicherseits, mit 32 Jahren nach der Geburt ihres fünften Kindes. Ihre Kinder blieben allein im Armenhaus zurück. Ihr Mann, mein Urgroßvater, fand sich nach seiner Rückkehr aus dem Krieg als mittelloser Knecht außerstande, die Kinder zu betreuen und gab sie zur Adoption frei. So kam mein Großvater mit etwa acht Jahren zu kinderlosen Bauern und bekam später ihren Familiennamen, ‹Grabher›.

1943, im Jahr der ‹Moskauer Deklaration›, die die meisten Österreicher*innen später als moralische Absolution verstanden, sich als erstes von Hitler okkupiertes ‹Opfer› fühlen zu dürfen,¹ wurde in Lustenau mein Vater als erstes von sieben Kindern geboren. Nur fünf Jahre zuvor, im März 1938, war in diesem Ort ‹ein schreiender NS-Mob durch die Straßen› gezogen, um ‹Rache an den örtlichen Spitzen des ‹Ständestaats››² zu fordern. Der damalige Bürgermeister Josef Peintner wurde ins KZ Buchenwald deportiert. Für viele Verfolgte des NS-Terrors, die sich über die Grenze in die Schweiz zu retten suchten, wurde Vorarlberg in diesen Jahren zur tödlichen Sackgasse, etwa für den Schriftsteller Jura Soyfer, der beim Versuch, auf Skiern über die Grenze zu kommen, festgenommen wurde und 1939 im KZ Buchenwald einer Typhus-Infektion erlag, oder die Philosophin Gertrud Kantorowicz, die 1945 eine Woche vor Ankunft der Roten Armee im KZ Theresi-

- 1 Siehe Arlanch, Stefan: *Die Republik der Opfer. Zur Rezeption, Verarbeitung und Instrumentalisierung des Opferbegriffs in der politischen Kultur der Zweiten Republik*, Diplomarbeit, Wien 2001.
- 2 Pichler, Meinrad: *Nationalsozialismus in Vorarlberg. Opfer – Täter – Gegner*, Innsbruck/Wien/Bozen: Studienverlag 2012, S. 52.

enstadt starb.³ In Lustenau hatten unmittelbar nach dem ‹Anschluss› ans ‹Reich› Freiwillige mit Hakenkreuzarmbinden begonnen, die Grenze zur Schweiz eigenmächtig zu kontrollieren.⁴

Etwa zehn Kilometer entfernt kam ein Jahr nach Kriegsende meine Mutter als jüngstes von fünf Kindern in Hohenems zur Welt, wo die Nazis eine jüdische Gemeinde zerstört hatten, die seit dem 17. Jahrhundert bestand und überregionale Bedeutung im ‹Medinat Bodasee› gewonnen hatte.⁵ Jetzt wurde Hohenems zum Durchgangsort für sogenannte ‹Displaced Persons›, also Jüdinnen und Juden, die dem Vernichtungssystem entkommen waren und nun aus Europa wegzukommen versuchten.⁶ Die ‹DPs› organisierten sich in der Communauté Israélite de Hohenems und unterstützten die illegale Einwanderung nach Palästina. Einige von ihnen, etwa Ester und Abraham Kopolovits, die sich im Kibbutz Af-Al-Pi (‹Trotz alledem›) in Hohenems kennengelernt hatten, bestiegen später das Haganah-Schiff ‹Exodus› in der Hoffnung, Palästina zu erreichen. Meine Mutter erzählt, dass sie in den frühen 1950er-Jahren als kleines Mädchen Kinder von jüdischen Familien aus Polen sah, an deren ‹blasse, fast durchsichtige Haut› und deren ‹schönes Gewand und Schuhe› sie sich erinnert. Kontakt mit diesen Kindern hatte sie nicht. Inzwischen waren die ehemaligen Nationalsozialist*innen im ‹Ländle› wieder zu Wahlen zugelassen und der ‹Verband der Unabhängigen›, aus dem 1955 die rechtsextreme FPÖ hervorging, erhielt bei der Nationalratswahl 1949 22% der Stimmen, ‹mehr als in jedem anderen Bundesland.›⁷ Antisemitismus gegenüber Jüdinnen und Juden manifestierte sich in medialen, administrativen und tätlichen Übergriffen gegen die ‹DPs›. Mit der ‹Umnutzung› der ‹Emser› Synagoge, die in ein Feuerwehrhaus umgewandelt wurde, kam es nach dem Staatsvertrag zu einer klammheimlichen Fortsetzung der antisemitischen Politik des NS-Staates.⁸ Vom Inneren der Synagoge, das die Nazis geplündert hatten, sind nur zwei kleine Messingsterne erhalten, die die Brüstung der

3 Siehe Zudrell, Petra: *Der abgerissene Dialog. Die intellektuelle Beziehung Gertrud Kantorowicz – Margarete Susman oder die Schweizer Grenze bei Hohenems als Endpunkt eines Fluchtversuchs*, Innsbruck/Wien/Bozen: Studienverlag 1999.

4 Pichler: *Nationalsozialismus in Vorarlberg*, S. 54.

5 Jean Améry, 1978: ‹[M]eine Familie väterlicherseits stammt aus Vorarlberg [...] und mein Großvater (Siegfried Maier) war sehr stolz auf seinen Stammbaum, der bis ins 17. Jahrhundert reichte in Hohenems.› Zit. nach Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *Jean Améry*, München: Edition Text+Kritik 1988, S. 56; weiters Grabher, Ursula: ‹... sollen ihnen alle handtierungen, so den christen erlaubt, vergundt und zugelassen sein...› *Aspekte der wirtschaftlichen Entwicklung der jüdischen Gemeinde in Hohenems in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Diplomarbeit: Universität Innsbruck 1999.

6 Siehe Haber, Esther und Jüdisches Museum Hohenems (Hg.): *Displaced persons. Jüdische Flüchtlinge nach 1945 in Hohenems und Bregenz*, Innsbruck/Wien/Bozen: Studienverlag 1998.

7 Pichler: *Nationalsozialismus in Vorarlberg*, S. 361.

8 Siehe <https://www.jm-hohenems.at>

Chor-Empore geschmückt hatten. Einer ist heute im Jüdischen Museum Hohenems ausgestellt.

In der Zeit des Krieges hatten meine beiden Großväter das ›Glück‹, nur in der zweiten und dritten Reihe des Vernichtungskrieges zu stehen: Mein Großvater mütterlicherseits war Autobus-Mechaniker bei der ›Reichspost‹ in Hohenems und konnte als ›unabkömmlich‹ an der ›Heimatfront‹ bleiben. Mein Großvater väterlicherseits kam mit einer Wehrmachtseinheit nach Norwegen, das seit April 1940 von deutschen Truppen besetzt war. Fotos, die er nach Hause schickte, zeigen ihn im Porträt in ›schneidiger‹ Wehrmachtsuniform, feucht-fröhlich mit Kameraden im Quartier, draußen beim Schneeschaukeln, im Gruppenbild mit seiner Einheit und ihren Offizieren, mit Schwimmweste an Bord eines Kriegsschiffes. In diesen Bildern findet sich keinerlei Hinweis auf den gewaltsamen Gesamtkontext seines Aufenthaltes an diesem Ort. Nach 1945 schwieg er wie viele ehemalige Wehrmachtsoldaten über seine Kriegserlebnisse und seine persönliche Verantwortung. Wie er tatsächlich dachte, erschließt sich nur aus Details: Als mein Vater ihm zum Weihnachtsfest 1967 einen TIME LIFE-Bildband über den britischen Premier Winston Churchill schenken wollte, wies der Großvater die Gabe brüsk zurück. Immer noch galt ihm dieser Mann als der Feind, der ihn besiegt hatte. Ich habe noch die brutale Maxime im Ohr, die wir als Kinder manchmal von ihm in rüstigem Tonfall hörten: ›Zäh wie Leder, hart wie Krupp-Stahl!‹ Wo war das arme, verstörte Kind in einem Lustenauer Armenhaus geblieben, das er selbst einmal gewesen war?

Im Jahr 1969, ein paar Monate vor der Mondlandung, wurde ich in eine Konstellation hineingeboren, in der das ›große Tabu‹⁹ galt. Bezüglich der eigenen NS-Vergangenheit herrschte Abwehr und Diskursverweigerung, kein Wort der Anerkennung oder des Mitgefühls für die vertriebenen und ermordeten Opfer. Das Schweigen der Täter*innen, das die Generationen der Kinder und Kindeskinde verstrickte, vertrug sich mit einem althergebrachten patriarchalen Autoritarismus und Katholizismus. Diese bildeten die Basis einer Mentalität, deren Wertesystem sich für mich im Vorarlberger Dialekt-Wort *g'hörig* am bündigsten ausdrückt. Das Adjektiv bezeichnet Menschen, Dinge, Sachverhalte oder Verhaltensweisen, die als ›anständig‹, ›ordentlich‹, ›angemessen‹, ›brav‹ oder schlicht ›gut‹ gelten. Vor allem Kinder sollen sich *g'hörig* verhalten, so, wie es sich eben ›gehört‹. Das Wort ist vermutlich verwandt mit *hörig*, das seit dem Mittelalter eine abhängige, unfreie Rechtsstellung von Bäuer*innen bezeichnete. Es kommt von ›hören‹ bzw. ›gehören‹, sodass *g'hörig* zu sei, immer auch die Bedeutungsnuance mit sich trägt, unterworfen und gehorsam zu sein.¹⁰ Hannah Arendts Verdikt, niemand

9 Siehe Pelinka, Anton, Erika Weinzierl und Ernst Hanisch (Hg.): *Das große Tabu. Österreichs Umgang mit seiner Vergangenheit*, Wien: Edition S/Verlag der Österreichischen Staatsdruckerei 1987.

10 Der Duden leitet das Wort vom althochdeutschen *gahörig* und dem mittelhochdeutschen *gahærec* mit der Hauptbedeutung ›gehorchend‹, ›folgsam‹ ab.

habe das Recht zu gehorchen, bezeichnet das diametrale Gegenteil zu dieser Tiefenkultur, die nicht Eigensinn, offenes Gespräch und die Fähigkeit zum Nein-Sagen fördert, sondern auf Anpassung, Folgsamkeit und «Pflichterfüllung» drängt. Und klar war auch: Die Opfer waren *unzugehörig*.¹¹

Unzugehörig mussten sich auch die türkischen Kinder fühlen, die in meiner Volksschule Mitte der 1970er-Jahre immer in der letzten Reihe saßen und dort oft sitzen blieben. Im Wohnzimmer unseres Hauses stand bald ein Fernseher, mit dem ich die ersten Erinnerungen an einen fernen Krieg im Nahen Osten verbinde. Wie die Kinder der französischen Familie in *ICI ET AILLEURS* (vgl. Abb. 50, S. 172) saß auch ich mit meinen Eltern vor dem Bildschirm und empfang von dort unverständliche Bilder von Jasser Arafat mit Keffiah, von Moshe Dayan mit Augenklappe, von palästinensischen Flugzeugentführungen und vom Bürgerkrieg im Libanon. In den 1980er-Jahren, am Dornbirner Gymnasium, eröffnete mir der Unterricht von Werner Bundschuh¹² unbekannte Türen zur Geschichte. Zum ersten Mal erfuhr ich von der Arbeiter*innenbewegung und vom Nationalsozialismus und seinen Verbrechen. Mit achtzehn fielen mir Bücher von Theodor W. Adorno in die Hände – die *Minima Moralia*,¹³ die *Negative Dialektik*¹⁴ – von deren Inhalt ich wenig verstand. Aber der Jugendliche, der ich damals war, identifizierte sich mit ihrem emotionalen Grundton, der am deutlichsten in Adornos Aufladung des Namens «Auschwitz» zum Ausdruck kommt. Ich identifizierte mich mit den Opfern, mit einer Geschichte, die nicht meine eigene war. Ich beobachtete, dass zu Menschen, die dieses Gefühl nicht teilten, ein Abstand entstand.

Hier und anderswo: 1987, im Jahr, als die palästinensische «Intifada» begann, die ich damals kaum registrierte, begann ich mein Geschichte- und Philosophie-Studium in Wien, das ich zu einem rettenden, urbanen Fluchtpunkt erklärte: Hier hatte Sigmund Freud das Unbewusste entdeckt. An der Wiener Universität streikten die Studierenden gerade gegen Sozialabbau, und im Zuge der «Waldheim-Affäre» wurde begonnen, die verschwiegene NS-Geschichte ans Licht der Öffentlichkeit zu holen. Im «Gedenkjahr» 1988 sah ich Claude Lanzmanns *SHOAH*, eine Erfahrung, die mein Leben in ein Vorher und ein Nachher teilt.

Wenn Bücher lesen «Denken mit fremdem Gehirn»¹⁵ ist, wie Jorge Luis Borges einmal sagte, gilt dies auch für das Sehen von Filmen. Manchmal verlässt man

11 Vgl. Beckermann, Ruth: *Unzugehörig. Österreicher und Juden nach 1945* [1989], 2. Aufl., Wien: Löcker 2005.

12 Der Historiker und Sachbuchautor Werner Bundschuh ist Obmann der Johann-August-Malin-Gesellschaft, Historischer Verein für Vorarlberg und war bis 2016 Mitarbeiter bei erinnern.at.

13 Adorno, Theodor W.: *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Berlin/Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1951.

14 Adorno, Theodor W.: *Negative Dialektik*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1966.

15 Borges, Jorge Luis und Osvaldo Ferrari: *Lesen ist Denken mit fremdem Gehirn. Gespräche über Bücher & Borges*, Zürich: Arche 1990.

das Kino als ein Anderer. Dass dies möglich ist, bestimmte meine intellektuelle Objektwahl: Ich vertiefte mich in Filmgeschichte und ‹Visual History›, der zeitgeschichtlichen Erforschung der audiovisuellen Archive. Es entstanden Untersuchungen zur Filmarbeit der Kommunist*innen in der Ersten Republik, zu Sergej Eisenstein und Dziga Vertov, dessen Enthusiasmus zum Leitstern der Gruppe *Kinoki* wurde, die ich mit Freund*innen im besetzten Ernst-Kirchweger-Haus in den frühen 1990er-Jahren in Wien mitbegründete. Wir definierten das Kino als antifaschistische und antikapitalistische ‹Wunschmaschine› und in Kinokis Mikrokino erkundeten wir in über 250 Film- und Diskussionsabenden Querverbindungen zwischen Kino und Politik in alle möglichen Richtungen: Arbeiter*innen-Film, Third Cinema, Videoaktivismus, engagierter Spiel-, Dokumentar- und Experimentalfilm, Zeitzeug*innen-Video, Essayfilm – ‹Film als subversive Kunst› eben, im Sinne des aufgrund seiner jüdischen Herkunft aus Wien vertriebenen Amos Vogelbaum.¹⁶

1998, im 50. Jahr der Staatsgründung Israels, nahm ich an einer Reise in den Libanon und nach Syrien teil, die ein Freund, der aus christlich-palästinensischer Familie stammende und in Wien lebende Musiker Marwan Abado, organisierte. Die Eindrücke dieser Reise waren verwirrend: elende soziale Verhältnisse in den palästinensischen Flüchtlingslagern, etwa in Shatila in Süd-Beirut, verstörte junge Männer, die gerade aus israelischer Haft entlassen worden waren, *Mein Kampf*, das in arabischer Übersetzung in den Buchhandlungen von Damaskus stapelweise auf lag, ein syrisch-palästinensischer Gastgeber, der uns mit der Erklärung schockierte, die Juden hätten den Holocaust nur erfunden, ‹um damit alle Welt zu erpressen›.

Im Jänner 2000, kurz vor der Angelobung einer österreichischen Regierung mit Beteiligung der FPÖ, zeigte ich in Kinokis Mikrokino *ICI ET AILLEURS* von Godard/Miéville, der bei mir auch nach mehrmaligem Sehen einen widersprüchlichen Eindruck hinterließ. Am Beginn des vorliegenden Forschungs- und Buchprojektes stand die Beschäftigung mit diesem Film und den Ambivalenzen, die er auslöste. Aber es ging auch darum, vermittelt durch die Analyse eines filmischen Blicks, mit den kognitiven Dissonanzen, der Befangenheit und der Sprachlosigkeit umzugehen, die auf die erste Reise in den Nahen Osten gefolgt waren.

Wer spricht? Welches Begehren hat diese umwegige intellektuelle Suche angetrieben? Jeder Text vermittelt mehr, als er ausdrücklich mitteilt, immer entsteht eine Ebene der impliziten Kommunikation. Auf dieser Ebene machen sich auch im wissenschaftlichen Diskurs zu Palästina-Israel manchmal antisemitische Resentiments hörbar.¹⁷ Meine Position als Autor wird durch die genannten biogra-

16 Vogel, Amos: *Film als subversive Kunst. Kino wider die Tabus – von Eisenstein bis Kubrick*, hg. v. Alexander Horwath, St. Andrä-Wördern: Hannibal 1997.

17 Siehe etwa Horvilleur, Delphine: *Überlegungen zur Frage des Antisemitismus*, Berlin: Hanser 2020, S. 111 ff.

fischen Konstellationen einigermaßen umrissen. Sie prägten meine Themenwahl, meine Arbeitshypothesen und mein Erkenntnisinteresse. Die Frage der Verantwortung stellte sich in jedem Absatz der Textproduktion. Die Verantwortung meiner Interpretation hängt dabei mit einer bestimmten Interpretation der Verantwortung zusammen, die sich aus meiner Herkunft ergibt. Dieser wird man durch distanzierte ‹Objektivität› oder durch Parteinahme oder Gegnerschaft für oder gegen eine Seite des israelisch-palästinensischen Konflikts keineswegs gerecht. Das Unheil dieser ‹Trauma zone› (Udi Aloni) ist verknüpft mit der ungeheuren Traumazone des Nationalsozialismus. Zu den Schlüsseln, die viele palästinensische Familien als Symbol ihrer Vertreibung aufbewahren, gehören geraubte Schlüssel von Hohenemser oder Wiener Häusern und Wohnungen, aus denen ihre jüdischen Bewohner*innen von der Generation meiner Großeltern ins Exil und in den Tod getrieben wurden.¹⁸

Die Frage, ‹who has the right to make the victim forget›, die der palästinensische Dichter Mahmoud Darwish stellte,¹⁹ kann deshalb nur mit ‹niemand› beantwortet werden. Aus ihr ergibt sich nicht das Gebot der Äquidistanz, sondern im Gegenteil das der ‹Äquiproximität›, also einer rückhaltlosen Einlassung auf die Positionen, Narrative, Bedürfnisse und Träume *aller* in Palästina-Israel lebenden Menschen. Die Stimmen der hier besprochenen essayistischen Filme haben mir – jede auf ihre eigene Weise – dabei geholfen, eine solche multiple Perspektive für möglich zu halten.

18 Man denke an Yoram Kaniuks Erinnerungen, die auf S. 307 f. zitiert werden.

19 Vgl. S. 297 im vorliegenden Band.

Dank

Dieses Buch ist die überarbeitete und erweiterte Fassung einer 2017 abgeschlossenen Dissertation, die durch mehrere Stellen gefördert wurde: Ihre Basis bildete der Schwerpunkt Visuelle Zeit- und Kulturgeschichte, Film und andere Medien am Institut für Zeitgeschichte der Universität Wien unter der Leitung von Frank Stern, dessen Expertise in ästhetischen und nahöstlichen Belangen einen wichtigen Ankerpunkt bildete. Er hat mir Hinweise auf Filme gegeben, mich geduldig betreut und auch vor einigen Um- und Irrwegen bewahrt. Für alle, die ich trotzdem eingeschlagen haben mag, bin allein ich verantwortlich.

Wesentliche Impulse verdankt der Text einem Forschungsaufenthalt an der Pariser École normale supérieure im Rahmen eines Austauschprogramms der Universität Wien. Als Fellow des ›Initiativkollegs Sinne – Technik – Inszenierung: Medien und Wahrnehmung‹ der Universität Wien konnte ich von 2007 bis 2010 unter Bedingungen arbeiten, die allen Dissertant*innen offen stehen sollten. Ich danke dem Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung (FWF), der diese Buchpublikation durch eine Förderung möglich gemacht hat, weiters Frau Dr. Annette Schüren, Erik Schüßler und Thomas Schweer vom Schüren Verlag.

Ich möchte mich für Unterstützung, Anregung, Auskünfte, Ermutigung, Korrekturen, Kommentare, Feedback und Kritik herzlich bedanken bei: Stefan Almer, Stefan Arlanch, Luka Arsenjuk, Vida Bakondy, Thomas A. Bauer, Stefan Bläske, Andrea Braidt, John Bunzl, Jamal Daher, Valerie Deifel, Friedemann Derschmidt, Christian Dewald, Heidi Dumreicher, Alexander Dumreicher-Ivanceanu, Michael Eckerstorfer, Barbara Eichinger, Alex Gil, Dennis Göttel, Klemens Gruber, Deedee Halleck, Klaus Hamberger, Daria Ioan, Dror Izhar, Kobi Kabalek, Nicole Kandioler, Stefan Kartusch, Marietta Kesting, Dennis Kirchoff, Nikolaus König, Eva Krivanec, Caroline Lensing-Hebben, Richard S. Levine, Alexandre Mamarbachi, Rio Mäuerle, Anni Mazzurana, Monika Meister, Birgit Menzel &

Jamal Mennel-Taleb, Günther Moser, Katja Müller-Helle, Omar Nagati, Jean Narboni, Rosa Neubauer, Evelyn Niel-Dolzer, Obioma Ofoego, Loulou Omer, Serge Le Péron, Stephan Pfeffer, Claus Pias, Daniela Pillgrab, Hano Pipic, Arthur Pokorny, Sabir Hussain Qureshi, Oliver Rein, Eva Reinbacher, Daniel Rojas, Regina Schlagnitweit, Klaus Schönberger, Noel Simsolo, Birgit Sohler, Ruth Sonderegger, Florian Sprenger, Hito Steyerl, Hannes Stromberger, Stewart Hillel Tryster, Steven Ungar, David Unterholzner, Patrick Watkins, Christina Wieder, Françoise Zamour, Barbara Zimmermann, Uli Zimmermann und Matthäus Zinner.

Einige Menschen waren entscheidend für dieses Projekt: Meine Lehrer Werner Bundschuh und Walter Rigger; Sabine Dreher, die mich mit Walter Benjamin und Chris Marker bekannt gemacht hat; meine Genoss*innen von kinoki: Tina Leisch, Lisi Streit & Tom Waibel; Marwan Abado, der den ersten Impuls zu dieser intellektuellen Reise vermittelte, Ulli Fuchs, mit der ich sie begann, Thomas Tode, der sie in jeder Phase generös gefördert hat, Julia B. Köhne, die in kritischen Momenten geholfen hat, dass diese Reise ihr Ziel erreicht und Lotte Kreissler, die mich unterwegs beraten hat; schließlich meine Familie: Ursula & Oliver, Linnea & Flora, Gitta & Josef Grabher.

In der langen Zeit der Arbeit an diesem Buch waren Rosa Fuchs, Ina Ivanceanu & Siranush Ivanceanu mit mir, ihnen möchte ich es zueignen.

Ich danke den Filmmacher*innen Udi Aloni, Ariella Azoulay, Dan Geva, Jean-Pierre Gorin und Ula Tabari für ihre Dialogbereitschaft. Das vorliegende Buch kann kaum zurückerstatten, was es der Intelligenz und Großherzigkeit ihrer Kunstwerke verdankt.

Elisabeth Büttner, Peter A. Schauer, Ekke Muther, Eva & Omri Strobl-Katz bleiben unvergessen.

Filmdaten

DESCRIPTION D'UN COMBAT

Englischer Titel: DESCRIPTION OF A STRUGGLE; deutscher Titel: BESCHREIBUNG EINES KAMPFES; hebräischer Titel: HATSAD HASHUSHI SHEL HAMATBEA [«Die dritte Seite der Münze»].

J: 1960; L: ISR/F; R: Chris Marker; Kommentar: Chris Marker; K: Ghislain Cloquet; Archivaufnahmen von der Reise der «Adalia» aus Meyer Levins Film THE ILLEGALS (gedreht von Bertrand Hesse von Pathé Film); T: Pierre Fatosme, SIMO / Jean Nény; Sch: Eva Zora, Gatherine Bachollet (Assistenz); M: Lalan; Spr: Jean Vilar (französische Fassung), Vernon Howard (deutsche Fassung), Alan Adair (englische Fassung), Yaakov Malkin (hebräische Fassung); Übertragung ins Deutsche: Wim van Leer, Vernon Howard; Übertragung ins Hebräische: Amos Keinan (Quelle: Yaakov Malkin); Assistenten: Bob Cahen, Maureen Stewart [= Alexandra Stewart], Alexander Pfau, Catherine Bachollet, Alfred E. Neumann, Sarah d'Avigdor, Ya'acov Malkin; Produktionsleitung: Yitzhak Zohar; Produktion: Van Leer Films Productions Israel / SOFAC (Société des Films d'Art et de Culture) France; Produzenten: Lia und Wim van Leer, André Valio-Cavaglione; Nicht-kreditierte Beteiligte: Jean Nény (Mischung), Arcady Brachilanoff (Trick).

F: 16 mm / Farbe / Eastmancolor; L: 54 min; Labor: LTC; Visa 24697, 23 mars 1961.

UA: 7.3.1961, Paris; Deutsche EA: 3.6.1961, Filmfestspiele Berlin; Englische EA: 30.8.1961, Filmfestspiele Edinburgh; Israelische EA: 1.12.1961; Deutscher Kinostart: 28.9.1962; US-EA: 28.9.1982, New York Film Festival.

Auszeichnungen: 1961 Goldener Bär Berlin; 1961 Jugendfilmpreis des Senats von Berlin; Verleih: Israel Film Archive / Jerusalem, DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum e. V. / Wiesbaden (zwei Archivkopien der deutschen Fassung). Restaurierung: 2014 (Argos Films, The Israeli Film Archives – Jerusalem Cinematheque, mit Unterstützung des CNC; Bild: Eclair Group, L'immagine Ritrovata; Ton: Diapason).

Englische DVD: «Chris Marker Collection» (Soda Film + Art), UK 2014; Französische DVD: «Description d'un Combat» & «Description d'un mémoire» (Argos Films / Tamasa, Paris), F 2017; eine deutsche DVD-Fassung liegt bislang nicht vor.

TZA'AD REVI'1 LA'MATBE'A [«Die vierte Seite der Münze»]

Englischer Titel: DESCRIPTION OF A MEMORY; französischer Titel: DESCRIPTION D'UN MÉMOIRE. J: 2006; L: ISR; R: Dan Geva; Kommentar: Dan Geva; K: Dan Geva; B: Dan Geva, Noit

Geva; Sch: Dan Geva, Noit Geva; M: Alex Claude; P: Dan & Noit Geva, Habayit Hakatom Ltd.; Second Authority for Television and Radio, Israel; Finanzierung: Second Television / Radio Authority, Joshua Rabinowitz Fund – Cinema; Commissioning Editor: Yosi Mulla; The New Fund for Cinema and Television, Israel.

L: 80 min; Spr: hebräisch, englisch, arabisch, russisch; UT: engl.; Verleih: JMT Films, Tel Aviv: <http://www.jmtfilms.com>.

Auszeichnungen/Festivals: 2017 Avant-première Chris Marker: Reflet Médicis, Paris (Frankreich), 2013 Planète Marker: Centre Pompidou, Paris (Frankreich), 2012 Cinema from Israel: DIF Delhi International Film Festival (Indien), 2011 Illegal Cinema: Les Laboratoires d'Aubervilliers (Frankreich), 2010 Description of a Territory: IK Sinne – Technik – Inszenierung, TopKino, Wien (Österreich), 2009 Chris Marker Retrospective: CCCB São Paulo, Rio de Janeiro, Brasilia (Brasilien), 2008 DOK.FEST International Doc. Film Festival, München (Deutschland), 2008 It's All True International Documentary Film Festival (Brasilien), 2007 DokuARTS International Festival for Films on Art, Berlin (Deutschland), 2007 Jihlava International Documentary Film Festival (Tschechische Republik), 2007 Grand Prix Camera Stylo Rencontres internationales du documentaire de Montréal / RIDM International Documentary Film Festival (Kanada), 2006 Jerusalem International Film Festival (Israel).

Englische DVD: «Description of a Memory» (Icarus Films, New York), USA 2012; Französische DVD: «Description d'un combat» & «Description d'un mémoire» (Argos Films / Tamasa, Paris), F 2017.

[JUSQU'À LA VICTOIRE – MÉTHODE DE PENSÉE ET DE TRAVAIL DE LA RÉVOLUTION PALESTINIENNE]

Nicht fertiggestelltes Filmprojekt, 1969–1974; R: Groupe Dziga Vertov; K: Armand Marco, Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gorin; Sch: Christine Aya, Jean-Luc Godard; P: Groupe Dziga Vertov; Finanzierung: PLO/Al-Fatah, Arabische Liga, Jacques Perrin, Claude Nédjar; Budget: ca. 70.000 Francs (\$ 13.000); Drehzeit / Drehort: Jordanien, Libanon, November 1969 – Sommer 1970; F: 16 mm / Farbe.

ICI ET AILLEURS

Englischer Titel: HERE AND ELSEWHERE; deutscher Titel: HIER UND ANDERSWO

J: 1976; L: F; R: Jean-Luc Godard, Anne-Marie Miéville; B: Jean-Luc Godard, Anne-Marie Miéville; Sch: Jean-Luc Godard, Anne-Marie Miéville; K: Armand Marco, William Lubchansky; Video: Gérard Teissèdre; M: Jean Schwarz; Spr: Jean-Luc Godard, Anne-Marie Miéville; Schauspieler*innen: Jean-Pierre Bamberger u. a.; P: Jean-Luc Godard, Anne-Marie Miéville, Jean-Pierre Rassam; Produktionsfirmen: Sonimage (Grenoble), Institut National de l'Audiovisuel / I. N. A. (Paris), Gaumont (Paris); Produktionsleitung: Stéphane Tchalgadjieff. Drehzeit/Drehort: Jordanien, Libanon November 1969 – Sommer 1970, Frankreich 1973–75. L: 53 Min; F: 16 mm und Video, umkopiert/Farbe; Kameras: Shibaden FP 1200, Eclair ACI, Debie CX; Filmmaterial: Kodak Eastmancolor; Verleih: Gaumont S.A (Paris), MK2 (Paris). UA: 15.9.1976, Paris; US-EA: 1976, Pacific Film Archives, Berkeley CA; Oktober 1977 Blecker Street Cinema, NYC; Dt. TV-EA: 17.2.1977, WDR 3; Dt. Kino-EA: 26.6.1977 Berlin, Forum; Auszeichnungen: 1976: International Film Festival Rotterdam, 1977: Locarno International Film Festival.

Frz. DVD: «Jean-Luc Godard Politique – Coffret 13 films» (Gaumont, Paris), F 2012; US-DVD: «Ici et ailleurs» (Olive Films, Chicago), USA 2012; ital. DVD: «Ici et ailleurs / Comment ça va?» (Terminal Video Italia SRL), I 2012; dt. DVD: «Jean-Luc Godard Edition 2: «Hier und anderswo»» (OFmdtU), Leipzig; Kinowelt Home Entertainment, 2011.

THE ANGEL OF HISTORY

J: 2000; L: ISR; R: Ariella Azoulay; B: Ariella Azoulay; K: Miki Kratsman; Choreografie: Tamar Borer; M: Eran Zur; Sch: Eliav Lily; Produktion: Herzliya Museum of Art; Produktionsleiter: Ilit Ferber; Finanzierung: Cellcom Israel LTD, The Forum of Art Museums; Künstler*innen: Boaz Arad, Marie-Ange Guilleminot, Gideon Gechtman, Aim Deuel Luski, Michal Heiman, Sigalit Landau, Doron Solomons, Justin Frank, Roe Rosen, Miki Kratsman. Mitwirkende: Maya Laub, Renana Ophir, Hanan Hever. Sprachen: hebräisch, F: Video; L: 70 min
 Ital. EA: «New Territories», The Venice Film Festival, 2001.
 VHS: «The Angel of History» (ohne Jahr; ohne Vlg.); Websites: <https://vivo.brown.edu/display/azoulay>; <http://cargocollective.com/ariellaazoulay/>

LOCAL ANGEL – THEOLOGICAL-POLITICAL FRAGMENTS

Hebräischer Titel: MALA'ACH MEKOMI
 J: 2002; L: USA/ISR; R: Udi Aloni; B: Udi Aloni; K: Amnon Zalait; Kameraassistentz: Tal Cohen, Nimrod Aloni; S: Galia Gill Moors; T: Chen Harpaz; Tonmischung: Dani Sheerit; Sound Design: Chen Harpaz; Musik: Tamir Muskat; Erzähler: Craig Wollman; Live-Tontechnik: Amnon Guzi; Make-up: Nina Amir; Garderobe: Irad Amotz; Grafik: Anders Hallgren; Produzenten: Shimon Azulay, Udi Aloni; Produktionsassistentz: Eyal Brosh, Tal Shohat, Franklin Molina; Boom-men: Kobi Nisim; Equipment: Utopia (Israel), GRS (USA); Tonstudio: Vertigo Power Inc. NY; Farbkorrektur: Audio Plus Video Intl.; Produktion: Angel LLC; Co-Produktion: Noga Communications – Channel 8, Israel; Mitwirkende: David D'or, Dikla, DAM (Tamer Nafar, Joker, Su-hell), Tamir Muskat, Shulamit Aloni, Jasser Arafat, Hanan Ashrawi, Haviva Pedaya, Amnon Raz Krakotzkin, Musa Budeiri. L: 70 min; F: Digi Beta; Farbe; Sprachen: Hebräisch, Arabisch, Englisch; Weltvertrieb: Menemsha Films – Los Angeles.
 Mehrsprachige DVD: «Local Angel. Theological Political Fragments» (mit Begleitbuch), London: ICA – Institute of Contemporary Art 2004; Websites: <http://localangel.net/>, <http://udialoni.com/>, <https://vimeo.com/user9951303/>

MECHILOT

Englischer Titel: FORGIVENESS; französischer Titel: PARDONS.
 J: 2006; L: ISR/USA; R: Udi Aloni; B: Udi Aloni, Paul Hond; K: Amnon Zalait, Sch: Galia Gill Moors; P: Udi Aloni, David Silber (Metro Communications), Lemore Syvan (Elevation Filmworks); Produktionsassistentz: Sarah Kamens; Ausführende Produzenten: Moshe & Leon Edery, Miki Rabinovitz, Andre Malignac, Sigal Primor, Benny Korman; Finanzierung: United King, Hot, Cinema Project, Joint Project of Rabinovitch Foundation, Recanati Foundation, The Israeli Ministry of Education, Culture and Sports, The Israel Film Council, Relais Finance-André Malignac, Benny Kormann.
 UA: Internationales Filmfestival Berlinale, 11.2.2006, Palästinensische EA: «Artists without Walls», Franco-German Cultural Center Ramallah, 12.7.2006 (Kommentar: Slavoj Žižek). Israelische EA: Jerusalem Film Festival, 13.7.2006; US-EA: Mill Valley Film Festival / California, 7.10.2006; NYC: Cinema Village Manhattan, 12.9.2008; Frz. EA: Israeli Film Festival Paris, 23.3.2007 (Kommentar: Alain Badiou).
 Auszeichnungen: 2006: Woodstock Film Festival 2006, Publikumspreis.
 Mehrsprachige DVD: «Mechilot/Forgiveness», United King / Globus United, Israel, 2006; Website: <http://www.forgivenesssthefilm.com/>

PRIVATE INVESTIGATION

Französischer Titel: ENQUÊTE PERSONELLE; arabischer Titel: KHLIQNA W ILIQNA
J: 2002; L: Pal/D/F; R: Ula Tabari; B: Ula Tabari; K: Pascale Granel; T: Graciela Barrault, Jean-Louis Garnier; Sch: Christina Hadjizachariou; M: Jean-Paul Questé; Produktionsleitung: Karina Megdiche; Produktion: ADR Productions, ZDF «Das kleine Fernsehspiel»; Finanzierung: MEDIA Programme of the European Union, Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC).
L: 90 min; F: Beta SP / 16:9
DVD: «Private Investigation», 2002 («Published with the support Palestinian Audio-Visual Project, which is funded by the A. M. Qattan foundation and the European Union – Partnership for Peace Programme»). Kontakt: ulatabari@gmail.com

JINGA48

J: 2009; L: Qatar/Pal; R: Ula Tabari; D: Ula Tabari, mit Adan & Ward Daher; K: Fatma Chreif, Ramez Kazmouz; L: Naser Samara; T: Raja Dbeyeh, Isam Rashed; Sch: Ramez Kazmouz, Mhamad Hawary; Produktionsleitung: Osnat Hadid; Mitwirkende: Mohammad Barakeh, Dr. Shokri Arraf, Sobhi Badarneh, Ali Slaiha, Kamal Ateleh, Hisham Nafaà, Bilal Ibrahim, Hasan Jabareen, Amer Hiehel, Cheikh Raed Salah, Shawqi Khatib, Naief Hajo, Dr. Nabil Badarneh, Jihad Abu Ahmad, Edan Harari, Sali Abu Ahmad, Saleh Aslieh, Imad Abdo, Afef Badawi, Capoeira De Nazareth group; P: Nizar Younis, ALARZ Productions – Nazareth, Al-Jazeera Children's Channel / JCCTV.
L: 77 min.

THE TIME THAT REMAINS

Französischer Titel: LE TEMPS QU'IL RESTE; arabischer Titel: AL-ZAMAN AL-BAQI
J: 2009; L: UK/I/B/F; R: Elia Suleiman; B: Elia Suleiman; D: Elia Suleiman, Saleh Bakri, Leila Mouammar, Bilal Zidani, Shafika Bajjali, Ayman Espanioli, Zuhair Abu Hanna, Samar Qudha Tanus u. a.; M: Matthieu Sibony; K: Marc-André Batigne; T: Pierre Mertens, Christian Monheim; Sch: Véronique Lange; Kostüm: Judy Schrewsbury; Produktionsdesign: Sharif Waked; Casting: Juna Suleiman; Trick: La Maison; P: Michael Gentile, Elia Suleiman; Koproduktion: Maya Sanbar, Patrick Quinet, Hani Farsi; Produktionsleitung: Jacques Royer; Produktionsleitung Israel: Avi Kleinberger; Produktionsfirma: Film, The; Koproduktionspartner: Nazira Films, Wild Bunch, France 3 Cinéma, Artemis Films, Radio Télévision Belge Francophone (RTBF), BIM Distribuzione, Belgacom TV, Corniche Pictures, MBC Group, France 3 (FR 3), Canal+, TPS Star; Finanzierung: Eurimages, Tax Shelter ING Invest de Tax Shelter Productions, MEDIA Programme of the European Union; Verleih: Le Pacte: <https://le-pacte.com/>
F: 35 mm / color / 16:9; L: 109 min / 3.035 m; Sound: Dolby Digital DTS; Sprachen: hebräisch, arabisch, englisch.
UA: 22.05.2009 (Cannes Film Festival).
Auszeichnungen: 2009 Asia Pacific Screen Awards – Jury Grand Prize; 2009 Mar del Plata Film Festival – ACCA Jury Prize & Best Director; 2010 Granada Film Festival Cines del Sur – Audience Award & Silver Alhambra (Best Director).
Französische DVD: «Le temps qu'il reste / The Time That Remains», Le pacte/3 Éditions: Paris 2009.

Filmografie

- 1895 Frères Lumière: L'ARRIVÉE D'UN TRAIN EN GARE DE LA CIOTAT
1897 Frères Lumière: DÉPART DE JÉRUSALEM EN CHEMIN DE FER
1899 Georges Méliès: L'AFFAIRE DREYFUS
1915 David Wark Griffith: THE CLANSMAN [THE BIRTH OF A NATION]
1921 Yaacov Ben Dov: SHIVAT ZION / RÜCKKEHR NACH ZION
1921 George Melford: THE SHEIK
1928 Carl Theodor Dreyer: LA PASSION DE JEANNE D'ARC
1928 Sergej Eisenstein: OKTOBR
1929 Dziga Vertov: TSCHELOWEK S KINOAPPARATOM / DER MANN MIT DER KAMERA
1930 Dziga Vertov: ENTUZIAZM [SIMFONIJA DONBASSA]
1936 Charlie Chaplin: MODERN TIMES
1941 Orson Welles: CITIZEN KANE
1945 Hanuš Burger & Billy Wilder: DEATH MILLS
1947 Meyer Levin & Teresa Torrès: THE ILLEGALS
1950 Jean Cocteau: ORPHÉE
1950 René Vautier: AFRIQUE 50
1953 Alain Resnais & Chris Marker: LES STATUES MEURENT AUSSI
1953 Roberto Rossellini: VIAGGIO IN ITALIA
1954 Thorold Dickinson: GIV'A 24 EINA ONA / HILL 24 DOESN'T ANSWER
1955 Alain Resnais: NUIT ET BROUILLARD
1956 Alain Resnais: TOUTE LA MÉMOIRE DU MONDE
1956 Chris Marker: DIMANCHE À PEKING
1958 René Vautier: ALGÉRIE EN FLAMMES
1958 Chris Marker: LETTRE DE SIBÉRIE
1958 Herbert Viktor: PARADIES UND FEUEROFEN
1958 Alfred Hitchcock: VERTIGO
1959 Alfred Hitchcock: NORTH BY NORTHWEST
1959 George Stevens: THE DIARY OF ANNE FRANK
1960 Jean-Luc Godard: À BOUT DE SOUFFLE
1960 Jean Rouch: LA PYRAMIDE HUMAINE
1960 Otto Preminger: EXODUS

- 1960 Chris Marker: DESCRIPTION D'UN COMBAT**
- 1961 Baruch Dienar: HEM HAYU ASSARA / THEY WERE TEN
- 1961 François Chalais: ISRAËL À L'HEURE EICHMANN
- 1962 Nathan Axelrod & Uri Zohar: ETZ O PALESTINE / THE TRUE STORY OF PALESTINE
- 1962 David Lean: LAWRENCE OF ARABIA
- 1962 Chris Marker: LA JETÉE
- 1963 David Perlov: IN JERUSALEM
- 1963 Jean-Daniel Pollet: MÉDITERRANÉE
- 1963 Pier Paolo Pasolini: LA RABBIA
- 1964 Pier Paolo Pasolini: SOPRALUOGHI IN PALESTINA
- 1965 Gene Nelson: HARUM SCARUM
- 1965 Jean-Luc Godard: PIERROT LE FOU
- 1965 Wang Ping: DONGFANG HONG / DER OSTEN IST ROT
- 1966 Gillo Pontecorvo: LA BATTAGLIA DI ALGIERI
- 1966 Michelangelo Antonioni: BLOW-UP
- 1967 Jean-Luc Godard: LA CHINOISE
- 1967 Filmkollektiv: LOIN DU VIETNAM
- 1968 Jean-Luc Godard: WEEKEND
- 1968 Octavio Getino & Fernando Solanas: LA HORA DE LOS HORNOS
- 1969 Kais Al-Zubaidi: BA'IDAN AN-IL ARDH / FERN DER HEIMAT
- 1969 Haskell Wexler: MEDIUM COOL
- 1969 Rida Myassar: 'AL-FILASTINI AL-THA'IR / THE REVOLUTIONARY PALESTINIAN
- 1969 Marcel Ophüls: LE CHAGRIN ET LA PITIÉ
- 1969 Groupe Dziga Vertov: BRITISH SOUNDS
- 1969 Groupe Dziga Vertov: VENT D'EST
- 1969 Groupe Dziga Vertov: LOTTE IN ITALIA
- 1969–74 Groupe Dziga Vertov: Jusqu'à la victoire [Filmprojekt]**
- 1969 Jean-Pierre Olivier: PALESTINE VAINCRA
- 1970 Francis Reusser: BILADI, UNE REVOLUTION
- 1970 Ralph Thanhauser: GODARD IN AMERICA
- 1971 Groupe Dziga Vertov: VLADIMIR ET ROSA
- 1971 Nick MacDonald: PALESTINE
- 1972 Masao Adachi & Kôji Wakamatsu: SEKIGUN-PFLP: SEKAI SENSO SENGEN
- 1972 Groupe Dziga Vertov: TOUT VA BIEN
- 1972 Groupe Dziga Vertov: LETTER TO JANE
- 1972 Jean-Marie Straub & Danièle Huillet: EINLEITUNG ZU ARNOLD SCHOENBERGS
BEGLEITMUSIK ZU EINER LICHTSPIELSCENE
- 1973 Almut Hielscher & Manfred Vosz: GELOBTES LAND
- 1973 San Francisco Newsreel Film Collective: WE ARE THE PALESTINIAN PEOPLE
- 1974 Louis Malle: LUCIEN LACOMBE
- 1974 Susan Sontag: PROMISED LANDS
- 1974 Claude Lanzmann: POURQUOI ISRAËL
- 1975 Borhan Alaouye: KAFR KASSEM
- 1975 Groupe cinéma de Vincennes: L'OLIVIER
- 1975 Johan van der Keuken: DE PALESTIJNEN / THE PALESTINIANS
- 1975 Michelangelo Antonioni: PROFESSIONE: REPORTER
- 1975 Pier Paolo Pasolini: SALÒ O LE 120 GIORNATE DI SODOMA
- 1976 Nikos Papatakis: GLORIA MUNDI
- 1976 Jean Rouch: CHANTONS SOUS L'OCCUPATION

- 1976 Jean-Luc Godard & Anne-Marie Miéville: ICI ET AILLEURS**
 1976 Jean-Luc Godard & Anne-Marie Miéville: SIX FOIS DEUX – SUR ET SOUS LA COMMUNICATION
- 1976 Jean-Marie Straub & Danièle Huillet: FORTINI/CANI
 1976 Marcel Ophüls: THE MEMORY OF JUSTICE
 1976 Marvin Chomsky: VICTORY AT ENTEBBE
 1976 Martin Scorsese: TAXI DRIVER
 1977 Chris Marker: LE FONDS DE L’AIR EST ROUGE
 1977 Judd Néeman: MASA ALUNKOT / PARATROOPERS
 1978 Jean-Luc Godard & Anne-Marie Miéville: COMMENT ÇA VA
 1980 Michel Khleifi: AL DHAKIRA AL KHASBA / LA MÉMOIRE FERTILE
 1981 Kassem Hawal: RETURN TO HAIFA
 1983 Ken McMullen: GHOST DANCE
 1983 Chris Marker: SANS SOLEIL
 1983 David Perlov: DIARY
 1983 Constantin Costa-Gavras: HANNA K
 1984 Michel Khleifi: MA’ALOU CELEBRATES ITS DESTRUCTION
 1974–85 Claude Lanzmann: SHOAH
 1986 Black Audio Film Collective: HANDSWORTH SONGS
 1986 Harun Farocki: WIE MAN SIEHT
 1990 Gerd Roscher: JENSEITS DER GRENZE – EINE ERINNERUNG AN WALTER BENJAMIN
 1990 Jayce Saloom & Elia Suleiman: INTRODUCTION TO THE END OF AN ARGUMENT
 1990 Craig Baldwin: TRIBULATION 99: ALIEN ANOMALIES UNDER AMERICA
 1991 Eyal Sivan: IZKOR – SLAVES OF MEMORY
 1992 Chris Marker: LE TOMBEAU D’ALEXANDRE
 1992 Simone Bitton & Jean-Michel Meurice: PALESTINE, HISTOIRE D’UNE TERRE
 1993 Simone Bitton & Catherine Poitevin: DANAY/SANBAR. CONVERSATION NORD-SUD
 1993 Andreas Veiel: BALAGAN
 1994 Claude Lanzmann: TSAHAL
 1994 Asher Tlalim: DON’T TOUCH MY HOLOCAUST
 1995 Deedee Halleck: THE GRINGO IN MAÑANALAND
 1996 Elia Suleiman: CHRONICLE OF A DISAPPEARANCE
 1996 Thomas Tode, Ale Muñoz & Rasmus Gerlach: IM LAND DER KINOVETERANEN: FILMEXPEDITION ZU DZIGA VERTOV
 1997 Johan Grimont: DIAL H-I-S-T-O-R-Y
 1997 Claude Lanzmann: SOBIBOR, 14 OCTOBRE 1943, 16 HEURES
 1997 Benny Brunner & Alexandra Jansse: AL-NAKBA
 1998 Mohammad Bakri: 1948
 1988–98 Jean-Luc Godard: HISTOIRE(S) DU CINÉMA
 1998 Charles Bruce & Edward Said: IN SEARCH OF PALESTINE
 1998 Robert Krieg & Monika Nolte: «WIR KAMEN NACH PALÄSTINA...»
 1999 Dan Geva & Noit Geva: WHAT I SAW IN HEBRON
 1999 Avi Mograbi: HAPPY BIRTHDAY, MR. MOGRABI
 1999 Eyal Sivan: UN SPÉCIALISTE – PORTRAIT D’UN CRIMINELLE MODERNE
 2000 Richard Dindo: GENET IN CHATILA
2000 Ariella Azoulay: THE ANGEL OF HISTORY
 2002 Samir: FORGET BAGHDAD
 2002 Dominique Dubosc: PALESTINE PALESTINE
2002 Udi Aloni: MALA’ACH MEKOMI / LOCAL ANGEL

- 2002 Ula Tabari: PRIVATE INVESTIGATION**
 2002 Elia Suleiman: DIVINE INTERVENTION
 2003 Mohammed Bakri: JENIN JENIN
 2004 Yulie Cohen: MY ZION
 2004 Simone Bitton: MUR
 2004 Hany Abu-Assad: PARADISE NOW
 2004 Azza El-Hassan: VON KOMPAREN UND KÖNIGEN – AUF DER SUCHE NACH EINEM BILD VON PALÄSTINA
 2004 Dominique Dubosc: RÉMINISCENCES D'UN VOYAGE EN PALESTINE
 2004 Michel Khleifi & Eyal Sivan: ROUTE 181: FRAGMENTS OF A JOURNEY IN PALESTINE-ISRAEL
2004 Jean-Luc Godard: NOTRE MUSIQUE
 2004 Jean-Luc Godard: PRIÈRES POUR REFUSNIKS I / II
 2004 Michael Moore: FAHRENHEIT 9/11
 2004 Juliano Mer Khamis & Danniel Danniel: ARNAS CHILDREN
 2004 Dan Geva: CH'SCHOW POPCORN / THINK POPCORN
 2004 Nurith Aviv: MiSAFA LE SAFA / FROM LANGUAGE TO LANGUAGE
 2005 Breaking the Silence: ISRAELI SOLDIERS TALK ABOUT HEBRON
 2005 Steven Spielberg: MUNICH
 2005 Ula Tabari: DIASPORA
 2006 Jean-Luc Godard: VRAI FAUX PASSEPORT
 2006 Chantal Akerman: LÁ-BAS / DOWN THERE
 2006 Shai Carmeli-Pollak: BIL'IN HABIBTI / BILIN MY LOVE
2006 Dan Geva: TZA'AD REVI'I LA'MATBE'A / DESCRIPTION OF A MEMORY
2006 Udi Aloni: MECHILOT / FORGIVENESS
 2007 Yoav Shami: FLIPPING OUT
 2007 Tamar Yarom: SEE IF I'M SMILING
 2008 Jérôme Bourdon & Antonio Wagner: ISRAËL-PALESTINE – L'EMPRISE DES IMAGES
 2008 Ari Folman: WALTZ WITH BASHIR
 2008 Avi Mograbi: Z32
 2008 Chris Marker: LE REGARD DU BOURREAU / HENCHMAN GLANCE
 2008 Otolith Group: NERVUS RERUM
 2008 Paul Schrader: ADAM RESURRECTED
 2008 Alexander Kluge: NACHRICHTEN AUS DER IDEOLOGISCHEN ANTIKE
 2009 Michel Khleifi: ZINDEEQ
 2009 Samuel Moaz: LEBANON
 2009 Ursula Biemann: X-MISSION
 2009 Till Roeskens: VIDEOMAPPINGS: AIDA, PALESTINE
 2009 Alain Fleischer: MORCEAUX DE CONVERSATIONS AVEC JEAN-LUC GODARD
 2009 Udi Aloni: KASHMIR – JOURNEY TO FREEDOM
2009 Elia Suleiman: THE TIME THAT REMAINS
2009 Ula Tabari: JINGA48
2010 Jean-Luc Godard: FILM SOCIALISME
 2011 Jean-Marie Straub: SCHAKALE UND ARABER
 2011 Emad Burnat & Guy Davidi: FIVE BROKEN CAMERAS
 2012 Ariella Azoulay: CIVIL ALLIANCES, PALESTINE, 47-48
 2013 Udi Aloni, Mariam Abu Khaled & Batoul Taleb: ART/VIOLENCE
 2015 Mor Loushy: CENSORED VOICES / STIMMEN DES KRIEGES
 2016 Mohanad Yaqubi: OFF FRAME AKA REVOLUTION UNTIL VICTORY
 2019 Elia Suleiman: IT MUST BE HEAVEN

Bibliografie

- Abdul Hadi, Mahdi F.: «Documents on Palestine, Vol. II: 1948–1973», *Palestinian Academic Society for the Study of International Affairs (PASSIA)*, Jerusalem 2007: http://passia.org/media/filer_public/3f/04/3f04c528-fa5c-40f2-b2be-8eb5cfc08ec7/cd_vol2.pdf.
- Abu-Lughod, Lila und Ahmad H. Sa'di: *Nakba: Palestine, 1948, and the Claims of Memory*, New York: Columbia UP 2007.
- Achcar, Gilbert: *Die Araber und der Holocaust. Der arabisch-israelische Krieg der Geschichtsschreibungen*, Hamburg: Nautilus 2012.
- Addiego, Walter V.: «Godard's film not what the PLO had expected», *San Francisco Examiner*[?] 1976: <https://cinfiles.bampfa.berkeley.edu/cinfiles/DocDetail?docId=11405>.
- Adorno, Theodor W.: «Der Essay als Form» [1954–1958], in: ds.: *Noten zur Literatur*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1981, S. 9–33.
- : «Filmtransparente» [1966], in: ds.: *Ohne Leitbild, Parva Aesthetica*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1967.
- : *Minima moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Berlin/Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1951.
- : *Negative Dialektik*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1966.
- Adorno, Theodor W. und Walter Benjamin: *Briefwechsel 1928–1940*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003.
- Agamben, Giorgio: *Profanierungen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006.
- : *Signatura rerum. Zur Methode*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2009.
- : *Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003.
- Albera, François und Jean-Luc Godard: ««Bestellen wir unseren Garten». Ein Gespräch mit Jean-Luc Godard von François Albéra, 14. April 1989», in: Ofner, Astrid (Hg.): *Jean-Luc Godard. Retrospektive der Viennale 1998 in Zusammenarbeit mit dem Österreichischen Filmmuseum*, Wien 1998, S. 84–91.
- Aldrovandi, Carlo: *Apocalyptic Movements in Contemporary Politics: Christian and Jewish Zionism*, Basingstoke u. a.: Palgrave Macmillan 2014.
- Al-Fatah: *La Révolution Palestinienne et les Juifs*, Paris: Éditions de Minuit 1970.
- Al-Hout, Bayan Nuwayhed: *Sabra and Shatila: September 1982*, London, Ann Arbor MI: Pluto Press 2004.
- Aloni, Shulamit: «You Can Continue with the Liquidations» [18.1.2002], in: Carey, Roane und Jonathan Shainin (Hg.): *The*

- Other Israel. Voices of Refusal and Dissent*, New York: New Press 2002, S. 85–87.
- Aloni, Udi: «A Manifesto for the Jewish-Palestinian Arabic-Hebrew State», in: ds. (Hg.): *What does a Jew want?*, New York: Columbia UP 2011, S. 13–18.
- : «An Introduction to Binational Thought: Jewish and Palestinian, Arabic and Hebrew», *Haaretz* 12.7.2009.
- : «Brooklyn-Jenin: The Binational Popular Front for the Liberation of the Middle East», in: Cichocki, Sebastian und Galit Eilat (Hg.): *A Cookbook for Political Imagination*, Berlin: Sternberg Press 2011, S. 40–45.
- : «Director's Objective – FORGIVENESS», 4.1.2016: <http://www.forgivenessthefilm.com/Udi/udi0.html>.
- : «For Palestine is Missing from Palestine», in: ds. (Hg.): *What does a Jew want?*, New York: Columbia UP 2011, S. 78–84.
- : «From Now on Say I Am a Palestinian Jew» [2009], in: ds. (Hg.): *What does a Jew want?*, New York: Columbia UP 2011, S. 121–124.
- : *Gilgul me'hilot. Gufim te'ologim poli'tiyim [Gilgul Mechilot – Rolling in the Underworld's Tunnels]*, Kibbutz Hameuchad 2005 [hebr.].
- : «Jocasta's Dream», in: ds. (Hg.): *What does a Jew want?*, New York: Columbia UP 2011, S. 61–71.
- : «L'ange. Débat avec Udi Aloni», *La Revue Documentaires*, 19-20/2005: Palestine-Israel. Territoires cinématographiques, S. 97–98.
- (Hg.): *Local Angel. Theological Political Fragments* [DVD + Buch], London: ICA – Institute of Contemporary Art 2004.
- : «Quotes about FORGIVENESS» [2006]: <http://www.forgivenessthefilm.com/reviews/quotes.html>.
- : *Re-U-Man. An inaugural presentation at The Metropolitan Museum of Art, June 21, 1996*, New York: o. V. 1996.
- : «Samson the Non-European» [2011], in: ds. (Hg.): *What does a Jew want?*, New York: Columbia UP 2011, S. 35–52.
- : *The Book of Sham. Visual Midrash*, New York: Nicole Klagsbrun Gallery 1995.
- : «The Star of Redemption with a Split Aleph», in: ds. (Hg.): *What does a Jew want?*, New York: Columbia UP 2011, S. 22–31.
- : «This Time It's Not Funny!» [2009], in: ds. (Hg.): *What does a Jew want?*, New York: Columbia UP 2011, S. 133–136.
- : «What Do You Mean When You Say «Left»», in: ds. (Hg.): *What does a Jew want?*, New York: Columbia UP 2011, S. 141–143.
- (Hg.): *What does a Jew want? On binationalism and other specters. Conversations and comments by Alain Badiou, Judith Butler and Slavoj Žižek*, New York: Columbia UP 2011.
- : «Why We Support Boycott, Divestment, and Sanctions» [2010], in: ds. (Hg.): *What does a Jew want?*, New York: Columbia UP 2011, S. 19–21.
- Aloni, Udi und Judith Butler: «There are some muffins there if you want ... : A Conversation on Queerness, Precariousness, Binationalism and BDS», in: ds. (Hg.): *What does a Jew want?*, New York: Columbia UP 2011, S. 204–227.
- Aloni, Udi und Michael Hoare: «LOCAL ANGEL. Entretien avec Udi Aloni», *La Revue Documentaires* 19-20/2005: Palestine-Israel. Territoires cinématographiques, S. 99–101.
- Althusser, Louis: «Ideologie und ideologische Staatsapparate (Skizzen für eine Untersuchung)» [1969/70], in: ds.: *Marxismus und Ideologie. Probleme der Marx-Interpretation*, Berlin: VSA 1973, S. 111–172.
- Améry, Jean: *Aufsätze zur Philosophie*, Werke, Bd. 6, Stuttgart: Klett-Cotta 2004.
- Anderson, Benedict: *Imagined communities. Reflections on the origin and spread of nationalism* [1983], London/New York: Verso 2006.
- Anidjar, Gil: «Our Time in One Image». Around 1948», *Third Text* 20/3–4/2006, S. 305–316.
- Aran, Gideon: «Contemporary Jewish Mysticism and Palestinian Suicide Bombing», in: Hus, Boaz, Marco Pasi und Kocku von Stuckrad (Hg.): *Kabbalah and*

- Modernity. Interpretations, Transformations, Adaptations*, Leyden: Brill 2010, S. 389–414.
- Arendt, Hannah: *Das Urteilen. Texte zu Kants politischer Philosophie*, hg. v. Ronald Beiner, München u. a.: Piper 1998.
- : *Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen*, München u. a.: Piper 1997.
- : *Macht und Gewalt* [1970], München u. a.: Piper 2015.
- : *Vor Antisemitismus ist man nur noch auf dem Monde sicher. Beiträge für die deutsch-jüdische Emigrantenzeitung 'Aufbau', 1941–1945*, München u. a.: Piper 2000.
- : «Wahrheit und Politik» [1967], in: ds.: *Wahrheit und Lüge in der Politik. Zwei Essays*, München u. a.: Piper 1972.
- Argos Films (Hg.): *DESCRIPTION D'UN COMBAT, un film de Chris Marker et DESCRIPTION D'UN SOUVENIR, un film de Dan Geva*, Paris: Tamasa 2017 [DVD-Booklet].
- Aristoteles: *Poetik*, Stuttgart: Reclam 2005.
- Arlanch, Stefan: «Die Republik der Opfer. Zur Rezeption, Verarbeitung und Instrumentalisierung des Opferbegriffs in der politischen Kultur der Zweiten Republik», Diplomarbeit, Universität Wien 2001.
- Arnheim, Rudolf: «A Plea for Visual Thinking», *Critical Inquiry* 6/3/1980, S. 489–497.
- : *Anschauliches Denken. Zur Einheit von Bild und Begriff*, Köln: DuMont 2001.
- : *Art and visual perception. A psychology of the creative eye* [1954], Berkeley & Los Angeles: University of California Press 1957.
- : *Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges*, Berlin: de Gruyter 1965.
- : *Visual thinking*, London: Faber & Faber 1969.
- Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *Jean Améry*, München: Edition Text+Kritik 1988.
- Aron, Raymond: *Zeit des Argwohns. De Gaulle, Israel und die Juden*, Frankfurt a. M.: Fischer 1968.
- Arsenjuk, Luka: *Political Cinema: The Historicity of an Encounter*, Durham: Duke University 2010.
- : «to speak, to hold, to live by the image: Notes in the Margins of the New Videographic Tendency», in: Papazian, Elizabeth A. und Caroline Eades (Hg.): *The Essay Film: Dialogue, Politics, Utopia, Nonfictions*, London/New York: Wallflower 2016, S. 275–299.
- Aschheim, Steven E. (Hg.): *Hannah Arendt in Jerusalem*, Berkeley CA: University of California Press 2001.
- Ashrawi, Hanan: *Ich bin in Palästina geboren. Ein persönlicher Bericht*, Berlin: Siedler 1995.
- : *The contemporary literature of Palestine: poetry and fiction*, Charlottesville VA: University of Virginia 1982.
- Astruc, Alexandre: «Die Geburt einer neuen Avantgarde: Die Kamera als Federhalter», in: Blümlinger, Christa und Constantin Wulff (Hg.): *Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film*, Wien: Sonderzahl 1992, S. 199–204.
- : *Du stylo à la caméra – et de la caméra au stylo*, Paris: Archipel 1992.
- : «L'avenir du cinéma», *Trafic* n° 3/1992, S. 151–158.
- : *Le roman de Descartes*, Paris: Balland 1989.
- Astruc, Alexandre und Noël Simsolo: *Le plaisir en toutes choses. Entretiens avec Noël Simsolo*, Paris: Écriture 2015.
- Azoulay, Ariella: *From Palestine to Israel. A photographic record of destruction and state formation, 1947–50*, London: Pluto 2011.
- : *Act Of State – 1967–2007. Photographed History Of The Occupation*, o. O.: Etgar 2008 [hebr.].
- : «Civil alliances – Palestine, 1947–1948», *Settler Colonial Studies* 4/4/2014, S. 413–433.
- : *Civil imagination. A political ontology of photography*, London/New York: Verso 2012.
- : *Death's showcase. The power of image in contemporary democracy*, Cambridge MA: MIT Press 2001.
- : «Der Geist des Jigal Amir», *Theoria u-vikoret* 17/Herbst 2000 [hebr.].
- : *Once Upon A Time. Photography in the*

- Footsteps of Walter Benjamin*, Ramat-Gan: Bar-Ilan UP 2006 [hebr.].
- : *Potential History*, London/New York: Verso 2019.
- : «The Angel of History» [2000]: <http://cargocollective.com/AriellaAzoulay/filter/Films/The-Angel-of-History>.
- : *The civil contract of photography*, New York NY: Zone Books 2008.
- : «The Imperial Condition of Photography in Palestine: Archives, Looting, and the Figure of the Infiltrator», *Visual Anthropology Review* 33/1/2017, S. 5–17.
- : «The Return of the Repressed», in: Hornstein, Shelley, Laura Levitt und Laurence J. Silberstein (Hg.): *Impossible images: contemporary art after the Holocaust*, New York: New York UP 2003, S. 85–117.
- : «The Tradition of the Oppressed», *Qui Parle* 16/2/2007, S. 73–96.
- Bachtin, Michail: *Chronotopos*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008.
- Badiou, Alain: «Angel for a New Place», in: Aloni, Udi (Hg.): *Local Angel. Theological Political Fragments*, London: ICA – Institute of Contemporary Art 2004, S. 20–23.
- : *Kino. Gesammelte Schriften zum Film*, Wien: Passagen 2014.
- : «L'autonomie du processus esthétique», *Cahiers marxistes-léninistes* 12–13/1966, S. 77–89.
- : «Les dimensions de l'art. Udi Aloni, PARDONS», in: ds.: *Cinéma. Textes rassemblés et présentés par Antoine de Baecque*, Paris: Nova 2010.
- Badiou, Alain u. a.: *Was ist ein Volk?*, Hamburg: Laika 2017.
- Baecque, Antoine de: *Godard: biographie*, Paris: Grasset 2010.
- : «Godard et la Shoah», in: Alain Kleinberger (Hg.): *La Shoah. Théâtre et cinéma aux limites de la représentation*, Paris: Édition Kimé 2013, S. 105–124.
- : *Les Cahiers du cinéma. Histoire d'une revue. Tome II: Cinéma, tours détours 1959–1981*, Paris: Cahiers du cinéma 1991.
- Baleva, Martina (Hg.): *Image match. Visueller Transfer, Imagescapes und Intervisualität in globalen Bildkulturen*, München: Fink 2012.
- Bar-On, Dan: *The others within us. Constructing Jewish-Israeli identity*, Cambridge u. a.: Cambridge UP 2008.
- Bar-On, Mordechai: «Conflicting Narratives or Narratives of a Conflict. Can the Zionist and Palestinian Narratives of the 1948 War Be Bridged?», in: Rotberg, Robert I. (Hg.): *Israeli and Palestinian Narratives of Conflict. History's Double Helix*, Bloomington: Indiana UP 2006, S. 142–173.
- Bar-Tal, Daniel: «Israeli-Jewish narratives of the Israeli-Palestinian conflict: evolution, contents, functions, and consequences», in: Rotberg, Robert I. (Hg.): *Israeli and Palestinian Narratives of Conflict. History's Double Helix*, Bloomington: Indiana UP 2006, S. 19–45.
- Bar-Tal, Daniel, Neta Oren und Rafi Nets-Zehngut: «Sociopsychological analysis of conflict-supporting narratives: A general framework», *Journal of Peace Research* 51/5/2014, S. 662–675.
- Barth, Hermann: «Über das essayistische Kino», *Filmmuseum im Stadtmuseum München: Ich und die Kamera*, Programm Herbst 2010, S. 36–39.
- Barthes, Roland: *Das Reich der Zeichen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003.
- Bartov, Omer: *The 'Jew' in cinema: from THE GOLEM to DON'T TOUCH MY HOLOCAUST*, Bloomington IN: Indiana UP 2005.
- Bashir, Bashir und Amos Goldberg (Hg.): *The Holocaust and the Nakba, A New Grammar of Trauma and History*, New York: Columbia UP 2018.
- Baudrillard, Jean: *Der symbolische Tausch und der Tod*, München: Matthes & Seitz 1982.
- : «Geschichte: Ein Retro-Szenario», in: ds.: *Kool Killer oder Der Aufstand der Zeichen*, Berlin: Merve 1978, S. 49–56.
- : «Requiem für die Medien» [1972], in: ds.: *Kool Killer oder Der Aufstand der Zeichen*, Berlin: Merve 1978, S. 83–118.
- Baumgarten, Helga: *Palästina. Befreiung in den Staat. Die palästinensische Natio-*

- nalbewegung seit 1948*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991.
- Bazin, André: «Le langage de notre temps», in: Chevalier, Jacques (Hg.): *Regards neufs sur le cinéma*, Paris: Seuil 1953, S. 11–21.
- : «LETTRE DE SIBÉRIE», in: Blümlinger, Christa und Constantin Wulff (Hg.): *Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film*, Wien: Sonderzahl 1992, S. 205–208.
- : *Was ist Film?*, Berlin: Alexander 2004.
- Beckermann, Ruth: *Unzugehörig. Österreicher und Juden nach 1945* [1989], 2. Aufl., Wien: Löcker 2005.
- Bellour, Raymond: «Der unauffindbare Text», *montage/av* 1/1999, S. 8–16 (zuerst in: *Ça/Cinéma* 2/7–8/1975, S. 77–84).
- : *Dictionnaire du cinéma*, Paris: Éditions universitaires 1966.
- : «Die Analyse in Flammen (Ist die Film-analyse am Ende?)», *montage/av* 1/1999, S. 18–23.
- Bellour, Raymond und Laurent Roth: *À propos du CD-ROM «Immemory» de Chris Marker*, Paris: Éditions du Centre Pompidou 1997.
- Benjamin, Walter: «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit» (3. Fassung), in: ds.: *GS (=Gesammelte Schriften) I.2*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974, S. 471–508.
- : «Das Passagen-Werk», hg. v. Rolf Tiedemann, in: ds.: *GS V*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989.
- : «Fragmente vermischten Inhalts: Fragment 65» [1918], in: ds.: *GS VI*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 91–93.
- : «Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages», in: ds.: *GS II.2*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974, S. 409–438.
- : «Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts» [1935], in: ds.: *GS V*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989, S. 45–59.
- : «[Theologisch-politisches Fragment]», in: ds.: *GS II.1*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974, S. 203–204.
- : «Über das mimetische Vermögen» [1933], in: ds.: *GS II.1*, S. 210–213.
- : «Über den Begriff der Geschichte», in: ds.: *GS I.2*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974, S. 693–704.
- : «Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen» [1916], in: ds.: *GS II.1*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974, S. 140–157.
- : «Ursprung des deutschen Trauerspiels», in: ds.: *GS I.1*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974, S. 203–430.
- : «Zur Kritik der Gewalt» [1920/21], in: ds.: *GS II.1*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974, S. 179–203.
- Benjamin, Walter und Gershom Scholem: *Briefwechsel (1933–1940)*, hg. v. Gershom Scholem, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1980.
- Bense, Max: «Heisenbergs Weltbild», *Kölnische Zeitung* 21.6.1942.
- : «Über den Essay und seine Prosa», *Merkur* 3/1947, S. 414–424.
- : «Was ist Substanz? Zwischen Elektron und Feld. Spekulationen und Tatsachen aus der modernen Physik», *Kölnische Zeitung* 11.7.1937.
- Bensoussan, Georges: *Die Juden der arabischen Welt. Die verbotene Frage*, Berlin/Leipzig: Hentrich & Hentrich 2019.
- Benvenisti, Meron: *Sacred landscape: the buried history of the Holy Land since 1948*, Berkeley: University of California Press 2000.
- Berardi, Franco: *Helden. Über Massenmord und Suizid*, Berlin: Matthes & Seitz 2016.
- Bergala, Alain: «Godard, ou l'art du plus grand écart», *Revue Belge du Cinéma* 22–23/1989.
- : *Kino als Kunst. Filmvermittlung an der Schule und anderswo*, Marburg: Schüren 2006.
- Berndt, Daniel: *Wiederholung als Widerstand? Zur künstlerischen (Re-)Kontextualisierung historischer Fotografien in Auseinandersetzung mit der Geschichte Palästinas*, Bielefeld: transcript 2018.
- Betten, Anne und Miryam Du-nour (Hg.): *Wir sind die Letzten. Fragt uns aus. Gespräche mit den Emigranten der dreißiger Jahre in Israel*, Gerlingen: Bleicher 1998.
- Biale, David: *Gershom Scholem: Kabbalah*

- and Counter-History, Cambridge MA: Harvard UP 1982.
- : «Scholem und der moderne Nationalismus», in: Schäfer, Peter (Hg.): *Gershom Scholem – Zwischen den Disziplinen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1995, S. 257–274.
- Biemann, Ursula: *Stuff it: The video essay in the digital age*, Zürich: Voldemeyer 2003.
- Bilsky, Leora: *Transformative justice: Israeli identity on trial, Law, meaning, and violence*, Ann Arbor: University of Michigan Press 2004.
- : «When Actor and Spectator Meet in the Courtroom: Reflections on Hannah Arendt's Concept of Judgment», *History and Memory* 8/2/1996, S. 137–173.
- Binczek, Natalie (Hg.): *«Sie wollen eben sein, was sie sind, nämlich Bilder ...» Anschlüsse an Chris Marker*, Würzburg: Königshausen & Neumann 1999.
- Binder, Hartmut (Hg.): *Kafka-Handbuch in zwei Bänden*, Stuttgart: Kröner 1979.
- Bishara, Azmi: «Die Araber und der Holocaust – Die Problematisierung einer Konjunktion», in: Steininger, Rolf (Hg.): *Der Umgang mit dem Holocaust: Europa – USA – Israel*, Wien u. a.: Böhlau 1994, S. 407–429.
- Bishara, Azmi und Uri Avnery (Hg.): *Die Jerusalemfrage. Israel und Palästinenser im Gespräch*, Heidelberg: Palmyra 1996.
- Bligh, Alexander: *The Israeli Palestinians: an Arab minority in the Jewish state*, London u. a.: Cass 2003.
- Blümlinger, Christa: «Das Imaginäre des dokumentarischen Bildes. Zu Chris Markers LEVEL FIVE», *montage/av* 7/2/1998, S. 91–104.
- Blümlinger, Christa und Constantin Wulff (Hg.): *Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film*, Wien: Sonderzahl 1992.
- Blumenberg, Hans: *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003.
- : *Schiffbruch mit Zuschauer: Paradigma einer Daseinsmetapher*, Frankfurt a. M.: Frankfurt a. M. 1986.
- Boehm, Omri: *A Future for Israel. Beyond the two-state solution*, New York: New York Review Books 2020.
- : *Israel – eine Utopie*, Berlin: Propyläen 2020.
- Böke, Henning: *Maoismus. China und die Linke – Bilanz und Perspektive*, Stuttgart: Schmetterling 2007.
- Boltanski, Luc: *La souffrance à distance. Morale humanitaire, médias et politique*, Paris: Gallimard 2007.
- Borges, Jorge Luis und Osvaldo Ferrari: *Lesen ist Denken mit fremdem Gehirn. Gespräche über Bücher & Borges*, Zürich: Arche 1990.
- Botros, Atef: *Kafka. Ein jüdischer Schriftsteller aus arabischer Sicht*, Wiesbaden: Reichert 2009.
- Boum, Aomar und Sarah Abrevaya Stein (Hg.): *The Holocaust and North Africa*, Stanford: Stanford UP 2019.
- Bourdieu, Pierre: *Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie*, Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 2006.
- : *Zur Soziologie der symbolischen Formen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974.
- Bourdon, Jérôme: *Le récit impossible. Le conflit israëlo-palestinien et les médias*, Bruxelles: De Boeck/INA 2009.
- : «L'esprit du temps: les intellectuels, la télévision et Israël», in: Birnbaum, Pierre und Denis Charbit (Hg.): *Les intellectuels français et Israël*, Paris: Éditions de l'éclat 2009, S. 209–224.
- Bourseiller, Christophe: *Les maoïstes. La folle histoire des gardes rouges français*, Paris: Plon 1996.
- Bowie, Malcolm: *Lacan*, Göttingen: Steidl 1994.
- Boyarin, Daniel: *Border lines. The partition of Judaeo-Christianity*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press 2007.
- : *Carnal Israel. Reading sex in Talmudic culture*, Berkeley CL: University of California Press 1993.
- Brandlmeier, Thomas: «Filmtheorie und Kinokultur. Zeitgeschichte und filmtheoretische Debatten», in: Petermann, Werner und Ralph Thoms (Hg.): *Kino-Fron-*

- ten. *20 Jahre '68 und das Kino*, München: Trickster 1988, S. 50–74.
- Brasier, Hannah: «A networked voice: speculative transformations of essayistic subjectivity in online environments», *Studies in Documentary Film* 11/1/2017, S. 28–44.
- Braucourt, Guy: «ICI ET AILLEURS et SIX FOIS DEUX», *Écran* 51/1976, S. 56–57.
- Braudel, Fernand: «Monnaies et civilisations: De l'or du Soudan à l'argent d'Amérique. Un drame méditerranéen», *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 1/1/1946, S. 9–22.
- Brecher, Daniel Cil: *Der David. Der Westen und sein Traum von Israel*, Köln: Papy-Rossa 2011.
- Brecht, Bertolt: «Der Dreigroschenprozess. Ein soziologisches Experiment» [1931], in: ds.: *Brechts Dreigroschenbuch*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1960, S. 81–121.
- : «Volkstümlichkeit und Realismus» [1938], in: ds.: *Gesammelte Werke in 20 Bänden*, Bd. 19, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1967, S. 322–331.
- Bredenkamp, Horst: *Theorie des Bildakts*, Frankfurt: Suhrkamp 2010.
- Brenez, Nicole (Hg.): *Jean-Luc Godard. Documents*, Paris: Centre Pompidou 2006.
- Bresheeth, Haim: «A Symphony of Absence: Borders and liminality in Elia Suleiman's CHRONICLE OF A DISAPPEARANCE», *Framework* 43/2/Fall 2002, S. 71–84.
- : «Short web-interview with Prof. Haim Bresheeth, of the One State in Palestine group», *Dialogue – Review for Discussion between Arab and Jewish Activists of Palestine* 13/Juni 2012, S. 5–6.
- : «Telling the Stories of Heim and Heimat, Home and Exile: Recent Palestinian Films and the Iconic Parable of the Invisible Palestine», *New Cinemas: Journal of Contemporary Film* 1/1/April 2002, S. 24–39.
- : «The Nakba Projected. Recent Palestinian Cinema», *Third Text* 20/3/2006, S. 499–509.
- Breton, André: *Die kommunizierenden Röhren*, München: Rogner & Bernhard 1988.
- Brody, Richard: «Claude Lanzmann: Movie Time», *The New Yorker* 12.3.2012.
- : *Everything is cinema. The working life of Jean-Luc Godard*, London: Faber & Faber 2008.
- Brumlik, Micha: «Zionismus/Antizionismus/Postzionismus», in: Braun, Christina von und Micha Brumlik (Hg.): *Handbuch Jüdische Studien*, Köln/Weimar: Böhlau/UTB 2018, S. 371–383.
- Bruner, Jerome: «The Narrative Construction of Reality», *Critical Inquiry* 18/1/1991, S. 1–21.
- Brunton, Finn: «Chris Marker, 1921–2012», *Radical Philosophy* 176/2012, S. 68–71.
- Buber, Martin: *Das dialogische Prinzip*, Heidelberg: Schneider 1992.
- : *Ein Land und zwei Völker. Zur jüdisch-arabischen Frage*, hg. v. Paul R. Mendes-Flohr, Frankfurt a. M.: Insel 1983.
- : *Politische Schriften*, hg. v. Abraham Melzer, Affoltern a. A.: Zweitausendeins 2010.
- Buchsbaum, Jonathan: «One, Two ... Third Cinemas», *Third Text* 25/1/2011, S. 13–28.
- Bunzl, John: *Israel im Nahen Osten. Eine Einführung*, Wien u. a.: Böhlau 2008.
- : «Spiegelbilder – Wahrnehmung und Interesse im Israel-Palästina-Konflikt», in: ds. und Senfft, Alexandra (Hg.): *Zwischen Antisemitismus und Islamophobie: Vorurteile und Projektionen in Europa und Nahost*, Hamburg: VSA 2008, S. 127–144.
- Burch, Noël: *Theory of film practice*, Princeton NJ: Princeton UP 1981.
- Bürkli, Anna und Juli Steiner (Hg.): *Lost paradise – der Blick des Engels*, Bern: Zentrum Paul Klee 2008.
- Burston, Bradley: «The «Exodus» Effect: The Monumentally Fictional Israel That Remade American Jewry», *Haaretz* 9.11.2012.
- Butler, Judith: *Am Scheideweg. Judentum und die Kritik am Zionismus*, Frankfurt a. M./New York: Campus 2013.
- : «Foreword», in: Aloni, Udi (Hg.): *What does a Jew want?*, New York: Columbia UP 2011, S. XIII–XIV.

- : *Raster des Krieges. Warum wir nicht jedes Leid beklagen*, Frankfurt a. M./New York: Campus 2010.
- Büttner, Elisabeth: «Im Archiv. Filmische Strategien des Entwendens», Typoskript eines Vortrags am Initiativkolleg «Sinn-Technik-Inszenierung: Medien und Wahrnehmung», TFM/Universität Wien, 19.1.2010.
- : *Projektion, Montage, Politik. Die Praxis der Ideen von Jean-Luc Godard (ICI ET ALLEURS) und Gilles Deleuze (Cinéma 2, L'image-temps)*, Wien: Synema 1999.
- Carel, Havi (Hg.): *New takes in film-philosophy*, Basingstoke: Palgrave Macmillan 2011.
- Carey, Roane und Jonathan Shainin (Hg.): *The other Israel. Voices of refusal and dissent*. Foreword by Tom Segev, New York: New Press 2002.
- Caruth, Cathy: «Traumatic Awakenings», in: Vries, Hent de und Samuel Weber (Hg.): *Violence, identity, and self-determination*, Stanford CA: Stanford UP 1997, S. 208–222.
- : *Unclaimed experience. Trauma, narrative, and history*, Baltimore: Johns Hopkins UP 1996.
- Casetti, Francesco: *Eye of the century: film, experience, modernity*, New York: Columbia UP 2008.
- Catariva, David: *Israel*, Paris: Seuil 1957.
- Centre Georges Pompidou: «Planète Marker» (2013): <https://www.centrepompidou.fr/id/cT8bx6/rgzd4nB/de>.
- Certeau, Michel de: *Kunst des Handelns*, Berlin: Merve 1988.
- Chaliand, Gérard: *La Résistance Palestinienne*, Paris: Seuil 1970.
- Chapier, Henry: «Le film de Godard à moitié retiré de l'affiche ... Un fascisme chasse l'autre», *Quotidien de Paris* 20.9.1976.
- Charim, Isolde: *Der Althusser-Effekt. Entwurf einer Ideologietheorie*, Wien: Passagen 2002.
- Chateaubriand, François-René Auguste de: *Itinéraire de Paris à Jérusalem* [1811], Paris: Flammarion 1968.
- Châtelet, François: «Godard rouge et noir», *Le Nouvel Observateur* 27.9.1976.
- Chazalon, Christophe: «DESCRIPTION D'UN COMBAT ou la prophétie d'une lutte sans espoir», in: Argos Films (Hg.): *DESCRIPTION D'UN COMBAT, un film de Chris Marker et DESCRIPTION D'UN SOUVENIR, un film de Dan Geva* [DVD + Buch], Paris: Tamasa 2017, S. 25–48.
- Chazan, Naomi: «Shulamit Aloni», *Jewish Women's Archive*: <https://jwa.org/encyclopedia/article/aloni-shulamit>.
- Chériaa, Tahar, Guy Hennebelle und Serge Le Péron: «Toward a Revolutionary Arab Cinema. An Interview with the Palestinian Cinema Association», *Cinéaste* 6/2/1974, S. 32–35.
- Chervel, Thierry: «Jean-Luc Godard und sein hässlichster Moment», *Die Welt* 24.7.2012.
- Cinématèque française: «Chris Marker – Programme du 7 janvier au 1er février 1998», in: Argos Films (Hg.): *DESCRIPTION D'UN COMBAT, un film de Chris Marker et DESCRIPTION D'UN SOUVENIR, un film de Dan Geva* [DVD + Buch], Paris: Tamasa 2017, S. 64.
- Cixous, Hélène, Jacques Derrida, Russell Banks u.a.: *Le voyage en Palestine de la Délégation du Parlement international des écrivains en réponse à un appel de Mahmoud Darwish*, Castelnau-le-Léz (Hérault): Climats 2002.
- Cohn-Bendit, Daniel: «Mon ami Godard», in: Godard, Jean Luc und Marcel Ophuls: *Dialogues sur le cinéma*, Lormont: Bord de l'eau (Collection «Ciné-politique») 2011, S. 85–97.
- Cooper, Sarah: «Montage, Militancy, Metaphysics: Chris Marker and André Bazin», *Image & Narrative* 11/1/2010, S. 16–28.
- Corato, Nico de: «Costa Concordia was the set for a movie directed by Jean-Luc Godard», *To Be a Travel Agent* 4.2.2012, <http://www.tobettravelagent.com/costa-concordia-was-the-set-for-a-movie-directed-by-jean-luc-godard>.
- Corrigan, Timothy: *The essay film from Montaigne, after Marker*, Oxford; New York: Oxford UP 2011.

- Croitoru, Joseph: *Der Märtyrer als Waffe. Die historischen Wurzeln des Selbstmordattentats*, München/Wien: Hanser 2003.
- Croombs, Matthew: «LOIN DU VIETNAM: Solidarity, Representation and the Proximity of the French Colonial Past», *Third Text* 28/6/2014, S. 489–505.
- Crowther, Bosley: «EXODUS (1960) – 3 1/2-Hour Film Based on Uris' Novel Opens», *The New York Times* 16.12.1960.
- Dabashi, Hamid (Hg.): *Dreams of a nation. On Palestinian cinema*, London u. a.: Verso 2006.
- Daney, Serge: «Der Therrorisierte (Die Godard'sche Pädagogik)», in: Ofner, Astrid (Hg.): *Jean-Luc Godard. Retrospektive der Viennale 1998 in Zusammenarbeit mit dem Österreichischen Filmmuseum*, Wien 1998, S. 72–76.
- Darmon, Maurice: *La question juive de Jean-Luc Godard: filmer après Auschwitz: essai*, Cognac: Temps qu'il fait 2011.
- Darwish, Mahmoud: «Discours de l'indien rouge», *Revue d'études palestiniennes* 46/1993, S. 3–10.
- : *Palästina als Metapher. Gespräche über Literatur und Politik*, Heidelberg: Palmyra 1998.
- : «[I Discovered That the Earth Was Fragile and the Sea Light]», *boundary* 2, 26/1/1999, S. 81–83.
- Debord, Guy: *Die Gesellschaft des Spektakels* [1967], Berlin: Tiamat 1996.
- Debrauwere-Miller, Nathalie (Hg.): *Israeli-Palestinian conflict in the Francophone world*, New York: Routledge 2010.
- DeLaure, Marilyn, Moritz Fink and Mark Dery (Hg.): *Culture jamming: activism and the art of cultural resistance*, New York: New York UP 2017.
- Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild (Kino 2)*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991.
- : «Drei Fragen zu SIX FOIS DEUX» [*Cahiers du cinéma*, n° 271/1976], in: ds.: *Unterhandlungen 1972–1990*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993, S. 57–69.
- : «Kontrolle und Werden. Gespräch mit Toni Negri», in: ds.: *Unterhandlungen 1972–1990*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993, S. 254–262.
- : *Proust und die Zeichen*, Berlin: Merve 1993.
- : «Trugbild und antike Philosophie», in: ds.: *Logik des Sinns*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993, S. 311–340.
- Deleuze, Gilles und Félix Guattari: *Kafka. Für eine kleine Literatur*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1976.
- : *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie 2*, Berlin: Merve 1992.
- Deleuze, Gilles und Elias Sanbar: «Les indiens de Palestine» [*Libération* 8./9.5.1982], in: ds.: *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975–1995*, Paris: Les Éditions de Minuit 2003, S. 179–184.
- Denes, Nick: «Measures of stillness. The Poster in Cinema of Palestinian Revolution», in: Downey, Anthony (Hg.): *Dissonant Archives: Contemporary Visual Culture and Contested Narratives in the Middle East*, London/New York: I. B. Tauris 2015, S. 64–78.
- Derrida, Jacques: «Den Tod geben», in: Haverkamp, Anselm (Hg.): *Gewalt und Gerechtigkeit. Derrida – Benjamin*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1994, S. 331–445.
- : *Denken, nicht zu sehen. Schriften zu den Künsten des Sichtbaren 1979–2004*, Berlin: Brinkmann & Bose 2017.
- : *Die Augen der Sprache. Abgrund und Vulkan*, Wien: Passagen 2014.
- : «Die Sprache des Fremden und das Räubern am Wege. [Rede zur Verleihung des Adorno-Preises der Stadt Frankfurt am 22. September 2001]», *Le Monde Diplomatique* (dt. Ausgabe), 11.1.2002.
- : *Foi et savoir. Les deux sources de la «religion» aux limites de la simple raison. Sui-vi de Le siècle et le pardon (entretien avec Michel Wieviorka)*, Paris: Seuil 2001.

- : «Interpretations at War: Kant, the Jew, the German», *New Literary History* 22/1/1991, S. 39–95.
- : «Le cinéma et ses fantômes. Interview recueillie par Antoine de Baecque et Thierry Jousse le 10 juillet 1998», *Cahiers du cinéma* n° 50/2001, S. 75–85.
- : *Marx' Gespenster. Der Staat der Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale* [1993], Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004.
- : *On cosmopolitanism and forgiveness*, London/New York: Routledge 2001.
- : *Vergeben. Das Nichtvergebare und das Unverjähbare*, Wien: Passagen 2018.
- Derrida, Jacques und Mustapha Cherif: *Begegnung mit Jacques Derrida. Der Islam und der Westen*, München: Fink 2009.
- Derrida, Jacques und Elisabeth Roudinesco: *De quoi demain ... Dialogue*, Paris: Fayard/Galilée 2001.
- Didi, Franklin: «La TV selon Mao», *Tele7Jours* 25.9.1976, S. 92–93.
- Didi-Huberman, Georges: *Bilder trotz allem*, München: Fink 2007.
- Dickinson, Kay: *Arab Film and Video Manifestos. Forty-Five Years of the Moving Image Amid Revolution*, Springer 2018.
- Dittmar, Linda: «In the Eye of the Storm: The Political Stake of Israeli i-Movies», in: Lebow, Alisa (Hg.): *The Cinema of Me. The Self and Subjectivity in First-Person Documentary*, London u.a.: Wallflower 2012, S. 158–179.
- D. O. D.: «Till Victory» [Typoskript], *CineFiles/Pacific Film Archive*, Berkeley, 1971: <https://cinefiles.bampfa.berkeley.edu/cinefiles/DocDetail?docId=11406>.
- Doron, Lizzie: *Who the Fuck Is Kafka*, München: dtv 2016.
- Dosse, François: *L'histoire en miettes: des «Annales» à la «nouvelle histoire»*, Paris: Édition La Découverte 1987.
- Dostojewskij, Fjodor M.: *Der Idiot*, übers. v. Swetlana Geier, Frankfurt a.M.: Fischer 1998.
- Dotzler, Bernhard J. und Jutta Müller-Tamm: «Benjamins Bilderwelten. Objekte, Theorien, Wirkungen», in: Schöttker, Detlev (Hg.): *Schrift Bilder Denken. Walter Benjamin und die Künste*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004, S. 9–29.
- : «Film nach Benjamin. Bild und Erzählung im Denken der Kinematographie», in: Schöttker, Detlev (Hg.): *Schrift Bilder Denken. Walter Benjamin und die Künste*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004, S. 208–219.
- Douglas, Lawrence: «Der Film als Zeuge. Nazi Concentration Camps vor dem Nürnberger Gerichtshof», in: Baer, Ulrich (Hg.): *Niemand zeugt für den Zeugen. Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006, S. 197–218.
- Downey, Anthony (Hg.): *Dissonant Archives: Contemporary Visual Culture and Contested Narratives in the Middle East*, London/New York: I. B. Tauris 2015.
- Drabinski, John: «Separation, Difference, and Time in Godard's ICI ET AILLEURS», *Substance: A Review of Theory & Literary Criticism* 37/1/2008, S. 148–158.
- Dunkhase, Jan Eike: *Spinoza der Hebräer. Zu einer israelischen Erinnerungsfigur*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2013.
- Ebbrecht-Hartmann, Tobias: «Kampffplatz Kino – Filme als Gegenstand politischer Gewalt in der Bundesrepublik», *Tel Aviver Jahrbuch für deutsche Geschichte* 41/2014, S. 161–180.
- : *Übergänge: Passagen durch eine deutsch-israelische Filmgeschichte*, Berlin: Neofelis 2014.
- Eberlein, Johann Konrad: *Angelus Novus. Paul Klees Bild und Walter Benjamins Deutung*, Freiburg i. Br. u.a.: Rombach 2006.
- Eco, Umberto: *Das offene Kunstwerk* [1962], Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1973.
- : «Für eine semiologische Guerilla», in: ds.: *Über Gott und die Welt: Essays und Glossen*, München/Wien: Hanser 1985.
- Eisenstein, Sergej M.: «Die Geburt des intellektuellen Films» [ca. 1945], in: ds.: *Schriften 3 – Oktober*, München: Hanser 1975, S. 169–178.

- : «Die marxistisch-leninistische Methode im Film» [1932], in: ds.: *Schriften 3 – Oktober*, München: Hanser 1975, S. 248–259.
- : «Dramaturgie der Filmform» [1929], in: ds.: *Schriften 3 – Oktober*, München: Hanser 1975, S. 200–225.
- : «Notate zur Verfilmung des Marxschen «Kapital»», in: ds.: *Schriften 3 – Oktober*, München: Hanser 1975, S. 289–311.
- : *Schriften 3 – Oktober. Mit den Notaten zur Verfilmung von Marx' «Kapital»*, hg. v. Hans-Joachim Schlegel, München: Hanser 1975.
- : «Unser Oktober» [1928], in: ds.: *Schriften 3 – Oktober*, München: Hanser 1975, S. 182–186.
- Eleey, Peter und Ruba Katrib (Hg.): *Theater of operations. The Gulf Wars 1991–2011* (Exhibition Catalogue). New York: MoMA PS1 2019.
- Elkins, James: *Visual studies. A skeptical introduction*, New York: Routledge 2003.
- Elon, Amos: «Politics and archaeology», in: Silberman, Neil Asher und David B. Small (Hg.): *The Archaeology of Israel. Constructing the Past, Interpreting the Present*, Sheffield: Sheffield Academic Press 1997, S. 34–47.
- Elsaesser, Thomas: «Un train peut en cacher un autre: Geschichte, Gedächtnis und Medienöffentlichkeit», *montage/av* 11/1/2002, S. 11–25.
- Emmelhainz, Irmgard: «Before our eyes: Les mots, non les choses, Jean-Luc Godard's ICI ET AILLEURS (1970–1974) and NOTRE MUSIQUE (2004)», Dissertation, University of Toronto 2009.
- : «From Third Worldism to Empire: Jean-Luc Godard and the Palestine Question», *Third Text* 23/5/2009, S. 649–656.
- : *Jean-Luc Godard's Political Filmmaking*, Cham: Palgrave Macmillan 2019.
- Emter, Elisabeth: *Literatur und Quantentheorie. Die Rezeption der modernen Physik in Schriften zur Literatur und Philosophie deutschsprachiger Autoren (1925–1970)*, Berlin u. a.: de Gruyter 1995.
- Enderlin, Charles: *Au nom du Temple. Israël et l'irrésistible ascension du messianisme juif, 1967–2013*, Paris: Seuil 2013.
- Engell, Lorenz: «Das Amedium. Grundbegriffe des Fernsehens in Auflösung: Ereignis und Erwartung», *montage/av* 5/1996, S. 129–153.
- Equeiq, Amal: «Louder Than the Blue ID: Palestinian Hip-Hop in Israel», in: Kanaaneh, Rhoda Ann und Isis Nusair (Hg.): *Displaced at Home: Ethnicity and Gender among Palestinians in Israel*, Albany NY: SUNY Press 2010, S. 53–71.
- Eshun, Kodwo: «The Disenchantment of Reflexivity in HANDSWORTH SONGS», in: Kramer, Sven und Thomas Tode (Hg.): *Der Essayfilm: Ästhetik und Aktualität*, Konstanz: UVK 2011, S. 241–256.
- Eshun, Kodwo und Ros Gray: «The Militant Image: A Cine-Geography», *Third Text* 25/1/2011, S. 1–12.
- Eue, Ralph, Michael Omasta und Fabian Tietke (Hg.): *Ein Meister der zielstrebigem Umwege: Marcel Ophüls und sein Film THE MEMORY OF JUSTICE*, Wien: Synema 2015.
- Even, Dan: «Israeli Researchers Seek to Develop «Morning-after-pill» for Post-traumatic Stress Disorder», *Haaretz* 1.8.2011.
- Fanon, Frantz: *Aspekte der Algerischen Revolution*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1969.
- : *Die Verdammten dieser Erde*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1981.
- : *Schwarze Haut, weiße Masken*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1985.
- Färber, Helmut: *A CORNER IN WHEAT von D. W. Griffith, 1909. Eine Kritik*, München u. a.: Färber 1992.
- Farocki, Harun: «Die Arbeit wird weniger, die Programme werden mehr» [Typoskript, o. J.].
- : *On ICI ET AILLEURS / Über ICI ET AILLEURS*, hg. v. Volker Pantenburg, Berlin: Harun Farocki Institut & Motto Books 2018.
- Faroult, David: «Du vertovisme du groupe Dziga Vertov. À propos d'un manifeste méconnu et d'un film inachevé (Jusqu'à la victoire)», in: Brenez, Nicole

- (Hg.): *Jean-Luc Godard. Documents*, Paris: Centre Pompidou 2006, S. 134–138.
- : *Godard: inventions d'un cinéma politique*, Paris: Les Prairies ordinaires 2018.
- Ferro, Marc: «Der Film als »Gegenanalyse« der Gesellschaft», in: Honegger, Claudia (Hg.): *Schrift und Materie der Geschichte. Vorschläge zur systematischen Aneignung historischer Prozesse*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977, S. 247–269.
- : «Gibt es eine filmische Sicht der Geschichte?», in: Rother, Rainer (Hg.): *Bilder schreiben Geschichte. Der Historiker im Kino*, Berlin: Wagenbach 1991.
- Fihman, Guy: «L'essai cinématographique et ses transformations expérimentales», in: Liandrat-Guigues, Suzanne und Murielle Gagnebin (Hg.): *L'essai et le cinéma*, Seyssel: Champ Vallon (coll. L'or d'Atalante) 2004, S. 41–48.
- Flusser, Vilém: *Ins Universum der technischen Bilder*, Göttingen: European Photography 1989.
- Foot, Paul: «Palestine's partisans», *The Guardian* 14.2.2002.
- Fortini, Franco: *Les Chiens du Sinaï, suivi de Fortini/Cani*, Paris: Édition Albatros et Édition de l'Étoile 1979.
- Foucault, Michel: «Andere Räume» [1967], in: Barck, Karlheinz (Hg.): *Aisthesis: Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig: Reclam 1993, S. 34–46.
- : «Anti-Retro» [Gespräch mit Pascal Bonitzer und Serge Toubiana], *Cahiers du cinéma* n° 251–252/1974, S. 6–15.
- : *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1971.
- : *Diskurs und Wahrheit. Die Problematisierung der Parrhesia*. Sechs Vorlesungen, gehalten im Herbst 1983 an der Universität von Berkeley/Kalifornien, Berlin: Merve 1996.
- : *Schriften in vier Bänden. Band 2: 1970–1975*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002.
- Frei, Bruno: *Israel zwischen den Fronten. Utopie und Wirklichkeit*, Wien u. a.: Europa 1965.
- Frenk, Jeannine Levana: «Holocaust Representations in Israeli Cinema», in: Apfelter, Verena und Julia B. Köhne (Hg.): *Gendered memories. Transgressions in German and Israeli film and theater*, Wien: Turia + Kant 2007, S. 179–199.
- Freud, Sigmund: *Aus den Anfängen der Psychoanalyse. Briefe an Wilhelm Fließ, Abhandlungen und Notizen aus den Jahren 1887–1902*, Frankfurt a.M.: Fischer 1962.
- : «Das Unbehagen in der Kultur», in: ds.: *Studienausgabe, Band 9*, Frankfurt a.M.: Fischer 1982, S. 191–270.
- : *Die Traumdeutung*, Frankfurt a.M.: Fischer 2007.
- : «Trauer und Melancholie», in: *Studienausgabe, Band 3*, Frankfurt a.M.: Fischer 1989.
- Friedman, Régine Mihal: «De l'essai et le Midrash. DESCRIPTION D'UN COMBAT de Chris Marker», in: Birnbaum, Pierre und Denis Charbit (Hg.): *Les intellectuels français et Israël, Bibliothèque des fondations*, Paris: Éditions de l'éclat 2009, S. 167–180.
- Frodon, Jean-Michel: *La projection nationale. Cinéma et nation*, Paris: O. Jacob 1998.
- Fromkin, David: *A peace to end all peace. The fall of the Ottoman Empire and the creation of the modern Middle East*, 2. Aufl. [20. anniversary], New York NY: Holt 2009.
- Gabriel, Teshome H.: *Third cinema in the third world: the aesthetics of liberation*, Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press 1982.
- Gampel, Yolanda: «Einige Gedanken zu Dynamiken und Prozessen in einer Langzeitgruppe von Überlebenden der Shoah», in: Moses, Rafael (Hg.): *Psychoanalyse in Israel. Theoriebildung und therapeutische Praxis*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1998, S. 83–104.
- Gandolfo, Luisa: «Material mnemonics and competing narratives in Palestine-Israel», *Social Semiotics* 27/2/2017, S. 1–16.
- Ganim, As'ad: *The Palestinian-Arab minority in Israel, 1948–2000: a political study*, Albany: State University of New York Press 2001.

- Gauthier, Guy: «DESCRIPTION D'UN COMBAT», *Image et Son* 180–181/Jan-Fev 1965, S. 74–75.
- Gelber, Mark H.: *Kafka, Zionism, and beyond*, Tübingen: Niemeyer 2004.
- Gelber, Yoav: *Palestine, 1948: war, escape and the emergence of the Palestinian refugee problem*, Brighton: Sussex Academic Press 2001.
- Genet, Jean: *Ein verliebter Gefangener. Palästinensische Erinnerungen*, München: dtv 1990.
- Genet, Jean und Bruno Barbey: «Les palestiniens. Vus par Bruno Barbey, texte de Jean Genet», *Zoom. Le magazine de l'image* 8.8.1971, S. 72–92.
- Genette, Gérard: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993.
- Gertz, Nurith und George Khleifi: «From Bleeding Memories to Fertile Memories. Palestinian Cinema in the 1970s», *Third Text* 20/3/2006, S. 465–474.
- : *Palestinian cinema: landscape, trauma and memory*, Bloomington: Indiana UP 2008.
- Gervereau, Laurent: *Histoire du visuel au XXe siècle*, Paris: Seuil 2003.
- Geva, Dan: «Magic, Mystery and Miracle: Re-spiralling Marker and Kafka», in: Biderman, Shai und Ido Lewit (Hg.): *Mediamorphosis: Kafka and the Moving Image*, London/New York: Wallflower Press 2016, S. 309–327.
- : *Toward a Philosophy of the Documentarian: A Prolegomenon*, Springer 2018.
- Ghanim, Honaida: «The Urgency of a New Beginning in Palestine: An Imagined Scenario by Mahmoud Darwish and Hannah Arendt», *College Literature* 38/1/Winter 2011, S. 75–94.
- Giles, Frank: «Interview mit Golda Meir», *Sunday Times* 15.6.1969.
- Glazer, Miriyam (Hg.): *Dreaming the actual. Contemporary fiction and poetry by Israeli women writers*, Albany NY: State University of New York Press 2000.
- Godard, Jean Luc und Marcel Ophüls: *Dialogues sur le cinéma*, Lormont: Bord de l'eau (Collection «Ciné-politique») 2011.
- Godard, Jean-Luc: *Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos*, München/Wien: Hanser 1981.
- : «Erste «englische» Töne» [1969], in: Vienne (Hg.): *Jean-Luc Godard*, Wien: Vienne 1998.
- : «Faire les films possibles là où on est. Interview mit Yvonne Baby» [*Le Monde*, 25.9.1975], in: Bergala, Alain (Hg.): *Godard par Godard. Des années Mao aux années 80*, Paris: Flammarion 2007, S. 150–153.
- : *FILM SOCIALISME*, Zürich: Diaphanes 2011.
- : *FILM SOCIALISME* [DVD + Buch], Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2012.
- : «Godard chez les Feddayin» [*Express*, 27.7.1970], in: Godard, Jean-luc: *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, hg. v. Alain Bergala, Paris: Flammarion 1985, S. 340–342.
- : *Godard par Godard. Des années Mao aux années 80*, hg. v. Alain Bergala, Paris: Flammarion 2007.
- : *Godard/Kritiker. Ausgewählte Kritiken und Aufsätze über Film (1950–1970)*, München: Hanser 1971.
- : *HISTOIRE(S) DU CINÉMA / GESCHICHTE(N) DES KINOS*, Berlin/Frankfurt a. M.: Absolut Medien/Suhrkamp 2009.
- : *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, Tome 1: 1950–1984*, hg. v. Alain Bergala, 2. erw. Aufl., Paris: Cahiers du cinéma 1998.
- : «Lettre integral de Jean-Luc Godard à Élie Sanbar, quelque part en Palestine, le 19 juillet 1977», *Cahiers du cinéma* n° 300/1979, S. 16–19.
- : «Manifeste» [*El fatah*, juillet 1970], in: Brenez, Nicole (Hg.): *Jean-Luc Godard. Documents*, Paris: Centre Pompidou 2006, S. 138–140.
- : «Scénario de FILM SOCIALISME»: <http://debordements.fr/pdf/Socialime-JLG.pdf>.
- : «The artistic front and the political one», *Free Palestine* January 1971, S. 6–7.
- : «Warum ich hier spreche ...» [Pressekonferenz bei den Filmfestspielen von Cannes, Mai 1975], *Filmkritik* 225/1975, S. 420–429.

- Godard, Jean-Luc und Antoine de Baecque: «Le cinéma a été l'art des âmes qui ont vécu intimement dans l'Histoire (entretien avec Antoine de Baecque)», *Libération* 7.4.2002, S. 45.
- Godard, Jean-Luc und Jean-Pierre Gorin: «The Dziga Vertov film group in America: an interview with Jean Luc Godard and Jean Pierre Gorin (with Michael Goodwin, Tom Luddy und Naomi Wise)» [Typoskript, 1970], *Pacific Film Archive*: <https://cinefiles.bampfa.berkeley.edu/cinefiles/DocDetail?docId=11165>.
- Godard, Jean-Luc und Youssef Ishaghpour: *Archäologie des Kinos, Gedächtnis des Jahrhunderts*, Zürich u.a.: Diaphanes 2008.
- Godard, Jean-Luc, Elias Sanbar und Christophe Kantcheff: «Jean-Luc Godard – Elias Sanbar», *Politis* 11.2.2006: <http://www.politis.fr/article1150.html>.
- Godard, Jean-Luc und Fernando Solanas: *Godard by Solanas! Solanas by Godard!*, Third World Cinema Group 1969 (zuerst in: *Cine del Tercer Mundo* 1/1/Okttober 1969, S. 48–63).
- Goldhill, Simon: «Jerusalem», in: Gange, David und Michael Ledger-Lomas (Hg.): *Cities of God. The Bible and Archaeology in Nineteenth-Century Britain*, Cambridge UP 2013, S. 71–109.
- Goldman, Lisa: «Who's the Terrorist? The leading Palestinian hip-hop group finds an unlikely fan base», *Tablet Magazine* 6.11.2007: <https://www.tabletmag.com/jewish-arts-and-culture/music/1138/whos-the-terrorist>.
- Goodman, Amy: «Israel's First Lady of Human Rights: A Conversation with Shulamit Aloni», *Democracy Now!* 14.8.2002: http://www.democracynow.org/2002/8/14/israels_first_lady_of_human_rights.
- Goodman, Giora: «Operation Exodus: Israeli government involvement in the production of Otto Preminger's film EXODUS (1960)», *Journal of Israeli History* 33/2/2014, S. 209–229.
- Goodwin, Michael u. a.: «Raymond Chandler, Mao Tse-tung and TOUT VA BIEN. Interview with Jean-Pierre Gorin», *Take One* 3/6/1972.
- Goodwin, Michael, Tom Luddy und Naomi Wise: «The Dziga Vertov Film Group in America. An Interview with Jean-Luc-Godard and Jean-Pierre Gorin», *Take One* 2/10/1971, S. 8–26.
- Goodwin, Michael und Greil Marcus: *Double feature. Movies and Politics*, New York: Outerbridge & Lazard 1972.
- Gordon, Robert S. C.: «Pasolini as Jew, Between Israel and Europe», in: Di Blasi, Luca (Hg.): *The Scandal of Self-Contradiction: Pasolini's Multistable Subjectivities, Geographies, Traditions*, Wien: Turia + Kant 2012, S. 37–57.
- Gorin, Jean-Pierre: «Filmmaking and history. Interview with Christian Braud Thomssen», *Jump Cut* 3/1974, S. 17–19.
- : «Proposal for a Tussle», in: Ofner, Astrid und Jean-Pierre Gorin (Hg.): *Der Weg der Termiten. Beispiele eines essayistischen Kinos 1909–2004*, Marburg: Schüren 2007, S. 9–14.
- Grabher, Peter: «Beyond Trauma: Aesthetic Strategies of «Minor Cinema» within the Liminal Space of Palestine (Ula Tabari, Elia Suleiman)», in: Elm, Michael, Kobi Kabalek und Julia B. Köhne (Hg.): *The Horrors of Trauma in Cinema. Violence Void Visualization*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing 2014, S. 224–250.
- : «Die Zeitlichkeit von Zeichen», *Maske und Kothurn* 56/2/2010, S. 127–140.
- : «Eisensteins sexuelle Politiken», in: Wieder, Christina u. a. (Hg.): *Sexualität und Widerstand: internationale Filmkulturen*, Wien: Mandelbaum 2018, S. 122–148.
- : «Mit 16mm-Filmausrüstung dem Volke dienen. 1968 und das Kino», *Die Beute. Neue Folge* 2/1998, S. 123–137.
- : «Ula Tabari: «The struggle for meanings is the struggle to exist»: Conversation with Peter Grabher», in: Elm, Michael, Kobi Kabalek und Julia B. Köhne (Hg.): *The Horrors of Trauma in Cinema. Violence Void Visualization*, Newcastle upon

- Tyne: Cambridge Scholars Publishing 2014, S. 251–269.
- : «Wiederkehr der Verdrängten. Intervention ins Unbewusste des israelisch-palästinensischen Konflikts in Udi Alonis MECHILOT (2006)», in: Köhne, Julia B. (Hg.): *Trauma und Film: Inszenierungen eines Nicht-Repräsentierbaren*, Berlin: Kadmos 2012, S. 273–291.
- Grabher, Ursula: «... sollen ihnen alle handtierungen, so den christen erlaubt, vergündt und zugelassen sein ...» *Aspekte der wirtschaftlichen Entwicklung der jüdischen Gemeinde in Hohenems in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Diplomarbeit: Universität Innsbruck 1999.
- Grant, Catherine: «Home-Movies: The Curious Cinematic Collaboration of Anne-Marie Miéville and Jean-Luc Godard», in: Temple, Michael und Raymond Bellour (Hg.): *For Ever Godard*, London: Black Dog 2007.
- Greenwald, Baruch u. a.: «Psychiatry, Testimony, and Shoah: Reconstructing the Narratives of the Muted», *Social Work in Health Care* 43/2–3/2006, S. 199–214.
- Groupe Dziga Vertov: «Dziga Vertov Notebook», *Take One* 2/11/1971, S. 7–9.
- Guattari, Félix: «Die Couch des Armen», in: ds.: *Mikro-Politik des Wunsches*, Berlin: Merve 1977.
- : *Die Couch des Armen. Die Kinotexte in der Diskussion*, Berlin: b_books 2011.
- : *Mikro-Politik des Wunsches*, Berlin: Merve 1977.
- Guggenheim Museum New York: «But a Storm Is Blowing from Paradise: Contemporary Art of the Middle East and North Africa», 11.2.2016: <https://www.guggenheim.org/exhibition/but-a-storm-is-blowing-from-paradise-contemporary-art-of-the-middle-east-and-north-africa>.
- Guneratne, Anthony R. und Wimal Disanayake (Hg.): *Rethinking Third Cinema*, New York: Routledge 2003.
- Gutman, Yifat: *Memory Activism: Reimagining the Past for the Future in Israel-Palestine*, Nashville TN: Vanderbilt UP 2017.
- Guy, Gauthier: «DESCRIPTION D'UNCOMBAT», *Image et Son* 161–162/1963, S. 38–41.
- Ha'am, Ahad: *Am Scheidewege. Gesammelte Aufsätze*, Bd. 1, Berlin: Jüdischer Verlag 1923.
- Haber, Esther und Jüdisches Museum Hohenems (Hg.): *Displaced persons. Jüdische Flüchtlinge nach 1945 in Hohenems und Bregenz*, Innsbruck/Wien/Bozen: Studienverlag 1998.
- Haider, Sabah: «A different kind of occupation». An interview with Elia Suleiman», *The Electronic Intifada* 1.2.2010: <https://electronicintifada.net/content/different-kind-occupation-interview-eliasuleiman/8654>.
- Haim, Shmueli: «HACHAD HASHLISHI SHEL HA-MATBEA [Die dritte Seite der Münze]», *Davar* (Tel Aviv) 24.7.1992, S. 24–25.
- Halbreich-Euvrard, Janine: *Israéliens, palestiniens, que peut le cinéma? Carnets de route*, Paris: Michalon 2005.
- Halbwachs, Maurice: *La topographie légendaire des évangiles en Terre Sainte*, Paris: Presse universitaire 1941.
- : *Stätten der Verkündigung im Heiligen Land. Eine Studie zum kollektiven Gedächtnis [1941]*, Konstanz: UVK-Medien 2003.
- Hallote, Rachel S. und Alexander H. Joffe: «The Politics of Israeli Archaeology: Between «Nationalism» and «Science» in the Age of the Second Republic», *Israel Studies* 7/3/2002, S. 84–116.
- Hancock, Larry J.: *Shadow Warfare: the History of America's Undeclared Wars*, Berkeley CA: Counterpoint 2014.
- Handelman, Susan A.: *The slayers of Moses. The emergence of rabbinic interpretation in modern literary theory*, Albany NY: State University of New York Press 1982.
- Hanich, Julian: «Wenn Gott stirbt. Panorama: «LOCAL ANGEL», ein Essay über den Nahen Osten», *Tagesspiegel* 7.2.2003.
- Hanssen, Jens: «Kafka and Arabs», *Critical Inquiry* 39/1/2012, S. 167–197.
- Hardt, Michael und Antonio Negri: *Empire. Die neue Weltordnung*, Frankfurt a.M./New York: Campus 2002.

- Harris, Paul: «Jean-Luc Godard's Oscar rekindles antisemitism row», *The Guardian* 14.11.2010.
- Harrison, Olivia C.: «Consuming Palestine: anticapitalism and anticolonialism in Jean-Luc Godard's ICI ET AILLEURS», *Studies in French Cinema* 18/3/2018, S. 1–14.
- Harvey, David Oscar: «The Limits of Vococentrism: Chris Marker, Hans Richter and the Essay Film», *Substance: A Review of Theory & Literary Criticism* 41/2/2012, S. 6–23.
- Haus der Kulturen der Welt (Hg.): «Zeit der Unruhe. Über die Internationale Kunstausstellung für Palästina 1978» (2016): http://hkw.de/de/programm/projekte/2016/zeit_der_unruhe/zeit_der_unruhe_start.php.
- Haymann, Emmanuel: «On cherche une révolution», *Tribune juive* 1976.
- Hennebelle, Guy: *Cinéma militant. Histoire, structures, méthodes, idéologie et esthétique*, Paris: P. Lherminier 1976.
- : *Guide des films anti-impérialistes*, Paris: Éditions du Centenaire 1975.
- : «La Palestine au cinéma», *Contact* (Tunis).
- : «Sur les écrans arabes», *Le monde diplomatique* 1/1975.
- Hennebelle, Guy und Janine Euvrard: *Israël–Palestine. Que peut le cinéma?*, Paris: Société Africaine d'Édition 1978.
- Hennebelle, Guy und Khemais Khayati: *La Palestine et le cinéma*, Paris: E. 100 1977.
- Herkommer, Hubert: ««Angelus Novus» und «Engel der Geschichte»: Paul Klee und Walter Benjamin», in: ds. u. a. (Hg.) *Engel, Teufel und Dämonen: Einblicke in die Geisterwelt des Mittelalters*, Basel: Schwabe 2006, S. 225–233.
- Herzl, Theodor: *Altneuland* [1902], 10. Aufl., Wien: Löwit 1933.
- : *Altneuland: Old-New Land*, Haifa: Haifa Publications 1960.
- : *Briefe und Tagebücher, Band 2: Zionistisches Tagebuch 1895–1899*, bearb. v. Johannes Wachten u. a., Berlin u. a.: Propyläen 1984.
- : «Der Judenstaat. Versuch einer modernen Lösung der Judenfrage», in: Dethloff, Klaus (Hg.): *Theodor Herzl oder der Moses des Fin de siècle*, Wien, Graz u. a.: Böhlau 1986, S. 186–259.
- Herzl, Theodor (Pseudonym Benjamin Seff): «Fünf gegen Zwei», *Die Welt* 15.9.1899.
- Hessel, Stéphane und Elias Sanbar: *Israel und Palästina: Recht auf Frieden und Recht auf Land*, hg. v. Farouk Mardam-Bey, Berlin: Jacoby & Stuart 2012.
- Hirsch, Marianne: «The Generation of Postmemory», *Poetics Today* 29/1/2008, S. 103–128.
- Hoberman, Jim: «Postcard from the Edge. Marker's Impressions of Israel», *Film Comment* Juli–August 2003.
- Hobsbawm, Eric J.: *Das Zeitalter der Extreme: Weltgeschichte des 20. Jahrhunderts*, München: dtv 1998.
- Hollweg, Brenda und Igor Krstic (Hg.): *World Cinema and the Essay Film: Transnational Perspectives on a Global Practice*, Edinburgh: Edinburgh UP 2019.
- Horvilleur, Delphine: *Überlegungen zur Frage des Antisemitismus*, Berlin: Hanser 2020.
- Hurch, Hans (Hg.): *That magic moment. 1968 und das Kino*, Wien: Viennale 1998.
- Idel, Moshe: *Absorbing perfections. Kabbalah and interpretations*, New Haven/London: Yale UP 2002.
- : *Enchanted chains. Techniques and rituals in Jewish mysticism*, Los Angeles: Cherub Press 2005.
- : *Language, Torah, and hermeneutics in Abraham Abulafia*, Albany NY: State University of New York Press 1989.
- : «On the Language of Ecstatic Experiences in Jewish Mysticism», in: Riedl, Matthias und Tilo Schabert (Hg.): *Religionen – die religiöse Erfahrung*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2008, S. 43–84.
- Illouz, Eva: *Israel. Soziologische Essays*, Berlin: Suhrkamp 2015.
- Isaac, Jules: *Jesus und Israel* [1948], Wien u. a.: Hans Deutsch 1968.
- Jäger, Siegfried und Margarete Jäger: *Medienbild Israel: zwischen Solidarität und Antisemitismus*, Münster: Lit 2003.

- James, Harold: *Rambouillet, 15. November 1975. Die Globalisierung der Wirtschaft*, München: dtv 1997.
- Jameson, Fredric: *The geopolitical aesthetic. Cinema and space in the world system*, Bloomington IN: Indiana UP 1995.
- Jankélévitch, Vladimir: *Das Verzeihen. Essays zur Moral und Kulturphilosophie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004.
- Jawad, Saleh Abdel: «The Arab and Palestinian Narratives of the 1948 War», in: Rotberg, Robert I. (Hg.): *Israeli and Palestinian Narratives of Conflict. History's Double Helix*, Bloomington: Indiana UP 2006, S. 72–114.
- Jones, Edgar u. a.: «Flashbacks and post-traumatic stress disorder. The genesis of a 20th century diagnosis», *The British Journal of Psychiatry* 182/2/2003, S. 158–163.
- Jurich, Joscelyn: «You Could Get Used to It: Susan Sontag, Ariella Azoulay, and Photography's Sensus Communis», *Afterimage* 42/5/2015, S. 10–15.
- Käppner, Joachim: «Jüdischer Widerstand gegen die Nazis: Flammen in der Asche», *Süddeutsche Zeitung*, 17.5.2010.
- Kafka, Franz: *Der Proceß*, hg. v. Malcolm Pasley (Schriften, Tagebücher – Kritische Ausgabe), Frankfurt a. M.: Fischer 2002.
- : *Nachgelassene Schriften und Fragmente*, Band 1, hg. von Malcolm Pasley und Hans-Gerd Koch (Schriften, Tagebücher – Kritische Ausgabe), Frankfurt a. M.: Fischer 2002.
- : *Nachgelassene Schriften und Fragmente*, Band 2, hg. von Jost Schillemeit (Schriften, Tagebücher – Kritische Ausgabe), Frankfurt a. M.: Fischer 2002.
- : *Tagebücher 1910–1923*, hg. v. Max Brod, Frankfurt a. M.: Fischer 1983.
- Kalicha, Sebastian (Hg.): *Barrieren durchbrechen! Israel/Palästina: Gewaltfreiheit, Kriegsdienstverweigerung, Anarchismus*, Nettersheim: Graswurzelrevolution 2008.
- Kaniuk, Yoram: *1948*, übers. v. Ruth Achlama, Berlin: Aufbau 2013.
- : *Adam Hundesohn* [1968], München: dtv 1994.
- : *Und das Meer teilte sich. Der Kommandant der Exodus*, München: List 1999.
- Kant, Immanuel: «Der Streit der Fakultäten» [1798], in: ds.: *Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik*, Band 1, hg. v. Wilhelm Weischedel [Kant-Werke XI], Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1968, S. 265–393.
- Kapeliouk, Amnon: *Rabin. Ein politischer Mord – Nationalismus und rechte Gewalt in Israel*, Heidelberg: Palmyra 1997.
- Katz, Elihu und Hadassah Haas: «Zwanzig Jahre Fernsehen in Israel. Gibt es langfristige Auswirkungen auf Werte und kulturelle Praktiken?», in: Hoffmann, Hilmar (Hg.): *Gestern begann die Zukunft. Entwicklung und gesellschaftliche Bedeutung der Medienvielfalt*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1994, S. 145–164.
- Keilson, Hans: *Sequentielle Traumatisierung bei Kindern. Untersuchung zum Schicksal jüdischer Kriegswaisen* [1979], Gießen: Psychosozial-Verlag 2005.
- Kennan, George F.: *The decline of Bismarck's European order: Franco-Russian relations, 1875–1890*, Princeton NJ: Princeton UP 1979.
- Kepes, György: *Language of vision* [1944], New York: Dover 1995.
- Keuken, Johan van der: «Über DIE PALÄSTINENSER» [1975], in: Roscher, Gerd und Thomas Tode (Hg.): *Keuken, Johan van der: Abenteuer eines Auges – Fotos, Filme, Texte*, Berlin: Stroemfeld 1983, S. 67.
- Khalidi, Rashid: *Palestinian identity. The construction of modern national consciousness*, New York NY: Columbia UP 1997.
- : «The Palestinians and 1948: the underlying causes of failure», in: Rogan, Eugene L. (Hg.): *The War for Palestine: Rewriting the History of 1948*, Cambridge: Cambridge UP 2001, S. 12–36.
- Khalidi, Walid: *Before their diaspora. A photographic history of the Palestinians, 1876–1948*, Washington D. C.: Institute for Palestine Studies 1991.
- Khatib, Lina: *Filming the Modern Middle*

- East. Politics in the Cinemas of Hollywood and the Arab World*, London/New York: I. B. Tauris 2006.
- : «How ISIS Capitalizes on Horrors of Blackwater and Abu Ghraib», *Carnegie Middle East Center* (2015): <http://carnegie-mec.org/2015/04/15/how-isis-capitalizes-on-horrors-of-blackwater-and-abu-ghraib-pub-59787>.
- Khleifi, Michel: «From reality to fiction. From poverty to expression», in: Dabashi, Hamid (Hg.): *Dreams of a nation. On Palestinian cinema*, London u. a.: Verso 2006, S. 45–57.
- Kimmerling, Baruch: *Clash of identities. Explorations in Israeli and Palestinian societies*, New York: Columbia UP 2008.
- : *The invention and decline of Israeliness. State, society, and the military*, Berkeley: University of California Press 2001.
- Kimmerling, Baruch und Joel S. Migdal: *Palestinians. The making of a people*, Cambridge MA: Harvard UP 1993.
- : *The Palestinian people: a history*, Cambridge MA: Harvard UP 2003.
- Klee, Paul: «Schöpferische Confession», *Triebüne der Kunst und Zeit* 13, hg. v. Kasimir Edschmid, Berlin: Erich Reiß Verlag 1920, S. 28–40.
- : *Über die moderne Kunst*, Bern-Bümpliz: Benteli 1945.
- Klein, Uri: «Interview with David Perlov about IN JERUSALEM», *Haaretz* 29.9.1993.
- Kluge, Alexander: *Nachrichten aus der ideologischen Antike – Marx – Eisenstein – Das Kapital* [DVDs + Buch], Frankfurt am Main: Berlin/Frankfurt a. M.: Absolut Medien/Suhrkamp 2008.
- Knoblauch, Elisabeth und Atef Botros: «Franz Kafka: «Man las ihn oder wurde Islamist», *Die Zeit* 5.5.2010.
- Koestler, Arthur: *Analyse d'un miracle*, Paris: Calmann-Lévy 1949.
- Köhler, Kristina: *Der tänzerische Film. Frühe Filmkultur und moderner Tanz*, Marburg: Schüren 2017.
- Köhne, Julia B.: «Traumatisches Liebespiel. KZ-Repräsentation, Identifikation mit dem Täter und masochistische Sexualität in THE NIGHT PORTER (1974)», in: Köhne, Julia B. (Hg.): *Trauma und Film: Inszenierungen eines Nicht-Repräsentierbaren*, Berlin: Kadmos 2012, S. 221–272.
- Kracauer, Siegfried: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1964.
- Kramer, Stefan: *Geschichte des chinesischen Films*, Stuttgart u. a.: Metzler 1997.
- Kramer, Sven und Thomas Tode (Hg.): *Der Essayfilm. Ästhetik und Aktualität*, Konstanz: UKV 2011.
- : «Modulationen des Essayistischen im Film. Eine Einführung», in: Kramer, Sven und Thomas Tode (Hg.): *Der Essayfilm: Ästhetik und Aktualität*, Konstanz: UVK 2011, S. 11–26.
- Krautkrämer, Florian: «80 plus One. Zwei oder drei Publikationen aus dem Godard-Jahr 2010 sowie zahlreiche Internetseiten und einige Filme», *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 2/2012, S. 173–176.
- Kravagna, Christian (Hg.): *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*, Berlin: Edition ID-Archiv 1997.
- Kreuzmair, Elias: «Die Mehrheit will das nicht hören. Gilles Deleuze' Konzept der littérature mineure», *Helikon* 1/2010, S. 36–47.
- Kristeva, Julia: «Stabat Mater», in: ds.: *Geschichten von der Liebe*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989, S. 226–255.
- Kronish, Amy und Costel Safirman: *Israeli film. A reference guide*, Westport CT: Praeger 2003.
- Kuenheim, Haug von: «El Fatah – die unheimliche Armee», *Die Zeit* 11.4.1969.
- Labarthe, André S.: «Le rolleiflex de Christophe Colomb», *Cahiers du cinéma* n° 122/1961, S. 59–60.
- Lacan, Jacques: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse, Das Seminar von Jacques Lacan Buch XI*, Olten u. a.: Walter 1980.
- : «Funktion und Feld des Sprechens und der Sprache in der Psychoanalyse (Bericht aus dem Kongress in Rom am 26. und 27. September 1953 im Instituto di Psicologia della Università di Roma)», in:

- Haas, Norbert (Hg.): *Das Werk von Jacques Lacan. Schriften 1*, Wien: Turia + Kant 1986.
- Lakitsch, Maximilian: «Walter Benjamins Engel der Geschichte und der katastrophische Sturm des Fortschritts durch das Deutsche Reich, die Weimarer Republik und Palästina», in: Mader, Gerald, Thomas Roithner und Ursula Gamauf-Eberhardt (Hg.): *Am Anfang war die Vision vom Frieden: Wegweiser in eine Zukunft jenseits von Krieg und Gewalt. Festschrift zum 90. Geburtstag von Gerald Mader*, Wien: Kremayr & Scheriau 2016, S. 129–147.
- Landesman, Ohad: «In and out of this world: digital video and the aesthetics of realism in the new hybrid documentary», *Studies in Documentary Film* 2/1/2008, S. 33–45.
- Langer, Gerhard: *Midrasch*, Tübingen: Mohr Siebeck/UTB 2016.
- Langer, Susanne K.: *Feeling and form. A theory of art developed from philosophy in a new key*, London/New York: Routledge & Kegan 1953.
- Laub, Dori: «Zeugnis ablegen oder Die Schwierigkeiten des Zuhörens», in: Baer, Ulrich (Hg.): «Niemand zeugt für den Zeugen». *Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006, S. 68–83.
- Lazzarato, Maurizio: *Videophilosophie. Zeitwahrnehmung im Postfordismus*, Berlin: b_books 2002.
- Le Bon, Gustave: *Psychologie der Massen*, Stuttgart: Kröner 2008.
- Le Goff, Jacques: *Phantasie und Realität des Mittelalters*, Stuttgart: Klett-Cotta 1990.
- Le Péron, Serge, Jean Narboni und Abdelwahab Meddeb: «Dossier: Le Cinema et la Palestine [A propos du cinéma palestinien, par Serge Le Péron / Le sang changé en signe (KAFRE KASSEM), par Jean Narboni / La leçon sauvage (KAFR KASSEM), par Abdelwahab Meddeb]», *Cahiers du cinéma* n° 256/1975, S. 35–51.
- Le Roy, Eric: «Eva Zora, monteuse. Entretien», in: Argos Films (Hg.): *DESCRIPTION D'UN COMBAT, un film de Chris Marker et DESCRIPTION D'UN SOUVENIR, un film de Dan Geva* [DVD-Booklet], Paris: Tamasa 2017, S. 53–60.
- : «Les rivières souterraines de DESCRIPTION D'UN COMBAT (Généalogie d'un générique)», in: Argos Films (Hg.): *DESCRIPTION D'UN COMBAT, un film de Chris Marker et DESCRIPTION D'UN SOUVENIR, un film de Dan Geva* [DVD-Booklet], Paris: Tamasa 2017, S. 7–21.
- Leaman, Oliver: *Companion encyclopedia of Middle Eastern and North African film*, London: Routledge 2001.
- Lebow, Alisa: *First person Jewish*, Minneapolis MN: University of Minnesota Press 2008.
- Leer, Wim van: *The Time of My Life*, Jerusalem: Carta & Jerusalem Post 1984.
- Lefebvre, Henri: «La production de l'espace», *L'Homme et la société* 31–32/1974, S. 15–32.
- Leiblein, Eva: «Interview mit Dan Geva» (2008): <https://www.movie-college.de/index.php/filmschule/dokumentarfilm/dokumentaristen/dan-geva>.
- Leibowitz, Jeshajahu und Michael Shashar: *Gespräche über Gott und die Welt*, Frankfurt a. M.: Insel 1994.
- Lemaire, Gérard-Georges: *Orientalismus. Das Bild des Morgenlandes in der Malerei*, Köln: Könemann 2005.
- Lenssen, Claudia: «Film von Godard: Revolution als flüchtiges Puzzle», *Die Zeit* 28.9.2011.
- Lentin, Ronit: *Co-memory and melancholia. Israelis memorialising the Palestinian Nakba*, Manchester u. a.: Manchester UP 2010.
- Levi, Primo: *Die Untergegangenen und die Geretteten*, übers. v. Moshe Kahn, München: dtv 1993.
- : *Ist das ein Mensch? Ein autobiographischer Bericht*, München: dtv 2006.
- Lévinas, Emmanuel: «Israel: Ethik und Politik» [Gespräch mit Radio-Communauté, 28.9.1982], in: ds.: *Verletzlichkeit und Frieden. Schriften über die Politik und das Politische*, Zürich u. a.: Diaphanes 2007, S. 237–248.
- : *Verletzlichkeit und Frieden. Schriften*

- über die Politik und das Politische, Zürich u. a.: Diaphanes 2007.
- : *Zwischen uns. Versuche über das Denken an den Anderen*, München/Wien: Hanser 1995.
- Leyda, Jay: *Kino. A history of the Russian and Soviet film*, London: Allen & Unwin 1960.
- Leys, Ruth: *Trauma. A genealogy*, Chicago IL: University of Chicago Press 2004.
- Liebman, Stuart (Hg.): *Claude Lanzmann's SHOAH: Key essays*, New York u. a.: Oxford UP 2007.
- Lindeperg, Sylvie: *NUIT ET BROUILLARD. Un film dans l'histoire*, Paris: O. Jacob 2007.
- Lionis, Chrisoula: *Laughter in Occupied Palestine: Comedy and Identity in Art and Film*, London/New York: I. B. Tauris 2016.
- Lis, Jonathan: «Arab MK Slams Holocaust Denial, Wins Praise From Jewish Colleagues», *Haaretz* 27.1.2010.
- : «MK Tibi: Israel Is Democratic for Jews, but Jewish for Arabs», *Haaretz* 22.12.2009.
- Liska, Vivian und Tamara Eisenberg: «A Travel Guide to Palestine. Walter Benjamin in Israel», *Naharaim – Zeitschrift für deutsch-jüdische Literatur und Kulturgeschichte* 2/2/2009, S. 301–327.
- Loewy, Hanno: «Das gerettete Kind. Die «Universalisierung» der Anne Frank», in: Braese, Stephan (Hg.): *Deutsche Nachkriegsliteratur und der Holocaust*, Frankfurt a. M. New York: Campus 1998, S. 19–41.
- Loewy, Ronny: «EXODUS, 1960», in: Rother, Rainer (Hg.): *Mythen der Nationen: Völker im Film*, Leipzig: Koehler & Amelang 1998, S. 272–275.
- : *Unerschrocken. Auf dem Weg nach Palästina – Tereska Torres' Filmtagebuch von 1947*, Köln: DuMont 2004.
- Lopate, Phillip: «In Search of the Centaur: The Essay-Film», *The Threepenny Review* 48/1992, S. 19–22.
- : *Totally, tenderly, tragically: essays and criticism from a lifelong love affair with the movies*, New York: Anchor Books/Doubleday 1998.
- Loshitzky, Yosefa: «Pathologising Memo-ry. From the Holocaust to the Intifada», *Third Text* 20/3/2006, S. 327–335.
- Loti, Pierre: *Jerusalem* [1895], München: dtv 2005.
- Lubitsch, Ruth: *Ich kam nach Palästina: Geschichten meines Lebens*, Berlin: Dietz 1988.
- Lyotard, Jean-François: *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht*, Graz/Wien: Böhlau 1986.
- : *Der Enthusiasmus. Kants Kritik der Geschichte* [1988], 2., überarb. Aufl., Wien: Passagen 2009.
- : *Postmoderne für Kinder. Briefe aus den Jahren 1982–1985*, Wien: Passagen 2009.
- MacCabe, Colin: *Godard – a portrait of the artist at 70*, London: Bloomsbury 2003.
- MacKenzie, Scott: *Film manifestos and global cinema cultures. A critical anthology*, Berkeley: University of California Press 2014.
- Makara, Michael: «From concessions to repression: Explaining regime survival strategies in Jordan during black september», *Journal of the Middle East and Africa* 7/4/2016, S. 387–403.
- Mandel, Jonah: «Israel seeks to beat PTSD with «ecstasy» therapy», *The Times of Israel* 21.8.2019.
- Mao, Ze-Tung: *Das rote Buch. Worte des Vorsitzenden Mao Tse-tung*, Frankfurt a. M.: Fischer 1967.
- Marcus, Greil: *Lipstick traces: von Dada bis Punk – eine geheime Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts*, Reinbek: Rowohlt 1996.
- Mardam-Bey, Farouk und Elias Sanbar (Hg.): *Jérusalem. Le sacré et le politique*, Paris: Sindbad/Actes Sud 2000.
- Marker, Chris: *BESCHREIBUNG EINES KAMPFES* [Typoskript d. dt. Übersetzung des Filmkommentars], Frankfurt a. M.: Deutsches Institut für Filmkunde, Frankfurt 1961.
- : *Commentaires*, Paris: Seuil 1961.
- : *Das Fremdland*, Berlin: Galrev 1985.
- : «Deutscher Film, adieu?» [1954], in: Kottulla, Theodor (Hg.): *Der Film. Manifeste*,

- Gespräche, Dokumente. Band 2: 1945 bis heute*, München: Piper 1964, S. 132–138.
- : *Kommentare 1*, Berlin: Brinkmann & Bose 2014.
- : «LA PASSION DE JEANNE D'ARC», in: Chevalier, Jacques (Hg.): *Regards neufs sur le cinéma*, Paris: Seuil 1953, S. 257–261.
- : «L'avant-garde française: ENTRACTE, UN CHIEN ANDALOU, LE SANG D'UN POÈTE», in: Chevalier, Jacques (Hg.): *Regards neufs sur le cinéma*, Paris: Seuil 1953, S. 249–255.
- : *Le dépayés*, Paris: Herscher 1982.
- : *SANS SOLEIL. Ein Film-Essay von Chris Marker*, Wien: Stadtkino Filmverleih 1984.
- : *Staring back*, Cambridge MA: MIT Press 2007.
- Marker, Chris und Jean-Jacques Birgé: «Évocation de Chris Marker» [2001], 31.7.2012: <http://www.drame.org/blog/index.php?2012/07/31/2377-evocation-de-chris-marker>.
- Martin-Jones, David: «Introduction: Film-Philosophy and a World of Cinemas», *Film-Philosophy* 20/1/2016, S. 6–23.
- Marx, Karl und Friedrich Engels: «Die deutsche Ideologie» [1845/46], in: ds.: *Werke, Band 3*, Berlin: Dietz 1969, S. 5–530.
- : «Manifest der Kommunistischen Partei» [1848], in: ds.: *Werke, Band 4*, hg. v. Institut für Marxismus-Leninismus, Berlin: Dietz 1990, S. 459–493.
- Masalha, Nur: *The Palestine Nakba: decolonising history, narrating the subaltern, reclaiming memory*, London: Zed Books 2012.
- : *The politics of denial. Israel and the Palestinian refugee problem*, London: Pluto Press 2003.
- Matar, Dina (Hg.): *Narrating conflict in the Middle East. Discourse, image and communication practices in Lebanon and Palestine*, London: Tauris 2012.
- Mathieu, Bédard, Dan Geva und Théa Lozneau: «Une rencontre avec Dan Geva Détails Majeurs», *Horschamps* 17.6.2009, <http://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article353>.
- Mattl, Siegfried: «Möglichkeiten und Grenzen der Visual History», Typoskript eines Vortrags am Initiativkolleg «Sinn-Technik-Inszenierung: Medien und Wahrnehmung», Universität Wien/TFM 12.1.2010.
- Matuszewski, Boleslas: *Une nouvelle source de l'histoire: création d'un dépôt de cinématographie historique / La photographie animée: ce qu'elle est, ce qu'elle doit être*, Paris: Association française de recherche sur l'histoire du cinéma/Cinémaèque française 2006.
- Mayne, Judith: *Cinema and spectatorship*, London u. a.: Routledge 1993.
- McClintock, Marsha Hamilton: *The Middle East and North Africa on film. An annotated filmography*, New York: Garland 1982.
- McGreal, Chris: «Dissident soldiers ordered to fight in occupied lands», *The Guardian* 31.12.2002.
- Medien, Kathryn: «Palestine in Deleuze», *Theory, Culture & Society* 36/5/2019, S. 2–22.
- Meiri, Sandra: «From War to Creation and Redemption: On Udi Aloni's LOCAL ANGEL (2002) and FORGIVENESS (2006)», in: Köhne, Julia B. (Hg.): *Trauma und Film: Inszenierungen eines Nicht-Repräsentierbaren*, Berlin: Kadmos 2012, S. 327–347.
- Melville, Herman: *Clarel. Gedicht und Pilgerreise im Heiligen Land* [1876], Salzburg/Wien: Jung & Jung 2006.
- Mercier, Lucie Kim-Chi: «Benjamin in Ramallah», *Radical Philosophy* 196/Mar-Apr 2006, S. 60–64.
- Merleau-Ponty, Maurice: *Signes*, Paris: Gallimard 1960.
- Mesguich, Félix: *Tours de manivelle, souvenirs d'un Chasseur d'images*, Paris: B. Grasset 1933.
- Michaud, Jean und Raymond Bellour: «Apologie de Chris Marker. <Signes ...> / Commentaire pour DESCRIPTION D'UN COMBAT, par Chris Marker», *Cinéma* 61 Juni 1961, S. 33–47, 155–157.
- Michaux, Henri: *Un barbare en Asie* [1933], Paris: Gallimard 1989.

- Miéville, Anne-Marie: *Images en parole*, Tours/Paris: Farrago/L. Scheer 2002.
- Milner, Iris: «The end of love: Kaniuk's «Adam Resurrected» and Grossman's «See Under – Love» revisited.», *Prooftexts* 35/1/2015, S. 37–47.
- Mirzoeff, Nicholas: «Die multiple Sicht. Diaspora und visuelle Kultur», in: Baleva, Martina (Hg.): *Image match. Visueller Transfer, «Imagescapes» und Intervisualität in globalen Bildkulturen*, München: Fink 2012, S. 27–44.
- (Hg.): *The visual culture reader*, 3. Aufl., London u. a.: Routledge 2013.
- : *Watching Babylon. The war in Iraq and global visual culture*, New York: Routledge 2005.
- Misrahi, Robert: «Le procès Eichmann et la seconde naissance d'Israël», *Les temps modernes* 186/1961, S. 552–562.
- Mitchell, W. J. T.: «Das Unaussprechliche und das Unvorstellbare. Wort und Bild in einer Zeit des Terrors», in: Hüppauf, Bernd und Christoph Wulf (Hg.): *Bild und Einbildungskraft*, München: Fink 2006, S. 327–344.
- : «Holy Landscape: Israel, Palestine, and the American Wilderness», *Critical Inquiry* 26/2/2000, S. 193–223.
- : «Interdisziplinarität und visuelle Kulturen», in: Wolf, Herta (Hg.): *Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters. Band 2: Diskurse der Fotografie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003, S. 38–52.
- Mohr, Markus (Hg.): *Legenden um Entebbe. Ein Akt der Luftpiraterie und seine Dimensionen in der politischen Diskussion*, Münster: Unrast 2016.
- Mondzain, Marie-José: *Homo spectator*, Paris: Bayard 2007.
- : *K comme Kolonie. Kafka et la décolonisation de l'imaginaire*, Paris: La Fabrique 2020.
- : *Können Bilder töten?*, Zürich: Diaphanes 2006.
- : «Representation: Conflict and Freedom», in: Gosetti, Giorgio und Jean-Michel Frodon (Hg.): *Print the legend. Cinema and Journalism*, Locarno: Festival Internazionale del film 2004.
- Monod, Martine: «DESCRIPTION D'UN COMBAT», *Lettres françaises* 26.4.1961.
- : «DESCRIPTION D'UN COMBAT», *L'Humanité* 28.4.1961.
- Montaigne, Michel Eyquem de: *Essais*, Band 1, München: Goldmann 2002.
- Montero, David: «Film also ages: time and images in Chris Marker's SANS SOLEIL», *Studies in French Cinema* 6/2/2006, S. 107–115.
- : *Thinking images. The essay film as a dialogic form in European cinema*, Oxford/New York: Peter Lang 2012.
- Morris, Benny: *1948. A history of the first Arab-Israeli war*, New Haven CT: Yale University Press 2008.
- : «Revisiting the Palestinian Exodus of 1948», in: Rogan, Eugene L. (Hg.): *The War for Palestine: Rewriting the History of 1948*, Cambridge: Cambridge UP 2001, S. 12–36.
- : *Righteous victims: a history of the Zionist-Arab conflict, 1881–2001*, New York: Vintage Books 2001.
- : *The birth of the Palestinian refugee problem: 1947–1949*, Cambridge u. a.: Cambridge UP 1989.
- : «The Historiography of Deir Yassin», *Journal of Israeli History* 24/1/2005, S. 79–107.
- Mosès, Stéphane: *Der Engel der Geschichte. Franz Rosenzweig, Walter Benjamin, Gershom Scholem*, Frankfurt a. M.: Jüdischer Verlag/Suhrkamp 1994.
- Müller, Erika: «Ein Volk analysiert sich selbst. Chris Marker inszenierte für Israel den Dokumentarfilm BESCHREIBUNG EINES KAMPFES», *Die Zeit* 21.7.1961.
- Müller, Ernst (Hg.): *Der Sohar. Das heilige Buch der Kabbala*, auf der Grundlage der Ausgabe Wien 1932 neu ediert, München: Diederichs 1997.
- Nabulsi, Karma: «Artists of the Palestinian revolution», *The Guardian* 16.5.2014.
- Nancy, Jean-Luc: *Die Ausdehnung der Seele. Texte zu Körper, Kunst und Tanz*, Zürich u. a.: Diaphanes 2010.
- Nassar, Issam: «Familial Snapshots. Repre-

- senting Palestine in the Work of the First Local Photographers», *History & Memory* 18/2/2006, S. 139–155.
- Nasser, Riad M.: *Palestinian identity in Jordan and Israel: the necessary other in the making of a nation*, New York NY: Routledge 2005.
- Naveh, Eyal J.: «The Dynamics of Identity Construction in Israel Through Education in History», in: Rotberg, Robert I. (Hg.): *Israeli and Palestinian Narratives of Conflict. History's Double Helix*, Bloomington: Indiana UP 2006, S. 244–270.
- Near, Henry: *The Kibbutz movement. A history. Vol. 2: Crisis and achievement 1939–1995*, Oxford u. a.: Oxford UP 1997.
- Negt, Oskar und Alexander Kluge: *Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974.
- Nettelbeck, Colin W.: «Getting the story right: narratives of World War II in post-1968 France», *Journal of European Studies* 15/2/1985, S. 77–116.
- Netton, Ian Richard (Hg.): *Orientalism revisited Art, land and voyage*, New York u. a.: Routledge 2013.
- Neyrat, Cyril: «L'essai à la limite de la terre et de l'eau», in: Liandrath-Guigues, Suzanne und Murielle Gagnebin (Hg.): *L'essai et le cinéma*, Seyssel: Champ Vallon 2004, S. 157–170.
- Niederland, William G.: *Folgen der Verfolgung. Das Überlebenden-Syndrom – Seelenmord*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1980.
- Niessen, Niels: «ACCESS DENIED: Godard Palestine Representation», *Cinema Journal* 52/2/2013, S. 1–22.
- Nizan, Paul: *Aden. Die Wachhunde. Zwei Pamphlete. Vorwort von Jean-Paul Sartre, Dossier zum Fall <Nizan>*, Reinbek: Rowohlt 1969.
- Nora, Simon und Alain Minc: *Die Informatisierung der Gesellschaft*, Frankfurt a. M./New York: Campus 1979.
- : *L'informatisation de la société. Rapport à M. le Président de la République*, Paris: Documentation française 1978.
- Nutting, Anthony: «Balfour and Palestine, a legacy of deceit» [1975]: <http://www.balfourproject.org/balfour-and-palestine/> (zugegriffen am 07.08.2019).
- Ofner, Astrid und Jean-Pierre Gorin: *Der Weg der Termiten. Beispiele eines essayistischen Kinos 1909–2004 – Eine Filmschau kuratiert von Jean-Pierre Gorin, eine Retrospektive der Viennale und des Österreichischen Filmmuseums, 1. bis 31. Oktober 2007*, Marburg: Schüren 2007.
- Öhner, Vrääth: «Im Schatten der Statuen. Über LE JOLI MAI, die Krise der Repräsentation und zweierlei Kolonialismus in Frankreich», *Kolik. Zeitschrift für Literatur, Sonderheft Film 7/2007*, S. 8–14.
- Ohne Verfasser*in (O. V.): «Presse-Folder zu DESCRIPTION D'UN COMBAT», 1961.
- O. V.: «BESCHREIBUNG EINES KAMPFES», *Die Kultur* Juli 1961.
- O. V.: «BESCHREIBUNG EINES KAMPFES», *Die Zeit* 29.3.1963.
- O. V.: «LOIN DU VIÊT-NAM. Protokoll des Filmtextes», in: Hurch, Hans (Hg.): *That magic moment. 1968 und das Kino*, Wien: Viennale 1998, S. 44–46.
- O. V.: «Censure par la peur», *Libération* 17.9.1976.
- O. V.: «ICI ET AILLEURS», *Le Point* 27.9.1976.
- O. V.: «Benjamin in Palestine. On the Place and Non-Place of Radical Thought» [Konferenz in Ramallah 6.–11.12.2015]: <https://benjamininpalestine.wordpress.com>.
- Oster, Sharon B.: «Impossible Holocaust Metaphors: The Muselmann», *Proof-texts: A Journal of Jewish Literary History* 34/3/2014, S. 302–348.
- Oz, Amos und Avraham Shapira: *Man schießt und weint. Gespräche mit israelischen Soldaten nach dem Sechstagekrieg* [1970] + DVD: CENSORED VOICES. STIMMEN DES KRIEGES (Mor Loushy, ISR/D 2015), Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung 2018.
- Paas, Dieter: «Frankreich: Der integrierte Linksradikalismus», in: Hess, Henner. u. a. (Hg.): *Angriff auf das Herz des Staa-*

- tes. *Soziale Entwicklung und Terrorismus*, Band 2, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1988, S. 167–279.
- Pappé, Ilan und Jamil Hilal (Hg.): *Zu beiden SeitenderMauer.AufderSuchenach einem gemeinsamen Bild der israelisch-palästinensischen Geschichte*, Hamburg: Laika 2013.
- Parville, Henri de: «Le Cinématographe», *Annales politiques et littéraires* 26.4. 1896, S. 269–270.
- Patell, Shireen R. K.: «Traumatic Memory and Cinematic Syntax», in: Köhne, Julia B. (Hg.): *Trauma und Film: Inszenierungen eines Nicht-Repräsentierbaren*, Berlin: Kadmos 2012, S. 29–55.
- Paul, Gerhard (Hg.): *Das Jahrhundert der Bilder, Band 2: 1949 bis heute*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2008.
- : «Die Geschichte hinter dem Foto. Authentizität, Ikonisierung und Überschreibung eines Bildes aus dem Vietnamkrieg», *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History* 2/2005: <http://www.zeithistorische-forschungen.de/2-2005/id=4632>.
- : «Krieg und Film im 20. Jahrhundert. Historische Skizze und methodologische Überlegungen», in: Chiari, Bernhard, Matthias Rogg und Wolfgang Schmidt (Hg.): *Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts*, München: Oldenbourg 2003, S. 3–76.
- (Hg.): *Visual History: ein Studienbuch*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006.
- Pauleit, Winfried: «Die Filmanalyse und ihr Gegenstand. Paratextuelle Zugänge zum Film als offenem Diskursfeld», Paper zu einem Workshop im Rahmen des Initiativkollegs «Sinne-Technik-Inszenierung: Medien und Wahrnehmung», 5.12.2008.
- Peace Research Institute in the Middle East (Hg.): *Side by side: parallel histories of Israel-Palestine*, New York: The New Press 2012.
- Peck, Clemens: *Im Labor der Utopie: Theodor Herzl und das «Altneuland»-Projekt*, Berlin: Jüdischer Verlag 2012.
- Pedaya, Haviva: «Die Kunst als Projekt der Archiv-Veränderung ...», in: Oberholzer, Günther, Karin Schneider u. a. (Hg.): *Overlapping Voices: Israeli and Palestinian Artists*, Klosterneuburg/Wien: Edition Sammlung Essl 2008, S. 124–128.
- : *Vision and speech. Models of revelatory experience in jewish mysticism* Los Angeles: Cherub 2002 [hebr.].
- Pelinka, Anton, Erika Weinzierl und Ernst Hanisch (Hg.): *Das große Tabu. Österreichs Umgang mit seiner Vergangenheit*, Wien: Edition S/Verlag der Österreichischen Staatsdruckerei 1987.
- Peranson, Mark: «NOTRE MUSIQUE», *Cineaste* 30/2/Spring 2005, S. 54–55.
- Persico, Tomer: «The movement that saw Israeli settlements as redemption for Jews and the world», *Haaretz* 22.6.2017.
- Perthes, Volker: *Das Ende des Nahen Ostens, wie wir ihn kennen. Ein Essay*, Berlin: Suhrkamp 2015.
- Petermann, Werner und Ralph Thoms (Hg.): *Kino-Fronten. 20 Jahre '68 und das Kino*, München: Trickster 1988.
- Peters, Michael A.: «Jean-Luc Godard's FILM SOCIALISME and the Pedagogy of the Image», *Educational Philosophy & Theory* 44/7/2012, S. 681–685.
- Pichler, Meinrad: *Nationalsozialismus in Vorarlberg. Opfer – Täter – Gegner*, Innsbruck/Wien/Bozen: Studienverlag 2012.
- Pinchevski, Amit, Tamar Liebes und Ora Herman: «Eichmann on the Air: Radio and the Making of an Historic Trial», *Historical Journal of Film, Radio and Television* 27/1/2007, S. 1–25.
- Pines, Jim und Paul Willemsen (Hg.): *Questions of third cinema*, London: BFI 1989.
- Pisters, Patricia: «Violence and Laughter: Paradoxes of Nomadic Thought in Postcolonial Cinema», in: Bignall, Simone und Paul Patton (Hg.): *Deleuze and the post-colonial*, Edinburgh: Edinburgh UP 2010.
- Potthast, Jan B.: *Das jüdische Zentralmuseum der SS in Prag: Gegnerforschung und Völkermord im Nationalsozialismus*, Frankfurt a. M.: Campus 2002.

- Proust, Marcel: *À la recherche du temps perdu*, Tome 3, Paris: Gallimard 1954.
- : *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*. Band 7: *Die wiedergefundene Zeit*, übers. v. Rechel-Mertens Eva, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1996.
- Ramsey, Nancy: «Drama Finds a Palestinian Filmmaker», *The New York Times* 12.6. 2003.
- Rancière, Jacques: *Der emanzipierte Zuschauer*, Wien: Passagen 2015.
- : «Der Wirklichkeitseffekt und die Politik der Fiktion», in: Linck, Dirck (Hg.): *Realismus in den Künsten der Gegenwart*, Zürich: Diaphanes 2010, S. 141–157.
- : *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, Berlin: b_books 2006.
- : *Die Filmfabel*, Berlin: b_books 2001.
- : «Die Geschichtlichkeit des Films», in: Hohenberger, Eva (Hg.): *Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte*, Berlin: Vorwerk 8 2003, S. 230–246.
- : «L'image fraternelle (Entretien avec Jacques Rancière)», *Cahiers du cinéma* n° 268/1976, S. 7–19.
- Rascaroli, Laura: «Performance in and of the Essay film: Jean-Luc Godard plays Jean-Luc Godard in NOTRE MUSIQUE (2004)», *Studies in French Cinema* 9/1/2009, S. 49–61.
- : «The Essay Film: Problems, Definitions, Textual Commitments», *Framework: The Journal of Cinema and Media* 49/2/2008, S. 24–47.
- : «The Idea of Essay Film», in: Papazian, Elizabeth A. und Caroline Eades (Hg.): *The Essay Film: Dialogue, Politics, Utopia*, London/New York: Wallflower Press 2016, S. 300–304.
- Raz, Yosef: «The Ethics of Trauma: Moral Responsibility and the Israeli-Palestinian Conflict in Current Israeli Cinema (FORGIVENESS 2006 and WALTZ WITH BASHIR 2008)», in: Köhne, Julia B. (Hg.): *Trauma und Film: Inszenierungen eines Nicht-Repräsentierbaren*, Berlin: Kadmos 2012, S. 155–172.
- Raz, Yosef und Ozery Yaara: «Ghostly Testimonies. Re-enactment and Ethical Responsibility in Recent Israeli Documentary Filmmaking», in: Elliott, David James, Marissa Silverman und Wayne Bowman (Hg.): *Artistic citizenship. Artistry, social responsibility, and ethical praxis*, New York: Oxford UP 2016, S. 272–296.
- Raz-Krakotzkin, Amnon: «Die bi-nationale Option», in: David, Catherine, Georges Khalil und Bernd M. Scherer (Hg.): *Di/Visions. Kultur und Politik des Nahen Ostens*, Göttingen: Wallstein 2009, S. 25–34.
- : *Exil et souveraineté. Judaïsme, sionisme et pensée binationale*, Paris: La Fabrique 2007.
- : *Exil und Binationalismus: von Gershom Scholem und Hannah Arendt bis zu Edward Said und Mahmoud Darwish*, Berlin: EUME, Europa im Nahen Osten – der Nahe Osten in Europa 2012.
- Reddemann, Luise: *Psychodynamisch Imaginative Traumatherapie. PITT – das Manual*, Stuttgart: Pfeiffer bei Klett-Cotta 2004.
- Reiter, Margit: *Unter Antisemitismus-Verdacht: die österreichische Linke und Israel nach der Shoah*, Innsbruck/Wien/Bozen: Studienverlag 2001.
- Renfro, Evan: «Stitched together, torn apart: The keffiyeh as cultural guide», *International Journal of Cultural Studies* 21/6/ 2018, S. 571–586.
- Renov, Michael: *The subject of documentary*, Minneapolis: Minnesota UP 2004.
- Richter, Hans: «Der Filmessay. Eine neue Form des Dokumentarfilms» [1940], in: Blümlinger, Christa und Wulff Constantin (Hg.): *Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film*, Wien: Sonderzahl 1992, S. 179–192.
- Ricœur, Paul: *Zeit und Erzählung*. Band 1: *Zeit und historische Erzählung*, München: Fink 2007.
- Riederer, Günter: «Film und Geschichtswissenschaft. Zum aktuellen Verhältnis einer schwierigen Beziehung», in: Paul,

- Gerhard (Hg.): *Visual History. Ein Studienbuch*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006, S. 96–113.
- Rimmele, Marius (Hg.): *Bildwissenschaft und Visual Culture*, Bielefeld: Transcript 2014.
- Rivette, Jacques: «Brief über Rossellini» [1955], in: ds.: *Schriften fürs Kino*, München: Institut Français/Münchener Filmzentrum 1989, S. 72–90.
- Robnik, Drehli (Hg.): *Das Streit-Bild: Film, Geschichte und Politik bei Jacques Rancière*, Wien u. a.: Turia + Kant 2010.
- Roland-Lévy, Fabien: «ICI ET AILLEURS», *Libération* 5.10.1976.
- Rolnik, Eran: *Freud in Zion: Psychoanalysis and the Making of Modern Jewish Identity*, London, Karnac Books 2012.
- Ronell, Avital: «Apostrophe to the Absent Father», in: Aloni, Udi (Hg.): *Local Angel. Theological Political Fragments*, London: ICA – Institute of Contemporary Art 2004, S. 14–19.
- Roos, Hans-Dieter: «BESCHREIBUNG EINES KAMPFES», *Süddeutsche Zeitung* 19.6.1963.
- Roscher, Gerd: «Konstellationen einer Zwischenzeit», in: Kramer, Sven und Thomas Tode (Hg.): *Der Essayfilm: Ästhetik und Aktualität*, Konstanz: UVK 2011, S. 61–70.
- Rose, Jacqueline: «Afterword: The Holocaust and the Nakba», in Bashir, Bashir und Amos Goldberg (Hg.): *The Holocaust and the Nakba. A New Grammar of Trauma and History*, New York: Columbia UP 2018, S. 353–361.
- : *Proust among the nations. From Dreyfus to the Middle East*, Chicago IL: University of Chicago Press 2011.
- : *The question of Zion*, Princeton NJ: Princeton UP 2005.
- Rose, Steve: «Elia Suleiman: stories my father told me», *The Guardian* 15.6.2010.
- Rosenbaum, Jonathan: «Here, there and down under», *Soho Weekly News* 18.2.1981.
- Rosenzweig, Franz: *Der Stern der Erlösung*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1988.
- Rotberg, Robert I. (Hg.): *Israeli and Palestinian narratives of conflict. History's double helix*, Bloomington: Indiana UP 2006.
- Roth, Wilhelm: *Der Dokumentarfilm seit 1960*, München u. a.: Bucher 1982.
- Roy, Marina: «The Recreation of Reality. From the Prison of Everyday Life to the Cinematographic Adventure through Time and Space» (1999): <http://marinaroy.ca/writing/speaking-in-other-terms-2/>.
- Rudoren, Jodi: «Netanyahu Retracts Assertion That Palestinian Inspired Holocaust», *The New York Times* 30.10.2015.
- Sa'di, Ahmad H.: «Catastrophe, Memory and Identity: Al-Nakbah as a Component of Palestinian Identity», *Israel Studies* 7/2/2002, S. 175–198.
- Said, Edward W.: «Afterword: the consequences of 1948», in: Rogan, Eugene L. (Hg.): *The War for Palestine: Rewriting the History of 1948*, Cambridge: Cambridge UP 2001, S. 206–219.
- : *Das Ende des Friedensprozesses. Oslo und danach*, Berlin: Berlin Verlag 2002.
- : «Invention, Memory, and Place», *Critical Inquiry* 26/2/2000, S. 175–192.
- : *Orientalism. Western conceptions of the Orient*, London u. a.: Penguin 1995.
- : *Power, politics and culture. Interviews with Edward W. Said*, hg. v. Gauri Viswanathan, London: Bloomsbury 2005.
- : *Zionismus und palästinensische Selbstbestimmung*, Stuttgart: Klett-Cotta 1981.
- Said, Edward W. und Jean Mohr: *After the Last Sky. Palestinian lives*, New York: Pantheon Books 1986.
- Sanbar, Elias: *The Palestinians. La photographie d'une terre et de son peuple de 1839 à nos jours*, Paris: Hazan 2004.
- : «Vingt et un ans après», *Trafic* 1/1991, S. 109–119.
- Sartre, Jean-Paul: «Artikel Sartres in La Cause du peuple – J'accuse, Nr. 29 vom 15. Oktober 1972», in: ds.: *Überlegungen zur Judenfrage*, Reinbek: Rowohlt 1994, S. 208–210.
- : *Plädoyer für die Intellektuellen: Interviews, Artikel, Reden 1950–1973*, Reinbek: Rowohlt 1995.

- : *Überlegungen zur Judenfrage*, Reinbek: Rowohlt 1994.
- Sartre, Jean-Paul und Claude Lanzmann: *Le conflit israélo-arabe*, Paris: Les temps modernes 1967.
- Saupe, Achim und Felix Wiedemann: «Narration und Narratologie. Erzähltheorien in der Geschichtswissenschaft, Version: 1.0», *Docupedia-Zeitgeschichte* 28.1.2015, <http://docupedia.de/zg/Narration?oldid=106456>.
- Sayigh, Yazid: *Armed struggle and the search for state. The Palestinian national movement, 1949–1993*, Oxford/New York: Clarendon Press/Oxford UP 1997.
- Scarpa, Domenico und Soave, Irene: «Le vere parole di Levi», *Il Sole 24 Ore* 8.4.2012.
- Schlegel, Hans-Joachim: «Probleme und Perspektiven auf dem Wege zu nationalen arabischen Filmkulturen», in: Eichenberger, Ambros (Hg.): *Der afrikanisch-arabische Film: eine Dokumentation (Retrospektive zur 27. Internationalen Filmwoche Mannheim)*, Mannheim 1978, S. 145–159.
- Schlör, Joachim: *Tel Aviv – vom Traum zur Stadt: Reise durch Kultur und Geschichte*, Frankfurt a. M.: Insel 1999.
- Schoeps, Julius H.: «Theodor Herzl und die Affäre Dreyfus», in: Schoeps, Julius H. und Hermann Simon (Hg.): *Dreyfus und die Folgen*, Berlin: Hentrich 1995, S. 11–50.
- Scholem, Gershom: «Der Name Gottes und die Sprachtheorie der Kabbala», in: ds.: *Judaica 3. Studien zur jüdischen Mystik*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1973, S. 7–70.
- : *Die Geheimnisse der Schöpfung. Ein Kapitel aus dem kabbalistischen Buche Sohar* [1935], Frankfurt a. M.: Insel 1971.
- : *Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1967.
- : «Pledge to Our Language. Letter to Franz Rosenzweig», in: Aloni, Udi (Hg.): *What does a Jew want?*, New York: Columbia UP 2011, S. 247–248.
- : *Poetica. Schriften zur Literatur, Übersetzungen, Gedichte*, Berlin: Jüdischer Verlag im Suhrkamp Verlag 2019.
- : *Walter Benjamin. Die Geschichte einer Freundschaft*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1976.
- : «Zum Verständnis der messianischen Idee im Judentum» [1960], in: ds.: *Judaica 1*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1963, S. 7–74.
- : *Zur Kabbala und ihrer Symbolik*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1992.
- Schweitzer, Ariel: «Résistances», *Cahiers du cinéma* n° 611/2006.
- Scottie, Ilse von: «Gespräch mit Wim van Leer», *Film in Berlin. Offizielle Festspielzeitung der XI. Internationalen Filmfestspiele Berlin* 29.6.1961.
- Seeßlen, Georg: «Der Essayfilm als politische Geste», in: Basaran, Aylin, Julia B. Köhne und Klaudija Sabo (Hg.): *Zooming in and out. Produktionen des Politischen im neueren deutschsprachigen Dokumentarfilm*, Wien: Mandelbaum 2013, S. 95–104.
- Segev, Tom: *Die siebte Million. Der Holocaust und Israels Politik der Erinnerung*, Reinbek: Rowohlt 1995.
- : *Elvis in Jerusalem. Die moderne israelische Gesellschaft*, Berlin: Siedler 2003.
- Seibert, Peter (Hg.): *Anne Frank: Mediengeschichten*, Berlin: Metropol 2014.
- Sela, Avraham und Alon Kadish: «Israeli and Palestinian Memories and Historical Narratives of the 1948 War. An Overview», *Israel Studies* 21/1/2016, S. 1–26.
- Setter, Shaul: «After the Fact: Potential Collectivities in Israel/Palestine», UC Berkeley 2012; <https://escholarship.org/uc/item/6v84r9x2>.
- Shaheen, Jack G.: *Reel bad Arabs. How Hollywood vilifies a people*, New York: Olive Branch Press 2001.
- Shay, Jonathan: *Achill in Vietnam. Kampftrauma und Persönlichkeitsverlust*, Hamburg: Hamburger Edition 1998.
- Shindler, Colin: *The Triumph of Military Zionism. Nationalism and the Origins of the Israeli Right*, London u. a.: I. B. Tauris 2006.
- Shoham, Hizky: «Wie Tel Aviv noch einmal gegründet wurde», in: Sulzenba-

- cher, Hannes und Hanno Loewy (Hg.): *All about Tel Aviv-Jaffa. Die Erfindung einer Stadt*, Hohenems/Zürich u.a.: Jüdisches Museum Hohenems/Bucher Verlag 2019, S. 55–63.
- Shohat, Ella: «Black, Jew, Arab: Postscript to The Wretched of the Earth», *Arena* 33–34/2009, S. 32–60.
- : *Israeli cinema: East/West and the politics of representation*, London/New York: I. B. Tauris 2010.
- : *On the Arab-Jew, Palestine, and other displacements. Selected writings*, London: Pluto 2017.
- Sieffert, Denis: *Israël Palestine, une passion française. La France dans le miroir du conflit israëlo-palestinien*, Paris: Édition la Découverte 2004.
- Sielke, Sabine: «New York, New Hollywood, Trauma: Martin Scorsese's TAXI DRIVER, 1976–2011», in: Köhne, Julia B. (Hg.): *Trauma und Film: Inszenierungen eines Nicht-Repräsentierbaren*, Berlin: Kadmos 2012, S. 102–125.
- Siepmann, Eckhard: «Rotfront Faraday. Über Elektronik und Klassenkampf. Ein Interpretationsraster», *Kursbuch* 20/1970, S. 187–202.
- Silberstein, Lawrence Jay: *The Postzionism debates. Knowledge and power in Israeli culture*, London/New York: Routledge 1999.
- Silver, Matthew Marc: *Our Exodus: Leon Uris and the Americanization of Israel's founding story*, Detroit MI: Wayne State 2010.
- Simon, Ernst: «Priester, Opfer und Arzt. Zu den Briefen Wolfskehls, Kafkas und Freuds», in: Tramer, Hans (Hg.): *In zwei Welten. Siegfried Moses zum 75. Geburtstag*, Tel Aviv: Bitaoon 1962, S. 414–469.
- Simons, Jan: «Complex narratives», *New Review of Film and Television Studies* 6/2/2008, S. 111–126.
- Smith, Gary: *Hannah Arendt revisited. «Eichmann in Jerusalem» und die Folgen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000.
- Smulders Newman, Kirkland: «The Battle over Victimhood: Roles and Implications of Narratives of Suffering in the Israeli-Palestinian Conflict», in: Matar, Dina und Zahera Harb (Hg.): *Narrating conflict in the Middle East: discourse, image and communications practices in Lebanon and Palestine*, London/New York: I. B. Tauris 2013, S. 164–182.
- Soja, Edward W.: *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and other real-and-imagined places*, Malden MA: Blackwell 1996.
- Sorel, Georges: *Über die Gewalt* [1908], Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1969.
- Sørensen, Bjørn: «Digital video and Alexandre Astruc's caméra-stylo: the new avantgarde in documentary realized?», *Studies in Documentary Film* 2/1/2008, S. 47–59.
- Soskin, Abraham: *Album Tel-Aviver Ansichten / Album of Tel-Aviv Views / Albom mar'ot Tel-Abib*, Tel-Aviv 1926.
- Spinoza, Baruch de: *Die Ethik*, Stuttgart: Reclam 1977.
- Spivak, Gayatri Chakravorty: *Can the subaltern speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation*, Wien: Turia + Kant 2008.
- Sragow, Michael: «A «new wave» out of Israel», *The Baltimore Sun* 2.5.2010: http://articles.baltimoresun.com/2010-02-05/entertainment/bal-ae.mo.sragow-05feb05_1_dziga-vertov-israeli-dan-geva.
- Stäheli, Urs und Dirk Verdicchio: «Das Unsichtbare sichtbar machen: Hans Richters DIE BÖRSE ALS BAROMETER DER WIRTSCHAFTSLAGE», *montage/av* 15/1/2006, S. 108–122.
- Starobinski, Jean: *Montaigne. Denken und Existenz*, Frankfurt a. M.: Fischer 1989.
- Stempel, Hans: «BESCHREIBUNG EINES KAMPFES», *Filmkritik* 3/1963, S. 124–126.
- Stephan, Gregory: «Die Wörter und die Dinge. Requiem für das Entfremdungskino», in: Buchmann, Sabeth, Helmut Draxler und Stephan Geene (Hg.): *Film – Avantgarde – Biopolitik*, Wien: Schöffer-Poeschl 2009, S. 264–279.
- Stern, Frank: *Im Anfang war Auschwitz. Antisemitismus und Philosemitismus im deutschen Nachkrieg*, Gerlingen: Bleicher 1991.

- : «Der wandernde Jude – Herzl und der Zionismus auf der Leinwand», in: Gelber, Mark H. und Vivian Liska (Hg.): *Theodor Herzl: From Europe to Zion*, Tübingen: Niemeyer 2007, S. 189–200.
- Sternhell, Zeev: *The Founding Myths of Israel: Nationalism, Socialism, and the Making of the Jewish State*, Princeton: Princeton UP 2011
- Sternhell, Zeev, Mario Sznajder und Maya Aseri: *Die Entstehung der faschistischen Ideologie. Von Sorel zu Mussolini*, Hamburg: Hamburger Edition 1999.
- Steyerl, Hito: «Die Artikulation des Protestes», *eicpc – transversal web journal* 9/2002: <http://eicpc.net/transversal/0303/steyerl/de>.
- : *Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld*, Wien: Turia+Kant 2008.
- : «The essay as conformism?», in: Kramer, Sven und Thomas Tode (Hg.): *Der Essayfilm: Ästhetik und Aktualität*, Konstanz: UVK 2011, S. 101–110.
- Stora, Benjamin: *Imaginaires de guerre. Algérie – Vietnam, en France et aux États-Unis*, Paris: Édition La Découverte 1997.
- : «LE PETIT SOLDAT. Godard ou les ambiguïtés d'une guerre», *Revue française d'histoire d'outre-mer* (Saint Denis) 83/311/1996, S. 93–101.
- Streit, Elisabeth, Peter Grabher und Tom Waibel: «Jede/r ist eine Minderheit. Vom Minoritär-Werden im Kino», *Stimme. Zeitschrift der Initiative Minderheiten 74/* Frühjahr 2010.
- Suleiman, Elia: «Palestinian director Elia Suleiman talks about his film at Cannes Competition», *Cinema Without Borders* 22.5.2009: <https://cinemawithoutborders.com/1879-palestinian-director-eliasuleiman-talks-about-his-film-at-cannes-competition>.
- : «THE TIME THAT REMAINS – Synopsis», *Festival de Cannes* (2009): <https://www.festival-cannes.com/en/films/the-time-that-remains>.
- Tabari, Ula: «PRIVATE INVESTIGATION. Belegtext zur Programmreihe des ZDF/ Das kleine Fernsehspiel», *Festivalprogramm der 16. Tage des unabhängigen Films Augsburg*, 2002.
- Tailleur, Roger: «DESCRIPTION D'UN COMBAT», *Positif* 40/Juli 1961, S. 75–76.
- : «Markeriana» [*Artsept* 1/1963]: <https://chrismarker.org/chris-marker-2/markeriana-by-roger-tailleur>.
- Tajfel, Henri (Hg.): *Differentiation between social groups. Studies in the social psychology of intergroup relations*, London u. a.: Academic Press 1978.
- Talmon, Miri und Yaron Peleg: *Israeli cinema. Identities in motion*, Austin TX: University of Texas Press 2011.
- Taubes, Jacob: *Der Preis des Messianismus. Briefe von Jacob Taubes an Gershom Scholem und andere Materialien*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2006.
- Taubin, Amy: «Wiping the Slate Clean», *Film Comment* 46/5/2010, S. 44–46.
- Theweleit, Klaus: «Bei vollem Bewußtsein schwindlig gespielt», in: Godard, Jean-Luc: *HISTOIRE(S) DU CINÉMA / GESCHICHTE(N) DES KINOS*, Berlin/Frankfurt a. M.: Absolut Medien/Suhrkamp 2009.
- : *Deutschlandfilme – Godard, Hitchcock, Pasolini. Filmdenken & Gewalt*, Frankfurt a. M.: Stroemfeld/Roter Stern 2003.
- Thomassen, Bjorn: *Liminality and the modern: living through the in-between*, Farnham: Ashgate 2014.
- Thoret, Jean-Baptiste: «I am Therefore I Investigate», in: Gosetti, Giorgio und Jean-Michel Frodon (Hg.): *Print the legend. Cinema and Journalism*, Locarno: Festival Internazionale del film 2004, S. 145–157.
- Tiedemann, Rolf: *Dialektik im Stillstand. Versuche zum Spätwerk Walter Benjamins*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1983.
- Timm, Angelika: *100 Dokumente aus 100 Jahren. Teilungspläne, Regelungsoptionen und Friedensinitiativen im israelisch-palästinensischen Konflikt (1917–2017)*, Berlin: AphorismA 2017.
- : *Israel – Gesellschaft im Wandel*, Opladen: Leske + Budrich 2003.
- Tode, Thomas (Hg.): *Dziga Vertov – Tage-*

- bücher, Arbeitshefte, Konstanz: UVK-Medien 2000.
- : «LA RÈGLE DU JEU als Essayfilm», *CINE-MA. Das Schweizer Filmjahrbuch* 2005, S. 9–20.
- Tode, Thomas und Birgit Kämper: *Chris Marker. Filmessayist*, München: CICIM 1997.
- Trigg, Dylan: «The place of trauma: Memory, hauntings, and the temporality of ruins», *Memory Studies* 2/1/2009, S. 87–101.
- Tryster, Hillel: «Das Ende der Diaspora. Der israelische Film», in: Rother, Rainer (Hg.): *Mythen der Nationen: Völker im Film*, Leipzig: Koehler & Amelang 1998, S. 131–149.
- : *Israel before Israel. Silent cinema in the Holy Land*, London: British Film Institute 1996.
- Ullrich, Peter: *Die Linke, Israel und Palästina: Nahostdiskurse in Großbritannien und Deutschland*, Berlin: Dietz 2008.
- Ulrich, Bernd: «Terrorismus: Mutentbrannt», *Die Zeit* 7.8.2016.
- Utin, Pablo: «MECHILOT: Interview with Udi Aloni», in: ds.: *The New Israeli Cinema. Conversations with Filmmakers*, Tel Aviv: Resling 2008 [hebr.].
- Véray, Laurent: «LOIN DU VIETNAM 1967. Film collectif réalisé par Jean-Luc Godard, Joris Ivens, William Klein, Claude Lelouch, Chris Marker, Alain Resnais, Agnès Varda», Paris: Édition Paris expérimental 2004.
- [Vertov] Wertow, [Dziga] Dsiga: *Aufsätze, Tagebücher, Skizzen*, Berlin Ost: Institut für Filmwissenschaft 1967.
- : «Kinoki – Umsturz» [1923], in: Albersmeier, Franz-Josef (Hg.): *Texte zur Theorie des Films*, Stuttgart: Reclam 1979, S. 24–38.
- : *Schriften zum Film*, hg. v. Wolfgang Beilenhoff, München: Hanser 1973.
- Vigo, Jean: «Vers un cinéma social» [1930], in: Chevalier, Jacques (Hg.): *Regards neufs sur le cinéma*, Paris: Seuil 1953, S. 49.
- Virilio, Paul: *Desert screen. War at the speed of light*, London: Continuum 2002.
- Virno, Paolo: *Grammatik der Multitude: Öffentlichkeit, Intellekt und Arbeit als Lebensformen*, Wien: Turia + Kant 2005.
- Vogel, Amos: *Film als subversive Kunst. Kino wider die Tabus – von Eisenstein bis Kubrick*, hg. v. Alexander Horwath, St. Andrä-Wördern: Hannibal 1997.
- Wajcman, Gérard: «De la croyance photographique», *Les temps modernes* 613/2001, S. 47–83.
- : «Saint Paul Godard contre Moïse Lanzmann, le match», *L'infini* 65/1999, S. 121 ff.
- Waldenfels, Bernhard: *Ordnung im Zwielicht* [1987], Paderborn: Fink 2013.
- Wallace, David Foster: *Schrecklich amüsant – aber in Zukunft ohne mich*, Hamburg: Mare 2007.
- Wasserstein, Bernard: *Jerusalem. Der Kampf um die heilige Stadt*, München: Beck 2002.
- Wawrzyn, Heidemarie: *Nazis in the Holy Land 1933–1948*, Berlin/Jerusalem: De Gruyter/Magnes 2013.
- Wazir, Burhan: «Palestinian film denied Oscars entry», *The Guardian* 15.12.2002.
- Weiss, Yfaat: *A Confiscated Memory: Wadi Salib and Haifa's Lost Heritage*, New York: Columbia UP 2011.
- Weizman, Eyal: «Durch Wände gehen», *eipcp – transversal web journal* 5/2007: <http://eipcp.net/transversal/0507/weizman/de>.
- : *Sperrzone: Israels Architektur der Besatzung*, Hamburg: Edition Nautilus 2009.
- Werckmeister, Otto Karl: *Linke Ikonen: Benjamin, Eisenstein, Picasso – nach dem Fall des Kommunismus*, München/Wien: Hanser 1997.
- Werczberger, Rachel: «Self, Identity and Healing in the Ritual of Jewish Spiritual Renewal in Israel», in: Huss, Boaz (Hg.): *Kabbalah and Contemporary Spiritual Revival*, Beer-Sheva: Ben-Gurion University of the Negev Press 2011, S. 75–100.
- Wessely, Simon: «Professor Sir Simon Wessely on war, terror and the brain», *The Hippocratic Post* 30.4.2019: <https://www.hippocraticpost.com/call-of-duty/professor-sir-simon-wessely-on-war-terror-and-the-brain>.
- Weyergans, François: «Chris en Israël», *Cahiers du cinéma* n° 115/1961, S. 40.

- White, Jerry: *Two Bicycles: The Work of Jean-Luc Godard and Anne-Marie Miéville*, Wilfrid Laurier UP 2013.
- Wizelman, Leah: *Wenn der Krieg nicht endet: Schicksale von traumatisierten Soldaten und ihren Angehörigen*, Bonn: Balance 2009.
- Wright, Lawrence: «Letter from Jerusalem», *The New Yorker* 10.7.1998.
- Yablonkah, Hanah: *The state of Israel vs. Adolf Eichmann*, New York NY: Schocken Books 2004.
- Yadin, Yigael: *The message of the scrolls*, London: Weidenfeld & Nicolson 1957.
- Yehoshua, A. B.: «Interview mit A B Yehoshua», *Haaretz* 19.3.2004.
- Yudilovith, Merav: «Israeli Embassy vs. FORGIVENESS», *ynet*, 28.7.2007, <http://www.ynetnews.com/articles/0,7340,L-3370814,00.html>
- : «Slavoj Žižek in Ramallah. Back to the Trauma Zone», in: Aloni, Udi (Hg.): *What does a Jew want?*, New York: Columbia UP 2011, S. 3–5.
- Zakim, Eric: «Chris Marker's DESCRIPTION OF A STRUGGLE and the Limits of the Essay Film», in: Papazian, Elizabeth A. und Caroline Eades (Hg.): *The Essay Film: Dialogue, Politics, Utopia, Nonfictions*, London/New York: Wallflower Press 2016, S. 145–166.
- Zertal, Idith: *From catastrophe to power. Holocaust survivors and the emergence of Israel*, Berkeley CA: University of California Press 1998.
- : *I Can Do No Other. A Political Biography of Shulamit Aloni*, Tel Aviv 1997 [hebr.].
- : *Nation und Tod. Der Holocaust in der israelischen Öffentlichkeit*, Göttingen: Wallstein 2003.
- : «Trauer und Trauma in Israel. Die Totenklage der Überlebenden», in: Assmann, Jan (Hg.): *Der Abschied von den Toten. Trauerrituale im Kulturvergleich*, Göttingen: Wallstein 2005.
- Zerubavel, Yael: «Bar Kokhba's Image in Modern Israeli Culture», in: Schäfer, Peter (Hg.): *The Bar Kokhba War Reconsidered: New Perspectives on the Second Jewish Revolt against Rome*, Tübingen: Mohr Siebeck 2003, S. 279–297.
- : *Recovered roots. Collective memory and the making of Israeli national tradition*, Chicago u.a.: University of Chicago Press 1995.
- Zimmermann, Moshe: «Anmerkungen zum israelischen Selbstbild nach 1972, zu Deutschland und zu Steven Spielbergs Film MÜNCHEN: Filme-Macher einer Nation», *Berliner Zeitung* 20.1.2006.
- Žižek, Slavoj: «Die brennende Frage. Hundert Jahre Traumdeutung lehren: Wach sein ist feige», *Die Zeit* 2.12.1999.
- : «... I will move the underground»: Slavoj Žižek on Udi Aloni's FORGIVENESS, *International Journal of Applied Psychoanalytic Studies* 6/1/2009, S. 80–83.
- : «Review of FORGIVENESS» (2006): <http://www.forgivenessthefilm.com/reviews/zizek.html>.
- : «What does a Jew want?», in: Aloni, Udi (Hg.): *Local Angel. Theological Political Fragments*, London: ICA – Institute of Contemporary Art 2004, S. 24–29.
- Zuckerman, Moshe: «Kritische Theorie in Israel – Analyse einer Nichtrezeption», in: Zuckerman, Moshe (Hg.): *Theodor W. Adorno: Philosoph des beschädigten Lebens*, Göttingen: Wallstein 2004, S. 9–24.
- Zudrell, Petra: *Der abgerissene Dialog. Die intellektuelle Beziehung Gertrud Kantorowicz – Margarete Susman oder die Schweizer Grenze bei Hohenems als Endpunkt eines Fluchtversuchs*, Innsbruck/Wien/Bozen: Studienverlag 1999.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: NACHRICHTEN AUS DER IDEOLOGISCHEN ANTIKE, Suhrkamp Verlag; Abb. 2: Arnheim: *Art and visual perception*, University of California Press, S. 3; Abb. 3–4: L'AFFAIRE DREYFUS; Abb. 5: L'ARRIVÉE D'UN TRAIN DANS LA GARE DE LA CIOTAT; Abb. 6: DÉPART DE JÉRUSALEM EN CHEMIN DE FER; Abb. 7: *HaZwi*; Abb. 8: Kämper/Tode: *Chris Marker – Filmessayist*, CICIM, S. 232; Abb. 9–10, 12–27: DESCRIPTION D'UN COMBAT, Argos Films & Tamasa; Abb. 11: Soskin: *Album of Tel-Aviv Views*, ohne Verlag, S. 8; Abb. 28: Israel Film Archive; Abb. 29–34: DESCRIPTION OF A MEMORY, J. M. T. Films / Dan Geva; Abb. 35, 45, 83: Palestine Poster Project Archives; Abb. 36: LOIN DU VIETNAM, Icarus Films; Abb. 37: *Cahiers du cinéma* 262/263, 1976, S. 39; Abb. 38, 43, 48, 50–80, 84: ICI ET AILLEURS, Gaumont; Abb. 39–41, 44: Goodwin/Marcus: *Double Feature*, Outerbridge & Lazard, S. 52–56; Abb. 42: GODARD IN AMERICA, Groove Press; Abb. 46–47: ZDF; Abb. 49: *Cahiers du cinéma*, Nr. 248/1972, U1; Abb. 81: *Le Nouvel Observateur*; Abb. 82: MK2; Abb. 85–86: NOTRE MUSIQUE, Wild Bunch; Abb. 87–92: FILM SOCIALISME, Wild Bunch; Abb. 93: ‹Angelus Novus›, Israel Museum; Abb. 94–103: THE ANGEL OF HISTORY, Ariella Azoulay; Abb. 104–131: LOCAL ANGEL, ICA/Udi Aloni; Abb. 129: Udi Aloni: *Re-U-Man*, S. 8; Abb. 132–145: MECHILOT, United King Films / Udi Aloni; Abb. 146, 156–162: JINGA48, Ula Tabari; Abb. 147, 167–176: THE TIME THAT REMAINS, Nazira Films / Elia Suleiman; Abb. 148: Hennebelle/Khayati: *La Palestine et le cinéma*, U4; Abb. 149–155: PRIVATE INVESTIGATION, Ula Tabari; Abb. 163–166: INTRODUCTION TO THE END OF AN ARGUMENT, Jayce Salloum / Elia Suleiman; Abb. 177: IT MUST BE HEAVEN, Nazira Films / Elia Suleiman.

Personenregister

A

Abado, Marwan 373
Abu-Ali, Mustafa 181, 314
Abu-Assad, Hany 25
Abu-Hanna, Zuhair 338
Abu-Hannoud, Salah 314
Abu-Wael, Tawfiq 25
Abulafia, Abraham 272
Adachi, Masao 131
Adler, David 283
Adorno, Theodor W. 45–47, 50, 137, 228, 249, 269–270, 356, 363, 369, 372
Agamben, Giorgio 81, 253, 276
Agnon, Samuel 273
Al-Barghouti, Moheeb 296
Al-Zubaidi, Kais 26, 315
Alaouye, Borhan 217
Aljafari, Kamal 25
Aloni, Reuven 256
Aloni, Shulamit 242, 256–260, 262–263, 267, 283, 360
Aloni, Udi 24, 223, 225, 229, 241–302, 307, 308, 338, 347, 349, 359–362, 368, 374
Althusser, Louis 56, 136, 140–141, 144, 149, 195, 359
Améry, Jean 201, 370
Amir, Jigal 235–237, 365–366
Amit, Roie 129
Anderson, Benedict 279
Antonioni, Michelangelo 127
Arafat, Yasser 97, 130, 149, 160, 183, 204, 259–262, 298, 304, 314, 337, 360, 365, 372
Arendt, Hannah 30, 103, 221, 226, 355, 359, 371

Aristoteles 28
Arnheim, Rudolf 47–50, 356
Arsenjuk, Luka 52, 58
Artaud, Antonin 84, 351
Ashrawi, Emile 258
Ashrawi, Hanan 258–260, 263, 267, 360
Astruc, Alexandre 7, 25, 42–45, 50–51, 81, 113, 121, 224, 278, 351, 356, 358, 367
Aviad, Michal 25
Aviv, Nurith 25, 246
Aya, Christine 164
Axelrod, Nathan 109
Azoulay, Ariella 24, 225, 229–241, 243, 256, 359–360
Azulay, Shimon 242

B

Badiou, Alain 144, 218, 262, 293
Bacon, Francis 355
Baecque, Antoine de 137, 161, 203
Baldwin, Craig 336
Balfour, Arthur James 66, 147, 177, 369
Bakri, Mohammed 25, 317
Bakri, Saleh 337
Bar Kochba, Simon 87, 89, 101
Bartana, Yael 25
Barbey, Bruno 179–180
Barnea, Itamar 301
Barth, Hermann 54
Batsheva Dance Company 293
Batsry, Irit 25
Bazin, André 32, 82–83, 107, 144, 175, 207, 359

Beckermann, Ruth 25
 Beckett, Samuel 241, 312
 Bee Gees 344
 Begin, Menachem 227, 248, 367
 Bellour, Raymond 26, 55
 Ben-Jehuda, Eliezer 70
 Ben-Jehuda, Hemda 70
 Ben-Gurion, David 74, 95, 127, 257, 303
 Benjamin, Walter 13, 24, 27, 212, 216, 220–
 221, 225–230, 232–233, 237–242, 249–250,
 264, 266, 269–270, 272–274, 277, 287, 298,
 312, 320, 331, 356, 359–360, 362–363
 Bense, Max 45–47, 356
 Bergala, Alain 32, 207
 Bergmann, Hugo 87, 226
 Berliner, Alan 25
 Bernadotte Graf von Wisborg, Folke 257
 Bialik, Chaim Nachman 273
 Biard, Nathalie 137, 158
 Biemann, Ursula 25
 Bishara, Azmi 230, 242, 257
 Bismarck, Otto von 66
 Bitar, Hazim 25
 Bitton, Simone 25
 Black Audio Film Collective 58–59
 Blanqui, Auguste 350
 Bloch, Marc 17, 28
 Boaz, Arad 230, 233
 Boehm, Omri 366–367
 Borges, Jorge Luis 372
 Bourdieu, Pierre 48
 Bourdon, Jérôme 200
 Braudel, Fernand 17, 219
 Brecht, Bertolt 38, 41, 158, 185
 Breschnew, Leonid 176
 Bresheeth, Haim 284, 307
 Breslauer, Rudolf 111
 Bresson, Robert 45
 Breton, André 362
 Bruce, Charles 317
 Brunner, Benny 316
 Brunton, Finn 87
 Buber, Martin 55, 98, 226
 Budeiri, Musa 245
 Bundschuh, Werner 372
 Buñuel, Luis 84
 Bunzl, John 261
 Burch, Noel 53
 Burron, Paul 137
 Bush, George 336
 Butler, Judith 240, 301
 Büttner, Elisabeth 19, 207

C

Canudo, Ricciotto 42
 Capra, Frank 318
 Caruth, Cathy 290, 299
 Catariva, David 84
 Cayrol, Jean 75
 Certeau, Michel de 285–286
 Chateaubriand, François-René de 67
 Chaliand, Gérard 140
 Chaplin, Charlie 186, 352
 Châtelet, François 171, 196
 Chazalon, Christophe 97, 120, 122
 Churchill, Winston 371
 Cloquet, Ghislain 76
 Cocteau, Jean 163, 175
 Cohen, Leonard 352
 Cohen, Yulie 25, 308
 Cohn-Bendit, Daniel 138, 224
 Collara, Salvatore 70
 Corrigan, Timothy 8, 50, 54
 Costa-Gavras, Constantin 335
 Curnier, Jean-Paul 219–220
 Curzon, George 66

D

Dalí, Salvador 84
 Dante Alighieri 216
 DAM 253–255, 293
 Daney, Serge 175–176
 Darwish, Mahmoud 27, 145–146, 159, 180,
 190–191, 214, 216, 225, 297, 322, 334, 339,
 346–348, 358, 362, 374
 Davis, Miles 85
 Dayan, Moshe 128, 184, 201, 247, 372
 Debord, Guy 25
 Deleuze, Gilles 81, 118, 204–207, 209, 215,
 305–306, 316, 318–319, 328–329, 331, 343–
 345, 349–352, 355, 361
 Delluc, Louis 42
 Demy, Jacques 81
 Derrida, Jacques 225, 243, 246, 261, 273, 277, 279–
 280, 296, 298, 300–301, 359–360, 364–365
 Descartes, René 43
 Didi-Huberman, Georges 212–214
 Dikla 250–253, 264, 276
 Dion, Celine 341
 DJ Mirwais 344
 Dostojewskij, Fjodor 125, 343
 Douglas, Kirk 340
 Dreyer, Carl Theodor 85
 Dreyfus, Alfred 63–65, 70, 311
 Dubosc, Dominique 25

E

Eco, Umberto 29, 37, 49–50, 81, 130, 241, 356
 Eichmann, Adolf 10, 94–95, 103–104, 109–
 111, 232–233
 Eisenberg, Tamara 227
 Eisenstein, Sergej 38–40, 43–44, 50, 53, 135,
 145, 207, 216, 221, 274, 278, 318, 356, 361,
 373
 Elkabetz, Shlomi 252
 Elon, Danae 25
 Elsaesser, Thomas 14–15
 Emmelhainz, Irmgard 173, 207, 210, 218
 Epstein, Jean 42
 Eshun, Kodwo 58–59
 Espanioli, Ayman 341
 d'Estaing, Giscard 169, 202, 208

F

Fanon, Frantz 132, 135
 Farocki, Harun 8, 36, 111, 204
 Faroult, David 157
 Fatosme, Pierre 85
 Ferro, Marc 17, 364
 Fleischer, Alain 204
 Folman, Ari 25, 282
 Ford, John 318
 Foucault, Michel 93, 202, 209, 218, 272, 317, 364
 François, Emmanuel 165
 Franju, Georges 81
 Frank, Anne 104–105, 115, 119
 Frank, Herz 235
 Franz Joseph I. 63
 Freedom Theatre of the Jenin Refugee Camp
 241
 Frei, Bruno 90
 Freud, Sigmund 63–64, 225, 232, 273, 285,
 289, 290–291, 300, 332, 349, 359, 372
 Friedman, Régine-Mihal 113
 Frodon, Jean-Michel 9, 67

G

Galinski, Heinz 110
 Garabédian, Gary 128
 Gaulle, Charles de 112, 130, 202
 Gauthier, Guy 83, 122
 Gechtman, Gideon 231
 Genet, Jean 130, 140, 163, 179, 221
 Gertz, Nurith 22, 315
 Gervereau, Laurent 20, 72
 Getino, Octavio 51, 135
 Geva, Dan 24, 28, 71–73, 114–123, 257, 277,
 358, 362

Ghanim, Honaida 312, 316
 Giraudoux, Jean 83
 Gitai, Amos 25, 98, 235
 Godard, Jean-Luc 8, 15–16, 24–25, 31, 35–36,
 44, 53, 113, 125–224, 240, 271, 286, 315,
 337, 354, 358, 359, 362, 373
 Goodman, Giora 78
 Goldenberg, Taly 75
 Goldstein, Baruch 235, 256
 Goren, Amit 25
 Gorin, Jean-Pierre 52, 57, 136–143, 145–147,
 149, 157–159, 163–166, 168, 190
 Goya, Francisco de 94
 Goytisolo, Juan 214
 Grafe, Frieda 44
 Griffith, David Ward 41, 279
 Grimonprez, Johan 25, 130
 Groupe Cinéma de Vincennes 131
 Groupe Dziga Vertov 24, 125, 131, 135, 137–
 138, 141, 144–145, 147, 156, 158, 164, 168,
 190, 197
 Groupe Medvedkin 135
 Guattari, Félix 118, 209, 279, 302, 328, 343, 344,
 Guilleminot, Marie-Ange 231

H

Ha'am, Achad 69
 Habash, Ahmad 25
 Habash, George 160
 Hämmerle, Agatha 369
 Halachmi, Anat 254
 Halbreich-Euvrard, Janine 322, 353
 Halbwachs, Maurice 67
 Halleck, Deedee 336
 Hamdan, Yasmine 344
 Hamshari, Mahmoud 159, 165
 Harb, Shuruq 23
 Harrison, Olivia 210
 Hawal, Kassem 315
 Hawatimeh, Nayef 160
 Haymann, Emmanuel 204
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 13
 Heiman, Michal 231–233
 Henderson, Louis 25
 Heraklit 32
 Herzl, Theodor 63, 65–66, 69, 70, 87–88, 100,
 217, 301, 367
 Hesiod 28
 Hesse, Bertrand 101–102
 Hessel, Stéphane 228
 Hielscher, Almut 131
 Hirsch, Marianne 305

Personenregister

Hitchcock, Alfred 45, 72, 87, 92, 127
Hitler, Adolf 64, 89, 137, 177–180, 184, 203–
206, 213, 223, 228, 233, 298, 318, 369
Hobsbawm, Eric 169
Hoffmann, Heinrich 223
Hofmannsthal, Hugo von 356
Homer 28
Hoolboom, Mike 25
Huillet, Danièle 26, 131, 203
Hussein I. von Jordanien 162–163, 204

I

Idel, Moshe 241, 248, 260, 271
Illouz, Eva 70, 259, 311
Imber, Naphtali Herz 224
Ishaghpour, Youssef 16
Ivens, Joris 74, 113, 133

J

Jabotinsky, Wladimir Zeev 367
Jacir, Annemarie 25
Jansse, Alexandra 316
Jawharieh, Hani 131, 198–199, 315
Jeanson, Francis 166
Jehoshua, Abraham B. 287
Johnson, Lyndon B. 201
Josef, Ovadja 256
Jreri, Mahmoud 253

K

Kadish, Alon 310
Kafka, Franz 27, 71, 83, 87–88, 105, 118, 123,
250, 273, 276–277, 303, 311, 318–319, 358–
359, 362
Kahane, Meir 245, 248
Kantorowicz, Gertrud 369
Kalthoum, Oum 252
Kanafani, Ghassan 162, 315
Kaniuk, Yoram 287, 307–308, 374
Kant, Immanuel 189–190, 193, 364
Karmitz, Marin 196
Katz, Shalom 179
Katzir, Dan 25
Keaton, Buster 343, 350–351
Keilson, Hans 311
Kennan, George F. 66
Kennedy, John F. 126–127
Kepes, György 48–49
Keuken, Johan van der 25, 131
Khleifi, George 22, 315–316
Khleifi, Michel 25, 224, 317–318, 320, 324, 361
Khoury, Buthina Canaan 25

Khoury, Clara 299
Khoury, Makram 289
Kinoki 142, 373
Kissinger, Henry 169, 184
Klee, Paul 35, 227–229, 231, 237–238, 242–
243, 264, 266, 319, 360
Klein, William 113, 133
Kluge, Alexander 40, 209, 356
Kohn, Hans 226
Kook, Abraham 248, 276
Kopolovits, Abraham 370
Kopolovits, Ester 370
Kovner, Abba 104
Kracauer, Siegfried 32
Kramer, Sven 23, 53
Kratsman, Miki 231, 237–238
Krieg, Robert 92, 317
Kristeva, Julia 267
Kubrick, Stanley 340

L

Labarthe, André S. 123
Lacan, Jacques 86, 136, 290
Lalan 85
Landau, Sigalit 231
Langer, Susanne K. 29
Lanzmann, Claude 25, 140, 201, 212–214, 222,
359, 372
Laurens, Henry 201
Le Bon, Gustave 64, 66
Le Goff, Jacques 19
Leacock, Richard 147
Lean, David 335
Leenhardt, Roger 81
Leer, Lia van 73–75
Leer, Wim van 73–77, 89, 92, 104, 107, 110
Leibowitz, Jeshajahu 274
Lenin, Wladimir Iljitsch 178–179
Leyden, Lucas van 100–101
Levi, Primo 182, 286, 306, 350–351, 359
Lévi-Strauss, Claude 81
Levin, Meyer 101–102
Lévinas, Emmanuel 195, 215
Lewin, Kurt 47
Leyda, Jay 65
Leskly, Hezy 271
Liska, Vivian 227
Loizillon, Christophe 321
Loshitzky, Yosefa 298
Loti, Pierre 67
Lubtchansky, William 173
Lueger, Karl 63

Lumière, Auguste & Louis 13, 21, 32, 35, 53,
63, 67–68, 336
Luria, Isaak 272–273, 276, 298, 360
Luski, Aim Deuel 231
Lynch, David 293
Lyotard, Jean-François 52, 209

M

MacCabe, Colin 162, 166, 168, 183, 191
MacDonald, Nick 131, 215
Maier, Siegfried 370
Maimonides 273
Malkin, Yaakov 76
Malraux, André 45, 214
Manna, Jumana 25
Mansour, Tamara 300
Mao, Tse-tung 138, 146, 151, 195
Maoz, Samuel 282
Mara'ana, Salh Ibtisam 25
Marco, Armand 137, 139, 161
Marker, Chris 8, 23–24, 28, 36, 50, 55–56, 71–
123, 126, 129, 133, 134, 135, 163, 171, 271,
277, 310–311, 318, 334, 358, 362, 363, 364
Martin, Gérard 137
Marx, Karl 39, 141, 144, 186
Masharawi, Rashid 25
Matuszewski, Boleslaw 18
McClintock, Marsha H. 21
McMullen, Ken 279
Medwedkin, Alexander 118
Meir, Golda 179–181, 184, 203–206, 213, 256
Meiri, Sandra 246, 265, 268, 275, 290–291, 297
Méliès, Georges 53, 63–65, 70
Melville, Herman 67
Menuhin, Yehudi 296
Mer-Khamis, Juliano 241
Merleau-Ponty, Maurice 80
Mesguich, Félix 35
Michaux, Henri 81, 83
Miéville, Anne-Marie 24, 125, 131, 168–169,
171–211, 224, 358, 373
Minc, Alain 208
Minh-ha, Trinh T. 51
Mirsal, Sulafa 314
Mirzoeff, Nicholas 28
Mitchell, William John Thomas 16, 30, 247–
248, 268, 274
Mograb, Avi 25, 240, 282, 308
Mondzain, Marie-José 21
Monod, Martine 111
Montaigne, Michel de 9, 37–38, 42, 52, 54,
272, 347, 355, 363, 367

Montero, David 56, 51
Moore, Michael 51
Morris, Benny 317
Mourad, Leila 341
Murray, John 222
Muskat, Tamir 250, 264, 274, 293
Myassar, Rida 128

N

Na'aman, Dorit 25
Nafar, Suhell 254
Nafar, Tamer 253–255
Naharin, Ohad 293
Nancy, Jean-Luc 294
Napoleon Bonaparte 67
Narboni, Jean 204
Nasser, Gamal Abdel 97, 128, 148, 338, 340
Nedjar, Claude 138
Neidhardt, Irit 23
Nerval, Gérard de 122
Netanjahu, Benjamin 200, 236, 248, 298
Netanjahu, Jonathan 200
Neumann, Alfred A. 94
Newman, Paul 78, 96, 108
Newsreel Collective 142
Niessen, Niels 219–220
Nizan, Paul 166
Nixon, Richard 72, 176, 184, 204
Nolte, Monika 92, 317
Nora, Pierre 330
Nora, Simon 208

O

Olivier, Jean-Pierre 130
Olmert, Ehud 332
Ophüls, Marcel 202–203, 214, 296
d'Or, David 250–253, 264, 266, 276
Otolith Group 25

P

Palestinian Cinema Institution 181, 199
Papatakis, Nikos 196
Parville, Henri de 32
Pascal, Blaise 221
Pasolini, Pier Paolo 15, 26, 36, 109, 170, 196,
202
Patell, Shireen R. K. 287
Pauleit, Winfried 26–27
Peck, Raoul 51
Pedaya, Haviva 245–247, 249, 267, 269
Peintner, Josef 369
Peleg, Yaron 286–287

Personenregister

Pennebaker, D. A. 147
Peres, Shimon 242, 256
Pergolesi, Giovanni Battista 266
Perlov, David 26, 108
Perrin, Jacques 138
Pisters, Patricia 349
Platon 7, 274, 355
Pollet, Jean-Daniel 222
Pons, Isabel 137
Pontecorvo, Gillo 132, 335
Prager, Gerhard 109
Preminger, Otto 78–79, 102, 107, 129, 217, 335, 358
Presley, Elvis 94–95, 336
Promio, Alexandre 68
Proust, Marcel 81, 353
Pudovkin, Wsewolod 318

R

Rabin, Rachel 116
Rabin, Jitzchak 24, 116, 200, 226, 230–231, 235–237, 240–241, 256, 258, 259, 261, 359, 365–366
Radler-Feldman Ha-Talmi, Yehoshua 226
Rancière, Jacques 30, 32–33, 118, 211, 217, 368
Rascaroli, Laura 8, 52, 54–57, 216, 362
Ray, Michèle 133
Raz-Krakotzkin, Amnon 245, 247, 255, 263
Raza, Sara 229
Reichenbach, François 77
Renov, Michael 52
Resnais, Alain 36, 72, 75, 81, 84, 109, 133
Reusser, Francis 131
Riad, Mohamed Slim 128
Richter, Hans 38, 40–41, 50, 155, 356
Ricœur, Paul 29
Riederer, Günter 18, 28
Rivette, Jacques 45
Roeskens, Till 26
Roger, Jean-Henri 137, 197
Ronell, Avital 250, 271
Roos, Hans-Dieter 108
Rose, Jacqueline 248, 309, 253
Rosen, Roe 231, 234
Rosenberg, Murray 69
Rosenfeld, Noah 89, 116
Rosenzweig, Franz 223, 248, 268–269, 277, 359
Rosi, Francesco 132
Rosler, Martha 324
Rosselini, Roberto 165

Rouch, Jean 110, 130, 196
Roussopoulos, Carole 204
Roy, Marina 68
Ruppin, Arthur 226

S

Said, Edward 156, 252, 255, 308–309, 310, 311, 313–314, 317
Salah, Tewfik 128
Salloum, Jackie Reem 254
Salloum, Jayce 334, 336
Samir 26, 321
Sanbar, Elias 159–160, 165, 167, 171, 183, 214–215, 220, 338
Sansour, Larissa 26
Saragusti, Anat 256
Sarne, Michael 289
Sartre, Jean-Paul 137, 166, 182, 200–201, 221
Saussure, Fernand de 81
Schkloewski, Viktor 354
Scholem, Gershom 221–223, 225–226–228, 239, 248–249, 271–274, 276–277, 295, 359
Scholl, Hans 220
Scholl, Sophie 220
Schrader, Paul 287
Schumann, Robert 293
Seeflen, Georg 363, 367
Segev, Tom 95, 116
Sela, Avraham 310
Sex Pistols 195
Shamir, Yoav 281
Sharon, Ariel 113, 241, 248–249, 260
Shemer, Naomi 339
Shimoni, Kobi 254
Shohat, Ella 22, 70, 288, 302, 320
Sica, Vittorio de 179
Simmons, Jean 340
Simon, Ernst 226
Sivan, Eyal 26, 321
Smith, Patti 170, 218, 268
Soapkills 344
Soja, Edward W. 368
Solanas, Fernando 51, 135
Solomons, Doron 231
Sontag, Susan 26
Sorel, Georges 165
Sorin, Raphaël 137
Soskin, Abraham 88
Soueid, Mohamed 26
Soyfer, Jura 369
Spartakus 340
Spielberg, Steven 79, 165, 321

Spinoza, Baruch de 249, 332
 Spivak, Gayatri C. 96
 Stevens, George 104
 Stewart, Alexandra 120
 Steyerl, Hito 51–52, 72, 130, 209
 Straub, Jean-Marie 26, 131, 203
 Suleiman, Elia 24, 98, 128, 217, 303–306, 310,
 320–321, 333–352, 361–362

T

Tabari, Ula 24, 303–306, 310, 320–332, 334,
 339, 341, 347–349, 351, 361–362
 Tailleur, Roger 75, 80, 83
 Tal, Ran 228
 Talmon, Miri 286–287
 Tati, Jacques 350–351
 Tauber, Ruth 269
 Taubin, Amy 221
 Teno, Jean-Marie 51
 Thanhauser, Ralph 147, 155, 166
 Theweleit, Klaus 44, 177
 Thon, Yakoov Yonathan 226
 Thoret, Jean-Baptiste 127
 Tibi, Ahmed 313
 Timm, Elisabeth 323
 Tinguely, Jean 80
 Tiran, Itay 281–282
 Tlalim, Asher 26
 Tode, Thomas 10, 23, 53
 Torres, Torrès 101
 Truffaut, François 134
 Trump, Donald 352, 366
 Tryster, Hillel 70, 199

U

Uris, Leon 78

V

Valentino, Rudolph 335
 Valio-Cavaglione, André 76
 Varda, Agnès 81, 97, 133

Vautier, René 137
 Verne, Jules 66, 75
 Vertov, Dziga 24, 39, 125, 135, 142, 190, 358, 373
 Vigo, Jean 327, 361
 Visconti, Luchino 132
 Vivas, Victor 108
 Vogel, Amos 215, 373
 Volach, Yona 235
 Vosz, Manfred 131

W

Wagner, Richard 69
 Wajcman, Gérard 213–214
 Wakamatsu, Kôji 131
 Wang, Ping 150
 Weil, Simone 221
 Welles, Orson 45, 72, 127, 351
 Weltsch, Felix 226
 Weltsch, Robert 226
 Wessely, Simon 281
 Wexler, Haskell 127
 Weyergans, François 85
 Wiazemsky, Anne 137, 141, 166
 Wiesel, Elie 129
 Wilde, Oscar 94
 Wright, Lawrence 245

Y

Yaqubi, Mohanad 315
 Yarom, Tamar 282
 Y.A.S. 344

Z

Zalait, Amnon 293
 Zangwill, Israel 365
 Zaprunder, Abraham 126
 Zimmermann, Moshe 79, 104
 Žižek, Slavoj 265, 278, 291, 361
 Zohar, Uri 109
 Zola, Émile 64
 Zora, Eva 77