



© About Productions

Al-wadi

The Valley

الوادي

Ghassan Salhab

Produktion About Productions (Beirut, Libanon); Les Films d'Ici (Paris, Frankreich); Unafilm (Köln, Deutschland). **Regie** Ghassan Salhab. **Buch** Ghassan Salhab. **Kamera** Bassem Fayad. **Production Design** Hussein Baydoun. **Ton** Karine Bacha, Florent Lavallée. **Musik** Cynthia Zaven, Sharif Sehnaoui. **Sound Design** Karine Bacha, Lama Sawaya, Rana Eid. **Schnitt** Michele Tyan. **Produzenten** Georges Schoucair, Serge Lalou, Titus Kreyenberg. **Darsteller** Carlos Chahine (Mann mit Unfall), Carole Abboud (Carole), Fadi Abi Samra (Marwan), Mounzer Baalkabi (Ali), Yumna Marwan (Maria), Aouni Kawas (Hekmat), Rodrigue Sleiman (Bewaffneter 1), Ahmad Ghossein (Bewaffneter 2).

DCP, Farbe. 128 Min. Arabisch.

Uraufführung 7. September 2014, Toronto International Film Festival **Weltvertrieb** Doc & Film International

Ein Mann, der bei einem Autounfall sein Gedächtnis verloren hat und umherirrt, wird von den Bewohnern einer Farm im libanesischen Bekaa-Tal aufgegriffen. Ihr geheimes Geschäft ist die Herstellung von Drogen in einem Labor auf dem streng bewachten Gelände. Die Anwesenheit des namenlosen Fremden hat Folgen für die klandestine Gemeinschaft.

Schönheit und Schrecken liegen hier nah beieinander. Die Weite der erhabenen Landschaft ist durchzogen von latenter Gefahr. Eine Katastrophe kündigt sich an. Auch in der Enge des Hauses nehmen die Spannungen zu. Die Identität des Mannes ohne Vergangenheit steht zunehmend in Frage, Zweifel an seiner Amnesie kommen auf. Ist er Arzt oder Mechaniker, ein Engel oder ein Spion? Wie ein unbeschriebenes weißes Blatt eignet er sich für Imaginationen aller Art – und wird schließlich zum Gefangenen. Konkret und entrückt zugleich, mit kraftvollem Soundtrack und Bildern von großer Intensität zeigt der Film melancholische Existenzen am Vorabend der Apokalypse. Neben Radio-Nachrichten zu aktuellen politischen Krisen räumt er Poesie, Malerei und einem Liebeslied großen Platz ein und befragt so den Status der Kunst in Zeiten von Terror und Krieg – hier und heute.

Birgit Kohler

Die allgegenwärtige Bedrohung

„Dinge haben keine Bedeutung, es gibt sie lediglich.“

Fernando Pessoa

Als ich meinen vorhergehenden Film *The Mountain* in Ouyoun El Siman, einem im Gebirge gelegenen Ort im Libanon, vorbereitete, war ich – wie jedes Mal, wenn ich dort bin – von der herrlichen und zugleich einschüchternd wirkenden Landschaft beeindruckt. An einem Tag war ich jedoch plötzlich voller Ängste. Dies hatte sicher mit der gewissermaßen eiszeitlichen Majestät jenes Ortes und meiner damaligen Gemütsverfassung zu tun. Vor allem aber hatte ich den Eindruck, als hätten sich die Zustände im Libanon, die anhaltenden Bedrohungen in diesem belasteten Teil der Welt, in einer schwer zu beschreibenden, unfassbaren Art und Weise über die Berggipfel ausgebreitet.

Seltsamerweise zeigte sich ausgerechnet an diesem abgelegenen, scheinbar so ruhigen Ort das gesamte Ausmaß dieser Bedrohung – wie ein bedrohlich tief hängender Himmel, der im Begriff ist zu explodieren. An jenem Tag entstand aus den starken Gefühlen heraus, die mich plötzlich ergriffen, die Idee zu *Al-wadi*. Auch wenn es seltsam klingt: Ich hörte, wie ein Auto ins Schleudern kam und ins Nichts stürzte. Und ich sah, wie plötzlich ein blutüberströmter Mann auftauchte und eine einsame Straße entlangging, inmitten der Gebirgslandschaft, unter offenem Himmel.

Wer ist dieser Mann? Warum geht er ausgerechnet auf dieser Straße? Wo kommt er her? War er auf dem Weg ins Bekaa-Tal? Welchen Dialekt spricht er? Werden wir das jemals erfahren? Dieser Mann hat von einem Moment zum anderen jegliches Gefühl von Vertrautheit verloren: nicht nur mit der Welt um ihn herum, mit den Elementen der Natur, mit anderen Menschen, sondern auch mit sich selbst. Durch die Macht der Umstände ist er plötzlich nur noch unmittelbare Wahrnehmung, reiner Instinkt; die Erinnerung an bestimmte Gesten, an den Körper, an den Refrain eines Songs, der ihm durch den Kopf geht; und die Angst, die durch diese nichtssagende Erinnerung ausgelöst wird.

Die Bedrohung offenbart sich in dem Film auf mehreren Ebenen, bevor sie explodiert. Sie ist von Anfang an präsent, noch bevor die ersten Bilder zu sehen sind. Die Bedrohung ist präsent in Gestalt des blutbeschmierten Mannes ohne Vergangenheit, über den wir nichts wissen und der nichts weiß; der eine Gefahr für sich selbst ist, aber auch für die Menschen, denen er trotz allem hilft. Der Unbekannte, der Fremde ist, wie wir alle wissen, bedrohlich.

Ebenso spürt aber auch der Fremde instinktiv die Gefahr, die von den Frauen und Männern ausgeht, die ihn auf ihre Farm mitnehmen, wo Bewaffnete seine Bewegungsfreiheit einschränken.

Im Auge des Sturms

Die Bedrohung ist immer da, sie lastet dauerhaft auf dem Libanon, einem Gebiet, das – um das Mindeste zu sagen – nicht stabil ist. Der gefürchtete Krieg, der uns Jahr für Jahr angekündigt wird, seine abrupte, brutale Explosion stellt nicht zwangsläufig das Ende der Bedrohung dar. Dieser Krieg steigert die Bedrohung vielmehr noch, indem er die Beziehung der Menschen zu Zeit und Raum und zu sich selbst zerstört. Er trifft die gesamte Umgebung der Farm, aber nicht die Protagonisten des Films – als befänden sie sich im Auge des Sturms. Sie können die erschreckenden Auswirkungen dieses Sturms hören, aber sie haben keine Bilder davon und bekommen keine präzisen Informationen darüber (Telefonleitungen, Elektrizitätswerk sowie Satellitenverbindungen sind offenbar zerstört worden, die Bewohner der Farm vom Rest der Welt isoliert).

Der Sturm dieses Krieges überlässt die Protagonisten sich selbst: die Menschen auf dem Anwesen ihrer sinnlosen Herstellung von Drogen, die Bewaffneten ihrer Suche nach Freunden – und den Fremden seiner wiedererlangten Erinnerung.

Das Bekaa-Tal liegt zwischen zwei Gebirgsketten: dem Libanon-Gebirge und dem Anti-Libanon. Diese beiden Gebirgsketten beherrschen das Tal und zwängen es zugleich ein; sie schützen es in demselben Maße wie sie es bedrohen.

Die Amnesie der Hauptfigur ist zugleich eine Art schwarzes Loch und ein unbeschriebenes Blatt, auf dem die unmittelbare Wahrnehmung selbst schreibt, in scharfem Kontrast zu der Welt der Menschen auf der Farm, zu ihren riskanten Geschäften, ihren Ambitionen, zur Lage des Landes und der gesamten Region.

Die Hauptfigur in meinem vorherigen Film benutzt eine Reise ins Ausland als Vorwand, um Beirut zu verlassen und sich in ein Hotel im Gebirge zurückzuziehen. Die Handlung spielte ausschließlich nachts, was zwangsläufig eine gewisse Unschärfe mit sich brachte. Man könnte sagen, dass der Film im gleichen Maße den Wänden eines Hotelzimmers zu entfliehen versuchte, wie er sich in ihnen einschloss; nur ganz am Ende wird dieses Zimmer verlassen. *Al-wadi* dagegen spielt ausschließlich in vollkommen offenen Räumen: das Gebirge, die Straße, das Tal, das weitläufige Anwesen, das Haus mit seinen großen Fenstern ... Und der Himmel, immer unermesslich groß, alles beherrschend, erdrückend – von den ersten Einstellungen an. Natürlich schließt sich der Raum für eine gewisse Zeit, wenn die Hauptfigur in einem Zimmer festgehalten wird; aber die Gewalt, die sich draußen plötzlich zeigt, bringt alles ins Wanken: Sie öffnet das Feld auf paradoxe Weise und in erheblichem Ausmaß; sie gibt ihm, wenn ich das so sagen darf, seine volle und erschreckende Größe und verbindet so Erde und Himmel.

Ghassan Salhab

Post mortem omne animal triste

Ghassan Salhabs rigorose, fordernde Filmkunst verweigert jeglichen Kompromiss, jegliches Zugeständnis. Offensichtlich aus Angst davor, sich auf gängige kommerzielle Formen des Kinos einlassen zu müssen, meidet der Regisseur diese um jeden Preis. In einer Welt, die immer stärker von dem permanenten Bestreben geprägt ist, Spektakuläres zu erzeugen, ist eine solche Haltung bewundernswert. Die Filme, die Salhab aus dieser Haltung heraus realisiert, sind nicht leicht zu konsumieren; vielmehr müssen wir sie uns gewissermaßen erarbeiten. Man könnte sagen, dass diese Art des Filmemachens eine solche Anstrengung ‚verdient‘.

Der kinematografische Weg, den Ghassan Salhab seit mehr als fünf- und zwanzig Jahren unerschütterlich geht, macht ihn zu einem der bedeutendsten Filmemacher des libanesischen Kinos nach dem Bürgerkrieg. Dieser Umstand hat ihn nicht zu einer Vaterfigur werden lassen, sondern zu einem eher einsamen Künstler (was, wenn man ihn näher kennenlernt, sehr stimmig wirkt). Ein einsamer Mensch, der gewissermaßen unmittelbar über einer libanesischen Szene schwebt, von der es heißt, sie befinde sich im Umbruch. Salhabs unleugbare Andersartigkeit, die er sich inmitten des Beirutertümmels bewahrt hat, gründet vor allem auf der Konsequenz, Ausdauer und Produktivität seiner Arbeitsweise.

In den 1980er bis Mitte der 1990er Jahre realisierte Salhab eine Reihe von Kurzfilmen, darunter *The Key*, *After Death* und *Afrique Fantôme*, mit denen er bereits seinen ganz eigenen Stil entwickelte. Später entstanden kontinuierlich alle drei bis vier Jahre abendfüllende Spielfilme: *Phantom Beirut*, *Terra Incognita*, *The Last Man* und

The Mountain. Zusammen mit *Al-wadi* bilden diese Filme heute den Kern seines Œuvres. Die drei zuerst genannten stellen eine bahnbrechende Trilogie über das Thema Melancholie in Beirut dar, ohne von vornherein als solche konzipiert worden zu sein. Mit *(Posthume)*, einem experimentellen, mittellangen Film von außergewöhnlicher Ästhetik und metaphysischer Qualität, schloss Salhab diese Reihe ab – gewissermaßen ein Postskriptum aus der Unterwelt.

Auch einige kürzere Filme, zugleich visuelle Essays, Studien und intime Tagebücher, in denen Fiktion und Dokumentarisches häufig miteinander kombiniert sind, zählen zu seinem hybriden, polymorphen Werk: *La Rose de Personne*, *My Living Body*, *My Dead Body* und *Narcissus Lost* sowie die beiden einzigartigen Filme *1958* – ein abendfüllender Dokumentarfilm – und, noch weniger bekannt als dieser, *Brief Encounter with Jean-Luc Godard, or, Cinema as Metaphor*.

Ein flüchtiger Wiederhall des Lebens

Ghassan Salhabs Filme sind ausnahmslos poetisch-philosophische Essays (wobei dieser Begriff hier auch in seiner ursprünglichen Bedeutung gemeint ist: als Versuch). In seinen Inszenierungen stellt er das Bild an sich (Film/Video, bewegt/statisch, Oberfläche/Tiefe) ebenso infrage wie das Narrativ selbst (Dokumentarfilm/Fiktion, kollektiv/persönlich, Zeugnis/Interpretation, wahr/unwahr, empathisch/distanziert, diegetisch/extradiegetisch). Das, woran Salhab arbeitet bzw. das, was umgekehrt an ihm arbeitet, ist die grundlegende Frage der doppelten Unmöglichkeit, in der Welt zu sein und nicht zu sein. Dies führt zu einer Art des Filmemachens, die von einer gleichermaßen ontologischen und existenziellen Ungewissheit bestimmt wird und die Beziehung des Regisseurs wie auch des Zuschauers zur Erzählung, zu den Bildern, der Inszenierung und zur Kunst an sich tief prägt.

Salhabs präzises Bewusstsein für die tragische, manchmal pathetische Dimension historischer Existenz verleiht seiner Arbeit eine bestimmte Form empathischer Distanz. Selbstverständlich hat die Erfahrung des Krieges in seinem Heimatland, haben all die damit einhergehenden Schrecken und Absurditäten diese Disposition noch verstärkt. Übrig bleibt ein überwältigendes Gefühl von historischer und existenzieller Melancholie, verkörpert und entkörperlicht von Figuren, die sich langsam von einem Film zum nächsten bewegen, von einsam umherstreifenden Geistern (oder Vampiren, wie in *The Last Man*), die für sich selbst so abwesend sind wie für andere. Indem diese Wesen in die entferntesten kinematografischen Ecken gezwungen werden, beginnt die Substanz dieser Wesen sich auf die unwahrscheinliche Möglichkeit ihrer Präsenz zu reduzieren, im wörtlichen wie im übertragenen Sinn. In *Afrique Fantôme* formuliert der alte Mann dies auf dem Totenbett: „Das, was eine Aufzeichnung aufnimmt, ist nichts anderes als ein Geist.“ Das Leben, das uns gegeben ist, ist nur ein flüchtiges Flattern (eines Flügels, einer Wimper, eines Herzens, was immer wir möchten); nur an wenigen Orten, bei wenigen Menschen können wir Trost finden. Weder die Liebe noch der Krieg bieten einen Ausweg. *Phantom Beirut* zeigte bereits, was man auch als Motto von *Al-wadi* verstehen könnte: *post bellum omne animal triste*. Schlimmer noch, selbst der Tod scheint keine Erholung zu bringen – niemand in Salhabs Filmen ist trauriger als die geisterhaften Figuren, die darin herumspuken; selbst wenn die Schwelle zum Leben nach dem Tod überschritten wurde wie in *The Mountain*, handelt es sich dabei um einen Film, der analog zu seinem Schlussbild, das an eine nächtliche Gruft erinnert, mit der Grabinschrift enden könnte: *post mortem omne animal triste*.

Wiedergeburt im nächsten Film

Der einzige Weg, den dieser Filmemacher verfolgt – der einzige, der uns allen offensteht –, ist der durch das Land der Toten, jenes Land, das wir alle irgendwann einmal betreten müssen, nachdem wir auf dem Weg dorthin unser Gedächtnis verloren und verzweifelt versucht haben, uns an ein paar Überbleibsel aus der Vergangenheit zu klammern, um einige Fragmente einer Gegenwart zurückzuerobern, die sich uns aber ebenfalls entzieht. Einer der Darsteller in *Phantom Beirut* sagt in einem extradiegetischen Kommentar innerhalb des Films: „Wir möchten wieder auferstehen; wiedergeboren werden. Obwohl wir nicht wirklich tot sind. Wir sind nur dabei zu sterben.“ Genau das ist auch Salhab: Ein Sterbender, der uns unablässig daran erinnert, dass auch wir sterben. Ist das der Grund dafür, dass er meines Wissens der einzige Filmemacher ist, der seinen eigenen Tod in einem seiner Filme vorkommen lässt? Am Ende von *The Mountain* sieht man ihn ganz unerwartet wenige Sekunden lang im Schnee liegen; die Kamera fängt seinen letzten Atemzug ein, nachdem er sich offenbar gerade mit einer Schrotflinte umgebracht hat. Dieses nichtdiegetische Einbringen seiner selbst in sein eigenes fiktives Universum beschwört ein außergewöhnliches Bild herauf, in dem der filmische Selbstmord des Regisseurs im wörtlichen und übertragenen Sinne zu einem Abfluss wird, durch den sein Blut ebenso wie der Film selbst entweichen. Die einzige Art von Wiedergeburt, die ihm möglich ist, scheint jene zu sein, die sich in Form seines nächsten Films realisiert. Vielleicht aber geht es ihm weniger um eine Wiedergeburt als um ein vorübergehendes Überleben, oder vielmehr um einen bloßen, flüchtigen und vielleicht allerletzten Sprung in eine niemals endende kinematografische Agonie hinein. *Al-wadi* ist der jüngste dieser präletalen Energieschübe von Ghassan Salhab, die uns zeigen, dass er, ob er will oder nicht, noch immer unter uns weilt – auch wenn er manchmal davon träumt, schon beinahe keiner mehr von uns zu sein.

Raphaël Millet



© About Productions

Ghassan Salhab wurde 1958 in Dakar (Senegal) geboren. Neben der Arbeit an seinen eigenen Filmen ist Ghassan Salhab als Drehbuchautor im Libanon und in Frankreich tätig. Im Libanon arbeitet er außerdem als Dozent für Film. Texte von Ghassan Salhab sind in verschiedenen Zeitschriften erschienen. 2012 publizierte er seinen ersten Erzählband *Fragments du livre du naufrage*.

Filme

1986: *La clef* (15 Min.). 1991: *Après la mort* (21 Min.). 1991: *L'autre* (10 Min.). 1994: *Afrique Fantôme* (21 Min.). 1998: *Beyrouth Fantôme* (116 Min.). 1999: *De la séduction* (Koregie: N. Khodor, 32 Min.). 2000: *La rose de personne* (10 Min.). 2000: *Baalbeck* (Koregie: Akram Zaatari und M. Soueid, 56 Min.). 2002: *Terra incognita* (120 Min.). 2003: *Mon corps vivant, mon corps mort* (14 Min.). 2004: *Narcisse perdu* (15 Min.). 2005: *Brève rencontre avec Jean-Luc Godard, ou le cinéma comme métaphore* (40 Min.). 2006: *Le dernier homme / The Last Man* (101 Min.). 2006: *Temps mort* (7 Min.). 2007: *(Posthume)* (28 Min.). 2009: *1958* (66 Min.). 2011: *La Montagne / The Mountain* (80 Min.). 2014: *Al-wadi / The Valley*.