

Originalität oder Abklatsch?

Bemerkungen zu den Stilmerkmalen des arabischen Films

Der arabische Spielfilm blickt auf eine mittlerweile über 70jährige Geschichte zurück, die Zahl seiner Werke hat die 3000 Grenze überschritten. Seine Anfänge reichen in die frühen 20er Jahre zurück, als in einigen arabischen Ländern wie Syrien, Ägypten und Tunesien Filmliebhaber und Theaterkünstler sich um die Einführung des neuen Mediums verdient machten. Insbesondere in Ägypten entwickelte sich aufgrund seines regen kulturellen Lebens und dem Engagement einiger Theatergruppen schnell ein großes Interesse für den Film. Die Produktion nahm nach der Herstellung des ersten ägyptischen Langspielfilms, *Layla*, den die Theaterschauspielerin ^cAziza Amir¹ 1927 produzierte, stetig zu, bis sie in den Jahren zwischen 1945 und 52 einen Schnitt von 48 Langspielfilmen erreichte². Der Grund dafür lag in den Investitionen ägyptischer Geschäftsleute, allen voran Talaat (Tal^cat) Harb, dem Direktor der Misr Bank, der 1935 mit dem auf dem neuesten Stand der Technik eingerichteten "Studio Misr" den Grundstein der ägyptischen Filmindustrie legte. Diese Industrie belieferte bald die gesamte arabische Welt und setzte Maßstäbe für die Produktion der Nachbarländer.

Die wichtigsten Genres der ägyptischen Filmindustrie kristallisierten sich während den 30er Jahren heraus. Zu ihnen zählten der Gesangs- bzw. Musikfilm, das Melodrama, die Farce und zeitweilig der Abenteuer- bzw. Beduinenfilm. Die Inhalte bestanden in der Regel aus rührseligen und häufig unglücklichen Liebesgeschichten, einer Ansammlung von komischen Situationen und Begebenheiten oder aus märchenhaften Erzählungen im Stile von Tausendund-einer Nacht. Im Verlauf des Booms, der Ende der 40er Jahre als eine Folge der Einfuhrbeschränkungen während des Zweiten Weltkrieges einsetzte, entwickelte sich eine neue populäre Formel. Sie bestand aus einem unterhaltsamen

1 Zur Transkription arabischer Namen siehe die Notiz am Ende des Beitrags

2 Georges Sadoul, *Cinema in the Arab Countries*, Beirut, 1966, S. 287

Genre-Mischmasch, der bei allen Filmgattungen von der Farce bis hin zum Melodram Anleihen machte und mit einem obligatorischen Happy-End versehen war. Tanz, insbesondere Bauchtanz sowie Musik und Gesang wurden als unerlässlich betrachtet. Elemente des amerikanischen Revuefilms hielten Einzug. Die Adaption erfolgreicher Hollywoodfilme war keine Seltenheit.

Im Verlauf der 50er und 60er Jahre weitete sich das Spektrum zusätzlich. Neue Genres wie der Kriminalfilm traten auf sowie der melodramatische Realismus. Während der 70er und 80er Jahre entwickelte letzterer sich zum "Sozialen Drama", einer Art Actionfilm mit sozialkritischen Untertönen. Zur selben Zeit flossen Bestandteile des ost-asiatischen Karate-Films ein. Die alten Genres Farce, Melodram und Musikfilm traten in dieser Phase zunehmend den Rückzug an.

Allen populären Gattungen, die der ägyptische Film im Lauf seiner Geschichte hervorgebracht hat, ist die unbedingte Entschlossenheit zur Unterhaltung und die beständige Kompromißbereitschaft gegenüber dem allgegenwärtigen Motto "al-gumhur 'cayiz kidda" (umgangssprachlich: Das Publikum will es so) gemeinsam.

Ähnlich wie das amerikanische Hollywood lebt die ägyptische Filmindustrie vom Image seiner teilweise äußerst berühmten Stars (zu denen auch Omar Sharif (Umar ash-Sharif) gehörte). Ihnen und der anfänglichen Mitwirkung populärer Sänger und Sängerinnen war es zu verdanken, daß der ägyptische Film eine wichtige Hürde überbrückte, die bis heute den innerarabischen Austausch von Filmen erschwert: die stark voneinander abweichenden Dialekte von Mashrek (maṣṣhrik) und Maghreb (magħrib), dem Osten und Westen der arabischen Welt. Der kontinuierliche Konsum der ägyptischen Massenware führte dazu, daß das Publikum in weiten Teilen der Region eine zumindest passive Kenntnis des ägyptischen-Dialekts erwarb. Dieser Umstand verschaffte dem Vertrieb ägyptischer Filme Vorteile, in deren Genuß arabische Konkurrenten aus Tunesien, Algerien oder Syrien nur im Ausnahmefall kamen.

In fast allen arabischen Ländern versuchten private Unternehmer unmittelbar nach ihrer jeweiligen nationalen Unabhängigkeit das kommerzielle ägyptische Modell zu kopieren. Nicht selten bedienten sie sich dabei ägyptischen Know-hows. In der ersten Produktionsphase des Iraks, die von 1945 bis 51 währte, gingen private irakische Unternehmer mehrere Koproduktion mit Ägypten und dem Libanon ein.³ Erfolgreiche ägyptische Regisseure wie Ahmad Badrakhan, Niazi Mustafa und Ahmad Kamil Mursi führten bei diesen Werken Regie.

3 Shakir Nouri, *A la recherche du cinéma irakien 1945-1985*, Paris, 1986, S. 53 f

Die ägyptischen Filmgenres, allen voran das Melodrama stießen beim Publikum auf so großen Zuspruch, daß man im Irak zu dieser Zeit ein gutes Dutzend Melodramen verfilmte.⁴ Sie unterschieden sich kaum von den ägyptischen Produkten:

Es ist immer die Liebe, die den ersten Platz einnimmt, gewürzt mit gemeinen Verführungen, Vergewaltigungen, Ehebrüchen, Gefängnissen, Toten, Selbstmorden und Geisteskrankheiten, die vor dem Hintergrund eines finsternen Unglücks stehen, an dem sich das sympathische Opfer entwickelt.⁵

Auch in Syrien entstanden während der 60er und 70er Jahre mehrere privat finanzierte Werke unter der Regie ägyptischer Regisseure, u.a. Hilmi Rafla und ⁶Atif Salim. Die Anlehnung der kommerziellen syrischen Filme an ägyptische Konzepte hält auch heute noch an. Die jüngsten Werke des syrischen Komikers Doureid (Durid) Laham, die auch in Ägypten Verbreitung gefunden haben, legen die gleiche Mischung von Sozialkritik, Situationskomik, musikalischen Einschüben und theatralischer Darstellung an den Tag wie der ägyptische Kommerzfilm.

Im Maghreb zeigten die ersten Filmemacher ebenfalls Interesse für die populären Genres. Der Tunesier Omar Khlifi (⁶Umar Khalifi) nutzte in seinen Werken, insbesondere in *Schreie* (surakh, franz.: *Hurlements*, 1972), das von der Situation der Frau auf dem Lande handelt, bewußt die ägyptische Formel. Seine Sozialkritik verpackte er in eine melodramatische Handlung, um dem Publikum das zu geben, was es gewohnt war.⁶ In Marokko hingegen entstanden im selben Zeitraum einige vom ägyptischen Musikfilm inspirierte Gesangsfilme.⁷

Die engsten Verbindungen zum großen Bruder am Nil besaß der Libanon. Das Land exportierte nicht nur einige seiner größten Stars nach Ägypten, wie Asmahan, Farid al-Atrash und Sabah, sondern bildete auch einen Umschlagplatz ägyptischer Kommerzfilme. Libanesishe Distributeure monopolisierten bis in die 60er Jahre den Export ägyptischer Filme. Darüberhinaus entwickelte sich die libanesishe Filmindustrie zu einem produktiven Ableger des "Hollywood am Nil" und stellte während der 60er Jahre bis zu 25 Filme jährlich her.

Der Einfluß der filmindustriellen kommerziellen Schemata blieb für das arabische Filmschaffen bis in unsere Tage hinein bestimmend und dies, ob-

4 S. Nouri, S. 123 f

5 S. Nouri, S. 122

6 Wassyla Tamzali, *En attendant Omar Gatlatto*, Algier, 1979, S. 177

7 Ferid Boughedir, *Les quatre voies du cinéma marocain*, in: Guy Henbelle, *Cinéma du Maghreb*, CinémaAction Nr. 14, Paris, 1981, S. 208

wohl in vielen arabischen Ländern, d.h. in Syrien, Algerien, Ägypten und z.T. in Tunesien der sogenannte arabische Sozialismus, den man in diesen Ländern nach der nationalen Unabhängigkeit zur Staatsdoktrin erhob, für eine staatliche Monopolisierung von Produktion und Vertrieb sorgte. In Syrien und Algerien beispielsweise sollte das Andere Kino (as-sinema al-badila) bzw. das Neue Kino (sinima dǧidid) ein Gegenstück zur kommerziellen ägyptischen Traumfabrik bilden. Doch die staatliche Produktion beschränkte sich meist auf zwei bis fünf Filme jährlich. Ökonomische Zwänge führten bald zu einer Anpassung des staatlichen Agit-Props an den Kommerzfilm.

Die Versuche intellektueller Filmemacher, unabhängig von Staat und Kommerz einen arabischen Autorenfilm zu kreieren, müssen als marginale Erscheinung angesehen werden. Das Neue Arabische Kino, wie es bisweilen genannt wird, setzte in den 70er Jahren ein und kann bis heute kaum ohne öffentliche Subventionen oder Abnehmer außerhalb der arabischen Welt auskommen.

Die nahezu unanfechtbare Dominanz des arabischen, allen voran ägyptischen Kommerzfilms mit seinen industriellen Herstellungsverfahren und Mustern, die ihn als Bestandteil der modernen Massenkultur ausweisen, verführt zur Vorstellung, daß es sich beim arabischen Filmschaffen in erster Linie um eine entfremdete, vom Westen importierte Ausdrucksform handelt. Populäre Genres wie der ägyptische und libanesische Musikfilm, der sich zeitweise Elemente des amerikanischen Revuefilms bediente, gelten als Prototypen des Abklatsches. Die Wahl des verwestlichten bürgerlichen Milieus als Schauplatz untermauert diesen Eindruck zusätzlich.

Die folgenden, im übrigen auf arabisch veröffentlichten Zeilen, mit denen der französische Kritiker Claude Michel Cluny das kommerzielle ägyptische Filmschaffen beschrieb, legen davon Zeugnis ab:

Ägypten hat den Film übernommen, genauso wie es andere Techniken und Produkte übernahm. Sie wurden ihm von einem mechanisierten Westen angeboten, der mit Hilfe seiner wirtschaftlichen Macht, seines ideologischen und kulturellen Einflusses vorherrscht. Obwohl die "Cineasten" aus Kairo und Alexandria die ersten waren, sind sie dem realen Ägypten nicht näher gekommen. Etwa ein halbes Jahrhundert lang blieben sie ihrer eigenen Kultur fremd. Stattdessen ließen sie sich von schlecht analysierten europäischen Vorstellungen leiten, deren Rätsel sie nicht gelöst hatten. Zum Aufbau ihres "nationalen" Filmschaffens haben sie sich auf die Gestaltung von vulgären (Cabaret) oder spektakulären (Literatur, Theater, Gesang) Bildern gestützt."⁸

8 Claude Michel Cluny, as-sinema al-maghribiyya, in: Muhammad Kamil al-Kalyubi u.a., as-sinema al-^carabiyya wal-ifrikiyya, Beirut, 1984, S. 46

Lange Zeit galt vielen Kritikern das engagierte "sozialistische" Kino sowie der individualistische, meist vom Westen koproduzierte Autorenfilm als die authentischste Annäherung an Alltag und Leben der arabischen Welt. Leicht verständlich ist diese Theorie angesichts der Funktion, die das Filmschaffen in den meisten arabischen Länder nach der Unabhängigkeit einzunehmen begann. Es diente u.a. als Katalysator der sich formierenden nationalen Identität. Die politische und im Falle insbesondere der Maghrebstaaten auch kulturelle Abhängigkeit von Europa hatte dazu beigetragen. Sie war es im wesentlichen, die in der arabischen Welt, mit Ausnahme Ägyptens, die Entwicklung eines eigenen Filmschaffens verhinderte. Insbesondere in den Maghrebländern, in denen vor der Unabhängigkeit zwar an die 200 Spielfilme europäischer Filmemacher entstanden, jedoch nur sechs Werke unter arabischer Regie realisiert werden konnten, bildete der Einstieg in die Filmbranche eine nationale Errungenschaft. Die Aneignung des Films in Algerien und Palästina beispielsweise stand in direkter Verbindung mit der Formierung des Widerstands gegen die Besatzungsmacht. Das Medium wurde insbesondere in staatlichen Produktionen für die realistische Darstellung des Alltags und der Lebensumstände der autochthonen Bevölkerung sowie der unterprivilegierten Klassen verwandt. Die scheinbar objektiv reflektierenden Eigenschaften des realistischen Genres boten den ehemals kolonisierten, ihres Bildes beraubten arabischen Völker eine Möglichkeit der Selbstbestätigung.

Der konservierende Realismus reagiert in der heutigen arabischen Welt auf eine doppelte Aggression: Mit dem sozialen Wandel, der mit der Erlangung der Unabhängigkeit unter dem Banner einer anspruchsvollen und ehrgeizigen Modernität einsetzte, hat sich die rein äußerliche Aggression der Kolonialzeit in eine innere Aggression verwandelt.⁹

Rein formal gesehen, besitzt der Realismus keine Wurzeln in der arabischen Kultur. Die für viele Werke typische Handlungsstruktur, die auf der Vorstellung des problematischen Helden und dem konflikthaften antagonistischen abendländischen bzw. griechischen Drama basiert, ist der arabisch-islamischen Kultur ebenso fremd wie das scheinbar objektive, räumlich figurative, dem realistischen Code folgende Abbildungsverfahren.

Daß der Realismus dessen ungeachtet als ein Zeichen nationaler Identität gewertet wurde, zeigt, daß auf die Frage nach kultureller Authentizität, im Sinne einer Verbundenheit mit der autochthonen Kultur, keine simplifizierende Antwort gegeben werden darf. Die Frage, ob der arabische Film inklusive seiner populären und kommerziellen Genres eine entfremdete Massenware dar-

9 Mohamed Aziza, *L'image et l'Islam*, Paris, 1978, S. 67

stellt, oder ob er nicht auch Elemente der traditionellen Kultur transportiert, ist durchaus nicht geklärt. Eine Möglichkeit sie zu beantworten, besteht darin, die Wechselbeziehung zu untersuchen, die zwischen autochthonen Gestaltungsmitteln wie Bildender Kunst, Erzählkunst, Theater, Musik und dem neu eingeführten Medium Film entstanden ist.

Die islamische Kunst im Film

Die Entdeckung der Zentralperspektive ist eine der bedeutsamsten Errungenschaften der abendländischen Renaissance und gilt als der erste Schritt hin zum Prinzip der Fotografie. Sie bildet das Fundament, auf dem der gegenständliche Code fußt und trägt entscheidend zum räumlichen Eindruck der Abbildung bei. Die Zentralperspektive stellt eine genau definierte Beziehung zwischen Betrachter und Bildgegenstand her. Sie versetzt ihn in die Lage, die abgebildeten Entfernungen und Größenverhältnisse richtig einzuschätzen und suggeriert ihm gleichzeitig die Existenz eines einzig möglichen Blickwinkels. Der Fluchtpunkt im Bild bündelt den Blick des Betrachters und legt ihn auf einen Standpunkt außerhalb des Abgebildeten fest. Wohl zu Recht kann man behaupten, daß die perspektivische Raumvorstellung den analytischen "objektiven" Blick fördert und eine Trennung zwischen Subjekt und Objekt statuiert. Sie ist es, die den Analogiecharakter figurativer Abbildungen zur Realität herstellt.

Im Gegensatz zur abendländischen Malerei kennt die islamische Kunst aufgrund ihres tendenziell abstrakten Charakters keine Gleichsetzung von Kunst und Realität. Das Ornament, bzw. die "Arabeske", wie es in der Renaissance getauft wurde¹⁰, gilt als die abstrakteste und gleichzeitig als die "authentischste" aller islamischen Kunstformen. Mit dem Ornament soll weder die Realität symbolisiert, noch eine konkrete metaphysische Äußerung getroffen werden. Für das islamische Ornament gilt daher:

Seine Abstraktion ist nicht die einer chemischen Formel, die die vereinfachte Symbolisierung irgendeiner Realität darstellt, sondern bildet, ähnlich wie bestimmte mathematische Abstraktionen, eine eigene unabhängige Realität.¹¹

Die traditionellen islamischen Gestaltungsprinzipien, zu denen u.a. die flächige Farbigekeit der Miniaturmalerei sowie die ornamentale Rhythmisierung von Licht und Schatten in der Arabeske zählen, haben bislang kaum Eingang in den arabischen Film gefunden. Stattdessen hielten sich arabische Cineasten

10 Oleg Grabar, *The Formation of Islamic Art*, New Haven, 1987, S. 193

11 O. Grabar, S. 191

in ihren Kompositionen fast durchweg an die klassischen Regeln der abendländischen Kunst, den Goldenen Schnitt und die perspektivische Darstellung - und dies, obwohl die Bekanntschaft mit der Bildenden Kunst europäischen Zuschnitts vergleichsweise jung ist. In Ägypten beispielsweise eröffnete man die erste Kunsthochschule erst 1908.¹²

Erste Versuche, der visuellen Gestaltung im arabischen Film besondere Aufmerksamkeit zu widmen, wurden erst seit Ende der 60er Jahre von Vertretern des arabischen Autorenfilms unternommen. Der ägyptische Filmarchitekt und Regisseur Chadi Abdessalam (Shadi ^cAbd as-Salam) erklärte die Beschäftigung mit dem Bild zum vordringlichsten Ziel der kurzlebigen Abteilung des Experimentellen Films (*wahdat al-film at-tadriji*), die eine Unterabteilung des staatlichen Dokumentarfilmzentrums bildete und zu deren Leiter er 1968 ernannt wurde. Der 1986 verstorbene Abdessalam zählte zu den herausragendsten ägyptischen Ausstattern und Filmarchitekten und muß als der erste Autorenfilmemacher Ägyptens angesehen werden. Die Kurzfilme seiner Abteilung - bis auf wenige Ausnahmen ausschließlich Dokumentarfilme - hoben sich im wesentlichen dadurch hervor, daß sie auf den als obligatorisch geltenden Kommentar verzichteten. Das Bild wurde als der entscheidende Informationsträger betrachtet. Den Filmemachern dieser Abteilung, zu denen u.a. ^cAtif al-Bakri, Samir ^cUf und Ibrahim al-Mugi zählten, wurde beim Materialverbrauch keine so engen Grenzen gesetzt, wie es sonst der Regel entsprach. Als das herausragendste Beispiel dieser Arbeitsweise gilt Abdessalams Kurzfilm *Horizonte* (*afak*, 1973), der völlig kommentarlos ein Panorama der derzeitigen künstlerischen Aktivitäten des Landes entfaltet.

Chadi Abdessalams erster und einziger Langspielfilm *Die Mumie* (*al-mumya'*, engl. Titel: *The Night of Counting the Years*, 1969) bemüht sich um die Anwendung autochthoner Gestaltungsprinzipien. Sein Interesse gilt allerdings nicht der islamischen, sondern allein der altägyptischen Kunst. Auf ideologischer Ebene korrespondiert es mit dem Pharaonismus der 20er und 30er Jahre, wie ihn u.a. der Schriftsteller Taha Husain und der Bildhauer Mahmud Mukhtar vertraten.

Der Versuch, das islamische Erbe für die visuelle Gestaltung einzusetzen, wurde bisher nur von dem Tunesier Nacer Khemir unternommen. In seinen Filmen *Die Wüstenvermesser* (*al-ha'imun fis-sahra'*, 1984) und *Das verlorene Halsband der Taube* (1990) läßt Khemir das sagenhafte maurische Andalusien wiederaufleben. Die Bilder, die er dazu findet, geben einen entscheidenden

12 Shaukat ar-Rabi^ci, *al-fann at-tashkili al-mu^casir fi al-watan al-^carabi* 1885 - 1985, Kairo, 1988, S. 19

Wesenszug islamisch-arabischer Gestaltung wieder: Während die Außenwelt, d.h. Landschaft und das äußere Erscheinungsbild vieler islamischer Städte durch die Monotonie der Wüste und des allgegenwärtigen Staubes gekennzeichnet waren, pflegte man die Innenwelt und die Gegenstände des täglichen Gebrauchs äußerst farbig zu dekorieren.¹³ In seinem Film folgt Khemir diesem Prinzip. Die Lehmarchitektur einer alten Stadt im Süden Tunesiens belebt er mit den nuancenreichen Farben der Kostüme und geschmackvoll dekorierten Einrichtungsgegenständen. Darüberhinaus bedient er sich für die Filmhandlung des phantastischen Charakters der Miniaturbilder, die mitunter als Illustration fiktionaler und märchenhafter Erzählungen dienten.

Signifikanz des Raumes

Eine junge schöne Frau in bäuerlicher Tracht flieht durch eine nächtliche Landschaft. In aller Eile stürmt sie über Felder und Haine, bahnt sich ihren Weg durch das Gestrüpp. Im Mondschein flimmern die Blätter und Äste, durch die der Wind streift. Ihr Rascheln schreckt die Flüchtende auf. Die heftige Bewegung der Bäume wirkt bedrohlich, als ob jeden Augenblick jemand aus ihrem Schatten treten könnte, um der schutzlosen jungen Frau den Weg zu versperren. Das besondere Eigenleben des Raumes, das sich hier in Youssef Chahines (Yusuf Shahin) Carmen-Adaption *Der Ruf der Liebenden* (nida' al-ḥshak, 1960) entfaltet, bildet im kommerziellen arabischen Film eine Seltenheit.

Die Auffassung, daß ein fotografisches Abbild nur bloße Analogie des Realen ohne spezifische Signifikanz sei, kennzeichnet stattdessen den Umgang vieler arabischer Regisseure mit dem Filmbild. Eine expressive räumliche Gestaltung bildet tendenziell die Ausnahme ebenso wie Stilleben von Landschaften oder Dingen. Der Raum, im Sinne von Milieu und Lebensraum, wird oft nur als einfaches Zeichen benutzt, zur Charakterisierung von zeitlichen und geographischen Gegebenheiten oder zur Bezeichnung des sozialen Status von Personen. Sein Einsatz als atmosphärischer Stimmungsträger bleibt auf einen oberflächlichen Ausdruck ohne symbolische Tiefe beschränkt. Ein besonders eindrückliches Beispiel dafür bieten die Liebesszenen im ägyptischen Spielfilm. Seit den Musikfilmen mit Muhammad ^cAbd al-Wahhab spielen romantische Begegnungen zweier Liebenden vorzugsweise in einem Boot auf dem Nil

13 Richard Ettinghausen, *The Man-Made Setting*, in: Bernard Lewis (Hrsg.), *The world of Islam*, London, 1976, S. 68

oder in Parkanlagen und Gartencafés, die an den Fluß angrenzen.

Einer der erfolgreichsten ägyptischen Werke des Jahres 1991, *Al-Kitkat* des Neuen Realisten Daoud Abd El-Sayyed (Dawud ʿAbd as-Sayyid), eine Adaption des Romans "Malik al-Hazin" von Ibrahim Aslan, ist in einem an sich malerischen Ambiente situiert, den Gassen al-Kitkats im ärmlichen kairiner Stadtteil Imbaba. Der blinde Shaykh Husni besitzt ein altes Haus inmitten der Gasse, das nicht nur für ihn von finanziellem Interesse ist. Yusuf, Husnis Sohn, möchte mit dessen Verkauf seine Auswanderung finanzieren, und der Metzger träumt davon, es abzureißen und an seiner Statt ein einträglicheres Gebäude zu errichten. Doch zum Mißmut aller stellt sich heraus, daß Shaykh Husni es einem Rauschgift-Händler gegen eine tägliche Ration Haschisch verpfändet hat. Trotz und gerade wegen seiner Behinderung gelingt es Shaykh Husni, alle Parteien gegeneinander auszuspielen und deren eigennützige Ziele im ganzen Stadtteil anzuprangern.

Die Gasse mit ihren Häusern und Wohnungen (im übrigen ganz im Studio aufgebaut) ist eng mit der Handlung verbunden. Sie bestimmt mit ihren überbevölkerten engen Behausungen, den schmalen schmutzigen Durchgängen, die von den Frauen als Küche und Waschraum benutzt werden, der Ruine, in der die Männer des Nachts ihren Gram mit Bier wegschwemmen oder der engen Garage, in der Shaykh Husni sich heimlich zu einer Haschischrunde trifft, das Rollenverhalten der Protagonisten. Der Raum bildet einen Spiegel der sozialen Verhältnisse. In Verbindung mit der Psychologie einer Figur tritt er jedoch nie. Das Verhältnis der Protagonisten zu ihrer räumlichen Umgebung bleibt immer durch "objektive" Maßeinheiten, d.h. durch den alltäglichen funktionalen Gebrauch bestimmt. Der Raum selbst besitzt kein Eigenleben, an keiner Stelle entspricht er der subjektiven Wahrnehmung der Protagonisten.

Ein etwas anderes Raumverständnis findet sich in den Filmen des Algeriers Mohamed Lakhdar Hamina. In seinem Film *Die Chronik der glühenden Jahre* (1974), der im Cinemascope-Format aufgenommen wurde, ist das Verhältnis der Charaktere zum Raum zwar ebenfalls sozial definiert, erweist sich aber als eine viel intensivere wechselseitigen Beziehung von Raum und Figuren, als dies in *Al-Kitkat* der Fall ist. Zu Beginn des Films stehen die abgerissenen Bauern auf ihrem staubigen Land und hoffen auf Regen. Die langen Einstellungen von der ausgedörrten rissigen Erde im gleißenden Sonnenlicht, vom verdursteten Vieh und vom angespannten Gesicht eines Bauern und seines Kindes erzeugen eine knisternde Spannung. In der nächsten Szene hat sich eine große Bauernfamilie zur Nachtruhe in ihrer ärmlichen Lehmhütte versammelt: Der Vater betätigt den Schleifstein - nichts anderes ist zu hören - die anderen kauern regungslos am Boden, nur ein Kind steht auf und geht zum Wasserbeu-

tel. Es will ihn öffnen, doch der schwere Beutel rutscht ihm aus. Der Inhalt fließt auf den Boden. Die bedrückte Stimmung, die die Bilder der schweigenden Familie erzeugen und die beim Vergießen des Wassers ihren Höhepunkt erreicht, wird durch die Kargheit der Einrichtung und die dunklen Farben der Bilder verstärkt. Das Verhältnis der Menschen zu ihrem Lebensraum bewegt sich in *Die Chronik der glühenden Jahre* nicht nur auf einer quasi-objektiven deskriptiven Ebene, sondern visualisiert darüberhinaus eine Reihe von abstrakten Vorstellungen wie Wassermangel, Dürre und das angespannte Warten auf Regen.

In *Sama - Die Spur* (1982) der Tunesierin Néjia Ben Mabrouk läßt sich eine weitere, wenn auch für den arabischen Film eher ungewöhnliche Form der Raumgestaltung beobachten. Ben Mabrouks Werk zeigt die Emanzipation eines jungen Mädchens von den Zwängen des Elternhauses. Ihre Kindheit verbringt Sabra in einem Einfamilienhaus in der Provinz, in dem sie sich die meiste Zeit aufhält, da ihr das Spielen auf der Straße verwehrt wird. Die Öffnungen des Hauses bestimmen das Verhältnis des Mädchens zur Außenwelt. Sie dienen als Ausblick nach außen, in die Welt der Brüder und des Vaters und als Schutz vor fremden Blicken, die in den intimen familiären (weiblichen) Bereich dringen könnten. Das Haus erscheint immer dunkel, die Fenster sind verhangen, das Sonnenlicht fällt höchstens als ein kleiner unscheinbarer Fleck in die Räume ein. Dieses Intérieur steht in krassem Gegensatz zur Außenwelt. Dort herrscht gleißendes Licht, das Sabra bei ihren wenigen Ausgängen zu blenden droht.

Jahre später: Sabra steht kurz vor dem Abitur und muß auf ein Gymnasium in die Hauptstadt. Nur mit Mühe kann ihre Mutter eine Unterkunft für sie finden. Der angemietete Raum in der Kasbah gleicht einem finsternen Verlies, ohne Fenster und elektrisches Licht. Allein mit ihren Büchern in der finsternen Behausung eingeschlossen und von der Vermieterin mißtrauisch bewacht, wird die junge Frau von Ersticken anfallen heimgesucht.

Die häusliche Umgebung erhält in diesem Film eine tiefere und weitaus vielschichtigere Bedeutung als beispielsweise in *Al-Kitkat* oder in *Die Chronik der glühenden Jahre*. Die Beschaffenheit des Raumes korrespondiert mit den inneren Regungen der Protagonistin, übersetzt quasi ihre Psyche in ein sichtbares Bild.

Die Verwendung des Raumes als Ausdruck für die psychische Verfassung von Figuren ist aus der abendländischen Literatur und Filmkunst wohlbekannt. Sinnbilder dieser Art werden als metonymisch motivierte Symbole bezeichnet. Die Verwendung der schönen und morbiden Stadt Venedig als Todessymbol

zählt zu dieser Form von symbolischer Gestaltung.¹⁴ Der Einsatz einer metonymisch motivierten Symbolik zeugt von einem differenzierten Umgang mit Bildern. In der arabischen Welt tritt sie vor allem im Autorenfilm in Erscheinung.

Die Sprache der Symbole

Die Verwendung von Symbolen ist in der traditionellen arabischen Kunst, ähnlich wie die figurative Abbildung, keine Selbstverständlichkeit. Die symbolische Darstellung fehlt (ganz im Gegensatz zur Allegorie) nicht nur in der bildenden Kunst weitgehend, sondern auch in einigen Literaturgattungen wie der traditionellen Poesie. Die arabische Dichtung ist zwar für ihren Reichtum an "Bildern" und Metaphern bekannt - lange Zeit galt sogar die Regel, daß möglichst jeder Vers ein vollständiges Bild enthalten müsse¹⁵ - von einer bedeutungsträchtigen Symbolik machten die Poeten jedoch so gut wie keinen Gebrauch. Die einzige Ausnahme bildete die sufische Dichtung, die Form, Topik und Bilder aus der gewöhnlichen Liebespoesie sinnbildlich auf die Liebe des Gläubigen zum Allmächtigen übertrug.¹⁶

Erst die moderne arabische Dichtung und Belletristik begannen Anfang dieses Jahrhunderts Symbole und Mythologien - europäische, altertümliche sowie autochthone - bewußt zu erschließen und in das literarische Schaffen zu integrieren.¹⁷ Im Laufe der 50er Jahre setzte eine weitere Annäherung ein.¹⁸ Sie erfaßte auch Gattungen wie den realistischen Roman, der insbesondere vom Mythos ausgiebig Gebrauch machte.¹⁹ Über ihn flossen eine Reihe von Symbolen in den Film ein, wie beispielsweise mit den syrischen Romanverfilmungen der Werke des palästinensischen Realisten Ghassan Kanafani, *Das Messer* (as-sikkin, 1972) von Khaled (Khalid) Hamada und *Die Betrogenen* (al-makhdu^cun, 1972) von Taufik Salih.

Die funktionale räumliche Gestaltung im arabischen Film geht Hand in Hand mit einem ebenso funktionalen Symbolgebrauch. Die meisten seiner Symbole gehören entweder zum metaphorischen oder zum synekdochischen

14 Gerhard Kurz; Metapher, Allegorie, Symbol, S. 83

15 Charles Pellat, Jewellers with Words, in: B. Lewis, S. 145

16 Hamilton A. R. Gibb, Studies on the Civilization of Islam, Boston, 1962, S. 154 f

17 Salma Jayushi, Trends and Movements in Modern Arabic Poetry II, Leiden, 1977, S. 475

18 Hanan Mikhail-Ashrawi, The Contemporary Literature of Palestine, Ann Arbor, 1983, S. 15

19 Roger Allen, The Arabic Novel. A Historical and Critical Introduction, Manchester, 1982, S.

Typus. Ersterer verwendet ein Bild oder einen Vorgang im annähernd metaphorischen Sinne. Bei letzterem repräsentiert bzw. verkörpert das Symbol als Einzelteil ein Ganzes: Ein einziger Bauer steht so stellvertretend für all seine Standesgenossen.²⁰ Wie in der Literatur konstituiert sich auch im Film die symbolische Bedeutung einer Handlung oder eines Bildes aus dem Gesamtzusammenhang aller Elemente, gleichgültig,

ob es sich nun um Elemente handelt, die in verschiedenen Bildern enthalten (Schnitt) oder in der selben Einstellung abgebildet sind, aber aufeinander folgen (Kamerabewegung) oder aber in derselben Einstellung gleichzeitig auftreten (manchmal als "Schnitt in der Kamera" bezeichnet).²¹

Viele arabische Filme neigen dazu, die unterschiedlichen Elemente möglichst unmißverständlich zueinander in Verbindung zu setzen, um den Gehalt eines Sinnbildes auf eine eindeutige Aussage festzulegen. Dies läßt sich bereits in einem der frühen ägyptischen Werke beobachten, dem ersten Gesangsfilm mit Muhammad ^CAbd al-Wahhab, *Die weiße Rose* (al-warda al-bayda', 1936) von Muhammad Karim. Der Protagonist (^CAbd al-Wahhab) bekommt von der Tochter seines reichen Arbeitgebers eine Rose geschenkt, nachdem er ihr im Garten geholfen hat, die Perlen ihrer gerissenen Kette aufzulesen. In der folgenden Szene kehrt der junge Mann mit der weißen Rose in Händen nach Hause zurück und beginnt zu singen. Parallel dazu zieht die Protagonistin die Perlen ihrer Kette auf. Die Gegenstände bzw. deren Abbilder, die weiße Rose und die hellen Perlen werden auf diese Weise in Beziehung zu den Protagonisten gesetzt. Auch das Verhältnis der Figuren zueinander ist, wie sich im weiteren Verlauf der Handlung zeigt, durch das Bild der weißen Rose definiert. Trotz seiner großen Liebe verzichtet der kleine Angestellte darauf, selbst nachdem er als Sänger zu Ruhm und Ehren gekommen ist, um die Hand der sozial höher gestellten Geliebten anzuhalten. Auf diese Weise wird mit der weißen Rose (ganz im Gegensatz zur roten) die Vorstellung einer reinen, sexueller Beweggründe entkleideten Liebe geweckt. Um diese Bedeutung auszudrücken, begnügte sich der Regisseur Muhammad Karim nicht allein mit der Zusammenstellung von Bildern, sondern bemühte ein zusätzliches (noch eindeutigeres) Ausdrucksmittel, nämlich die Worte des Liedes "ya wardat al-hubb as-safi" (Oh, Rose der reinen Liebe!), die Abd al-Wahhab, die Rose in Händen, parallel zum Auffädeln der Perlenkette singt. Die Gleichsetzung der weißen Rose mit der reinen Liebe wird durch den Text deutlich unterstrichen.

20 Gerhard Kurz; Metapher, Allegorie, Symbol; Göttingen, 1988, S. 83

21 Christian Metz, Current problems of Film Theory, in: Bill Nichols (Hrsg.), Movies and Methods I, Berkeley, 1976, S. 571

Die Zahl von Filmen mit einer ähnlich eindeutigen Symbolik ist sehr groß. Die Protagonistin Bahiyya in Youssef Chahines *Der Sperling* (al-^cusfur, 1971) scharf kurz vor und während des Juni-Krieges 1967 eine Reihe von unzufriedenen Geistern um sich, zu denen u.a. ein junger Polizeioffizier und ein Journalist gehören. Sie nutzen Bahiyyas Haus als Treffpunkt. Mit ihrer Hilfe versuchen sie, einen Schieberring aufzudecken, der für das Verschwinden von Maschinen aus staatlichen Betrieben verantwortlich ist. Die Spur führt zu höchsten Stellen. Inmitten dieser Ereignisse bricht der Juni-Krieg aus. Bestürzt verfolgen die Freunde die Entwicklung. Als Nasser nach der Niederlage seinen Rücktritt erklärt, eilt Bahiyya als erste auf die Straße und führt den Zug der Demonstranten an, die ihren Führer zum Bleiben auffordern.

Bahiyya wird als integere und gütige Mutterfigur charakterisiert, die ihre Freunde mit Fürsorge umhüllt. Sie ist diejenige, die nach Nassers Rücktrittserklärung den Protestzug der Massen anführt. Sie sammelt die wenigen Patrioten um sich, gewährt ihnen Aufnahme und fordert als erste einen starken Führer. Bahiyya, so scheint es, ist keine individuelle Figur: Sie ist die Verkörperung des mütterlichen Ägyptens. Die Gleichsetzung Ägyptens mit dem Bild der nähernden Mutter ist ein weit verbreitetes Bild und hat sich u.a. in dem Slogan "misr umm ad-dunyya" (Ägypten, die Mutter der Welt) verdichtet. Daß Bahiyya Ägypten auch im metaphorischen Sinne repräsentiert, gibt uns der Film auf sprachlichem Wege zu verstehen: "Masr, ya-amma ya bahiyya" (umgangssprachl.: Ägypten, du schöne Mutter), lauten die Worte eines patriotischen Liedes von Sayyid Darwish, das den Film einleitet.

In *Sejnane* (Sidjnan, 1974) des Tunesiers Abdellatif Ben Ammar (^cAbd al-Latif b. ^cAmmar) wird eine symbolische Verbindung zwischen der Unterdrückung der Frau in der patriarchalen Gesellschaft und dem politischen Kolonialismus hergestellt. Die Handlung spielt im Jahre 1952 und erzählt von Kamil, einem jungen Gymnasiasten, dessen engagierter Vater einem politischen Mord zum Opfer fällt. Der Tod seines Vaters veranlaßt Kamil, sich ebenfalls am Widerstand gegen die französische Besatzung zu beteiligen. Aus diesem Grund wird er von der Schule ausgeschlossen und muß Arbeit in einer Druckerei annehmen. Dort lernt er Anissa kennen, die Tochter seines Arbeitgebers. Sie fühlt sich zu Kamil hingezogen, wird aber von ihren Eltern einem doppelt so alten Mann zur Ehe versprochen. Das Mädchen ist der Autorität der Eltern nicht gewachsen und fügt sich in sein Schicksal. Kamil dagegen intensiviert seine Beziehungen zur Arbeiter- und Widerstandsbewegung. Die Schlußszene des Films bildet Anissas Hochzeit. Parallel dazu sind Kamil und seine Genossen zu sehen, die während eines Streiks dem Kugelhagel der französischen Armee zum Opfer fallen. Die Entjungferung der Braut erfolgt gleichzeitig mit

dem gewaltsamen Tod der Aufständischen. Beide Handlungsstränge ergänzen einander zu einem synekdochischen Symbol. Die patriarchalische Familienstruktur wird mit dem mörderischen Kolonialismus gleichgesetzt und umgekehrt.

Synekdochische und metaphorische Symbole wie in *Der Sperling* und *Sejnane*, die auf eine möglichst eindeutige Aussage festgelegt werden, finden sich in der Zeit nach der Unabhängigkeit im Filmschaffen der meisten arabischen Länder. Sie lehnen sich häufig an die jeweils gebräuchliche politische (oder religiöse) Metaphorik an. In Khaled Hamadas Film, *Das Messer* (Syrien, 1972), zwingt ein arabischer Kollaborateur eine Palästinenserin dazu, seine Geliebte zu werden. Ihr Bruder hingegen flieht vor der israelischen Besatzung. Seine Schwester läßt er schutzlos als Opfer des Vergewaltigers zurück. Der Diskurs des "vergewaltigten" Palästinas stammt aus der nationalistischen panarabischen Rhetorik.

In *Gib mein Herz zurück!* (rudd kalbi, Ägypten, 1957) von ^cIzz ad-Din zul-Fikar und in *Ein Mann in unserem Haus* (fi baytinna radjul, Ägypten, 1961) von Henri Barakat stehen sowohl ein junger Offizier aus ärmlichen Verhältnissen als auch ein junger Widerstandskämpfer für die neue Ordnung. In *Männer unter der Sonne* (ridjal taht ash-shams, Syrien, 1970) von u.a. Nabil Maleh (Malih) symbolisiert ein auf der Flucht geborenes palästinensisches Kind das Durchhaltevermögen und die Entschlossenheit seiner Eltern (und damit seines ganzen Volkes). In Lakhdar Haminas *Die Chronik der glühenden Jahre* durchlebt eine arme Bauernfamilie stellvertretend für die gesamte algerische Nation die verschiedenen Phasen des französischen Kolonialismus.

Sprachliche Bilder

Viele arabische Regisseure und Autoren fixieren Symbole vorzugsweise durch sprachliche Hinweise, vermutlich weil sie der Signifikanz von Worten mehr vertrauen als der Bildgestaltung. Manche "übersetzen" mit derselben Absicht literarische Metaphern, Bilder und Redewendungen kurzerhand ins Visuelle.

In dem Film *König des Marktes* (al-futuwwa, umgangsspr.: der Raufbold, 1957) des Ägypters Salah Abu Seif (Saif) verdingt sich ein junger Bauer als Hilfsarbeiter auf dem Kairoer Gemüsemarkt. Er bekommt einen Wagen voller Melonen angeboten. Da er kein Zugtier besitzt, zieht er den Wagen mit den Früchten selbst durch die Straßen. Beim Verkauf der ersten Melone stellt er fest, daß man ihn betrogen hat. Einen ganzen Tag müht er sich mit dem Verkauf der minderwertigen Ware ab, erntet aber nur Spott und Hohn.

Das Bild des Bauern, der anstelle eines Esels mühevoll das Gespann zieht, ist eine direkte Illustration der umgangssprachlichen Redewendung "yishṭaḡhal zay il-humar" (wörtl.: er arbeitet wie ein Esel), die ausdrückt, daß sich jemand bei der Arbeit schindet. Die metaphorische Bedeutung dieses Bildes geht jedoch über die Analogie zu der zitierten Redewendung hinaus. Daß der Bauer die Arbeit des Esels leistet, setzt ihn mit dem Tier gleich, macht ihn zum "Esel". Das Wort Esel (im Film das Bild des Mannes) hat hier eine Sinnübertragung, eine Ortsveränderung erfahren, wie dies bei sprachlichen Metaphern üblich ist.²² Die Metaphorik, die der Regisseur verwendet, leitet sich somit in jeder Hinsicht von der Sprache ab.

Es finden sich noch eine Reihe anderer sprachlicher Metaphern in Abu Seifs Filmen. In *Kairo 30* (al-Kahira 30, 1966) bildet der Regisseur einen betrogenen Ehemann so vor einer Jagdtrophäe ab, daß die Hörner aus seinem Kopf zu wachsen scheinen. Sie geben dem Zuschauer zu verstehen, daß die Frau ihrem Mann "Hörner aufgesetzt hat". In *Die Jugend einer Frau* (*shabab imra'a*, 1956) kann ein junger Mann den Verführungskünsten einer wohlhabenden Müllerin nicht widerstehen und wird ihr Liebhaber. Seine emotionale Hörigkeit wird durch folgende Schnittfolge ausgedrückt: Ein Esel, der sich im Besitz der Müllerin befindet und Tag aus Tag ein den Mühlstein anschieben muß, kommt mit Scheuklappen vor den Augen frontal auf die Kamera zu. Das nächste Bild zeigt die Frau, die hinter ihrem Liebhaber steht und ihm mit den Händen die Augen zuhält: Auch "er trägt Scheuklappen".

Wie wenig dem Bild und wieviel der Sprache zugetraut wird, zeigt die metaphorische Schlußszene des algerischen Films *Der Südwind* (*rih al-djanub*, 1975) von Mohamed Slim Riad. Der Schäfer Rabah und die Schülerin Nafisa fliehen aus ihrem Heimatdorf in den Bergen. Er möchte Armut und Unwissenheit entkommen, sie flüchtet vor der Ehe, die ihre Eltern für sie arrangiert haben. Der Vater der jungen Frau steigt auf sein Pferd und heftet sich auf ihre Fersen. An der Landstraße warten die beiden Ausreißer auf den Bus. Fast hat der Reiter sie erreicht, da wird er im letzten Moment vom Bus überholt. Die jungen Leute steigen ein und entschwinden. Der Fortschritt hat die Tradition buchstäblich "überholt".

Sprachkonventionen im Dialog

Nur selten wird im arabischen Film die Wechselbeziehung zwischen Sprache

22 vgl.: G. Kurz, S. 9

und anderen Bedeutungsträgern bewußt in die Gestaltung einbezogen. Meist räumt man der Sinnproduktion durch das gesprochene Wort, d.h. durch den Dialog die Vormachtstellung ein. In *Der Südwind* nach dem gleichnamigen Roman Abdelhamid Benhadougas (^CAbd al-Hamid b. Hadduka), bilden Mono- und Dialoge die wichtigsten Informationsträger. Bereits die Einleitung des Films wird von einem längeren Monolog der Protagonistin bestritten. Nafisa liegt in ihrem Zimmer auf dem Bett, starrt an die Decke und denkt laut über ihre Lage nach: Sie ist 18 Jahre alt, geht in Algier zu Schule und sagt, sie wolle allein über ihr Leben bestimmen, d.h. auch ihren Ehepartner selbst aussuchen. Mit diesem Prolog wird der Verlauf des Films vorweggenommen. Nafisa soll, wie sich bald herausstellt, nach den Ferien, die sie bei ihrer Familie im Dorf verbringt, nicht wieder nach Algier zurückkehren. Ihr Vater, einer der Notabeln des Dorfes möchte sie mit dem einflußreichen Funktionär Malik verheiraten. Nafisa entschließt sich zur Flucht.

Mehrere Male im Verlauf der Handlung spricht Nafisa ihre Gedanken laut aus. Die Einführung nahezu aller Figuren im Film erfolgt auf sprachlichem Wege, sie drücken ihre eigene Haltung und Persönlichkeit in Worten aus, die wie Absichtserklärungen (etwa politischer Art) klingen. Auch die Wendungen in ihrem Leben sowie ihre Reaktionen auf Ereignisse vermitteln sie verbal. Rabah möchte seiner entwürdigenden Tätigkeit als Hirte entkommen und gibt darum seine Arbeitsstelle auf. Morgens kehrt er zu seiner taubstummen Mutter zurück und teilt ihr durch Zeichensprache seinen Entschluß mit. Dann spricht er laut hörbar einen Satz, der offensichtlich für die Ohren der Zuschauer bestimmt ist: "Wie lange habe ich meine Mutter nicht mehr gesehen? Ich gehe vor dem Morgengrauen und komme erst nach Dunkelheit wieder." Dieser Sachverhalt wäre im Verlauf des Films sicherlich auch visuell darzustellen gewesen. Doch der Regisseur und Drehbuchautor Slim Riad hatte offensichtlich die Absicht, über die bedauernswerte Situation des jungen Mannes keinerlei Zweifel aufkommen zu lassen. Die Szene unterstreicht er zusätzlich mit einem melancholischen Geigentremolo.

Der Aufbau einer dramatischen Handlung durch Dia- und Monolog ist eine Praxis, die eher im Theater beheimatet ist. Daß sie hier zur Anwendung kommt, hängt weniger mit dem sonst durchaus spürbaren Einfluß des Theaters auf das arabische Filmschaffen zusammen. Zu den aufklärerischen und didaktischen Ambitionen dieses staatlich produzierten Films zählt die Absicht, Alphabeten und vornehmlich auf mündliche Erzählformen fixierte Zuschauer anzusprechen. Die Botschaft soll den Zuschauer direkt und unmißverständlich erreichen. Die Fixierung auf verbale Äußerungen hilft, die Erzählung der politischen Doktrin zu unterwerfen, die auf die kulturelle Revolutionierung der

"rückständigen" und "konservativen" Landbevölkerung abzielt. In anderen algerischen Filmen aus dem gleichen Zeitraum, wie *El-Moufid* (al-mufid, wörtl.: der Nützliche, 1978) und *Die Nomaden* (masirat al-ru^ca, franz.: *Les nomades*, 1976) wiederholen die Protagonisten die offiziellen Verlautbarungen über die Vorzüge der Agrarrevolution fast wortwörtlich. Das bei diesen Dialogteilen gebrauchte Hocharabisch, die Sprache politischer Reden, unterstreicht diesen Zusammenhang zusätzlich.

Der Gebrauch von Monologen ist auch in weniger politisch motivierten arabischen Filmen üblich. Rückblicke auf die Geschichte beteiligter Charaktere werden vorzugsweise über die Rede und nicht über visuelle "flash backs" erzielt. Teilweise besitzen sie den Charakter von Anekdoten. In *Al-Kitkat* (1991) teilen mehrere Protagonisten die Einzelheiten ihrer Biographie verbal mit. Yusuf erzählt seiner Freundin Saniyya von seiner Kindheit und über das Verhältnis zu seinem Vater, dem Shaykh Husni. Saniyya monologisiert wiederum über die verschiedenen Stationen ihrer gescheiterten Ehe. An anderer Stelle erheitert Shaykh Husni eine Runde von Freunden mit einer phantastischen Geschichte.

Das besondere Interesse für den Monolog bzw. Dialog blickt auf eine lange Tradition im arabischen Film zurück. Einige Dialoge, wie jene, die aus der Feder des ägyptischen Theatermannes Nagib ar-Rihani stammen, sind in ihrem Einfallsreichtum und ihrer Komik kaum zu überbieten. Sie zeichnen sich, wie man an der Farce *Jungmädchenflirt* (ghazl al-banat, 1949) von Anwar Wagdi sehen kann, durch den gezielten Einsatz von Wortspielen, Metaphern, Versen und Anekdoten aus. Die Erzählung des Films wirkt demgegenüber vergleichsweise trivial: Layla (die Sängerin Layla Murad), Tochter eines Paschas singt und tanzt am liebsten gemeinsam mit ihren Freundinnen. Ihre Ausbildung kümmert sie wenig. Als sie wieder einmal ihre Prüfung nicht besteht - ihre große Schwäche ist arabische Grammatik - wird der Lehrer Hamam (Nagib ar-Rihani) für den Nachhilfeunterricht eingestellt. Um den Unterricht aufzuhalten, flirtet Layla mit dem ebenso gutmütigen wie einfältigen Lehrer, der sich prompt in seine schöne Schülerin verliebt. Laylas Herz schlägt jedoch für den Besitzer eines Nachtclubs. Hamam hat in der Folge seine liebe Not, den Schützling aus den Fängen des gerissenen Nachtclubbesitzers zu befreien, der es selbstverständlich nur auf Laylas Geld abgesehen hat.

Schon der Name des Lehrers, "Hamam" (wörtlich: Tauben) bietet den Anlaß zu doppeldeutigen Wortspielereien. Der zerstreute Pascha redet den Lehrer verschiedentlich mit "firakh" (Hühner) an. Als dieser ihn auf das Mißverständnis hinweist, erwidert der Pascha: "Will ich dich vielleicht essen?"

Umgangssprachliche Reime dienen ebenfalls der Erheiterung. Die Ange-

stellten des Paschas streiten darüber, wer von ihnen den Pascha davon unterrichten soll, daß seine Tochter Layla bei der Abschlußprüfung durchgefallen ist. Der Buchhalter wendet sich an die Zofe: "(Letztes Mal) warf er mir ein Glas hinterher, willst du, daß es diesmal der Kühlschrank ist?" Die Zofe, Frau *Masha' Allah*, erwidert abwehrend: "Gott bewahre, Herr *Ghadab Allah*, laß die Finger von Frau *Masha' Allah*!" Nun versucht ein Anderer, sie zu überzeugen: "Dein Kaffee ist's, der ihn beschwingt/ dein Lächeln ihm Entspannung bringt / du bist's, die ihm die Nachricht überbringst!"

Auch kleine Witze und komische Anekdoten bereichern den Dialog von *Jungmädchenflirt*. Der Lehrer Hamam erzählt den Dienstboten des Paschas, daß man ihm während eines Besuchs im Restaurant mit den folgenden Worten ein Taubengericht serviert habe: "Bitteschön, verzehre dich!" Hamam wird auf die Weise gleich zweimal verspottet. Die Aufforderung, "sich zu verzehren", ist nicht nur eine Anspielung auf Hamams Namen, sondern bildet zudem im ägyptischen Dialekt eine Metapher für den Ausdruck "sich ärgern".

Die sorgfältige Gestaltung der Dialog-"Sprachspur" in einigen der frühen ägyptischen Tonfilmen ist auf den anfänglich noch starken Einfluß des populären Theaters zurückzuführen. Viele Filme der 30er und 40er Jahre, an denen populäre Theaterschauspieler wie ^cAli al-Kassar, George Abyad, Nagib ar-Rihani und Yusuf Wahbi mitwirkten, nehmen sich stellenweise wie Theaterinszenierungen an. Eine besonders "verbale" Mimik und Gestik kennzeichnet die Melodramen von Yusuf Wahbi. In al-Kassars Filmen dagegen zerfällt die Handlung in mehrere lose aneinander gefügte Sketche, die ihre Spannung vor allem durch Verbalkomik entfalten.

Erzählformen

Die anekdotische Rede in manchen arabischen Filmen weist Parallelen zu klassischen Strukturen auf. Die im 9. Jahrhundert entstandene "Sekretärenschele" kreierte für den höfischen Gebrauch eine besondere Form der Prosa:

Es handelte sich um Anthologien, die Prosastücke, Auszüge aus Reden, denkwürdige Aussprüche großer islamischer Denker, Zitate aus griechischen oder persischen Arbeiten, die ins Arabische übersetzt wurden, Anekdoten und vor allem Gedichte und Versfragmente enthielten. Das ganze war dazu gedacht, auswendig gelernt und bei Gelegenheit in einer feinen Konversation angewandt zu werden.²³

Das anekdotische Erzählen gehört nicht nur zu den Konventionen der elitären arabischen Literatur, sondern bildet auch einen Bestandteil der volkstümlichen Erzählkunst, von der u.a. die "Arabischen Nächte" bzw. "Tausendundeine Nacht" Zeugnis ablegen. Dies gilt insbesondere für die darin enthaltenen Schachtelgeschichten, deren Struktur im wesentlichen auf die mündliche Vermittlung zurückzuführen ist. Die u.a. vom Hakawati (Geschichtenerzähler) öffentlich vorgetragenen Märchen wurden in eine spiralenförmige episodische Struktur gefaßt und durch narrative Einschübe verlängert. Auf diese Weise konnte man das Ende der Erzählung beliebig hinauszögern, Spannung erzeugen und die Zuhörer zum Verweilen bzw. zum Wiederkommen ermuntern.

Die Neigung zum anekdotischen Erzählen, d.h. zur Verwendung narrativer Einschübe setzt sich im arabischen Film sowohl auf der Ebene des Dialogs als auch auf der Ebene der Handlung fort. In *Al-Kitkat* von Daoud Abd El-Sayyed wird in mehreren Szenen die Freundschaft von zwei Blinden, Shaykh Husni und Shaykh Ubayd geschildert. Bei ihrer ersten Begegnung gelingt es Husni, Shaykh Ubayd Glauben zu machen, daß er es mit einem Sehenden zu tun habe. Während den gemeinsamen Spaziergängen und Kaffeehausaufenthalten malt er ihm eindrücklich die Umgebung, malt die Schönheit der Frauen, die Gefährlichkeit tiefer Schlaglöcher und hoher Bordsteine aus. Er führt seinen neugewonnenen Freund sogar ins Kino und erzählt ihm den Film, (was natürlich eine völlig andere Geschichte als auf der Leinwand ergibt). Seine Täuschungsmanöver haben selbstverständlich auch Mißverständnisse zur Folge: Einmal faßt Shaykh Husni statt den Freund einen Fremden unter den Arm und führt ihn weg. Ein anderes Mal fallen die zwei Blinden während einer von Shaykh Husni simulierten Bootsfahrt ins Wasser. Die Szenen mit den beiden Shaykhs sind jeweils in sich geschlossene anekdotenhafte Einschübe, die in keiner direkten Verbindung zur Haupthandlung stehen, d.h. die auch entfernt werden könnten, ohne daß der Plot als solcher Schaden erleiden würde.

Das anekdotische Erzählen läßt sich im frühen ägyptischen Film besonders gut beobachten. In *Ali Baba und die 40 Räuber* (Ali Baba wal-arbi in harami, 1942) von Togo Mizrahi mit dem Theaterschauspieler Ali al-Kassar sind kurze komische Sketche eingeschoben, die nicht in der literarischen Vorlage, dem gleichnamigen Märchen aus Tausendundeiner Nacht enthalten sind. Das dramatische Korsett der Narration in diesem Film ist nur schwach ausgebildet. Auf den szenischen Ablauf wird mehr Wert gelegt als auf Kausalitäten oder auf eine logische Handlung.

Die traditionelle Erzählkunst hat in vielen älteren arabischen Filmen unverkennbare Spuren hinterlassen, mit der Zeit aber wurde sie vom konventionellen "okzidental" Drama verdrängt oder zumindest überlagert. Auch lange tra-

dierte und durch einen spezifischen literarischen Kodex festgelegte Stoffe, wie die Erzählung von "C^cAntar und C^cAbla", die 1948 von Salah Abu Seif in *Antar und Ablas Abenteuer* (mughamarat C^cAntar wa C^cAbla) inszeniert wurde, erlitten dieses Schicksal.

In dem ägyptischen Film *Hasan und NaC^cima* (Hasan wa NaC^cima, 1959) von Henri Barakat nach einem bekannten Mawwal (vertontes umgangssprachliches Gedicht) ist die ursprüngliche mündlich überlieferte Erzählung durch die Dramatisierung fast bis zur Unkenntlichkeit verformt. NaC^cima, die Tochter eines vermögenden Bauern, verliebt sich in den Sänger Hasan. Er hält um ihre Hand an, wird jedoch abgelehnt, weil NaC^cimas geldgieriger und cholertischer Cousin C^cAtwa es auf die Ländereien seines Onkels abgesehen hat und seine Cousine heiraten will. NaC^cima entschließt sich zur Flucht mit Hasan, wird aber schon am nächsten Tag vom Vater zurückgeholt, der dem Paar verspricht, die Hochzeit in kürzester Zeit auszurichten. Doch dazu kommt es nicht, denn C^cAtwa lauert Hasan auf und verletzt ihn schwer. Dann läßt er sich mit NaC^cima verloben. Hasan, der den Anschlag überlebt, kehrt zurück und fordert NaC^cimas Vater zur Rechenschaft. Es kommt zum Showdown mit C^cAtwa, der mittlerweile das ganze Dorf gegen sich aufgebracht hat. Der Übeltäter erhält seine gerechte Strafe, während Hasan und NaC^cima endlich Hochzeit feiern können.

Barakats Verfilmung ist ein typisches Melodram. Trotz des Happy Ends hält es sich ganz an die Konventionen des Genres. Mit seinen "Triangelgeschichten und seiner Doppelmoral", seinen Erzählungen von "Generationenkonflikt und sozialem Aufstieg"²⁴ bildet es eine Art vulgarisiertes Drama, "die bürgerliche Form der Tragödie"²⁵. Der Film folgt in allen Punkten dem klassischen dramatischen Aufbau. Die Exposition führt in das "wer, wie, was, wann" ein; NaC^cima, ihr Vater, Hasan, C^cAtwa und das Dorf werden vorgestellt. In der folgenden Etappe kristallisiert sich Hasan und NaC^cimas Konflikt heraus; ihre spontane Liebe wird durch Hasans geringen sozialen Status und die Intrigen des Cousins in Frage gestellt. Nach der anschließenden Krise und deren Klimax erfolgt die endgültige Auflösung durch den Tod des Bösewichts C^cAtwa.²⁶

Barakats *Hasan und NaC^cima* weicht auf mehreren Ebenen von der überlieferten Vorlage ab. Anders als der Film beginnt der ursprüngliche Mawwal mit einem Prolog, der das Ende der Geschichte vorwegnimmt. Daran schließt sich, der zeitlichen Chronologie folgend, eine relativ lineare Erzählung an. Ihr Auf-

24 Abderrahmane Djelfaoui, Le mystère sans mesure, in: Les deux écrans, Nr. 53, Algier, Feb. 1983, S. 35

25 Georg Seeblen, Kino der Gefühle, Hamburg, 1980, S. 23

26 A. Djelfaoui, S. 35

bau bleibt szenisch und verfügt nicht über die logische Geschlossenheit des Dramas. Der Mawwal von Hasan und Na^cima unterscheidet sich auch auf inhaltlicher Ebene vom Film. Er endet tragisch. Der Mawwal-Sänger Muhammad Taha, der übrigens auch im Film auftritt, berichtet in seiner Version, wie Hasan durch Na^cimas Familie in eine Falle gelockt wird. Nachdem man ihn zur Eheschließung ins Haus gebracht hat, schneiden ihm die Männer den Kopf ab. Na^cima versteckt den Kopf in einem Korb, um später von dem Geschehen zu berichten. Hasans Körper wird in den Fluß geworfen und vor dem Dorf seiner Mutter an Land geschwemmt, die ihn trotz der Verstümmelung erkennt. Ein Polizei-offizier verkleidet sich zur Aufklärung des Falls als Frau und trifft so Na^cima, die ihm den Tathergang schildert. Ein böswilliger Cousin existiert in dieser Version nicht.

Abschied vom Drama

Das konventionelle Drama herrscht bislang nahezu uneingeschränkt über fast alle Genres des arabischen Films, von Melodram und Komödie bis hin zum realistischen Film. Für manche Genres, wie für den Realismus, der von der Vorstellung des Klassenkampfes bestimmt wird, ist das Motiv des Konfliktes zweier antagonistischer Kräfte geradezu konstitutiv. Eine gewisse Abkehr von den Gesetzen des konventionellen Dramas macht sich erst seit den 70er Jahren in den Werken des arabischen Autorenfilms bemerkbar.

Manche seiner Vertreter greifen bewußt auf traditionelle volkstümliche oder elitäre Erzählformen zurück. Insbesondere die Filmemacher aus dem Maghreb haben sich bemüht, aus dem reichen Schatz der autochthonen Erzählkunst zu schöpfen. Zu den wichtigsten Werken dieser Art zählen einige marokkanische Filme, die volkstümliche Fabeln, Erzählungen oder Symbole in die Handlung zu integrieren suchen, wie *Wechma* (washma, wörtl.: Tätowierung, 1970) von Hamid Benani (Binani), *El-Chergui* (ash-Sharki²⁷, 1975) von Moumen (Mu'min) Smihi und *Wunder* (sarab, 1980) von Ahmed Bouanani (Ahmad Bu^canani).

Auch anderswo gab es vergleichbare Bemühungen. Der algerische Regisseur Merzak Allouache (Mirzak ^cAlwash) versuchte, die Erzählstruktur von Tausendundeine Nacht zu kopieren. Sein Film *Abenteuer eines Helden* (mughamarat batal, 1978) ist in einem imaginären Wüstenstaat angesiedelt. Mahdi, der Sohn eines armen Oasenbewohners wird von seinem Stamm als

27 Wörtlich: Der aus dem Osten kommt. Gemeint ist der Ostwind.

Auserwählter betrachtet und erhält alle erdenklichen Privilegien und eine ausgezeichnete Ausbildung. Als er die nötige Reife erlangt hat, statten die Stammesältesten Mahdi mit einem Mova aus und schicken ihn auf Reisen, damit er seinen Auftrag als Auserwählter erfüllen kann. Vor der Abreise weihet ihn einer der Jugendgefährten in ein Geheimnis ein: Es war Mahdis Vater, der ihn als Neugeborenen mit dem Zeichen des Auserwählten ausstattete. Mahdi will die unliebsame Wahrheit nicht hören und begibt sich trotzdem auf den Weg. Auf der Reise begegnet er nicht nur schrulligen Grenzbeamten, Guerilleros und gefährlichen Todesschwadronen, sondern auch versteinerten Menschen, von Drachen bedrohten Prinzessinnen und anderen verfolgten Schönheiten. Doch Mahdi strebt kein persönliches Glück mit irgendeiner Prinzessin an, er will die Welt befreien. In einer großen Stadt angekommen, versucht er den Aufstand zu predigen. Entgegen seinen Erwartungen will ihn niemand hören. Keiner will sich gegen Kneipenbesitzer erheben oder verschwenderischen Partygesellschaften Einhalt gebieten. Auch beabsichtigt niemand für niedrigere Restaurantpreise zu kämpfen. Nach einer langen Serie von Mißerfolgen gibt Mahdi den Alleingang auf und schließt sich einer demokratischen (!) Bewegung an.

Abenteuer eines Helden verfügt über eine epische märchenhafte Erzählstruktur, die auf verschiedenen, z.T. in sich geschlossenen "Abenteuern" des Helden aufbaut. Trotzdem ist die Handlung in einen Anfang, einen krisenhaften Mittelteil und einen Wendepunkt mit anschließender Konfliktlösung aufgeteilt. Dieser im Kern konventionelle Aufbau wird durch die epische Struktur zersetzt, doch die ungeschickte Vermischung beider Erzählformen führt zu einer erheblichen Behinderung des Erzählflusses und ist u.a. für eine ungerechtfertigt lange Exposition verantwortlich.

Eine weitaus gelungenere Anwendung volkstümlicher Erzählformen findet sich in dem tunesischen Film *Der glatzköpfige Khalifa* (*Khalifa al-akra*^C, 1969), einer Adaption des gleichnamigen Romans von Bechir Khraief (*Bashir Khurayyif*). In seinem Film versucht der Regisseur Hamouda Ben Halima (Hamuda b. Halima) eine anekdotenhafte Erzählstruktur mit der Spontaneität und Improvisationskraft der französischen "nouvelle vague" zu verbinden. Die Handlung spielt Anfang des Jahrhunderts in der Altstadt von Tunis. Der glatzköpfige *Khalifa* darf in seiner Funktion als Bote alle Häuser der Umgebung, inklusive die Frauengemächer betreten. Doch er verliert diese Möglichkeit, nachdem er beauftragt wird, vom Wahrsager Bubakr eine Traumdeutung einzuholen. *Khalifa* hat sich in Bubakrs Augen einige Vergehen zu Schulden kommen lassen, u.a. den Diebstahl eines Hahns und die Verführung einer jungen Witwe, die ihm der Wahrsager nun in aller Ausführlichkeit vorhält.

Die Filmhandlung folgt einer verschachtelten Erzählweise. Die drei Verge-

hen Khalifas bilden in sich geschlossene Einschübe, die die räumliche und zeitliche Logik der Rahmenhandlung durchbrechen. Die Figuren wirken schemenhaft typisiert. Die Darstellung der Schauspieler erscheint ebenso wie die Mise en Scène spontan improvisiert. Die Wahl des 16mm Schwarz-Weiß Materials als Filmträger (möglicherweise aus ökonomischen Gründen) steigert den Eindruck von Improvisation. Ben Halima ist es damit weitaus besser als Merzak Allouache gelungen, den Stegreifcharakter der mündlichen Erzählkunst einzufangen.

Die moderne epische Erzählung

Eine Reihe von arabischen Regisseuren haben sich in ähnlicher Weise um die Ablösung vom konventionellen Drama bemüht, ohne sich jedoch explizit auf einheimische Traditionen zu berufen. Zu den Vorreitern in dieser Hinsicht zählt der ägyptische Regisseur Youssef Chahine, der sich seit seinem Film *Der Sperling* von Realismus und Kommerzfilm abwandte und eigene Wege einschlug. In dem semi-autobiographischen Film *Eine ägyptische Erzählung* (haduta misriyya, 1982) erleidet der Protagonist, der Regisseur Yahia einen Herzinfarkt, woraufhin er nach London reisen muß, um sich einer Operation am offenen Herzen zu unterziehen. In der Narkose macht sich ein kleiner Gast in seinen Blutbahnen bemerkbar: Yahia als Kind. Mit ihm leben andere Geister der Vergangenheit auf, die frustrierte Mutter und ihre Affären, der verstorbene ältere Bruder, der dornige Weg zur Karriere, Probleme mit den Produzenten etc. Der Film schnellt vor und zurück in der zeitlichen Skala, Gegenwart und Vergangenheit vermischen sich. Ein imaginiertes Familientribunal, vor das der Protagonist gestellt wird, wechselt ab mit Rückblenden, aktuellen Szenen und dokumentarischen Aufnahmen. Die Linearität der Handlung ist mehrfach durchbrochen, der Konflikt besitzt keine klar umgrenzten Konturen.

Der syrische Film *Träume von der Stadt* (ahlam al-madina, 1984) von Mohamed Malas enthält eine Vielzahl von alltäglichen Szenen, die das Leben des halbwüchsigen Dibs beschreiben. Sie spielen Anfang der 50er Jahre vor dem Hintergrund der Chichakli-Diktatur (Shishakli), die im Lauf des Films ihr Ende findet. Dib kommt nach dem Tod des Vaters mit seiner Mutter und seinem kleinen Bruder nach Damaskus. Sie suchen Aufnahme bei dem alten verbitterten Großvater, der ihnen nur widerwillig ein kleines Zimmer zur Verfügung stellt. Da ihm die Enkel zur Last fallen, sorgt er dafür, daß der Jüngste ins Waisenhaus kommt. Dib dagegen muß als Laufbursche in einer Wäscherei arbeiten. Um den Schikanen des Großvaters zu entkommen, läßt sich Dibs Mut-

ter von einer Heiratsvermittlerin zu einer neuen Eheschließung überreden. Doch sie kommt bald desillusioniert zurück. Dibs Versuche, die Demütigung seiner Mutter zu rächen, bleiben erfolglos.

Im Verlauf des Films ist Dib nur einige Monate älter geworden, die Ereignisse haben sein Leben weder grundsätzlich verändert, noch zur Auflösung der Konflikte geführt, in denen er lebt. Die Situation am Anfang des Films unterscheidet sich daher nur unwesentlich von der am Ende. Ein ähnlich epischer Aufbau ist auch in anderen arabischen Autorenfilmen aus dem selben Zeitraum zu beobachten, wie in *Die Ereignisse des kommenden Jahres* (waka'i^c al-^cam al-mukbil, 1986) des Syrers Samir Zikra (*Dhikra*) und *Der Mann aus Asche* (rih as-sadd, 1986) des Tunesiers Nouri Bouzid (Nuri Buzid).

Theater und Film

Epische und andere moderne Erzählformen bilden im arabischen Film eher die Ausnahme. Insbesondere der kommerzielle Film bevorzugt nach wie vor populäre, dem Theater stark verbundene Genres, wie das Drama oder die Farce. In Ägypten reicht die Verbindung des einheimischen Filmschaffens zum populären Theater bis in die 20er Jahre zurück. Der erste ägyptische Kurzspielfilm, *Der Schreiber* (al-bash katib) von Muhammad Bayyumi entstand 1922 unter Mitwirkung Amin ^cAtallahs und seiner Theatertruppe. Das erste ägyptische Studio wurde 1930 von dem Schauspieler, Regisseur und Produzenten Yusuf Wahbi eingerichtet. Die Arbeit der Koryphäen des populären ägyptischen Theaters wie Nagib ar-Rihani, ^cAli al-Kassar und Yusuf Wahbi beschränkte sich nicht nur auf die Interpretation, sondern erstreckte sich auch auf das Abfassen von Drehbüchern sowie Dialogen und reichte, wie im Falle Wahbis, sogar bis hin zu Produktion und Regie.

Wie nahe manche dieser Künstler der Volkskunst standen, zeigt das Beispiel ^cAli al-Kassars. In Filmen wie *Sieben Uhr* (as-sa^ca sab^ca, 1937) oder *Leih mir drei ägyptische Pfund!* (salifni talata gini, 1938), beide von Togo Mirzahi, erscheint ^cAli al-Kassar mit seinem durch das Theater wohlbekannten schwarzen Nubier (im Volksmund "barbari") ^cUthman. ^cUthman ist ein Karagöz, ein notorischer Pechvogel, der nur jeweils ganz am Ende des Films mit einem blauen Auge davonkommt.

In dem Film *Sieben Uhr* arbeitet ^cUthman als Bote in einer alexandrinischen Bank. Eines Nachts steigen zwei Einbrecher in sein Schlafzimmer ein und entwenden einen Geldbetrag, der der Bank gehört. Als ^cUthman am nächsten Morgen seinem Arbeitgeber den Verlust gesteht, wird er des Diebstahls ver-

dächtigt. Um das Geld zu ersetzen, fährt er nach Oberägypten mit der Absicht, ein Stück Land zu verpfänden, doch die Polizei ist ihm bereits auf der Spur. Als Bäuerin verkleidet, kehrt ^Uthman nach Alexandria zurück. Unterwegs läßt er sich von einem lusternen alten Herrn als Bedienstete anwerben. In dessen Haus wird ^Uthman schließlich entlarvt. Auf dem Weg zum Polizeirevier klingelt der Wecker: Es ist sieben Uhr. ^Uthman hat alles nur geträumt.

Es fällt auf, daß die an sich recht simple und pointenorientierte Rahmenhandlung durch viele einzelne, dramatisch in sich geschlossene Szenen zersetzt wird. Zu Beginn des Films verliert ^Uthman während eines Botenganges sein Fahrrad. Ein junger ausländischer "Khawaga"²⁸, verschwindet mit dem vor der Bank abgestellten Rad. ^Uthman macht sich auf die Suche nach dem Gefährten. Als er es vor einer der Banken entdeckt und sich damit entfernen will, wird er von einem Polizisten des Diebstahls beschuldigt. Nach einigem Hin und Her macht sich der wirkliche Dieb aus dem Staub und der Nubier kann seine Botengänge wieder aufnehmen.

Eine andere, nicht weniger umfangreiche Szene folgt wenig später. ^Uthman betrinkt sich in einer Taverne mit seinem Freund George, einem äußerst korpulenten Khawaga. In stark angeheitertem Zustand machen sich die beiden auf den Heimweg, wobei sie mehrere Male ihre Haustüren, ja sogar ihre Betten verwechseln. Angesichts der Eigendynamik dieser Szenen geht der Gesamtzusammenhang fast völlig verloren.

Die Figur des Nubiers ^Uthman gewinnt ihre Komik nicht nur aus ihrer Einfältigkeit und den absurden Situationen, in die sie gerät, sondern auch durch ihre ethnische Charakterisierung. Ihr wichtigstes Merkmal ist die Kleidung und ein starker nubisch-sudanesischer Akzent. Das gleiche trifft auf eine Reihe von Nebenfiguren zu. Sie sind ebenfalls durch ihre religiöse oder ethnische Zugehörigkeit gekennzeichnet. In *Sieben Uhr* agieren außer ^Uthman noch der hünenhafte, gutmütige George und ein diebischer Khawaga. Ihre Existenz wäre in diesem Film zwar mit dem Drehort, der kosmopolitischen Hafenstadt Alexandria zu erklären, doch finden sich vergleichbare Figuren auch in anderen ägyptischen Filmen dieser Zeit.

In *Salama geht es gut* (Salama fi khayr, 1937) von Niazi Mustafa, dessen Hauptrolle von Nagib ar-Rihani gespielt wird, schlüpft ein einfacher Bote für kurze Zeit in die Rolle eines ausländischen Prinzen. Im Vergleich zu *Sieben Uhr* verliert sich die charmante Verwechslungskomödie nicht in einer Vielzahl von Sketchen. Das Hauptgeschehen ist streng dem Motto "getting into trouble and out again" untergeordnet. Trotzdem enthält der Film Elemente des populä-

28 Ausländer, meist sind damit Europäer gemeint.

ren Theaters, zu denen u.a. eine ausgeprägte Verbalkomik zählt. Zu diesem Zweck bedienen sich einige Szenen der Sprache und des Habitus von Fremden bzw. einheimischen Minderheiten. Ein christlicher Kollege Salamas ist Buchhalter. Nach Rechnungen befragt, antwortet er in einem Sprechgesang, der einer koptischen Liturgie ähnelt.²⁹ Seine Antwort gibt Salama in demselben Tonfall. Im gleichen Haus wie Salama wohnt eine kinderreiche levantinische Familie. Die junge Mutter ist ständig damit beschäftigt, in gebrochenem Arabisch ihre Kinderhorde zu besänftigen.

Komische Charaktere mit ausgeprägtem Akzent, wie der gutmütige und treu ergebene nubische Bedienstete oder der ebenso einfältige wie ungeschickte oberägyptische Fellache bildeten über Jahrzehnte hinweg eine stereotype Konstante im ägyptischen Spielfilm. Die Verwendung solcher Figuren ist bezeichnenderweise aus traditionellen Theaterformen, wie dem Fasl Mudhik (komische Szene) als auch aus dem Schattenspiel bekannt. Das ägyptische Schattenspiel besaß einen festen Stamm von Figuren, zu denen außer dem "Mukadimm" (Moderator) und dem unförmigen Rikhim, noch ein Maghrebiner sowie ein Berberiner (barbari) gehörten.³⁰ In einigen der Fasl Mudhik-Sketchen, die Anfang des letzten Jahrhunderts auf privaten Festen in Kairo beobachtet wurden, trugen u.a. ein tölpelhafter europäischer Reisender³¹ und ein koptischer Buchhalter³² zur Belustigung bei. Im modernen populären Theater gehörten diese Figuren ebenfalls zum häufig wiederkehrenden Repertoire.³³

Auch im Aufbau weisen manche Filme, insbesondere jene mit ^cAli al-Kassar, Parallelen zu volkstümlichen Theaterformen auf. Die Handlung des Schattenspiels setzte sich ebenfalls aus mehreren Sketchen zusammen und wirkte vergleichsweise dünn in Relation zu den ausschweifenden, teils anzüglichen Dialogen.³⁴

Karagöz

In syrischen Filmen der 60er Jahre mit dem Komikerduo Doureid Laham (Durid Laham) und Nihad al-Kal^ci finden sich ähnliche Elemente wie in der

29 Koptische Buchhalter waren verhältnismäßig unbeliebt, was mit ihrer traditionellen Funktion als Steuereintreiber seit der Islamisierung Ägyptens zusammenhängt.

30 vgl. Curt Prüfer, Ein ägyptisches Schattenspiel, Erlangen, 1906, S. XIII

31 Ali ar-Ra^ci, finun al-kumidya, Kairo, 1971, S. 46 f

32 vgl. Jacob Landau, Studies in the Arab Theater and Cinema, Philadelphia, 1958, S. 51

33 A. ar-Ra^ci, finun al-kumidya, S. 270

34 vgl. C. Prüfer, S. XIV und Adil Abu Shanab, masrah ^carabi kadim, Damaskus, (o. J.), S. 179

ägyptischen Farce. Das Duo Laham/Kal^{ci} wurde erstmals durch den Fernsehsketch "Die Perlenkette" (ʿikd al-lulu) bekannt. Aufgrund seines umwerfenden Erfolges bereiteten die beiden Schauspieler das Stück für das Theater auf und verfilmten es dann 1964 unter der Regie von Yusuf al-Ma^{cl}uf. Der volkstümliche Witz des komischen Duos zeichnet sich gemäß dem syrischen Filmkritiker Salah Dehni (Duhni) durch einen gewissen Anarchismus aus, insbesondere Doureid beschreibt er, als im Kern zynisch und destruktiv. Immer wieder gelingt es ihm, sich durch List und Tücke aus der Affäre zu ziehen.³⁵

Laham und Kal^{ci} realisierten in diesem Sinne mehr als ein Dutzend Komödien. In einem dieser Filme, *Die Vagabunden* (as-sa^{cal}ik, 1967)³⁶ von Yusuf al-Ma^{cl}uf, treten Doureid und Nihad als ein vielseitiges Gaunerpaar auf. Nihad ist ein Betrüger, der im Stil eines gewissenhaften Geschäftsmannes arbeitet. Er investiert viel Geld, um seine gewinnträchtigen Projekte zu realisieren. Bei seinem Vorhaben, eine türkische Aristokratin um Stiftungsgelder für ein Hundepflegeheim zu prellen, kommt ihm der pffiffige Doureid in die Quere. Durch seine mannigfaltigen Verkleidungskünste und guten Beziehungen zu Kellnern erreicht Doureid mindestens ebenso schnell sein Ziel wie der wohlhabende Konkurrent. Nihad bleibt schließlich nichts anderes übrig, als mit ihm zusammenzuarbeiten. Gemeinsam versuchen sie, eine ägyptische Witwe um ihr Vermögen zu bringen. Um das Vertrauen der Dame zu gewinnen, kauft Nihad einen griechischen Frachter. Doch bald darauf muß er entdecken, daß er selbst hereingelegt wurde. Bevor sich die schlaue Witwe mit dem Geld aus dem Staub machen kann, finden sich alle Beteiligten in Polizeigewahrsam wieder.

Abgesehen von der agilen ägyptischen Geschäftsfrau, dargestellt von der ägyptischen Schauspielerin Miryam Fakhr ad-Din und einer türkischen Aristokratin treten in *Die Vagabunden* noch ein Grieche, ein ägyptischer Reisender und ein persischer Astrologe auf. Die beiden letztgenannten Charaktere werden von Doureid Laham dargestellt, der seine Verkleidung und den dazugehörigen auffälligen Akzent dazu nutzt, seinen Mitbürgern das Geld aus der Tasche zu ziehen. Der Einsatz des ägyptischen Dialekts mag angesichts der Beliebtheit ägyptischer Filme aus kommerziellen Überlegungen resultieren, doch dient die Verwendung der anderen Akzente mit Sicherheit nur der reinen Belustigung.

Unterschiedliche Dialekte wurden im arabischen Drama bereits früh zur sozialen Charakterisierung von Personen eingesetzt (z.B. Marun an-Nakkashs Adaption von *Der Geizige* aus dem Jahre 1848). In dem syrischen Film *Die*

35 Salah Dehni, taǧribat as-sinema fī suriyya, in: al-ma^{cl}riffa, Nr. 131, Damaskus, Januar 1973, S. 36

36 Nicht zu verwechseln mit dem gleichnamigen ägyptischen Film von Daoud Abd El-Sayyed aus dem Jahre 1983.

Vagabunden kann davon keine Rede sein. Die Inszenierung zielt in der Hauptsache auf den komischen Effekt. Die Frage, ob eine Verbindung mit dem traditionellen syrischen Schattentheater bzw. dem in Syrien einst stark verbreiteten türkischen Karagöz (eine Art Kasper) besteht, liegt nahe.

Die Hauptrollen der meisten bisher bekannten Stücke des syrischen Schattenspiels werden von Karagöz gemeinsam mit seinem Freund und Mentor Hiwaz (türkisch: Hagivad) eingenommen. Betrüger und Betrogene zugleich mieten Karagöz und Hiwaz im Badehaus-Stück (*fasl al-hamam*) ein defektes Badehaus an und fordern dessen Kunden auf, das Nötige, inklusive des Wassers, selbst mitzubringen. In einem anderen Stück liegen die beiden sympathischen Taugenichtse im Zwist mit ihren streitsüchtigen Ehefrauen und einem Türken, der für Recht und Ordnung sorgen muß.

In den Karagöz-Stücken sind außer dem Türken noch weitere "Ausländer" mit von der Partie, die das Arabische verballhornen, z.B. ein europäischer Arzt. Daß Sprache eine entscheidende Quelle für Komik bildet, zeigt das Bettler-Spiel, in dem Hiwaz seinen Freund Karagöz in verschiedenen Sprachen zu betteln lehrt, bis dieser aus Versehen die eigene Frau um Almosen angeht.³⁷

Doueid Laham selbst streitet jede Verbindung zu dem volkstümlichen und mittlerweile fast in Vergessenheit geratenen Karagöz ab und nennt vielmehr das amerikanische Komikerpaar Stan Laurel und Oliver Hardy als seine Bezugspunkte.³⁸ In der Tat besteht eine zumindest physische Ähnlichkeit zwischen dem arabischen Duo und dem amerikanischen Paar. Nihad Kal'is Korpulenz nähert sich in Ansätzen derjenigen Hardys, während Laham die körperliche Schwächigkeit Laurels teilt. Im Gegensatz zu "Dick und Doof", wie die beiden Amerikaner im Deutschen bezeichnet werden, sind Doueid und Nihad beide, jeder auf seine Art, schlau und gerissen. Dieser Umstand macht sie erst zu Gegenspielern, dann zu Freunden - und stellt sie in die Nachfolge des volkstümlichen syrischen Karagöz und dessen Partner Hiwaz.

Die Farce

Wie aus den vorangegangenen Beschreibungen deutlich wurde, muß die arabische Filmfarce als eigentliche Erbin der traditionellen Schattenspiele und des *Fasl Mudhik* angesehen werden. Von der Komödie unterscheidet sie sich im wesentlichen durch ihren Mangel an "Sinnproduktion". Während die Komödie

³⁷ vgl. J. Landau, S. 35 f

³⁸ Unveröfftl. Gespräch mit dem Kritiker Kamal Ramzi während des Damaskus Filmfestival, Nov. 1991

durch die Einführung eines Konflikts und dessen anschließender Auflösung die Ereignisse in einen kausalen Zusammenhang stellt, besteht die Farce häufig nur aus dem losen Zusammenschluß einzelner Sketche. Mit Vorliebe verwendet sie stereotype Charaktere. Die Farce zeichnet sich durch ihren irrealen, phantastischen Charakter aus. Sie neigt grundsätzlich zu Grenzüberschreitungen und Tabuverletzungen.³⁹ Ihre Verwandtschaft mit der *Commedia dell'Arte* ist augenscheinlich und wird durch die Ästhetik des Karnevals, wie sie Bachtin definierte, unterstrichen.⁴⁰ Darbietungsformen wie die *Commedia dell'Arte* speisen sich aus der Notwendigkeit eines kurzen gesellschaftlichen "Ausnahmезustandes", wie ihn z.B. der mittelalterliche Karneval in Europa darstellte. Das (gesellschaftlich) Hohe in Gestalt des Königs oder des Papstes wird zum Bettler erniedrigt und umgekehrt. Auch das Körperinnere, das sonst Intime, wird nach außen gekehrt. Sexuelle Anspielungen finden u.a. ihren Ausdruck in Wortspielen als auch in phallischen Gegenständen, wie in der übergroßen Nase oder der Zipfelmütze.⁴¹ Die kathartische und gleichzeitig gesellschaftlich stabilisierende Funktion derartiger Aufführungen ist unübersichtlich.

Obszönitäten in Sprache und Handlung werden sowohl vom ägyptischen *Fasl Mudhik* wie auch vom Schattenspiel berichtet. Sie laufen heutigem Schamgefühl so sehr zuwider, daß sich ein zeitgenössischer arabischer Autor bei der Herausgabe des *Badehaus-Stückes* genötigt sah, die sprachlichen Ausschweifungen des Originaltextes zu eliminieren.⁴²

Die moderne arabische Filmfarce ist das Ergebnis einer politisch und religiös kontrollierten Massenproduktion. Im Gegensatz zu ihrem amerikanischen Pendant gehen ihr der Hang zur rasenden Geschwindigkeit und zur exzessiven körperlichen Gewalt ab.⁴³ Sie ist eher sprachlich orientiert. Die aus den traditionellen Darbietungen bekannten Grenzüberschreitungen und Tabuverletzungen sind in der arabischen Filmfarce stark eingeschränkt. Politische Anspielungen, sexuelle Anzüglichkeiten sowie die Bloßstellung religiöser und ethnischer Minderheiten fallen der Schere des Zensors zum Opfer.

Von der potentiellen Subversivität des Genres finden sich in den Filmen darum allenfalls Spuren. In dem bereits zitierten Film *Sieben Uhr* wirft ^cAli al-

39 Anneliese Novak, *Die amerikanische Filmfarce*, München, 1991, S. 28 f

40 vgl. Michail Bachtin, *Literatur und Karneval*, München, 1985

41 M. Bachtin, S. 16

42 Adil Abu Shanab nahm wegen der "ekelerregenden Ausschweifung" und den "unumwundenen sexuellen Ausdrücken" in manchen Passagen erhebliche Kürzungen vor. (A. Abu Shanab, S. 75)

43 A. Novak, S. 30

Kassar einem taubstummen Bekannten einen Schwall Flüche an den Kopf, die der Gehörgeschädigte als Freundschaftsbekundungen auffaßt. Auch in *Leih mir drei ägyptische Pfund!* zeigt der Darsteller gegenüber seinen Mitmenschen zuweilen eine lose Zunge. Schimpfworte mit sexuellen Konnotationen benutzt er allerdings nicht. Nur der lüsterne Blick von ^cUthmans Verehrer auf dessen (künstlich) ausladenden Hüften oder der Griff eines mißtrauischen Bediensteten an ^cUthmans ausgestopften Busen lassen ein wenig von den möglichen Entgrenzungen erahnen. Die sonst tabuisierten Handlungen werden in diesem Fall geduldet, weil es sich bei dem sexuell belästigten um einen verkleideten Mann handelt.

Der ägyptische Film der 30er und 40er Jahre übernahm in der Regel die Rolle des Moralapostels, der sich den Interessen einflußreicher gesellschaftlicher und politischer Gruppen verpflichtet fühlte. Tabuverstöße und groteske Aktionen, wie die gesellschaftliche Erhöhung bzw. Erniedrigung schlichen sich zwar in einige Werke ein, ihre kathartische Funktion wurde jedoch wesentlich eingeschränkt. In *Jungmädchenflirt* muß ein Aristokrat den Spott eines einfachen Angestellten über sich ergehen lassen. Mit Strohhut, Gartenschere und Schürze wird der Hobbygärtner für einen Arbeiter gehalten. Die "Erniedrigung" währt allerdings nicht lange. Noch in der gleichen Szene werden die richtigen Verhältnisse wiederhergestellt und der echte "kleine Mann" vom Pascha reglementiert.

Ein anderer Film mit Nagib ar-Rihani, *Salama geht es gut*, bezieht einen Großteil seiner Komik aus der Spannung zwischen Salamas wirklicher Identität als einfacher Bote und seiner angenommenen Funktion als Prinz. Obwohl sich seine Abenteuer am Ende durch eine finanzielle Belohnung auszahlen, kommt er durch die Verkleidung in viele brenzlige Situationen.

Die Rolle des Helden

Ein Flugzeug stürzt in der Wüste ab, eine Gruppe von Überlebenden erscheint hinter den Dünen. Vor ihnen liegt eine winzige unbewohnte Oase. Was die nächsten 90 Minuten folgt, ist ein zwölf-Personen Stück um Kapitalismus und verhinderte Demokratie. Der Neubeginn, den die Passagiere auf dem abgeschlossenen Eiland versuchen, endet mit der Ein-Mann-Diktatur. Geschickt weiß ein intriganter Geschäftsmann, seine Gefährten zu manipulieren. In kürzester Zeit geht die gesamte Oase mit allen zur Verfügung stehenden Nahrungsmitteln in seinen Besitz über. Die Verunglückten haben von nun an einzig seinen Interessen zu dienen. Auch der Widerstand eines jungen Freigeistes ist

schnell gebrochen. Erlösung aus dem Alptraum bringt erst ein Rettungshubschrauber, dem es gelingt, die Gruppe aufzuspielen.

Der Anfang (al-bidaya, Ägypten, 1986), eine Filmsatire des realistischen Altmeisters Salah Abu Seif, bezieht einen Großteil seiner Komik aus den theatralischen Darbietungen der Protagonisten. Ähnlich wie in einer Karikatur heben sowohl die Kostümierung als auch die überzogene Mimik und Gestik der Schauspieler die wichtigsten Züge der Charaktere hervor: der habsüchtige Geschäftsmann mit Aktenkoffer, der einfältige, in eine *Djalabiyya*⁴⁴ gehüllte Bauer, der junge mittellose Mann in Jeans, die ebenso ehrgeizige wie opportunistische Ärztin mit dicker Hornbrille. Sie sollen einen Querschnitt der ägyptischen Gesellschaft darstellen. Ihr Spiel dient nicht der Veranschaulichung ihrer Psychologie, sondern der Präsentation einer gesellschaftlichen Rolle. Die Integration der Handlung in den Schauplatz, d.h. in die Oase findet nur oberflächlich statt. Zu keinem Zeitpunkt spiegelt die Szenerie das Seelenleben der Handelnden wider. Wie Schablonen scheinen sich die Figuren vor einem farbigen, kulissenhaften Hintergrund zu bewegen.

Nicht nur in Ägypten, auch in anderen arabischen Filmländern läßt sich insbesondere in der kommerziellen Komödie eine Vorliebe für theatralisch karikierende Darstellungsweisen beobachten, wie in den Filmen des algerischen Komikers Rouiched (Ruwishad) sowie des Syrer Doureid Laham, nur um die hervorstechendsten Beispiele zu nennen. Selbst in Werken, die eher dem Neuen Arabischen Kino zuzurechnen sind, darunter *Halfaouine* (Halfawin - Çasfur as-sath, wörtl.: der Vogel auf dem Dach, 1989) des Tunesiers Ferid Boughedir (Farid Bughidir) treten ähnliche Tendenzen auf.

Ein Grund für die schablonenhaft überzeichnete Darstellung liegt nicht allein am Einfluß des Theaters. Das Starwesen und die damit verbundenen Produktionsbedingungen tragen ebenfalls dazu bei. Erfolgreiche Filme prägen häufig die Rolle eines Stars vor, die er oder sie dann in vielen späteren Werken wiederholt. Desgleichen führen die industriell bedingte Ausschichtung und Reproduktion von Themen und Erzählungen zu häufigen Wiederholungen und gleichförmigen Darstellerleistungen. Die Stereotypie wird durch die Charakterisierung der Figuren anhand ihrer gesellschaftlichen Rolle verstärkt. Sie beschränkt sich nicht nur auf Farce und Komödie, sondern ist auch im realistischen Film üblich. Dies mag zum einen durch den zunehmenden Verlust an Individualität in der modernen Massengesellschaft gefördert worden sein, besitzt aber auch Wurzeln im islamischen Menschenbild. Den Helden der traditionellen arabischen Erzählkunst liegen seelische Konflikte und schicksalhafte

44 langes hemdartiges Kleid mit weiten Ärmeln

Verstrickungen fern. Sie stehen kaum im Widerspruch zur göttlichen Willkür, einer feindlichen Umwelt oder zu anderen unliebsamen Zwängen, die es zu meistern gilt, kurz: Sie haben nichts mit dem individualistischen problematischen Helden gemein.

Musik und Theater

Nicht nur die Erzählformen des arabischen Films weisen auf die Verbindungen zum populären Theater hin, sondern auch die Vorliebe für musikalische Einlagen. Die Verknüpfung von Musik und Schauspiel ist in der arabischen Welt keineswegs erst seit der Verbreitung des Tonfilms üblich. Schon beim traditionellen Schattentheater sowie beim Fasl Mudhik bildeten Tanz und Musik einen wichtigen Bestandteil der Aufführung.⁴⁵ Der Erfolg des modernen Theaters im arabischen Raum, insbesondere in Ägypten, wäre ohne die Verwendung musikalischer Darbietungen undenkbar gewesen.

Da das Überleben von Truppen mit klassischem (anfänglich vor allem europäischem) Repertoire keine Selbstverständlichkeit war, nahm der Syrer Iskandar Farah schon um die Jahrhundertwende in seine häufig wechselnden klassischen Stücke musikalische Darbietungen auf. Sein Starsänger Salama Higazi verfügte über eine so außerordentliche Stimme, daß man ihn als "Caruso des Ostens" bezeichnete.⁴⁶ In seinem Theater wurde Musik zum Hauptbestandteil der Aufführung.

Auch Yusuf Wabbis Adaptionen ausländischer Stücke sowie dessen Eigenerschöpfungen, die vom sozialen Drama bis zur Komödie reichten, konnten und mochten nicht auf Musik verzichten. Für die beliebtesten Vertreter des populären Theaters in den 30er und 40er Jahre ^cAli al-Kassar und Nagib ar-Rihani gilt dasselbe. Auch in anderen arabischen Ländern wie im Libanon und in Algerien entwickelten sich musikalische Theaterformen. Die abendländische Operette und das französische Vaudevilletheater standen für diese musikalischen Praktiken zwar eher Pate als das traditionelle Schattentheater, doch trafen sie mit Sicherheit auf Publikumsbedürfnisse, die volkstümliche Theaterformen zuvor verfestigt hatten⁴⁷.

45 ^cAli ar-Ra^ci, *al-kumidya al-murtadjala*, Kairo, 1968, S. 19

46 J. Landau, S. 71

47 J. Landau, S. 91

Musik als Garant für volle Kassen

Bereits der erste Tonfilm, *Das Lied des Herzens* (unshudat al-fu'ad, 1931/32) von Mario Volpi, war mit Musik und Liedern ausgestattet. Der nur wenig später produzierte Gesangsfilm *Die weiße Rose* (1933/34) von Muhammad Karim mit dem Sänger und Komponisten Muhammad Abd al-Wahhab konnte als erster ägyptischer Film in größerem Umfang in die Nachbarländer exportiert werden.⁴⁸

Wie man aus Statistiken entnehmen kann, gehörten von den insgesamt 918 im Zeitraum zwischen 1931 und 1961 produzierten Spielfilmen mehr als ein Drittel (genau 370), dem Genre des Musikfilms an. In manchen Jahren, wie 1944 bis 46, waren es sogar 50 Prozent aller Filme.⁴⁹ Abgesehen von den zwei herausragendsten Koryphäen arabischer Musik, Um Kulthum und ^cAbd al-Wahhab, deren Beliebtheit vom Kinoerfolg relativ unabhängig blieb, stieg und fiel mit dem Musikfilm der Stern von etwa 46 Sängern und Sängerinnen. Einige von ihnen, wie die Sängerin Shadya, wirkten an über 30 Filmen mit.⁵⁰ Nur wenige, wie Muhammad ^cAbd al-Wahhab, Farid al-Atrash, ^cAbd al-^cAziz Mahmud oder der Spezialist für "beduinische"⁵¹ Rhythmen Kahlawi trugen eine eigene musikalische Note in die Filme.⁵² Der Libanese Farid al-Atrash beispielsweise brachte alle möglichen, u.a. auch volkstümliche Musikformen, in seine Werke ein, von libanesischer Folklore bis hin zum Wiener Walzer, wie man u.a. in den Filmen *Sieg der Jugend* (intisar ash-shabab, 1941) und *Liebe und Rache* (gharam wa intikam, 1944) hören kann. Mehr noch als Farid al-Atrash legte der ägyptische Musiker ^cAbd al-Wahhab kompositorischen Erfindungsreichtum an den Tag. Er spielte zwischen 1933 und 1946 zwar nur in sieben Filmen mit, bereicherte aber die musikalische Gestaltung unzähliger Filme mit immer neuen Lösungen und rhythmischen Verbindungen.⁵³

Die meisten Musikfilme enthalten mindestens eine Tanzsequenz. Bereits 1935-36 erschien ein Film mit Badi^ca Masabni, der Besitzerin des gleichnamigen Varieté-Theaters. Einige der Tänzerinnen, die in der Folge in Erscheinung

48 Michael Lüders, Film und Kino in Ägypten, unveröfftl. Magisterarbeit, Freie Universität Berlin, West-Berlin, 1986, S. 52

49 Salah Ezz Eddine, La rôle de la musique dans le film arabe, in: G. Sadoul, S. 159

50 S. Ezz Eddine, S. 160 f

51 Beduinische Rhythmen gibt es nicht. Gemäß Dr. Gabriele Braune vom Institut für Musikethnologie, Berlin, versteht man in Ägypten darunter arabische Rhythmen, d.h. solche die aus der arabischen Halbinsel stammen. (Persönliche Korrespondenz vom 2.7.1992)

52 S. Ezz Eddine, S. 162

53 Muhammad as-Sayyid Shusha, ruwad wa ra'idat as-sinema al-misriyya, Kairo, 1977, S. 72

traten, wie Samya Gamal und Tahiyya Carioca (Kariyuka), entlehnten ihre Tanzmusik den Kabarets (Nightclubs) und der Folklore⁵⁴. Samya Gamal entwickelte in ihren Darbietungen, wie in *ʿAfrita Hanim* (wörtl.: Frau Dämon, 1949) und *Zigarette und Weinglas* (sigara wa ka's, 1955), als persönliches Charakteristikum eine Art Ausdruckstanz. Das Allroundtalent Naʿima ʿAkif dagegen präsentierte eine bunte Mischung von Bauchtanz bis Flamenco. In historischen Filmen versuchte man den Tanz der "djawari" (Singmädchen)⁵⁵ früherer Zeiten zu rekonstruieren, z.B. in *Dananir* (1941) und *Sallama* (1945). Im Verlauf der 40er Jahre tauchten in manchen der Filme auch von der Music Hall inspirierte Gruppentänze auf. Wie im Gesangsfilm wurde die Filmhandlung auf die diversen tänzerischen Auftritte abgestimmt. Die Filme drehten sich daher entweder um die Figur einer Sängerin, eines Sängers oder einer Tänzerin oder aber spielten in Schauplätzen wie Nightclubs u. ä. Eine andere Möglichkeit bestand darin, Anlässe wie Hochzeiten und Partygesellschaften, die sich für musikalische Darbietungen eigneten, in die Erzählung einzufügen.

Musikfilme zählten in Ägypten selbst schon immer zu den größten kommerziellen Erfolgen. Die Spielzeit des Revuefilms *Mein Vater ist auf dem Baum* (abi fauk ash-shadjara, 1969) von Hussein Kamal mit dem Sänger ʿAbd al-Halim Hafiz betrug allein in Kairo mehr als fünf Monate.⁵⁶ In musikalischer Hinsicht sank der Gesangsfilm während der 70er Jahre zur Bedeutungslosigkeit herab. Auch Chahines Versuch, das Genre durch sein tragisches Musical *Die Rückkehr des verlorenen Sohnes* (ʿaudat al-ibn ad-dal, 1976), in dem die libanesischen Sängerin Magda ar-Rumi auftrat, mit einer politischen Botschaft zu versehen und dem epischen Theater anzunähern, fand weder weitere Nachahmung noch größeren Anklang. Im Verlauf der 80er Jahre verschwanden die Gesangsstars völlig von der Bildfläche, ohne daß eine neue Generation nachgewachsen wäre.

Trotzdem hat der musikalische Film bis heute seine Anziehungskraft für Publikum und Filmemacher noch nicht vollständig eingebüßt. Der Neue Realist Khairy Beshara stattete seinen Film *Kette und Armreif* (at-tauk wal-iswirra, 1986) mit den Liedern des nubischen Popsängers Muhammad Munir aus. Andere Filme wie *Stillgeschwiegen* (samaʿ huss, 1990) und *Ya Mahalabiyya Ya*⁵⁷ (1991) von Sherif (Sharif) ʿArafa lassen den Revuefilm wiederaufleben. Die größten Hits des Jahres 1991, *Die Krabben* (kaburya) von Khairy Beshara und

54 Galal El-Charkawi, *risala fi tarih al-as-sinima al-ʿarabiyya*, Kairo, 1970, S. 164

55 Djariya (plural: djawari) bedeutet wörtlich Magd oder Sklavin.

56 Erika Richter, *Realistischer Film in Ägypten*, Ost-Berlin, 1974, S. 39

57 Mahalabiyya ist eine Art Pudding.

Al-Kitkat von Daoud Abd El-Sayyed, die beide in den Kairoer Kinos eine Spielzeit von mehr als 15 Wochen erlebten, enthalten jeweils zwei bis drei musikalische Einlagen. Khairy Beshara versuchte durch die Beteiligung von Popstars wie ^cAmr Diwab in seinen Filmen *Ice Cream in Glim* (Ice cream fi Glim, 1992) und *Abrakadabra Amerika* (shika bika Amrika, 1993) die Tradition von Gesangs- und Revuefilm wiederzubeleben. Mit der musikalischen Qualität früherer Gesangsfilme lassen sich diese Werke nicht messen.

Gründe für den durchschlagenden Erfolg des Musikfilms in den arabischen Ländern müssen sowohl in den herrschenden gesellschaftlichen Verhältnissen als auch in der traditionellen Kultur gesucht werden: "Die soziale Gestaltung selbst hat aus der arabischen Welt eher ein Publikum von Zuhörern denn von Zuschauern gemacht."⁵⁸ Im Falle der Maghreb-Staaten, deren eigene musikalische Tradition, die "andalusische" Musik, weit von der larmoyanten Sentimentalität des ägyptischen Liedes entfernt war⁵⁹, kamen noch andere Gründe zum Tragen. Die vom Kolonialismus stark geschwächte nationale Kultur sowie der tiefgreifende soziale Wandel riefen ein Vakuum hervor, in das die ägyptische Kulturindustrie leicht vorstoßen konnte. Seit der Jahrhundertwende wurden ägyptische Interpreten wie Sayyid Darwish und Salama Higazi auf Schallplatte vertrieben. Die massenhafte Verbreitung ihrer Lieder erfolgte über die Cafés in den großen arabischen Städten, in denen Plattenspieler aufgestellt wurden. Während der 30er Jahre kamen noch andere machtvollen Vertriebskanäle wie das Radio und der Film hinzu, die die musikalische Vorreiterstellung der Ägypter untermauerten.⁶⁰

Musik und Sprache

Das Herzstück des arabischen Musikfilms bildet das Lied bzw. die Vokalinterpretation. Die enge Anbindung der Musik an die Sprache blickt in der arabischen Kultur auf eine traditionsreiche Geschichte zurück. Die Vokalinterpretation bildete bei den meisten weltlichen Musikgattungen, die sich im Laufe der Jahrhunderte in der arabischen Welt entwickelten, den wichtigsten Bestandteil des Vortrages. Ob Nuba im Maghreb oder Kasida, Muwashshah und Mawwal im Mashrek, alle können auf den Gesang nicht verzichten. Mehrere von ihnen tragen sogar die Namen poetischer Gattungen, wie die Kasida und der Ma-

58 S. Ezz Eddine, S. 158

59 Mostefa Lacheraf, Du "Voleur du Bagdad" à "Omar Gatlatto", in: G. Henebelle, Cinémas du Maghreb, S. 31

60 Mustapha Chelbi, Culture et mémoire collective au Maghreb, Paris, 1989, S. 156

wwal. Bezeichnenderweise ist die Genese des arabischen Gesangs (ghina') eng mit der Poesie verbunden.⁶¹ Bereits im vorislamischen Zeitalter pflegten berühmte Sängerinnen (kaina) die Verse großer Dichter zu rezitieren und musikalisch zu interpretieren.⁶² Diese Tradition setzte sich später mit den Singmädchen (djawari) fort. Die Vertonung eines Gedichts diente, ähnlich der streng reglementierten aber nichtsdestoweniger melodischen Koranrezitation als Gedächtnisstütze, insbesondere solange die Tradierung auf mündlichem Wege verlief. Der Gesang steigerte sicherlich auch den Genuß am poetischen Vortrag.

Im Musikfilm fanden nicht nur klassische Gattungen wie die Kasida, sondern auch "leichtere" Genres wie die Taktuka (soviel wie Schlager), die Unshuda oder Nashid (Hymne) und Ughniya (Lied) Aufnahme. Ein weiteres sehr sprachbetontes Genre, das in den 50er Jahren verstärkt Verbreitung fand, ist der Monolog (munulug). Es handelte sich dabei um einen teils gestisch-mimischen, teils tänzerisch untermalten Sprechgesang. Er wurde meistens von Schauspielern und nicht von Sängern dargeboten. Zu den "Monologisten" zählten Na^cima Akif sowie die Komiker Shukuku und Isma^cil Yasin.⁶³

Die Liedtexte im Gesangsfilm stehen manches Mal in engem Zusammenhang mit der Narration. In dem bereits besprochenen Film *Die weiße Rose* von Muhammad Karim stellt der Text des Liedes "Oh, Rose der reinen Liebe" (ya wardat al-hubb as-safi), gleichsam Titel und Zusammenfassung in einem dar. Obleich der Vortrag dieses Liedes nicht die allererste Szene des Filmes bildet, stellt es eine Art Leitmotiv der Erzählung dar, die die selbstlose und aufopferungsvolle Liebe des kleinen Angestellten zur Tochter seines wohlhabenden Chefs zum Inhalt hat.

Der arabische Film: ein Plagiat?

Trotz aller kommerziellen Mechanismen und technischen Importen, die die Entwicklung des arabischen Films bestimmt haben, wäre es verfehlt, ihn nur als eine Spielart Hollywoods und somit zum reinen Plagiat zu erklären, wie dies in der westlichen Filmtheorie zuweilen vorgeschlagen wird.⁶⁴ Gründe für den durchschlagenden Erfolg des populären Films in den arabischen Ländern lie-

61 vgl. A. Shiloah, *The Dimension of Sound*, in: B. Lewis, S. 162 f

62 Habib Hassan Touma, *Die Musik der Araber*, Wilhelmshaven, 1989, S. 21

63 G. Braune

64 Teshome Gabriel, *Towards a critical theory of Third World films*, in: Jim Pines / Paul Willeman, *Questions of Third Cinema*, London, 1989, S. 31

gen gerade in der Tatsache, daß er Elemente der autochthonen Kultur aufgreift, um auf die bestehenden Bedürfnisse seines einheimischen Massenpublikums einzugehen. Dies gilt für die meisten populären Genres des arabischen Films. Ob Musikfilm, Melodrama, Komödie oder Farce, sie alle haben Elemente der traditionellen Künste übernommen und mit dem neuen Medium verschmolzen. Musikalität, Theatralik, anekdotisches Erzählen, ausgeprägte Verbalkomik und die Vernachlässigung der visuellen Gestaltung gehören zu den wichtigsten Merkmalen dieser Verbindung. Insbesondere sprachliche Ausdrucksformen, die nach wie vor alle anderen Gestaltungsmittel des arabischen Films dominieren, haben sich als ein ebenso wirksames wie dynamisches Transportmittel der autochthonen Kultur erwiesen.

[Die Umschrift der arabischen Namen und Titel erfolgt nach der Encyclopedie of Islam (London 1960). Unterstrichene Laute sind wie folgt auszusprechen:

th = ß dj = dsch (wie journey) gh = r
kh = ch (wie in Schach) dh = s (wie in Sommer) sh = sch

Das hochgestellte [°] kennzeichnet den Buchstaben [°]ain, der den folgenden Vokal verlängert. Die Filmtitel sind in wörtlicher Übersetzung des arabischen Originals aufgeführt, das in Klammern hinzugefügt ist. Gibt es einen (deutschen, englischen oder französischen) Verleihtitel, wird dieser im Anschluß ebenfalls aufgeführt.]