

Viola Shafik

Eine Frau, ein Land.

Topoi des arabisch-palästinensischen Films

Die Anfänge des palästinensischen Filmschaffens standen im Lichte des bewaffneten Widerstandes, der Ende der 60er Jahre einsetzte. Nach der Niederlage Ägyptens, Syriens und Jordaniens im Jahre 1967, die mit der israelischen Besetzung weiterer palästinensischer Gebiete endete, wurde von der Palästinensischen Befreiungsorganisation der bewaffnete Kampf ausgerufen. Die erste Filmeinheit, die zwischen 1967 und 68 von Mustapha (Mustafa) Abu ^ʿAli, Hany Jawhariyya (Hani Djawhariyya) und Sulafa Jadallah (Djad Allah) in Jordanien gegründet wurde, war der Fatah-Bewegung angegliedert. Der erste Film der Gruppe, *Nein zur friedlichen Lösung* (la lil hall as-silmi, 1968) von Mustapha Abu ^ʿAli, enthielt eine Kritik des Roger-Planes und bildete den Auftakt palästinensischer Selbstdarstellung (teils auch Gegenpropaganda), mit der die Palästinenser (lange Zeit vergeblich) Zugang zur Weltöffentlichkeit suchten.

Nach dem Schwarzen September 1971, dem jordanischen Massaker an palästinensischen Flüchtlingen und Widerstandskämpfern, siedelte die Filmeinheit nach Beirut über und produzierte bis 1975 mit einfachsten Mitteln Dokumentarfilme zur Lage der Palästinenser. Im selben Zeitraum begannen einige andere palästinensische Organisationen, die FPLP und die FDPLP, Filme zu produzieren. Unter der Schirmherrschaft der PLO stellten "Samed Productions" sowie die "Sektion Kunst und Kultur" Filme her.

1982 kamen mit der Einnahme Beiruts durch die Israelis die Aktivitäten der verschiedenen Filmabteilungen fast völlig zum Erliegen. Ein Großteil des palästinensischen Filmarchivs fiel den Invasoren in die Hände.¹ Nach der Übersiedlung der PLO nach Tunis ging die Sektion Kunst und Kultur zur Finanzierung von Koproduktionen mit westlichen Filmemachern über und schränkte die eigene Produktion drastisch ein. In diesem Zeitraum verlagerte sich das palästinensische Filmschaffen aus der Diaspora zunehmend in die besetzten

1 Interview der Verfasserin mit Ghaleb Chaath, Kairo, 14.1.1988

Gebiete bzw. nach Israel. Filmemacher wie Michel Khleifi (Khalifi) und Elia Suleiman (Iliyya Sulayman), die in Galiläa aufgewachsen sind, leben zwar nicht mehr in Israel, haben aber mit ihren Filmen das Ansehen des palästinensischen Films im Ausland gestärkt, andere wie Rachid Masharawi (Rashid Mashrawi), der aus Gaza stammt, und die Gruppe der "Al-Quds Television Production" aus Ost-Jerusalem verwirklichen ihre Dokumentarfilme entweder mit Hilfe liberaler Israelis oder dem BBC.

Die palästinensische Produktion beschränkt sich im wesentlichen noch immer auf den Dokumentarfilm, auch wenn sich das Spektrum in den letzten Jahren zunehmend geweitet hat. Nicht nur Michel Khleifi hat fiktionale Filme realisiert, auch Rachid Masharawi und Hanna Elias (Ilyas) aus Israel haben mittlerweile ihre ersten Spielfilme gedreht. Elia Suleiman und Mouna Hattoum (Munna Hattum), die in Großbritannien lebt, haben sich im Bereich der experimentellen Videokunst einen Namen gemacht.

Die Arbeitsbedingungen für die ersten palästinensischen Filmemacher waren aus materiellen und politischen Gründen denkbar ungünstig. Abgeschnitten von Israel und den besetzten Gebieten, vermochten die Cineasten hauptsächlich das Leben in den Flüchtlingslagern sowie die Kampfhandlungen zu dokumentieren. Dabei riskierten manche ihr Leben, wie der Filmemacher Hany Jawhariyya, der 1976 im libanesischen Bürgerkrieg durch ein Geschoß ums Leben kam.² Um innerhalb Israels zu drehen, mußten die Regisseure zu ungewöhnlichen Mitteln greifen. Ghaleb Chaath (Ghalib Sha^cth) beispielsweise schickte zur Realisierung seines Dokumentarfilmes *Der Tag des Bodens* (yaum al-ard, 1977) ein europäisches Filmteam nach Nazareth.

Viele Filme der libanesischen Phase, vor allem aber jene, die von der FPLP (djabhat at-tahrir) in Damaskus produziert wurden, riefen unmißverständlich zum bewaffneten Kampf auf. Andere wiederum versuchten auf mehr oder weniger anklagende Weise über die desperate Situation des palästinensischen Volkes aufzuklären, berichteten über das Elend in den Flüchtlingslager insbesondere im Süden des Libanons, über die israelischen Übergriffe oder aber präsentierten Künstler und dokumentierten palästinensische Volkskunst. In jüngster Zeit schließlich setzte sich u.a. mit Michel Khleifis und Rachid Masharawis Filmen ein zunehmend objektiv deskriptiver bzw. poetischer Stil durch.

2 Khemais Khayati / Guy Henebelle, *Le palestine et le cinéma*, E. 100, Paris, 1977, S. 26

Helden des Widerstands

Der Widerstand bildet nach wie vor eines der wichtigsten Topoi palästinensischer Filme, was sich u.a. an den Titeln ablesen läßt: *Mit Seele und Blut* (bilruh wad-damm, 1971), *Warum wir Rosen pflanzen, warum wir Waffen tragen* (limadhā nazra^c al-ward limadhā nahmil as-silah, 1973), *Die Gewehre werden nie schweigen* (lan taskut al-banadik, 1973). Die kämpferische Haltung wandelte sich mit dem Beginn des libanesischen Bürgerkrieges 1975, der Invasion des Libanon, den Massakern in den Flüchtlingslagern, dem Exodus der PLO und der Intifada zunehmend in Bilder der hilflosen Anklage, deren jüngstes Beispiel das Gemeinschaftswerk der Al-Quds Television Production *Palästinensisches Tagebuch* (yaumiyyat filastiniyya, 1992) darstellt.

Die Aufnahme des bewaffneten Widerstandes nach dem von den arabischen Führungen verursachten Debakel 1967 zeigte auch einen Wiederhall in anderen arabischen Ländern. Das Bild des Widerstandskämpfers, des "Fida'i", fand mehrfach Einlaß in den kommerziellen Film. Insbesondere im Libanon präsentierte man mit Spielfilmen wie *Wir alle sind Fida'iyyun* (kuluna fida'iyyun, 1969) von Gary Garabédian und *Der revoltierende Palästinenser* (al-filastini ath-tha'ir, 1969) von Rida Myassar unerschrockene und nahezu übermenschliche Kämpfer, die man in einen Western-ähnlichen Plot einband.

Widerstandskämpferinnen tauchen in arabischen wie in palästinensischen Filmen eher im Ausnahmefall auf. Frauen bleiben meist Männern zugeordnet. Oft liegt das größte Verdienst der Frauen in ihrer Bereitschaft, ihre Söhne zu opfern. In dem libanesischen Spielfilm *Dir zum Opfer, Palästina* (fadak filastin, 1969) von Antoine Rimi und dem palästinensischen Dokumentarfilm *Alis Mutter* (Umm ^cAli, 1983) von Muhammad Taufik schicken die Mütter ihre Söhne freudig in den Kampf, um später stolz den Titel "Mutter der Märtyrer" (umm ash-shuhada') zu tragen.

Dem Beitrag der Frauen zum Widerstand widmeten in erster Linie arabische Regisseurinnen ihre Aufmerksamkeit, wie die Libanesin Nabiha Lotfi (Lutfi) in ihrer PLO-Produktion *Denn die Wurzeln sterben nicht* (li'an al-djudhur lann tamut, 1977), in der sie u.a. von den Frauen des Flüchtlingslagers "Tall Za^ctar" berichtet.

Die libanesische Filmemacherin Heiny Srour (Hayni Surur) wendet sich in ihrem semi-dokumentarischen Film *Layla und die Wölfe* (Layla wadh-dhi'ab, 1984) sogar vehement gegen eine Vernachlässigung des weiblichen Beitrages zum Widerstand. Durch eine Montage von Archivmaterial, nachgestellten historischen Begebenheiten und einem subjektiven Kommentar, die lose in eine fiktive Rahmenhandlung eingebettet sind, beschreibt Heiny Srour die Beteili-

gung der palästinensischen Frauen im Kampf um die nationale Unabhängigkeit. Die Filmemacherin zeigt Frauen, die Waffen schmuggeln, die Soldaten mit kochendem Wasser und Steinen in Schach halten und Gewalttätern furchtlos die Stirn bieten. Auf das heftigste widerspricht die Filmemacherin damit dem Bild des hilflosen weiblichen Opfers und dessen Gleichsetzung mit der geraubten vergewaltigten Heimat, das in zahlreichen Werken männlicher Regisseure Verbreitung gefunden hat.

Als Paradebeispiel für die allegorische Verknüpfung Palästinas mit dem Bild der unschuldigen Jungfrau muß die Erzählung *Was euch geblieben ist* (ma tabbaka lakum) des palästinensischen Schriftstellers Ghassan Kanafani betrachtet werden, die in dem syrischen Spielfilm *Das Messer* (as-sikkin, 1972) von Khaled (Khalid) Hamada für das Kino aufbereitet wurde. Die junge weibliche Protagonistin erscheint ausschließlich als passives Opfer. Ihr Bruder verläßt sein besetztes Land und flieht in die Wüste. Die Schwester bleibt allein zurück, den Machenschaften eines üblen Kollaborateurs schutzlos ausgeliefert, der sie zu seiner Mätresse macht.

Die Figuren sind in diesem Zusammenhang nicht als Individuen, sondern als Sinnbilder zu sehen. Der junge Mann steht für den palästinensischen Flüchtling, der sein Land in Gestalt eines wehrlosen Mädchens dem Aggressor überläßt. Die Gleichsetzung Palästinas mit einer vergewaltigten Jungfrau ist ein Topos, der im arabischen Film ebenso wie in der arabischen Literatur, Poesie und politischen Rhetorik wiederholt auftaucht.

Den geistige Hintergrund des arabischen Frauenbildes bzw. dessen Kehrseite, den Männlichkeitsmythos, mag eine weitere Literaturverfilmung, *Die Betrogenen* (al-makhdu^cun, Syrien, 1972) von Taufik Salih, verdeutlichen. Als Vorlage diente Ghassan Kanafanis Roman *Männer unter der Sonne*³. Sie handelt von dem Versuch dreier Palästinenser, heimlich über den Irak nach Kuwait zu gelangen. Ihr Ziel ist es, dort eine Arbeit zu finden, mit der sie ihre Familien in den Flüchtlingslagern finanziell unterstützen können. Die Aufgabe, sie durch die Wüste über die Grenze zu schmuggeln, übernimmt ein palästinensischer Lastwagenfahrer. Versteckt in einem von der sengenden Sonne aufgeheizten Tank, müssen die Flüchtlinge die Paßkontrollen an der Grenze abwarten. Die Formalitäten dauern normalerweise nur wenige Minuten, doch die gelangweilten kuwaitischen Zöllner möchten von dem Lastwagenfahrer unterhalten werden. Während sie seine Abfertigung hinauszögern, übertönt das Getöse der Klimaanlage die Hilferufe der Männer, die in dem glühenden Behälter sterben.

3 Der Titel des Romans lautet im Arabischen eigentlich "Männer in der Sonne" (ridjal fish-shams).

Die Betrogenen bedient sich einer allegorischen didaktischen Erzählweise. Die Niederlage, unter der die Palästinenser am stärksten zu leiden haben, erscheint als die Folge moralischen Versagens. Nicht das komplizierte Geflecht des arabischen und internationalen politischen Kräftespiels tragen die Verantwortung, sondern Dummheit, Eigennutz, Feigheit und "Unmännlichkeit", wie sich insbesondere an der Figur des Lastwagenfahrers zeigt. Während die drei Flüchtlinge drei verschiedene Generationen von Vertriebenen repräsentieren, verkörpert der Fahrer, der durch eine Kriegsverletzung seine Männlichkeit verlor (!), den etablierten Auslandspalästinenser und die (politische) Führung in einem. Der palästinensische "Führer" schmuggelt seine Landsleute gegen Bezahlung nach Kuwait. Das Schicksal seines Volkes ist ihm gleichgültig, seine einzige Befriedigung liegt in der persönlichen Bereicherung. Zurückzuführen ist sein Egoismus auf seine fehlende Männlichkeit bzw. Impotenz. Männlichkeit setzt der Film also mit Ehrgefühl, Nationalstolz und Aufopferungsbereitschaft gleich. Diese Zuordnung bedeutet zwangsläufig, daß den Frauen vergleichbare Eigenschaften abgehen. In der Tat erscheinen sie in *Die Betrogenen* nur als hilflose und passive Randfiguren.

Aufstand der Schwachen

Seit den 70er Jahren haben mehrere arabische Spielfilme das überkommene Männlichkeitsverständnis und dessen gesellschaftspolitische Implikationen in Frage gestellt. Die syrischen Spielfilme *Der Zwischenfall des halben Meters* (hadithat an nisf mitr, 1981) von Samir Zikra (*Dhikra*) sowie *Die Nächte des Schicksals* (layali ibn awa, 1989) von ^cAbd al-Latif ^cAbd al-Hamid, die beide die Verhältnisse in ihrem Heimatland zum Zeitpunkt des Sechs-Tage-Krieges 1967 unter die Lupe nehmen, zählen zu dieser Kategorie.

Auch im Werk des palästinensischen Regisseurs Michel Khleifi lassen sich ähnliche Tendenzen beobachten. Er befaßt sich in seinen Filmen verschiedentlich mit den Wertvorstellungen des arabischen Patriarchats, insbesondere mit dem männlichen Ehrgefühl (*sharaf*). In *Die Hochzeit von Galiläa* (^curs al-Djalil, 1989) möchte ein palästinensischer Dorfvorsteher, ein *Mukhtar*, seinem Sohn eine Hochzeit ausrichten. Wegen der Ausgangssperre muß er bei den israelischen Behörden eine Genehmigung einholen. Diese willigen ein, doch nur unter der Bedingung, daß der Militärgouverneur und seine Mitarbeiter am Fest teilnehmen. Notgedrungen geht der *Mukhtar* auf den Handel ein. Die Hochzeit wird nach traditionellen Vorschriften veranstaltet, doch der Sohn läßt, als er endlich mit der Braut allein ist, die Gäste auf das Tuch mit dem Zeichen der

Jungfräulichkeit warten. Unfähig die Ehe zu vollziehen, erfaßt ihn eine ohnmächtige Wut gegen den Vater. Um die Situation zu retten, nimmt die Braut dem jungen Mann die Aufgabe ab. Zu spät: Die zahlreichen Hochzeitsgäste haben sich, von den israelischen Patrouillen vertrieben, längst in alle Winde verstreut.

Trotz des Ausnahmezustandes, den die israelischen Behörden über das kleine, im Norden Israels gelegene Dorf verhängt haben, bestehen intern die traditionellen Machtverhältnisse weiter. Der Vorsteher des Dorfes, der Mukhtar, der gegenüber dem Militärgouverneur einen einlenkenden Kurs steuert, bildet eine Autorität, an der auch seine Gegenspieler im Dorf, die den offenen Widerstand gegen die Israelis bevorzugen, nicht rütteln. Selbst der leibliche Sohn hat keine Möglichkeit, sich gegen das Regiment des Vaters aufzulehnen. Seine Aggressionen kann er nur durch Verweigerung und Selbstzerstörung entladen. Die daraus resultierende Impotenz erscheint umso fataler, als die "Männlichkeit" des Bräutigams und mit ihm die seines Erzeugers, an den Akt der Penetration gebunden sind. Unter Beweis gestellt werden kann sie selbstverständlich nur durch die Jungfräulichkeit der Braut.

Angesichts der Okkupation, der politischen Unterdrückung und Entmündigung, denen die palästinensische Gesellschaft ausgesetzt ist, führt Michel Khleifi die Bedeutungslosigkeit eines derartigen Männlichkeitsbegriffes vor Augen. Statt einer hohlen Demonstration von Stärke propagiert er das Eingeständnis von Schwäche:

Hier findet eine Rehabilitierung des arabischen Individuums in seiner Widersprüchlichkeit und Schwäche statt. Es ist allein diese Schwäche, die es ihm erlaubt, zu reifen und die Probleme ausgeglichen anzugehen. Ich wollte die Schlagworte zurückstellen, damit die seelische Verfassung der arabischen Gesellschaft zu Tage tritt. Der Kampf gegen die Unterdrückung kann nur von freien Individuen geführt werden, d.h. von schwachen Individuen, die in ihrer Schwäche und Unfähigkeit gezeigt werden. Was ich mit diesem Film sagen wollte, faßt sich in dem zerbrechlichen Kind aus der ersten Einstellung zusammen, das rennt, während es den Lärm der Schüsse hört. Sicher ist es ein Bild der Schwäche, aber es zeugt auch von einer fürchterlichen Kraft.⁴

Die Darstellung von Stärke und Schwäche in *Die Hochzeit von Galiläa* konzentriert sich auf zwei Antagonisten: männlich und weiblich, Standhaftigkeit und Überwältigung. Sie beherrschen durch ein konstantes Auf und Ab die Bewegung des Films. Eine israelische Soldatin erleidet aufgrund der Hitze, des üppigen Essens und der vielfältigen Gerüche einen Schwächeanfall. Sie wird

4 Francois Guérif; Noce en Galilée, entretien avec Michel Khleifi, in: La revue du cinéma, Nr. 417, Paris, Juni 1986, S. III

von den Frauen in das Innere des Hauses gebracht, der grauen Uniform entledigt und in ein besticktes farbiges Gewand gehüllt. Als sie erwacht, findet sie sich im gedämpften Licht des Hauses von einem melodischen Stimmengewirr und weichen pastellfarbenen Stoffen umschmeichelt. Die männliche aggressive Kraft, die die Israelin bis dahin verkörperte, wird im "weiblichen" Inneren des arabischen Hauses absorbiert.

Das architektonische Denken des Films ist wirklich Teil der palästinensischen Gesellschaft. Die Logik der Gewalt auf der Seite der Männer und die Logik, die diese Gewalt verdirbt auf der Seite der Frauen. Die ganze Schreibweise ist vorsichtig um diesen quasi-architektonischen Gegensatz zwischen einem gewalttätigen und einem 'fliehenden' Material angeordnet.⁵

Als ein israelischer Soldat auf der Suche nach seiner Kollegin in das Haus eindringen will, findet er sich von den Frauen umringt und am Eintreten gehindert, seine Vehemenz wird in ihrer ruhigen, aber bestimmten Bewegung aufgefangen. Michel Khleifis Antagonisierung der Geschlechter speist sich zwar aus traditionellen Vorstellungen, wird jedoch entkräftet, indem er ihre Vorzeichen mehrfach umdreht und vertauscht, d.h. die vermeintliche weibliche Schwäche mit Stärke und die männliche Kraft mit Schwäche paart und umgekehrt.

Eine Frau, ein Land

Auch in seinen anderen Werken, insbesondere in seinem Dokumentarfilm *Das fruchtbare Gedächtnis* (*adh-dhakira al-khisba*, deutscher Verleihtitel: *Eine Frau, ein Land*, 1980) versucht Michel Khleifi, den gängigen Diskurs vom schutzlosen weiblichen Palästina zu untergraben. In diesem Film porträtiert Khleifi zwei Palästinenserinnen, deren Biographie unterschiedlicher nicht sein könnte: Er stellt die bekannte Schriftstellerin Sahar Khalifa aus Nablus in den besetzten Gebieten vor sowie seine eigene Tante aus Galiläa. Sahar repräsentiert den Typus der emanzipierten Frau. Im Alter von dreißig Jahren reichte sie die Scheidung ein und entschloß sich, ein Studium zu absolvieren. Heute arbeitet sie als Lehrerin und Schriftstellerin und lebt allein mit ihrer Tochter. Khleifis verwitwete Tante dagegen blieb den traditionellen Vorstellungen verhaftet. Sie hielt es für unschicklich, sich nach dem Tod ihres Mannes wieder zu verheiraten. Doch auch sie ist äußerst selbständig, hat ihre Kinder allein großgezogen und immer einen Beruf ausgeübt, zuerst als Haushälterin und dann als Näherin. Und auch sie hat einen politischen Standpunkt. Trotz des Drängens

5 F. Guérif, ebd.

ihrer Kinder lehnt die Witwe es ab, den Anspruch auf ihr von den Israelis konfisziertes Ackerland aufzugeben und eine Entschädigung anzunehmen.

Das fruchtbare Gedächtnis deckt im Leben seiner Protagonistinnen die Spuren einer doppelten Besetzung auf. Sie leiden nicht nur unter den Auswirkungen der israelischen Herrschaft, sondern auch unter den Besitzansprüchen der eigenen Männer und den Zwängen der patriarchalischen Gesellschaft. Der palästinensische Mann nimmt in diesem Film die Position von Täter und Opfer zugleich ein. Diese von Khleifi vorgestellte Anschauung deckt sich mit den Ansichten Sahar Khalifas, die sie in ihrer Literatur und ihrer feministischen Arbeit vertritt. Ihr Ansatz erweitert den Begriff des palästinensischen Widerstandes zu einem gesamtgesellschaftlichen Konzept und räumt mit dem Bild der passiven vergewaltigten Palästinenserin auf.

Die Frau in Khleifis Film stellt nicht mehr das Symbol der verlorenen, durch die Besetzung besudelte Heimat dar, sondern verwandelt sich in die Hüterin der Heimat. In der Semi-Dokumentation *Das Lied der Sterne* (nashid al-hadjar, 1990) zeigt Khleifi die gealterte unverheiratete Tochter eines früheren Feudalherren, die trotz ihres Alters, ihrer Einsamkeit und der wiederholten Enteignungen durch die israelischen Behörden nicht von dem verbliebenen kleinen Grundstück und dem Haus der Familie mit all seinen Erinnerungen lassen will. Ähnlich wie die Witwe aus Galiläa in *Das fruchtbare Gedächtnis* wird diese Frau ihr Leben lang nicht bereit sein, auch nur einen Zentimeter von ihrem Land freiwillig abzutreten. Die Symbiose, die Michel Khleifis Protagonistinnen mit dem Land eingehen, ist somit keine der Schande und des Verlustes, sondern der Standhaftigkeit. Sie steht nicht unter dem Banner der Niederlage, sondern lädt vielmehr zum Bleiben ein.

Liste der erwähnten Filme

- ABENTEUER EINES HELDEN (mughamarat batal), Regie: Mirzak ^cAlwash, 1978
- ABRAKADABRA AMERIKA (shika bika Amrika), Regie: Khairy Beshara, 1993
- ÄGYPTISCHE ERZÄHLUNG EINE (haduta misriyya), Regie: Youssef Chahine, 1982
- AL-KITKAT, Regie: Daoud Abd El-Sayyed (Dawud ^cAbd as-Sayyid); 1991
- ALI BABA UND DIE 40 RÄUBER (^cAli Baba wal-arbi^cin harami), Regie: Togo Mizrahi, 1942
- ALIS MUTTER (Umm ^cAli) Regie: Muhammad Taufik, 1983
- ANFANG DER (al-bidaya), Regie: Salah Abu Seif, 1986
- ANTAR UND ABLAS ABENTEUER (mughamarat ^cAntar wa ^cAbla, franz.: *Les aventures d'Antar et Abla*), Regie: Salah Abu Seif, 1948, 105'
- BETROGENEN DIE (al-makhdu^cun, *Les dupes*), Regie: Taufik Salih, 1972, 90'
- BETROGENEN DIE (al-makhdu^cun, Syrien) Regie: Taufik Salih, 1972
- ^cAFRITA HANIM (wörtl.: Frau Dämon), 1949
- CHRONIK DER GLÜHENDEN JAHRE DIE (*Chronique des années de braise*), Regie: Mohamed Lakhdar Hamina, 1975, 174'
- DENN DIE WURZELN STERBEN NICHT (li'an al-djudhur lann tamut) Regie: Nabih Lotfi 1977
- DIR ZUM OPFER, PALÄSTINA (fadak filastin) Regie: Antoine Rimi, 1969
- EL-CHERGUI (ash-Sharki franz.: *El-Chergui ou le silence violent* Wörtlich: Der aus dem Osten kommt. Gemeint ist der Ostwind.), Regie: Moumen (Mu'min) Smihi, 1975, 90'
- EREIGNISSE DES KOMMENDEN JAHRES DIE (waka'i^c al-^cam al-mukbil), Regie: Samir Zikra (Dhikra), 1986
- FRUCHTBARE GEDÄCHTNIS DAS (adh-dhakira al-khisra, *Eine Frau, ein Land*) Regie: Michel Khleifi, 1980
- GEWEHRE WERDEN NIE SCHWEIGEN DIE (lan taskut al-banadik), 1973
- GIB MEIN HERZ ZURÜCK! (rudd kalbi), Regie: ^cIzz ad-Din zuI-Fikar, 1957
- GLATZKÖPFIGE KHALIFA DER (Khalifa al-akra^c, franz.: *Khlifa la teigne*), Regie: Hamouda Ben Halima (Hamuda b. Halima); 1968, 60'
- HALFAOUINE (Halfawin - ^casfur as-sath), Regie: Ferid Boughedir (Farid Bughidir), 1989
- HASAN UND NA^cIMA (Hasan wa Na^cima, *Hassan et Naima*), Regie: Henri Barakat, 1958
- HOCHZEIT VON GALILÄA DIE (^curs al-Djalil), Regie: Michel Khleifi, 1989
- HORIZONTE (Kurzfilm), (afak, *Horizons*), Regie: Chadi Abdessalam, 1973, 40'
- ICE CREAM IN GLIM (Ice cream fi Glim), Regie: Khairy Beshara, 1992
- JUGEND EINER FRAU DIE (shabab imra'a, *La sangsue*), Regie: Salah Abu Seif, 1956, 126'
- JUNGMÄDCHENFLIRT (ghazl al-banat), Regie: Anwar Wagdi, 1949
- KAIRO 30 (al-Kahira 30, *Le Caire '30*), Regie: Salah Abu Seif, 1966, 135'
- KETTE UND ARMREIF (at-tauk wal-iswirra), Regie: Khairy Beshara, 1986
- KÖNIG DES MARKTES (al-futuwwa, *Le costaud*), Regie.: Salah Abu Seif (Saif), 1957, 130'
- KRABBen DIE (kaburya), Regie: Khairy Beshara
- LAYLA UND DIE WÖLFE (Layla wadh-dhi'ab,) Regie: Heiny Srour (Hayni Surur) 1984
- LAYLA, Regie: ^cAziza Amir 1927
- LEIH MIR DREI ÄGYPTISCHE PFUND! (salifni talata gini), Regie: Togo Mizrahi, 1938
- LIEBE UND RACHE (gharam wa intikam), Regie: Farid al-Atrash, 1944
- LIED DER STEINE DAS (nashid al-hadjar) Regie: Michel Khleifi, 1990
- LIED DES HERZENS DAS (unshudat al-fu'ad), Regie: Mario Volpi; 1931/32

- MANN AUS ASCHE DER (rih as-sadd), Regie: Nouri Bouzid (Nuri Buzid), 1986
- MANN IN UNSEREM HAUS EIN (fi baytinna radjul, *Il y a un homme chez nous*), Regie.: Henri Barakat, 1960
- MÄNNER UNTER DER SONNE (ridjal taht ash-shams, *Des hommes sous le soleil*), Regie.: u.a. Nabil Maleh (Malih), 1970
- MEIN VATER IST AUF DEM BAUM (abi fauk ash-shadjara, *Mon père là-haut sur l'arbre*), Regie: Hussein Kamal, 1969
- MESSER DAS (as-sikkin, franz.: *Le couteau*), Regie: Khaled (Khalid) Hamada, 1971, 87'
- MIT SEELE UND BLUT (bil-ruh wad-damm), 1971
- MUMIE DIE (al-mumya', *The Night of Counting the Years*), Regie: Chadi Abdessalam, 1969, 100'
- NÄCHTE DES SCHAKALS DIE (layali ibn awa) Regie: °Abd al-Latif °Abd al-Hamid, 1989
- NEIN ZUR FRIEDLICHEN LÖSUNG (la lil hall as-silmi) Mustapha Abu °Ali, 1968
- NOMADEN DIE (masirat al-ru°a, franz.: *Les nomades*), Regie: ???, 1976
- PALÄSTINENSISCHES TAGEBUCH (yaumiyyat filastiniyya), 1992
- REVOLTIERENDE PALÄSTINENSER DER (al-filastini ath-tha'ir) Regie: Rida Myassar, 1969
- RÜCKKEHR DES VERLORENEN SOHNES DIE (°audat al-ibn ad-dal, *Le retour du fils prodigue*), Regie: Youssef Chahine, 1976, 120'
- RUF DER LIEBENDEN DER (nida' al-°ushshak, *L'appel des amants*), Regie: Youssef Chahine (Yusuf Shihin), 1961, 110'
- SALAMA GEHT ES GUT (Salama fi khayr, *Salama sauvé*), Regie: Niazi Mustafa, 1937
- SAMA - DIE SPUR, Regie: Néjia Ben Mabrouk, 1982
- SCHREIBER DER (al-bash katib), Regie: Muhammad Bayyumi, 1922
- SCHREIE (surakh, *Hurlements*), Regie: Omar Khlifi, 1972, 100'
- SEJNANE (Sidjanan), Regie: Abdellatif Ben Ammar (°Abd al-Latif b. °Ammar), 1974, 107'
- SIEBEN UHR (as-sa°a sab°a), Regie: Togo Mizrahi, 1937
- SIEG DER JUGEND (intisar ash-shabab), Regie: Farid al-Atrash, 1941
- SPERLING DER (al-°usfur, *Le moineau*), Regie: Youssef Chahine, 1973, 99'
- STILLGESCHWIEGEN (sama° huss), Regie: Sherif (Sharif) °Arafa, 1990
- SÜDWIND DER (rih al-djanub, *Vent du sud*), Regie: Mohamed Slimane Riad, 1975, 115'
- TAG DES BODENS DER (yaum al-ard), Regie: Ghaleb Chaath (Ghalib Sha°th), 1977)
- TRÄUME VON DER STADT (ahlam al-madina), Regie: Mohamed Malas, 1984
- VAGABUNDEN DIE (as-sa°alik), Regie: Yusuf al-Ma°luf, 1967
- VERLORENE HALSBAND DER TAUBE, DAS Regie: Nacer Khemir, 1990
- WARUM WIR ROSEN PFLANZEN, WARUM WIR WAFFEN TRAGEN (limadha nazra° al-ward limadha nahmil as-silah), 1973
- WECHMA (washma, *Traces*), Regie: Hamid Benani (Binani), 1970, 93'
- WEISSE ROSE DIE (al-warda al-bayda'), Regie: Muhammad Karim, 1936
- WIR ALLE SIND FIDA'IYYUN (kuluna fida'iyyun) Regie: Gary Garabédian, 1969
- WUNDER (sarab), Regie: Ahmed Bouanani (Ahmad Bu°anani), 1980
- WÜSTENVERMESSER DIE (al-ha'imun fis-sahra',), Regie: Nacer Khemir, (?)
- YA MAHALABIYYA YA (Mahalabiyya ist eine Art Pudding.) Regie: Sherif (Sharif), 1991
- ZIGARETTE UND WEINGLAS (sigara wa ka's), 1955
- ZWISCHENFALL DES HALBEN METERS DER (hadithat an nisf mitr.) Regie: Samir Zikra (Dhikra), 1981