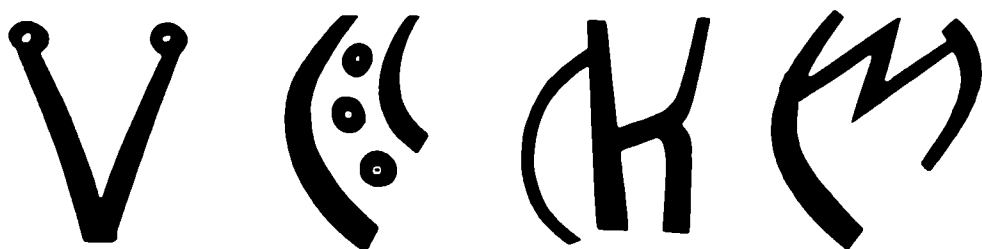
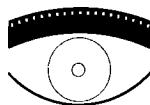


AUGENBLICK



**Das Dritte Kino
in
Arabien und Afrika**

16



SCHÜREN

marburger

hefte

zur

medien-

wissenschaft

Das Dritte Kino
in Arabien
und Afrika

AUGEN-BLICK

MARBURGER HEFTE ZUR MEDIENWISSENSCHAFT

Eine Veröffentlichung des Instituts für Neuere deutsche Literatur und Medien
im Fachbereich 09 der Philipps-Universität-Marburg

Heft 16

Dezember 1993

Herausgegeben von

Jürgen Felix
Günter Giesenfeld
Heinz-B. Heller
Knut Hickethier
Thomas Koebner
Wilhelm Solms
Guntram Vogt

Redaktion: Günter Giesenfeld

Redaktionsanschrift: Institut für Neuere deutsche Literatur
Wilhelm-Röpke-Straße 6A, 35039 Marburg, Tel. 06421/284657

Verlag: Schüren-Presseverlag, Deutschhausstraße 31, 35037 Marburg
Einzelheft DM 8.-- (ÖS 72/SFr 8.60);
Jahresabonnement 1993(2 Hefte) DM 16.-- (ÖS144/SFr 17.-)
Bestellungen an den Verlag. Anzeigenverwaltung: Schüren Presseverlag
© Schüren Presseverlag, alle Rechte vorbehalten

Umschlaggestaltung: Uli Prugger, Gruppe GUT
Druck: J.A. Koch, Marburg

ISSN 0179-2555
ISBN 3-89472-016-6

Inhaltsverzeichnis

Günter Giesenfeld:	
Vorwort.....	5
Günter Giesenfeld:	
Dritte Welt - Drittes Kino. Eine Einführung	6
Viola Shafik	
Originalität oder Abklatsch?	
Bemerkungen zu den Stilmerkmalen des	
arabischen Films	17
Viola Shafik:	
Eine Frau, ein Land.	
Topoi des arabisch-palästinensischen Films.....	54
Liste der erwähnten Filme	62
Ellen Gerold-Maraqten:	
"Erkennen, wie die Wirklichkeit ist"	
<i>Camp de Thiaroye</i> von Sembene Ousmane und	
Thierno Faty Sow	64

Die Abbildungen aus dem Film *Camp de Thiaroye* sind per Computerdigitalisierung direkt vom Videoband einer Fernseh-Aufzeichnung (ZDF) des Films entnommen.

Zum Titelbild:

Der Film *finyè* (*Der Wind*, 1982) des malischen Regisseurs Souleimane Cissé beginnt mit einem Blick auf eine leicht bewegte Wasseroberfläche, aus der in Einblendung der Kopf eines kleinen Afrikanerjungen wie eine Erscheinung auftaucht und wieder verschwindet. Sein Blick ist ernst und selbstbewußt. Darauf folgen vier ruhige Schwenks über Landschaften: Urwald, Hügel, Küste, Berge. In jede dieser etwa gleichlangen Einstellungen ist ein Schriftzeichen eingeblendet, ein malisches Bambata-Ideogramm. Zusammen ergeben sie etwa folgenden Satz: "Die deutlichen Spuren eines Erbes, das es zu erhalten gilt, oder wiederzufinden."

Zu den Autorinnen und Autoren dieses Hefts:

Ellen Gerold-Maraqten, geb. 1960, Studium der Romanistik und Anglistik, derzeit Studentin im Aufbaustudiengang Medienwissenschaft in Marburg

Günter Giesenfeld, geb 1938, Prof. für Literatur- und Medienwissenschaft in Marburg. Veröffentlichungen zur Neueren deutschen Literatur, Film- und Fernsehwissenschaft, Spiel- und Dokumentarfilme. Veröffentlichungen zur Geschichte Indochinas.

Viola Shafik, geboren 1961, Studium der Germanistik und Orientalistik in Hamburg, Veröffentlichungen über den palästinensischen Film, Dokumentarfilme, Organisation von Filmretrospektiven, Filmfestivals, lebt in Hamburg und Kairo.

Günter Giesenfeld

Vorwort

Die Erscheinungsformen des Dritten Kinos sind vielfältig, verbergen sich dahinter doch die autochthonen Filmproduktionen aus Ländern von drei Kontinenten. Und doch können sie unter einem gemeinsamen Gesichtspunkt gesehen werden. Ihr Ursprung ist mit dem weltgeschichtlichen Vorgang der Dekolonisierung verbunden, ihr Wirken ist Teil des Kampfs um Befreiung von der kolonialen Unterdrückung, um nationale Souveränität, wirtschaftliche Entwicklung und kulturelle Identität. Das dritte Kino entstand, als das erste (Hollywood) längst seine Weltherrschaft unerschütterbar gefestigt hatte. Die engagierten Vertreter der jungen Intelligenz in der Dritten Welt entwickelten ihre Filmtheorien in dem Bewußtsein, daß dieser größten geistigen Kolonialmacht der Geschichte nur auf globaler Ebene entgegengetreten werden kann. Gesiegt haben sie nicht.

Inzwischen hat das Dritte Kino durch neue Umwälzungen den Bezug zu einer historisch gewordenen weltweiten politischen Bewegung eingebüßt. Der Kolonialismus erlebt zwar derzeit ein schadenfreudiges Come back in den Feuilletons und den Salons unserer Zeit, den Talkshows. Aber als Herrschaftsform ist er anderen, subtileren gewichen, denen nicht mit Befreiungsbewegungen beizukommen ist. Vielleicht mußte das Dritte Kino als Idee an der Übermacht seiner Gegner scheitern - geblieben sind die Filme und die Erfahrungen.

Wenn die in diesem Band versammelten Beiträge sich in dem vorgegebenen bescheidenen Umfang an die Aufarbeitung dieses in vielerlei Hinsicht gigantischen Gegenstandes machen, so kann dies nur in paradigmatischer Weise geschehen. So wird im Folgenden das Kino der arabischen Völker eher global nach autochthonen Elementen der Nutzung des der eigenen Kultur fremden Mediums untersucht, während diesen im Falle des afrikanischen Dritten Kinos von innen her nachgespürt wird - durch eine sehr detaillierte Einzelanalyse.

Weiteres wird folgen.

Günter Giesenfeld

Dritte Welt - Drittes Kino.

Eine Einführung

Der Begriff "Drittes Kino" wurde in Anlehnung an den Begriff "Dritte Welt" gebildet und bezeichnet somit in erster Linie ein politisches Konzept für den Film. Beide Begriffe kennzeichnen ein Abgrenzungs- und Abwehrverhältnis. Wie "Dritte Welt" Länder bezeichnet, die in einer vergleichbaren Situation der Unterentwicklung und Ausbeutung stehen, so wendet sich die Bezeichnung "Drittes Kino" mit emanzipatorischer Perspektive gegen die ökonomische und politische Abhängigkeit des Filmmediums in bestimmten Ländern von den Produkten und Konzepten Hollywoods. Obwohl der Kreis der von Hollywoods Filmindustrie beherrschten Länder keineswegs auf die Dritte Welt beschränkt ist, so sind es doch in erster Linie die unter dieser Bezeichnung subsumierten, in denen die Idee des Dritte Kinos entstand.

"Dritte Welt" war ein Stichwort, mit dem zum ersten Mal nationenübergreifende Konzepte im Kampf gegen den Kolonialismus entwickelt wurden. Dieser hatte bis etwa zum Ende des 19. Jahrhunderts die Welt unter der Herrschaft einer Zivilisation vereinigt und nach Gesichtspunkten der wirtschaftlichen Arbeitsteilung zugunsten der europäischen Bedürfnisse organisiert. Zwar wurde dieser Vorgang in gewisser Weise gestört durch Auseinandersetzungen und Kriege zwischen den Kolonialmächten. Das aber änderte nichts daran, daß die meisten Kolonien ein ganz ähnliches Schicksal erlitten: Import einer aggressiven kapitalistischen Wirtschaft, die nicht auf die eigenen Bedürfnisse ausgerichtet war, Zwang zu exportorientierten Monokulturen, Zentralisierung der Verwaltung, Auflösung politischer und ökonomischer Strukturen, religiöser und sozialer Traditionen, willkürliche Trennung bisher zusammengehöriger Gebiete und Schaffung künstlicher staatlicher Gebilde nach den Bedürfnissen und Rivalitäten der Kolonialmächte.

In Reaktion darauf entstand ein mehr oder weniger starker antieuropäisch ausgerichteter Nationalismus in den Kolonien. Erst in den 20er Jahren unseres

Jahrhunderts entwickelte sich eine übergreifende, international orientierte Bewegung, die schließlich 1927 zur ersten Zusammenkunft von Vertretern aus den Kolonien führte.¹ Es folgten drei weitere Treffen, aber erst in Bandung 1955 kam es zur Einigung auf ein politisches Konzept. Dabei wurde der Begriff "Dritte Welt" geprägt, er sollte bedeuten, daß man sich keinem der beiden damals existierenden Blöcke zugehörig fühlte, man wollte "sozialistischer als der Westen und demokratischer als der Osten" sein. Zum realen Erscheinungsbild der mit diesem Begriff bezeichneten Länder gehörte ihre vor allem agrarische Struktur, ihre Geprägtheit durch den Kolonialismus, ihre Rückständigkeit und Hilfebedürftigkeit ("Entwicklungsländer"). Dies sind Charakteristika, die den Begriff "Dritte Welt" als unzureichend und abwertend erscheinen lassen.² Demgegenüber wurde schon damals betont, daß sie jeweils eigene, zum Teil weiter als die europäische zurückreichende Kulturen haben.

Ein Programm für ein Drittes Kino

Ebenso wie die Teilnehmer an der Konferenz von Bandung für sich selbst Kriterien der Zugehörigkeit zu einer Gruppe von Staaten festlegten, geschah dies wenig später von seiten einiger Gruppen von Filmemachern, vorwiegend in Lateinamerika und Afrika, indem sie das Konzept eines "Dritten Kinos" entwarfen. Als Programm formuliert von Fernando Solanas und Octavio Getino³, läßt es sich durch ein doppeltes Ziel charakterisieren: einmal die Abwehr und Ablehnung des traditionellen Kinos, d.h. von Hollywood, und zum anderen die bewußte Unterstützung politischer und ideologischer Ziele des Befreiungskampfs. Beide Elemente beziehen sich direkt auf die Situation der Länder der Dritten Welt.

Der erste Programmpunkt richtet sich gegen die Erfahrung, daß in den Ländern der Dritten Welt der Film zu einem der Haupt-Einflußmittel im Sinne einer Entfremdung sowohl von eigenen Kulturtarditionen, als auch von Emanzipationsbestrebungen gemacht worden ist. Dies gilt auch für die Zeit, in der noch nicht der ökonomische Einfluß Hollywoods jegliche nationale Produktion

1 Sie fand in Brüssel statt. Anwesend waren u.a. Pandit Nehru, Ho Chi Minh, Leopold Senghor und Sun Yat Sens Witwe, sowie Unterstützer aus der europäischen Intelligenz: Romain Rolland, Henri Barbusse und Albert Einstein.

2 Er wurde auf der politischen Ebene denn auch bald (1961) durch den Begriff "Nichtpaktgebundene Länder" ersetzt

3 in ihrem Manifest "Towards a Third Cinema", zuerst veröffentlicht in: *Tricontinent* 1969. Der Terminus wurde vorher schon benutzt von Fernando Birri in: *Cine y subdesarrollo*, *Cine cubano* 7, 1957

praktisch ausgeschaltet hatte. Denn die Kolonialmächte haben schon sehr früh den Film als wichtiges Propagandamittel für ihre Zwecke in den Kolonien eingesetzt: Für deren Einwohner war als dieses Medium stets eng mit der politisch-kulturellen Unterdrückung verknüpft. Insofern ist die Auflehnung gegen Hollywood nicht nur, wie in manchen europäischen Ländern, gegen eine Blockierung des eigenen Marktes gerichtet, die den *wirtschaftlichen* Erfolg der eigenen Produkte behindert und erst in zweiter Linie als kulturelle Einmischung gewertet wird, sondern ein zentrales Element im Verteidigungskampf der eigenen Identität gegen deren bewußte Negierung.

Die strikte Anbindung an den antikolonialistischen Befreiungskampf definiert das Konzept des Dritten Kinos politisch und weist ihm eine unterstützende Funktion zu in den realen und aktuellen Kämpfen um die Unabhängigkeit. Dabei geht es allerdings um mehr als nur um Operationalisierung, denn in der Sicht der Theoretiker der Befreiung ist dies nicht nur ein Kampf für die Befreiung und Unabhängigkeit, er ist darüber hinaus auch "die gigantischste kulturelle, wissenschaftliche und künstlerische Manifestation unserer Zeit, die große Gelegenheit, eine befreite Persönlichkeit herauszubilden [...] - mit einem Wort, es geht um die Dekolonisierung der Kultur"⁴. Da die Kultur selber Opfer der kolonialen Unterdrückung war und ist, wird sie selbst zum Gegenstand des Befreiungskampfes und in Bewegungen wie dem Dritten Kino zu dessen Subjekt. Dieses Dritte Kino hat, darüber hinaus, seine eigene internationalistische Ausrichtung im Kampf gegen Hollywood und das, was sich mit diesem Begriff im je konkreten Fall verbindet.

Trotzdem meint die Zählung ("Drittes" Kino) nicht dasselbe wie in "Dritte" Welt. Maßgebend war dort die Ablehnung der Zugehörigkeit zu einem der beiden Blöcke, man wollte weder zur ersten, kapitalistischen, noch zur zweiten, sozialistischen Welt gerechnet werden. Das Dritte Kino wendet sich zum einen gegen das "erste" (traditionelle, internationale) Kino, für das ökonomisch und ästhetisch Hollywood steht. Als zweites, ebenfalls abgelehntes Kino bezeichnet man die im eigenen Land existierenden Kinos und zum Teil auch Produzenten, die sich an den Mustern des Kommerzkinos orientieren.

Diese Bestimmung trägt zwei Umständen Rechnung. Einmal ist das Filmmedium wesentlich älter als die politische Situation nach dem 2. Weltkrieg, die zur Begriffskonstitution "Dritte Welt" geführt hat. Das Kino ist ein Medium, das wenige Jahre nach seiner ersten öffentlichen Vorstellung (1895) bereits praktisch auf der ganzen Welt verbreitet war. Es war also auch in allen Kolonien von Anfang an präsent, als eine fremde, eingeführte Sache, eng verbunden

4 Nichols, Bill: *Movies and Methods*, Berkeley 1976, S. 47

mit anderen kulturellen Einflüssen des Kolonialismus und nicht selten direktes Werkzeug der westlichen oder christlichen Indoktrination.⁵ Aus politischen und ökonomischen, vor allem aber aus technischen Gründen war es in keiner der Kolonien möglich, eine eigene Filmproduktion aufzubauen, in vielen Ländern dauerte es auch nach der Befreiung oder Entlassung in die Unabhängigkeit noch viele Jahre, bis dies, meist in staatlicher Regie, gelang.

Hieraus entspringt die zweite Überlegung, die in die Definition des Dritten Kinos eingegangen ist. Es handelt sich um ein Medium, für das es keine Entsprechung in der eigenen Kultur gab. Auf dem Gebiet anderer Künste wie Tanz, Theater, Musik, Literatur oder Bildende Künste konnte man auf eine eigene Tradition oder wenigstens einzelne Werke zurückgreifen. Beim Kino war es nötig, nicht nur aus dem Nichts zu beginnen, sondern auch bereits vorhandene ästhetische Ausformungen, die insgesamt den eigenen Ideen und Bedürfnissen nicht entsprachen oder sie ausschlossen, entweder zu bekämpfen oder zu integrieren. Hollywood war eine Realität, mit der man rechnen mußte, wollte man sich dieses künstlerischen Ausdrucksmittels bedienen.

Aus diesen Festlegungen ergeben sich gesellschaftlich-historische Bedingungen für die Entstehung eines Dritten Kinos: Diese dürften vor allem in solchen Ländern erfüllt sein, die unterentwickelt sind und eine koloniale oder neokoloniale Vergangenheit haben. Ebenfalls Voraussetzung ist die Zugehörigkeit zu einem nicht europäischen Kulturkreis und ein nationales Bewußtsein bei wenigstens einem Teil der Elite des Landes. Zumeist ist dies gebunden an eine Widerstandsbewegung, die ein Anknüpfen an eigenen kulturellen Traditionen zu ihrem Programm gemacht hat. Schließlich ist die Entstehung eines Dritten Kinos an das Vorhandensein einer kinematographischen Infrastruktur gebunden, denn ohne eine gewisse Anzahl von Kinos und eine bereits entstandene Gewöhnung an das Kinogehen als Freizeitaktivität kann auch eine nationale Produktion, welcher Ausrichtung auch immer, nicht entstehen. Nötig ist auch ein Minimum an Produktionskapazität und technischem Know-How, damit für die Realisation wenigstens teilweise einheimische Kräfte eingesetzt werden können. Das erste und das zweite Kino müssen also vorhanden sein,

5 Schon Lumière hat seit 1896 durch seinen Kameramann und Vorführer Felix Mesguich (der übrigens aus Algerien stammte) die ganze Welt bereisen lassen. Mesguich und seine Kollegen, später auch die Konkurrenten der Firma Pathé, bauten ein dichtes Netz von Filialen auf, die sowohl aus Europa gelieferte Filme zeigten, als auch selbst vor Ort Filme aufnahmen und somit dafür sorgten, daß auch die Bilder vom eigenen Land aus der europäischen Perspektive aufgenommen waren. Später haben vor allem in Afrika Missionare die ersten Filme gedreht, die als nicht-europäischen Produktionen in den Kolonien zu sehen waren. Vgl. etwa das "Bantu Educational Film Experiment" in Kenya. (Notcutt, L.A. und Latham, G.C: *The African and the Cinema*, London 1937)

damit das Dritte entstehen kann.

Trotz dieser engen Gebundenheit an eine bestimmte historische Periode (den Prozeß der Entkolonialisierung) und an eine der sie bestimmenden geschichtlichen Kräfte (die Befreiungsbewegungen) ist das Programm des Dritten Kinos in erster Linie ein ästhetisches. Wie stark auch immer die Bindung an die jeweilige nationale Organisation als Träger der Kräfte des Fortschritts war, so ist das Dritte Kino seinem Selbstverständnis nach nie Parteikino gewesen. Viel eher richtet es sich nach dem Muster des europäischen Autorenfilms, jedoch mit abweichenden Vorstellungen über die Funktion der eigenen Arbeit. Da das Dritte Kino sich während der Kolonialzeit überhaupt nicht und später nur selten in einem Land *organisiert* entwickeln konnte, war und ist es immer an Einzelpersonlichkeiten gebunden gewesen, die die Chance hatten, an irgendeiner Filmschule in Europa (zumeist Paris oder Moskau) oder den USA zu studieren.

Umso bemerkenswerter ist es, daß praktisch alle diese einzelnen Filmemacher sich jahrzehntelang auf ein einheitliches Konzept ihrer künstlerischen Arbeit verständigt haben, über Länder- und Kontinentgrenzen hinweg.

Die wichtigste Frage beim Dritten Kino ist wirklich nicht die danach, wo es gemacht wird, oder sogar wer es macht, sondern eher die Ideologie, die es aufweist und das Bewußtsein, das es dokumentiert.⁶

Es ist ein Konzept, das nationale Variationen grundsätzlich einschließt und sogar fordert, wenn es die Orientierung an den jeweiligen kulturellen Traditionen in Form und Inhalt anstrebt. Und es ist ein Konzept, das auf die Qualifikation und das Talent des *Filmautors* baut, der sein Bewußtsein als ein individuell formuliertes in komplexe Filmhandlungen einfließen lassen kann. Die trotzdem vorhandene Einheit hat mit dem Bewußtsein zu tun, eingebunden zu sein in globale historische Prozesse. Zunächst ist das Dritte Kino spontaner oder bewußter Ausdruck des politisch-kulturellen Traumas der Veränderung, sei diese erlitten oder erkämpft. Dann ist es die Erschließung und Adaption eines fremden Mediums mit einer fremden und feindlichen Ideologie. Aus der Erkenntnis, daß Hollywood ideologisch ist, leiten die Theoretiker des Dritten Kinos die Notwendigkeit ab, selber, und zwar bewußt ideologisch zu sein. Dabei kann es sich weder um eine individuelle noch um eine nationale Ideologie handeln, sondern ebenfalls um eine globale. Sie faßt zusammen, was an übergreifenden, auf Grund der Geschichte gleichförmigen Erfahrungen von den Völkern der Dritten Welt gemacht worden sind. Wenn man Ideologie mit Althusser als das Verhältnis definiert, in dem der reale und der eingebildete Bezug zur Realität

6 Gabriel, Tshome H.: Third Cinema in the Third World, Ann Arbor, Michigan 1982, S. 2

zueinander stehen, so hätte das Dritte Kino die Aufgabe, das 'eingebildete' oder indoktrinierte Verhältnis der Menschen zu ihrem Leben zugleich auszudrücken und transparent zu machen und damit die Voraussetzung dafür zu schaffen, daß die 'Schere' zwischen beiden aufgehoben werden kann und dies zum politischen Handeln führt.⁷

Merkmale

Aus den Funktionsbestimmungen des Dritten Kinos ergibt sich, daß es ein im weitesten Sinne realistisches Kino ist. Man kann sogar sagen, alle Filme des Dritten Kinos seien Zwischenformen zwischen Spiel- und Dokumentarfilm. Der Realitätsbezug steht im Zentrum der theoretischen Diskussion und der praktischen Verwirklichung. Er soll zwei Ebenen haben: einmal den konkreten Bezug zu dem Land oder besser zu der sozialen Realität, die der Regisseur vorfindet und in der die angenommenen Zuschauer leben. Er realisiert sich im Milieu, in den Orten, dem Land und den Figuren. Eine zweite Ebene bilden diejenigen Elemente des Realitätsbezuges, die mit der allgemeinen Thematik der Dritten Welt zu tun haben. Es handelt sich auch hier um Sektoren der konkreten Realität, aber gemeint sind vor allem solche, die verallgemeinerbar sind und nur im globalen Zusammenhang ihre adäquate Erklärung finden. Vermitteln kann ein Film solche Erklärungen als Einsichten an der Realität dann besonders gut, wenn der konkrete (situative, nationale, lokale oder soziale) Bezug zur Wirklichkeit und deren globale (kolonialistische, imperialistische, Dritte-Welt-bezogene) Aspekte in der Darstellung zur Deckung gebracht werden.

Insofern verlangt der Realismus des Dritten Kinos nicht nach einer Übertragung oder dokumentarischen Verdopplung der Realität, sondern nach ihrer "gefilterten Rekonstruktion"⁸. Teshome Gabriel bemerkt dazu:

Es ist besser, "Realität" in Begriffen von Beziehungen anstatt bloß von Fakten zu diskutieren. Um eine bestimmte Realität mitzuteilen, mag ein Künstler sich außerhalb der Grenzen der Wahrscheinlichkeit bewegen - dadurch wird irgendein Faktum nicht weniger real, vor allem insofern, als jedes Kunstwerk ein Kon-

7 Althusser: "Ideologie hängt mit der gelebten Relation zwischen den Menschen und ihrer Welt zusammen. [...] In der Ideologie drücken sie in der Tat nicht das *gelebte* Verhältnis zwischen sich und ihren Existenzbedingungen aus, sondern *die Art*, wie sie diese Beziehung zwischen sich und ihren Lebensbedingungen leben. Dies setzt die Unterscheidung zwischen einer realen und einer 'phantasierten', 'gelebten' Beziehung voraus." Louis Althusser: Lenin und die Philosophie, zit. nach Gabriel, a.a.O., S. 11

8 Ebenda, S. 6

strukt ist.⁹

Ein solcher 'ideologischer Realismus' liegt natürlich auch dem Hollywood-Modell zugrunde, und er ist ebenso global ausgerichtet wie der hier beschriebene. Er unterscheidet sich von ihm durch seine allgemeine Akzeptanz bei der Mehrheit der Weltbevölkerung, die auf der Übereinstimmung der Bilder vom Verhältnis zur Realität in den Filmen einerseits und im eigenen Bewußtsein andererseits beruht.

Daraus ergibt sich ein zweites Merkmal des Dritten Kinos. Weil es diese Übereinstimmung aufbrechen will, erscheint es im Vergleich zum Ersten als viel offener ideologisch und ist minoritär. Es ist stets oppositionell im Rahmen des normalen Metasystems Film und kann sich dem Mainstream-Kino gegenüber auf zwei Weisen verhalten: Filme machen, die das System nicht assimilieren kann und die seinen Bedürfnissen nicht dienen, oder es kann Filme machen, die direkt und offen dem Kampf gegen dieses System dienen wollen.

Das Dritte Kino konzentriert seine Wirkungspotentiale auf die kulturellen Dekolonisierung, wozu auch die Rekonstruktion der eigenen Geschichte gegen deren kolonialistische Verleugnung gehört, und zwar, wenn es sein muß, auch in der Form eines konventionellen 'Polit-Thrillers'. Sein eigentliches Ziel ist aber auch die Dekolonisierung der Filmsprache von den Mustern Hollywoods. Genau wie es im Befreiungskampf um die Souveränität im eigenen Land geht, ist die Rückeroberung der Bilder vom eigenen Leben und von der eigenen Geschichte, die durch die Kolonialmacht und ihre Kulturagenturen (vor allem dem ersten und zweiten Kino) enteignet worden sind, Aufgabe des Dritten Kinos.

Denn das verfälschende Bild vom Leben in den Kolonien, das die Kolonialmächte weltweit etabliert haben, beruht nicht nur auf Informationsmangel und Desinformation, auf Verschweigen und rassistischer Rechtfertigung von Herrschaft und Unterdrückung. Es realisiert sich auch in der Bildästhetik und im Handlungsaufbau, in der Perspektive und in der Erzählweise des Hollywood-Stils. Das dritte Kino muß also auch ihn 'dekolonisieren' und etwas anderes an seine Stelle setzen. Bei dieser wohl schwierigsten Aufgabe liegt der Rückgriff auf die nationalen Kulturtraditionen nahe, wenn auch ohne eine gewisse Annäherung an anderswo entwickelte Alternativen zum Hollywood-Stil wird kaum auszukommen sein wird. Vor allem die lateinamerikanischen Filmemacher und -theoretiker bekennen sich gerne zu den Anregungen, die sie etwa vom italienischen Neorealismus erhalten haben. In Afrika, wo vorkoloniale Kulturelemente noch eher präsent sind, gibt es demgegenüber sehr ernst-

9 Gabriel, a.a.O., S. 123

hafte Versuche, im Filmmedium Kommunikationsformen aus der afrikanischen Tradition aufzugreifen.

Dies geschieht auf der theoretischen Ebene dadurch, daß dem Filmemacher im Rahmen tatsächlicher oder rekonstruierter Kommunikationsstrukturen der alten afrikanischen Dorfgesellschaft ein bestimmter traditioneller Platz zugeordnet wird. Da der Film ein im wesentlichen erzählendes Medium ist, bietet sich dafür die Funktion des 'Griot'¹⁰ an.

Der afrikanische Filmemacher ist wie ein Griot, er erzählt seinem Publikum die Probleme der Gemeinschaft. Es gehört zu seiner Aufgabe, diese Probleme zu erkennen. Er ist der Sprecher der Gemeinde, [...] Seine Rede ist die Medizin des Dorfes gegen die schlimmste Geisteskrankheit, die Korruption des Bewußtseins.¹¹

Es läßt sich nicht genau unterscheiden, wie weit sich diese Charakterisierung der Funktion des Griot genau an seine traditionelle Rolle hält¹² und wo sie schon im Interesse einer modernen, den Filmemachern angemessenen Funktionsbestimmung ausgeweitet wurde. Ihre wichtigsten Elemente sind eine durch die Tradition festgelegte Nähe zum Volk und Solidarität mit seinen Wünschen. Dem Filmemacher kommt eine große Verantwortung zu, er muß soziale Verhaltensweisen und Wertvorstellungen getreu vorführen. Er ist Privilegierter und Diener zugleich. Seine durch die Handhabung eines noch fremden Mediums vorgegebene Nähe zur europäischen Kultur (die sowohl durch die Technik, als auch durch produktionsbedingte Arbeitsweisen und aus der Dramaturgie des Films erwachsende Einflüsse auf ihn wirkt) darf ihn nicht dem eigenen sozialen Raum und den ihn ihm lebenden Menschen entfremden.

Afrikanische Filmemacher sind fasziniert von den Traditionen ihres Volkes; sie benutzen Mythen, Geschichte, Musik, Tanz und Lieder. Die Einfachheit der Geschichte und der Sprache hat es schließlich geschafft, die Leute ins Kino zu bringen.¹³

Wird somit den Filmemachern eine traditionsbezogene Rolle zugewiesen, so bedeutet dies noch nicht eine Festlegung auf eine bestimmte Art der Erzählung, auch nicht eine bestimmte Art der Bildersprache, des Filmstils. Außer der Rücksichtnahme auf noch nicht vorhandene oder wenig entwickelte Film-Seh-

10 Deutsch wörtl. *Schreier* (wahrsch. vom portugiesischen *criado*), Bezeichnung für eine Art Zauberer, Sänger oder Geschichtenerzähler im westafrikanischen Dorf.

11 Enahoro, Augustine-Ufua: Towards a Philosophy of African Cinema, in: *Africa Media Review*, Vol. 3, Nr. 1, Nairobi 1988, S. 137

12 Wie an anderer Stelle in diesem Heft ausgeführt, verbindet sich mit dem Griot auch die Vorstellung des Narren, des Dorftrottels. Vgl. S.

13 Enahoro, a.a.O., S. 140

gewohnheiten (zumindest bei der ländlichen Bevölkerung), die eine langsame, leicht verständliche Darstellungsform nahelegt, formuliert die Theorie des Dritten Kinos keine spezielle Ästhetik der Narration. Es bleibt in diesem Zusammenhang bei der Distanzierung von den westlichen Mustern. In den Filmen selbst läßt sich aber sehr wohl ein Anknüpfen an Kommunikationsweisen der traditionellen Kultur nachweisen, sei es durch Rückgriff auf szenische Arrangements, die an das Palaver erinnern, sei es durch die Darstellung kollektiver Helden, sei es aber auch durch die Aufnahme von Riten und Mythen in Form nicht-narrativer Sequenzen oder einer durchgängigen symbolischen Meta-Ebene.

Ein weit stärker spürbares, auch auf allgemeine Funktionsbestimmungen des Dritten Films zurückzuführendes Element ist sein stark pädagogischer Stil. Die ihm zugewiesene erzieherische Funktion erweist sich daran, daß stets aktuelle oder geschichtliche Probleme mit der Absicht aufgegriffen werden, ihre Lösung zu demonstrieren.

Viele dieser afrikanischen Filme basieren auf kulturellen und Werte-Schocks. Polygamie, Befreiung, Ausbeutung, Korruption, Kolonisation, Neokolonialismus soziale Ungleichheit, Religion, Geschichte, Bürokratismus, Rassismus etc.¹⁴

Diese kunterbunte Aufzählung, aus der zunächst auch hervorgeht, daß das Dritte Kino keineswegs bei der Aufarbeitung der kolonialen Vergangenheit stehenbleibt, sondern auch kritische Punkte der Gesellschaft in den unabhängigen Staaten aufgreift, nennt inhaltliche Schwerpunkte, bei denen es immer um die Gegenüberstellung von traditionellen Werten und modernen Lebensformen geht. Gegenüber der Besinnung auf eine 'gute alte Zeit', die gelegentlich in nostalgischer Färbung gezeichnet ist, erscheint das 'moderne' Leben als westlich geprägte, sich aufdrängende oder unaufhaltsame Perspektive. Dieses Dilemma fehlt in kaum einem afrikanischen Film und kennzeichnet bei vielen den zentralen Konflikt. Dabei kann das Thema gelegentlich die Filmsprache und narrative Struktur beeinflussen. Ist etwa von einem Korruptionsfall in der wirtschaftlichen oder politischen Elite eines neu unabhängigen Staates zu handeln, so hat es wenig Sinn, sich bei der ästhetischen Realisation um traditionelle Formen zu bemühen, denn für solche Themen hat das Erste Kino bereits entsprechende Formen der Darstellung entwickelt, sie fallen sozusagen inhaltlich und formal in seine Kompetenz. Andere Themen, etwa Generationsprobleme, der Gegensatz Stadt-Land, geschichtliche Stoffe etc. geben breiteren Raum für einen festen *point of view*¹⁵, eine Parteilichkeit, die sich in einer

14 Ebda, S. 146

15 Vgl. Gabriel, a.a.O., S. 7f.

bestimmten Erzählperspektive mit speziellen narrativen Formen realisiert.

Am Ende einer Epoche?

Kolonialismus und Neokolonialismus sind vergangene Epochen, obwohl manche ihrer Erscheinungen in neuem Zusammenhang weiter andauern. Noch bevor er wirklich abgeschlossen war, ist auch der Prozeß der Dekolonisation abrupt übergegangen in eine Phase der Differenzierung vor allem auf dem afrikanischen Kontinent, in der verschiedene Tendenzen sich in einen allgemeinen Stabilitätsverlust summieren. Der Befreiungskampf ist inneren Konflikten gewichen, an denen zwar die ehemaligen Kolonialmächte nicht unschuldig sind, in die sie aber nicht mehr ordnend eingreifen, sondern allenfalls aus ökonomischen Interessen (Somalia, Mozambique, Angola). Die Befreiungsideologie, einst mächtigster Antrieb bei der Konzeption des Dritten Kinos, hat ihre Faszinationskraft eingebüßt angesichts des Hungers, der Korruption in den eigenen Eliten, des ökonomischen Ungleichgewichts auf der Welt und der unverhohlenen Genugtuung, mit der der Auflösungsprozeß in den nördlichen Metropolen kommentiert wird¹⁶.

Und doch bleiben dem Dritten Kino in seiner ureigenen Domäne, bei der kulturellen Dekolonisierung, noch viele Aufgaben. Teilweise mit starker europäischer Unterstützung bemüht es sich darum, als afrikanisches, asiatisches oder lateinamerikanisches Kino ein Profil zu gewinnen. Dabei wird wohl der internationalistische Aspekt in den Hintergrund treten. Nicht mehr so sehr als Drittes Kino, sondern als eine ganz normale Vielfalt eigenständiger Kinematographien anerkannt zu werden, die ihre Wurzeln in der gemeinsamen Vergangenheit nicht leugnen, wird immer mehr das Ziel sein.

Afrikanische Filmemacher sind Afrikaner, die zufällig Filme machen, und nicht Filmemacher, die zufällig Afrikaner sind.¹⁷

Mehr und mehr ähnelt ihre Situation der ihrer europäischen Kollegen, auch wenn diese sich auf reichere und längere Traditionen der Filmkunst berufen können. Für die Filmemacher in den unterentwickelten Ländern Afrikas, Lateinamerikas und Asiens ist das Dritte Kino schon eine Tradition, die vermutlich nicht fortgesetzt wird, an der sie aber anknüpfen können. Sie befinden sich dabei in einem Stadium des Übergangs, in dem sich zwei historische Tenden-

16 Peter Scholl-Latour, einer der wichtigsten Meinungsmacher in der Bundesrepublik, schwimmt auf der Welle des Trends, wenn er in Talkshows von den Meriten des Kolonialismus schwärmt.

17 Enahoro, a.a.O., S. 141

zen aufeinander zu bewegen: Mehr und mehr werden nach dem Vorbild des Dritten Kinos Traditionen der eigenen Kultur aufgegriffen und für den Film fruchtbar gemacht, mehr und mehr aber entwickeln sich die Gesellschaften Afrikas auch in Richtung auf europäische (oder US-amerikanische, was hier gleichgesetzt werden kann) Lebensformen, in denen dem Kino ähnliche Funktionen zukommen müßten wie in Europa, und die Frage ist, ob es als autochthone Kunst inzwischen gefestigt genug ist, dabei als relevanter Teil des kulturellen Lebens zu überleben - eine Frage, die möglicherweise von der Entwicklung des Fernsehens entschieden wird.

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 (ʿUmar 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 (maṣhrik) und Maghreb (maghrib), 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 ^cAtif 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 (^cUmar 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 Hennebelle, *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 djdjid) 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 antagonistisierenden 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 Farbigkeit 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 Bekanntheit mit der Bildenden Kunst europäischen Zuschnitts vergleichsweise jung ist. In Ägypten beispielsweise eröffnete man die erste Kunstschule 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-^ʿushshak, 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 eindruckliches Beispiel dafür bieten die Liebesszenen im ägyptischen Spielfilm. Seit den Musikfilmen mit Muhammad ^ʿAbd 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 wohl bekannt. 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'un, 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 Entjüngung 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 ʿIzz 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 Geigentre-molo.

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, Analphabeten 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 aus. 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* (ʿAli Baba wal-arbiʿin harami, 1942) von Togo Mizrahi mit dem Theaterschauspieler ʿAli 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 "okzidentalen" Drama verdrängt oder zumindest überlagert. Auch lange tra-

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

In dem ägyptischen Film *Hasan und NaC^{ima}* (Hasan wa NaC^{ima}, 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^{ima}, die Tochter eines vermögenden Bauern, verliebt sich in den Sänger Hasan. Er hält um ihre Hand an, wird jedoch abgelehnt, weil NaC^{imas} geldgieriger und cholerischer Cousin C^{Atwa} es auf die Ländereien seines Onkels abgesehen hat und seine Cousine heiraten will. NaC^{ima} 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^{Atwa} lauert Hasan auf und verletzt ihn schwer. Dann läßt er sich mit NaC^{ima} verloben. Hasan, der den Anschlag überlebt, kehrt zurück und fordert NaC^{imas} Vater zur Rechenschaft. Es kommt zum Showdown mit C^{Atwa}, der mittlerweile das ganze Dorf gegen sich aufgebracht hat. Der Übeltäter erhält seine gerechte Strafe, während Hasan und NaC^{ima} 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^{ima}, ihr Vater, Hasan, C^{Atwa} und das Dorf werden vorgestellt. In der folgenden Etappe kristallisiert sich Hasan und NaC^{imas} 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^{Atwa}.²⁶

Barakats *Hasan und NaC^{ima}* 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 demesure, in: Les deux écrans, Nr. 53, Algier, Feb. 1983, S. 35

25 Georg Seeßlen, 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 NaCima 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 NaCimas Familie in eine Falle gelockt wird. Nachdem man ihn zur Eheschließung ins Haus gebracht hat, schneiden ihm die Männer den Kopf ab. NaCima 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 Polizeioffizier verkleidet sich zur Aufklärung des Falls als Frau und trifft so NaCima, 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 BuCanani).

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, stattdessen die Stammesältesten Mahdi mit einem Mova aus und schicken ihn auf Reisen, damit er seinen Auftrag als Auserwählter erfüllen kann. Vor der Abreise weiht 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 schnellert 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-^cCam 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-ba^h 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 Mizrahi, erscheint ^cAli al-Kassar mit seinem durch das Theater wohl bekannten schwarzen Nubier (im Volksmund "barbari") ^cU^hman. ^cU^hman 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 ^cU^hman als Bote in einer alexandrinischen Bank. Eines Nachts steigen zwei Einbrecher in sein Schlafzimmer ein und entwenden einen Geldbetrag, der der Bank gehört. Als ^cU^hman 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 ^CUthman nach Alexandria zurück. Unterwegs läßt er sich von einem lüsteren alten Herrn als Bedienstete anwerben. In dessen Haus wird ^CUthman schließlich entlarvt. Auf dem Weg zum Polizeirevier klingelt der Wecker: Es ist sieben Uhr. ^CUthman 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 ^CUthman während eines Botenganges sein Fahrrad. Ein junger ausländischer "Khawaga"²⁸, verschwindet mit dem vor der Bank abgestellten Rad. ^CUthman 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. ^CUthman 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 ^CUthman 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 ^CUthman 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 pfiffige 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-sinima fī suriyya, in: al-ma^criffa, 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

Doureid 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 Korpolenz nähert sich in Ansätzen derjenigen Hardys, während Laham die körperliche Schwächlichkeit Laurels teilt. Im Gegensatz zu "Dick und Doof", wie die beiden Amerikaner im Deutschen bezeichnet werden, sind Doureid 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 Unveröffl. 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 "Ausnahmestandes", 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 aufzuspüren.

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 Syriers Doureid Laham, nur um die hervorstechendsten Beispiele zu nennen. Selbst in Werken, die eher dem Neuen Arabischen Kino zuzurechnen sind, darunter *Halfaouine* (Halfawin - Casfur 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 Ausschachtung 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 Variété-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 libanesische 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-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 Diyab 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 Baghdad" 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. Obgleich 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 puren 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:

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

Das hochgestellte ^c kennzeichnet den Buchstaben ^cain, 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.]

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 ^Ḍjawhariyya) und Sulafa Jadallah (^Ḍjad 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 Geschloß ums Leben kam.² Um innerhalb Israels zu drehen, mußten die Regisseure zu ungewöhnlichen Mitteln greifen. Ghaleb Chaath (Ghalib Shath) 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* (bil-ruh wad-damm, 1971), *Warum wir Rosen pflanzen, warum wir Waffen tragen* (limadha nazra^c al-ward limadha 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 Widerhall 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'un, 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* (ḥadithat 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 Khleifi's 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. Khleifi's 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 Besatzung 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 Besatzung 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-khisba, *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 zu'l-Fikar, 1957
- GLATZKÖPFIGE KHALIFA DER (*Khalifa al-akra^C*, franz.: *Khlifa la teigne*), Regie: Hamouda Ben Halima (Hamuda b. Halima); 1968, 60'
- HALFAUINE (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 (Mali), 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 Shahin), 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 (Sidjan), 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'
- STILGESCHWIEGEN (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

Ellen Gerold-Maraqten

"Erkennen, wie die Wirklichkeit ist"

Camp de Thiaroye

von Sembene Ousmane und Thierno Faty Sow

Einleitung

Der Film *Camp de Thiaroye* (deutscher Titel *Camp der Verlorenen*, im folgenden *Camp*) erzählt die Geschichte des Aufstandes von aus dem 2. Weltkrieg heimgekehrten afrikanischen Soldaten der französischen Armee und seiner blutigen Niederschlagung durch die französische Kolonialarmee. Am 21. November 1944 waren im Hafen von Dakar 1.230 afrikanische Tirailleure eingetroffen, die in Europa für die Kolonialmacht Frankreich gekämpft hatten. Dafür waren ihnen Prämien versprochen worden, die ihnen nach der Rückkehr zusammen mit dem Sold ausgezahlt werden sollten. Sie wurden zunächst in das Lager von Thiaroye gebracht, weil die Formalitäten für die Auszahlung noch nicht erledigt seien. Als eine Woche später französische Offiziere den Abtransport von 500 Männern nach Bamako befahlen, wurde klar, daß die Tirailleure um ihr Geld betrogen werden sollten. Daraufhin setzten die Soldaten den General von Dakar, Dagnan, für einige Stunden fest, um ihre berechtigten Forderungen durchzusetzen. Als man ihnen versprach, daß sie innerhalb von drei Tagen ausbezahlt würden, ließen sie ihre Geisel frei. Am 30. November umzingelten von General de Boisboissel, dem Befehlshaber von Westafrika, aus Dakar herbeorderte Truppen das Lager. Sie sollten den für den 1. Dezember vorgesehenen Abtransport der Tirailleure erzwingen. Da brach ein Aufstand aus, bei dessen gewaltsamer Niederschlagung 35 Tirailleure erschossen und mehrere hundert verletzt wurden.

Im Senegal ist der Aufstand von Thiaroye allgemein bekannt.¹ Während des großen Eisenbahnstreiks 1948 konnten die Streikenden politisch Nutzen aus dem niedergeschlagenen Aufstand von Thiaroye ziehen, denn die französische Regierung schreckte vor einem weiteren blutigen Gewaltakt zurück.² Seitdem ist Thiaroye in der senegalesischen Öffentlichkeit ein Symbol der kolonialen Unterdrückung. So organisierten Nationalisten, kommunistische Gruppierungen sowie Gewerkschaften am 19. Februar 1950 einen Trauermarsch zum Friedhof der Gefallenen von Thiaroye, der von der französischen Regierung verboten wurde, aber nicht verhindert, sondern nur abgeleitet werden konnte. Seitdem wiederholte sich dieser Marsch spontan mehrmals. Die Niederschlagung des Aufstands von Thiaroye hatte in der senegalesischen Öffentlichkeit ein neues Licht auf die Haltung der Regierung des freien Frankreichs geworfen. Sie erschütterte erstmals die Herrschaft Frankreichs in seinen westafrikanischen Kolonien: "Thiaroye stellte nicht nur Frankreichs Kompetenz in Frage, die Ordnung wieder herzustellen, sondern die französische Herrschaft in Westafrika insgesamt."³

Der Film *Camp* wurde 1987 von den Regisseuren Thierno Faty Sow und Sembene Ousmane gedreht. Er ist eine Koproduktion von Algerien, Tunesien und dem Senegal. 1988 wurde der Film auf dem *Festival des Films du Monde de Montréal* vorgestellt. Im selben Jahr erhielt er bei den Filmfestspielen in Venedig den Sonderpreis der Jury.

I. Die Tirailleure als kollektiver Held

Afrikanische Filmemacher, die einen eigenen persönlichen oder nationalen Filmstil anstreben, haben sich stets gegen den Hollywood-Film gewandt, in dem gewöhnlich ein Individuum als Held das Geschehen und die Erzählung bestimmt:

Die Ästhetik der Erzählform des Hollywood-Films ist eine Ästhetik des Helden -

1 Über den historischen Aufstand siehe Echenberg, Myron J.: Tragedy at Thiaroye. The Senegalese Soldiers' Uprising of 1944, in: Gutkind, Peter C.W./ Cohen, Robin/ Copans, Jean (Hrsg.): African Labor History, Beverly Hills, 1978, S. 109-128. Leopold Sedar Senghor widmete dem Aufstand der Afrikaner von Thiaroye ein Gedicht mit dem Titel *Tyaroye*. In der Literatur zur politischen Geschichte Afrikas findet der Aufstand von Thiaroye Erwähnung, ist allerdings kaum erschlossen. Siehe z.B. Ki-Zerbo, Joseph: Die Geschichte Schwarz-Afrikas, Wuppertal, 1979, S. 555. Ansprenger, Franz: Politische Geschichte Afrikas im 20. Jahrhundert, München, 1992, S. 50.

2 siehe dazu Echenberg, a.a.O., S. 48

3 Echenberg, a.a.O., S. 119

Die Handlung beginnt mit dem Helden, entwickelt sich am Helden und endet mit ihm. Diese Machart ist genauso selbstverständlich wie das Atmen. Jede einzelne Einstellung und jede Sequenz unterliegt diesem Prinzip und wird dementsprechend bearbeitet. Alle übrigen Figuren, Orte und Ausstattungen finden nur in Abhängigkeit zum Protagonisten Anerkennung und werden erst durch ihn wahrnehmbar. Die Hauptperson beansprucht den Vordergrund für sich und dominiert auch den Hintergrund - ihm oder ihr gehört die gesamte Leinwand. Diese Sonderstellung und Konzentration auf den Helden ist das, was ihn oder sie zu einem 'Star' oder gar zu einem 'Superstar' macht.⁴

Gegenüber diesem Konzept sind die Protagonisten in afrikanischen Filmen kollektiver Natur. Im Mittelpunkt der Handlung steht eine Gemeinschaft, die durch eine Gruppe oder ein Kollektiv repräsentiert wird. Das Starsystem nach westlich-amerikanischem Muster wird abgelehnt, was nicht ausschließt, daß die Repräsentanten der gesellschaftlichen Gruppen als einprägsame und differenzierte Charaktere erscheinen - "die afrikanischen Filme sind voll mit Personen im klassischen Sinn"⁵. Für diese Tendenz zum kollektiven Helden im afrikanischen Film ist nicht primär die Oppositionhaltung gegenüber dem Hollywood-Modell entscheidend, sie erscheint vielmehr als ein Versuch, die afrikanische traditionelle Kultur auf das Medium Film zu übertragen:

Man kann das auf die Tradition der afrikanischen Kultur zurückführen: Die Individuen treten dort selten in den Vordergrund; was zählt, ist die Familie, die Dorfgemeinschaft. Jeder muß lernen, sich der Gruppe anzupassen, die Rolle anzunehmen, die ihm zugewiesen wurde. Schon in jungen Jahren werden die Kinder dazu erzogen, sich nicht auf den Individualismus zu verlegen, Rücksicht auf die anderen zu nehmen, auf Erwachsene genauso wie auf ihre Mitschüler. Auffallen und sich vom Mittelmaß abheben wird nicht gern gesehen und ruft Argwohn hervor.⁶

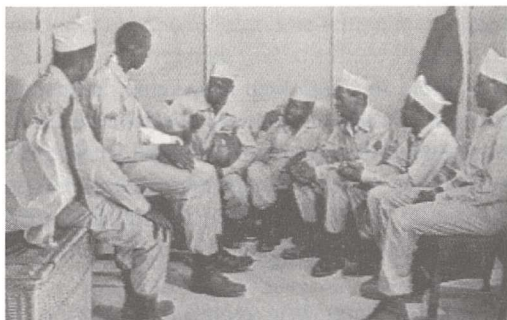
Das Individuum als Held widerspricht den Vorstellungen der traditionellen afrikanischen Gesellschaft, nach der die Gemeinschaft Vorrang vor dem Individuum hat. Nach Meinung der meisten Filmemacher und Filmtheoretiker des Dritten Kinos richtet sich die Individualisierung des Helden und das Starwesen Hollywoods direkt und bewußt gegen jede anders orientierte traditionelle Kultur und "trägt offensichtlich dazu bei, die Ideologie des Kapitalismus zu stärken"⁷.

4 Gabriel, Teshome H.: Third Cinema as guardian of popular memory. Towards a Third Aesthetics, in: Pines, Jim/Willemsen, Paul (Hrsg.): Questions of Third Cinema, London, 1989, S. 53-64, S. 60

5 Cheriaa, Tahar: Le groupe et le héros, in: CESCA (Hrsg.): Camera Nigra. Le discours du film africain, Paris, 1985, S. 109-111, S. 109

6 Binet, Jacques: La place du héros, in: CinémaAction, 26, Cinémas noirs d'Afrique, S. 94-95, S. 95

7 So der arabische Filmtheoretiker und -kritiker Hassan Abú Ghani in: Hennebelle, Guy/Khayati, Khemais (Hrsg.): La Palestine et le cinéma, Paris, 1977, S. 42



Palaver



Beratung



Essensbeschaffung



Gebet

Das Entstehen einer Gemeinschaft

Mit den Tirailleuren als kollektivem Held in *Camp* liegt aber keine der afrikanischen Ausprägungen von Gemeinschaft vor. In der traditionellen Gesellschaft wird sie durch den Stamm, die Familie oder das Dorf gebildet. Die Tirailleure kommen demgegenüber aus den verschiedensten afrikanischen Ländern und bilden einen Querschnitt dieser Kolonien. Die Gemeinschaft der Tirailleure von Thiaroye beruht also nicht auf verwandschaftlichen Beziehungen oder dem gemeinsamen Wohnsitz.⁸

Sie entsteht erst innerhalb der Filmhandlung. Wie auch im damalige Aufstand, basiert sie auf dem Bewußtsein, nur durch den gemeinsamen Widerstand gegen ihre Auflösung als Gruppe in kleine Kontingente die Auszahlung des ausstehenden Soldes durchsetzen zu können. Dieses Bewußtsein einte die Tirailleure über ihre regionale und ethnische Herkunft hinweg zum Aufstand.⁹ Der traditionelle Wert der Gemeinschaft wird durch den politischen Kontext reaktualisiert.

Da die Gruppe der Tirailleure der Held des Films ist, werden sie auch als Gruppe immer wieder ins Bild gesetzt, so gleich zu Beginn des Films auf ihrem Weg zum Camp. Wenn die die marschierenden Tirailleure begleitende Musikkapelle in der linken Bildhälfte zum Stehen kommt, marschiert die Gruppe aus dem Hintergrund kommend an ihr vorbei, schwenkt dann nach links und marschiert in einer Diagonalen nach links vorne an der Kamera vorbei. Dabei ist vom ersten Mann der Gruppe (Feldwebel Diatta) bis zum letzten die gesamte Gruppe zu sehen. Kamerafahrten wiederholen diese Darstellung an mehreren Stellen des Films: etwa wenn die Tirailleuren auf dem Exerzierplatz gezeigt werden oder beim Duschen oder Essen. Auch die Opfer des Massakers werden in einer Fahrt gezeigt. Es soll dem Zuschauer immer wieder zu Bewußtsein gebracht werden, daß hier die Geschichte einer Gruppe erzählt wird.

Die Tirailleure erscheinen jedoch nicht als gleichförmige Masse; durch kleine Episoden werden einzelne Individuen mit ihren verschiedenen Charakteren, Eigenheiten und individuellen biographischen Hintergründen immer wieder hervorgehoben. Der Tirailleur Kongo etwa bringt einem anderen das Fahrradfahren bei; der Tirailleur Marabut schlachtet einen Hammel, ruft zum Gebet und der Schneider Niger näht auf der Nähmaschine. Einprägsamer sind Figuren wie der verrückte Tirailleur Pays, der in einem deutschen Konzentrati-

8 Echenberg stellte bei den Verurteilten des Aufstands von Thiaroye ebenfalls diesen Querschnitt fest. A.a.O., S. 117

9 Echenberg erwähnt ebenfalls, daß das Bewußtsein der Tirailleure, Afrikaner zu sein, sie über ethnische und regionale Unterschiede hinaus vereinigte. A.a.O., S. 118

onslager war, oder der intellektuelle Feldweibel Diatta, der mit Hauptmann Raymond befreundet und mit einer Französin verheiratet ist und in Briefen an seine Frau über sein Leben im Lager schreibt.

Diese Differenzierungen stehen in einem gewollten Kontrast zur Darstellung der alltäglichen soldatischen Routine im Lager, die durch verschiedene Appelle, Befehlsausgaben oder das militärische Marschieren in Formation auffallend ausführlich dargestellt wird.

Man muß sich klar machen, daß es sich hier um die Armee handelt, und daß die Armee für die meisten von uns ein interessantes Phänomen ist. Die meisten von uns wissen über die Armee nur, daß sie Uniformen trägt. So ist es wichtig, zu zeigen, wie die Armee funktioniert und daß diese Kerle in der Armee normale menschliche Wesen sind.¹⁰

Die langen Szenen des militärischen Lebens haben die Funktion, hinter dem militärisch-zeremoniellen Kollektiv den Alltag der Gruppe der Tirailleure hervortreten zu lassen, bis ihr Leben den Zuschauer immer vertrauter wird, weil es Züge einer Dorfgemeinschaft annimmt.¹¹ Dabei hebt die differenzierte Darstellung der Gruppe, die meist mit einer auffallenden Eigenschaft, einer gesellschaftlichen Funktion, einen Beruf oder einer Tätigkeit erfolgt, die geschlossene Haltung über die individuellen Eigenarten hinweg hervor und macht diese umso deutlicher.

Ihre Aktionen vor und bei der Revolte erscheinen als Ergebnis von in Kleingruppen abgehaltenen Beratungen, in denen der Konsens durch das fast rituelle Wiederholen bestimmter Sätze oder Beschlüsse langsam entsteht und zugleich dokumentiert wird. Als Gabun vier Tirailleure über die Festnahme Diattas durch amerikanische MP-Soldaten informiert, faßt ein Tirailleur Gabuns Bericht in dem Satz "Amerikaner schlagen zusammen Feldweibel" zusammen, den ein anderer als Frage betont wiederholt. Beim Essen werden drei am Tisch sitzende Tirailleure in Einzeleinstellungen gezeigt. Jeder von ihnen stellt fest, daß das Essen schlecht ist. Zwei Mal hintereinander beschwerten sich zwei Tirailleure beim Koch über das schlechte Essen.¹² Zu den Wiederholungen dieser Art im Film sagt Sembene:

10 Breathing life into film (Interview mit Sembene Ousmane von Kwate Nee-Owu), in: *West Africa*, 19.-25. Dezember 1988, S. 2374

11 "Die leitende Idee bei der Ästhetik dieses Films war, daß die Beschreibung eines kollektiven Lebens auf der Beschreibung einer Reihe von individuellen Besonderheiten beruht", sagt der libanesischer Regisseur Borhan Alouie anlässlich seiner Verfilmung des von den Israelis an 47 in Israel lebenden Palästinensern am 29. Oktober 1956 im Dorf Kafr Kassem begangenen Massakers. Sein Film *Kafr Kassem* entstand 1974. Hennebelle/Khayati, a.a.O., S. 155

12 Es ist nicht auszuschließen, daß die Wiederholung der Szene als eine Art Refrain dazu dient, dem Film einen Rhythmus zu geben. Siehe Binet, a.a.O., S. 84-89, S. 88

Einer wiederholt, was ein anderer Kamerad gesagt hat, um zu zeigen, daß er in dem Moment vollkommen am Gespräch teilhat und mit seinem Gesprächspartner übereinstimmt. Wenn ich diesen Film im Hollywood-Stil gedreht hätte, dann hätte ich diese Stellen herauschneiden müssen.¹³

Wiederholungen bekräftigen also die gemeinsam getroffene Entscheidung und das Einverständnis der Teilnehmer. Beispiel hierfür sind auch Beratungsszenen, die im Halbkreis stattfinden. So verkündet ein in solch einem Halbkreis stehender Tirailleur, daß sie den General in Gefangenschaft halten wollen oder sterben. Dann fragt er die Tirailleurs seines Halbkreises nach ihrer Zustimmung. Sie bekunden ihr Einverständnis, indem sie seine Worte und seine Gestik - das Stampfen mit dem Fuß auf den Boden - wiederholen. Die Kamera befindet sich dabei unter den im Halbkreis stehenden Tirailleurs und nimmt die Perspektive eines Tirailleurs ein, ist also subjektive Kamera. Im Moment der Entscheidung, für die jeder Tirailleur mit seinem gegebenen Wort einsteht, wird die Kamera in Untersicht plziert und unterstreicht so die Entschlossenheit der Tirailleurs und die Unwiderruflichkeit der Entscheidung. In ähnlicher Weise beraten sie in den Baracken darüber, ob sie den inoffiziellen Kurs der französischen Offiziere akzeptieren oder ablehnen wollen.

Kein Einzelner entscheidet über oder für die Gesamtheit der Gruppe, sondern alle nehmen an den gemeinsamen Beratungen teil. Nach der Gefangennahme des Generals häufen sich die Beratungen, auf denen entschieden wird, Feldwebel Diatta seines militärischen Rangs zu entheben, die Wachtürme mit den eigenen Leuten zu besetzen und den General nicht frei zu lassen.

Es wird deutlich, daß hier im Film die alte afrikanische Tradition des Palavers aufgegriffen wird. Sembene Ousmanes sagt dazu:

Reden ist in Afrika eine Pflicht. Von jedem Familienoberhaupt wird erwartet, daß es an den Dorfversammlungen teilnimmt - den 'Palavern' -, um seine Sippe oder seinen Haushalt zu vertreten. Zudem muß es reden, wenn es nicht für feige gehalten werden will. Aber es muß auch zuhören. An den 'Palavern' herrscht eine alte, feine Sitte. Sobald ein Mann seine Rede beendet hat, erklärt das älteste Mitglied der Gruppe: 'Wir haben gehört, was du gesagt hast, und verstanden, was du nicht gesagt hast.'¹⁴

Die visuelle Wiederbelebung einer alten afrikanischen Tradition scheint den Regisseuren wichtiger zu sein als eine im westlichen Sinn "realistische" oder "spannende" Darstellung: In Anbetracht der dramatischen Situation - ein

¹³ Interview mit Kwate Nee-Owu, Mitglied im Vorstand der panafrikanischen Vereinigung der Filmproduzenten (Pan African Federation of Film Producers), in: *Breathing life into film*, a.a.O., S. 2374

¹⁴ Gespräch mit Sembene Ousmane, dem Schriftsteller des afrikanischen Films, in: *UNESCO Kurier*, 1, 31. Jg., 1990, S. 4-6, S. 6

General wurde als Geisel genommen - wird der Rhythmus des Films durch die in zeitraubenden Beratungen über das weitere Handeln und die eigene Haltung fühlbar verlangsamt. Es ist auch zu fragen, ob ein solches Handeln in der unmittelbaren Bedrohung durch das Eingreifen der Armee wahrscheinlich ist. Hier zeigt der Film auffallend pädagogische Züge, wohl deshalb, weil gezeigt werden soll, daß "die Tradition des 'Palavers' den Afrikanern vielleicht Wege zu neuen Organisationsformen zu weisen vermag".¹⁵

Das Entstehen eines Bewußtseins

Die Tirailleure kamen in der Hierarchie der Kolonialarmee an letzter Stelle und hatten die Aufgabe, Frankreichs Interessen in Europa wie auch in den Kolonien zu wahren oder durchzusetzen. Dazu gehörte in den Kolonien die Niederschlagung autochthoner Aufstände. Die Tirailleure des Films haben in Europa für die Befreiung ihres Okkupanten von dessen Okkupation durch die deutschen Faschisten gekämpft, d.h. für eine Sache, die eigentlich nicht die ihre war. Indessen stellten zwei Tatsachen für sie doch ein gewisses eigenes Interesse an diesem fernen Krieg dar: einmal ihre vorübergehende Gleichstellung mit dem weißen französischen Soldaten und zum anderen die Tatsache, daß der Krieg gegen den Faschismus auch im Namen des Kampfes gegen die Rassenideologie der Nationalsozialisten und für die Menschenrechte geführt wurde. Sie überwand den vom Kolonialherrn hervorgerufenen Minderwertigkeitskomplex und erlebte eine Phase der annähernden Gleichheit zwischen Weißen und Schwarzen. Dieser Erfahrungsprozeß und die damit einhergehende Bewußtseinsveränderung der Tirailleure setzt der Film voraus, beides wird symbolisiert in den amerikanischen Uniformen, die die Tirailleure tragen, wenn sie von Bord des Schiffes gehen.¹⁶

Somit ist die Maßnahme des Uniformwechsels, von den französischen Offizieren befohlen, mehr als ein routinemäßiger Vorgang. Einer von ihnen, Hauptmann Raymond gibt selbst einen entsprechenden Hinweis, wenn er in einem Gespräch mit Diatta unter den Baobabbäumen zugibt, dies sei eine angesichts der unmittelbar bevorstehenden Entlassung unnötige Maßnahme gewesen. Im Film steht diese Szene aber auch im Kontext eines bewußten Gestaltungskonzepts. "In Sembenes Filmen, wie in vielen anderen afrikanischen Filmen dient die Kleidung der Typisierung von Charakteren und ist somit ein so-

¹⁵ ebenda

¹⁶ Vgl. auch Malkmus, Lizbeth/Armes, Roy: *Arab & African film making*, London und New Jersey, 1991, S. 199

zialer Kommentar: 'Du bist, wie du aussiehst'¹⁷.

Mit dem Uniformwechsel oktryieren die französischen Offiziere den Soldaten eine Degradierung. Das ursprüngliche Verhältnis, geprägt durch Ausbeutung und Rassismus, wird wieder hergestellt, die amerikanischen Uniformen waren "nur geliehen", wie es ein Tirailleur ausdrückt. "Aus einem Menschen, einem 'normalen' Soldaten wird der Schwarze wieder zum Untersoldaten, zum Unter-Menschen für die Franzosen"¹⁸. Im Bewußtsein der Bedeutung dieses Wendepunkts in der Filmhandlung (die Szene wird auch entsprechend breit ausgespielt) reagieren die Tirailleurs emotional. "Viele von ihnen weinen, als man sie zwingt, zu den Shorts und den nackten Füßen der Uniform eines französischen *Tirailleurs* zurückzukehren."¹⁹ Die Tirailleurs gehorchen und legen die amerikanischen Uniformen ab, nicht aber das entstandene Bewußtsein.

II. Die Geschichte eines Aufstandes

Entsprechend dem ästhetischen Konzept, eine innere Entwicklung darzustellen, ist die eigentliche Handlung, der Aufstand, nicht als ein spannendes Ereignis inszeniert, sondern als Modellfall. Seine Spannung baut der Film durch die Schilderung eines kollektiven Bewußtseinsprozesses auf, dessen Stationen die Handlung strukturieren. Dabei wird auch der Anspruch auf historische Genauigkeit sekundär: Die Auseinandersetzung um das Essen (eine Anspielung auf Eisensteins *Potemkin*?), die Episode mit dem amerikanischen GI, ja sogar das den Aufstand auslösende Ereignis, der Betrugsversuch mit dem Wechselkurs, scheinen nicht exakt dem realen Vorbild entnommen. Damals, 1944, war jegliche Zahlung überhaupt verweigert worden, insofern bedeutet die filmische Bearbeitung sogar eine Reduzierung der dramatischen Konfliktbreite. Die eingefügten Episoden sollen dem Widerstand der Tirailleurs gegen die Kolonialgewalt eine innere Konsequenz verleihen, eine sich qualitativ steigende Linie von der passiven Essensverweigerung zum aktiven organisierten Aufstand zeichnen.

Der Erzählrhythmus ist anfangs langsam, fast pedantisch wird das militäri-

17 Pfaff, Francoise: The cinema of Ousmane, a pioneer of African Film, Westport/Connecticut, London 1984, S. 80. Vgl auch: "Das Stereotype der afrikanischen Filmfiguren, das von ihrer repräsentativen Rolle herrührt, spiegelt sich deutlich im Gebrauch ihrer Kostüme wider. Die soziale Stellung einer Figur wird bereits durch die Wahl der Kleidung festgelegt." (Malkmus/Armes, a.a.O., S. 214)

18 Haffner, Pierre: Kino in Schwarzafrika, Revue pour le cinéma français, 27/28, Institut Français München, November 1989, S. 140

19 Malkmus./Armes, a.a.O., S. 199 (Hervorhebung im Original)

sche Zeremoniell bei der Landung geschildert. Das Tempo nimmt allmählich zu und steigert sich stetig bis zum Höhepunkt, dem Massaker an den Tirailleur. Dabei wird aber nicht mit spannungssteigernden Mitteln gearbeitet, keine Szene durch Dramatisierung akzentuiert. Insgesamt hat der Film also einen eher epischen Erzählstil, was ebenfalls dem genannten Konzept entspricht. Der Aufstand wird gezeigt als ein unaufhaltsamer Prozeß, in Gang gesetzt nicht durch die Tirailleur, sondern ihnen durch die Kolonialmacht aufgezwungen. Dabei steht der Widerspruch zwischen deren Versprechungen und den europäischen Wertvorstellungen einerseits und ihren diese verratenden Handlungen andererseits im Mittelpunkt der Darstellung. Man merkt, daß hier bewußt dem diffamierenden Bild vom aus Neid oder Primitivität revoltierenden Wilden entgegengearbeitet wird, das durch die kolonialistische Propaganda (nicht zuletzt durch Filme vermittelt) auch in den Köpfen mancher Afrikaner vorhanden ist.

Es ist aber auch deutlich, daß der Film mit europäischen Zuschauern rechnet: Ihnen die krasse Diskrepanz zwischen dem kolonisatorischen Zivilisierungsanspruch und der Realität der kolonialistischen Unterdrückung vorzuführen, scheint auch eine Absicht des Films zu sein. Verschiedene Motive deuten darauf hin, vor allem die Figur des intellektuellen Tirailleurs Diatta. Aber auch er wird rassistisch unterdrückt, obwohl man ihn fast der Gruppe der 'guten' Europäer im Film zurechnen könnte. Auch die Differenzierung in der Zeichnung der Europäer könnte vorbeugend gegen eine europäische Kritik der Schwarzweiß-Malerei gerichtet sein. Auffällig ist dabei die wertende Unterscheidung zwischen dem französischen Offizierskorps und dem ebenfalls im Lande anwesenden amerikanischen Militär und die daraus natürlich entstehende Affinität zwischen Diatta und dem amerikanischen GI, der ihn im Lager besucht.

Auf der anderen Seite ist an dieselbe Figur des Diatta ein Konflikt geknüpft, der in den meisten anderen Filmen des afrikanischen Dritten Kinos ganz im Zentrum steht. Als ihn seine Verwandten im Lager besuchen, wird deutlich, daß sie seine Heirat in Frankreich mißbilligen. Es wird sogar eine von den Eltern für ihn ausgesuchte afrikanische Braut in den Film eingeführt, deren Schicksal merkwürdig unklar bleibt. Damit deutet sich die Auseinandersetzung zwischen alten Traditionen und moderner Lebensart an, die in diesem Film aber sekundär bleibt, um die kollektive Situierung des dramatischen Konflikts nicht aufzubrechen. Bei der Analyse der Handlungsstruktur soll hier nach den aufeinanderfolgenden Phasen des Aufstands vorgegangen werden.



Stillstehen



Vorbeigehen



Zuhören



Gehorchen

Essensverweigerung

Das von der Kolonialverwaltung den Insassen des Lagers zugeteilte Essen wird zum (ersten) Streitpunkt zwischen ihnen und den französischen Offizieren. Die Tirailleure, die mit dem Bewußtsein, französische Soldaten zu sein, von Bord des Schiffes in Dakar gehen, müssen feststellen, daß das Essen ungenießbar und nicht einmal für Schweine geeignet ist. Die Tirailleure haben eine Erfahrung davon, wie das Essen für Soldaten auszusehen hat. Der auf den ersten Blick unmittelbar verständliche Konflikt hat eine vor allem afrikanischen Zuschauern vertraute Konnotation: Das Essen hat in der afrikanischen Gesellschaft eine große Bedeutung für die Beziehungen der Individuen zueinander:

Auch wenn die Verständigung unter den Menschen üblicherweise mit Worten geschieht, so gibt es im Bereich der Nahrungsaufnahme eine Kommunikation, die durch das Lebensmittel selbst vermittelt ist: Nahrung nicht zu geben oder nicht anzunehmen drückt Ablehnung aus, gemäß der Redensart, daß derjenige ein Freund ist, mit dem man das Brot teilt. Diese Symbolik ist in Afrika genauso geläufig wie in Europa.²⁰

Der Konflikt wird dadurch gelöst, daß die Tirailleure sich selbst ihr Essen, einen Hammel und Hühner, besorgen - ein Schritt zur Selbständigkeit und eine klare Aufkündigung der sozialen Gemeinschaft mit den Franzosen, deren Brisanz diese nicht erkennen. Der Film pointiert die Szene durch die ausführliche Darstellung des Schlachtvorgangs und läßt dabei einige Details ungeklärt, so etwa warum die Offiziere diesen Verweigerungsakt überhaupt zulassen. Es geht vielmehr um die Signifikanz einer stark symbolisch gefärbten Handlung.

Geiselnahme

Hatten die Tirailleure sich bei der Essensverweigerung schon einen Freiraum in einem eher privaten Bereich erkämpft, so bleibt die militärische Disziplin zunächst noch intakt. Mittels eines "Still gestanden!" kann Oberleutnant Pierre die gegen die Durchsuchung ihrer Baraken nach Waffen aufbegehrenden Tirailleure noch zur Ordnung rufen. Lediglich Pays läßt nicht zu, daß die französischen Soldaten ihm seinen deutschen Stahlhelm wegnehmen, der damit zu einem außergewöhnlichen Symbol des Widerstands wird.

Auslöser des Aufstands ist im Film die Ankündigung des Generals, das Geld werde zu einem inoffiziellen, wesentlich schlechteren Kurs getauscht, und die Tirailleure würden in drei Gruppen aufgeteilt und an getrennte Orte

20 Douce, Anne-Marie: Repas et convivialité, in: CinémAction, a.a.O., S. 124-130, S. 127

verlegt. In diesem Punkt unterscheidet der Film sich von Echenbergs Bericht des historischen Aufstands, wonach die Tirailleure nach dem Geldumtausch (zu welchem Kurs bleibt unerwähnt) erst bei Ankündigung des Abtransports von 500 Männern nach Bamako rebellierten, weil sie wußten, daß sie, als Einzelpersonen verstreut in ihren Dörfern, ihre Forderung nach Auszahlung der zustehenden Gelder nicht würden durchsetzen können.²¹ Im Film ist die Auseinandersetzung zugleich entdramatisiert (es geht nur um den Umtausch, nicht um die Verweigerung der Auszahlung) und auf eine moralische Ebene verlegt (der General hält nicht sein Wort).

Dementsprechend ist der Höhepunkt des Aufstands dann erreicht, wenn Diarra aus der Reihe hervor tritt, salutierte und sagt, daß der General lügt. Der General geht zu ihm hin und befiehlt ihm, auf seinen Platz zurückzutreten und still zu stehen. Diarra erwidert: "Schon wieder still gestanden. Haben lange genug still gestanden." Diesmal wird dem Befehl zur Unterordnung, den Hauptmann Labrousse wiederholt, nicht Folge geleistet, der militärische Gehorsam aufgekündigt und damit das bisherige Herrschaftsverhältnis aufgebrochen. Die Reaktion, den General gefangenzunehmen, ist eine gemeinsame Aktion mehrerer einzelner Tirailleure. Pays nimmt seinen Fez ab und setzt seinen Stahlhelm auf. Ein Tirailleur tritt zu Diarra und Pays, die mit dem General fast einen Halbkreis bilden, und sagt, daß sie den General gefangennehmen. Daraufhin 'entwaffnet' Pays den General, indem er ihm seine Rute wegnimmt, und mehrere Tirailleure umzingeln ihn. Die nun folgenden Ereignisse werden in Parallelmontage gezeigt. Die Sequenz greift damit die ebenfalls in Parallelmontage gefilmte Durchsuchung der Baracken auf, in der die Tirailleure auf dem Exerzierplatz hilflos warten. In Umkehrung der Herrschaftsverhältnisse ist es nun der General, der zur Passivität verurteilt ist. Auch hier haben symbolische Handlungen wieder Priorität vor der einfachen Logik der Situation: obwohl sie wissen, daß ihre Waffen nicht geladen sind, besetzen die Tirailleure die Wachtürme.

Wie bedeutungsvoll einzelne Szenen sind, wird an einem weiteren Beispiel aus dieser Sequenz deutlich: Die Mütze des Generals war bei seiner Festnahme zu Boden gefallen. Feldwebel Diatta hebt sie auf, bringt sie in die Baracke, in der der General von Pays bewacht wird und händigt sie ihm aus. Als dieser sie aufsetzen möchte, hindert Pays ihn daran und gibt ihm stattdessen einen roten Fez, die Kopfbekleidung der Tirailleure und im Film schon zuvor Zeichen der gesellschaftlichen Degradierung. Erst auf Einwirken Diattas kann der General seine Generalsmütze aufsetzen. Kurze Zeit später wird er sein Wort geben, daß die geschuldeten Gelder wie versprochen ausgezahlt würden. Aufgrund dieses

21 Vgl Echenberg, a.a.O., S. 115

Versprechens lassen die Tirailleure ihn frei. Die aufgesetzte Mütze symbolisiert, daß er sein Versprechen mit dem Bewußtsein und in der Funktion seines Ranges abgibt und nicht als gedemütigter Gefangener. Diatta bringt damit demonstrativ die Ehre der französischen Armee ins Spiel, so daß der spätere Wortbruch noch eklatanter die Korruptheit des gesamten Systems offenbart und nicht auf den Charakter eines Individuums zurückgeführt werden kann.

Dies wird durch eine stumme Szene dargestellt, und es sind die Gesten, die an die Stelle von Worten treten, wie bei den traditionellen Gewohnheiten der Kommunikation, wo "die Geste wichtiger ist als das gesprochene Wort"²².

Der traditionelle Afrikaner lebte eingebettet in einen Kormos voller Mysterien. Er wurde dazu erzogen, mit seinem Blick nicht bei Äußerlichkeiten haften zu bleiben und hinter den Bildern das Wesen zu sehen.²³

Die Konzentration auf Bilder, symbolische Handlungen und vor allem Gesten hat noch einen anderen Grund. Da mit dem Film ein möglichst breites afrikanisches Publikum angesprochen werden soll, dessen Ethnien ganz verschiedene Sprachen sprechen, fordert Sembene die Entwicklung einer neuen Bildsprache, "ausgehend von den Symbolen und Werten, die von den Kulturen der verschiedenen ethnischen Gruppen hervorgebracht wurden"²⁴.

Wortbruch

Die Tirailleure lassen den General trotz der Proteste Pays', der die Taktik der Franzosen auf eine fast instinkthafte Weise durchschaut, aufgrund seines gegebenen Versprechens frei. Dieser Ablauf der Geiselnahme entspricht wieder den historischen Tatsachen. Im historischen Bericht heißt es:

Die Männer sind so wütend geworden, daß sie schließlich soweit gehen, General Dagnan für ein paar Stunden gefangenzunehmen. Erst auf sein Versprechen, daß die Männer ihren Lohn innerhalb der nächsten drei Tage bekommen sollten, wurde er freigelassen.²⁵

Voraussetzung für das Vertrauen ist die Wiederholung des Versprechens in der Öffentlichkeit vor allen Tirailleuren auf dem Exerzierplatz, denn vor allem das öffentlich gegebene Wort gilt nach den Regeln der militärischen Ehre

22 Sembene Ousmane zitiert nach Haffner, Pierre: *L'esthétique des films*, in: *CinémAction*, a.a.O., S. 58-71, S. 61

23 Imfeld, Al (Hrsg.): *Verlernen, was mich stumm macht. Lesebuch zur afrikanischen Kultur*, Zürich 1980, S. 20

24 Ousmane, Ich will..., a.a.O., S. 33

25 Echenberg, a.a.O., S. 116.

ebenso wie nach den Gesetzen der afrikanischen Tradition:

Wo die Schrift nicht existiert, ist der Mensch an sein Wort gebunden, es verpflichtet ihn. [...] Der Zusammenhalt der Gesellschaft selbst beruht auf dem Wert und der Achtung des Worts.²⁶

Der Vorgang des Wortbruchs hat zwei Dimensionen. Zunächst enttäuscht er im Film das von den Kolonialherren immer wieder geforderte "Vertrauen in die Gutwilligkeit der Kolonialisten"²⁷. Damit aber erweist sich in den Augen eines afrikanischen Publikums eben dieses Vertrauen als ein taktischer Fehler. Der weitere Verlauf der Handlung verdeutlicht die Erfahrung, daß die eigene traditionelle Achtung vor dem Wert des gegebenen Wortes nicht auf den Gegner übertragen werden darf. Daraus mag sich vielleicht sogar im weiteren Sinne die Notwendigkeit der Reaktualisierung und Reinterpretation afrikanischer traditioneller Werte ableiten lassen, wenn gesellschaftliche Veränderungen, die Abschaffung neokolonialer Verhältnisse, herbeigeführt werden sollen.²⁸ In diesem konkreten Zusammenhang wird durch die fatale Gutgläubigkeit der Tirailleure, wie auch beim historischen Aufstand, die Chance einer Verbreiterung der Basis vertan.²⁹

Denn daß Thiaroye kein Einzelfall war, daß die Möglichkeit eines Übergreifens des Aufstands auf andere Orte durchaus real vorhanden war, wenn die Tirailleure sich nicht hätten täuschen lassen, kommt auch im Film zur Sprache. Diatta erzählt dem Hauptmann Raymond von dem Massaker in seinem Heimatdorf, dessen Einwohner die Herausgabe ihrer Reisvorräte verweigerten.³⁰ Raymond versucht, dies als isolierte Ausschreitung einer Einheit hinzustellen. Der Fall Thiaroye spricht allerdings gegen seine Aussage. Der Film macht in einer auf das Massaker folgenden Sequenz deutlich, daß dieses vom General befohlen wurde und nachträglich die Zustimmung der militärisch und politisch Verantwortlichen vom Generalgouverneur Französisch-Westafrikas bis hin zum Kolonialminister in Paris fand.

Die These, daß die blutige Unterdrückung eine wesentliche Eigenschaft des Kolonialismus ist, wird im Film auch durch verschiedene, mehr oder weniger

26 Imfeld, a.a.O., S. 132.

27 Fanon, Frantz: Das kolonisierte Ding wird Mensch, Ausgewählte Schriften, Leipzig 1986, S. 161

28 Auch afrikanische Politiker nutzen den traditionellen Wert des Versprechens bei der Landbevölkerung aus, um ihre Stimmen bei Wahlen zu erhalten.

29 So berichtet Echenberg. "Ein zweiter-Truppenaufstand, der in dieser Zeit durch den Zusammenschluß mit der zivilen Bevölkerung aus der Region um Dakar folgte, hätte Frankreich sehr wohl seine Vormachtstellung kosten können. Die französischen Beamte hatten allen Grund, sich zu fürchten." A.a.O., S. 120

30 Dies ist eine Anspielung auf den Film *Emitai* (1971) von Sembene Ousmane.

vage Anspielungen auf den deutschen Faschismus angedeutet: Pays' Erinnerung an ein Konzentrationslager des deutschen Faschismus wird wieder lebendig angesichts des Camps von Thiaroye - Sembene spricht in diesem Zusammenhang von "Konzentrationslagern der Kolonisation"³¹. Mehrmals begleitet die Melodie des Liedes *Lili Marleen*, das bei den deutschen sehr beliebt war, die Filmhandlung. Die damit eher beiläufig assoziierte Gleichung Kolonialismus = Faschismus entspricht Aussagen, die man bei den meisten Theoretikern der Befreiung findet. Memmi bezeichnet den Kolonialismus als "Spielart des Faschismus" und Fanon sieht in ihm eine "Form des Nazismus".³²

Von seiner formalen Struktur her hat der Film eine Rahmenform: Er beginnt mit der Ankunft der Tirailleure von Thiaroye und schließt mit dem Einschiffen neu rekrutierter Tirailleure im Hafen von Dakar. Während dieser letzten Szene werden Bilder von Überlebenden des Camps von Thiaroye eingeblendet: Ihr Aufstand hat nichts verändert, ihre Erfahrungen aber werden an die Zuschauer weitergegeben. Filmschlüsse, die auf diese Weise über die fiktive Handlung hinaus auf die Realität verweisen, sind charakteristisch für Sembene, der nach eigenen Worten "auf die Phantasie der Zuschauer baut, um seine Filme weiterzudenken"³³. Eine ähnliche Mahnung zum Weiterdenken findet sich auch in Sembene Ousmanes Film *Mandabi* (1968) als "eine graphische Mahnung an die Notwendigkeit der Veränderung"³⁴.

III. Charaktere

In der politischen Konfrontation und während des Aufstands stehen als Handlungsträger zwei Parteien einander gegenüber: die Tirailleure und die französischen Offiziere, Kolonisierte und Kolonialisten. Da der Aufstand nicht auf einzelne Führer hin personalisiert und konzentriert ist, wie dies normalerweise im Hollywood-Kino der Fall ist, werden in *Camp* auch keine herausragenden, facettenreichen und differenzierten Charaktere entwickelt. Innerpersonale Konflikte wie der des zwischen zwei Kulturen stehenden Diatta rücken, auch wenn sie politisch interessant sind, in den Hintergrund. Selbst den im Kontext der Konfrontation und des Aufstands relevanten Figuren Diatta, Pays, Labrousse

31 Breathing life into film, a.a.O., S. 2374

32 Memmi, Albert: Der Kolonisator und der Kolonisierte. Zwei Portraits, Frankfurt/Main 1980, S. 67. Fanon, Frantz: Das kolonisierte Ding, a.a.O., S. 159

33 Pfaff, a.a.O., S. 37

34 Cham, Mbye Baboucar: Art and ideology in the work of Sembène Ousmane and Hailé Gerima, in: *Présence Africaine*, 129, 1984, S. 79-91, S. 85

und Raymond wird keine Entwicklung im Sinne einer Veränderung ihrer Einstellung im Zuge der politischen Konfrontation und des Aufstands zugebilligt. "In der Geschichte, die der afrikanische Film erzählt, sind die Figuren immer statische Repräsentanten von Wertvorstellungen einer bestimmten sozialen Gruppe."³⁵ In einem filmisch-dramatischen Zusammenhang sind sie in erster Linie Auslöser und Vollstrecker eines als Modell konzipierten Geschehens und erst in einer zweiten Perspektive Beispiele verschiedener möglicher Verhaltensweisen oder gar Stereotypen wie "der gute Offizier, der schlechte Offizier, der idiotische Franzose, der intelligente Senegalese"³⁶ etc. In ihrer erstgenannten Hauptfunktion sollen die vier zentralen Figuren im folgenden charakterisiert werden.

Diatta: Der kolonisierte Intellektuelle

Diatta, Feldweibel der heimkehrenden Tirailleure, gehört den Diolas an, einer ethnischen Minderheit im Senegal. Er stammt aus dem Dorf Effok, das 1942 von französischen Soldaten dem Erdboden gleichgemacht wurde. Seinen Verwandten, die ihn im Lager besuchen kommen, ist es unbegreiflich, wie er eine Weiße heiraten konnte, wo doch seine Eltern in Effok von den Weißen ermordet worden sind. Auf ihre Frage, ob er mit seiner französischen Frau ins Dorf zurückkehren und Reis anbauen werde, schweigt er. Die Zuschauer wissen, daß er nach seiner Entlassung aus der französischen Armee zu seiner Familie nach Paris gehen wird.

Der Afrikaner Diatta hat viele Elemente der französischen Kultur erworben und erlernt, so daß selbst europäische Offiziere im Vergleich zu ihm als ungebildet erscheinen können.³⁷ Seine Sonder- oder Zwischenstellung wird schon in der Einzelbaracke deutlich, die ihm eine privilegierte Lebensweise erlaubt. Über die normale Funktion des Dolmetschers hinaus, die darin besteht, "seinen Artgenossen die Befehle des Herrn zu übermitteln"³⁸, übernimmt er gelegentlich die Rolle des Anklägers oder Übermittlers von Protest. Trotzdem bleibt er weithin in der Funktion tätig, die ihm dienstlich zugewiesen ist, wenn er zwischen beiden Seiten als Vermittler auftritt - allerdings in beide Richtungen. Obwohl also durch seine Fähigkeiten dazu geradezu prädestiniert, wird er im Film nicht zum Führer des Aufstandes gemacht. Vor allem bleibt er genau wie

35 Malkmus/Armes, a.a.O., S. 214

36 Haffner, a.a.O., S. 141

37 Vgl. die Szene, in der Diatta dem Hauptmann Labrousse Lektürevorschläge macht.

38 Fanon, a.a.O., S. 6.

die anderen Tirailleure in dem falschen Vertrauen auf die Ehrenhaftigkeit der französischen Offiziere verfangen, ja er scheint, da nicht einmal er trotz seiner intimen Kenntnis ihrer Kultur den Verrat nicht voraussieht, die Gutgläubigkeit der Tirailleure sogar noch zu verstärken. Seinen afrikanischen Traditionen ist er teilweise entfremdet, aber auch zur westlichen Zivilisation hat er eine distanzierte Haltung.

Es liegt nahe, in dieser Figur die Ausbeutung des westlich gebildeten und vom Volk entfremdeten Intellektuellen durch die französische Kolonialmacht personifiziert zu sehen. Dann wäre Diatta eine Anspielung auf afrikanische assimilierte Politiker und Führer, die in der Epoche der Erlangung der Unabhängigkeit die Forderungen der afrikanischen Völker mit den Werten der französischen Zivilisation zu verbinden suchten.³⁹ Aber wie in bezug auf seine Konflikte mit der Familie ist auch dieses Motiv zu wenig ausgestaltet, als daß solche Spekulationen zwingend wären.

Pays: Das personifizierte Gewissen

Der Tirailleur Pays, dessen Name auf Französisch Heimat⁴⁰ bedeutet, ist eine radikale Gegenfigur zu Diatta. Im Gegensatz zu dessen Vermittlerstellung verkörpert er den unüberbrückbaren Gegensatz zwischen den Unterdrückern und ihren Opfern. In beiden Figuren sind die Extreme gestaltet, welche durch die kolonialistische Herrschaft vorgegeben werden: die Assimilation und das wilde, instinktive Aufbegehren. Beide Reaktionsweisen werden durch die Gemeinschaft der Tirailleure in ein kollektives Verhalten eingebunden, so daß keine einseitig dominiert.

Auch Pays wird, wie Diatta, bis zu einem gewissen Grad eine Biographie zugeordnet. Er erfuhr die Härte der Unterdrückung durch den deutschen Faschismus im KZ Buchenwald. Diese Erfahrungen - sie werden in der einzigen Rückblende des Films durch Bilder belegt - haben ihn auch körperlich gezeichnet. Er ist stumm und kann sich nur durch ein fürchterlich klingendes Gebrüll bemerkbar machen, außerdem ist er in einem landläufigen Sinne verrückt.

In ihm verdichten sich die traumatischen Kriegserlebnisse aller Soldaten. Einige kämpften, einige kamen dabei ums Leben, doch sie hätten es vorgezogen, der

39 Verfolgt man diese Hypothese konsequent, so ist nicht auszuschließen, daß die Figur Diatta den ehemaligen Staatspräsidenten des Senegal Leopold Sedar Senghor darstellen könnte, der auch ein Tirailleur war, eine Weiße heiratete und in der Phase des Übergangs der Kolonie Senegal zum unabhängigen Staat eine wichtige Person war - auch in den Augen der Franzosen, denn er forderte nicht die Unabhängigkeit, sondern nur eine größere Autonomie für die Kolonien.

40 Auch "Erde" im Sinne eines konkret gefaßten Heimatbegriffs: das Land, das (zu) mir gehört.

Erinnerung zu entfliehen und wieder vergnügt zu sein. [...] Pays ist Afrika. Er wurde körperlich und seelisch verletzt. Er kann nicht sprechen. Er lebt, er kann sehen und wahrnehmen, kann fühlen und in die Zukunft blicken. Er ist der Zuschauer eines Dramas über die Vergangenheit, die Konzentrationslager der Kolonisation, sehr diszipliniert, allein und sehr einsam, doch er kann es nicht ausdrücken und darum glaubt ihm niemand.⁴¹

Pays ist der einzige von den Tirailleurs, der sowohl dem Versprechen des Generals nicht glaubt, als auch am Abend der großen Fests den bevorstehenden Überfall ahnt, einen Wachturm ersteigt und dann tatsächlich die Panzer heranziehen sieht. Der Verrückte, der als einziger wirklich einem rassistischen Vorurteil entspricht, sich also fast wie ein Tier verhält, ist zugleich der einzig Hellseher der Gruppe. Mit dieser Figur findet wieder ein Stück kultureller Tradition Eingang in den Film, denn sie erinnert an die populäre Figur des 'Griot'.⁴² Der Regisseur weist selbst darauf hin, daß es sich bei Pays im Grunde um eine Art Griot handelt.

Jeder weiß, daß 'Griots' Spinner sind. Jedes Dorf hat seinen Dorftrottel, der es wagt, laut auszusprechen, was die übrigen Leute nur in der Einsamkeit ihrer Hütten zu flüstern wagen. Wir lachen über ihn, aber wir anerkennen, daß er recht hat, der Trottel.⁴³

Der Griot ist der Geschichtenerzähler im Dorf, der Vermittler von Vergangenheit, dem auch die Kenntnis der Zukunft zugetraut wird. In dem Maß, in dem die alten Bräuche und Überzeugungen im Schwinden begriffen sind, wurde er zum Dorftrottel, den man zwar duldet und umsorgt, nicht aber mehr ernstnimmt. Genauso wird Pays im Film behandelt, er darf sogar wichtige Funktionen wie die Bewachung des gefangenen Generals übernehmen, aber seine Warnungen werden bis zuletzt nicht beachtet. Dann stellt sich heraus, "daß er recht hat, der Trottel"⁴⁴. Besonders interessant ist dieser Hinweis vor dem Hintergrund der Tatsache, daß in der Theorie des Dritten Kinos der Griot eine geläufige Chiffre für den Filmerzähler ist. Dem Medium wird eine ähnliche Funktion zugewiesen, wie sie die Griots in der Dorfgemeinschaft haben: Sie erzählen Geschichten, die Lebenserfahrungen und Kenntnisse der eigenen Tradition und Geschichte vermitteln und somit auch Anweisungen zum Handeln sein sollen. Wenn die Filmemacher ihre Rolle so beschreiben, so machen sie damit den Versuch, dem Film einen in die Tradition integrierbaren Platz innerhalb der eigenen Kultur zuzuweisen. Von daher erklärt sich die Sonderstellung

41 Breathing life into film, a.a.O., S. 2374

42 Deutsch wörtl. *Schreier* (wahrsch. vom portugiesischen *criado*), Bezeichnung für eine Art Zauberer, Sänger oder Geschichtenerzähler im westafrikanischen Dorf.

43 Gespräch mit Sembene Ousmane, a.a.O., S. 6

44 ebenda

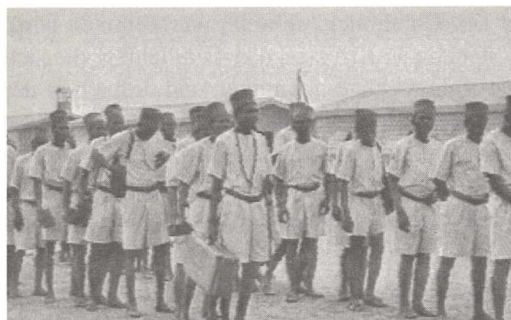
von Pays-Griot in *Camp*. Er hat den Durchblick, er weiß, was kommen wird, aber er wird nicht gehört. Darin steckt eine Kritik an den Tirailleuren, die sich nicht mehr auf ihre traditionellen Kulturbezüge orientieren und deshalb in der Auseinandersetzung mit den Europäern zu gutgläubig sind. Pays' Stummheit hat also Symbolcharakter: den schon allzu weit Entfremdeten sind die Verteidigungsmechanismen ihrer ursprünglichen Lebensweisen nicht mehr zugänglich. Und auch hier wieder sollen die Zuschauer die Fehler erkennen, um sie selbst vermeiden zu lernen.

Labrousse und Raymond: Der Kolonialist und der Humanist.

Der Kolonialist rechtfertigt die Unterdrückung der Kolonisierten mit Rassismus, das heißt, auf den Punkt gebracht, mit der Behauptung, sie seien keine Menschen. Im Film werden die Verhaltensweisen vorgeführt, die aus dieser Haltung entspringen: Für Hauptmann Labrousse ist das ungenießbare Essen, sind die Baracken ausreichend für Wesen, die wild und primitiv sind. "Welche tatsächliche Pflicht hat man gegenüber einem Tier oder einer Sache, der der Kolonisierte immer ähnlicher wird?"⁴⁵ Labrousse behauptet, die Schwarzen zu kennen, aber es ist nur das Zerrbild der kolonialistischen Propaganda, an dem er sich orientiert. Dieses ist allerdings unter den französischen Offizieren so verbreitet, daß sich Labrousse als vollkommen normal vorkommen kann, ja sogar die das Camp bewachenden Tirailleure, die nicht im Krieg waren, wie z.B. der Lagerkoch, haben die rassistische Haltung der Offiziere übernommen.

Im Film wird diese 'Normalität' entmystifiziert und zerstört, einmal dadurch, daß rassistisches Verhalten in seinen Auswirkungen vorgeführt wird, zum anderen dadurch, daß auch auf der Seite der Europäer Kritik an ihr geübt wird. Hauptmann Raymond vertritt glaubwürdig klassische Wertvorstellungen etwa der französischen Geschichte wie Gleichheit, Ehrenhaftigkeit, Pflichterfüllung und Gerechtigkeit. Unter seiner Führung hatte die Truppe der Tirailleure in Europa für diese Ideale kämpfen sollen. Sozusagen als Repräsentant der Menschenrechte konnte er sie im Krieg motivieren, wobei das nach wie vor bestehende Ausbeutungsverhältnis vorübergehend außer Kraft trat. Bei der Ankunft in Dakar gibt er die Verantwortung für die Truppe an den Kommandeur des Durchgangslagers von Thiaroye, Labrousse ab, der die hier gültigen Prinzipien wieder in Kraft setzt. Raymonds Versuch, die Tirailleure gemäß seiner Überzeugungen weiterhin wie Gleichberechtigte zu behandeln, isoliert ihn unter seinen eigenen Landsleuten.

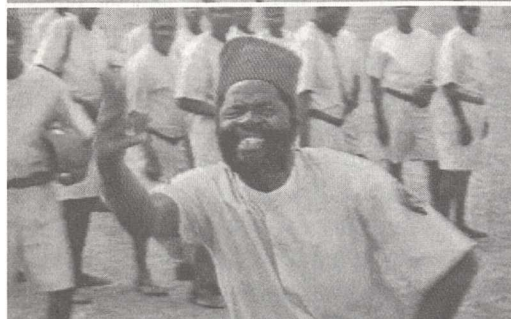
45 Memmi, a.a.O., S. 86



Angetreten



Empörung



Protest



Geiselnahme

Der 'Einsatz' solcher Truppenführer in Europa, um die Motivation der kämpfenden Tirailleure zu verstärken, entsprach einer globalen bewußten Strategie der Kolonialmacht angesichts entstehender nationaler Befreiungsbewegungen in den Kolonien:

Sobald der Kolonisierte anfängt, an seinen Fesseln zu zerren, den Kolonialherrn zu beunruhigen, schickt man ihm gute Seelen, die ihm auf 'Kulturkongressen' das Wesen und die Reichtümer der westlichen Werte darlegen. [...] In der Dekolonisationsperiode wird plötzlich an die Vernunft der Kolonisierten appelliert. Man bietet ihnen sichere Werte an.⁴⁶

Diese Funktion übernimmt Hauptmann Raymond bei den Tirailleuren. Er versucht, ihnen klarzumachen, daß ihre Rebellion eine schwerwiegende Verletzung humanitärer Prinzipien sei, die auch die berechtigten Forderungen der Tirailleure nicht entschuldigen könnten. Sein Appell an die 'Vernunft' - Raymond rechnet ja selbst nicht damit, daß der General wortbrüchig werden könnte - ist, auf die Ebene historischer Strategien der Kolonialmacht zur Erhaltung ihres Einflusses in den ehemaligen Kolonien übertragen, ein Angebot zur Assimilation. Raymond will sich für die Tirailleure beim Gouverneur von Französisch-Westafrika und dem Kolonialminister verwenden. Sein Gesprächspartner in diesen Verhandlungen ist Diatta, der die Assimilation bereits weitgehend vollzogen hat. Beide stehen einander symmetrisch gegenüber, und gemeinsam ist ihnen das Interesse, zu vermitteln, gegen die Grausamkeit der Unterdrückung vorzugehen, ohne sie abzuschaffen.

Mbye Baboucar Cham unterscheidet in den Filmen Sembene Ousmanes und Haile Gerimas einen primären (primary set) und einen sekundären (secondary set) Satz von Oppositionen der Figurenkonstellation.⁴⁷ Die Oppositionen von Diatta/Pays in der Gruppe der Tirailleure und Labrousse/Raymond in der Gruppe der französischen Offiziere stellen den sekundären Satz von Oppositionen dar, der verschiedene Modelle des Verhaltens von Individuen exemplifiziert. Der primäre Satz mit seiner Konzentration auf Systeme und deren Repräsentanten konstituiert sich in der Gruppe der Tirailleure und der Gruppe der französischen Offiziere. Wenn gegen Ende des Films die primäre Opposition sich im Aufstand entfaltet, treten die Oppositionen der Individuen des sekundären Satzes entweder zurück, wie bei dem Paar Diatta/Pays, oder sie lösen sich, wie im Falle Labrousse/Raymond, auf.

⁴⁶ Fanon, a.a.O., S. 182

⁴⁷ Siehe Cham, Mbye Baboucar: Art and ideology in the work of Sembene Ousmane and Haile Gerima, in: *Présence africaine*, 129, 1984, S. 83 und 84

IV. Erzählformen

Der Film *Camp* weist auf den ersten Blick eine sehr einfache Erzählstruktur auf: Er hat einen auffallend langsamen Rhythmus, besonders zu Anfang. Außer einer einzigen Passage mit Rückblenden ist der Bericht chronologisch, mit gelegentlichen einfachen Parellemontagen. Es gibt keine auffälligen Abweichungen von den klassischen narrativen Techniken des Erzählkinos. Auch die Musik wird zur Akzentuierung der Handlung eingesetzt oder zur Charakterisierung des sozialen Ambientes von Situationen und Figuren herangezogen: Militärmärsche und klassische Musik sowie - als einzige auch im Off verwendete Musik, Mundharmonika mit *Lili Marleen*. Dieses Lied, das der Figur Pays zugeordnet wird, evoziert vage den zweiten Weltkrieg und bildet einen Gegensatz zur Diatta zugeordneten klassischen Musik. Es bleibt fraglich, ob von afrikanischen Zuschauern das *Lili Marleen*-Lied überhaupt in dieser Weise zugeordnet werden kann.

Die strikt chronologische Erzählung wird durch Episoden angereichert (Barbesuch Diattas, das Auftauchen der Amerikaner) und erhält, wie bereits dargestellt, durch symbolische Bezüge eine pädagogische Tendenz. Dabei fallen sowohl Handlungen von Figuren auf, die von diesen selbst als demonstrativ und bewußt politisch aufgefaßt werden, als auch Symbolisierungen, die die Filmemacher durch narrative und ästhetische Mittel vollziehen. Auf sie soll im Folgenden eingegangen werden.

Ort und Zeit

Jeder Film behandelt Zeit und Ort. Der Hollywood-Film arbeitet mehr mit der Zeit als mit dem Ort, der Dritte Welt-Film dagegen erhebt den Raum über die Zeit.⁴⁸

Was als Prinzip für die Ästhetik des Dritten Kinos gelten darf, wurde von europäischen Kritikern als Mangel empfunden.

Was der Film gut vermittelt, ist das Gefühl für den Ort: Der Auszug und die Ankunft der Soldaten, das Marschieren in Reih und Glied, die Verteilung in die Stuben, die Einheit des Ortes um dieses staubige Lager herum. [...]

Was diesem viel zu langen Film (zwei Stunden dreißig Minuten) gar nicht gelingt, sind die Passagen, die den historischen Kontext behandeln; denn diese afrikanischen Soldaten haben große Mühe, uns davon zu überzeugen, daß sie den Alptraum vom Krieg (in Frankreich oder an der libyschen Grenze) oder von

48 Gabriel, a.a.O., S. 44

den Konzentrationslagern der Nazis noch einmal erleben.⁴⁹

Die Geschichte der Völker der Dritten Welt ist zum überwiegenden Teil die Geschichte ihrer Ausbeutung durch den Kolonialismus. Da die Besetzung des Landes die Voraussetzung für die Ausbeutung war, und da der Kampf gegen diese um die Wieder-Inbesitznahme des eigenen Landes geführt werden mußte, erhält der Ort bei der Aufarbeitung der Kolonialgeschichte im Dritten Kino eine besondere Bedeutung. Aus diesem Grund ist der Ort in *Camp* nicht bloßer Hintergrund der Handlung. In diesem Film wird "die Problematik um den Besitz des eigenen Landes - welche den afrikanischen Filmemacher schon vordergründig dazu zwingt, dem Ort in der Handlung den Vorrang zu geben"⁵⁰, besonders sichtbar.

Wir sind weit von der Situation des klassischen Hollywood-Films entfernt, in dem der Ort nicht mehr ist als ein Drehort für die Handlung, dessen Ausstattungselemente solange genutzt werden, als sie für die Entfaltung der Handlung nötig sind.⁵¹

Die Herrschaftsverhältnisse werden im Film besonders räumlich reflektiert. Dies kommt dadurch zum Ausdruck, daß sich das Aufstandsgeschehen auf die Frage konzentriert, wer die Kontrolle über das Lager *als Raum* hat. Seine Inbesitznahme verbildlicht die des eigenen Landes als Voraussetzung für die Erlangung der staatlichen Unabhängigkeit. Ein "eingepferchtes Wesen" nannte Fanon den Autochthonen der Kolonialzeit, was sich mit Sembenes späteren Bezeichnung der Afrikaner als "Schwarze, die Gefangene im eigenen Land sind"⁵², deckt. Die zeitweise Umkehrung der Herrschaftsverhältnisse während des Aufstandes äußert sich daher auch darin, daß der General zum Gefangenen in einer befreiten Zone wird. Dem Lager als Gefängnis mit vielerlei symbolischen Bezügen werden andere Orte zugeordnet, die alle neben ihrer Funktion als Schauplätze von Handlungsteilen eine verallgemeinernde Bedeutung haben: das Freudenhaus *Le Coq Hardi* und der Offiziersklub als Welt der Kolonialisten, zu denen die Afrikaner keinen Zutritt haben. Der Kennzeichnung dieser Welt als zweigeteilt dient sogar eine ausführliche Episode des Films, der Besuch Diattas im *Le Coq Hardi*, wo er zunächst für einen Amerikaner gehalten und dann hinausgeworfen wird. "Als erstes lernt der Eingeborene, auf sei-

49 Toubiana, Serge: A quoi rêve Venise?, in: Cahiers du Cinéma, 412, Oktober 1988, S. 23- 27, S. 25

⁵⁰50 Malkmus, Armes, a.a.O., S. 199

⁵¹ebenda S. 187

⁵² Fanon, a.a.O., S. 190. Ousmane, Sembene: L'image cinématographique et la poésie en Afrique, in: Vieyra, Paulin Soumanou: Sembene Ousmane. Cinéaste, Paris, 1972, S. 165-173, S. 171

nem Platz zu bleiben, die Grenzen nicht zu überschreiten"⁵³, sagt Frantz Fanon; die Szene in *Camp* ist eine Illustration dieser Erfahrung.

Es ist interessant, daß im Film außer den erwähnten Orten nur noch der Hafen als 'neutraler' Ort vorkommt. Autochthon afrikanische Szenerie ist nicht präsent, nur von deren Zerstörung (Diattas Dorf Effok) wird berichtet. Da es keine von Unterdrückung freie Erde in diesem Land gibt, wird auch keine gezeigt. Wir erleben im Film einen Befreiungsversuch, der niedergeschlagen wird. Dabei herrschen für einen kurzen Moment Freiheit und Selbstbestimmung im Lager. Hier, und nur hier, wird afrikanische Kultur (Tanz, Musik) gezeigt, die einen krassen Gegensatz bildet zur Militär'kultur', die den Rest der Zeit vorherrscht. Streng genommen gibt es, entsprechend der bereits dargestellten Zweistufigkeit des Aufstandes (Essensverweigerung und Gefangennahme des Generals), auch schon bei der ersten Gehorsamsverweigerung eine Andeutung auf afrikanische Kulturtraditionen: Die Tirailleure besorgen sich selbst etwas zu essen und tragen die erworbenen Lebensmittel in einer Art Prozession ins Lager. Dann werden die Tiere geschlachtet, was der Film auffallend ausführlich zeigt.

Da es für kurze Zeit zur 'befreiten Zone' geworden war, bedeutet die Vernichtung des Camps auch für die Franzosen mehr als nur die Erlangung der physischen Kontrolle über verlorenes Territorium. Selbst die Erinnerung an die Tatsache dieser Befreiung muß vernichtet werden:

Die physische Eliminierung des Ortes, als eigentliches Ziel der Zerstörung des Camps, soll dafür sorgen, daß das ganze Ereignis in der französischen Kolonialgeschichte nicht mehr erwähnt werden muß.⁵⁴

Indem er diese Geschichtsvernichtung am Ende ausführlich zeigt, wird *Camp* auch dem Anspruch des Dritten Kinos gerecht, als *popular memory* die nationale Geschichte zu rekonstruieren und bewußt zu machen. Dabei werden vor allem am Ende des Films auffällige narrative Mittel eingesetzt. Die Klimax-Sequenz (das Fest der Tirailleure und die Zerstörung des Camps) ist nicht, wie im Hollywood-Kino, als *showdown* zugespitzt, ja es treten nicht einmal die beiden kollektiven Kontrahenten in einem Kampf gegeneinander auf, geschweige denn unter Führung von 'Helden' auf beiden Seiten. Die auf den Zuschauer hin inszenierte Katharsis des Films beruht ganz auf dem Gegensatz zwischen afrikanisch-raditionellen Tanz- und Festriten und dem damit verbundenen Sieges- und Freiheitsrausch auf der einen und der mechanischen Vernichtungstat der Kolonialmacht auf der anderen Seite, die dabei nur noch durch

⁵³ Fanon, a.a.O., S. 190

⁵⁴ Malkmus,/Armes, a.a.O., S. 200

ihre Panzer präsent ist, Soldaten sind keine zu sehen. Beide Szenen sind sehr ausführlich gefilmt. Die dramatische Zuspitzung wird nicht durch Beschleunigung des Tempos gekennzeichnet, sondern eher durch eine fast epische Darstellung eines Sinnbildes: das alte Afrika wird durch die Zerstörungsmaschinen der kolonialistischen 'Zivilisation' vernichtet.

Dieser dramatische Höhepunkt zeigt, daß, ebenso wie hinter der fast klassischen Raumaufteilung⁵⁵, auch hinter dem einfachen chronologischen Erzähl Ablauf eine zweite, symbolische Ebene der Zeitstruktur zum Vorschein kommt, die wiederum Bezüge zu traditionellen afrikanischen Kommunikationsformen aufweist.

Dritte Welt-Filme haben ihren Ursprung in der Tradition eines Volkes, in die Kommunikation ein zeitaufwendiger Vorgang ist. Ohne Zeitdruck folgt sie ihrem eigenen Tempo. Im Gegensatz dazu stützt sich die westliche Kultur auf den Wert von 'Zeit' - Zeit ist Kunst, Zeit ist Geld, Zeit ist einfach alles.⁵⁶

Es ist nicht nur ein bewußtes Besinnen auf afrikanische Traditionen, sondern auch ein Eingehen auf noch lebendige Vorstellungen, wenn Sembene sagt: "Ich könnte auch einen schnellen Film machen, mit schneller Montage. Aber er wäre nicht wahr in den Augen unserer Gesellschaft"⁵⁷. Ein Griot erzählt langsam, linear und akzentuiert durch Wiederholungen die Elemente seiner Erzählung, an denen die Zuhörer etwas lernen oder sich ein Beispiel nehmen sollen.⁵⁸

Mit den Elementen Linearität und Wiederholung wird die traditionelle afrikanische Auffassung über die Zeit als zyklisches Geschehen beschrieben, aber für den Film neu interpretiert. Das Einschiffen, d.h. die koloniale Ausbeutung der nächsten Generation von Tirailleuren, bedeutet das Ende der Ereignisse im Film und zugleich den Anfang eines in der Realität (bzw. Geschichte) weitergehenden und damit zyklischen Geschehens. Anders aber als etwa bei natürlichen Zyklen wie dem der Jahreszeiten wird dieser nicht als naturnotwendige Unausweichlichkeit, sondern als zu durchbrechender Teufelskreis gezeigt. Der historische Prozeß ist zyklisch nur, solange er nicht von denen, die unter ihm leiden, aufgebrochen wird.

55 Man kann fast sagen, daß der Film die drei klassischen Einheiten des Orts, der Zeit und der Handlung einhält.

56 Gabriel, Towards, a.a.O., S. 44

57 Sembene Ousmane zitiert nach Pfaff, Fa.a.O., S. 52.

58 "Vom Aufbau her kann die klare, lineare Handlungsabfolge, die charakteristisch für Sembenes Filme ist, mit der der Griot-Erzählungen verglichen werden." Vgl. Pfaff, a.a.O., S. 33

Narrative Mittel

Das Bestreben nach Einfachheit und Verständlichkeit ist auch bei der Verwendung stilistischer Mittel zu beobachten. Dies hat zuallererst damit zu tun, daß der Film ein importiertes Medium ist und die traditionellen Kulturen in Afrika nur selten auf visuelle Elemente zurückgreifen: "Es muß erwähnt werden, daß die traditionelle afrikanische Kultur für das Bild als Kunstform, wie Fresken, Gemälde und Graphiken, nicht prädisponiert ist."⁵⁹ Ein weiterer Grund ist die von den Filmemachern gesuchte Nähe zu oralen Traditionen der Kommunikation.

Die mündliche Überlieferung bleibt stets menschnah, spricht zu jedem in der ihm zugänglichen Form und offenbart sich entsprechend den Fähigkeiten des Lernenden. Sie ist zugleich Religion, Erkenntnis, Naturkunde, Einführung in ein Handwerk, Geschichte, Unterhaltung und Zeitvertreib..⁶⁰

Sembene vermeidet, ebenso wie die anderen Vertreter des afrikanischen Dritten Kinos, um der Verständlichkeit willen "visuelle Zweideutigkeit und verwirrende Parallelmontagen von Ereignissen, die sowohl räumlich als auch zeitlich getrennt voneinander stattfinden".⁶¹ Eine ästhetisierende Stilisierung zum Zwecke des ästhetischen Genusses hat für den afrikanischen Rezipienten keinen Gebrauchswert. "Die Vorstellung von einem Kunstwerk, dessen einziger Zweck es ist, schön zu sein und den Geschmack des Zuschauers zu befriedigen ist hier absolut unbekannt"⁶². Das bedeutet nicht, daß keine Stilisierungen vorkommen, aber "ihre Funktion im engeren und weiteren Kontext ist immer klar definiert"⁶³

Der Einsatz der Rückblende als einziges *auffälliges* ästhetisches Darstellungsmittel wurde bereits erwähnt. Der zitierten Funktion solcher Mittel gemäß bedeutet diese Rückblende viel mehr als nur das Hereinholen eines vergangenen Ereignisses zur Klärung eines gegenwärtigen Handlungszusammenhangs. Ihr Einsatz verweist auf eine narrative Tradition ebenso wie auf eine bestimmte Geschichtsauffassung. Mit seinem Anspruch, an der Tradition des Griot in der Dorfgemeinschaft anzuknüpfen, übernimmt der Filmerzähler auch dessen Funktion, die Vergangenheit zu interpretieren. "So wie er seine Geschichte weitererzählte, so sah die Zukunft aus und so wurde auf die Vergangenheit zu-

⁵⁹ Binet, a.a.O., S. 16-22, S. 19

⁶⁰ Imfeld, a.a.O., S. 133

⁶¹ Pfaff, a.a.O., S. 51

⁶² Binet, a.a.O., S. 19

⁶³ Cham, a.a.O., S. 84-85

rückgeblickt."⁶⁴ Zugleich wird mit der Rückblende eine bestimmte Geschichtsauffassung filmsprachlich nachvollzogen, in der "die Vergangenheit nur für das zählt, was sie bezeichnet, und die Gegenwart nur im Rückgriff auf die Vergangenheit Bezug nimmt auf die Zukunft"⁶⁵.

Im übrigen erscheinen Kameraführung, -perspektive und -bewegungen zunächst den inhaltlichen Erzählzwecken untergeordnet. Dabei lassen sich aber bei näherem Hinsehen charakteristische Beobachtungen machen, die diese zunächst vermutete Nähe zum 'unauffälligen' Hollywood-Erzählstil relativieren. Dies soll hier nur an einem Beispiel und einer daraus abgeleiteten Hypothese demonstriert werden.

Während seiner Ansprache bei der Ankunft der Tirailleure im Lager geht Hauptmann Labrousse die Reihen der angetretenen Tirailleure von links nach rechts ab, und die Kamera fährt mit ihm in derselben Richtung. Als die Tirailleure erstmals passiven Widerstand leisten, indem sie das Essen verweigern, fährt die Kamera wieder mit dem an ihnen vorbeigehenden Hauptmann mit, diesmal von rechts nach links. Dasselbe passiert wenig später, wenn Hauptmann Labrousse eine Ausgangssperre verhängt und die Kamera abermals mitfährt, wenn er die Reihen der Tirailleure von rechts nach links abgeht. Positionen und Bewegungen der Kamera verändern sich auffällig nach dem Höhepunkt des Aufstandes: In der Szene, in der der General gefangengenommen wird, nimmt die Kamera einen festen Standort hinter den Tirailleuren ein, etwa in der Nähe des Obergefreiten Diarra, und verfolgt in leichter Aufsicht, Überblick über das Geschehen verschaffend, mit einem Schwenk von rechts nach links, wie der General an den Tirailleuren entlang auf Diarra zueilt. Hier nimmt die Kamera die Position der Tirailleure ein. Man könnte von einer sich entwickelnden point of view-Technik sprechen, mittels derer die Zuschauer zu einer solidarischen Haltung für die Tirailleure hingeführt werden, oder von einer Widerspiegelung der sich wandelnden Kräfteverhältnisse im Blick der Kamera. "Ein filmsprachliches Merkmal ist in dieser Phase die ideologische Erzählhaltung anstelle der im Hollywood-Film üblichen Erzählhaltung, die an eine Person gebunden ist."⁶⁶

Afrikanische Filmwissenschaftler sehen auch in dem Wechsel der Fahrt- oder Schwenkrichtungen der Kamera (links-rechts oder umgekehrt) einen ideologischen Hintergrund:

Meine eigenen Beobachtungen bestätigen mir, daß, während westliche Filme da-

64 Imfeld, a.a.O., S. 17

65 Wondji, Christophe: Histoire et conscience nationale en Afrique, in: *Présence africaine*, 137.138, 1986, S. 81

66 Gabriel, Towards , a.a.O, S. 34

zu tendieren, von links nach rechts zu schwenken, der Film, z.B. im Mittleren Osten meistens nach links schwenkt. [...] Es ist daher denkbar, daß die jeweilige Schwenkrichtung von links oder rechts stark von der Richtung beeinflußt wird, in der eine Person schreibt.⁶⁷

Interessanterweise ist der Chefkameramann des Films *Camp*, Ismail Lakhdar-Hamina, dessen Bruder Mohamed Lakdar-Hamina den mit dem Grand Prix von Cannes 1975 ausgezeichneten Film *Chronique des années de braise* (Algerien 1975) drehte, Algerier und gehört dem arabischen Kulturkreis an, in dem die Schreibrichtung von rechts nach links verläuft. Ihm schreibt Pierre Haffner die "technische Strenge" im Film zu.⁶⁸ Wäre die Schwenk- und Kamerafahrtrichtung durchgängig von rechts nach links beibehalten worden, so könnte man dies demnach als unbewußten Niederschlag der kulturellen Zugehörigkeit des Kameramannes interpretieren. Da beide Richtungen von links nach rechts und umgekehrt vorkommen, liegt es nahe, hierin eine Differenzierung nach den beiden Parteien zu sehen. Auch auf diese Weise würde damit die Seite der von links nach rechts schreibenden Franzosen der Seite der Tirailleurs entgegengesetzt, deren islamisch geprägte afrikanische Kultur von der Figur des den Gebetsort gen Mekka festlegenden Marabut verkörpert wird. Die Kamerafahrt von links nach rechts erfolgt, wenn die Franzosen Herr der Lage sind. Dies ist der Fall bei der Ansprache Hauptmann Labrousse zu Beginn des Films und am Ende des Films nach dem Massaker im Camp, als die Kamera von links nach rechts die Leichen der Tirailleurs entlang fährt. Bei Widerstandshandlungen der Tirailleurs fährt oder schwenkt die Kamera dementsprechend von rechts nach links. Auffällig ist, daß alle Panzer beim Angriff auf das Lager von links nach rechts ins Bild fahren, ja sogar der für den Befehl des Massakers verantwortliche General tritt am Ende des Films auf den Balkon des französischen Militärverwaltungsgebäudes von links ins Bild. Da es entsprechende Äußerungen afrikanischer Filmemacher gibt, es also bei ihnen ein Bewußtsein solcher Bedeutungszuweisungen gibt, sind solche Beobachtungen sicher nicht abwegig.

Es fällt auf, daß im Film mehrmals Figuren in die Kamera blicken. Oberleutnant Pierre schaut mit entsicherter Pistole in der Hand in die Kamera d.h. den Zuschauer an, nachdem er telefonisch Hauptmann Labrousse über die Geiselnahme des Amerikaners Bericht erstattet hat. Nachdem die Tirailleurs die französischen Uniformen für Tirailleurs anziehen mußten, sitzen sie traurig im Halbkreis in der großen Baracke. Der Radfahren lernende Tirailleur erträgt die niedergeschlagene Stimmung nicht und begehrt auf. Dabei blickt er in die Ka-

67 ebenda, S. 45

68 Haffner, a.a.O., S. 141

mera und zeigt mit dem Finger praktisch auf die Zuschauer, sie sozusagen zu Zeugen dafür nehmend, daß er sich nicht schlecht im Hause seines Schwiegersvaters benommen hat. Auch die Sitzordnung im Halbkreis ist so angelegt, daß der Zuschauer sich durchaus zu den Tirailleuren in die Baracke versetzt fühlen könnte. Dies sind nur einige Beispiele, in denen Personen sich direkt ans Publikum wenden⁶⁹ - was im westlichen Film ein absolutes Tabu ist. Aber im afrikanischen Film ist es "nicht selten, daß eine Filmfigur direkt in die Kamera blickt und den Zuschauer damit anspricht. Hier wird die Nähe zur mündlichen Überlieferung deutlich"⁷⁰. Mit dem Blick in die Kamera soll die soziale Partizipation des Zuschauers provoziert werden, wie sie bei den Erzählungen des Griot vorausgesetzt wird. Daß solche Mittel der Aktivierung des Publikums sehr wirksam sind, erweisen Beobachtungen bei Filmvorführungen:

Jeder, der schon einmal eine Filmvorführung in einem Arbeiterviertel im Senegal erlebt hat, wird über die rege Anteilnahme der Zuschauer, die die Filmhandlung lebhaft kommentieren, verwundert sein. Sie gehen auf die Bemerkung eines anderen Zuschauers ein, sprechen die Filmfiguren an und lachen über ihr Mißgeschick gerade so, als hörten sie einer Erzählung eines Griots zu, die Mimik und Gestik als dramatische Elemente einsetzt, um das Publikum zu eigenen Reaktionen zu bewegen.⁷¹

Schließlich darf in diesem Zusammenhang nicht der Hinweis darauf fehlen, daß die Regisseure dieses Film sehr wohl auch gängige westliche Mittel der Filmsprache nutzen. Denn auch dieser afrikanische Film kann, wie alle Filme des Dritten Kinos, nicht verleugnen, daß er von den künstlerischen Entwicklungen dieses Mediums in den neunzig Jahren seines Existierens nicht unberührt geblieben ist. Die meisten Filmemacher des Dritten Kinos haben ja in europäischen oder US-amerikanischen Filmschulen studiert⁷² und bekennen sich dazu, mit dem westlichen Medium auch die ihm immanenten ästhetischen Mittel zu nutzen, sofern sie ihrem Aussagewillen nicht widersprechen.

Zu solchen Elementen der narrativen Gestaltung gehört etwa das Einblenden von Daten in Untertiteln, das dem Filmgeschehen historische Authentizität verleihen soll. Es ist ein Mittel der dokumentarisch-realistischen Filmgestaltung. Auch der starke pädagogische Gestus, mit dem die Geschichte im Film präsentiert wird, ist keine Erfindung des afrikanischen Films. Beide Elemente sind allerdings in diesem Fall kombiniert worden, um eine für das afrikanische

⁶⁹ Gabriel, a.a.O., S. 47

⁷⁰ ebenda, S. 47

⁷¹ Pfaff, a.a.O., S. 33

⁷² Sembene selbst hat in Moskau an der VGIK gelernt und seine ersten Kurzfilme in Frankreich gedreht.

Publikum spezifische Funktion zu übernehmen:

Unsere Geschichte wurde uns in der Schule niemals gelehrt, wir kennen sie nur vom Hörensagen, aus den Überlieferungen der Erzähler und sie ist wichtig für unsere Selbstfindung (pour nous ressourcer),⁷³

sagt Sembene und unterstreicht damit die Rolle seines Films als visuelles Geschichtsbuch.

Schlußbemerkung

Zu sehen, wie die wirkliche Vergangenheit war, um dann zu erkennen, wie die Gegenwart ist, darum geht es in *Camp*. Auf der konkreten Ebene präsentiert er die Geschichte des Aufstands von Thiaroye aus einer Perspektive fingierter direkter Zeugenschaft, die kein anderes Medium so vermitteln kann. Da es diese Perspektive in den kommunikativen Traditionen der Afrikaner nicht gibt (ihnen haben die Filme, die sie in der Kolonialzeit sehen durften, stets nur fremde, exotische Geschichten erzählt), nutzt der Film traditionelle narrative Muster, um ihnen einen Zugang über die gewohnten Rezeptionsformen zu erschließen. Damit erfüllt der Film eine wesentliche Aufgabe des Dritten Kinos, die darin besteht, die Lebenskosmogonien übermittelnde afrikanische Oralüberlieferung zu ergänzen durch die politisch historische Perspektive. Zugleich findet eine Verschiebung der Vermittlungsformen vom Hören von Inhalten zum Sehen von Ereignissen statt. Die Bezüge zur Tradition wie Palaver und Verhaltenskodizes des dörflichen kollektiven Lebens werden dabei deutlich gemacht, so daß der Bewußtseinsprozeß keinen Bruch bedeutet.

Die dabei und dazu verwendeten Mittel reflektieren den Stand, den die Filmemacher des Dritten Kinos bei der Integration des fremden Mediums in die eigene Kulturtradition derzeit erreicht haben. Dieser Prozeß wird sich beschleunigen, denn die Bedeutung des Dritten Kinos in den Großstädten nimmt zu und treibt damit die Entwicklung einer einheitlichen Bildsprache voran.

73 Ousmane, Sembene: Retrouver l'identité africaine, in: Le Monde Diplomatique, März 1979. Die letzte Wendung könnte so umschrieben werden: "um uns unsere Quellen neu zu erschließen"

AUGEN-BLICK *Bisher erschienene Hefte:*

Heft 1/2 Der neueste deutsche Film

1985 2. Aufl. 1987, 85 S. Vergriffen

Heft 3 Probleme der Filmanalyse

1986, 68 S. Vergriffen

Heft 4 Rhetorik der Filmkritik

1987, 72 S. DM 4.50

Heft 5 Heimat

1988 112 S. DM 7.--

Heft 6 Wege der Filmanalyse. Ingmar Bergmans "Schweigen"

1988, 86 S. DM 4.50

Heft 7 Feminismus und Film

Frauenfilmgruppe Marburg: Zum Stand der feministischen Filmtheorie, und Beiträgen von Annette Brauerhoch, Ursula Simeth und Martina Wiemers
1989, 85 S. DM 6.--

Heft 8 Der Stummfilm als Gesamtkunstwerk

mit Beiträgen von Helmut H. Diederichs, Günter Giesenfeld, Helmut Herbst, Peter Lähn und Ulrich Rügner
1990, 92 S. DM 6.--

Heft 9 Tatort: Normalität als Abenteuer

mit Beiträgen von Thomas Koebner und Egon Netenjakob sowie Notaten zu *Tatort*-Filmen
1990, 93 S. DM 6.--

Heft 10 Versuche über den Essayfilm

mit Beiträgen von Dagmar Arnold, Peter Braun, Orkun Ertener, Hanno Möbius, Ste-

phanie Ruhfaß, Birgit Thiemann, Thomas Tode und Guntram Vogt - 1991, 124 S. DM 6.--

Heft 11 Medien-Krieg. Zur Be- richterstattung über die Golfkrise

mit Beiträgen von Klaus Bednarz, Jürgen Felix, Günter Giesenfeld, Reinhard Görisch, Heinz-B. Heller, Knut Hickethier, Dietrich Leder, Gerhart Pickerodt, Mike Sandbothe, Peter Voß, Peter Zimmermann
1991, 92 S., DM 6.--

Heft 12 Amerika! Amerika? Bilder aus der neuen Welt - Bilder der neuen Welt

mit Beiträgen von Günter Giesenfeld, Heinz-B. Heller, Knut Hickethier, Guntram Vogt, Hartmut Winkler und Peter Zimmermann
1992, 95 S., DM 8.--

Heft 13: Etwas geht zu Ende. Dokumentarfilmdebatten im letzten Jahr der UdSSR

mit Beiträgen von Igor Gelejn, Leonid Gur-ewitsch, Wladilen Kusin, Sergej Muratow, Leonid Shuchowizki u.a.
1992, 90 S., DM 8.--

Heft 14 Der DEFA-Film - Erbe oder Episode?

mit Beiträgen von Bärbel Dalichow, Andrea Lutz, Thomas Kühnel, Sabine Preisler sowie Dokumenten aus der DEFA-Geschichte
1993, 89 S., DM 8.--

Heft 15 Capriolen und Vexierbilder. Neue Studien zum NS-Unterhaltungsfilm

mit Beiträgen von Gudrun Marci-Boehncke, Wolfgang Gast und Andrea Lutz
1993, 79 S., DM 8.--

Nachbestellungen für die Hefte bis Nr. 11 bitte nur an die **Redaktion**.

Nachbestellungen ab Heft 12 und **Abonnements** an den **Verlag**
(Anschriften siehe Impressum).