

Wer ist das Ich, das da spricht?

Subjektivität im arabischen Dokumentarfilm vor und nach dem Aufstand

Viola Shafik

In ihrem Hypertext (oder ‹Meta-Dokumentarfilm›) *FILMING REVOLUTION*¹ behauptet Alisa Lebow, dass es sich bei etwa einem Drittel der nach dem ägyptischen Aufstand im Land entwickelten Dokumentarfilme um partizipierende Ich-Erzählungen handle. Mit konsumorientiertem Individualismus habe dies wenig zu tun. Einem Großteil der Filme bescheinigt sie «eine kollektivistische Neigung in der Erklärung der Ich-Perspektive, die nicht so sehr in der Einzahl des ‹Ich› als vielmehr im Plural des ‹Wir› spricht» (ibid., Übers.V.S.).

Doch sind Ich-Erzählungen automatisch als Zeichen von Individualismus oder radikaler Subjektivität zu werten? Und ist eine Erzählung weniger individualistisch, wenn das ‹Ich› eher ein Kollektiv und nicht nur die Person des oder der Autorin repräsentiert? Schließlich: Wie manifestieren sich überhaupt Subjektivität und Subjektivismus im Dokumentarfilm? Und lassen sich diese in gleicher Weise in arabischen Ländern beobachten?

Wirft frau einen Blick auf das jüngste dokumentarische Filmschaffen der produktivsten arabischen Länder – vornehmlich Marokko, Algerien, Tunesien, Palästina, Libanon, Syrien, Jordanien und Irak –, so ist auch hier in der Tat seit mindestens einem Jahrzehnt eine Zunahme von Ich-Erzählungen zu verbuchen. Der Trend setzte bereits einige Jahre vor den arabischen Aufständen ein, in der Folge der digitalen Wende, mit dem Einstieg in das neue Jahrtausend. Es gehören dazu

1 http://www.filmrevolution.org/article/108/first_personpersonal_film (letzter Zugriff am 05.09.2017).

Essays, autobiografische Geschichten ebenso wie Ich-Erzählungen zu generelleren Themen.

Subjektivität im Dokumentarfilm: Ein epistemologischer Bruch?

In der Begriffsgeschichte des Dokumentierens, ebenso wie in Dokumentarfilmtheorie und -praxis, kann Subjektivität kaum ohne sein scheinbares Gegenteil, die Objektivität, gedacht werden (Wöhler 2016, 55). Beide standen und stehen in einem hierarchischen Verhältnis zueinander. Nicht selten wird Subjektivität dabei als Kontamination konstruiert (Renov 2004, 174), die auf einem historisch gewachsenen Dualismus basiert (ibid., 173). Begünstigt wird dies durch das technische Potenzial des Mediums bezüglich maschinell erzeugter Bewegung und optischer Wahrnehmung, was vor allem den nichtfiktionalen Film schließlich mit faktischer Aufzeichnung sowie Evidenz- und Wahrheitsproduktion verband (Renov 2004, 173; Wöhler 2016, 46f). Vor allem Nachrichten- und Informationsfilme, aber auch die amerikanischen Vertreter des Direct Cinema der 1960er-Jahre mit ihrem Selbstverständnis als unbeteiligte Beobachter folgten dem Diktum «journalistischer» Objektivität. Zeitgleich wie nachfolgend (z.B. durch das interaktive Cinéma Vérité) wurde es durch das Konzept der Subjektivität in Frage gestellt.

Auch andere Filmwissenschaftler haben sich Renovs Meinung angeschlossen und bestätigen den Vormarsch des subjektiven Selbstverständnisses in Film- und Videokunst. So spricht Michael Chanan gar von einem epistemologischen Bruch, mit dem die Idee der Objektivität als naiv und altmodisch angesehen wurde (Chanan, 2007, 241). Es sei dies gleichzeitig aber auch die große Wende zum Persönlichen als dem Politischen (Chanan 2007, 246). Vollzogen habe sich dieser Wandel

over the last decades of the twentieth century in political culture and cultural politics – across the globe, but differently manifest in different parts of it. What unfolded in the heartlands of capitalism was a passage from the politics of class to the identity politics and social movements which followed the feminist turn in the 70s, in which the conventional boundaries of social identity were dissolved and subjective selfhood was asserted in forms which challenged old certainties. (Chanan 2007, 242)

Chanan stellt hier eine wichtige Behauptung auf. Nämlich, dass in den kapitalistischen Ländern sich der Ausdruck großer kollektiver

Identitäten, wie Klassenzugehörigkeit (und sicher auch Nation) verlagert habe hin zu kleineren sozialen Bewegungen und Interessengruppen, die sich beispielsweise durch Partikularinteressen, Gender, Religion oder Ethnie definieren, sprich durch Andersartigkeit. In diesen «autobiografischen Diskursen» ergab sich die Möglichkeit für gesellschaftlich Marginalisierte, beispielsweise in den USA für Afro-Amerikaner oder Migrantinnen, ihre unaussprechlichen Unterschiede («unspeakable differences») auszudrücken (Renov 2004, 181).

Isoliert gesehen führt die Rede von der großen historischen Wende allerdings in die Irre: Der performative, subjektive Film hat den objektivierenden Dokumentarfilm keinesfalls verdrängt oder ersetzt. Die Dokumentarfilmgeschichte zeigt eine unendliche Vielfalt an Formen, Orientierungen und Thematiken, die heute fast alle nebeneinander bestehen, obwohl sie aus verschiedenen historischen Epochen stammen. So dominierte in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts der erklärende, unpersönliche Film. Nachrichtenfilme, poetische Montage-Filme und ästhetisierende Reisefilme machten den Anfang. Das Wort «documentary» kam jedoch erst in den 1930er-Jahren auf. John Griersons Definition des ästhetischen und sozial verantwortlichen Films (die auch Griersons Mitstreiter Paul Rotha vertrat, vgl. Bruzzi 2006, 121) schloss sich zum Teil der üblichen Unterordnung von Bild und Schnitt unter die bedeutungstiftende, anonyme Voice-over an. Diese Form dominierte über weite Strecken vor allem das kommerzielle und institutionelle Dokumentarfilmschaffen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts.

Der themenorientierte, rhetorisch oft versierte Dokumentarfilm im «expository mode» oder erklärenden Modus (Nichols 2001, 105) entwickelte ein beträchtliches aufklärerisches und didaktisches Sendungsbewusstsein, eine «Leitbildfunktion» (Steyerl 2008, 156).

Es ist diese Form, die in den meisten arabischen Ländern, vornehmlich Ägypten, in der Phase der Dekolonisierung ab den 1940er-Jahren Schule machte und über Dekaden hinweg zahlreiche Vertreter fand. Dies trifft auch für andere arabische Länder zu, in denen das Filmmachen im Gegensatz zu Ägypten erst später Verbreitung fand. Die modernistischen, vom sowjetischen Montage-Film inspirierten Filme marokkanischer Regisseure aus den 1960er-Jahren bilden hier eine interessante Ausnahme (vgl. Essafi 2013, Limbrick 2015).

Während im Laufe der 1970er- und -80er Jahre im arabischen Raum der ethnografische und der beobachtende Film (Direct Cinema) hinzukamen und den Ansatz der Grierson-Schule in Frage zu stellen begannen, traten ausdrücklich subjektive und persönlichere

Formen erst um die Jahrtausendwende, genauer gesagt nach der digitalen Wende, massiver auf. Zu einem Zeitpunkt, als sich auch die ökonomischen und professionellen Rahmenbedingungen des arabischen Dokumentarfilms grundlegend zu ändern begannen. Ein wichtiger Schritt war die Einführung der Satellitensender und des transnationalen Fernsehens. Damit ging die Vermehrung der privaten Sender einher, die vor allem im Libanon bereits in den 1990er-Jahren zu einer Diversifizierung dokumentarischer Formen beitrug, die sich des elektronischen Formats bedienten.

Die darauffolgende digitale Wende brachte dann gegen Ende des alten Jahrtausends sehr viel preisgünstigere Technologien mit sich. Die neuen Medien wiederum – in erster Linie das Internet – eröffneten Möglichkeiten unvorhergesehener ‚Demokratisierung‘ durch die weitaus unkontrollierte Verbreitung, die vor allem jüngeren Filmemachern die Möglichkeit zu Experimenten bot, weitab von der bisherigen Monopolstellung staatlicher Institutionen. Manche der kurz vor oder nach der jeweiligen nationalen Unabhängigkeit gegründeten staatlichen Filmorganisationen hatten bis dato die Produktion des kreativen Dokumentarfilms monopolisiert und beherrscht.

Ein weiterer wichtiger Faktor, der die staatliche Monopolstellung unterminierte, ist die ausländische Förderung. Vor allem britische, deutsche und französische Sendeanstalten eröffneten seit den 1980er-Jahren neue Produktions- und Verbreitungsmöglichkeiten, der sich in den 1990er-Jahren die arabischen Satellitenfernsehsender anschlossen. Mit der Jahrtausendwende entstand schließlich auch eine panarabische Kultur- und Filmförderung, die meist von den verschiedenen Scheichtümern oder Königshäusern wie beispielsweise Jordanien unterstützt wird und häufig an regionale Filmfestivals gebunden ist. Letztere sowie der internationale Arthouse-Vertrieb sorgten für weitere Finanzierungs- und Verbreitungsmöglichkeiten. Ein Phänomen, das sicherlich auch die Frage aufwirft, inwiefern die damit ins Leben gerufenen neuen Formate (zu denen der persönliche Dokumentarfilm zählt) das Produkt internationaler Entwicklung darstellen und nicht nur lokale Gegebenheiten und Notwendigkeiten widerspiegeln.

Ich-Erzählung und Subjektivität

Im Spannungsfeld zwischen vermeintlicher Objektivität und Subjektivität kommt der Tonspur als Trägerin des sprachlichen Kommentars eine wesentliche Bedeutung zu. Besonders bei themenorientierten erklärenden Formaten wie dem Informationsfilm oder der Reportage

ist die anonyme Voice-over (gerne auch umschrieben als die ‹Stimme Gottes›) eines der hervorstechendsten Merkmale. Sie lässt sich mit der Erzählung in der dritten Person vergleichen, die eine allwissende, scheinbar objektive Position einnimmt. In der Literaturwissenschaft spricht man von der auktorialen Erzählsituation (vgl. Stanzel 2008). Erzähler_innen wie Zuschauer_innen haben gegenüber den Protagonisten einen Wissensvorsprung (für den fiktionalen Film vgl. hierzu Bordwell 2003, 83). Dies als Gegensatz zur personalen Erzählsituation aus der subjektiven Sicht eines Ich-Erzählers, der/die ja selbst Teil des Geschehens ist.

In der Regel bleibt es aber in Erzählungen nicht bei einer Zerteilung und Verbindung zwischen auktorial/dritter Person im Gegensatz zu personal/erster Person. Personale, das heißt nicht-auktoriale Erzählsituationen, können gemäß Stanzel auch in der dritten Person erfolgen, beispielsweise durch eine ‹Reflektorfigur›, auf deren Innensicht Wissen und Perspektive beschränkt bleiben (Stanzel 2008, 84f). Ich-Erzählungen wiederum müssen nicht immer partizipierend sein und eine Involvierung des Erzählers miteinschließen. Letzterer kann auch unbeteiligt bleiben. Folglich ist die Ich-Erzählung nicht zwingend subjektiv, persönlich oder gar individualistisch.

Ganz ähnlich verhält es sich im Film: Stella Bruzzi zum Beispiel misst auch der anonymen, ‹entleibten› männlichen Kommentarstimme subjektives Potenzial bei. Sie nehme emotionale Züge an, wenn sie stockt, um der Wahrnehmung eines wichtigen Moments Raum zu geben und ihn zu unterstreichen. Auch würden der Einsatz von mehreren Stimmen oder der einer Frau die ‹diskursive Macht› brechen (Bruzzi 2006, 64). Ebenso eröffnet die ungeschliffene Stimme des/der Autorin hinter der Kamera, die sich entweder durch improvisierte Fragen oder persönliche Kommentare bemerkbar machen kann, einen ähnlich subjektiven Raum (ibid., 199). Beim kreativen arabischen Dokumentarfilm eröffnet die mehrheitliche Ablehnung des ‹klassischen Arabisch›, das in Nachrichten-, Informations- und Lehrfilmen benutzt wird, und die Hinwendung zu den verschiedenen, äußerst unterschiedlichen lokalen Dialekten in Maghreb und Mashreq eine große Bandbreite für den persönlichen, sozial-spezifischen Ausdruck.

Auf der Ebene des Bildes entwickelt sich Subjektivität, sobald sich Aufnahmen aus der erklärenden Funktion, die ihnen Kommentar und Montage auferlegen, lösen und assoziativ genutzt werden. Nicht nur verfremdende Einschübe als solche, sondern auch das längere Verharren, das heißt die Veränderung des Zeit-Raum-Verhältnisses, führen bereits zu Bedeutungsverschiebungen. Das dokumentarische,

vornehmlich beobachtende Direct Cinema beispielsweise kann sich durch Respekt für die Einheit von Zeit und Raum auszeichnen. Doch oft wählen Dokumentarfilme einen anderen Weg:

Instead, we get an expanded space governed not by *mise en scène*, but by discontinuities, both spatial and temporal, that allow for a free association across space and time. Different pieces of space may be joined in a continuous argument that links together quite disparate Elements of social and historical world. (Chanan 2007, 106)

Dieses Argument kann sich in der Montage selbst wiederum in einen reflexiven, poetischen, assoziativen oder gar surrealen Strom auflösen.

Subjektivität sowie persönliche, quasi-biografische Erzählungen tauchen im arabischen Spielfilm bereits Ende der 1970er, Anfang der 1980er-Jahre auf: Diskontinuierliche Einschübe wie Visionen, Träume, symbolische Handlungen und Ähnliches im Verbund mit Elementen aus der eigenen Biografie finden sich vor allem im sogenannten Autorenfilm, in Filmen wie dem marokkanischen WECHMA (Hamid Benani, 1970), dem ägyptischen ISKANDARIYA LIH (ALEXANDRIA ... WARUM?, Youssef Chahine, 1978) oder dem tunesischen Film SAF 'IH MIN ZAHHAB (Goldene Hufeisen, Nouri Bouzid, 1989) (vgl. Shafik 2016).

Erste zaghafte persönliche Elemente wie Porträts von Familienmitgliedern oder engen Freunden treten im Dokumentarfilm kurze Zeit später auf, auch wenn diese im Film nicht als solche kenntlich gemacht werden. Beispiele sind Michel Khleifis Porträt seiner Tante in AL-ZAKIRA AL-KHISBA (Das fruchtbare Gedächtnis, PAL/ISR 1980), Hala Lotfy's Konversation mit Freundinnen und Kolleginnen zu deren Erfahrungen zum anderen Geschlecht und zur Liebe in 'AN AL-SHU'UR BI-L-BURUDA (Über das Gefühl der Kälte, EG 2004) oder Yousry Nasrallahs SIBYAN WA BANAT (Apropos Jungen und Mädchen, EG 1995), in dem er seinen Freund Bassem Samra als eine Art Reflektorfigur nutzt, die ihm Zugang zu den Protagonisten verschafft und stellvertretend Fragen zum Thema des Films stellt: zu Geschlechterverhältnissen und dem sich damals rasant verbreitenden Phänomen der Verschleierung. Auch andere Themen von politischer Brisanz (wie der Palästinafrage) erlebten eine Wendung zum Subjektiven, oder, besser gesagt, bewegten sich auf thematischer Ebene weg von den politischen Parolen und der Heldenhaftigkeit der frühen Befreiungskriegsfilme hin zum verletzbaren Individuum, ganz offenkundig in dem Dokumentarfilm AL-MANAM (DER TRAUM, 1981) des Syriers Mohamed Malas, in dem

die Bewohner verschiedener Flüchtlingslager im Libanon von ihren Albträumen während des Bürgerkrieges berichten.

Erzähler als Darsteller_innen

Obwohl die arabische Literatur den biografischen Roman schon seit fast einem Jahrhundert kennt – beispielsweise *al-ayam (Kindheitstage)* des ägyptischen Romanciers Taha Hussein, dessen erster Band 1926 erschien –, tauchen, wie bereits erwähnt, die ersten dokumentarischen autobiografischen Ich-Erzählungen erst nach der Jahrtausendwende auf. Meist knüpfen sie an eine politisch brisante Frage an wie beispielsweise in *SUDA` (Kopfschmerz, 2009)* des Palästinensers Raed Andoni. Mit dem Film dokumentiert er die psychotherapeutische Behandlung seiner chronischen Migräne. Durch deren Verlauf, verschiedenen Begegnungen und Gesprächen mit seinem Arzt, Familienmitgliedern und Freunden nähert sich Andoni langsam den Themen Okkupation, politische Verfolgung und Gefangenschaft als Hauptauslöser seines Leidens. Dabei ist Andoni auch selbst im Bild zu sehen.

Laut der feministischen Filmkritik sind Blickstrukturen immer auch Machtstrukturen. Die Ich-Erzählung ist diesbezüglich ein besonderer Fall: «If we then link the process of subjective representation to self-representation as the title implies, it quickly becomes clear that it entails a process of becoming both subject and object of the gaze» (Lebow 2012, 4).² Der Filmemacher wird also im doppelten englischen Wortsinn zum Subjekt: zum Thema («subject») des Films und zum Subjekt, das den Film herstellt. «The two senses of the word are immediately in play – the matter and the making – thus the two ways of being subjectified as, if you will, both subject and object» (Lebow 2012, 5). Er ist ein «auteur performer» (wenn auch nicht so stilisiert wie Nick Broomfield, ausführlich diskutiert von Bruzzi 2006, 212), der sich selbst darstellt, und eine «personalisierte Perspektive» anbietet (Renov 2004, 178). Es ist dies aber eine Identität im Wandel, eines Individuums, das sich durch verschiedenartige Prozesse und unterschiedliche Beziehungen ständig neu konstituiert (ibd., 177).

So stellt sich Andoni hier nicht einfach als ein Palästinenser dar, der unter der Okkupation leidet, sondern auch als unzugänglicher Familienmensch, der aber durchaus freundschaftliche Beziehungen zu kritischen Israelis unterhält. In seinem folgenden Film *ISTIYAD ASHBAH (Geisterjagd, 2017)* bedient sich Andoni einer noch viel radikaleren

2 Lebow bezieht sich hier auf Silverman 1988.

Performativität. Kommentarlos baut der Regisseur hier mit einer Gruppe ehemaliger politischer Gefangener das Interieur eines berüchtigten israelischen Gefängnisses wieder auf und reinszeniert die dort erlebten individuellen und kollektiven Traumata.

Während Andoni sich selbst zum Hauptgegenstand seiner Erzählungen macht, rücken in weiteren Filmen Familienmitglieder in den Mittelpunkt. Ein wichtiges Beispiel ist *SALATA BALADI* (Ägyptischer Salat, 2008) der Ägypterin Nadia Kamel, der knapp vor *SUDA`* entstand. Der Film handelt unter anderem von den Auswirkungen der Staatsgründung Israels auf einheimische Juden und dem unausgesprochenen Boykott Israels, respektive der Weigerung vieler ägyptischer Intellektueller, das Verhältnis zum Judenstaat zu normalisieren. Mit handgeführter Kamera verschafft uns die Filmemacherin Zutritt in den Kreis ihrer Familie und konzentriert sich dabei auf die Geschichte ihrer zum Islam konvertierten Mutter Mary Rosenthal, halb osteuropäische Jüdin, halb italienische Katholikin, verheiratet mit einem ägyptischen Muslim ursprünglich türkischer und ukrainischer Abstammung. Das auslösende Moment des Films ist die Staatenlosigkeit ihres zehnjährigen Enkels Nabil, der mit einem palästinensischen Vater (kein Geringerer als der Sohn des palästinensischen Gesandten Nabil Shaath) in Ägypten keine Aussicht auf eine Einbürgerung hat. Überlegungen werden angestellt, ob Nadias Mutter mit einem Antrag auf die italienische Staatsbürgerschaft Abhilfe schaffen kann. Doch je weiter der Film die Wurzeln der Familie, besonders die der Mutter, erkundet, desto dringlicher erscheint der Autorin eine Reise nach Israel, wo der Rest der Familie seit einem halben Jahrhundert lebt.

Mit ihrem Film verteidigte Nadia Kamel den Wert der ethnischen und kulturellen Vielfalt gegen den postkolonialen Panarabismus und Nationalismus, der den öffentlichen Diskurs in Bezug auf die Palästinafrage beherrschte, womit sie sich heftiger Kritik aussetzte (Massad 2008).³

Es ist dies auch nicht der einzige arabische Film geblieben, in dem sich Filmemacher_innen ihren Familienangehörigen nähern, um mit ihnen und über sie drängende sozialpolitische Themen zu bearbeiten. Safaa Fathys *MUHAMMAD YANJU MIN AL-MA`* (*MOHAMMAD SAVED FROM THE WATERS*, 2012) handelt von der tödlichen Nierenerkrankung ihres Bruders, die auf die unmäßige Verschmutzung des Nils zurückzuführen ist, während der irakische Regisseur Abbas Fahdel in *WATAN – AL-IRAQ SANAT SIFR* (*HOMELAND IRAQ YEAR ZERO*, 2015) den der

3 <https://electronicintifada.net/content/salata-baladi-or-afraqi/7404> (letzter Zugriff am 13.01.2018).

amerikanischen Besatzung geschuldeten Tod seines Neffen verarbeitet. Es sind dies Paradebeispiele des «Privaten als Politischen», in denen Filmemacher_innen ihre Familiengeschichte als Teil der nationalen Geschichte betrachten und diese nationale Geschichte so relativieren, nuancieren oder gar in Frage stellen.

Dass ebendiese Geschichte aus zeit- und unzeitgleichen, wiederläufigen, sich überlaufenden und konvergierenden Stimmen besteht, allesamt aber als subjektiv und begrenzt in ihrer Perspektive anzusehen, selbst wenn sie sich als Zeitzeugen wichtiger historischer Ereignisse ausweisen, zeigt Ghassan Salhabs Film «1958» (LBN 2009). Dekonstruktives poetisches Essay und Hommage an seine Mutter zugleich, die ihren Sohn Ghassan 1958 in Dakar im damals französisch kolonisierten Senegal als Sohn libanesischer Einwanderer zur Welt brachte, bedient sich dieser Film einer minimalistischen Filmsprache. Abgesehen von einem Gang durch Beiruts Straßen mit der Rückenansicht des Regisseurs – später wird dies in einer langen Einstellung auf einem Boot draußen auf dem Meer enden – sowie einigen sporadischen Archivaufnahmen, ist nur wenig zu sehen. Stattdessen kehrt der Film immer wieder zu der statischen Mutter zurück, die in der Großaufnahme verharrt und in langsamer Bedächtigkeit spricht. Von ihrer arabischen Herkunft durchdrungen, berichtet sie von ihren Akkulturationsschwierigkeiten in Dakar und der Entfremdung der dortigen Libanesen. Bald jedoch wird ihre Stimme überlagert, wann immer sie vom persönlichen ins zeitgeschichtlich Politische rutscht, von unpersönlichen Zeitzeugenberichten über den Aufstand von 1958, ausgelöst von Panarabisten, die nach der Vereinigung zwischen Ägypten und Syrien ähnliches für den Libanon anstrebten, bis die christlichen Maroniten die Amerikaner zur militärischen Intervention animierten. Doch auch das Bild der ehemaligen Revolutionäre und deren Stimmen schwinden immer wieder, sich selbst überlagernd oder unisono mit der Stimme der Mutter, dann wieder abgelöst von assoziativen Worten und Bildern des Filmemachers selbst, dem es damit gelingt, ein vielstimmiges Tableau von einer nahezu in Vergessenheit geratenen Episode libanesischer Geschichte zu kreieren, in der jedoch schon die ersten Symptome des späteren konfessionellen Dissens und nationalen Maläse zutage treten.

(Un-)Beteiligte Beobachtungen

Die Präsenz des/der Filmemacher_in auf der Leinwand, ob simultan in Bild und Ton, aus dem Off der Tonspur oder ihre indirekte visuelle Spiegelung in den auf sie gerichteten Blicken der Menschen vor der

Kamera beinhalten nicht zwingend das Unterstreichen des Individualismus oder eine Offenbarung der Vita der Autorin, sondern kann auch zur Erforschung komplexer Themen genutzt werden. FI ITHR MADATTIN SIHRIYATTIN (IM BANNE EINER MAGISCHEN SUBSTANZ, PAL/D/GB 2015) von Jumana Manna bietet ein solches Beispiel. Die Filmemacherin kehrt in ihren Film immer wieder ins Haus ihrer Eltern zurück. Sie schaut ihnen bei ihren täglichen Aktivitäten zu und verwickelt sie, vor allem den Vater als passionierten Historiker, in Diskussionen. Diese bringen sie ihrem Hauptziel näher, nämlich der Erforschung des musikalischen Erbes Palästinas.

Als Grundlage dienen ihr historische Radiosendungen des deutsch-jüdischen Musikethnologen Robert Lachmann, der während der 1930er-Jahre, also noch vor der Staatsgründung Israels, verschiedene Musikformen im Lande erkundete und aufzeichnete. Durch Interviews und Kurzporträts heutiger Interpreten macht sich Manna auf eine musikalische Spurensuche. Wenn auch so manche der Traditionen im Sterben liegen, zeigt sich auch neu Hinzugekommenes. So etwa die andalusisch-marokkanische Musik der marokkanischen Juden, die erst in den letzten Jahren in Israel Aufwind erlebt. Die periodische Rückkehr zur Alltäglichkeit des Elternhauses zwischen diesen Exkursionen kreuz und quer durch das historische Palästina oder dem heutigen Israel entwickelt eine Art «chronotopische» (vgl. Bachtin 2008) Rückkehr zur eigenen palästinensischen Mitte (einen Hinweis darauf liefern vielleicht die wiederholt inszenierten Yoga-Übungen der Mutter) in Gestalt einer gutbürgerlichen Durchschnittsfamilie.

Manna, die selbst gleich in der ersten Szene im Bild erscheint, nutzt die Dialoge mit den Protagonist_innen, um ihre eigenen Anliegen und Fragen zu transportieren. Ihre Anwesenheit spiegelt sich außerdem in der Frontalität, mit der ihre Protagonisten in die Kamera schauen, während sie auf ihre Fragen reagieren. Anders als in rein beobachtenden Filmen oder auch in vielen Reportagen, in denen Regisseure sich in einigem Abstand links oder rechts zur Kamera platzieren, damit die Interviewten ihren Blick vom Objektiv abwenden und damit zu Beobachteten werden. Indem Manna sich mit dem Kamerarauge identisch macht, nimmt sie die Position des kritischen, fragenden Gegenübers ein und macht damit den prozesshaften Charakter ihrer filmischen Untersuchung sichtbar. Gleichzeitig aber hört man zu den historischen Radioaufnahmen auch Auszüge aus Lachmanns Notizen aus dem Off, eingelesen, kontrapunktisch zu Mannas heutiger Musikedokumentation. Auch dieser Kommentar tritt durch das Nadelöhr ihrer «subjektiven» Perspektive, zumal Lachmann nicht durch



1 EL-GORT
(Hamza Ouni,
TUN 2013)

eine Männerstimme, sondern durch die der Filmemacherin selbst zu Wort kommt.

Eine andere Form der Beteiligung wählt der tunesische Filmemacher Hamza Ouni in seinem Dokumentarfilm *EL-GORT* (Das Heu, 2013). Über den Zeitraum von mehreren Jahren folgt der Filmemacher zwei jungen Männern, die aus Mohammedia stammen. In der Nähe der Hauptstadt gelegen, ist dies – wie der Rest Tunesiens – ein marginaler, unterprivilegierter Ort mit hoher Arbeitslosigkeit. Die beiden Hauptfiguren, Wishwasha und Khairy, kämpfen ums Überleben. Sie arbeiten als Saisonarbeiter. Zum Ver- und Abladen von Heu – oder umgangssprachlich *al-gort* – fahren sie bei Wind und Wetter über Land. Sie stehen noch im Dunkeln auf, laden auf und fahren immense Strecken. Mit Unterkunft und Verpflegung hapert es oft. Vor der Kamera nehmen sie kein Blatt vor den Mund. Ungehemmt erzählen sie von Frauen, vom Polizeistaat, von Gefängnisaufenthalten, und von der Ausbeutung und den trüben Aussichten für die arbeitslose Jugend. Von den Islamisten, die nach der Revolution an die Macht gewählt wurden, halten sie wenig. Sie entblößen das gesellschaftliche System in obszöner Sprache, was der Aufführung des Films mancherorts im Wege stand.⁴ Dieses System beruht nicht zuletzt auf Diebstahl. Selbst daran beteiligt gewesen zu sein, gibt Khairy am Ende offenherzig zu. Dieses Bekenntnis, eine Schlüsselzene im Film, ist insofern bedeutsam, als dies eine der wenigen Szenen ist, in der auch der Filmemacher im Bild zu sehen ist. Gemeinsam sitzt er mit seinen Protagonisten am Lagerfeuer und führt mit ihnen eine existenzielle Diskussion, fordert sie heraus, konfrontiert sie kritisch mit ihrem Verhalten, so wie man es eben «unter Freunden» tut.

4 <http://www.middleeasteye.net/in-depth/features/el-gort-offers-eyesight-im-poverished-youth-tunisia-712795510> (letzter Zugriff am 06.09.2017).

Im dramatischen Sinne spielt Ouni damit die Rolle des *agent provocateur*, des Katalysators und des Beichtvaters in einem. Er ist schonungslos, ähnlich ist auch sein filmischer Stil: eine konstant bewegte Kamera, und den Umständen entsprechende Belichtung, raue Schnitte, laute und empörte Protagonisten. Im Verlauf des Films springt er immer wieder zwischen den Polen des beteiligten und des unbeteiligten Beobachters hin und her. Zuweilen tritt er ganz hinter den Fluss der Beobachtung zurück, dann wieder greift er ein durch Fragen aus dem Off, oder erscheint gar selbst im Bild. Seine Absicht, so lässt sich aus den Fragen schließen, ist die Anklage, bei der er jedoch die Opfer selbst nicht ungeschoren davonkommen lässt.

Hamza Ouni lernte das Filmen auf dem zweiten Bildungsweg. Wie seine Protagonisten ist er in Mohammedia aufgewachsen. Wie sie arbeitete Ounis Vater als Heuarbeiter.⁵ Es trifft auf ihn in diesem Sinne Antonio Gramscis Definition des organischen Intellektuellen zu, der selbst zu der Klasse gehört, deren Interessen und Perspektive er ausdrückt, im Gegensatz zum den assimilierten Intellektuellen, die die kulturelle Hegemonie des Systems untermauern (Jacobitz 1991, 9). Dass er aus der Distanz des Direct-Cinema-Formats hin und wieder selbst hineinspringt in das Geschehen, macht ihn nicht nur zum beteiligten Beobachter, sondern fast schon zum Sprachrohr der entrechteten Jugend, zu der er selbst einst gehörte.

Ich als «sie»? Das kollektive Ich

Die Position des beteiligten Beobachters oder Reporters nehmen in der Zeit um die Revolte eine ganze Reihe von Filmemacher_innen ein. Dazu gehören, um nur einige wenige zu nennen, Nadia El-Fani mit *LAÏCITÉ INCH'ALLAH* (Säkularismus, inshallah!, TUN/F 2011), Ahmad Rashwan mit *MAWLUD FY 25 YANAYIR* (Geboren am 25. Januar, EG 2011), eine persönliche Chronik der ersten Monate des ägyptischen Aufstandes, und Amal Ramsis mit dem Filmessay *MAMNU`* (Verboten, EG 2011), das Monate vor dem Ausbruch der Revolution in Ägypten gedreht wurde. In Gesprächen und Beobachtungen unter Freunden, Bekannten sowie auf der Straße zeichnet sie ein Bild von den absurden Ausmaßen gesellschaftlicher und öffentlicher Tabus und Verbote in Ägypten. Formal herausragend ist aber Ahmed Nours *MOUG* (Wogen, EG 2014), den auch Lebow in ihrer bereits erwähnten

5 <http://www.middleeasteye.net/in-depth/features/el-gort-offers-eyesight-impooverished-youth-tunisia-712795510> (letzter Zugriff am 06.09.2017).

Online-Dokumentation als eines der wichtigsten Beispiele post-revolutionärer Ich-Erzählungen hervorhebt.

In seinem Bericht über die besondere Rolle seiner Heimatstadt Suez während des Aufstandes mischt Nour biografisches Material ebenso wie Zufallsinterviews auf den Straßen, Kurzporträts von Opfern der Polizeigewalt und deren Angehörigen sowie eines stadtbekanntem Widerstandskämpfers gegen die israelische Besatzung. Sie wechseln sich ab mit Beobachtungen des Aufstandes von 2011 sowie der Stadt im Allgemeinen und sind begleitet von dem persönlichen poetischen Kommentar des Autors aus dem Off. Seine Kindheitserinnerungen und historische Eindrücke der Stadt stellt er in animierten und gleichzeitig kommentierten Szenen dar. Die Erzählung des Films ist strukturiert in fünf Kapitel (oder wie er es nennt: Wellen), jedes einem bestimmten Thema gewidmet. So zum Beispiel dem Verhältnis des Regimes zur Stadt, deren Rolle während der Revolution, die verschiedenen Kriege und der Widerstand. Eine wichtige Botschaft des Films ist die systematische wirtschaftliche Marginalisierung der Stadt, die Mubarak während seiner gesamten 30-jährigen Amtszeit kein einziges Mal besucht haben soll.

Von Lebow nach seiner Stellung als Autor befragt, sagt Nour: «Wäre dies Drehbuch nur über mich, würde ich es nicht machen. Deswegen sagte ich Ihnen, es ist persönlich und nicht-persönlich [...] Ich rede über meine Generation in Suez [...] Ich habe versucht, die Sprache und den Stil des Voice-Overs so allgemein wie möglich zu gestalten.» Nours «Ich» ist hier also eher im Plural zu denken. Ähnlich wie Ouni in *EL-GORT* inszeniert sich Nour damit als Stellvertreter, als Fürsprecher der Entrechteten, der Opfer. Die Frage allerdings, die sich hier aufdrängt, ist, ob nicht die Autorität, die der sprachliche Kommentar über das Bild gewinnt, gegenläufig ist zu den kritischen Absichten des Autors.

So macht Deleuze die generelle Feststellung, dass «der Tonfilm das visuelle Bild verändert: insofern er gehört wird, *macht* er etwas im Bild *sichtbar*» (Deleuze 2015, 291). Was da sichtbar wird, kann durchaus manipulierend sein, wie Chris Marker in seinem Film *LETTRE DE SIBÉRIE* (F 1957) deutlich machte, in dem er über dieselben Szenen verschiedene Kommentare legte und damit höchst unterschiedliche Bedeutungen und Wirkungen erzeugte. Nicht zuletzt um zu zeigen, dass «die Lücke zwischen Bild und Stimme Ideologie gebärt» (Chanan 2007, 129). Nour läßt eine große Anzahl von Menschen zu Wort kommen, doch letztlich ordnen sie sich immer wieder in das polarisierende Drama staatlicher Gewalt einerseits und leidender Bevölkerung andererseits ein, sich selbst inszeniert er als deren

persönlich-unpersönlichen Fürsprecher und kreiert damit eine Art vereinheitlichenden Monologismus.

In den 1960er-Jahren verkündete der französische Philosoph Roland Barthes den Tod des Autors, den aber sein Kollege Michel Foucault in einer Gegentraktat gleich wiederaufleben ließ. Während der Eine die Sprache selbst zum Subjekt erhob, versuchte der Andere die gern beschworene Einheit von Autor und Werk zu problematisieren und trotz ihrer Unabdingbarkeit für den kapitalistischen Kulturbetrieb als brüchige, in der Auflösung begriffene Kategorien vorzustellen (Humphreys 2016, 190). Letztlich geht es bei der Frage um die Rolle des Autors zu Werk und zu Lesern (bzw. Zuschauern), um das Verhältnis von Individuum und Kollektiv und damit auch um die Frage nach politischer Subjektivität (im Sinne des politischen Handelns). Oder um mit Ulrich Brieler in seiner Interpretation von Jacques Rancières Politik-Verständnis zu sprechen: «Politik ist eher der Akt der Öffnung, in dem die bisher Sprachlosen die Ordnung des Diskurses verändern, Problematisches auf die Tagesordnung setzen und neue Subjektivitäten entfalten» (Brieler 2001, 14). Während Foucault von der «subjektivierenden Unterwerfung» spricht, also einer Subjektwerdung, «die *nur* qua Subjektivieren möglich ist» (Muhle 2016, 61), vollzieht sich Subjektivierung nach dessen Schüler Rancière «im *Unvernehmen*, d.h. in der Situation des Streits» (ibid., 64, Herv.i.O.). Was beide Philosophen jedoch unmissverständlich anzeigen ist, dass ein Subjekt nur jeweils im Verhältnis, in Relation, entstehen kann. Das Individuum ist daher nicht als «cartesianisches», d.h. rationales und unabhängiges Subjekt, sondern nur in Verbindung mit Anderen, sei es gleichberechtigt oder hierarchisch, zu denken.

Rancière verbindet dabei die Begriffe Politik, Sprache und das Dokumentarische. Dazu führt er, so Muhle, das konfliktgeladene Verhältnis der antiken Patrizier und Plebejer an, welches in erster Linie ein sprachliches ist:

Nicht weil der Mensch die Sprache hat, ist er ein politisches Tier, sondern weil seine Sprache exzessiv im oben genannten Sinne, also mehrdeutig, literarisch ist. [...] Es lassen sich hier also zwei Strategien unterscheiden: diejenige der Patrizier – oder der Disziplinen –, der es darum zu tun ist, alles an seinen Ort zu verweisen, d.h. in einer dokumentarischen Geste des *status quo* festzuschreiben, zu archivieren; und diejenige der Plebejer, die diese Festschreibung in einer fiktionalisierenden, Mehrdeutigkeit und Unklarheit produzieren – letztlich in einer literarischen – Bewegung unterlaufen. (Muhle 2016, 65, Herv. i.O.)

Vereinfacht gesagt könnte dies heißen: wer also spricht und in welcher Form, ein- oder mehrdeutig, beziehungsweise wer beim Dokumentieren festschreibt und keine dialogische Offenheit bewahrt, positioniert sich politisch gesehen auf unterschiedliche Weise.

Monologismus, Dialogismus und Polyphonie

Der Begriff des Monologismus wurde entscheidend von Michail Bachtin geprägt. David Shephard (2011) notiert dazu: «The positive connotations of dialogism are often reinforced by a contrast with «monologism», denoting the refusal of discourse to acknowledge its relational constitution and its misrecognition of itself as independent and unquestionably authoritative.» Dies lässt sich narratologisch auch an die Definition von Dialogismus und Polyphonie anknüpfen, die im Bachtin'schen Sinne der Vielstimmigkeit (Bachtin 1979, 169; 213) vor allem in der angloamerikanischen Literaturkritik Aufnahme fand:

The discourse related by the narrator can, for him, have the status of an authoritative linguistic action. The turn to the authoritative text-behind-the-text (the reading of the Gospel at the end of Tolstoj's *Resurrection*, or the psalter in Bunin's story «Exodus») creates the effect of a hierarchically constructed heteroglossia. The opposite of this kind of hierarchy occurs when a narrator occupies a position of power where he appears as «editor» of the characters' direct speech, transforming it as he sees it and thereby reducing the overall level of heteroglossia in the text. (Valerij 2012)

Filmische Polyphonie im Sinne Bachtins (Bakhtin 1979, 169f.) kann dieser autoritären Position des Autors entgegenwirken, wie dies beispielsweise in *ASHLAA* (Fragmente, 2009) des Marokkaners Hakim Belabbes der Fall ist. Es ließe sich als autobiografisches Essay beschreiben, bildet aber nichtsdestotrotz ein inkohärentes, im Laufe von zwölf Jahren zusammengetragenes filmisches Sammelsurium, von dem der Filmemacher selbst zugibt, nicht genau zu wissen, wie es in Zusammenhang gebracht werden kann. Es mischen sich Homevideos mit dokumentarischen Beobachtungen, Interviews privater und öffentlicher Natur und gar einige fiktionale Szenen, von Belabbes selbst inszeniert, darunter auch eine Beschneidung.

Allgemein reflektiert Belabbes wiederkehrend im Gespräch mit seinen Eltern und seiner Frau Zweifel am Erfolg seiner Filmarbeit. Der Einstieg in *ASHLAA* bildet ein Interview mit dem Vater des Regisseurs in seinem Gemischtwarenladen, am Ende besucht er dessen Grab drei

Jahre nach seinem Ableben. Im Kern drehen sich Belabbes Aufnahmen immer wieder um das Verhältnis zu seinen Eltern – vor allem zu seinem Vater – und den Schwierigkeiten, als mäßig erfolgreicher Filmemacher den Erwartungen zu entsprechen. Dann geht es aber auch um Leben und Tod und um das Ablösen einer Generation durch die nächste. Das legen unter anderem die vielen Gespräche mit den Kindern der Familie nahe, die sich um die Frage drehen, wo der Mensch nach dem Tode hingeht. Darüber hinaus thematisiert der Film politische Fragen zu Marokkos bleiern Jahren in Form eines langen Interviews mit einem körperlich und geistigen von der politischen Gefangenschaft gezeichneten Mannes, sowie mit den Eltern eines jungen, vom Staate entführten Amazigh-Schülers⁶, dessen Schicksal seit Jahrzehnten der Aufklärung harret. Fetzen von Amazigh durchwachsen die Aussagen, bleiben unübersetzt stehen, nur in den Untertiteln als «Amazigh» gekennzeichnet. Damit deckt sich Belabbes Vorgehen mit Bachtins Vorstellung der Mehrstimmigkeit und –sprachlichkeit (ibd.).

For Baxtin, the text was a compositionally unitary utterance of a particular (in literature fictive) subject, a subject within which there are foreign words and entire foreign intratextual discourses that can enter into various relationships with the discourse surrounding them: subordinated and subordinating relationships, relationships of discussion as equals, and relationships of solidarity. (Tjupa 2012)

Eine weitere mögliche Definition des Begriffs deutet allerdings auch auf Interaktion hin, wenn nicht gar auf den dialogischen Kampf der Worte in einem Text (vgl. Tjupa 2012). Genau in letzterem Sinne beruht der Film des Libanesen Raed Refai *ECCOMI ... ECCOTI* (Hier bin ich – hier bist du) von 2015 auf einem grundlegenden strukturierenden Dialogismus. So beginnt er mit einer Tagebuch-Eintragung.

Der Filmemacher klebt eine Kunstpostkarte ein, auf der der Herzog und die Herzogin di Urbino in zwei Einzelporträts zu sehen sind, im Profil, beide die Blicke aufeinander gerichtet, doch «auf ewig» getrennt durch den jeweiligen Bilderrahmen. Und so handelt auch der Film von dem Versuch eines Dialogs mit Hindernissen zwischen dem libanesischen Filmemacher und seinem italienischen Geliebten. Refai verzichtet auf den konventionellen sprachlichen Off-Kommentar. Seine

6 Amazigh steht als Oberbegriff zur Bezeichnung der sogenannten Berber (letzterer heute ein politisch inkorrekt Begriff), eine der größten Bevölkerungsgruppen Nordafrikas.



2 ECCOMI ...
ECCOTI (Raed
Refai, LIB 2015).

Einwürfe und Fragen finden ausschließlich in der Interaktion mit seinem Protagonisten statt, bei der auch er teilweise im Bild zu sehen ist. Die Oberhoheit des Autors ist zwar im Filmschnitt gewahrt, doch hat sich dieser ganz dem Dialogismus verschrieben. Es ist ein verbaler Dialog einerseits, in dem Fragen von Liebe und Trennung, Bindung, Familie, kultureller und sexueller Differenz, Bewegungsfreiheit in Zeiten von Schengen in wechselnden Szenerien diskutiert werden: Zeiten und Befindlichkeiten, ein räumliches Hin- und Herschaukeln zwischen Italien und dem Libanon, Außen, Innen, «Ich und Er», in der der intime Austausch auch das Verbalisieren schmerzhafter biografischer Details ermöglicht, wie das schwierige Verhältnis beider Protagonisten zu ihren Eltern angesichts des eigenen Herausfallens aus der sexuellen Norm.

Wobei «queer» nicht unbedingt nur ein Heraustreten aus den binären Identitätszuschreibungen im Bereich von Gender sein muss. Es kann auch eine Transgression ethnischer, sprachlicher und religiöser Natur bezeichnen, so Peter Limbrick (2012, 99). In einer ausführlichen Analyse bezeichnet er Kamal Aljafaris *AL-SATH* (Das Dach, PAL 2006) als einen chronopolitisch queeren Film: «The film's particular mix of discursive strategies – among them the long take, the disembodied voice, the muteness of the filmmaker-on-screen, and the focus on the flattened and striated walls of its setting – that cement that particular queer style» (Limbrick 2012, 99).

Aljafaris Film beginnt und endet mit Bildern seines elterlichen Hauses in Ramleh, Jaffa. Doch ist dies ein mit starken Ambivalenzen behafteter Ort. Aus dem Off berichtet er, wie seine Eltern 1948 bereits auf

3 AL-SATH (Kamal Aljafari, Palästina 2006)



der Flucht umkehren mussten, ihr eigenes Haus aber besetzt vorfanden und stattdessen das Haus anderer Geflüchteter Palästinenser zugeteilt bekamen. Von diesem Haus war damals nur ein Stockwerk bewohnbar und das Dach noch im Bau befindlich. Dies ist es bis heute, weil es die Familie immer noch als Provisorium betrachtet. Doch Aljafaris Beobachtungen beschränken sich nicht nur darauf. Seine Kamera tourt durch das arabische Viertel, in dem (anders als im angrenzenden modernen Tel-Aviv, das der Filmemacher an gegebener Stelle von einem hohen Aussichtspunkt besichtigt) die Zeit stillgestanden zu sein scheint und auch die «Segnungen der Moderne», wie ordentlich asphaltierte Straßen, ausgeblieben sind. Dies «Aus-der-Zeit-gefallen-sein» inspiriert Limbrick dazu, den Begriff der «chronopolitics of development» zu bemühen, das heißt, in der der zeitliche Aspekt des Fortschritts zur Ausgrenzung von Minderheiten genutzt wird (Limbrick 2012, 109).

Doch dies verleitet den Filmemacher nicht zum kollektiven Schulterchluss gegen den Besatzer, wie dies in vielen anderen palästinensischen Filmen der Fall ist. Verantwortlich dafür ist die Position, die Aljafari in seiner Erzählung einnimmt. Man sieht ihn zwar zuweilen im Bild, aber meist als stillen Beobachter. Bewusst dissoziiert er also seine Person in Bild und Ton. Auch der Inhalt seiner Off-Kommentare führt vom Privaten (Haus und Familie) weg zum Allgemeinen und Politischen (zum Stadtteil als pars pro toto für Israel). So erfährt man weder die Gründe seiner politischen Gefangenschaft noch Details seiner Biografie oder nimmt an seinen Gefühlen teil. Aljafaris Herangehensweise ist politisch gesehen subjektiv, aber nicht individualistisch aus der Perspektive eines verstummenden Autors, dessen Kommentar

eher ein Fragment der assoziativ zusammengefügt Elemente des Films bildet, als maßgeblich Sinn stiftet oder erklärt. Dieser Umstand bescherte dem Filmemacher den entsprechenden Ärger mit seinem ZDF-Redakteur, der sich erstens eine dramatischere Struktur basierend auf dem Israel-Palästina-Konflikt vorstellte und zweitens den Zuschauer durch den Kommentar an die Hand genommen sehen wollte. Erst durch einen juristischen Prozess konnte Aljafari seinen Film rechtlich sichern und seine Version des Films durchsetzen.

Wer ist das Ich, das da spricht?

Das Auftreten des persönlichen dokumentarischen Films, des Essays und der Ich-Erzählung in der arabischen Welt geht parallel zum internationalen Trend. Allerdings gibt es keine Indizien, dass Festivals, Förderer und Produzenten diese filmische Form bevorzugen und daher besonders fördern. Kulturelle Förderungen unterstützen zwar generell den sogenannten kreativen Dokumentarfilm, für den Kriterien wie Kunstfertigkeit und Originalität gelten, doch wecken gerade biografische Filme, vor allem Familiengeschichten, gerne den Verdacht der Selbstbeweihräucherung oder der Selbst-Therapie und werden daher mit Skepsis beäugt. Ausnahmen wie SUDA` des Palästinensers Raed Andoni bestätigen die Regel.

Zweifelsohne verleihen Ich-Erzählungen dem Dokumentarfilm den Anschein von subjektivem Individualismus allein schon durch die Stimme und die Perspektive der ersten Person. Das macht sie jedoch nicht weniger politisch oder ideologisch, zumal sie häufig aus der Position des oder der Marginalisierten und somit des oder der Anderen sprechen. Sie sind deswegen aber auch nicht *per se* subversiver oder anti-autoritärer, selbst wenn sie aus der Sicht des Kollektivs berichten. Im Gegenteil: Mit dem Ich als Plural kann durchaus eine diskursive Festbeschreibung von Polarisierungen und Hierarchien stattfinden, wie in einigen Beispielen beschrieben. Auch der Versuch, die Autorität über den Kommentar abzugeben wie Jaafari oder gar über die gesamte Filmstruktur wie am Beispiel des Films von Belabbe gezeigt, führt unweigerlich zu Auswirkungen ideologischer Natur (im Sinne Chris Markers). Persönliche Dokumentationen, wie alle anderen auch, können entweder affirmativ vorgehen oder versuchen, Hierarchisierungen entgegenwirken, ganz im Sinne der Unterscheidung, die Rancière zwischen Patrizier und Plebejer macht und die nicht unweit von Bachtins Monologismus versus Polyphonie liegt. Diese finden sich gleichermaßen und in unterschiedlichen Formen in den oben behandelten Beispielen aus dem arabischen

Dokumentarfilm. Ihr Auftreten mag eine ähnliche Hinwendung zu Vorstellungen von Pluralismus und gesellschaftlicher Vielfalt als Gegenpol zu unitären autoritären Ideologien, wie Nationalismus und Islamismus andeuten, doch auf gesellschaftspolitischer Ebene und im regional-spezifischen Rahmen ausreichend erklärt sind sie damit noch nicht.

Literatur

- Bachtin, Michael (2008) *Chronotopos*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (1979) *Die Ästhetik des Wortes*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bordwell, David / Thompson, Kristin (2003) *An Introduction: Film Art*. Boston: McGraw-Hill.
- Brieler, Ulrich (2001) Die Kunst des Unmöglichen. In: *TaZ*, 27.11.2001, S. 14 [<http://www.taz.de/!1138835/> (letzter Zugriff 04.12.2017)].
- Bruzzi, Stella (2006) *New Documentary*. London: Routledge.
- Chanan, Michael (2007) *The Politics of Documentary*. London: Palgrave Macmillan.
- Deleuze, Gilles (2015) *Das Zeit-Bild*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Essafi, Ali (2013) Missing Ahmed Bouanani. In: *Sweet Sixties: Specters and Spirits of a Parallel Avant-garde*. Hg. v. Georg Schöllhammer und Ruben Arevshatyan. Berlin: Sternberg Press.
- Humphreys, Franziska (2016) *Im Antlitz der Sprache*. Berlin: Kulturverlag Kadmos.
- Jacobitz, Robin (1991) *Antonio Gramsci – Hegemonie, historischer Block und intellektuelle Führung in der internationalen Politik*. FEG Arbeitspapier Nr. 5. Marburg: Institut für Politikwissenschaften, Phillips-Universität Marburg [<https://www.uni-marburg.de/fb03/politikwissenschaft/eipoe/publikationen/publikationen/a5.pdf> (letzter Zugriff am 01.10.2017)].
- Lebow, Alisa (2015) *A Meta Documentary About Filmmaking in Egypt Since The Revolution*. [www.filmingrevolution.org/ (letzter Zugriff am 05.09.2017)].
- Lebow, Alisa (Hg.) (2012) *The Cinema of Me. The Self and Subjectivity in First Person Documentary*. London: Wallflower Press.
- Limbrick, Peter (2012) Space, Time and Queer Discursivity in Kamal Aljafari's THE ROOF. In: *The Cinema of Me. The Self and Subjectivity in First Person Documentary*. Hg. v. Alisa Lebow. London: Wallflower Press, S. 98–117.
- (2015) Vernacular Modernism, Film Culture, and Moroccan Short Film and Documentary. In: *Framework: The Journal of Cinema and Media*, Nr. 56.2, S. 388–413.
- Marks, Laura (2015) *Hanan al-Cinema*. London: MIT Press.
- Muhle, Maria (2016) Dokumentarische Politiken. In: *Beyond Evidence. Das*

- Dokument in den Küsten*. Hg. v. Daniela Hahn. Paderborn: Wilhelm Fink, S. 59–69.
- Nichols, Bill (2001) *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Renov, Michael (2004) *The Subject of Documentary*. Minneapolis: University of Minneapolis Press.
- Shafik, Viola (2016) *Arab Cinema. History and Cultural Identity*. Kairo: AUC Press.
- Shepherd, David (2011) Dialogism. In: *The Living Handbook of Narratology* [<http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Dialogism> (letzter Zugriff am 08.09.2017)].
- Silverman, Kaja (1988) *The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- Stanzel, Franz K. (2008) *Theorie des Erzählens*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Steyerl, Hito (2008) *Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld*. Wien/Berlin: Turia + Kant.
- Tjupa, Valerij (2012) Heteroglossia. In: *The Living Handbook of Narratology*. [<http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Heteroglossia> (letzter Zugriff am 08.09.2017)].
- Vogel, Amos (1997) [1974] *Film als subversive Kunst*. Andrä-Wördern: Hannibal Verlag.
- Wöhler, Renate (2016) *Beyond Evidence. Das Dokument in den Küsten*. Hg. v. Daniela Hahn. Paderborn: Wilhelm Fink, S. 45–58.