

montage

AV...

26/2/2017

Zeitschrift für Theorie und Geschichte
audiovisueller Kommunikation

[Arabischer Film]

SCHÜREN

Inhalt

Editorial: Arabischer Film	5
Viola Shafik: Wer ist das <i>Ich</i> , das da spricht? Subjektivität im arabischen Dokumentarfilm vor und nach dem Aufstand	13
Laura Marks: Asphaltnomaden. Die neue Wüste im unabhängigen arabischen Kino	35
Mette Hjort: Soft Power, Talentförderung und Filmschaffen im Mittleren Osten	63
Michaela Ott: Gegengewichte gegen den Krieg? Zu Ghassan Salhabs Spiel- und Essayfilmen	73
Kamran Rastegar: Produktive Traumen. Kino, kulturelles Gedächtnis und Kolonialismus	93
Evelyn Echle: «Im Kino spiegelt sich die Komplexität der algerischen Identität». Interview mit Ahmed Bedjaoui	111
Alexa Robertson: «Was ist los?» Zur Interpretation der Rolle der Medien während der arabischen Aufstände	123
Einleitung zur Artikelreihe «Feministische Perspektiven» von Kristina Köhler	143
Maggie Hennefeld: Geschrumpfte Frauen, akrobatische Dienstmädchen und zerlegbare Hausangestellte. Komikerinnen des frühen Trickfilms	147

Für Noll

173 **Editorial:** Alles Gute

175 **Vinzenz Hediger, Alexandra Schneider und Yvonne Zimmermann:**
Das durchgestrichene Meisterwerk

181 **Margrit Tröhler:** Anthropomorphe Kamera und ethische Haltung

189 **Hans J. Wulff:** Menzels Heimat. Fragmente eines Briefwechsels über
Jiří Menzels Film HEIMAT, SÜSSE HEIMAT

201 **Barbara Flückiger:** Farben, Texturen, Muster. Oberflächenphänomene
des Films

207 **Roy Grundmann:** Mehr als nur eine Geschmacksfrage. Über die
widersprüchliche Valenz der Valente

228 Zu den Autorinnen und Autoren

Editorial

Arabischer Film

«Die Eröffnung von Kinos wird ein Katalysator für wirtschaftliches Wachstum und Diversifikation sein.» Die Worte des saudi-arabischen Kulturministers Auwad al-Auwad gingen im Dezember 2017 um die Welt, als das ultrakonservative Land mit der Ankündigung verblüffte, das seit 35 Jahren bestehende Verbot von Kinos aufheben zu wollen. Das Kulturministerium in Riad geht davon aus, dass bis 2030 mehr als 300 Spielstätten mit rund 2000 Leinwänden öffnen – ob die Säle gemischtgeschlechtlich sind und welche Form der Filmaufsicht walten wird, das blieben bislang offene Fragen. Neben unverhohlenen wirtschaftlichen Interessen innerhalb des Strukturplans «Vision 2030» mag das Zugeständnis des Königreichs an das Kino auf einen weiteren wunden Punkt reagieren: Es gab einige Häme für das Land, als in den letzten Jahren gleich zwei saudi-arabische Filme international äußerst erfolgreich bei Festivals liefen, die eigene Bevölkerung aber auf eine öffentliche Vorstellung verzichten musste. Neben WADJDA (Haifaa Al Mansour, 2012) sorgte die Komödie BARAKAH MEETS BARAKAH von Mahmoud Sabbagh 2016 für Furore.

«Würde man eine Umfrage unter FilmexpertInnen starten, welches Land ihrer Einschätzung nach derzeit das am wenigsten geeignete ist, um in ihm eine sehr lustige und echt abgefahrene «Romantic Comedy» anzusiedeln, Saudi-Arabien hätte beste Chancen, die Top-Position einzunehmen. Falsch geraten – nichts weniger beweist BARAKAH MEETS BARAKAH», urteilte das Forum des Jungen Films bei der Berlinale und beschreibt damit eigentlich gleich mehrere Paradoxien (Khersh/Ressa 2016, 27). Eine *boy-meets-girl*-Geschichte in Saudi-Arabien ist vor dem Hintergrund der strikten Auslegung des Islam und des damit einhergehenden Verbots jeder Art des Datings nicht ohne weiteres möglich. Zum anderen ist das Medium selbst gar nicht präsent. Seit Anfang der 1980er-Jahre besitzt das Land offiziell keine Film-, Unterhaltungs- oder visuelle Kultur. Dennoch konnte Mahmut Sabbah eine klassische romantische Komödie inszenieren, die mit beiden Tabus bricht. In BARAKAH MEETS BARAKAH sind Frauen mit wehendem Haar zu sehen,

ganz ohne Hidschab, humorvoll wird die Zensur thematisiert und irrsinnige Vorschriften lassen dem Alltag manch skurrile Situation abgewinnen. Zugleich zeigt die Überraschung, die der Film hervorrief, wie wirkmächtig kulturraumspezifische Pauschalisierungen sind.

Der Wirbel um einzelne Filme sollte allerdings nicht darüber hinwegtäuschen, dass Bilder und Stimmen aus der MENA¹-, Maghreb- und Mashrek-Region, im Ausland und vor allem im deutschsprachigen Raum bislang kaum wahrgenommen werden. Das dortige Filmschaffen ist zwar häufig bei großen internationalen Festivals präsent und ähnlich dem persischen Kino auf wichtige Preise abonniert, aber nur wenige erreichen eine reguläre Kinoauswertung oder die Ausstrahlung im Fernsehen, selbst wenn Streaming-Dienste in den letzten Jahren für einige Bewegung sorgten. Innerhalb der Filmgeschichtsschreibung oder für die Filmbildung spielen Produktionen aus dem arabischen Raum eine mehr als untergeordnete Rolle. Entsprechend enthält der filmwissenschaftliche Kanon ein übersichtliches Korpus, das fast reflexartig zu der Feststellung führt, eine ernstzunehmende wissenschaftliche Beschäftigung sei aufgrund der westlichen Dominanz sowohl bei der Historiografie als auch bei der Theoriebildung äußerst schwierig, das öffentliche Interesse an einer solchen Forschung gering.

Das hat zum Teil ganz praktische Gründe, darunter die sprachlichen Hürden. Sowohl für Festivals als auch bei allen weiteren Formen der Distribution stellt die adäquate Untertitelung eine große Herausforderung dar. Da gilt es einerseits, die bildreiche arabische Sprache in der Übersetzung nicht gänzlich ihrer Poetik zu berauben und dennoch den Sinn zu treffen; andererseits ergeben gerade die Nuancen arabischer Dialekte und weiterer indigener Sprachen wie Berber oder Kurdisch einen Subtext, der schlicht nicht transportierbar ist. Auch sorgte die Doppeldeutigkeit vieler Wörter, die bei der Übersetzung falsch interpretiert wurden, schon für so manche Divergenz zwischen den Untertiteln und der Handlung auf der Leinwand. Ein Grund, warum der ägyptische Dialekt des Arabischen – neben der Dominanz der dortigen Filmindustrie – als eine Art *lingua franca* lange Zeit dominierte.

Für die Erschließung historischer Quellen und bei Archivbesuchen ist die Sprachbarriere ebenfalls ein manifestes Handicap. Ließe sich dies mit Dolmetschern und zweisprachigen Wissenschaftlern noch überwinden, so ist hingegen die Sicherung des audiovisuellen Erbes

1 Das Akronym MENA hat sich mittlerweile auch im deutschsprachigen Kontext als Bezeichnung für die Region von Marokko bis Iran durchgesetzt und steht für die Abkürzung «Middle East and North Africa».

meist fragil und von weitreichender politischer Brisanz. Viele der arabischen Länder verfügen über eine mangelhafte Infrastruktur im gesamten Produktions- und Postproduktionszyklus, angefangen von Filmschulen über die Filmförderung bis hin zur Sicherung der Werke in (staatlich kontrollierten) Archiven. Hinzu kommt die militante Zerstörung durch religiöse Extremisten oder kriegerrische Invasoren, die ganze Bestände teils unwiederbringlich ausgelöscht haben.

Der Schnappschuss eines am Boden liegenden, halbverbrannten Zelluloidstreifens zu Füßen eines Journalisten ging 2003 um die Welt. Er entstand nach der durch US-Truppen initiierten Bombardierung der *Baghdad Cinema Studios*, in deren Räumen sich auch das nationale Filmarchiv befand. Nur acht Streifen stark beschädigten Zelluloids waren von einem der größten Bestände der arabischen Welt übriggeblieben. Das Ereignis zog etliche künstlerische und restauratorische Projekte nach sich. Einige, die während des Krieges aus dem Irak emigrieren mussten, haben im Ausland Filmschulen besucht und sind mittlerweile zurückgekehrt. Dazu zählen Regisseure wie Mohamed Al-Daradji (*SON OF BABYLON*, 2009) und Yahya Al-Allaq (*WAR CANISTER*, 2013) oder auch Raad Mushatat (*SILENCE OF THE SHEPARD*, 2014). Mit dem Versuch, erneut eine unabhängige Filmindustrie aufzubauen, trotzen sie dem Verlust.

Die Wurzeln der arabischen Filmhistoriografien liegen meist in den politischen Befreiungskämpfen im Zuge der Dekolonialisierung. Dies kann zumindest als kleine Gemeinsamkeit des sonst sehr heterogenen Gegenstands gesehen werden. Verschiedene Kulturen und Bevölkerungsgruppen, stark divergierende Regierungs- und Gesellschaftsformen sowie sprachliche Unterschiede sind bezeichnend für «die» arabische Kultur, was entsprechend auch für das Filmschaffen gilt. Aus der kolonialen Vergangenheit lässt sich die in den meisten arabischen Staaten sehr spät einsetzende Filmproduktion erklären. Politische und wirtschaftliche Abhängigkeiten von den Schutzmächten (hauptsächlich Frankreich und England) und deren Repressionen gegen die autochthone Kultur verhinderten lange Zeit die Schaffung einer nationalen Filmindustrie und eigenständigen Filmkultur. Die einzige Ausnahme bildet Ägypten, das bereits während der Kolonialzeit mit dem Aufbau einer landeseigenen Produktion beschäftigt war.

Ein Kinonetz konnte sich dagegen in vielen arabischen Ländern schnell etablieren, wie beispielsweise 1896 in Algier oder ein Jahr später in Alexandria (Shafik 1996, 22). Auf der Leinwand spielte der Orient ebenfalls früh eine Rolle: Motive, ikonische Landschaften und kulturelle Schätze sowie Stereotype der arabischen Bevölkerung hatten

sich nicht zuletzt dank der regen Produktion von Kolonialfilmen bald verbreitet und rasch zu einer einseitigen Rezeption verfestigt.

Der Start des nationalen Filmschaffens im Kontext der bewaffneten Befreiungskämpfe galt in vielen Fällen als Akt der Emanzipation. Entsprechend handelte es sich bei den Produktionen um radikale Experimente, Dokumentarfilme oder sozialengagierte Projekte. Stellvertretend für dieses politisierte Kino können Algerien ab 1954 oder Palästina seit Ende der 1960er-Jahre genannt werden. Ägypten wiederum stellt eine Ausnahme in die Gegenrichtung dar: In der hier sehr früh auf Kommerz ausgerichteten Filmindustrie entstand vor allem eine Vielzahl leichter Komödien, Musicalrevuen und Melodramen. Dass die Werke auch ihr heimisches Publikum fanden, hatte nicht allein mit erwachtem Nationalstolz zu tun. Der bis zur Dekolonialisierung durch amerikanische und europäische Importe geprägte Markt wurde durch eine neu ausgerichtete Vertriebsstruktur reorganisiert. So gab es zuvor zwar Spielstätten, doch es waren westliche Agenturen, die durch ihre Monopolstellung Kinobesitzern mit Blockbuchungen die Titel diktierten. Erst durch die staatliche Monopolisierung des Imports und die Nationalisierung des Vertriebssystems, insbesondere der Spielstätten, konnte die Macht dieser Agenturen gebrochen werden (Shafik 1996, 36). Um die Jahrtausendwende sorgten dann digitale Technologien für grundlegend neue Strukturen. Produktion und Distribution, hauptsächlich über das Internet, konnten demokratischer organisiert werden, und eine Verbreitung auch jenseits staatlicher Kontrollorgane stattfinden. Hinzu kam das Satellitenfernsehen, das wiederum internationale Koproduktionen förderte.

Heute sind es vielfältige Geschichten, die uns Filme aus der MENA-, Maghreb- und Mashrek-Region zeigen: Erzählungen von struktureller Entwicklung und staatlichen Interventionen; das Kino ist Ausdruck einer Repräsentationspolitik, Vehikel für Revolutionen; es zeigt einen kreativen Umgang mit staatlicher Zensur oder durch geringes Budget geschuldete experimentelle Formen. Gemein ist nahezu allen Werken, dass sie als vernachlässigter Teil der generellen, aber auch der jeweils eigenen nationalen Filmgeschichte gelten können. «How do you write about Lebanese cinema when its existence is still contested?», fragt sich Lina Khatib zum Auftakt ihres Buches *Lebanese Cinema* (2008, XIIV). Die Ambivalenz zwischen dem Anspruch des Kinos als einer Form der Erinnerungskultur und der gleichzeitigen Abwesenheit der meisten Werke im Alltag führt laut Khatib zu einem schwach ausgeprägten kulturellen Verständnis für den Film, zumindest als medialer Form der Begegnung mit der «eigenen» Geschichte: «Lebanese films have never

been an essential part of the national cultural diet, unlike Lebanese music for example. So while almost every Lebanese person, of any age, can recognize a song by Fairuz, very few people can relate to, or even recall, Lebanese films they have encountered» (2008, 186).

Diese Ausgabe von *Montage AV* möchte solchen Abwesenheiten gegensteuern und greift die Vielfalt des arabischen Filmschaffens auf. Sich der Heterogenität des Gegenstands bewusst, hinterfragt das Heft nationale Zuschreibungen, Auswirkungen auf das Kulturschaffen seit den arabischen Aufständen, bespricht neue wie auch fast vergessene historische Filme, die bislang trotz ihrer Relevanz kaum in einschlägigen Forschungsapparaten vorkommen.

So widmet sich Viola Shafik dem jüngsten dokumentarischen Filmschaffen der produktivsten arabischen Länder – vornehmlich Marokko, Algerien, Tunesien, Palästina, Libanon, Syrien, Jordanien und Irak. Obwohl die arabische Literatur den autobiografischen Roman schon seit fast einem Jahrhundert kennt, tauchen die ersten dokumentarischen Ich-Erzählungen erst nach der Jahrtausendwende auf. Seit mindestens einem Jahrzehnt steigt die Zahl solcher Filme kontinuierlich an. Diese Beobachtung lässt die Autorin danach fragen, wie sich Subjektivität und Subjektivismus im Dokumentarfilm überhaupt manifestieren.

Laura Marks untersucht in *Asphaltnomaden* ein unabhängiges Genre, dessen Wichtigkeit sich aus der geografischen Situation ergibt: dem Kino der Wüste. Ausgehend von der These, das moderne Kino der Wüste spiele sich auf dem Asphalt ab, fächert Marks das Roadmovie als neue, autonom organisierte, nicht-teleologische arabische Erzählung auf. Sie beschreibt, wie die Wüste durch Straßen erschlossen wurde – ein Prozess, der sich mehr oder weniger parallel zur Filmgeschichte zugetragen hat.

Mette Hjort begibt sich auf die Spuren der 1973 gegründeten Palestinian Cinema Association. Der Verein hatte sich die Erneuerung des arabischen Films auf die Fahne geschrieben, unter anderem durch ein weltumspannendes Netzwerk unterstützender Praktiker. Hjort untersucht, was 45 Jahre später aus diesen Plänen geworden ist, und zeigt gleichzeitig das dänische Mitwirken am Aufbau filmkultureller Institutionen in Palästina im Sinne einer diplomatischen Soft Power Strategie.

Gegengewichte gegen den Krieg? Das fragt sich Michaela Ott in ihrem Close Reading von Spiel- und Essayfilmen des libanesischen Regisseurs Ghassan Salhab. Seine Filme verortet Salhab selbst in einem

spezifischen politisch-geografischen Raum; Ott greift diesen Gedanken auf und kontrastiert das Filmschaffen mit der Idee der sensorischen Desaffizierung von Gilles Deleuze. Die Autorin berücksichtigt dabei besonders Genreverschiebungen zwischen Essay- und Spielfilm.

Kamran Rastegar nimmt die öffentlichen Proteste um Rachid Boucharebs Film *HORS-IA-LOI* (F/ALG 2010) als Ausgangspunkt für eine neue Diskussion der film- und kulturwissenschaftlichen Traumaforschung. Er kontrastiert Aufnahmen vom Tag der Befreiung Frankreichs von den Nazis mit dem am selben Tag von französischen Kräften ausgeübten Sétif-Massaker in Algerien. Vor dem Hintergrund des französischen Kolonialismus in Algerien und seiner bis heute konfliktbeladenen Aufarbeitung diskutiert Rastegar das Verhältnis von individualpsychischen und kollektiv-metaphorischen Traumata. Mit dem Begriff der Traumaproduktion unterstreicht er, dass Filme nicht bloß bestehende kollektive Traumen repräsentieren, sondern diese als ein umkämpftes politisches Diskursfeld rahmen.

Ebenfalls um die algerische Geschichte geht es in einem Interview, das Evelyn Echle mit Ahmed Bedjaoui geführt hat. Der Professor, Filmkritiker, Produzent und Kurator der Cinémathèque Algérienne begleitet seit mehr als fünf Jahrzehnten die Filmkultur im größten arabischen Land des afrikanischen Kontinents. Er berichtet davon, welche wichtige Rolle Frauen für das algerische Kino spielen und warum Algerien zehn Jahre nach Ende des Bürgerkriegs auf dem Sprung ist, erneut eine vibrierende Filmszene zu schaffen.

Zum Schluss des Schwerpunktthemas analysiert Alexa Robertson wissenschaftliche Veröffentlichungen aus verschiedenen Disziplinen zur Rolle der neuen Medien während der arabischen Aufstände von 2011. Dabei unterscheidet sie die Fundamentalpositionen der Technik-enthusiasten und der Technikdystopiker, interessiert sich aber besonders für Ansätze, die sich auf anspruchsvolle und innovative Weise zwischen diesen Polen bewegen und auch den Beitrag der klassischen Medien, vor allem des Fernsehens, berücksichtigen.

Außerhalb des Themenschwerpunkts leiten wir zugleich in unsere neue Reihe «Feministische Perspektiven» ein, mit der wir jüngeren Ansätzen der feministischen Filmtheorie von nun an einen festen Platz in der *Montage AV* einräumen werden. Zum Auftakt nimmt Maggie Hennefeld widerspenstige Frauenfiguren in Filmkomödien aus der Zeit zwischen 1907 und 1915 in den Blick, die sich teils auch als Vorläuferinnen der feministischen Debatte um die «nasty women» verstehen lassen. Hennefeld zeichnet nach, wie frühe Komödien die Verwandlung, Zerlegung und Auflösung des weiblichen Körpers als

ambivalente Bildfiguren einsetzen, die sowohl Gesten des Widerstands als auch der Unterwerfung gegenüber dominanten Geschlechts-, Klassen- und Arbeitsverhältnissen markieren. Es macht einen Unterschied, so argumentiert Hennefeld mit Blick auf Theorien zur Slapstick-Gewalt, ob wir darüber lachen, dass ein Dienstmädchen bei der Hausarbeit die gesamte Küchenausstattung zertrümmert oder sich selbst in einzelne Gliedmaßen zerlegt.

Mit einem «Heft im Heft» beschließen wir diese Nummer: Das Dossier «Für Noll» hält eine Zusammenstellung von Geschenktexten bereit, mit der gleich sieben Gastautoren der Grande Dame unserer Redaktion, Christine Noll Brinckmann, zu ihrem 80. Geburtstag gratulieren. Feiern Sie mit!

Für die Redaktion: Evelyn Echle

Literatur

- Kersh, Adam / Ressa, Morgan (2016) Chercher la Femme. BARAKAH MEETS BARAKAH von Mahmoud Sabbagh, Saudi Arabien (bearbeitet von Walter Ruggle). In: *Trigon Magazin*, Nr. 74. Ennetbaden/Zürich: Trigon, S. 26–30.
- Khatib, Lina (2008) *Lebanese Cinema. Imagining the Civil War and Beyond*. London/New York: I.B.Tauris.
- Shafik, Viola (1996) *Der arabische Film. Geschichte und kulturelle Identität*. Bielefeld: Aisthesis.