

HENRIETTE BORNKAMM

ORIENTALISCHE BILDER UND KLÄNGE

**Eine transnationale Geschichte
des frühen ägyptischen Tonfilms**

SCHÜREN

Inhalt

Dank	9
Einleitung	11
I Die transnationale Perspektive: Blickweisen	27
1 Histoire croisée und Entangled History	30
2 Postkoloniale Geschichtsschreibung	33
3 Das Potenzial transnationaler Ansätze für die Betrachtung der deutsch-ägyptischen Filmzusammenarbeit	35
II Filmhistoriografische Überlegungen zur transnationalen Perspektive	39
1 New Film History	39
2 Medienarchäologie	41
3 Die Perspektive der transnationalen Filmwissenschaft	42
4 Die postkoloniale Perspektive in der Filmwissenschaft	46
5 Ägyptischer Film – Forschungsstand	50
6 Archivsituation in Ägypten	59
7 Rekapitulation: Methodologische Überlegungen zur deutsch-ägyptischen Filmzusammenarbeit	65
III Atmosphären	67
1 Der Atmosphärebegriff in der Kunstwissenschaft	68
2 Atmosphären in medialer Vermittlung	71
3 Das Medium Film als mediale Konstellation	72
4 Diskursive Praktiken filmischer Atmosphären	74
5 Atmosphären als Gegenstand der Analyse deutsch-ägyptischer Filme	77
IV WEDAD	81
1 Die Zirkulation von Materiellem und Personen	83
1.1 Stummfilm in Ägypten	83
1.2 Deutsch-ägyptische Zusammenarbeit vor dem Hintergrund des Medienumbruchs zum Tonfilm	86

1.3 Die Wegbereiter: Ägyptische Politiker und Ökonomen	90
1.4 Die Stipendiaten des Studio Misr	94
1.5 Das Ergebnis des Zirkulierens: Die Eröffnung des Studio Misr	96
1.6 Zirkulieren deutscher und europäischer Filmschaffender	101
1.7 Die transnationale Produktion des Films WEDAD	108
1.8 Die transnationale Distribution des Films WEDAD	109
2 Die Zirkulation von Nicht-Materiellem	110
2.1 Filmische Stimmung – eine Spurensuche	110
2.2 WEDAD: Liebe, Lieder und ägyptischer Nationalismus	111
2.3 Bedeutung der Schlacht von Tell el Kebir für Ägypten	115
2.4 Solidarität als Wurzel politischer Unabhängigkeit	116
2.5 Wedad als Idealbild der ägyptischen Frau	117
2.6 Idealismus und Nationalismus im Gesang Oum Kulthums	123
2.7 Oum Kulthums gesellschaftlicher Stellenwert	124
2.8 Untertitel und Tarab: Transnationale Diskrepanzen im stimmungshaften Erleben	127
3 WEDAD – ein Achtungserfolg	140
V LASHIN	141
1 Die transnationale Produktion des Films LASHIN	141
1.1 Bewährte Mitarbeiter hinter der Kamera, neue Gesichter vor der Kamera	141
1.2 Filmvertrieb mit Hindernissen	146
2 <Dynamische Differenzen> in der transnationalen Rezeption	157
2.1 Haremsdarstellungen: Zwischen märchenhaftem und authentischem Erleben	157
2.2 Stimmungshaften Rezeption in Ägypten – die Kluft zwischen hocharabischer und vernakulärer Sprache	167
2.3 Stimmungshaften Rezeption in Deutschland – Zusammenklang zwischen Wort und Milieu	171
2.4 Atmosphäre der Filmarchitektur in Ägypten – der Mamelucken-Stil	173
2.5 Atmosphäre der Filmarchitektur aus europäischer Sicht – 1001 Nacht	176
2.6 Dokumentarisierende Lesarten	179
2.7 US-amerikanische Filme über den Orient	188
2.8 Orientbilder im deutschen Film	195
3 LASHIN – authentisch und international konkurrenzfähig	200

VI RAYA W SEKINA	205
1 Eine transnational inspirierte Produktion vom ‹ägyptischsten› aller Regisseure	205
2 Zirkulation in Ägypten und Deutschland	206
3 Rezeption zwischen Realismus und ‹Reißer›	211
3.1 Spuren des ‹wahren› Kriminalfalls im Film	212
3.2 ‹Politisierung der Moral›: Rezeption in Ägypten	225
3.3 Raya und Sekina – ein ‹Mythos› im ‹kulturellen Gedächtnis› Ägyptens?	228
3.4 Filmischer Realismus und das Unheimliche	233
3.5 Unheimliche Stimmung durch authentische Kostüme	236
3.6 Beleuchtung und Brauchtum	239
3.7 Lesart als Genrefilm: realistisch mit europäischen Anleihen	243
3.8 Internationales Flair: Modernisierung und Synchronisation	248
3.9 Ein Hauch von Neorealismus, Poetischem Realismus und Expressionismus	251
4 RAYA W SEKINA – orientalisches Kino, okzidental inspiriert	259
Schlussbetrachtungen	261
Anhang	271
Literaturverzeichnis	271
Filmografie	286
Bildnachweise	288

Einleitung

Kairo, 1913. In einem Bericht zu den Dreharbeiten des nichtfiktionalen Films EIN TAG IN KAIRO (N.N., D 1913) der Berliner Produktionsfirma Karl Werner schreibt der Journalist Said Hakar¹ an die deutschsprachige Leserschaft:²

Die Europäerstadt [in] Kairo kennen Sie ja, sie unterscheidet sich nicht viel von anderen Großstädten mit ihren vielen öffentlichen Gebäuden und Palästen, aber draußen im östlichen Teile, da ist noch echt orientalisches Leben in der Eingeborenenstadt. Dieser Stadtteil ist es, in dem die Wernerleute ihre Tätigkeit entfalteten. Freilich, ein leichtes Stück ist es nicht, das hier geleistet wird [...]. Ein Feld im wogenden Meere, so stehen die Regisseure im brandenden Strudel der Araberstadt [...]. (Hakar, *Der Kinematograph*, 04.06.1913).

Auch der Kameramann Félix Mesguich, der sich zwischen November 1906 und März 1907 im Land der Pharaonen aufhält, um Reisebilder zu drehen, äußert, dass ihn das moderne Kairo kaum interessiere, bevor er ausführlich die «gewundenen Korridore im arabischen Viertel» mit ihren «schwarz verschleierten Frauen», «Wasserträgern», «Eseln, die mit Gemüse beladen sind», und «Schwärmen halbnackter Kinder» sowie die berühmten Sehenswürdigkeiten beschreibt (Mesguich 1933, 127). Was brachte die europäischen Kameralleute im ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhundert dazu, die traditionellen Stadtviertel und die Überreste der Pharaonenzeit abzulichten und die modernen Stadtteile außer Acht zu lassen? Wie reagierten die Menschen in Ägypten, die die westlichen Filme über den Orient bereits ab Ende des 19. Jahrhunderts zu sehen bekamen und die vermutlich ab 1909 eigene Filme drehten, auf diese Art der Fremddarstellung? Welche

- 1 Über Said Hakars Nationalität ist mir nichts bekannt. Auch nicht, in welcher Sprache er seinen im Branchenblatt *Der Kinematograph* veröffentlichten Brief ursprünglich verfasste. Ich vermute, dass Hakar ein ägyptischer Journalist in Kairo war, der für europäische Zeitschriften schrieb.
- 2 An dieser Stelle soll die Frage nach einer angemessenen Schreibweise hinsichtlich einer gendergerechten Sprache geklärt werden. Da es sich um eine historische Untersuchung handelt, die in patriarchalen Gesellschaften angesiedelt ist, werde ich die maskuline Form verwenden, wenn mir keine Hinweise vorliegen, dass Frauen am Geschehen beteiligt waren. Sobald ein Text von einer Frau (mit-)gezeichnet wurde, ersetze ich das generische Maskulinum, z.B. «Filmkritiker», durch die Paarform, also «Filmkritikerin und Filmkritiker», durch «Filmkritiker*innen» oder geschlechtsneutrale Formulierungen. Diese Entscheidung basiert auf der Überlegung, dass ein durchgängiger Gebrauch der gendergerechten Variante beschönigen würde, dass die meisten Mitarbeitenden der Film- und Zeitschriften-Industrie während der 1930er- bis 1950er-Jahre in Ägypten und Deutschland männlichen Geschlechts waren.

Reaktionen lösten die ersten filmischen Selbstdarstellungen von Ägypterinnen und Ägyptern, die ab 1936 nach Europa gelangten, beim europäischen Publikum aus? Und schließlich: Gab es Unterschiede in der Wahrnehmung der ersten ägyptischen Filme in Orient und Okzident?

Beginnt man diesen Fragen nachzugehen, entfaltet sich ein ganzes Netz an Referenzen, die die Selbst- und Fremdwahrnehmung des Orients modellieren. Die eingangs zitierten Aussagen über die Dreharbeiten stehen in der Tradition der selektiven Beschreibung Ägyptens durch europäische Intellektuelle. Diese Tradition färbte auf die Menschen im Nahen Osten ab. So kamen bei den orientalischen Kulturschaffenden Darstellungsweisen auf, die als «Selbstorientalisierungen» (Lötscher 2005, 10) bezeichnet werden können. Bereits im 17. Jahrhundert wandten sich Wissenschaftler aus den christlich geprägten Ländern Europas, wie etwa der französische Orientalist Barthélemy d'Herbelot de Molainville, der Erforschung des Orients zu (vgl. Gaulmier 1969, 1 ff.). Die Orientforschung nimmt also nicht erst zu Beginn der 19. Jahrhunderts mit Napoleon ihren Anfang. Dennoch hatte nach Edward Said «sein Vorstoß erheblich weiterreichende Konsequenzen für die moderne Entwicklung der Orientalistik» (Said 2009 [1978], 94). Denn sein Ansinnen, «das Land als neuer Alexander zu erobern» (ebd., 99), setzte Napoleon nicht nur mit Hilfe einer 30 000 Mann starken Truppe durch, sondern er ließ sich dabei auch von einer großen Schar Gelehrter begleiten. Angeregt durch die Expedition, auf die die Veröffentlichung der Text- und Bildsammlung *Déscription de l'Égypte* (1809–1928) folgte, wurden weitere «wissenschaftliche Unternehmungen» (ebd., 107 f.) sowie politische Großprojekte, wie der Bau des Suezkanals, in Angriff genommen und neue «Kunstwerke und Texte», die den Orient thematisierten, erstellt (ebd.). Kurzum: Napoleons Ägypten-Expedition löste eine noch heute nachwirkende Welle der Ägyptomanie aus, die sich in der europäischen Architektur, Musik, Mode, Malerei und Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts niederschlug. So schwärmt beispielsweise Johann Wolfgang von Goethe, der sich für seine erstmals 1819 veröffentlichte Gedichtsammlung *West-östlicher Divan* durch die Poesie des persischen Dichters Hafis inspirieren ließ: «Wer sich selbst und andere kennt / Wird auch hier erkennen: / Orient und Occident / Sind nicht mehr zu trennen» (Goethe 1910 [1819], 471). Zeitgleich kam in der europäischen Kunst und Literatur die Strömung des Orientalismus auf. Diese erreichte im späteren 19. Jahrhundert mit den Gemälden von Eugène Delacroix ihren Höhepunkt und prägt das Orientbild des Westens, wie es Edward Said in seinem einflussreichen Buch *Orientalismus* aufgezeigt hat, bis in die Gegenwart. Auch für die Ägypterinnen und Ägypter stellte die dreijährige französische Präsenz im Nilland zwischen 1798 und 1801 ein einschneidendes Erlebnis dar. Der Kulturkon-

takt, der durch den Einmarsch der französischen Armee und den Aufenthalt der aus über 160 Gelehrten, Schriftstellern und Künstlern bestehenden «Commission des sciences et des arts» zustande kam, «löste [...] Entwicklungen zwischen Ost und West aus, die noch heute unsere kulturellen und politischen Perspektiven beherrschen» (Said 2009 [1978], 56). Das französische Intermezzo brachte die Machtverhältnisse in Ägypten durcheinander, obwohl «das französische Regime nur kurzlebig» war (Schölch 1994, 368) und die Franzosen 1801 ihre Truppen abziehen mussten. 1805 stieg mit Muhammad Ali Pascha ein ehemaliger Offizier des osmanischen Heeres zum Gouverneur über die osmanische Provinz Ägypten auf. Den Ägypter*innen wurde schmerzlich bewusst, dass «die Ungläubigen [...] offensichtlich der eigenen Kultur weit voraus» waren (ebd.). Muhammad Ali hatte siegreich gegen die französischen Truppen gekämpft, war also mit der technologischen Überlegenheit der Franzosen vertraut und sich dessen bewusst, dass sich Ägypten dem technischen Fortschritt gegenüber öffnen musste, um im «Spannungsfeld zwischen der erzwungenen und freiwilligen Öffnung für westliche Einflüsse einerseits und dem Willen zur Selbstbehauptung andererseits» zu bestehen (ebd., 366). Er initiierte in seiner über 40-jährigen Regierungszeit ein breit angelegtes Reformprogramm und förderte insbesondere ein modernes Bildungswesen. Aus diesem Grund schickte er in den Jahren 1826–1831 eine Studiendelegation nach Paris (vgl. ebd., 388), die Kenntnisse der französischen Sprache, Kultur und technischer Disziplinen erwerben und nach Ägypten bringen sollte. Damit bereitete er den Weg für die Nahda genannte arabische Renaissance, die von Ägypten ausgehend ab der Mitte des 19. Jahrhunderts die gesamte arabische Welt beeinflusste und zu einer wesentlichen Quelle des arabischen Nationalismus wurde. Rifaa at-Tahtawi (DMG Rifā‘a at-Taḥṭāwī), Begleiter der 44-köpfigen Delegation, beschreibt, wie ihm im Zuge seiner Studienreise, die ihn von Kairo über Alexandria und Marseille nach Paris führte, Vertrautes in der Fremde und Fremdes im Vertrauten begegnete:

Wir betraten Alexandria am Mittwoch, den 13. Ša‘bān [achter Monat des islamischen Kalenders] und verbrachten dort dreiundzwanzig Tage im Palast unseres Landesherrn. Wir gingen in dieser Stadt selten aus, so daß ich nur schwer über sie aussagen kann. Allerdings erschien es mir, daß sie in Anlage und Gesamtatmosphäre den Städten der Franken recht ähnlich ist – obgleich ich natürlich damals noch gar nichts von Europa gesehen hatte. Dieser Eindruck ergab sich lediglich, weil ich dort manches sah, was es anderswo in Ägypten nicht gibt, wegen der vielen Franken, die dort leben und weil die Mehrzahl des niederen Volkes ein wenig italienisch spricht und dergleichen.

(At-Tahtawi 1989 [arab. 1849], 35)

Einen ähnlichen Eindruck gewann der britische Schriftsteller Hermann Melville, der etwa 30 Jahre später eine Reise von London nach Istanbul, Kairo und Jerusalem unternahm:

Aussehen der Durchgangsstraßen wie die Straßen Londons an einem Samstagabend. Alle Welt hält dort einen Schwatz & treibt Handel – freilich in malerischer Kleidung. Die Krümmungen der Straßen – Massen blinder Menschen – die schlimmste Stadt der Welt für Blinde. Am Mittag Fliegen in den Augen. Die Natur hält sich am Menschen gütlich. Wüste & grünes Land, Eleganz & Elend, Frohsinn & Verzweiflung nahe benachbart. (*Melville 2006, 396*)

Die Eindrücke der transnational zwischen Orient und Okzident Reisenden oszillierten also bereits im 19. Jahrhundert zwischen ›Bekanntem und Unbekanntem‹, ›Vertrautem und Fremdem‹ sowie in Ägypten selbst zwischen Moderne und Tradition. Spiegelten sich diese Beobachtungen auch in der medialen Bearbeitung des Orients durch westliche Bildmedien oder in den ersten medialen Selbstdarstellungen der Ägypterinnen und Ägypter wider?

Orientalismus in den Bildmedien – ein historischer Abriss

Tatsächlich prägte die zwischen Vertrautheit und Fremdheit wechselnde Wahrnehmung auch die Orient-Darstellungen der Panoramen sowie der Laterna-magica-Bilder. Ähnlich wie «Bücher», «Zeichnungen», «Druckgrafiken», «Guckkästen», «Völkerschauen in Tierparks» oder «Kolonial- und Weltausstellungen» dienten diese der nicht reisenden europäischen Bevölkerungsmehrheit als «Reiseersatz» (Kessler/Lenk/Loiperdinger 2002, 11). So wurde beispielsweise ab Mitte des 19. Jahrhunderts «das Kairo aus Tausendundeiner Nacht» zum beliebten Sujet des neu aufkommenden fotografischen Mediums (Thürlemann 2016, 9f.). Dass die Aufnahmeapparaturen in Europa entwickelt wurden, trug vermutlich dazu bei, dass sich die Kulturschaffenden in Europa selbst ermächtigten, die Welt zu repräsentieren. Als Ende des 19. Jahrhunderts der Kinematograf erfunden wurde, schuf die Firma Lumière den «neuen Beruf des Filmreisenden», der «mit der großen Eile eines Pauschalarrangements die touristisch wichtigen Stationen abhakt» (Deeken 2002, 182). Zu den ersten Vertretern dieses neuen Berufsstands zählten Ende des 19. Jahrhunderts die Lumière-Kameramänner Alexandre Promio, Marius Chapuis, Félix Mesguich und Gabriel Veyre (vgl. Aubert/Seguin 1996, 408–417). Wenige Jahre später begannen auch Pathé-Reporter wie Adam David und Alfred Machin damit, Alltagsszenen und Bilder von Sehenswürdigkeiten rund um den Erdball einzufangen. Sie brachten 1908 von ihrer Filmreise an den Dinder, einen Zufluss des

Blauen Nils, Aufnahmen mit, die so populär waren, dass Pathé sie bereits 1910 mit einer neuen Filmexpedition nach Afrika beauftragte (vgl. David 2002 [1916], 79). Die ‹Reisebilder› genannten Filme dieser ersten Filmreisenden wurden in ‹Aktualitätenprogrammen› vorgeführt und entwickelten sich weltweit rasch zum beliebten Filmgenre. Die rund um den Globus gemachten Aufnahmen der Lumière-Kameraleute wurden im Anschluss an die Dreharbeiten vielerorts gezeigt, so auch bereits 1896 in Kairo und Alexandria (vgl. Abou Chadi 1995, 18). Alexandria beherbergte Ende des 19. Jahrhunderts als internationaler Handelsplatz Menschen aus aller Welt. Wenige Jahre nachdem in Alexandria ansässige Europäer erste Filme zu drehen begannen, widmeten sich indes auch Ägypter dem Filmschaffen. So machte höchstwahrscheinlich ein Einheimischer, der 1909 die Beerdigung des ägyptischen Nationalisten Mustafa Kamil (DMG Muṣṭafā Kāmil) filmte, die ersten autochthon ägyptischen Filmaufnahmen (vgl. Shafik 1996, 24). Im folgenden Jahrzehnt drehten die Ägypter zunehmend eigene Kurzfilme (vgl. ebd.). Die meisten waren nichtfiktional und zeigten aktuelle Ereignisse, wie *LE RETOUR DU KHÉDIVE DE LA MECQUE* (DIE RÜCKKEHR DES KHEDIVE AUS MEKKA, N. N., Ägypten 1910) oder *L'ARRIVÉE DU SULTAN À ALEXANDRIE* (DIE ANKUNFT DES SULTANS IN ALEXANDRIEN, N. N., Ägypten 1915) (Abou Chadi 1995, 18f.). 1917 wurde in Alexandria mit Hilfe von Krediten der Banca di Roma die italienische Filmgesellschaft SITCA gegründet (vgl. ebd.; Shafik 1996, 24). Der einzige Ägypter, der für diese Firma arbeitete, hieß Mohammed Karim [DMG Muḥammed Karīm] und trat knapp anderthalb Jahrzehnte später als Regisseur einer der ersten beiden ägyptischen Tonspielfilme in Erscheinung. 1923 gründete der aus einer erfolgreichen Kaufmannsfamilie stammende Ägypter Mohammed Bayoumi (DMG Muḥammad Bayyūmī), der sich auf eigene Faust nach Österreich und Deutschland begeben hatte, um das Filmhandwerk zu erlernen, mit dem Studio Amun das erste autochthon ägyptische Filmstudio (vgl. Hoepf 1998, 1; al-Kalioubi 1995, 98). Dank der Leistung Mohammed Bayoumis, Mohammed Karims sowie anderer Pioniere, deren Namen in Vergessenheit gerieten, gilt Ägypten als ‹einziges arabisches Land, das während der Kolonialzeit eine nationale Filmindustrie entwickeln konnte› (Shafik 1996, 24). Somit vollzog sich in den ersten beiden Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts allmählich ein Perspektivwechsel: Erstmals entstanden Filme, in denen sich die Ägypter selbst darstellten. Die ägyptischen Filme der 1910er- und 1920er-Jahre wurden allerdings nur innerhalb Ägyptens und eventuell in den Nachbarländern gezeigt.

Erst der Medienumbruch zum Tonspielfilm hob die transnationale Interaktion auf eine neue Ebene: So waren es die ägyptischen Tonspielfilme, die als erste autochthone Filme Ägyptens, der arabischen Welt und

wahrscheinlich des afrikanischen Kontinents über den Nahen Osten hinaus zirkulierten. Da die relativ neue technische Erfindung auf dem afrikanischen Kontinent noch nicht Fuß gefasst hatte, knüpften die ägyptischen Filmpioniere Kontakte nach Europa, um hochwertige Tontechnik einzukaufen. Spätestens ab 1932 bahnte sich ein Techniktransfer von Europa nach Ägypten an (vgl. *Film-Kurier*, 23.05.1932), der es nach sich zog, dass europäische Technikexperten nach Ägypten gingen und ägyptische Filmpioniere Filmtechnik sowie technische und künstlerische Fachkenntnisse in Paris, Rom und in «deutschen Klangfilmateliers» erwarben (*Film-Kurier*, 05.12.1934). Die deutsch-ägyptische Filmzusammenarbeit endete 1939 mit dem Ausbruch des Zweiten Weltkriegs.

Die Episode des Techniktransfers von Europa nach Ägypten lädt dazu ein, darüber nachzudenken, wie es kam, dass orientalische Filme, die zuvor nur regional zirkulierten, ab den 1930er-Jahren mit dem Aufkommen des ägyptischen Tonspielfilms weltweit in Umlauf gebracht wurden. Gelang es erst durch den Ton oder die Sprache, die europäische Bevölkerung für den ägyptischen Film zu interessieren? Beeinflusste die Mitarbeit europäischer Filmtechniker die Qualität der ägyptischen Tonspielfilme dahingehend, dass diese auch für das europäische Publikum attraktiv wurden? Oder halfen die Beziehungen, die den Technik- und Expertentransfer zwischen Europa und Ägypten ermöglicht hatten, die Filme in europäischen Filmtheatern vorzuführen?

Gemeinsame Fluchtpunkte und Methodik

Die Produktion, Distribution und Rezeption der Filme meines Korpus erstreckt sich von den 1920er- bis in die 1950er-Jahre. Alle Filme verbindet, dass sie zu den ersten ägyptischen Filmen zählen, die in Europa zu sehen waren und durch die ägyptische und deutsche Kritik besprochen wurden. Dass die Filme im Spannungsfeld einer sich von kolonialer zu postkolonialer Ordnung wandelnden Welt entstanden, bildet einen weiteren gemeinsamen Fluchtpunkt. Das Weltgefüge, das aufgrund des Ersten Weltkriegs ins Wanken geraten war und durch den Zweiten Weltkrieg neuerlich erschüttert wurde, rief in vielen kolonialisierten Ländern den Wunsch nach einer unabhängigen Nation wach, der sich auch in den frühen ägyptischen Tonspielfilmen vielfach widerspiegelt. So finden sich in den drei exemplarisch untersuchten Filmen meines Korpus ostentative Verweise auf den ägyptischen Nationalismus. Indes, diese Verweise «implodieren in der zeitlichen Distanz» (Tröhler 2014, 19), das heißt sie entfalten sich für heutige Zuschauende rund 60 bis 80 Jahre nach der Erstaufführung der Filme in der Regel nicht. Für die zeitgenössischen deutschsprachigen Kritikerinnen

und Kritiker implodierten diese häufig bereits in der räumlichen Entfernung zu Ägypten. Somit sieht sich diese Untersuchung mit der Herausforderung konfrontiert, auf unterschiedliche Arten «implodierte» Verweise auf nationalistische Ideen, die sich häufig in den arabischsprachigen und eher selten in den deutschsprachigen Filmkritiken abzeichnen, zu rekonstruieren. Ein weiteres Element, das die Filme verbindet, ist, dass diese die ersten audiovisuell gespeicherten Selbstzeugnisse Ägyptens beinhalten, die nach Europa gelangten. Besonders die in Europa unbekannt autochthon ägyptische Klangkulisse, aber auch der Umstand, dass erstmals Ägypterinnen und Ägypter sich selbst darstellten, führte dazu, dass die Filme – wie aus Aussagen in europäischen Filmkritiken hervorgeht – ein exotisches Flair umgab. In Ägypten hingegen wurden mit den frühen Tonfilmen Gesangsstars wie Oum Kulthum (DMG Umm Kulṭūm), Asmahane (DMG Asmahān), Farid al Atrache (DMG Farīd al-Aṭraṣ) und Mohammed Abdel Wahab (DMG Muḥammad ‘Abd al-Wahhāb), deren Musik über Radio und Schallplatten berühmt war, deren Konzerte jedoch nur für einen privilegierten Teil der Bevölkerung zugänglich waren, erstmals für die breite Masse sicht- und hörbar. Zudem bargen die ersten audiovisuellen Selbstdarstellungen aus Ägypten die Chance, den seit der Besetzung durch die Briten schwelenden ägyptischen Nationalismus filmisch zur Schau zu stellen. Talaat Harb (DMG Ṭal‘at Ḥarb), der Gründer des Studio Misr (DMG Miṣr), das den Techniktransfer von Klangfilm-Apparaturen aus Deutschland in großem Stil betrieb und daher im Zentrum dieser Untersuchung steht, hatte das Ziel, Filme als Mittel der Selbstrepräsentation im Ausland einzusetzen, um den orientalistisch geprägten Fremdbildern Filmaufnahmen eines authentischen Ägyptens entgegenzustellen (vgl. Harb 1927, 210f.). Im Inland sollten die Filme hingegen der Bildung des ägyptischen Volkes dienen (ebd., 209f.).

Die drei Filme meines Korpus sind Historienfilme, die fiktive oder reale 30 bis 700 Jahre zurückliegende Ereignisse aufgreifen. Dies lädt dazu ein, darüber nachzudenken, in welcher Weise die Darstellung eines geschichtlichen Ereignisses oder einer historischen Epoche «eine erfahrungsstiftende Qualität [darstellt], die rückblickend Vergangenes neu zu erkennen lehrt» (Koselleck 2003 [2000], 24), und danach zu fragen, wie die Geschichtsdarstellungen in den Filmen vor dem Hintergrund des ägyptischen Nationalismus als «Grundlage kollektiver Identitätsbildung» (A. Assmann 2006, 47) betrachtet werden können. Frank Kessler regt zum Gebrauch einer «historisch-pragmatische[n] Herangehensweise» an, um «Hypothesen über die institutionell intendierte Bedeutungsproduktion» zu formulieren, die dabei helfen können, «filmische Texte innerhalb eines historischen Bedeutungsrahmens zu verstehen» (Kessler 2002, 109f.). Werden Filme, wie WEDAD

(DMG WIDĀD, Fritz Kramp, ET 1936), LASHIN (DMG LĀŠĪN, VERRÄTER AM NIL, Fritz Kramp, ET 1938) oder RAYA W SEKINA (DMG RAYĀ WA-SAKĪNA, DER FRAUENWÜRGER VON KAIRO, Salah Abu Seif, ET 1953), die das Korpus meiner Untersuchung bilden, innerhalb unterschiedlicher nationaler und institutioneller Zusammenhänge gezeigt, so gilt es die Begrenztheit dieser Rahmungen durch die «Verdoppelung der Blickwinkel» zu relativieren, wie es Michael Werner und Bénédicte Zimmermann in ihrer *Histoire croisée* genannten multiperspektivischen Art der Geschichtsbetrachtung vorschlugen (Werner/Zimmermann 2002, 618). Sich daraus ergebende Asymmetrien zwischen arabischer und europäischer Filmwahrnehmung innerhalb der jeweiligen «medialen Konstellationen in ihren historischen Bedingtheiten theoretisch zu fassen» (Tröhler 2014, 16), ist eines der zentralen Anliegen dieser Arbeit.³ Die interdisziplinäre Perspektivierung der filmwissenschaftlichen Fragestellung wird mir dabei helfen, die «kumulative Dynamik medialer Phänomene» (ebd.) herauszuarbeiten.

Mittels des «Überkreuzens» von auf spezielle Rahmenbedingungen zugeschnittenen Hypothesen (Werner/Zimmermann 2002, 618) und der Betrachtung medialer Konstellationen wird ersichtlich, dass sich Konvergenzen nicht zufällig ergeben, sondern in Resonanz zu zeitgenössischen wissenschaftlichen, gesellschaftlichen, philosophischen und ästhetischen Debatten treten, von denen viele indes nur innerhalb eines bestimmten kulturellen und nationalen Rahmens Bestand haben. Um zu verhindern, dass der Eurozentrismus durch die Hintertür der Theorieebene wieder zum Maßstab erhoben wird, schlagen Werner und Zimmermann vor, «die Verflechtung der Themen und Gegenstände» auch hinsichtlich der «Dispositive der Erkenntnisproduktion» zu berücksichtigen (ebd., 636). Diesem Anspruch gerecht zu werden, erweist sich bisweilen als schwierig, da die islamische Bildkunst bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts «in erster Linie dekorativen Zwecken diene» (Shafik 1996, 71). So wurde sie «früher – im Gegensatz zu anderen Kunstformen wie Dichtung und Musik – nur als Handwerk betrachtet und folglich auch nicht zum Gegenstand von Theorie und Forschung erhoben» (ebd.). Im antiken Griechenland wurde hingegen bereits zwischen dem 4. Jahrhundert vor und dem 1. Jahrhundert nach Christus damit begonnen, «verschiedene ‹Schulen› der Plastik und Malerei miteinander zu vergleichen und [...] über Vorzüge und Nachteile der Methoden, Stile und Überlieferungen, durch die sich die Meister verschiedener Städte auszeichneten», zu diskutieren (Gombrich 1996 [1950], 99).

3 Diese Herangehensweise ist durch die Arbeiten und Diskussionen innerhalb des Nationalen Forschungsschwerpunkts NCCR Mediality («Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen: Historische Perspektiven») der Universität Zürich, dem ich zwischen 2014 und 2017 angehörte, inspiriert worden.

Neben dem Ungleichgewicht in Bezug auf die Theoriebildung führen auch desolate Zustände in ägyptischen Bibliotheken und Archiven, auf die ich an anderer Stelle ausführlich eingehen werde (vgl. Kapitel II.6) sowie die Tatsache, dass arabischsprachige Texte nur selten in europäische Sprachen übersetzt sind, dazu, dass meine transnationale Untersuchung einen Überhang an europäischer Theorie aufweist. Zu den genannten institutionellen und disziplinären Einschränkungen, um dem gewählten Ansatz vollends gerecht werden zu können, gesellen sich persönliche: Meine Arabischkenntnisse sind begrenzt, sodass ich im wissenschaftlichen Rahmen auf (bestehende und selbst veranlasste) Übersetzungen zurückgreifen musste. Auch deshalb kann diese Arbeit das hehre Ziel einer vollständig ausgewogenen transnationalen Untersuchung nicht erfüllen. All diese Umstände haben Auswirkungen auf die transnationale Perspektive, die ich im Hinblick auf meinen Untersuchungsgegenstand zu entwickeln versuche.

Eine weitere Inkongruenz ergibt sich aus der Tatsache, dass das Medium Film in Europa erfunden wurde und sich ägyptische Filmschaffende meist einer europäisch geprägten Bildsprache bedienen, anstatt auf traditionell arabische Bildgebungsverfahren, wie die Miniaturmalerei oder die Ornamentkunst zurückzugreifen (vgl. Shafik 1996, 71). Die Liste der Beispiele der Inkongruenzen ließe sich beliebig fortsetzen, denn schließlich befinden sich die Filmbeziehungen zwischen der arabischen Welt und Europa bis heute in einer Schiefelage:

Sowohl Finanzierung als auch technische Ausstattung werden durch Koproduktion mit Europa [...] kompensiert. Die so produzierten Filme müssen [...] europäischen Marktansprüchen genügen. Beides reproduziert in aller Regel reduzierte Sichtweisen auf die Region und bedient weder Sehgewohnheiten des arabischen Mainstream noch des alternativen Kinos. (Neidhardt 2013, 344)

Während US-amerikanische Blockbuster in Ägypten (in zensurierter Form) gezeigt werden, gelangen ägyptische Filme, die in der arabischen Welt produziert wurden, nur selten in europäischen oder US-amerikanischen Kinos zur Aufführung. Ausnahmen bilden der Film IMARAT YA 'QUBIYAN (DMG 'IMĀRAT YA 'QŪBIYĀN, YACUBIAN BUILDING, Marouan Hamed, ET 2006), der auf einem internationalen Bestseller aus Ägypten basiert und als exemplarische Gesellschaftsstudie der Mubarak-Ära gilt, der Film CAIRO 678 (Mohammed Diab, ET 2011), der sexuelle Gewalt in Ägypten thematisiert, sowie Filme wie AL MIDAN (THE SQUARE, Jehane Noujaim, ET, USA 2013) oder AKHER AYAM EL MADINA (IN THE LAST DAYS OF THE CITY, Tamer el Said, ET 2016), die in der Zeit der Tahrir-Protteste oder der unmittelbaren Folgezeit angesiedelt sind. Überhaupt haben westliche Kulturinstitutionen wie beispielsweise die Internationalen Berliner Filmfest-

spiele, die Tamer el Said 2016 für AKHER AYAM EL MADINA den Caligari-Filmpreis verliehen, nach 2011 vermehrt ägyptische Filme ins Programm genommen. Allgemein scheint der Arabische Frühling in den westlichen Ländern das Interesse für arabisches Film- und Kulturschaffen belebt zu haben. Auch diese Untersuchung steht letztlich im Kontext westlicher Faszination für die Aufstände in der arabischen Welt, die zu Beginn der 2010er-Jahre für kurze Zeit die Utopie in greifbare Nähe zu rücken schienen, demokratische Regierungsformen könnten sich in einigen Ländern des Nahen Ostens und dem Norden Afrikas etablieren. Mein Interesse, das durch die Umwälzungen geweckt wurde, brachte mich dazu, eine weitere Asymmetrie aufzudecken. Diese bildet den eigentlichen Ausgangspunkt meiner Untersuchung: Obwohl deutsche und europäische Filmschaffende in Ägypten beim Aufbau der ägyptischen Tonfilmindustrie als Regisseure, Kameramänner und Filmarchitekten mitarbeiteten, finden sie und die Filme, an denen sie mitwirkten, in den in europäischen Sprachen verfassten Filmhistoriografien keine Erwähnung. In Ägypten hingegen sind die frühen Tonfilme, die unter der Beteiligung von Europäern hergestellt wurden, fester Bestandteil des Filmkanons, und die Namen der ausländischen Akteure gehen aus den filmhistorischen Schriften hervor. Dieser Umstand zieht die Frage nach sich, welchen Kriterien Filmgeschichtsschreibung in den jeweiligen Ländern unterliegt. Und er regt an, danach zu fragen, wie ein filmhistorischer Abschnitt, der in Ägypten im Zentrum der Filmgeschichtsschreibung steht, in den Filmhistoriografien europäischer Provenienz indes bestenfalls an den Rändern liegt, mittels transnationaler Perspektive ins Zentrum gerückt werden kann, ohne den Gegenstand rein durch die Fragestellung zu erschaffen.

These

Die Geschichte der deutsch-ägyptischen Filmzusammenarbeit, die ich in meiner Arbeit zu entfalten suche, wird durch folgende Thesen angeleitet. Die frühen ägyptischen Tonspielfilme, die zwischen den 1930er- und 1950er-Jahren nach Europa gelangten, bilden kein homogenes Korpus, das unter konstanten politischen Produktionsbedingungen entstand. Vielmehr waren auch die medialen Entstehungs-, Verwertungs- und Rezeptionsbedingungen in diesen Jahrzehnten, in denen sich unter anderem der Medienumbruch vom Stummfilm zum Tonfilm vollzog, im Wandel. Vor diesem Hintergrund gilt es zu analysieren, innerhalb welcher <medialen Konstellationen> oder <Zeitschichten> die Filme produziert, distribuiert und rezipiert wurden, und welche Schauanordnungen, Angebotsformen, Aufführungspraxen und ästhetischen Diskurse den Blick auf die ersten autochthon

ägyptischen bewegten Bilder in Ägypten und Deutschland präfigurierten. Die Inkongruenzen, die sich bei der Berücksichtigung von Meldungen und Filmrezensionen aus Ägypten und Europa zeigen und sich aus der Doppelung der Perspektive ergeben, will ich nutzen, um einen transnationalen Blick auf den Entstehungsprozess der ägyptischen Tonfilmindustrie im Spannungsfeld Ägypten – Europa zu werfen. Die Hypothesen über die Rezeption werden in «induktiv verfahrenender Pragmatik» (Werner/Zimmermann 2002, 622), das heißt aus den Quellen heraus, entwickelt. So möchte ich argumentieren, dass sich Unterschiede in der Rezeption der Filme durch ägyptische und deutsche Filmzuschauende zwar sehr wohl vor dem Hintergrund der jeweiligen politischen Erfahrung deuten lassen, jedoch nicht primär auf semantischer, sondern vor allem auf stimmungshafter Ebene abzeichnen: Dieses Wahrnehmungserlebnis geht von der Medialität des Films aus und verbindet sich mit der jeweiligen soziokulturellen Erfahrung, ruft also gesellschaftliche und politische Themen und Erinnerungen auf. Um diese These zu untermauern, perspektiviere ich Aussagen aus den Rezensionen durch Schriften zum Begriff der Atmosphäre. Dem erst in jüngerer Zeit in die Filmwissenschaft eingeführten Konzept der Atmosphäre (Brunner/Schweinitz/Tröhler 2011), das auch Begriffe wie Stimmung und Aura mitdenkt, haftet eine gewissen Unschärfe an. Sie resultiert daraus, dass das Geschehen, das sich während der Filmsichtung zwischen Leinwand und Zuschauenden, zwischen deren Neuronen und den Silberkristallen der Gelatineschicht oder den Pixeln und Schallwellen, die die vorfilmische Inszenierung auf dem Bildschirm wiedergeben, von solcher Komplexität ist, dass niemals alle Aspekte gleichzeitig betrachtet werden können (vgl. Tröhler 2011, 15). Diesen Umstand berücksichtigend werde ich im Rahmen der Analyse der Fallbeispiele verschiedene Aspekte des Atmosphärischen untersuchen und stimmungshafte Betrachtungsweisen aus den verschiedenen Ländern mit zeitgenössischen und kulturimmanenten Stimmungsbegriffen konfrontieren. Dabei widme ich jedem der drei Filmbeispiele ein eigenes Kapitel: Die Filme repräsentieren drei Jahrzehnte transnationaler Filmbeziehung vor dem Hintergrund medialer, gesellschaftlicher und politischer Umbrüche.

Zum Aufbau der Arbeit

Die Untersuchung gliedert sich in insgesamt sechs Kapitel. Das erste Kapitel «Die transnationale Perspektive» präsentiert einschlägige methodologische Ansätze zur Entwicklung transnationaler Fragestellungen in der Geschichtswissenschaft und fragt danach, wie sich deren Potenzial produktiv nutzen lässt, um die deutsch-ägyptische Filmzusammenarbeit zu

erhellen. Dabei stehen die von Michael Werner und Bénédicte Zimmermann entwickelten Ideen zur *Histoire croisée* sowie der durch Sebastian Conrad und Shalini Randeria in die deutschsprachige Geschichtswissenschaft aufgenommene Ansatz zur *Entangled History* im Zentrum. Ergänzt werden diese durch Beiträge wichtiger Vordenkerinnen und Vordenker der postkolonialen Forschungsrichtung wie Edward Said und Homi K. Bhabha.

Im zweiten Kapitel «Überlegungen zur filmgeschichtswissenschaftlichen Methodologie in transnationaler Perspektive» lege ich dar, welche filmwissenschaftlichen Modelle, Methoden und Betrachtungsweisen diese Arbeit inspirieren. Das wichtigste methodische Fundament meiner Untersuchung bildet die *New Film History*. Zu diesem Vorgehen liefern mir die Historische Pragmatik, die Medienarchäologie sowie die transnationale und postkoloniale Film- und Geschichtswissenschaft wesentliche Impulse, um das wenig erforschte deutsch-ägyptische Filmintermezzo zu untersuchen. Doch auch angesichts dieser theoretisch-methodischen Kombination begebe ich mich auf unsicheres Terrain, was über den Erkenntnisgewinn der Fragestellung hinaus dazu anregt, zu überlegen, welche Chancen und Risiken sich aus der Zusammenführung von *New Film History* und Transnationalismus im Hinblick auf zukünftige Untersuchungsgegenstände ergeben.

Das dritte Kapitel «Atmosphären» widmet sich der Frage, wie sich Aussagen über das stimmungshafte Erleben von Filmen, das in der kulturell verankerten Rezeption zutage tritt, mittels der ästhetischen Kategorie der Atmosphäre konturieren lässt. An diesem Punkt werden historische Stimmungsbegriffe sowie philosophische Überlegungen der Phänomenologen Hermann Schmitz und Gernot Böhme als entscheidende Anregungen einbezogen. Der in der Kunstwissenschaft seit den 1990er-Jahren etablierte Begriff kann für filmwissenschaftliche Fragestellungen fruchtbar gemacht werden (vgl. Tröhler 2011, 13). Dabei taucht im Anschluss an den Band *Filmische Atmosphären* (Brunner/Schweinitz/Tröhler 2011) die Frage auf, welcher Modifikationen die Konzepte des Stimmungshaften bedürfen, um der filmischen Medialität, von der diese Atmosphäre ausgeht, aus historischer Perspektive gerecht zu werden (ebd., 15). Aus filmhistorischer und aus ästhetischer Sicht beleuchtet, wird die deutsch-ägyptische Filmzusammenarbeit so zum Gegenstand einer transnationalen, in der *New Film History* angesiedelten Fragestellung, die dem stimmungshaften Erleben des Films in den unterschiedlichen Rezeptionsweisen in Ägypten und Deutschland auf die Spur kommen will.

Die Kapitel vier bis sechs beinhalten die drei exemplarischen Einzelanalysen der in deutsch-ägyptischer Filmzusammenarbeit entstandenen, verbreiteten und wahrgenommenen Filme, die ich in der chronologischen

Reihenfolge ihrer Entstehungszeit präsentiere. Dabei wird jeweils die transnationale Produktion, Distribution und Rezeption der Filme im historisch-kulturellen Kontext untersucht. Gestützt auf zahlreiche Rezensionen versuche ich hier meine These zu begründen, nach der sich die Wahrnehmung der ägyptischen Filme in Deutschland von jener in Ägypten vor allem auf stimmungshafter Ebene unterschied. So thematisiert das vierte Kapitel die transnationale Entstehungs- und Verwertungsgeschichte des ägyptischen Tonspielfilms *WEDAD* (Fritz Kramp, ET 1936), der als erster autochthoner Spielfilm Ägyptens und der arabischen Welt in Europa öffentlich vorgeführt wurde. Anhand dieses Musikfilms, dessen Regisseur ein Deutscher war und dessen Hauptrolle die im Nahen Osten berühmte ägyptische Sängerin Oum Kulthum übernahm, untersuche ich, wie der Film im transnationalen Raum Ägypten – Deutschland rezipiert wurde. Dabei ergeben sich folgende Fragen: Warum wurde der in ägyptischen Kinos außerordentlich erfolgreiche Film in Europa nur auf Festivals gezeigt? Erachteten die Filmverleihgesellschaften den Film als ungeeignet für das europäische Publikum, da er den Orient authentischer darstellte, als sie ihn möglicherweise imaginierten? Oder lag es daran, dass die langen Gesangseinlagen des Musikfilms in Ägypten als ästhetischer Genuss wahrgenommen wurden, während man sie in Europa als langweilig empfand? Und warum zählt der Film in Ägypten zum Filmkanon, während er in Deutschland trotz der Spielleitung eines deutschen Regisseurs gänzlich unbekannt ist? Um Antworten auf diese sich aus den deutsch- und arabischsprachigen Berichten über den Film ergebenden Fragen zu finden sowie ein Verständnis für das stimmungshafte Erleben des Films im jeweiligen kulturellen Kontext zu wecken, werden musikethnologische Begriffe aus Ägypten und Deutschland beigezogen.

Während *WEDAD* in Europa ausschließlich auf den internationalen Filmfestivals in London und Venedig zu sehen war, handelt es sich beim Film *LASHIN* (*VERRÄTER AM NIL*, Fritz Kramp, ET 1938) um den ersten ägyptischen Spielfilm, der regulär in deutschen Kinos gezeigt wurde. Diesem Film, für den das Studio Misr nach dem Erfolg von *WEDAD* erneut Fritz Kramp als Regisseur einsetzte, ist das fünfte Kapitel gewidmet. Die Konstellation der Rezeption in Deutschland und Ägypten ist hier in besonderem Maße durch disparate institutionelle und politische Rahmungen geprägt: In Ägypten wurde der Film in politisch instabiler Zeit als «majestätsbeleidigend» (Ramzi 1995, 144) eingestuft und zunächst verboten; die Kinoauswertung im Deutschen Reich fand 1941 vor dem Hintergrund des Afrikafeldzuges statt, mit dem der Film indirekt in Zusammenhang gebracht wurde. Wie beeinflussten die jeweiligen politischen Konstellationen, in denen der Film gezeigt wurde, die Atmosphäre der Filmwahrneh-

mung? Welche Rolle spielten Jahrhunderte alte Stereotype bei der Wahrnehmung durch europäische Zuschauerinnen und Zuschauer?

Das sechste Kapitel behandelt den Film *RAYA W SEKINA* (*RAYA UND SEKINA / DER FRAUENWÜRGER VON KAIRO*, Salah Abu Seif, ET 1953). Zwischen diesem und den Filmen aus den 1930er-Jahren hatten mehrere Zäsuren stattgefunden. So entstand der *RAYA W SEKINA* beispielsweise nicht in transnationaler Zusammenarbeit, erntete jedoch die Früchte der vorangegangenen gemeinsamen deutsch-ägyptischen Schaffensperiode. Ein weiteres Novum bestand darin, dass der Film als erster ägyptischer Spielfilm synchronisiert in den deutschen Kinos der BRD lief und in deutschen und ägyptischen Kinos Erfolge feierte. Wie schaffte es *RAYA W SEKINA* als erster ägyptischer Film, breite Zuschauerschaften in Ägypten und Deutschland zu gewinnen? Welche Auswirkungen hatte der mediale Wechsel durch die Synchronisierung auf die akustische Wahrnehmung? Löste seine Betrachtung in beiden Ländern trotzdem ähnliche Stimmungen aus oder wurde der Film in den beiden Kulturkreisen unterschiedlich wahrgenommen?

Im Übrigen erfüllte sich, während der Film entstand, der Traum vieler Ägypterinnen und Ägypter, den unbeliebten König loszuwerden und eine neue politische Ära einzuläuten. So bietet es sich auch an, die drei historischen Filme vergleichend zu betrachten und danach zu fragen, wie sich die Blickweisen auf die Vergangenheit unter dem Vorzeichen des jeweils eine neue Stufe erreichenden Nationalismus wandeln?

Editorische Bemerkungen

Es ist zu vermuten, dass die Analyse der Produktion, Distribution und Rezeption der in deutsch-europäisch-ägyptischer Filmkooperation entstandenen Filme bisher weitgehend unbeachtet blieb, weil es nicht viele Personen in der Filmwissenschaft gibt, die des Deutschen und des Arabischen mächtig sind. In meiner Studie habe ich mir vorgenommen, diese Forschungslücke mittels einer transnationalen Blickweise auf deutsche und arabische Quellen zu schließen oder zumindest zu reduzieren. Bei den ägyptischen Quellen und Filmen handelt es sich um in europäische Sprachen übersetzte Versionen, die entweder bereits existierten oder eigens für diese Arbeit angefertigt wurden. Bei aller Sorgfalt und Entschlossenheit, das sprachliche Handicap zu überwinden, muss doch gesagt werden, dass eine komplett zweisprachige Person wahrscheinlich anders an den Gegenstand herangetreten wäre und möglicherweise andere Akzente gesetzt hätte. Indem ich diese Ausgangslage transparent mache, möchte ich klarstellen, dass meine Arbeit mit Hilfe der Analyse der Beispielfilme sowie von deren Begleitmaterialien und Rezensionen einen Versuch dar-

stellt, das filmhistorische Neuland der transnationalen deutsch-ägyptischen Filmgeschichte zu betreten, ohne den Anspruch auf Allgemeingültigkeit zu erheben.

Was die Rückübersetzung europäischer Namen und Filmtitel aus dem Arabischen ins Deutsche betrifft, fällt auf, dass es in der Literatur angesichts der Tatsache, dass das Arabische eine Konsonantenschrift ist, häufig zu Vokalverschiebungen kommt, was bisweilen zu Verwechslungen führen kann. Eine weitere Herausforderung besteht darin, arabische Eigennamen und Filmtitel in das lateinische Alphabet zu überführen. Hierfür werden in dieser Untersuchung in Europa gängige Ausdrücke – wie zum Beispiel der Koran – in der im Duden aufgeführten, eingedeutschten Version des Begriffs verwendet. Ähnlich wird mit den Namen berühmter Persönlichkeiten, beispielsweise König Faruk oder Gamal Abdel Nasser, verfahren. Für diese verwende ich die in der deutschsprachigen Literatur oder im Pressewesen etablierte Schreibweise. Unbekannte Namen und Filmtitel werden hingegen bei der ersten Nennung einmalig in Klammern zusätzlich in der üblichen Transkriptionsweise der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft (DMG) wiedergegeben; in der Folge wird aus Gründen der Lesbarkeit eine stark vereinfachte Form benutzt. Ausnahmen bilden die Namen der arabischen Zeitungs- und Zeitschriftenartikel, die ich für diese Arbeit übersetzen ließ. Letztere gebe ich durchgehend in nach den Regeln der DMG transkribierter Schreibweise an.

In vielen ägyptischen und deutschen Zeitungen und Zeitschriften der Zeit, dies sei hier ebenfalls angemerkt, werden die Schreibenden übrigens nicht namentlich genannt. Daher verzichte ich in meiner Untersuchung auf das für diese Fälle übliche N. N. (Nomen nescio) und gebe in den Referenzen lediglich den Zeitschriftennamen und das Herausgabedatum an. In einigen wenigen Fällen liegen mir außerdem Quellen aus Nachlässen vor, die nicht alle Angaben, so etwa keine Jahreszahlen, enthalten. Diese kennzeichne ich mit o. S. (ohne Seitenzahl) oder o. J. (ohne Jahr).

Zitate aus dem Englischen und Französischen habe ich, wo im Literaturverzeichnis nicht anders angegeben, selbst übersetzt.