

filmheft



Atash

Tawfik Abu Wael
Israel 2004

■ ■ Filmerziehung

Medien prägen unsere Welt. Nicht selten schaffen sie ihr eigenes Universum – schnell und pulsierend, mit der suggestiven Kraft der Bilder. Überall live und direkt dabei zu sein ist für die junge Generation zum kommunikativen Ideal geworden, das ein immer dichteres Geflecht neuer Techniken legitimiert und zusehends erfolgreich macht.

Um in einer von den Medien bestimmten Gesellschaft bestehen zu können, müssen Kinder und Jugendliche möglichst früh lernen, mit Inhalt und Ästhetik der Medien umzugehen, sie zu verstehen, zu hinterfragen und kreativ umzusetzen. Filmerziehung muss daher umfassend in deutsche Lehrpläne eingebunden werden. Dazu ist ein Umdenken erforderlich, den Film endlich auch im öffentlichen Bewusstsein in vollem Umfang als Kulturgut anzuerkennen und nicht nur als Unterhaltungsmedium.

Kommunikation und Information dürfen dabei nicht nur Mittel zum Zweck sein. Medienerziehung bedeutet auch, von den positiven Möglichkeiten des aktiven und kreativen Umgangs mit Medien auszugehen. Medienkompetenz zu vermitteln bedeutet für die pädagogische Praxis, Kinder und Jugendliche bei der Mediennutzung zu unterstützen, ihnen bei der Verarbeitung von Medieneinflüssen und der Analyse von Medienaussagen zu helfen und sie vielleicht sogar zu eigener Medienaktivität und damit zur Mitgestaltung der Medienkultur zu befähigen.

Die Bundeszentrale für politische Bildung/bpb sieht die Medien nach wie vor als Gegenstand kritischer Analyse an, weil Medienkompetenz in einer von Medien dominierten Welt unverzichtbar ist. Darüber hinaus werden wir den Kinofilm und die interaktive Kommunikation viel stärker als bisher in das Konzept der politischen Bildung einbeziehen und an der Schnittstelle Kino und Schule arbeiten: mit regelmäßig erscheinenden Filmheften wie dem vorliegenden, mit Kinoseminaren, themenbezogenen Reihen, einer Beteiligung an bundesweiten Schulfilmwochen, Mediatoren/innenfortbildungen und verschiedenen anderen Projekten.



Thomas Krüger,
Präsident der Bundeszentrale für politische Bildung

Impressum

Herausgeberin: Bundeszentrale für politische Bildung/bpb, Fachbereich Multimedia & IT
Adenauerallee 86, 53113 Bonn, Tel. 01888 515-0, Fax 01888 515-113,
info@bpb.de, www.bpb.de

Autor: Lutz Gräfe

Arbeitsblatt: Petra Anders

Redaktion: Katrin Willmann (verantwortlich), Claudia Hennen

Redaktionelle Mitarbeit: Holger Twele (auch Satz und Layout)

Umschlag, Basislayout: Susann Unger

Druck: DruckVerlag Kettler, Bönen

Bildnachweis: mec film

© Juli 2005

Inhalt



Atash – Durst

Atash

Israel 2004

Buch und Regie: Tawfik Abu Wael

Kamera: Assaf Sudri

Schnitt: Galit Shaked-Shaul

Musik: Wissam M. Jibran

Darsteller/innen: Roba Blal (Gamila), Hussein Yassin Mahajine (Abu Shukri),

Amal Bweerat (Um Shukri), Jamila Abu Hussein (Hamila), Ahmad Abed el Gani (Shukri)

Produktion: Avi Kleinberger für Atash Partnership Produktion

Länge: 110 Minuten, CinemaScope

Kinoverleih: mec film

Preise (Auswahl): FIPRESCI Award: Semaine de la Critique, Cannes 2004

Bester Film: Internationales Filmfestival Jerusalem, Wolgin Competition

Beste Kamera: Israelische Academy Awards 2004

4	Inhalt
5	Figuren
6	Problemstellung
9	Filmsprache
11	Exemplarische Sequenzanalyse
12	Filmsprachliches Glossar
14	Fragen
15	Arbeitsblatt
16	Sequenzprotokoll
18	Materialien
22	Literaturhinweise

■ ■ Inhalt



Eine palästinensische Familie lebt seit über einem Jahrzehnt im Niemandsland abseits ihres früheren Heimatdorfs in Israel. Sie zog sich auf Veranlassung des Vaters Abu Shukri dorthin zurück, weil die älteste Tochter Gamila – wie es im Film einmal wörtlich heißt – von einem Mann sexuell „belästigt“ wurde. Was genau geschehen ist, lässt der Film jedoch offen; möglich ist ein „Vergehen“ wie vorehelicher Geschlechtsverkehr oder gar eine Vergewaltigung. Unter dem gesellschaftlichen Druck der Dorfgemeinschaft hätte der Vater seine Tochter töten oder zumindest verstoßen müssen, um die Familienehre wiederherzustellen. Doch einerseits liebte er seine Tochter zu sehr, um dies übers Herz zu bringen, andererseits war er nicht stark genug, dem gesellschaftlichen Druck ganz zu widerstehen. Daher wählte er eine Notlösung: Er zog mit seiner Familie auf verbotenes Territorium, das bei den Auseinandersetzungen um die ■ Staatsgründung Israels mit den Arabern fünfzig Jahre zuvor von den Israelis konfisziert wurde. Die Gruppe von verlassenen Häusern weist noch die Spuren vergangenen Beschusses auf. An diesem öden Ort überlebt die Familie nur dank der Herstellung von Holzkohle, die der Vater und Sohn Shukri an einen Händler verkaufen. Die Frauen verlassen diesen Ort offenbar nie.

Die Familie leidet an ■ Wassermangel. Da das Sammeln von Regenwasser in einer Zisterne ihren täglichen Bedarf nicht decken kann, beschließt der Vater, mit seinem gesparten Geld und der Hilfe eines alten Freundes



eine illegale Wasserleitung von einem oberhalb ihrer Behausung vorbeiführenden Wasserrohr der Israelis zu legen. Bereits in der ersten Nacht wird die Wasserleitung mutwillig beschädigt, was den Vater veranlasst, sie abwechselnd mit seinem Sohn Tag und Nacht zu bewachen. Doch auch die Rückgewinnung dieses lebensnotwendigen Rohstoffs und damit eines Stücks früherer Alltagsnormalität kann die Konflikte innerhalb der Familie nicht mildern: Shukri kämpft hartnäckig darum, weiter zur Schule gehen zu dürfen. Seine Mutter Um Shukri versucht verzweifelt, ihren Mann zur Rückkehr ins Heimatdorf zu überreden, um so zumindest dem Sohn und der jüngeren Tochter Hamila ein normales Leben zu ermöglichen. Strikt weist der Vater indes diese Bedürfnisse der anderen Familienmitglieder von sich und die Ereignisse kurz darauf scheinen ihm Recht zu geben: Sein Sohn kehrt mit Spuren einer Schlägerei

aus der Schule zurück und der Esel, mit dem er dort hinritt, wurde mit der Beleidigung „Bruder der Hure“ beschmiert. Die beiden Töchter ziehen sich nun völlig zurück: Gamila lebt ganz in ihren Erinnerungen an eine frühere glücklichere Zeit, derweil ihre Schwester Hamila den Vater konsequent ignoriert, kein Wort mit ihm wechselt und sich abwendet, wenn er in ihr Blickfeld tritt. Am Ende wird der Vater die Familie verlassen – ob er stirbt oder freiwillig geht, bleibt offen – und Shukri tritt seine Nachfolge an.

■ ■ Figuren



Abu Shukri, **übersetzt: Vater von Shukri**

Der wortkarge Mann herrscht wie ein Tyrann über seine Familie. Er ist zerrissen zwischen väterlicher Liebe zu seinen Kindern und ■ patriarchalischem Besitzdenken. Die Erinnerungen an eine glücklichere Vergangenheit seiner Familie sind für ihn so schmerzlich, dass er sie in einem separaten Raum verschließt, den er allein für sich beansprucht. Am Ende wird er die Familie in der Überzeugung verlassen, dass es für seine Herrschaft als unumschränktes mächtiges Familienoberhaupt keine Zukunft mehr gibt.

Um Shukri, **übersetzt: Mutter von Shukri**

Eigentlich heißt sie Amal und ist Analphabetin, weil sie nie eine Schule besucht hat. Sie ist darum bemüht, die unwürdige Existenz der Familie zu beenden und versucht immer wieder, ihren Mann zur Rückkehr ins Heimatdorf zu bewegen. Doch alle ihre Vermittlungsversuche scheitern an seinem Misstrauen und seinem Stolz.

Gamila, die ältere Tochter

In dem Bewusstsein, dass sie für die desolate Situation der Familie verantwortlich ist, schwanken ihre Gefühle für den Vater zwischen Liebe und Hass. Ihre Sehnsucht nach Geborgenheit kann er nicht stillen. So hält sie sich lange Zeit im Abseits und flüchtet sich in ihre Erinnerungen, die sie in einem Kästchen aufbewahrt, darunter alte Postkarten, ein Foto, das sie gemeinsam mit ihrem damaligen Freund zeigt, und ein Parfümflakon.

Hamila, die jüngere Tochter

Sie leistet auf ihre Weise als Einzige konsequent Widerstand gegen den Vater. Im ganzen Film spricht sie nur ein einziges Mal – in einem Hilferuf an die Mutter. Eigentlich wäre sie gerne Musikerin geworden, doch mangels eines Instruments hat sie sich eine Harfe aus Draht und Granatzündern gebaut. Ihren Vater ignoriert sie mit unerschütterlicher Beharrlichkeit: Sie sieht ihn niemals an und wendet sich sogar ab, wenn er in ihre Nähe kommt.

Shukri, der Sohn

Er will auf keinen Fall so werden wie sein Vater und demonstriert seine Abneigung ihm gegenüber immer wieder deutlich. Um seine Schulausbildung fortführen zu können, tut er alles und scheut dabei auch nicht den Konflikt mit dem Vater. Shukri greift zu Gewalt, als dieser am Ende zu weit geht und Gamila einsperrt – auch wenn diese Szene als Vision gedeutet werden kann. Als neues Familienoberhaupt nimmt er den Platz des Vaters ein, wobei offen bleibt, wie er sich in dieser Funktion verhalten wird.

Staatsgründung Israel

Am 29. November 1947 beschließt die UN-Vollversammlung mit der Resolution 181/II die Teilung Palästinas und die Gründung eines jüdischen und eines arabisch-palästinensischen Staates sowie die Internationalisierung des Gebiets von Jerusalem.

Daraufhin kommt es am 14. Mai 1948 zur formellen Gründung des Staates Israel. Ägypten, Saudi-Arabien, Jordanien, Libanon, Irak und Syrien erklären dem neuen Staat umgehend den Krieg. Im anschließenden Israelischen Unabhängigkeitskrieg, der von Mai 1948 bis Juli 1949 dauert und in einem Waffenstillstandsabkommen endet, verzeichnet Israel gegenüber dem ursprünglichen Teilungsplan erhebliche Gebietsgewinne. Die nach dem Teilungsplan für die Palästinenser vorgesehenen Gebiete gelangen unter jordanische (Westjordanland einschließlich Ostjerusalem) beziehungsweise ägyptische (Gazastreifen) Verwaltung.

Wassermangel

Wasser ist der kostbarste Rohstoff in der Nahostregion und wesentlicher Streitpunkt im Konflikt zwischen Palästinensern und Israelis. Große Teile des Wasservorkommens, etwa das Jordanwasser, werden von Israel genutzt und kommen auch den israelischen Siedlungen zugute. Die palästinensische Bevölkerung im Westjordanland und im Gazastreifen muss sich hingegen mit einem Minimum begnügen. In Krisenzeiten ist dort das Trinkwasser in den Dörfern mehrere Stunden am Tag abgestellt, die Qualität ist durch alte Leitungen beeinträchtigt.

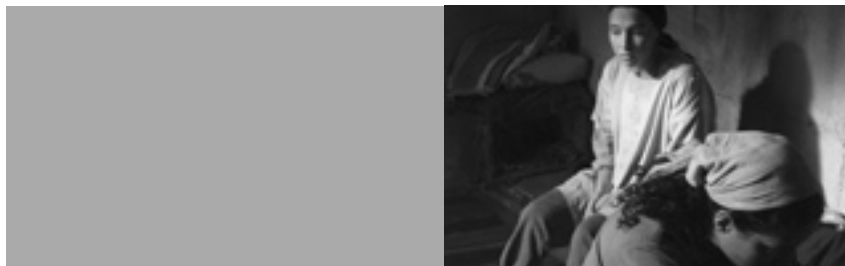
Patriarchat

Das Patriarchat (griechisch von *patér* = der Vater und *arché* = u. a. der Ursprung, die Herrschaft) bezeichnet in der Soziologie die Vorherrschaft meist älterer Männer, insbesondere aber der Familienväter, d. h. die männlichen Oberhäupter von Sippen, Gemeinden oder Völkern, in einer Gesellschaft. Das Patriarchat ist die vorwiegend verbreitete Gemeinschaftsordnung des Menschen und die meisten der heutigen Gesellschaften werden von Männern dominiert.

■ ■ Problemstellung

Eine Familie im Ausnahmezustand

Eine Familie im Nirgendwo, vertrieben von den strengen Moralvorstellungen einer patriarchalen Gesellschaft, denen der Vater auf seine Weise gerecht zu werden versucht und an denen er schließlich scheitert. In dieser Gesellschaft können die „Verfehlungen“ einer Frau eine ganze Familie zerstören. Im Arabischen gibt es ein Sprichwort: „Die Macht der Frauen kann Berge zermalmen.“ Dieser Widerspruch zwischen der Opferrolle der Frau und ihrer gleichzeitigen häuslichen und familiären Macht ist ein zentrales Thema des Films. Gamilas „Schande“ hat ihre patriarchalisch strukturierte Familie gezwungen, ein Leben fernab der Gemeinschaft zu führen, isoliert und ganz der Kontrolle und Gewalt des Vaters ausgeliefert. Dieser ist ebenfalls Opfer einer Gesellschaft, die ihn vor die Alternative stellte: „Töte deine Tochter oder lebe in Schande“. Aber so irritierend dies auch auf westliche Zuschauende wirken mag – sein Handeln ist von der Liebe zu Gamila bestimmt. Selbst wenn er sie am Ende einsperrt und ihre persönlichen Erinnerungsstücke vor ihren Augen verbrennt, ist das nicht ausschließlich ein Akt väterlicher Gewalt, sondern auch ein Akt der Liebe. Die Tochter, ja die gesamte Familie, soll die Vergangenheit und ihren früheren Status Quo vergessen, nichts soll sie mehr daran erinnern: an den Vater als geachtetes Mitglied der Gesellschaft, an die Familie als normale häusliche Gemeinschaft, an vergangenes Glück – hier etwa symbolisiert durch das Parfümfläschchen. Die ambivalente Liebe des Vaters zu seiner Tochter lenkte indirekt das Schicksal jedes einzelnen Familienmitglieds, dennoch ist er nicht fähig, seine wahren Gefühle in Worte zu fassen. Sie zeigen sich nur in wenigen starken Gesten, etwa wenn er Gamila in der einzigen vorhandenen Tasse etwas vom mühsam abgekochten Wasser reicht, ihr zum Festtag ein Kleid schenkt oder sie von der Straße zum Dorf zurückträgt.



Leben in der Vergangenheit

Tawfik Abu Waels Film erzählt nicht nur von gesellschaftlichen Normen und patriarchalischen Familienstrukturen, sondern auch vom krampfhaften Festhalten an einer als besser empfundenen Vergangenheit: Einerseits bemüht, alle Erinnerungen an die Vergangenheit auszulöschen, beschwört der Vater sie mit dem Bau der Wasserleitung zugleich herauf. Denn die Wasserleitung ist ein Symbol des Fortschritts und zugleich eines für die besseren Zeiten der Familie in der Dorfgemeinschaft.

Bis auf den Vater, der seine Erinnerungsstücke an die Vergangenheit in einem separaten Raum verbirgt, versucht jedes Familienmitglied auf seine/ihre Weise, die Erinnerungen an frühere, bessere Zeiten nicht vollständig verblassen zu lassen oder an ihnen festzuhalten: In Shukris Beharren auf dem Schulbesuch manifestiert sich sein Widerstand gegen den Vater. Zugleich wird sein Bemühen deutlich, den Anschluss an die Gesellschaft nicht vollständig zu verlieren, in die er vielleicht eines Tages als vollwertiges Mitglied zurückkehren möchte. Seiner Schwester Gamila hingegen wurde die Schulausbildung in früherer Zeit offenbar nicht vorenthalten, denn die Tochter einer Analphabetin ist immer wieder mit einem Buch in den Händen zu sehen. In einem Kästchen bewahrt Gamila die „Reliquien“ an das zivilisierte Leben im Heimatdorf auf, die Mutter hält an den religiösen Ritualen der muslimischen Gesellschaft fest (etwa im Beharren, das ■ Opferfest zu feiern) und auch Hamilas improvisiertes

Musikinstrument steht für das kultivierte dörfliche Gemeinwesen.

Wenn die Frauen in ATASH nur langsam aufbegehren und nicht in eine offene Revolte ziehen, liegt das weniger am gesellschaftlichen Kontext, sondern vielmehr an der Ausnahme-situation, in der die Familie lebt. Insofern ist ATASH kein Thesenfilm zur Stellung der Frau im Islam, sondern eine Studie über die psychische Verfasstheit einer archaisch strukturierten Familie in einer Extremsituation.

Vater und Sohn

Das Verhältnis zwischen den beiden ist von Anfang an von den Bemühungen Abu Shukris geprägt, den Sohn als seinen Nachfolger aufzubauen. Dieser demonstriert ihm jedoch genau so konsequent, dass er mitnichten bereit ist, in dessen Fußstapfen zu treten. Besonders deutlich wird das, als die beiden im Wald Wachteln fangen, um sie später zu grillen. Der Vater zeigt dem skrupulösen Sohn, wie man einen Vogel mit bloßen Händen tötet, indem man ihm den Kopf abreißt. Der Sohn tut es ihm zwar widerstrebend nach, wirft ihm dann aber voller Abscheu den toten Vogel vor die Füße. Die Botschaft ist klar und deutlich: „Ich kann so sein wie du, aber ich will es nicht und es widert mich an.“ Sein Verhalten signalisiert zugleich, dass er nun in der Lage ist, die Nachfolge des Vaters anzutreten, falls die Familie dies wünscht. In derselben Sequenz beim gemeinsamen Abendessen wird diese Entwicklung nochmals deutlich: Provokativ zieht Shukri eine vor dem Vater stehende Schale mit Essen zu

sich herüber. Der Vater blickt ihn an und stellt die Schale wieder auf ihren alten Platz. Shukri schaut fragend zu seiner Schwester und lässt die Sache auf sich beruhen, als diese nicht reagiert.

Vor diesem Hintergrund ist auch das Ende vielschichtiger, als es zunächst den Anschein hat: Als der Vater sich duscht, rasiert und im Sonntagsanzug die Familie verlässt, ist das zunächst eindeutig zu interpretieren: Er zieht einen Schlussstrich unter sein altes Leben, wohl in dem Bewusstsein, dass sein Status als unumschränktes Familienoberhaupt keine Zukunft mehr hat, der Familie womöglich jede Zukunft verbaut. Dann wiederum folgt eine Szene, in der Shukri seinen nun unrasierten Vater erschlägt, als dieser die Wasserleitung beschädigt. Handelt es sich hierbei um einen Traum oder um eine Halluzination im Fieberwahn? Schließlich sehen wir Shukri am nächsten Morgen fiebernd am erloschenen Köhlerfeuer liegen. Die Szene verdeutlicht, ob nun reell oder auf der Traumebene, den Tod des alten Vaters beziehungsweise das Ende der alten Rolle des Patriarchen.

Visuell tritt Shukri am Schluss explizit die Nachfolge des Vaters an – in der letzten Einstellung sehen wir ihn mit seiner Mutter und seinen Schwestern bei der Arbeit am Köhlerfeuer wie einst sein Vater zu Beginn des Films. Sein Gesicht ist mit einer Maske verhüllt, die signalisiert, dass er sich weiterhin in einer feindlichen Umwelt behaupten muss. Diese letzte Einstellung verdeutlicht aber auch, dass Shukri an diesem unwirtlichen Ort mit den anderen Familienmitgliedern ausharren wird. Offen bleibt, ob er seine Rolle als Familienoberhaupt auch in derselben Weise ausüben wird wie sein Vater. Allerdings hat er im Fortgang der Handlung nur allzu häufig gezeigt, dass er mit dem Verhalten des Vaters nicht einverstanden ist. Darüber hinaus hat er seine Schwester Gamila in einem gewaltsamen Kampf mit dem Vater mutig befreit. Inwiefern er seine Absicht verwirklichen kann, die Situation für



Id el-Kebir-Fest oder Opferfest

Das Opferfest ist das höchste islamische Fest. Es wird zum Höhepunkt der Hadsch gefeiert, der Wallfahrt nach Mekka, die jährlich im Monat Dhu al-hidscha stattfindet. 2005 fällt das Opferfest auf den 20. Januar, es kann aber wegen des islamischen Mondkalenders zu jeder Jahreszeit stattfinden. Vor dem id al-fitr, dem Fastenbrechen am Ende des Ramadan, ist es das wichtigere der zwei Eid-Feste.

Beim Opferfest wird des Propheten Abraham (arabisch: Ibrahim) gedacht, der die göttliche Probe bestanden hatte und bereit war, Gott seinen Sohn Ismael (arabisch: Ismail) zu opfern. Als Gott seine Bereitschaft und sein Gottvertrauen sah, gebot er ihm Einhalt, und Abraham und Ismael opferten daraufhin voller Dankbarkeit im Kreis von Freunden und Bedürftigen einen Widder.

sich und die Familie zu ändern, lässt der Film unbeantwortet. Durch die Gestaltung der Schlusszene, die der Eingangsszene gleicht, entlässt Tafik Abu Wael das Publikum nur mit einer vagen Hoffnung auf Veränderung.

Der Nahostkonflikt: Kein Thema?

Von Filmen palästinensischer Filmemacher/innen wird in Westeuropa häufig erwartet, dass sie nicht nur das große in den Nachrichten ständig präsente Thema des Nahostkonflikts aufgreifen, sondern dazu auch Position beziehen. Nach Ausbruch der zweiten Intifada im Herbst 2000 ist eine neue Generation von Filmschaffenden auf den Plan getreten, die sich wei-



Intifada

(arabisch für Abschütteln und Aufstand) Der Begriff bezeichnet den Volksaufstand der Palästinenser gegen die israelische Herrschaft in den besetzten Gebieten.

Die **erste Intifada**, auch Al-Kubra-Intifada (arabisch: „Das große Wachsütteln“) begann am 9. Dezember 1987, als ein israelischer Lastwagenfahrer in einem palästinensischen Flüchtlingslager vier Menschen tötete. Ein Aufstand in den besetzten Gebieten brach aus; überwiegend Jugendliche warfen Steine, zündeten Autoreifen an und blockierten Straßen. Nach Jahren gespannter Ruhe kam es Ende September 2000 zur **zweiten Intifada**, auch Al-Aqsa-Intifada genannt, nach der gleichnamigen Moschee in Jerusalem. Auslöser war der Besuch des damaligen israelischen Oppositionsführers und späteren Ministerpräsidenten Ariel Scharon auf dem Tempelberg am 28. September 2000, bei dem zwischen palästinensischen Demonstranten/innen und israelischen Sicherheitskräften ein Gefecht ausbrach. In den folgenden Unruhen setzten die Palästinenser nicht nur Steine, sondern zunehmend auch Feuerwaffen gegen die israelischen Besatzungstruppen ein. Neben Übergriffen auf israelische Siedler/innen macht die Al-Aqsa-Intifada aber vor allem mit verheerenden Selbstmordattentaten auf sich aufmerksam. Israel geht seinerseits vermehrt mit Panzern gegen die Aufständischen vor und versucht, durch militärische Präsenz, gezielte Tötung von Hintermännern der Attentate und vorübergehende Abriegelung der besetzten Gebiete den Aufstand zu unterdrücken.

■ ■ Problemstellung



gert, in ihren Werken direkt Bezug auf die Tagespolitik zu nehmen – so auch Tawfik Abu Wael. In der Land- und Wasserproblematik sowie der gesellschaftlichen Isolation der Familie mag ATASH vielleicht indirekt den tragischen Konflikt zwischen Israelis und Palästinensern widerspiegeln, dennoch könnte der Film in jeder Gesellschaft spielen, die auf ähnliche Weise patriarchal geprägt ist. Das betrifft auch westliche Gesellschaften. Deutsche Medien etwa berichten in der letzten Zeit verstärkt von „Ehrenmorden“ im Einwanderermilieu, in denen Verwandte – meist Brüder oder Väter – muslimische Frauen töten, weil diese durch ihren Lebenswandel die „Familienehre“ verletzt hätten. Aber auch hinter anderen die Schlag-

zeilen der Boulevardpresse füllenden Familientragödien können sich patriarchale Denkmuster verbergen. Wer etwa aus Eifersucht seine/n Ehepartner/in ermordet, tut dies auch aus verletzter Ehre, das gleiche kann unter Umständen auf Morde zutreffen, die aus Angst vor sozialem Abstieg geschehen. Genau so wenig wie sich der Film hinsichtlich eines patriarchalen Ehrbegriffs ausschließlich auf den Islam münzen lässt, sollte der spezifisch archaisch-ländliche Ort, an dem ATASH spielt, als typisch für den ganzen arabischen Raum interpretiert werden. Denn in der ■ eurozentristischen Perspektive wird die arabische Kultur oftmals mit „ländlich“ und die westliche mit „urban“ verbunden.

■ ■ Filmsprache

Das Familiendrama ATASH wurde in ■ CinemaScope gedreht und spielt bis auf wenige Szenen am gleichen Ort. Die Dialoge sind stark reduziert und es gibt Szenen, in denen minutenlang kein einziges Wort fällt: Das Wesentliche spielt sich in den Blicken und Gesichtern der Figuren ab, aber auch in ihrer Körpersprache. So gesehen arbeitet der Film die Konflikte weniger über die Handlung als mit Hilfe konsequent eingesetzter filmsprachlicher Mittel heraus.

Ort der Handlung

Tawfik Abu Wael hat den Schauplatz des Familiendramas mit Bedacht gewählt: Eine Gruppe von Häusern, die einst als Zielscheibe von Militärmanövern der israelischen Armee gedient haben, inmitten eines kleinen Tals, aus dem nur eine Straße hinein aber keine auf der anderen Seite hinaus führt. Das Haus der Familie aus tristem grauen Beton erscheint so lebensfeindlich wie die Spuren vergangenen Beschusses in seinen Wänden: Überall finden sich Löcher im Beton, die rissige Fassade steht gleich für zwei Dinge: die vergangene wie die gegenwärtige Gewalt aber auch für kleine Ausblicke aus einem Gefängnis. Dieses Fleckchen Erde am Ende der Welt, das so fernab jeder Zivilisation zu liegen scheint, entpuppt sich erst nach einer Stunde des Films als gar nicht weit vom nächsten Dorf entfernt. Bis dahin verlässt die Kamera nur selten den Ort der Handlung, wie sich überhaupt die Dramaturgie des Films überwiegend an die Einheit von Zeit, Handlung und Ort hält. Diese aus dem klassischen griechischen Theater stammende Form der Inszenierung passt zu einem Drama, das in Aufbau, Zuspitzung des dramatischen Konflikts und Kulmination bis zur schlimmstmöglichen Wendung bewusst an griechische Tragödien erinnert. Die Figuren stehen stets im Widerstreit zwischen Gefühl und gesellschaftlichen Anforderungen und verstricken sich so unweigerlich in Schuld



Kamera(-blicke) und Schnitt

CinemaScope, sonst ein Format, das die Wechselwirkung zwischen Personen und der sie umgebenden Landschaft visualisiert und damit den Blick des Publikums auf größere Zusammenhänge weitet, bildet hier ein Gefängnis ab. Die Figuren werden vor allem zu Beginn in Einstellungen eingefangen, in denen die geometrischen Formen der Häuser oder Geländer sie einengen und ihre Bewegungsfreiheit einschränken. Immer wieder blickt die Kamera durch die Löcher im Beton oder durch Türöffnungen nach draußen, so dass man das Gefühl hat, nur ein halbes Bild zu sehen. Die andere Hälfte ist schwarz, wie ein halbes Leben, in dem etwas fehlt.

Die Gesichter der Figuren sind oft ebenfalls nur im Profil oder im Halbschatten abgebildet, in jedem Fall in ihrer Erscheinung unvollständig. Dafür rückt die Kamera einzelne Gegenstände und Gesichter in Detailaufnahmen in den Mittelpunkt. Nur wenn die Schwestern miteinander herumalbern, sieht man ihre Gesichter einmal vollständig ohne Halbschatten. Auch als die Familie in der „Schatzkammer“ des Vaters ihr Fest feiert, bildet die Kamera sie nicht vollständig ab, etwa in einer Totalen. Der subjektive Blick des Vaters durch die halb geöffnete Tür lässt nur einen Ausschnitt zu. Immer wieder zerteilen Gitterstrukturen das Bild, seien es die Metallstäbe in den Einschusslöchern, oder auch das Netz im Wald, mit dem Vater und Sohn auf Vogelfang gehen – selbst der Blick auf die Natur ist nicht mehr frei.



Eurozentrismus

Unter Euro- beziehungsweise Ethnozentrismus versteht man das subjektive Urteil nach einer, durch die eigene Gesellschaft bestimmten Norm- und Werteskala. Eurozentrismus ist somit eine Einstellung, die europäische Werte und Vorstellungen grundsätzlich nicht hinterfragt und in den Mittelpunkt des Denkens und Handelns stellt.

CinemaScope

Beim Cinemascope-Verfahren wird das Seitenverhältnis des normalen 35 mm-Filmbildes (das durch ein Seitenverhältnis von 1:1,66 definiert ist, oder – mit schwarzen Balken oben und unten – auf das Breitwandformat 1:1,85 gebracht werden kann) durch die Verwendung einer speziellen oval geschliffenen Linse, dem so genannten Anamorphoten, bei der Aufnahme künstlich auf ein Seitenverhältnis von 1:2,35 verzerrt. Damit diese Aufnahme bei der Projektion im Kino verzerrungsfrei wiedergegeben werden kann, muss ebenfalls ein Anamorphot vorgeschaltet werden. Mit Hilfe des Cinemascope-Verfahrens lässt sich die volle Breite der Kinoleinwand ausfüllen. Zugleich bietet das Format einen umfassenderen Raumeindruck, der die handelnden Figuren in ihre Umgebung stellt, ohne die Einstellungsgröße ändern zu müssen.

Filmsprache

Abu Wael lässt die Kamera langsam über die Gesichter der Figuren wandern und verzichtet auf dramatische Zuspitzungen durch schnelle Schnittschnitten. Er arbeitet vornehmlich mit kurzen Zwischenschnitten, in denen er die Perspektive wechselt; exemplarisch etwa in der zwölften Sequenz, als der Vater Gamila einsperrt. Hier gibt es einen kurzen Zwischenschnitt auf die subjektive Sicht Gamilas, wie sie in den Verschlag getragen wird. Nur zwei Mal gibt Abu Wael den ruhigen Rhythmus seines Films durch den unruhigen Einsatz der Handkamera auf: das erste Mal, wenn Shukri gleich zu Beginn zur Schule läuft und das zweite Mal, wenn Gamila den selben Weg geht, sich dann aber vom Dorf abwendet. Sobald die Figuren also die Außenwelt betreten, ist mehr Leben im Bild, zugleich aber auch mehr Unruhe und Unsicherheit.

Symbole und Metaphern

Viele Detailaufnahmen rühren an die knapp bemessene, lebensnotwendige Ressource dieses kargen Landstrichs, das Wasser: etwa die Wassereimer, die der Vater zu Beginn ins Haus trägt, oder das Geld, das er zählt, um seine Wasserleitung zu bezahlen. Auch die Wasserleitung selbst hat Symbolkraft. Als erstmals Wasser durch sie hindurch fließt, visualisiert eine dynamische Kamerafahrt entlang des Rohrs diesen plötzlichen Einbruch von Leben in das öde Niemandsland und damit zugleich auch die Wiederkehr einer Vergangenheit, die nicht abgeschüttelt werden kann. Gamilas Kästchen ist ein Sinnbild für die glücklichere Zeit; darin befindet sich auch eine Postkarte des Vaters aus Kairo – ein Beweis, dass zwischen beiden einst ein innigeres Verhältnis bestand. Hamilas Harfe aus Granatzündern und Draht steht für ihre Verbundenheit mit der Kultur, die sie verlassen musste. Überdies weist der Umgang mit den Figuren immer wieder symbolische Konnotationen auf. Wenn Gamila in der zwölften Sequenz wie ein gefallener Engel auf der Straße

liegt, verdichtet der Regisseur hier ihr gesamtes Schicksal in einem Bild: Eine Frau liegt in einem verschmutzten weißen Kleid – das nicht von ungefähr an ein Brautkleid erinnert – auf der Straße. Deutlicher hätte Tawfik Abu Wael die Problematik von Schuld und Unschuld in einer patriarchalisch strukturierten Gesellschaft nicht visualisieren können.

Farbgebung und Beleuchtung

Auffällig ist das oft unscharfe oder durch Vorhänge oder Rauch getrübbte Bild. Es scheint, als liege ein Schleier über der Geschichte und den Figuren. In den Außenaufnahmen dominiert gleißendes Sonnenlicht, das die Farben scharf kontrastiert und ebenso kalt wirken lässt wie das Blau der Dämmerung. Warmes weiches Licht gibt es nur in den wenigen Momenten, in denen Harmonie zwischen den Charakteren herrscht. Zumeist sind das Szenen ohne den Vater, etwa wenn der Rest der Familie in der „Schatzkammer“ des Vaters ein Fest feiert. Zwei wichtige Szenen bilden die Ausnahme, in denen die Mutter versucht, den Vater zu verführen; einmal in seinem „geheimen“ Raum und später am Feuer der Nachtwache. Wenn sie das Kopftuch abnimmt, versteht ein arabisches Publikum dies als eindeutigen Versuch der Verführung.

Musik und Ton

ATASH ist mit maximal zehn Minuten Instrumentalmusik unterlegt. Einmal wechselt die Musik bruchlos zu Realismus, dabei ist das Zitherspiel von Hamila schon zu hören, bevor ihre Hände im Bild erscheinen. Ihr Spiel akzentuiert die Szenen und trägt einmal Gamilas Gefühle unmissverständlich nach außen: Als Gamila nach ihrer Flucht das Dorf sieht, schwillt die Musik an, verdeutlicht ihren inneren Zwiespalt und wird wieder leiser, als sie sich abwendet.

An zwei Stellen setzt Abu Wael bewusst Hintergrundgeräusche (nämlich den Gesang des Muezzin) des nahe gelegenen Dorfs ein: einmal gegen Ende der siebten Sequenz, als Vater und Mutter wortlos gemeinsam am Feuer sitzen und nochmals in der zwölften Sequenz, als Gamila verzweifelt und allein im Verlies zurückbleibt. Beide Male dient dieser Hintergrund als Reminiszenz an die vergangene Zeit in der Dorfgemeinschaft, die nun für immer verloren scheint.



■ ■ Exemplarische Sequenzanalyse



In der zwölften Sequenz kulminiert die schwelende Auseinandersetzung zwischen Vater und Sohn in offener Gewalt. Die Sequenz beginnt mit einer Totale, in der Gamila auf offener Straße zusammenbricht. Nach dem Schnitt liegt sie wie ein gefallener Engel am Boden; ein Eindruck, der noch durch ihre Körperposition und die von oben auf sie herabblitzende Kamera verstärkt wird. Dann erscheint ihr Vater, von dem zunächst nur die Hände zu sehen sind, die ihr zärtlich über das Gesicht streicheln – eine Zärtlichkeit, die durch die sanfte Musik betont wird und die Gamila erwidert, als er sie nach Hause trägt. Zunächst zeigt sie die Kamera schräg von vorne und sie blickt zu ihm auf. Nach dem Schnitt ist sie von hinten zu sehen, wie sie ihn anblickt, sich an ihm festhält und ihm über den Rücken streichelt. Um so heftiger wirkt der Bruch, als er sie in das Kohlelager trägt; verstärkt durch die Kamera, die diesen entscheidenden Moment aus subjektiver Sicht zeigt. Nun bricht auch die Musik fast abrupt ab. Er legt sie hin, sie schaut ihm nach; die Kamera blickt mit ihr nach draußen, während er die Tür verschließt. Sie lehnt sich an die Brettertür, die nur einen eingeschränkten Blick durch ein Gitter nach draußen

ermöglicht und ruft ihm nach: „Papa, Papa!“ Dann zu sich selbst: „Liebst Du mich nicht mehr? Hab Erbarmen mit mir. Was habe ich denn getan?“ Hinter der verschlossenen Tür ihres Gefängnisses bezieht sich ihre Frage nicht nur auf die Situation, sondern auch auf die Vorgeschichte und ihre „Schande“. Dann ist zu hören, wie der Vater zurückkommt und die Kamera verfolgt aus Gamilas Perspektive durch die Brettertür, wie er das lange gehütete Kästchen mit ihren Erinnerungen verbrennt. Sie schaut einen Moment zu und lehnt sich dann verzweifelt an die Kohleläden. Jetzt hört man im Hintergrund leise Geräusche aus dem Dorf, sie scheinen zu illustrieren: So sehr der Vater sich auch anstrengt, die Vergangenheit auszulöschen, sie bleibt doch immer präsent. In der nächsten Szene findet Hamila das verbrannte Kästchen und die Mutter versucht verzweifelt, Gamila durch ein Loch in der Mauer Wasser zu geben. Offenbar hat sie keinen Erfolg, denn sie wendet sich weinend ab und schaut ihre beiden anderen Kinder – vor allem Shukri – an. Die sitzen an der Mauer und Hamila kramt ganz in sich gekehrt in den Überresten des Kästchens, während aus dem Off von ihr gespielte Realmusik ertönt. In der Szene dar-

auf sind ihre Hände in Großaufnahme auf der Zither zu sehen. Als der Vater zurückkehrt, kommt es zur entscheidenden Konfrontation. Shukri geht auf den Vater zu, knetet dabei seine Hände als Zeichen seiner Unsicherheit. Als der Vater jedes Gesprächsangebot über Gamilas Freilassung ignoriert, ergreift Shukri den Hammer und macht sich auf den Weg zum Gefängnis seiner Schwester, während der Vater ihm nachsieht. Die folgende Szene zeigt Shukri im Vordergrund, wie er auf das Schloss einschlägt und im bewusst unscharf gehaltenen Hintergrund seinen Vater, der sich ihm nähert, um ihn davon abzuhalten. Auch wenn er Shukri am Ende niederschlägt, ist die Macht des Vaters gebrochen: Die Kamera schaut aus dem Gefängnis heraus durch das Loch auf Hamila, die zu ihrer Schwester hineinsieht. Sie öffnet die Tür und erneut folgt eines jener Bilder, in der die eine Hälfte der Leinwand schwarz ist; erst als die Kamera nach vorne fährt, vervollständigt sich das Bild: Hamila hält ihre Schwester im Arm; die Geschwister sind wieder vereint. Der Konflikt ist zu ihren Gunsten entschieden. Zu Beginn der nächsten Sequenz wird die Niederlage des Vaters deutlich: Sie zeigt ihn allein im Hof, isoliert vom Rest der Familie.

Filmsprachliches Glossar



Einstellungsgrößen

In der Filmpraxis haben sich bestimmte Einstellungsgrößen durchgesetzt, die sich an dem im Bild sichtbaren Ausschnitt einer Person orientieren: Die **Detailaufnahme** umfasst nur bestimmte Körperteile wie etwa die Augen oder Hände, die **Großaufnahme** (engl.: close up) bildet den Kopf komplett oder leicht angeschnitten ab, die **Naheinstellung** erfasst etwa ein Drittel des Körpers („Passfoto“). Der Sonderfall der **Amerikanischen Einstellung**, die erstmals im Western verwendet wurde, erfasst eine Person vom Colt beziehungsweise der Hüfte an aufwärts und ähnelt sehr der **Halbnah-Einstellung**, die etwa zwei Drittel des Körpers zeigt. Die **Halbtotale** erfasst eine Person komplett in ihrer Umgebung und die **Totale** präsentiert die maximale Bildfläche mit allen agierenden Personen; sie wird häufig als einführende Einstellung (engl.: establishing shot) oder zur Orientierung verwendet. Die **Panoramaeinstellung** zeigt eine Landschaft so weiträumig, dass der Mensch darin verschwindend klein ist.

Kameraperspektiven

Die gängigste Kameraperspektive ist die **Normalsicht**. Sie fängt das Geschehen in Augenhöhe der Handlungsfiguren ein und entspricht deren normaler perspektivischer Wahrnehmung. Aus der **Untersicht/Froschperspektive** aufgenommene Objekte und Personen wirken oft mächtig oder gar bedrohlich, während die **Aufsicht/Obersicht** Personen oft unbedeutend, klein oder hilflos erscheinen lässt. Die **Vogelperspektive** kann Personen als einsam darstellen, ermöglicht in erster Linie aber Übersicht und Distanz. Die **Schrägsicht/gekippte Kamera** evokiert einen irrealen Eindruck und wird häufig in Horrorfilmen eingesetzt oder um das innere Chaos einer Person zu visualisieren.



Kamerabewegungen

Je nachdem, ob die Kamera an einem Ort bleibt oder sich durch den Raum bewegt, gibt es zwei grundsätzliche Arten von Bewegungen, die in der Praxis häufig miteinander verbunden werden: Beim **Schwenken, Neigen oder Rollen** (auch: Horizontal-, Vertikal-, Diagonalschwenk) bleibt die Kamera an ihrem Standort. Das Gleiche gilt für einen **Zoom**, bei dem entfernte Objekte durch die Veränderung der Brennweite näher heranrücken. Bei der **Kamerafahrt** verlässt die Kamera ihren Standort und bewegt sich durch den Raum. Beide Bewegungsgruppen vergrößern den Bildraum, verschaffen Überblick, zeigen Räume und Personen, verfolgen Objekte. Langsame Bewegungen ermitteln Ruhe und erhöhen den Informationsgrad, schnelle Bewegungen wie der **Reißschwenk** erhöhen die Dynamik. Eine **wackelnde Handkamera** suggeriert je nach Filmsujet Subjektivität oder (dokumentarische) Authentizität, während eine wie schwerelos wirkende Kamerafahrt häufig den auktorialen Erzähler imitiert.

Farbgebung

Farbwirkungen können sowohl über die Beleuchtung wie über Requisiten (Gegenstände, Bekleidung) erzeugt werden. Signalfarben lenken die Aufmerksamkeit, fahle, triste Farben senken die Stimmung.



Cadrage

Die Cadrage (frz.: le cadre; Rahmen) bezeichnet in technischer Hinsicht das Seitenverhältnis des auf der Leinwand sichtbaren Bildausschnitts (Verhältnis von Bildhöhe zu Bildbreite, z. B. CinemaScope 1:2,35), in ästhetischer die Platzierung von Gegenständen und Personen im filmischen Raum. Diese Bildkomposition beeinflusst die emotionale Wirkung von Filmbildern und Szenen.

Beleuchtung

In Anlehnung an die Schwarzweißfotografie unterscheidet man grundsätzlich drei Beleuchtungsstile: Der **Normalstil** imitiert die natürlichen Sehgewohnheiten und sorgt für eine ausgewogene Hell-Dunkel-Verteilung. Der **Low-Key-Stil** betont die Schattensführung und wirkt spannungssteigernd (Kriminal-, Actionfilme). Der **High-Key-Stil** beleuchtet die Szenerie gleichmäßig bis übermäßig und kann eine optimistische Grundstimmung verstärken (Komödie) oder den irrealen Charakter einer Szene hervorheben.

Tiefenschärfe/Schärfentiefe

Wie bei der Fotokamera werden bei kleiner Blende/hoher Lichtempfindlichkeit entweder Vorder-, Mittel- und Hintergrund gleichmäßig scharf wiedergegeben (große Rauminformation), oder das Objektiv fokussiert lediglich einzelne Gegenstände/Personen, wäh-

rend der restliche Bildbereich unscharf bleibt (Aufmerksamkeitslenkung). In letzterem Fall spricht man auch von „flacher Tiefenschärfe“.

Off-/On-Ton

Ist die Quelle des Tons im Bild zu sehen, spricht man von On-Ton, ist sie nicht im Bild zu sehen, handelt es sich um Off-Ton. Beim Off-Ton ist zu unterscheiden, ob die Geräusche, Sprache, Musik zur logischen Umgebung einer Szene gehören (Türschließen, Dialog, Radiomusik), oder ob sie davon unabhängig eingesetzt werden wie ein Erzähler-Kommentar (Voice Over) oder eine nachträglich eingespielte Filmmusik.

Filmmusik

Das Filmerlebnis wird wesentlich von der Filmmusik beeinflusst. Sie kann Stimmungen untermalen (Illustration), verdeutlichen (Polarisierung) oder im krassen Gegensatz zu den Bildern stehen (Kontrapunkt). Eine extreme Form der Illustration ist die Pointierung (auch: Mickeymousing), die nur kurze Momente der Handlung mit passenden musikalischen Signalen unterlegt. Bei Szenenwechseln, Ellipsen, Parallelmontagen oder Montagesequenzen fungiert die Musik auch als akustische Klammer, in dem sie die Übergänge und Szenenfolgen als zusammengehörig definiert.

Voice-Over

Auf der Tonspur vermittelt eine Erzählerstimme Informationen, die der Zuschauer zum besseren Verständnis der Geschichte benötigt und die mitunter auch Ereignisse zusammenfassen, die nicht im Bild zu sehen sind. Häufig tritt der Off-Erzähler als retrospektiver Ich-Erzähler auf.

Montage

Mit Schnitt oder Montage bezeichnet man die nach narrativen Gesichtspunkten und filmdramaturgischen Wirkungen ausgerichtete Anordnung und Zusammenstellung der einzelnen Bildelemente eines Filmes von der einzelnen **Einstellung** über die Auflösung einer **Szene** bis zur Szenenfolge und der Anordnung der verschiedenen **Sequenzen**. Die Montage macht den Film zur eigentlichen Kunstform, denn sie entscheidet maßgeblich

über die Wirkung eines Films und bietet theoretisch unendlich viele Möglichkeiten. Mit Hilfe der Montage lassen sich verschiedene Orte und Räume, Zeit- und Handlungsebenen so miteinander verbinden, dass ein kohärenter Gesamteindruck entsteht. Während das klassische Erzählkino (als Continuity-System oder Hollywood-Grammatik bezeichnet) die Übergänge zwischen den Einstellungen sowie den Wechsel von Ort und Zeit möglichst unauffällig gestaltet, versuchen andere Montageformen, den synthetischen Charakter des Films zu betonen.

Schuss-Gegenschuss-Technik

Eine Folge von Einstellungen, in denen jeweils eine Person aus der Perspektive der anderen gezeigt wird, bezeichnet man als Schuss-Gegenschuss-Technik. Der Grad der Subjektivität wird dadurch bestimmt, ob die andere Person angeschnitten von hinten mit im Bild zu sehen ist, oder die Kamera ganz die subjektive Perspektive des jeweiligen Gegenübers einnimmt. Dabei bewegt sich die Kamera normalerweise auf der Handlungsachse. Wird letztere missachtet, kann der Eindruck entstehen, die Personen würden einander nicht ansehen („Achsensprung“).

Parallelmontage

Die Parallelmontage ist eine typisch filmische Erzählform, die es ermöglicht, simultan zwei oder mehrere Handlungsstränge zu verfolgen. Diese können im Laufe der Handlung miteinander in Beziehung treten (auch als Mittel zur Spannungssteigerung) oder sich eigenständig entwickeln (wie im Episodenfilm).

Blende/Überblendung

Die gängigste Form, zwei im Film aufeinander folgende Szenen zu verbinden, ist die Blende oder Überblendung. Bei der **Ablende/Schwarzblende** verdunkelt sich das Bild am Ende einer Szene, bei der **Aufblende/Weißblende** löst es sich in eine weiße Fläche auf, was auch durch eine Kamerabewegung auf eine dunkle oder helle Fläche hin zu erreichen ist. Die **Überblendung** ist ein Zwitter aus Ab- und Aufblende, denn das Bild geht fließend in das Bild der nächsten Szene über. Die **Wischblende** ist ein im Kopierwerk oder digital erzeugter

optischer Effekt, bei dem ein neues Bild das bisherige beiseite schiebt. Die vor allem in Filmklassikern zu beobachtende **Irisblende** oder **Kreisblende** reduziert das rechteckige Filmbild am Szenenende auf einen kreisförmigen, sich verengenden Ausschnitt, der besondere Aufmerksamkeit bewirkt.

Rückblende

Die Erzähltechnik der Rückblende (engl.: flashback) unterbricht den linearen Erzählfluss und gestattet es, nachträglich in der Vergangenheit liegende Ereignisse darzustellen. Dramaturgisch führt dies zu einer Spannungssteigerung, unterstützt sie die Charakterisierung der Hauptfiguren und liefert zum Verständnis der Handlung bedeutsame Informationen. Formal wird eine Rückblende häufig durch einen Wechsel der Farbgebung (z. B. Schwarzweiß), anderes Filmmaterial oder technische Verfremdungseffekte hervorgehoben, aber auch je nach Genre bewusst nicht kenntlich gemacht, um die Zuschauenden auf eine falsche Fährte zu locken.

Zeitraffer/Zeitlupe

Der **Zeitraffer** verkürzt die Zeit sichtbar. Wurde er in den Slapstick-Filmen der Stummfilmzeit vor allem als komisches Element verwendet, so benutzt ihn das zeitgenössische Kino, um elliptisch zu erzählen und Zeitabläufe besonders hervorzuheben. Die **Zeitlupe** dehnt die reale Zeit und wird oft bei entscheidenden dramatischen Höhepunkten eingesetzt, um Spannung zu intensivieren, etwa der entscheidende Freistoß bei einem Fußballspiel oder der Einschlag einer Kugel in den Körper. Zeitlupe und Zeitraffer heben die Raum-Zeit-Illusion des klassischen Erzählkinos auf und dienen insofern auch zur Aufmerksamkeitslenkung.

Literaturhinweise:

- Arijon, Daniel: Grammatik der Filmsprache, Frankfurt am Main 2000
- Kandorfer, Pierre: Lehrbuch der Filmgestaltung, 6., überarb. Auflage, Reil 2003
- Monaco, James: Film und neue Medien. Lexikon der Fachbegriffe, Reinbek 2000
- www.bender-verlag.de/lexikon

■ ■ Fragen

Zur Problemstellung:

Was bedeutet der Titel ATASH – DURST? Welche Erwartungen werden damit bei den Zuschauenden geweckt?

Wo lebt die Familie und warum hat der Vater entschieden, dass sie dort leben muss?

Beschreiben Sie die Konstellation der Familienmitglieder zueinander. Auch wenn die im Film gezeigte Situation sehr speziell ist: Haben Sie in den Medien schon einmal von ähnlichen Konflikten gehört? Könnten derartige Konflikte auch in unserer Gesellschaft oder in befreundeten Familien auftauchen? Begründen Sie Ihre Meinung.

Was erfahren die Zuschauenden über Gamilas „Vergehen“? Warum wird Ihrer Meinung nach darüber nicht offen in der Familie gesprochen? Wodurch spitzen sich die Konflikte innerhalb der Familie zu? Wird der Konflikt gelöst? Interpretieren Sie hierzu das Filmende.

Welches Verhältnis hat der Sohn Shukri zu seinem Vater? Wie verändert sich seine Position innerhalb der Familie im Laufe des Films?

Ist ATASH Ihrer Meinung nach ein rein privates Familiendrama oder auch ein politischer Film? Begründen Sie Ihre Antwort.

Was verbinden Sie persönlich mit dem Begriff „Ehre“? Inwiefern können Sie die Vorstellung von Ehre in der Familie aus dem Film nachvollziehen?

Setzen Sie sich kritisch mit dem Begriff und Vorwurf des „Eurozentrismus“ auseinander. Hinterfragen Sie dabei auch Ihre persönlichen Vorstellungen von der arabischen Kultur und dem Islam. Inwiefern könnte der Film eine eurozentristische Sichtweise auf die arabische Welt bestätigen, inwiefern widerlegt er sie?

Zur Filmsprache:

In welchem Format wurde der Film gedreht? Haben Sie schon andere Filme in diesem Format gesehen? Beschreiben Sie die unterschiedliche Verwendung des Formats im Vergleich zu diesem und anderen Filmen.

Wo wurde der Film gedreht? Beschreiben Sie die Bedeutung des Handlungsorts für die Geschichte von ATASH.

Mit welchen filmischen Mitteln bebildert die Kamera die besondere Situation der Familie?

Welche Funktion haben die beiden Sequenzen, in denen eine Handkamera eingesetzt wird?

Beschreiben Sie den Rhythmus des Films. Welche Atmosphäre erzeugt er Ihrer Meinung nach?

Deuten Sie die Szene, in welcher der Vater die Familie verlässt. Was spricht dafür, dass es sich hier um eine Traumsequenz handelt, was dagegen?

Welche Funktion hat die bisweilen zu hörende Geräuschkulisse aus dem nahe gelegenen Dorf?

Zu den Materialien:

Beschreiben Sie die Situation derjenigen Palästinenser, die zugleich als israelische Staatsbürger aufwachsen und leben.

Benennen Sie Parallelen und Unterschiede zwischen der Situation der Frau bei uns und jener in der palästinensischen Gesellschaft in Israel.

Welche Erwartungen bezüglich Ästhetik und Themen haben Sie an einen Film aus Israel oder aus den Palästinensischen Gebieten? Inwieweit werden diese von ATASH erfüllt?

Wie entstand das palästinensische Kino und woher kamen die Filmemacher/innen? Welche Ziele verfolgten die ersten palästinensischen Filme?

Die meisten palästinensischen Filmemacher/innen lebten im Exil. Was wissen Sie über die besondere Situation von Menschen, die im Exil leben und was über die speziellen Probleme palästinensischer Filmemacher/innen?

Welches politische Ereignis beeinflusste die so genannte Neue Generation palästinensischer Kulturschaffender in besonderem Maße und wie wirkte sich dieses auf ihre künstlerische Arbeit aus?

Kennen Sie andere Filme aus der Nahost-Region? Beschreiben Sie Unterschiede und Gemeinsamkeiten zwischen diesen und ATASH.



Protokoll

■ ■ Sequenzprotokoll

S 1

Vorspann. – Shukri und Gamila holen Wasser, der Rest der Familie arbeitet an der Herstellung von Holzkohle. Shukri rennt weg (Handkamera), der Vater zerstört den Wassertank. – Shukri auf dem Weg zur Schule (Parallelmontage; Musik). – Wasser sickert in den trockenen Boden. – Titel ATASH in arabischen Schriftzeichen
0:00-0:03

S 2

Der Vater bringt volle Wassereimer ins Haus. – Hamila spielt mit Patronenhülsen. – Bei seiner Rückkehr findet Shukri den zerstörten Wassertank (Musik). – Vater und Shukri streiten über die Schule. – Der Vater zählt das Geld, die Mutter versucht ihn zu überreden, mit der Familie wegzuziehen. – Gamila und Shukri unterhalten sich über seine Chancen, weiter zur Schule gehen zu können. – Hamila trinkt von dem Wasser, im Hintergrund streiten die Eltern. – Gamila gießt Wasser auf den ausgetrockneten Boden. – Abend: Der Wind singt in Hamilas Harfe, die sie aus Draht und Handgranatenzündern gebaut hat. – Ein Eimer Wasser wird umgeworfen.
0:03-0:09

S 3

Morgen: Der Vater findet den umgestoßenen Wassereimer und ruft Shukri zu sich (Musik). – Im Wald holen Vater und Sohn Wasser aus dem verschmutzten Bach. – Zuhause kochen sie es ab. – Shukri probiert das Wasser, danach stürzen sich alle darauf (außer Gamila). – Der Vater bringt Gamila einen Becher Wasser ins Haus, stellt ihn wortlos vor sie hin und geht. Das Geräusch des umfallenden Bechers ertönt. – Abends trinkt Gamila von dem Wasser aus dem Eimer, ihr Vater beobachtet sie.
0:09-0:16



S 4

Morgen: Ein Auto fährt auf den Hof der Familie. Der Vater steigt ein und spricht mit dem Fahrer, der sich wundert, dass die Israelis zulassen, dass die Familie hier lebt. – Der Besucher warnt den Vater vor dem Bau der Wasserleitung und fordert ihn auf, ins Dorf zurückzukehren. Es gäbe kein Gerede mehr; im Gegenteil: heute wüssten alle, dass seine Tochter damals belästigt worden sei. – Gemeinsam bauen sie die Wasserleitung. – Die Familie (außer dem Vater) albert ausgelassen mit dem frischen Wasser herum. – Abends sitzen die beiden Schwestern in ihrem Zimmer und Gamila kramt in ihrem Kästchen mit Erinnerungsstücken, darunter ein Parfümfläschchen.
0:16-0:22

S 5

Vater und Sohn fahren mit dem Traktor in den Wald und fällen Bäume. Shukri findet ein kaputtes Transistorradio. Beim Wasser lassen hört der Vater ein Geräusch und die beiden verstecken sich. Doch es ist nur ein Hubschrauber, wie sie erleichtert feststellen. Shukri sieht, dass sein Vater sich vor Angst in die Hosen gemacht hat und lacht ihn aus.
0:22-0:26

S 6

Abend: Die Familie bereitet das Abendessen am Feuer vor. – Gamila sitzt abseits. – Morgen: Der Vater öffnet gewaltsam ein Gebäude, derweil Gamila mit einem Buch faul in der Sonne liegt und das Wasser aus einem Schlauch in ein Beet laufen lässt. – Vater und Sohn sprechen über Frauen. – Der Vater vertreibt Gamila mit dem Wasserschlauch vom Beet. – Beim Abendessen sitzt Gamila wieder abseits.
0:26-0:31

S 7

Morgen: Der Vater stellt fest, dass die Leitung beschädigt wurde. Beim Frühstück diskutieren die Eltern über Shukris Schulbesuch. – Der Vater kauft Ersatzteile. – Vater und Sohn bauen einen Verschlag für die Wache an der Wasserleitung. Er zeigt Shukri seine Pistole. – Hamila arbeitet an ihrer Harfe. – Die beiden Schwestern bauen einen Stacheldrahtzaun und Gamila gesteht ihrer Schwester, dass sie die Leitung zerstört hat, um so ihren Geschwistern zu helfen (Musik). – Abend: Vater bei der Nachtwache. – Hamila sortiert ihre Hülsen und Zünder, Gamila liest Shukri aus ihrem Buch vor.

– Die Mutter bringt dem Vater etwas zu Essen. Gemeinsam sitzen sie am Feuer (Musik).
0:31-0:43

S 8

Shukri reitet auf dem Esel zur Schule (Musik). – Mutter und Tochter schneiden Gemüse im Beet. – Shukri kehrt ohne Esel mit zerrissenem Hemd zurück. Er hat sich in der Schule geprügelt. – Shukri und Gamila streiten. – Nach dem Abendessen geht Shukri zur Nachtwache und lernt dort aus dem Buch „Der Nahe Osten in der Neuzeit“. – Am nächsten Morgen spricht die Mutter mit dem Vater über das kommende „Id-el-Kebir-Fest“ (das Opferfest) und legt dabei das Kopftuch ab. Sie versucht, ihn zu überreden, Shukri weiter zu Schule gehen zu lassen. Er bleibt stur und sie legt ihr Kopftuch wieder an. – Der mit Farbe beschmierte Esel taucht wieder auf. Gamila übersetzt der Mutter die beleidigenden Worte, die auf dem Tier stehen: „Bruder der Hure“.
0:43-0:54

S 9

Hamila und ihre Mutter versuchen, die Schrift vom Esel abzuwaschen, doch man kann sie nur herauschneiden. – Gamila und Shukri streiten über Gamilas „Schande“. – (Musik). – Gamila hilft ihrer Mutter dabei, mit Holzkohle ihren Namen zu schreiben. Shukri kommt mit dem Radio dazu, für das er eine Batterie braucht. – Die Mutter erkundet mit den Kindern den geheimen Raum des Vaters. Gamila entdeckt ein altes Kleid, Halima eine echte Zither (Musik). – Am Abend findet der Vater die Familie beim ausgelassenen Opferfest. Er stellt das Radio ab und macht ihnen Geschenke. Als Gamila ihr Kleid nicht sofort anprobieren will, kommt es zum Streit, schließlich ohrfeigt er sie. Daraufhin zieht sie ihr Hemd aus und er wendet sich beschämt ab. – Draußen brennen die Köhlerfeuer lichterloh und die Familie versucht, sie zu löschen. Gamila erscheint im neuen Kleid, das wie

ein Brautkleid aussieht. Da fängt ihre Schwester Feuer und ruft „Mutter“ (das einzige Wort, das sie im ganzen Film spricht). Gamila rennt weg (Musik).
0:54-1:07

S 10

(Musik; Handkamera) Gamila allein auf der Straße. Sie sieht das Dorf und nimmt einen anderen Weg. – Der Rest der Familie räumt die Kohle in ein neues Gebäude. Mutter und Vater streiten darüber, dass sie nichts mehr zu essen haben. Als der Vater sich weigert, Gamila zu suchen, begibt sich der Rest der Familie auf die Suche nach ihr. – Der Vater erkundet Gamilas Kästchen, findet darunter das Buch „Der Intelligente“ von Mohamed Choukri, ein gemeinsames Foto von ihr und ihrem Freund und eine alte Postkarte, die der Vater ihr einst aus Kairo schickte. – Die Familie kehrt ohne Gamila zurück. – Vater und Sohn gehen im Wald auf Vogelfang. Der Vater demonstriert Shukri, wie man Wachteln ohne Messer tötet, indem man ihnen den Kopf abreißt. Shukri wirft ihm einen toten Vogel vor die Füße. – Beim Abendessen versucht sich Shukri in kleinen Gesten der Rebellion gegen den Vater.
1:07-1:17

S 11

Morgen: Der Vater hört Hamila Zither spielen und macht absichtlich Krach. – Abend (Musik): Der Vater bei der Nachtwache – Gamila ist vor einem Gewitter in eine Höhle geflohen. – Erneut fordert die Mutter den Vater auf, Gamila zu suchen. – Gamila legt sich erschöpft schlafen. – Der Vater betrachtet bei der Nachtwache das alte Foto von sich aus Gamilas Kästchen.
1:17-1:22

S 12

Gamila bricht auf der Straße zusammen. Der Vater findet sie (Musik) und trägt sie zurück. – Zuhause sperrt er sie ins Kohlelager und verbrennt vor ihren Augen das Kästchen mit ihren

Erinnerungen. Hamila findet die Überreste des Kästchens, die Mutter geht zu ihrer eingesperrten Tochter. Hamila spielt Zither. Der Vater kehrt zurück. Shukri versucht ihn zu überreden, Gamila freizulassen. Der Vater antwortet nicht. Shukri nimmt einen Hammer und schlägt auf das Schloss ein. Der Vater stößt ihn weg, doch Shukri macht weiter. Der Vater ohrfeigt ihn und schlägt ihn dann nieder, doch die Tür ist bereits offen. Hamila geht hinein und nimmt ihre Schwester in den Arm.
1:22-1:32

S 13

Abend: Der Vater sitzt alleine im Hof und schickt Shukri zur Leitung. Dann stellt er sich unter die Dusche. Dort sieht er sich selbst mit der Waffe in der Hand, wie er auf eine Zielscheibe in Gestalt eines Soldaten anlegt (Montagesequenz). Er rasiert sich, zieht seinen besten Anzug an und geht fort. Shukri bei der Nachtwache. Das Geräusch eines Hammers ertönt, er geht nachschauen (Montagesequenz). Vor ihm steht ein Mann, der seinen Pullover ins Gesicht gezogen hat. Darunter erkennt Shukri das nun unraisierte Gesicht seines Vaters. Er schlägt ihn nieder. – Morgen: Die Mutter findet ihren Sohn am Köhlerfeuer. Er fiebert, die Frauen pflegen ihn. – Neuer Morgen: Mutter und Töchter arbeiten am Köhlerfeuer, als Shukri durch die Tür nach draußen tritt (Musik). Er geht zu ihnen, zieht den Pullover ins Gesicht wie zu Beginn des Films sein Vater. Gemeinsam arbeiten sie weiter (Musik). – Abspann.
1:32-1:41

Materialien

Materialien

Der Regisseur Tawfik Abu Wael

Tawfik Abu Wael wurde 1976 in der palästinensischen Stadt Um el-Fahim in Israel geboren. Nach dem Abitur studierte er Filmregie an der Universität Tel Aviv.

In den Jahren 1996 bis 1999 arbeitete er im Filmarchiv der Universität und als Lehrer für Schauspiel an der Hassan Arafe Schule in Jaffa. Seit 1997 ist er zudem als freier Produktionsleiter und Regisseur tätig. Internationale Aufmerksamkeit erreichte er mit seinem im Jahr 2001 entstandenen kurzen Spielfilm DIARY OF A MALE WHORE, der von einem männlichen Prostituierten in Tel Aviv handelt und frei nach der Kurzgeschichte „Das nackte Brot“ von Mohamed Choukri entstand. Große Beachtung fand auch sein knapp einstündiger Kurzdokumentarfilm WAITING FOR SALLAH EL-DIN, eine ironische Anspielung auf Samuel Becketts Drama „Warten auf Godot“, in dem Tawfik Abu Wael vier verschiedene Palästinenser in Ost-Jerusalem porträtierte. Beide Filme liefen in ausgewählten deutschen Programmkinos und auf internationalen und deutschen Filmfestivals.

Der im Jahr 2004 realisierte Film ATASH – DURST ist Tawfik Abu Waels erster abendfüllender Spielfilm.



Die Palästinensische Bevölkerung in Israel

ATASH – DURST ist ein palästinensischer Film aus Israel. Der Filmemacher Tawfik Abu Wael ist Palästinenser mit israelischem Pass, ein so genannter 1948er-Palästinenser. 1947/48 wurde im Zuge der Staatsgründung Israels und des anschließenden Palästina-Kriegs ein großer Teil der palästinensischen Bevölkerung aus dem heutigen israelischen Staatsgebiet vertrieben. Etwa 150.000 Menschen blieben in ihrer Heimat, der Rest ging ins Exil. Die städtischen Zentren wurden zerstört und die städtische Bevölkerung weitgehend vertrieben. Heute schätzt man die Zahl der in Israel lebenden Palästinenser auf bis zu anderthalb Millionen, das sind 20 bis 25 Prozent der israelischen Bevölkerung und somit die größte Minderheit im jüdischen Staat. Die palästinensische Bevölkerung in Israel lebt unter deutlich besseren Bedingungen als die Palästinenser in den besetzten Gebieten. Israelische Palästinenser können sich in Israel frei bewegen und haben Zugang zu den Universitäten. Die Einreise ins Westjordanland und nach Gaza ist ihnen jedoch wie allen Israelis untersagt. Palästinensische Kinder in Israel besuchen staatliche israelische Schulen, die jedoch arabischsprachig sind. Abgesehen von einigen privaten Modell-Schulen werden jüdische und arabische Kinder nach wie vor getrennt voneinander unterrichtet. Wie in den jüdischen Schulen auch, wird in den arabischen Bildungseinrichtungen nur europäische und keine arabische Geschichte unterrichtet, ebenso verhält es sich mit dem Geografie-Unterricht. Da Palästinenser (abgesehen von Beduinen und Drusen) nicht zur Armee gehen dürfen, haben sie entsprechend eingeschränkte Karrierechancen, da diese in Israel auch von der militärischen Laufbahn abhängen. Insofern ist für sie eine gute Schulbildung von größter Bedeutung. Das führt zu einer recht hohen sozialen Mobilität innerhalb der palästinensischen Gesellschaft in Israel.

Die palästinensischen Staatsbürger/innen zahlen reguläre Steuern, die jedoch kaum in die Infrastruktur der palästinensischen Gemeinden investiert werden. Um el-Fahim, die Geburtsstadt Tawfik Abu Waels, in dessen unmittelbarer Nähe der Film gedreht wurde, ist Israels größte rein palästinensische Stadt. Doch die Einheimischen fühlen sich von den Entwicklungen auch ihrer näheren Umgebung abgeschnitten und sprechen von einem Dorf. Auch die gesellschaftlichen Strukturen sind dörflich geblieben. Allerdings ist die Gesellschaft (anders als die Familie zu Beginn des Films) nicht im Stillstand. Wie in weiten Teilen der globalisierten Welt findet eine rasante Individualisierung statt.

Die Situation palästinensischer Frauen in Israel erklärt sich durch die ökonomischen Bedingungen. Frauen aus der Oberschicht, die zumeist in den städtischen Zentren leben, sind frei in ihren Entscheidungen. Sie heiraten den Mann, den sie lieben, studieren, arbeiten, reisen und bleiben, auch wenn sie Mütter werden, weit weniger im Hause als dies in Deutschland der Fall ist. Die Kluft zwischen Stadt und Land ist jedoch wesentlich größer als hierzulande und die gesellschaftlichen Hierarchien wirken in der ehemals feudalen Gesellschaft nach, die „Palästina“ bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts war. Dabei ist die palästinensische Gesellschaft in Israel traditionell nicht religiös. Sie ist nicht mehr und nicht weniger muslimisch geprägt als die europäische Gesellschaft christlich. Frauen aus einfachen Verhältnissen werden oft an einen Versorger verheiratet und wohnen bis zur Ehe in der elterlichen Familie. Aufgrund der Armut kann dies sehr spät im Leben sein, so dass immer mehr Frauen erst mit über dreißig Jahren heiraten. Andere werden sehr jung an wesentlich ältere Männer verheiratet. Diese Frauen arbeiten entweder aus ökonomischer Notwendigkeit, um die Familie mit zu ernähren, oder sie bleiben aufgrund der schlechten Situation am Arbeitsmarkt zu Hause.



Geschichte des palästinensischen Films

Vor fünfzehn Jahren beantwortete der palästinensische Filmemacher Michel Khleifi die Frage nach dem palästinensischen Kino mit den Worten: „Wie kann ich behaupten, es gäbe ein palästinensisches Kino? Gibt es ein senegalesisches Kino? Nein, es gibt nur ein paar Leute, die Filme machen. Vielleicht kann man nach weiteren fünf Filmen von einem ‘Michel-Khleifi-Kino’ sprechen. Ein Kino zu haben, bedeutet einen Markt zu haben, einen eigenen Code in den Bildern. Wir haben kein palästinensisches Kino, bestenfalls einige Ansätze.“ Daran hat sich bis heute nur wenig geändert; allerdings gibt es inzwischen deutlich mehr als nur eine/n palästinensischen Filmemacher/in und es gibt auch eine Vielzahl verschiedener Filme zu fast allen Themen, die die palästinensische Gesellschaft bewegen.

Die ersten eigenständigen palästinensischen Filme entstanden Ende der 1960er-Jahre, also siebenzig Jahre nach Erfindung des Kinos. Finanziert und produziert von der Palästinensischen Befreiungsorganisation PLO, waren sie

häufig reine Propagandafilme, deren Ziel die Darstellung des Kampfes der PLO und die Dokumentation des Leids der palästinensischen Flüchtlinge waren, kurzum: Filme als ein Mittel im Kampf um die Befreiung der Palästinensischen Gebiete. Die Filmemacher/innen waren zumeist Palästinenser, die im arabischen Exil in den dortigen Filmbranchen gearbeitet hatten, aber feststellen mussten, dass ihre ureigenen Themen und Probleme dort auf keinerlei Resonanz stießen. Doch hatten sie allesamt mit demselben Problem zu kämpfen: Die meisten von ihnen hatten die Palästinensischen Gebiete noch nie betreten und auf Grund der rigiden Besatzungspolitik war ihnen eine Einreise in ihre alte Heimat verwehrt. So schickten sie ausländische Kamerateams mit genauen Anweisungen in die besetzten Gebiete, um dann im Exil das gedrehte Material selbst zu schneiden. Bis 1982, als die Strukturen der PLO im Libanon nach dem Einmarsch der israelischen Armee zerschlagen wurden, unterhielt die PLO nicht nur eine Filmabteilung sondern auch ein umfangreiches Archiv. Beide wurden jedoch nach der Vertreibung der PLO nach Tunis nie wieder im vorherigen Umfang aufgebaut.

Fast zur selben Zeit rührten sich im westlichen Exil die ersten Autorenfilmer/innen, deren Gemeinsamkeit eine deutlich andere Vorstellung vom palästinensischen Kino war: „Wenn sie mit diesen Filmen die Sache der palästinensischen Revolution voranbringen, dann enthalten sie auch Elemente, die Ihnen sehr schnell verraten, dass es sich um Filme zum Thema Palästina handelt. Aber das ist natürlich kein Kino, sondern ein cineastischer Reflex auf die Wirklichkeit.“ (Michel Khleifi) Vor allem sein Name stand damals im Westen allein für das gesamte palästinensische Filmschaffen: Michel Khleifi. Er studierte in Brüssel Theater, fand eher zufällig zum Film und debütierte 1980 mit dem abendfüllenden Dokumentarfilm *EINE FRAU ... EIN LAND/LA MEMOIRE FERTILE*, das Porträt zweier palästinensischer Frauen aus zwei Generationen. Die erklärte Absicht des Filmemachers war es, „arabische, aber auch andere Zuschauer dafür zu sensibilisieren, dass die Frau eine wesentliche Rolle in der Geschichte spielt“. Lange Zeit stehen Khleifi und seine Filme wie *HOCHZEIT IN GALILÄA* (1986), der zugleich der erste von einem Paläs-



tinenser in den Palästinensischen Gebieten gedrehte Film war, und DAS LIED DER STEINE (1990) fast alleine für das palästinensische Kino. Es sind Filme, die nicht nur die aktuelle politische Lage der Menschen und ihre Sehnsucht nach ihrem Land spiegeln, sondern auch einen durchaus kritischen Blick auf die innerpalästinensischen Zustände werfen.

Mitte der 1990er-Jahre betritt eine neue Generation die Bühne des palästinensischen Kinos und der palästinensischen Kultur insgesamt. Hatten sie bislang zumeist im Exil gearbeitet, kehren sie jetzt – nach Abschluss der Friedensverträge von Oslo – in ihre Heimat zurück. In dieser Phase relativer Ruhe und voller Hoffnung auf Frieden und einen eigenen Staat wenden sich die Filme dieser dritten Generation immer mehr den inneren Konflikten zu. Das Ergebnis ist ein differenziertes Filmschaffen, in dem zwar die Besatzung und ihre Folgen nach wie vor präsent sind, aber auch Versuche, sich neben dem Konflikt vor allem der Demokratisierung der eigenen Gesellschaft zu widmen. Unter den Filmemachern/innen findet sich nun auch ein hoher Anteil von Frauen, die sich auf ihre ganz eigene Weise mit der palästinensischen Wirklichkeit auseinandersetzen. Zu ihnen zählen etwa Azza El-Hassan (NEWS TIME, 2001) aber auch Ula Tabari (PRIVATE INVESTIGATION, 2002), die sich als Palästinenserin mit israelischem Pass mit einem Aspekt palästinensischer Realität beschäftigt, der im Westen allzu oft in Vergessenheit gerät: den Palästinensern, die (nach wie vor) in Israel leben und (wie auch Tawfik Abu Wael) die israelische Staatsbürgerschaft haben.

Es entstehen, wie der Filmemacher Sobhi al-Zobaidi es 2002 beschrieb „Filme, die so fragmentarisch und hybrid sind wie die eigene Definition von Identität der Filmemacherin/des Filmemachers. Es sind persönliche Filme, die eher von Erinnerungen als historischen ‘Fakten’ leben und eher mit Ironie und Sarkasmus als mit Romantizismus und/oder Patriotismus vermischt sind.“ Der bekannteste Vertreter dieser Strömung ist Elia Suleiman, dessen GÖTTLICHE INTERVENTION es auch in die deutschen Kinos schaffte. Das palästinensische Filmschaffen hat in Deutschland an Präsenz gewonnen; vor allem auf kleineren Festivals und in Filmreihen bietet sich die Möglichkeit, zahlreiche Kurzfilme aus den Palästinensischen Gebieten zu sehen. Das thematische Spektrum dieser Filme reicht von den Folgen der Besatzung für die Kinder über die Zubereitung des palästinensischen Nationalgerichts bis hin zu Porträts bekannter Politiker/innen und Literaten/innen.

Der Ausbruch der Zweiten Intifada im Herbst 2000 beendete nicht nur eine Phase der Hoffnung, er verändert auch das Filmschaffen (wie das gesamte Kulturschaffen) und zwar in überraschender Weise: Denn die „Neue Generation“ (arabisch „al-Jil al-Jadid“) von Kulturschaffenden wendet sich nicht – wie man erwarten könnte – wieder der Agitation und Propaganda zu; ganz im Gegenteil. Diese zumeist recht jungen Künstler/innen eint vor allem die Haltung, sich bewusst nicht mit der Besatzung und ihren Folgen zu befassen: „Die Leute haben die Nase voll von immer denselben Bildern, immer demselben Gejammer. So als

hätten wir nichts zu sagen, außer uns als Opfer darzustellen. Ich denke einfach, dass es ein Angriff auf meine persönliche Freiheit ist, stets die Opferrolle einzunehmen. Ich liebe die Menschen und ich liebe das Kino und die Wirklichkeit ist viel komplexer.“ (Tawfik Abu Wael). Die neue Generation will weg von den ewig gleichen Themen und den immer gleichen Bildern von Besatzung und Widerstand, Terror und Gegenterror. Manche von ihnen – etwa der Schriftsteller Akram Mussallam – gehen dabei so radikal vor, dass sie ihre Arbeiten nochmals von Freunden prüfen lassen, damit in ihnen auch jeder noch so winzige Verweis auf den Nahostkonflikt vermieden wird.

Filmografie palästinensischer Filme (Auswahl)

Das palästinensische Filmschaffen befindet sich in einer schwierigen Situation, denn solange es noch keinen palästinensischen Staat gibt, lässt sich auch nicht von einem nationalen Kino sprechen. Viele palästinensische Filmemacher/innen nennen daher „Palästina“ als Produktionsland ihrer Filme, um ihre spezifische Identität im Rahmen der meist internationalen Produktionen hervorzuheben. Denn die meisten palästinensischen Filmschaffenden leben und/oder arbeiten im Exil und können ihre Filme nur mithilfe europäischer Fördergelder realisieren. Bei den folgenden aufgelisteten Filmen ist nur Hany Abu-Assads Spielfilm RANA'S WEDDING von palästinensischer Seite finanziell gefördert worden und zwar durch die Palestine Film Foundation, einer Filmförderung der Palästinensischen Autonomiebehörde.

DER SCHLÜSSEL (AL-MIFTAH), 1975, Regie: Ghaleb Shaat, Dokumentarfilm

EINE FRAU ... EIN LAND (ADH-DHAKIRA AL-KHISHBA/LA MEMOIRE FERTILE), 1980, Regie: Michel Khleifi, Dokumentarfilm

HOCHZEIT IN GALILÄA (URS AL-GALILI), 1987, Regie und Drehbuch: Michel Khleifi, Spielfilm

DAS LIED DER STEINE (NASHID AL-HAGAR/LE CANTIQUE DES PIERRES), 1990, Regie und Drehbuch: Michel Khleifi, Spielfilm



CURFEW (HATTA ISHAAR AHKAR), 1994, Regie und Drehbuch: Rashid Mashrawi, Spielfilm

HAIFA, 1997, Regie und Drehbuch: Rashid Mashrawi, Spielfilm

CHRONIK EINES VERSCHWINDENS (CHRONICLE OF A DISAPPEARANCE), 1997, Regie und Drehbuch: Elia Suleiman, Spielfilm

CYBER PALESTINE – BETHLEHEM 2000 PROJEKT, 1999, Regie: Azza El Hassan, Mai Massri, Sobhi al-Zobaidi, Rashid Mashrawi, Elia Suleiman, Kurzfilmkompilation

LIGHT AT THE END OF THE TUNNEL (DAOU AKHIR AN-NAFAQ), 2002, Regie und Drehbuch: Sobhi al-Zobaidi, Dokumentarfilm

DIARY OF A MALE WHORE (YAWMIYAT AHIR), 2001, Regie und Drehbuch: Tawfik Abu Wael, Kurzspielfilm

NEWS TIME, 2001, Regie: Azza El-Hassan, Dokumentarfilm

WAITING FOR SALLAH EL-DIN (NATREEN SALLAH EL-DIN), 2001, Regie: Tawfik Abu Wael, Dokumentarfilm

GÖTTLICHE INTERVENTION – EINE CHRONIK VON LIEBE UND SCHMERZ (YADON ILAHEYA), 2002, Regie und Drehbuch: Elia Suleiman, Spielfilm

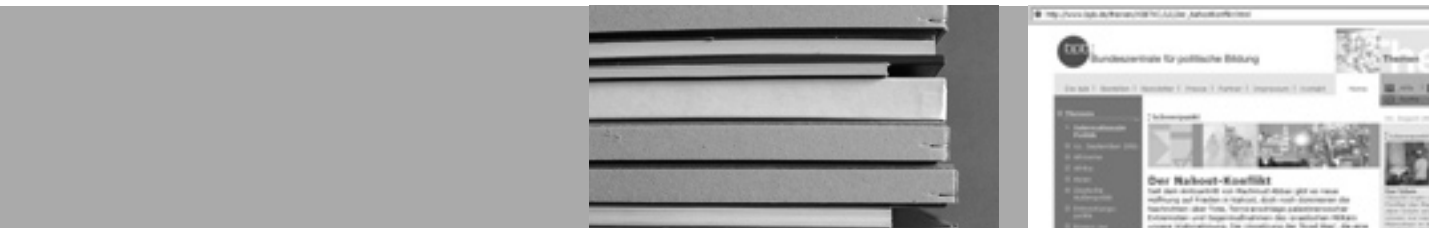
PRIVATE INVESTIGATION, 2002, Regie und Drehbuch: Ula Tabari, Dokumentarfilm

RANA'S WEDDING, 2002, Regie: Hany Abu-Assad, Spielfilm

ROUTE 181, 2003, Regie und Drehbuch: Michel Khleifi und Eyal Sivan, Dokumentarfilm

ATASH – DURST (ATASH), 2004, Regie und Drehbuch: Tawfik Abu Wael, Spielfilm

PARADISE NOW (AL-JENNA-AN), 2005, Regie und Drehbuch: Hany Abu-Assad, Spielfilm



Arijon, Daniel: Grammatik der Filmsprache, Frankfurt am Main 2003

Bundeszentrale für politische Bildung (Hrsg.): Islam. Aus Politik und Zeitgeschichte, B-48/2004, Bonn 2004

Bundeszentrale für politische Bildung (Hrsg.): Israel, Informationen zur politischen Bildung, Nr. 278, Bonn 2003

Monaco, James: Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien, Reinbek 2000

Kandorfer, Pierre: Lehrbuch der Filmgestaltung. Theoretisch-technische Grundlagen der Filmkunde, Gau-Heppenheim 2003

Kashua, Sayed: Tanzende Araber, Berlin 2002

Krämer, Gudrun: Geschichte Palästinas. Von der osmanischen Eroberung bis zur Gründung des Staates Israel, München 2002

Farzanefar, Amin: Kino des Orients – Stimmen aus einer Region, Marburg 2005

Shafik, Viola: Der arabische Film. Geschichte und kulturelle Identität, Bielefeld 1999

Haus der Kulturen der Welt (Hrsg.): DisORIENTATION. Zeitgenössische arabische Künstler aus dem Nahen Osten. Die Kunst- und Kulturszene im Nahen Osten, Berlin 2003

Klein, Uta (Hrsg.): Die Anderen im Inneren: Die arabisch-palästinensische Bevölkerung in Israel, Düsseldorf 2003 (Schriftenreihe des DIAK Nr. 38)

Perthes, Volker: Geheime Gärten, Bonn 2005 (Schriftenreihe Band 477 der Bundeszentrale für politische Bildung)

Schiffer, Manuel: Konflikte um Wasser – ein Fallstrick für den Friedensprozess im Nahen Osten? In: Aus Politik und Zeitgeschichte, Heft 11/1995

www.mecfilm

Site des Verleihs mec film (middle eastern cinemas), des einzigen deutschen Verleihs, der sich auf Filme aus den Palästinensischen Gebieten und Israel spezialisiert hat

www.terre-des-femmes.de

Homepage eines Vereins, der sich weltweit für die Menschenrechte der Frauen einsetzt; umfangreiche Informationen zum Thema „Ehrenmord“

www.adalah.org/eng/index.php

englischsprachige Site einer Menschenrechtsorganisation, die sich mit der Situation der palästinensischen Israelis befasst

www.diak.org

Site des Deutsch-Israelischen Arbeitskreises für Frieden im Nahen Osten e.V., umfangreich Informationen, Links und Publikationen aus und über die Region

www.qantara.de

gemeinsame Site von Bundeszentrale für politische Bildung, Deutsche Welle, Goethe-Institut und Institut für Auslandsbeziehungen. Informationen zu Themen rund um den Islam und die Verständigung zwischen den Kulturen

www.palestinefilmorg.com

englischsprachige Site des Londoner „Palestine Film Festival“, das seit 1999 jährlich stattfindet

www.carthage2004.org

englischsprachige Site der alle zwei Jahre stattfindenden „Journées Cinématographiques de Carthage“; ein nordafrikanisches Filmfestival mit den Schwerpunkten afrikanischer und arabischer Film

Publikationsverzeichnis

Herbst 2005

Filmpädagogisches, themenorientiertes Begleitmaterial zu ausgewählten nationalen und internationalen Kinofilmen. Auf 16 bis 24 Seiten Inhalt, Figuren, Thema und Ästhetik des Films; außerdem Fragen, Materialien, ein detailliertes Sequenzprotokoll und Literaturhinweise. Aktuelle Hefte sind auch online abrufbar unter

www.bpb.de/filmhefte

100 Schritte	Bestell-Nr. 8191
Aimée und Jaguar	Bestell-Nr. 8218
Ali	Bestell-Nr. 8235
Alles auf Zucker!	Bestell-Nr. 8181
American History X	Bestell-Nr. 8223
Atash	Bestell-Nr. 8172
Das Baumhaus	Bestell-Nr. 8221
Beautiful People	Bestell-Nr. 8203
Black Box BRD	Bestell-Nr. 8237
Blue Eyed	Bestell-Nr. 8240
Bowling for Columbine	Bestell-Nr. 8233
Buud Yam	Bestell-Nr. 8173
Comedian Harmonists	Bestell-Nr. 8205
Die Distel	Bestell-Nr. 8219
Do the Right Thing	Bestell-Nr. 8208
Drei Tage	Bestell-Nr. 8209
East is East	Bestell-Nr. 8199
Ein kurzer Film über die Liebe	Bestell-Nr. 8214
Elling	Bestell-Nr. 8196
Erin Brockovich	Bestell-Nr. 8193
Das Experiment	Bestell-Nr. 8216
Falling Down – Ein ganz normaler Tag	Bestell-Nr. 8204
Die fetten Jahre sind vorbei	Bestell-Nr. 8184
Fremder Freund	Bestell-Nr. 8195
Gegen die Wand	Bestell-Nr. 8187
Geheime Wahl	Bestell-Nr. 8192
Good Bye, Lenin!	Bestell-Nr. 8234
Hass	Bestell-Nr. 8206
Hejar	Bestell-Nr. 8227
Im Gully	Bestell-Nr. 8212
Im toten Winkel – Hitlers Sekretärin	Bestell-Nr. 8239
In This World	Bestell-Nr. 8229
Die Jury	Bestell-Nr. 8200
Kick it like Beckham	Bestell-Nr. 8190
Kinder des Himmels	Bestell-Nr. 8232
Klassenleben	Bestell-Nr. 8180
Kombat Sechzehn	Bestell-Nr. 8171
Korczak	Bestell-Nr. 8213
Kroko	Bestell-Nr. 8189
Kurische Nehrung	Bestell-Nr. 8211
Das Leben ist schön	Bestell-Nr. 8225
Leni ... muss fort	Bestell-Nr. 8222
Lichter	Bestell-Nr. 8231
Lumumba	Bestell-Nr. 8176
Luther	Bestell-Nr. 8197
Montag	Bestell-Nr. 8220
Mossane	Bestell-Nr. 8178
Muxmäuschenstill	Bestell-Nr. 8188
Das Netz	Bestell-Nr. 8186
Der neunte Tag	Bestell-Nr. 8183
Oi! Warning	Bestell-Nr. 8215
Paradise Now	Bestell-Nr. 8170
Propaganda	Bestell-Nr. 8236
Rosenstraße	Bestell-Nr. 8230
Sankofa	Bestell-Nr. 8175
Schildkröten können fliegen	Bestell-Nr. 8169
Das schreckliche Mädchen	Bestell-Nr. 8194
Der Schuh	Bestell-Nr. 8210
Sommersturm	Bestell-Nr. 8185
Sophie Scholl – Die letzten Tage	Bestell-Nr. 8179
Die Sprungdeckeluhr	Bestell-Nr. 8207
Status Yo!	Bestell-Nr. 8182
Swetlana	Bestell-Nr. 8224
Der Taschendieb	Bestell-Nr. 8217
Touki Bouki	Bestell-Nr. 8174
Der Untertan	Bestell-Nr. 8198
Wie Feuer und Flamme	Bestell-Nr. 8238
Das Wunder von Bern	Bestell-Nr. 8228
Willkommen im Tollhaus	Bestell-Nr. 8202
Yaaba	Bestell-Nr. 8177
Zug des Lebens	Bestell-Nr. 8201

Autor ■ ■ ■ ■



Lutz Gräfe

geb. 1957 in Köln, Studium der Politischen Wissenschaft, Soziologie und Geschichte in Bonn. Filmkritiker u.a. für film-dienst, Kinder- und Jugendfilmkorrespondenz, Lexikon des Kinder- und Jugendfilms, WDR und Deutschlandfunk.



www.kinofenster.de

– eine Online-Publikation der Bundeszentrale für politische Bildung für den Film- und Bildungsbereich.



www.fluter.de/film
Das Jugendmagazin der Bundeszentrale für politische Bildung

Thema Israel? Thema Arabische Welt?



Eine Fülle weiterer Informationen und Materialien bietet www.bpb.de, die Website der Bundeszentrale für politische Bildung/bpb. Die Themenschwerpunkte „Der Nahost-Konflikt“ sowie „Islam“ halten unter anderem Themenblätter, Interviews und Linksammlungen bereit – dazu das Heft „Israel“ der Informationen zur politischen Bildung, die Ausgabe „Internationale Wasserpolitik“ von Aus Politik und Zeitgeschichte, der Beilage zur Wochenzeitung Das Parlament, die sich in einem Beitrag insbesondere mit der Wasserkrise im Nahen Osten befasst, oder Filmhefte zu dem iranisch-italienischen Spielfilm „Geheime Wahl“ (2001) und dem iranischen Spielfilm „Reise nach Kandahar“ (2001). In der Schriftenreihe erschienen sind die Publikationen „Geheime Gärten“ und „Kleines Islam-Lexikon“, die auch online bestellt werden können. Reportagen und Interviews über Gesellschaft und Politik im Nahen Osten finden Sie zudem unter den Schlagworten „Israel“ oder „Naher Osten“ in fluter.de, dem Online-Jugendmagazin der bpb. Die Dokumentation „Leben in zwei Welten – Jugend in Israel“ (1994) aus dem AV-Medienkatalog wird darüber hinaus von zahlreichen Landesmedienzentren und -bildstellen verliehen.

Politisches Wissen im Internet www.bpb.de