



Timimoun
ein Film von Michael Roes

Timimoun



Hier in der Stadt gibt er sich unnahbar und hart; mit einer Hand sofort am Messer, wenn er seine Ehre angegriffen glaubt, ganz wie man es von einem zurückgebliebenen Oasenbauern erwartet. Dabei bin ich gar nicht so! Und doch ertappt er sich immer wieder bei diesem ihm selber fremden Verhalten. Es genügt ein Wort, ein Blick, und sie haben mich wieder da, von wo ich mich längst entfernt glaubte: Erklärt dem Beduinen mal, was ein Pariser ist! Der hat's doch bisher nur mit einem Ziegendarm getrieben! – Bin viel zu langsam, zu ungewitzt für eine schlagfertige Erwiderung. So bleibt mir nur der Griff zum Messer. Das geht so lange gut, wie andere dabei sind und ich mir sicher sein kann, daß sie sofort dazwischen gehen. Ich wüßte nicht, was ich tun sollte, wenn sie mir nicht in den Arm fielen.

Natürlich, bin eine Weile in einem Boxverein. Eigentlich gar keine schlechte Idee. Immerhin lerne ich Nadir kennen.

Doch von Anfang an gehöre ich nicht dazu. Gehe zwar mit ihnen nach dem Training noch zu einem Imbiß und einem heimlichen Schluck

in ihr Stammlokal, verabschiede mich dann aber schnell von den Vereinskumpanen. Will nicht mehr dabei sein, wenn ihre endlosen Diskussionen über Autos, Fußball, Frauen, Gott und den Koran losgehen. Laut. Aggressiv, aber immer in aller Brüderlichkeit! Wir alle sind Brüder! Auch wenn nicht viel fehlt, uns aus Rechthaberei oder blankem Haß den Schädel einzuschlagen. Diese übertriebene, demonstrative Brüderlichkeit, Hände knallen zusammen, daß es schmerzt, und die freundschaftlichen Schläge auf die Schultern und in den Nacken, die einem fast das Genick brechen. Die Männlichkeit beweisen, die niemand in Frage gestellt hat, immer und immer wieder, wer hat den Längsten, wer hat die meisten Fotzen gefickt, wer kann ein Dutzend Mal hintereinander abspritzen ...

Nadir ist der einzige, der den Mund nur aufmacht, um sich eine weitere Portion Kuskus hinein zu schieben. Wenn ich dann genervt vom Tisch aufstehe und mich mit kurzem Gruß verabschiede, zwinkert er mir zu, draußen auf ihn zu warten. Wenige Minuten später kommt er dann nach, und wir machen uns gemeinsam auf den Heimweg, reden wenig, und wenn, dann wie zwei Kameraden, die einander nichts beweisen müssen.

Manchmal kommt er noch mit ins Atelier, um mit Laid einen Joint zu rauchen oder ihm die Bücher zurückzugeben, die er sich von Laid geliehen hat. Hätten wir das vor den Augen der anderen gemacht, den Austausch von Büchern, dann hätten wir wieder das übliche Gespött gehört: Nun schaut euch diese Leseschwuchteln an! Lesen scheint noch unanständiger zu sein als nicht mit ihnen um die Wette zu saufen.

Auszug aus dem Roman „Weg nach Timimoun“ von Michael Roes; S. 15–17



Den ersten Krieg führte Agamemnon gegen Tantalos, den König von Pisa. Er tötete ihn im Kampf und zwang seine Witwe Klytaimnestra, ihn zu heiraten. Klytaimnestra gebar dem Agamemnon einen Sohn namens Orestes und die Töchter Elektra, Iphigeneia und Chrysothemis.

Klytaimnestra hatte wenig Grund, Agamemnon zu lieben. Er hatte nicht nur ihren früheren Gemahl und das neugeborene Kind an ihrer Brust ermordet. Er zog auch in einen Krieg gegen Troja, dessen Ende nicht abzusehen war, hatte seine Tochter Iphigeneia für einen guten Wind geopfert und brachte nach zehnjähriger Abwesenheit eine Geliebte, die Prophetin Cassandra, nach Mykene heim. So schwor sich Klytaimnestra mit ihrem neuen Gefährten Aigistos, den heimgekehrten Agamemnon zu töten.

Mit seinem Freund Pylades kehrt darauf Orestes aus der Fremde zurück, um seinen Vater zu rächen.

Am Grab des Vaters trifft Elektra ihren verschollenen Bruder Orestes. Er gibt sich ihr zu erkennen und berichtet, daß Apollon ihn beauftragt habe, die Blutrache zu erfüllen. Aber Orestes zögert noch vor dem Mord an seiner eigenen Mutter zurück. Zunächst tötet er den Thronräuber Aigistos. Die Todesschreie ihres neuen Gatten warnen Klytaimnestra zu spät. Verzweifelt versucht sie, an die Gefühle ihres Sohnes zu appellieren, aber Pylades erinnert seinen Freund an Apollons Auftrag.

Nachdem Orestes den Palast verlassen hat, erscheinen – nur ihm selber sichtbar mit ihrem entsetzlichen Aussehen – die unbarmherzigen Eriinyen, um ihn in den Wahnsinn zu treiben.

Orestie nach Michael Roes



Bei meiner ersten Algerienreise im Sommer 2001 bin ich mitten hinein geraten in das algerische Dilemma. Die Aufstände der kabylichen Jugend gegen die Regierung in Algier, gegen Arbeitslosigkeit, Behördenwillkür und Korruption hatten ihren Höhepunkt erreicht. Und der fundamentalistische Terror der FIS und ihrer Splittergruppen gegen die Bevölkerung war immer noch endemisch. – Zwei Monate habe ich in jenem Sommer in Tichy verbracht und unter den kabylichen Jugendlichen viele Freunde gewonnen. Hier wurde die Idee geboren, die Widersprüche des algerischen Alltags in einem Film einzufangen.

Inzwischen ist durch die politischen Ereignisse der vergangenen Monate das Land auch wieder ins deutsche Bewußtsein gerückt. Obwohl es seit jeher unmittelbarer Nachbar Europas und bedeutendstes Land Nordafrikas ist, war es in den Jahren des Terrors zu einem weißen Flecken auf unserer politischen Landkarte geworden. Aber in einer globalisierten Welt sind alle Konflikte zwischen der arabischen und westlichen Welt inzwischen auch innenpolitische Konflikte.

Der ersten Reise sind weitere gefolgt. Inzwischen gibt es auch intensive freundschaftliche Kontakte zur Film- und Theaterszene in Algerien, die auf besondere Weise unter den Ereignissen der letzten Jahre gelitten hat. Viele Künstler sind ermordet worden, andere leben im Exil. Eine neue, mutige Generation versucht, das brachliegende Kulturleben mit neuem Geist zu erfüllen. Alle haben unser Vorhaben begrüßt, einen Film in Algerien zu drehen, und uns ihre Unterstützung zugesagt.

Dieses Projekt fügte sich in eine langjährige intensive künstlerische Auseinandersetzung mit der arabischen Kultur ein. Ich hatte ein Jahr im Jemen gelebt und dort auch meinen ersten Spielfilm gedreht, mit jemenitischen Darstellern und Mitarbeitern in arabischer Sprache.

Im Oktober und November 2003 begann ich, mit algerischen Jugendlichen einen Dokumentarfilm, *Stadt des Glücks*, über die schwierige Situation gerade junger Leute im Land zu drehen. Unterstützt hatte mich dabei bereits einer der beiden Hauptdarsteller in *Timimoun*, Nadir Yousfi, der die Rolle des Pylades spielen wird.

Algerien, das mittlere der Maghrebländer, ist nach dem Sudan und vor der Demokratischen Republik Kongo das zweitgrößte Land des afrikanischen Kontinents. Es grenzt im Norden, dem eigentlichen Lebensraum, an das Mittelmeer, im Westen an Mauretanien, Marokko und die von Marokko beanspruchte Westsahara, im Süden an Mali und Niger und im Osten an Libyen sowie Tunesien.

Hinter dem nur schmalen, buchtenreichen Saum der Mittelmeerküste erhebt sich der steil ansteigende Tellatlas. Der durch Becken, Längs- und Quertäler gegliederte Gebirgszug erreicht östlich von Algier in der wildzerschluchteten Kabylei 2.308 m Höhe. Auf seiner Südseite fällt der Tellatlas zum Hochland der Schotts ab, das im Inneren zahlreiche abflusslose, versumpfte Salzseen, die sogenannten Schotts, aufweist. Der im Süden anschließende, parallel zur Küste und zum Tellatlas verlaufende Saharaatlas erhebt sich auf bis zu 2.328 m.

Südlich des Gebirgsabfalls breitet sich die algerische Sahara aus; sie nimmt 85% der Landesfläche ein.

Im April 2001 wurden Demonstrationen in der Kabylei, einer hauptsächlich von Berbern bewohnten Bergregion im Norden Algeriens, von der staatlichen Gendarmerie niedergeschlagen. Zur Entschärfung der Forderungen der Berber nach mehr Autonomie und demokratischer Partizipation begnadigte Präsident Bouteflika im August 2002 die Mehrheit der inhaftierten Demonstranten. Die Berbersprache Tamazight erhielt eine eher symbolische Anerkennung als „Nationalsprache“. Als Amtssprache neben Arabisch wurde sie nicht anerkannt. Auch den Forderungen nach Abzug der Gendarmerie aus der Kabylei kam der Präsident nicht nach.

Das UN-Menschenrechtskomitee zeigte sich in seinem Bericht zur Lage der Menschenrechte in Algerien vom November 2007 besorgt über zahlreiche Hinweise auf geheime Haftzentren. Es hebt außerdem hervor, daß es viele Berichte über Folterungen und Mißhandlungen durch den Militärgeheimdienst DRS gebe. Das Komitee kritisiert auch, daß zahlreiche Journalisten Opfer von Einschüchterungen sind und daß Frauen in der Ehe weiterhin diskriminiert werden.

Michael Roes über Algerien



Ich stehe am Eingang des Festzeltes, das man im Oasengarten, vor den Mauern der Stadt, anlässlich der Hochzeit unseres Cousins Yasir errichtet hat. Bin etwa zwölf Jahre alt. Ich schaue den tanzenden Männern zu. Die Frauen feiern getrennt von den Männern im Diwan des Brautvaters.

Mein Cousin Yasir, der Bräutigam, in seinem weißen Hochzeitsgewand und seiner Krone aus trockenen Myrtenzweigen, fesselt meinen Blick. Und Yasir erwidert diesen Blick. Ein trauriger Ernst liegt in seinen Zügen, obgleich es sein Hochzeitstag ist. Er verbirgt die Trauer über das Ende seiner Kindheit hinter der bis zum Zerreißen gespannten Anmut des begnadeten Tänzers. Die anderen Männer nehmen ihn in ihre Mitte und klatschen mit den Händen den Takt zu seinem pantherhaften Solo. Und doch ist es so, als seien die anderen gar nicht anwesend, und der Bräutigam tanze nur für mich abseitsstehenden Knaben auf der Schwelle.

Wie ein Blitz aus heiterem Himmel trifft mich ihre Ohrfeige. Schon geraume Zeit muß sie neben mir im Zelteingang gestanden haben und Zeugin des Blickwechsels zwischen mir und Yasir geworden sein. Eigent-

lich hat sie im Festzelt der Männer nichts zu suchen. Doch um derlei Sitten hat Assia sich nie geschert.

Mir schießen die Tränen in die Augen, eher aus Überraschung als aus Schmerz. Wenn sie selber von diesem Angriff auf ihren Bruder überrascht sein sollte, so läßt sie sich nichts davon anmerken. Sie sagt nur den einen Satz, leise, aber voller Ekel und Verachtung: Schau nicht so, Laid!

Auszug aus dem Roman „Weg nach Timimoun“ von Michael Roes; S. 27–28



Männerfreundschaften in der arabischen Welt

Kerim ist dreizehn, als seine Eltern ihn das erste Mal zum Psychiater schickten. Der Arzt in Algier bescheinigte ihm, „unnormal“ zu sein. Jungen, die sich zu Jungen hingezogen fühlten, verstießen gegen die Moral und den Koran. Kerim müsse sich ändern, sonst stehe ihm ein elendes Leben bevor. – Heute ist Kerim zweiundzwanzig Jahre alt. „Ich habe aufgehört, meine natürlichen Neigungen zu ersticken“, sagt er. „Aber mein Leben zwischen 13 und 18 war ein quälendes Ringen mit mir und der Therapie des Arztes.“

In einem Punkt hatte der weitsichtige Psychiater recht: Das Leben ist schwer für Homosexuelle in der arabischen Welt. Liegt es am Islam? Alle monotheistischen Religionen hadern mit der gleichgeschlechtlichen Liebe. Das Alte Testament hält zur Abschreckung die Geschichte von Lot in Sodom bereit. Auch in einigen westlichen Ländern liegen Verbote und Verfolgungen kaum zwei Jahrzehnte zurück.

Kerim hat seine braunen Haare nicht kurz geschoren, wie sonst bei algerischen Männern üblich. Im Übrigen ist er vorsichtig. „Algerier zelebrieren ihre männliche Identität.“ Also meidet er bunte Kleidung. Er hat den markigen Schritt des algerischen Machos verinnerlicht. Geht mit seinem Freund niemals Hand in Hand auf der Straße. „Ich gebe vor, wie die anderen zu sein, ich verstecke mich – aus Selbstschutz.“ Und wenn nicht? „Dann schlägt die Gesellschaft zu.“ Anschmauen, Beleidigungen, Prügel. Sichtbarkeit zieht Gewalt nach sich.

Auch im Libanon sind gleichgeschlechtliche Beziehungen verboten, aber wie so oft ist im lebendigen Beirut möglich, was sonst in der arabischen Welt nicht geht. Im Lichtspielhaus Morocco laufen Schwulenfilme, und bei Dunkin’ Donuts im Stadtzentrum kann man miteinander flirten und sich kennenlernen. In Beirut gibt es die einzige Organisation der arabischen Welt, die sich für die Rechte von Schwulen über die Grenzen hinweg einsetzt.

Vor wenigen Jahren sprengte die Polizei eine Homosexuellenparty auf einem Boot auf dem Nil. Die Besucher wurden festgebunden, blutig geschlagen und gefoltert. Dann veröffentlichte ein Verleger die Namen der Mißhandelten in seiner Zeitung. Am Ende der Spirale von Folter, Verrat und Verhaftung saßen über hundert Männer im Gefängnis.

Man blättert vergeblich im Koran, um dafür eine Erklärung zu finden. Hier geht es um den Männlichkeitswahn in den patriarchalischen Gesellschaften vieler muslimischer Länder. Der Mann muß beim Sex aktiv sein, sonst wird er zur Schande für die Männlichkeit.

Mit einem Aufruf zur Verteidigung der individuellen Freiheitsrechte wandten sich kürzlich 130 führende marokkanische Intellektuelle – darunter die bekanntesten Schriftsteller des Landes – an die Öffentlichkeit. Anlaß war die Affäre um eine angebliche Schwulenhochzeit in der nordmarokkanischen Provinzstadt Ksar El Kebir, welche die Stadt während Wochen ins Scheinwerferlicht der Öffentlichkeit rückte. Ein paar ins Internet gestellte Filmchen, die an einer feuchtfröhlichen Party gedreht worden waren und auf denen unter anderem Transvestiten zu sehen waren, führten zu einem öffentlichen Aufruhr, der hysterische Züge annahm und sich in einer gewalttätigen Demonstration entlud. Daß ein eifriger Imam kurz zuvor in einer Moschee zur Bestrafung der „dekadenten“ Festbrüder aufrief, dürfte dabei eine wesentliche Rolle gespielt haben.

Die nur knapp verhinderte Lynchjustiz von Ksar El Kebir wirft die Frage auf, wie es um die Situation homosexueller Menschen im vergleichsweise liberalen Maghreb steht. Dabei ist der Beobachter mit einem irritierenden Widerspruch konfrontiert. Denn einerseits galt der Maghreb stets als die Region, in der Homosexualität in erstaunlichem Ausmaß geduldet und in der Alltagskultur in einem gewissen Sinn verwurzelt war. Nicht ohne Grund pilgerten zahlreiche europäische Schwule im 19. und 20. Jahrhundert in den Maghreb, wo sie eine Art schwules Paradies zu finden glaubten. Bis weit in die sechziger Jahre, so schreibt der niederländische Soziologe Michiel Leezenberg in einer kürzlich erschienenen Nummer der Zeitschrift „Inamo“, habe im Maghreb eine „weitgehende Toleranz gegenüber öffentlichen homosexuellen Kontakten“ dominiert.

„Ein dichter Schleier überdeckt alles, was sich im Islam auf die Homosexualität bezieht“, diagnostiziert der Psychologe und Anthropologe Malek Chebel, der sich in mehreren Werken mit der Frage der Sexualität in der arabischen Welt beschäftigt hat. Das doppelte Tabu, das diesem Thema anhaftet, scheint derart stark zu sein, daß es kaum möglich ist, wissenschaftliche Forschung anzustellen oder allein schon

Betroffene zu finden, die sich offen über ihr Leben als Homosexuelle äußern mögen. So erstaunt es kaum, daß bis heute – so beklagt Chebel – keine einzige seriöse Studie über gelebte Homosexualität in der arabischen Welt existiert.

Eine Bresche in dieses Klima des Verschweigens und Sichversteckens hat Abdallah Taïa geschlagen. Der 35-Jährige, der in der Stadt Salé aufwuchs und später in Frankreich Literatur studierte, ist der erste marokkanische Schwule, der mit vollem Namen in der Öffentlichkeit zu seiner Neigung steht. In seinen stark autobiografisch geprägten Romanen tritt ein homosexueller Ich-Erzähler auf, und in mehreren Interviews hat sich Taïa als Schwuler geoutet. Vor allem diese Interviews hatten für den jungen Autor gravierende Folgen: Er wurde übel beschimpft, und mit seiner Familie kam es zum Bruch. Taïa bereut es nach eigenen Worten dennoch nicht, diesen Schritt gewagt zu haben.

Die in Tunesien erscheinende, unabhängige französischsprachige Wochenzeitung *Réalités* widmete der Homosexualität in Tunesien ein ganzes Dossier – eine für die arabische Presse ungewöhnliche Initiative. Darin wird der tunesische Anthropologe Malek Chebel mit der These zitiert, daß Homosexualität in der arabischen Welt früher einmal toleriert wurde: „In muslimischen Gesellschaften, in denen die Geschlechter getrennt leben, entwickeln junge Leute Gefühle für ihre jeweiligen Freundinnen oder Freunde. In den maghrebischen Ländern unterscheidet man nicht so klar wie im Westen zwischen Homo- und Heterosexualität. Dies erklärt sich unter anderem dadurch, daß in der klassischen arabischen Kultur unter den Eliten Bisexualität einen sehr hohen Stellenwert hatte und literarisch viel beschrieben wurde: Große Poeten, wie Abu Nawas, Omar Khayam und einige abbasidische Prinzen schwärmten über sie.“

Darüber hinaus bemerkt Chebel, daß „sich die islamische Tradition an sich nur sehr vage zur Frage der Homosexualität äußert. Im Koranvers 56:17 erscheint der *ghilman* (d.h. Jugendlischer) in muslimischen Ländern als ein Symbol für Bisexualität, zusammen mit reinen Jungfrauen, genannt *huris*. Daraus können wir schließen, daß Bisexualität nicht immer als falsch angesehen wurde.“

In einem anderen Beitrag zitiert *Réalités* den bekanntesten arabischen Dichter des 10. Jahrhunderts, Abu Nawas. Dieser schrieb: „Der Mann ist ein Kontinent, die Frau das Meer. Ich ziehe das Land [dem Meer] vor.“



Das Vermögen der Wollust an einer Perversion wird immer unterschätzt. Gesetz, Doxa, Wissenschaft wollen nicht verstehen, daß die Perversion ganz einfach glücklich macht.

Roland Barthes: Über mich selbst

1

Am Anfang der Filmgeschichte, als eine eigene Filmsprache noch erfunden werden mußte, schien es einfacher, poetisch zu sein, weil alles neu, fremd und überwältigend war.

Als Lumière 1895 seinen unsterblichen Zug in den Bahnhof einfahren und direkt auf die Kamera zurasen läßt, als Buñuel den Augapfel einer Frau mit einem Rasiermesser aufschneidet, als Clouzot die Toten in die Welt der Lebenden zurückholt, als bei Hitchcock ein Mädchen plötzlich unter der Dusche ermordet wird oder Franju vor den Augen der Zuschauer Tiere schlachtet, schreit das Publikum noch entsetzt auf. Bei der Vorführung einer Operation oder einer Geburt fallen Zuschauer noch in Ohnmacht, bei den ersten Propagandafilmen springen sie von den Klappsitzen auf, und schluchzend brechen sie zusammen, wenn die tapfere Heldin am Ende des Films ihrer Leukämie erliegt.

In den Anfängen des Kinos fürchtet sich das Publikum noch, von der Cholera auf der Leinwand angesteckt zu werden.

Heute muß ein Film uns radikal verführen oder verletzen, um gegen die Filmgeschichte, die fast alles schon produziert und gezeigt hat, etwas wirklich Neues, Niegesehenes und Unerhörtes zu behaupten.

Und dieser verführende oder verletzende Film wird natürlich auf Widerstand stoßen, der soweit gehen kann, daß er erst gar nicht hergestellt wird.

Wir befinden uns, was den Film angeht, in einer Zeit des Patch-Works und des Remakes.

Mit der Jugend des Films ist womöglich auch die Liebe zum Kino dahin. Der Film ist die jüngste, aber auch die am schnellsten alternde Kunstgattung.

2

Schon durch das Aufkommen des Tonfilms verlieren die Filmbilder einen großen Teil ihrer Poesie. Musik und Dialog übernehmen nun die Aufgabe, jenes Sentiment zu produzieren, das am Anfang allein in den Bildern liegt, in der Mimik, der Bewegung, den Gesten der Protagonisten, im oftmals von Bildenden Künstlern entworfenen oder von ihnen inspirierten Set-Design, in Stoffen, die dem Anspruch großer Dramen oder Romane nicht nachstanden.

3

Auf der Ebene des Bezeichneten ist Film ein Brennglas. Er hilft, von einem unfokussierten, nicht zentrierten Zustand der Dinge zu einer zentrierten Wahrnehmung zu gelangen.

Der Film bleibt aber tautologisch, solange die Kamera nicht mehr beabsichtigt, als das Auge des Beobachters zu imitieren.

Erkennen heißt, eine Wahrnehmung aus der unmittelbaren Erfahrung in eine andere Sprache zu übersetzen.

Der Film wird erst dann zu einem poetischen Medium, sobald das Bild ein Mehr, eine Bedeutung außerhalb des Gezeigten enthält. Vor allem die Montage bestimmt die Lesart des Films.

4

Der Film hat als Erzählung begonnen, als ein audiovisuelles Analogon zum Roman. Er (re-)präsentierte eine Geschichte. Bilder und Töne standen nie nur für sich selbst, sondern im Dienst der Erzählung.

Das Paradoxon des Films als poetische Erzählungen besteht darin, daß seine opto-akustischen Zeichen zu wenig und zugleich zu viel bedeuten. Das Filmbild enthält mehr als eine Aussage und läßt sich nur schwer auf ein eindeutiges, dem Wort vergleichbares Zeichen reduzieren. Es ist bewegter Raum, Bewegung im Raum, und kein Gegenstand.

Der Film ist nicht nur eine Sprache, er ist viele Sprachen. Sein Text ist polyphon und multilingual.

Zugleich läßt er unserem Gehirn zuwenig Raum für die Welterschaffung. Das Bild kann ein Zeichen sein, ist zunächst aber immer Bezeichnetes. Ein Zeichen stellt eher eine kognitive Funktion als eine optische Realität dar; es erfordert die Erschaffung des Bild als Gegenstand des Zeichens im Bewußtsein des Adressaten.

Insofern ist das Zeichen mehr als das Bild, weil es alle möglichen Bildinhalte repräsentiert, während das Bild einen bestimmten Gegenstand zeigt.

5

Die Subversion im Kino beginnt, wenn im Zuschauerraum das Licht ausgeht. Das Kino wird zum magischen Ort: zu einem Ort der Mög-

lichkeiten, der Utopien. Aber die Magie kann bereits enden, sobald die Leinwand hell wird. Der Film langweilt mich. Man könnte sagen, er schäumt. Dieser Bilderschaum füllt die Leinwand nicht auf Grund einer Perversion, sondern eines Geschäfts.

Will ein Film poetisch sein, muß er mir beweisen, daß er im tiefsten erotischen Sinne begehrenswert ist. Aber nichts tötet mein Begehren mehr, als alles zu sehen.

Vor allem das Verborgene macht ein Objekt in unseren Augen erotisch, denn die Lust am Erkennen findet allein in meinem Kopf statt.

Wir sprechen von einem Textkörper, nie von einem Filmkörper. Der Film ist flach. Soll er Verführungskraft, soll er Poesie ausstrahlen, muß er einen eigenen Körper entwickeln. Nur ein Körper kann seinen eigenen Ideen folgen.

Wie kann so etwas Flaches wie ein Film einen Körper entwickeln? Indem wir den Bildern Raum geben, Kratzer, Risse, Sprünge, welche die glatte Oberfläche aufrauen, perforieren, den Blick ins Leere stürzen lassen und ihm eine dritte Dimension eröffnen.

6

Der poetische Film ist auch der revolutionäre Film, denn Film ist dann am politischsten, wo er aus dem System springt, also nicht einfach opponiert, demaskiert, Grenzen verletzt oder überschreitet, sondern dem ganz Anderen, dem Unsystemischen Raum gibt. Das Unsystemische im Film kann nicht einfach ein anderes Bild sein.

7

Jedes Bild kann gesehen und gelesen werden. Aber unser Gehirn ist nur herausgefordert, sich ein eigenes Bild zu machen, wenn das gezeigte Bild eine gewisse Unschärfe enthält oder etwas Wesentliches (noch) nicht zeigt. Im Sinne der erwähnten Auden-Anekdote könnte man sagen, nicht die Lesbarkeit eines Textes oder Bildes, sondern seine Fehllesbarkeit gibt ihm seinen poetischen Reiz.

Die Bewegungen innerhalb des Bildfeldes wären vollkommen sinnlos, würden sie nicht etwas beschreiben, was sich im Verhältnis zueinander oder zum Ganzen verändert.

Im poetischen Film verweist jedes Bild auf ein Off, eine Welt jenseits des Feldrandes, in die das Bild eingebettet ist. Das Off ist nicht sichtbar, wird aber von uns Lesenden immer mitgedacht, ja miterschaffen.

Das Bild kommuniziert mit dem Off. Immer ist es möglich, daß unser imaginärer Blick in dieses Off fällt und einen Ausschnitt daraus sichtbar macht. Das Off ist das Universum. Wir Zuschauer sind Teil dieses Offs.

Auch Trurl's Computerbarde lernt. Seine Gedichte werden dunkel, mehrdeutig, magisch und symbolbeladen, der Kreis schließt sich, wie seine ersten Versuche sind auch seine späten Werke hermetisch und kaum noch zu verstehen.

Die Avantgarde-Dichter reagieren mit Eifersucht und protestieren, ja, werden sogar handgreiflich, so daß Trurl gezwungen ist, seine Maschine zu demontieren und auf einem fernen Astroiden weiterdichten zu lassen. Da der Elektro-poet seine Meisterwerke nicht mehr drucken kann, strahlt er sie über den Äther aus, wodurch er immerhin noch uns Raumfahrer in tiefe Zustände lyrischer Ekstase versetzt.

Das Off, dieser Welten-Raum, wird von uns selber erschaffen, aber er ist uns unheimlich. Wir wissen, daß dieser Raum außerhalb des Bildfeldes existieren muß, aber wir können nichts Wahres darüber sagen. Es ist der Raum unserer Erwartungen und Projektionen. Es ist der Raum der Poesie.





Interview mit Michael Roes

Lieber Michael, du bist als Autor ungeheuer produktiv: Allein 2010 sind zwei große Romane von dir erschienen, du schreibst und inszenierst Stücke, deine literarischen Arbeiten setzen in der Regel lange Reisen und Aufenthalte an fremden Orten voraus – wann findest du überhaupt die Zeit und die Gelegenheiten, außerdem auch noch Filme zu drehen, was viele ja von dir gar nicht wissen?

Ja, auf den ersten Blick mag ich sehr produktiv scheinen, auch wenn ich mich selbst als eher langsamen und konzentrierten Arbeiter sehe. Dieser divergente Eindruck hängt womöglich mit der untrennbaren Verschränkung meiner Arbeit mit meinem Leben zusammen: Schreiben und Filmen sind nicht nur ein Teil meines Lebens, sondern unmittelbar gelebte Zeit. Insofern macht es keinen Unterschied, ob dieses Künstler/Dasein gerade im Nachdenken, im Hinschauen, im Schreiben oder im Filmen besteht.

Für mich ist der Film im Grunde nichts anderes als die Arbeit an einem neuen Roman mit anderen Mitteln.

Aber stellen das Schreiben und das Filmemachen nicht völlig verschiedene Anforderungen, was die Auseinandersetzung mit einem Stoff angeht?

Wenn man Schreiben und Filmen als in sich geschlossene und homogene Tätigkeiten betrachtet, scheinen sie oberflächlich gesehen einander eher fremd gegenüber zu stehen. Aber nicht nur bei den dezidierten Autoren-Filmern wie Pasolini oder Cocteau läßt sich das Schreiben vom Filmen nicht mehr trennen. Längst sind klassische Filmtechniken wie Montage, Vor- und Rückblenden Stilmittel des modernen Romans, so wie wir bei manchen Filmwerken von einem *epischen* oder *lyrischen* Film sprechen.

Nein, die unterschiedliche Auseinandersetzung mit dem Stoff liegt nicht in der Formsprache, sondern (bei mir) allein in der Technik. In dem Augenblick, wo ich Kameraführung und Schnitt ebensogut beherrsche wie meine sprachlichen Mittel, kann ich den „Stoff“, der sich in mir, bevor ich überhaupt mit dem ersten Wort beginne, immer schon als ein *innerer* Film darstellt, sowohl in die eine oder andere „Sprache“ übersetzen. Denn auch der Film ist ja nichts anderes als „Text“, Gestaltung, Metaphorisierung der Wirklichkeit und muss wie ein Text gelesen werden, selbst wenn ein Großteil gegenwärtiger Filmproduktionen die „Künstlichkeit“ des Films zu verschleiern versucht.

In deinem Essay „Poesie und Film“ wirfst du diesen Produktionen eine „Lähmung des Denkens“ vor und behauptest, dass Poesie im Film erst dann entsteht, wenn die perfekte Illusion von Wirklichkeit aufgebrochen wird. In dieser Konzeption würde auch vom Filmzuschauer ein „Lesen“ gefordert...

Sowohl für den Romanautor als auch für den Filmemacher ist es natürlich äußerst verführerisch, eine so vollkommene Illusion zu schaffen, dass der Leser / Zuschauer sich darin verliert, so wie ich mich als Leser ja auch gerne verführen lasse, ganz und gar in der Illusion aufzugehen und darüber meine Wirklichkeit für eine Weile zu vergessen.

Die Aufforderung an den Leser, sich durch Entgrenzungs- und Verfremdungseffekte immer wieder den Illusionscharakter des Gesehenen bewusst zu machen, ist zum einen meiner eigenen ästhetischen Sozialisation in den Siebzigern und Achtzigern geschuldet, der Hochzeit des deutschen und internationalen Autorenfilms, der radikalen Kritik an reiner Unterhaltungskultur. Andererseits erlaubt mir dieser Anspruch aber auch, aus einem Mangel (an Produktionsmitteln) ein ästhetisches

Prinzip („Armes Theater“ im Sinne Grotowskis) zu formulieren. Doch wer weiß, ob nicht auch ich mich von einem größeren Budget zu einer vollkommeneren Repräsentation meiner Geschichte hätte verführen lassen. Revolutionswerke haben ja schnell auch etwas Verhärmtes an sich, so dass selbst ich in diesem *Cinéma vérité* nicht selten vor lauter Erziehungswillen das Vergnügen vermisste.

Für TIMIMOUN hast du allerdings auch eine genuin filmische Form gewählt, weil sie per se mit Bewegung zu tun hat – das Roadmovie. Ein Junge kehrt – nicht ganz freiwillig – zu seiner Familie ins algerische Hinterland zurück und sein bester Freund begleitet ihn. In dieser Konstellation, einer Freundschaft in Bewegung, liegt ja an sich schon etwas sehr Filmisches – hat sie sich durch das Drehen entwickelt oder als Stoff das filmische Medium nahegelegt?

Auch der erste Roman der Weltliteratur, Homers *Odyssee*, ist bereits ein „Roadmovie“. Und die Schrift (im vordigitalen Zeitalter) stellt eine Linie, einen Weg dar und bewegt sich, nicht anders als der Film, linear in der Zeit fort.

Doch am Anfang von TIMIMOUN stand nicht eine fertige Geschichte, sondern ein Land und seine besonderen Menschen: Algerien und die Freunde, die ich dort während langer Aufenthalte gewonnen hatte. Die letzten zwanzig Jahre, vor allem die Neunziger, waren unvorstellbar grausam und traumatisierend in diesem an Grausamkeiten ohnehin nicht armen Land, und die heute Zwanzig- bis Dreißigjährigen sind in einer Zeit permanenten Terrors aufgewachsen. Mich selbst hat die Situation so entsetzt, dass ich nach (künstlerischen) Wegen gesucht habe, meiner Sprachlosigkeit angesichts der alltäglichen Verwundungen Herr zu werden. Der Mythos der Orestie, übersetzt in die (psycho-)dramatische Form des Films, schien für mich und meine Freunde ein Weg zumindest der Vergegenwärtigung, wenn auch nicht der Heilung. Also bestand mein erster Ausdrucksversuch in einem Drehbuch, meinen engsten Freunden in der Kabylei auf den Leib geschrieben. Und als sie sich in diesem Drehbuch vollkommen verstanden wiederfanden, war damit der weitere Weg vorgezeichnet.

Diese Überblendung von Mythos und moderner algerischer Geschichte hört sich zunächst sehr gewagt und konstruiert an – tatsächlich wirken die Szenen aber ganz leicht und spontan, sie sind voller Interaktionen und dokumentarischer Spannung.

Wenn der Film tatsächlich eine gewisse Leichtigkeit und Spontaneität

bewahrt hat, so freut mich das sehr. Die realen Drehbedingungen aber waren geradezu ein Albtraum. Nachdem endgültig klar war, dass ich für ein derart ambitioniertes Projekt, eine moderne Version der Orestie in Algerien, keine Fördermittel bekommen werde, haben meine Freunde und ich beschlossen, diesen Film trotzdem zu wagen, ohne jedes Budget, ohne Drehgenehmigung und Unterstützung.

Von Anfang an hatten die algerischen Behörden ein Auge auf uns. Es gibt ja immer noch kaum europäische Reisende im Land. Die Behörden wollten keinen diplomatischen Eklat provozieren und mich wegen der illegalen Dreharbeiten aus dem Land werfen. Statt dessen haben sie die Taktik gewählt, mich und vor allem meine algerischen Mitstreiter so sehr einzuschüchtern, dass mir im Lauf der Wochen bis auf die beiden Hauptdarsteller alle Mitarbeiter verloren gingen. Abends bekamen ihre Familien Besuch von der Geheimpolizei, früh morgens saßen Polizisten in Zivil bereits in der Hotellobby und machten gar keinen Hehl aus ihrem Auftrag, und am Ende haben wir mehr Zeit auf Polizeirevierern als an Drehorten verbracht.

Als ich aus Algerien abgereist bin, hatte ich befürchtet, dass all die wochenlangen Anstrengungen und Kämpfe vergeblich gewesen seien und die Behörden es geschafft hätten, dieses Projekt scheitern zu lassen. Erst am Schneidetisch hat das diesen widrigen Umständen abgetrotzte und am Ende eher improvisierte Material sich auf wundersame Weise doch zu jenem Film gefügt, den ich zu drehen geplant hatte.

Zum Beispiel die Szenen im Bus, in denen die beiden Schauspieler mit den Mitfahrern agieren und die Kamera ganz dicht dran ist – oder die Szenen in Laids Fotostudio, in denen sich seine Kunden in den sonderbarsten Posen zum Porträt bereit machen ...

Vieles, was zunächst wie ein notwendiger Kompromiss schien, erwies sich später als besondere Chance. Die beiden Hauptdarsteller zum Beispiel, keiner ist ausgebildeter Schauspieler, aber das Drehbuch ist ihnen auf den Leib geschrieben, und meine vornehmliche Aufgabe war, ihnen jedes Schauspielern zu verbieten.

Die meisten der Road-Movie-Szenen sind tatsächlich semidokumentarisch gedreht: Wir haben den regulären Bus genommen, die Insassen gefragt, ob sie Darsteller in unserem Film sein wollten und drauflosgedreht. Keine dieser Szenen hätten wir wiederholen können. Aber wenn man überwiegend mit Laien arbeitet, sollte ohnehin die erste Aufnahme sitzen. Mit jeder Wiederholung geht Spannung und Authentizität verloren.

Im Film wird behauptet, dass an manchen Orten in Algerien Fotografieren und Filmen verboten ist.

Ja, in den streng muslimischen Regionen des Landes ist das Filmen tabu. Und trotzdem haben wir es gerade einem der traditionellsten Orte Algeriens zu verdanken, dass wir diesen Film überhaupt beenden konnten: der abgeschiedenen Oasenstadt Guerara. Die dort lebenden Mozabiten sind streng religiös, es gibt dort keinen Alkohol, Rauchen, Fernsehen oder Musikhören sind dort verpönt, der ganze Alltag ist von mittelalterlichen Regeln bestimmt. Alle internen Belange werden innerhalb der Mozabitingemeinschaft geregelt. Eine Polizeistation befindet sich außerhalb der Oasenstadt. Kein Mozabit würde je Polizist werden, kein Oasenbewohner im Konfliktfall die Polizei zur Hilfe rufen.

Und ausgerechnet unter diesen strenggläubigen Traditionalisten hatte ich bei einem vorangegangenen Besuch enge Freunde gewonnen. Als der Polizeiterror jeden weiteren Dreh zu verhindern drohte, sind wir nach Guerara geflohen und haben mit Hilfe der mozabitischen Freunde die letzten Szenen drehen können. Die Gastfreundschaft und das Vergnügen, der Polizei eins auszuwischen, war ihnen wichtiger als das Bilder- und Filmverbot und manch andere altherwürdige Vorschrift.

In einem Land, in dem Homosexualität und z.T. sogar das Abspielen von Liebesliedern verboten sind, zeigst du eine deutlich homoerotisch aufgeladene Jungenfreundschaft und füllst den Soundtrack des Films mit (französischen) Liebesliedern. Über Laid wird zwar in den Rückblenden erzählt, dass er in mehrfacher Hinsicht ein ‚besonderer‘ Junge ist, dennoch entsteht dieser Eindruck vor allem durch den Blick der Kamera und den musikalischen Kommentar, oder?

Ein homosexueller Sub- oder Kontext entsteht zunächst erst mal (und vielleicht ausschließlich) im Auge des europäischen Betrachters. Die größte Repression in der muslimischen Welt betrifft Beziehungen zwischen unverheirateten Männern und Frauen. Und dieses Tabu hat seine Wurzeln weniger in religiösen Vorschriften als in tribalen Strukturen, in denen Familienbindungen immer auch eine wirtschaftliche und politische Bedeutung zukommt.

Bevor das koloniale Europa unsere westlichen Konzepte von „Homosexualität“ in die muslimische Welt exportiert hat, konnten im Windschatten der heterosexuellen Tabus wesentlich intensivere Freundschaftsideale herausgebildet werden als im körperscheuen Europa. An keiner Stelle der Dreharbeiten habe ich meinen Darstellern gegenüber diesen möglichen europäischen Blickwinkel auf die Freundschaft von

Laid zu Nadir auch nur angedeutet, sondern die Ausgestaltung dieser Beziehung ganz dem persönlichen Spiel der beiden Protagonisten überlassen. Wir sehen natürlich ihr Spannungsverhältnis zwischen naiver Unbefangenheit und wissendem Augenzwinkern. Aber der Film spielt in einer ausgesprochenen Wortkultur. Solange etwas nicht benannt wird, existiert es nicht.

Aber du hast doch diese Freundschaft, die ja so viel weicher wirkt als die starre, von Hass- und Rachegefühlen und „mittelalterlichen“ Ritualen bestimmte Familie Laid's, schon als eine alternative und freiere Lebensform inszeniert, in der man abhauen kann („Zwei Fahrkarten, soweit wie möglich!“), reisen, genauer hinsehen (dafür steht ja das Fotografieren und der erotische Blick Laid's auf Männerkörper), aus der mythischen Schicksalhaftigkeit aussteigen, am Ende auf Reifenschläuchen einfach die Wüstendünen herunterrutschen...

Ja, ich wollte im Film eine Wahlmöglichkeit, einen Ausweg aufzeigen. Aber es handelt sich um eine poetische Erfindung, eine Utopie, die für die meisten Altersgenossen von Laid und Nadir nicht realisierbar ist. Laid's Preis für die Emanzipation ist die Aufgabe der Familie. Als Ersatz oder Trost biete ich ihm die Freundschaft. In Wirklichkeit aber ist es für die algerische Jugend nahezu unmöglich, ohne das soziale Netz der Familie zu überleben. Und das relative Maß an sozialer Sicherheit ist natürlich mit einer nahezu lebenslangen sozialen Kontrolle und Ein- und Unterordnung in die Familienhierarchie erkauft.

Du hast diese Geschichte anschließend noch einmal in deinem Roman „Weg nach Timimoun“ erzählt. Hat sie sich dort weiter entwickelt? Am Anfang stand die Idee für einen Film und das Drehbuch. Als aus den Monaten des Wartens auf eine Filmförderung oder sonstiger Unterstützung Jahre wurden, habe ich die Filmidee zunächst als Roman ausgeschrieben. Weg nach Timimoun bleibt bei aller Empathie für das Land und seine Menschen doch vor allem ein Werk meiner Phantasie.

Durch die besonderen Umstände des Drehens hat der Film dann aber einen ganz anderen Charakter als der Roman angenommen. Die Widerständigkeit des Realen hat sich als Co-Regisseur in die Inszenierung geschlichen und ihr einen zusätzlichen, vollkommen unberechenbaren Stempel aufgedrückt. Und nun macht womöglich gerade diese Unberechenbarkeit den besonderen Charme des Films aus.

Die Fragen stellte Jan Künemund.



*Der Roman „Weg nach Timimoun“ ist – wie viele weitere Bücher von Michael Roes – erschienen bei Matthes & Seitz, Berlin.
(175 Seiten, gebunden mit Schutzumschlag, ISBN 978-3-88221-864-0)*



mit

Laid Berkati
Nadir Yousfi
Kheiredinne Amroun
Kahina Hamitoche
Romila Ben Bara
Shems Eddine Anana
Nacer Chennouf

Buch, Kamera, Regie: Michael Roes
Kamera: Michael Roes
Produktion: Timimoun production algeria
Ton und Assistenz: Nacer Chennouf
Schnitt: Michael Roes, Ludmilla Korb-Mann