

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 38 (1996)
Heft: 207

Artikel: Diese unerhörte Freiheit : das Kino des Youssef Chahine
Autor: Hesse, Reinhard
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-866601>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 02.05.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Diese unerhörte Freiheit

Das Kino des Youssef Chahine

1
ISKANDERIYA
LEH?
(ALEXANDRIA
WARUM?)

2
ADIEU
BONAPARTE

3
Dreharbeiten zu
ADIEU
BONAPARTE



2



KINO PAR EXCELLENCE

3

Wer sich anschickt, den cineastischen Topos des Regisseurs, Autors und Produzenten Youssef Chahine zu vermessen, kann das getrost streng topographisch anstellen und mit den Arbeiten in Chahines Büro in der Kairoer Innenstadt beginnen. Dort, wo ein halbes bis zwei Dutzend vorwiegend junger Männer und Frauen beinahe zu jeder Tages- und manchmal auch Nachtzeit in beachtlichem Durcheinander verschiedener Produktionen und Projekte umherwirbeln, einem Chaos, das zu meist in nachgerade babylonischem Sprachgewirr – Arabisch, Englisch, Französisch, gelegentlich ein paar Fetzen Deutsch oder auch Italienisch – beeindruckend professionell bewältigt wird, hat "Jo", wie Chahine nicht nur hier von Freunden und Kollegen genannt wird, über seinem Schreibtisch eine gewaltige Weltkarte drapiert. Nicht irgendeine, sondern den Nachdruck jenes berühmten Kupferstichs *Nova totius orbis ...*, der aus einer Zeit stammt, da Erdteile, Völker und Landstriche noch entdeckt und erforscht wurden. Unten auf der

Strasse aber, die – das ist natürlich Zufall, passt aber irgendwie gut hierher – nach Champollion benannt ist, dem Begründer der Ägyptologie, ist Kairo in all seinen Zuständen: hektisch, ohrenbetäubend, staubig und von einem Verkehrsgewühl aus Lieferwagen und Limousinen, Schrottfahrzeugen und Eselskarren niedergedrückt, das hier, in der Strasse der Automechaniker und Ersatzteihändler, noch von intensiver Rangiertätigkeit verstärkt wird. Wenn man so will, haben wir in dieser Büro-Szene, zwischen Weltkarte und den Improvisationskünsten Kairoer Kfz-Restaurateure, den Chahineschen Kosmos gewissermassen in der Nusschale: unverwechselbar zu Ägypten gehörig, in seiner berauschendsten, manchmal auch ärgsten kulturellen Vielfalt, doch unablässig auf Entdeckungsreise in andere, mitunter auch eigene Welten, zu anderen Menschen.

Ein solcher Zugang hat den Vorteil, dass er uns den Aufenthalt bei den gängigen Klischees erheblich verkürzt. Da ist Chahine bald der «be-

rühmteste ägyptische», bald der «umstrittene» Filmemacher, bald der «bedeutendste arabische», bald der «streitbare» Regisseur; mal «engagiert», mal «enragiert», letztthin, nach dem zeitweiligen Verbot seines jüngsten Filmes *AL MUHAGER (DER AUSWANDERER)*, gar noch zu einer Art Rushdie des Kinos stilisiert – was seinen zahlreichen Gegnern, seien ihre Zensurbestrebungen nun fundamentalistisch oder obrigkeitstaatlich inspiriert, dann doch schlicht zu viel der Ehre wäre. Das Gefährliche an solchen Klischees ist ja nicht bloss die definitonische Hilflosigkeit, die in Begriffen wie «Hollywood am Nil» oder «Ägyptens Fellini» zum Ausdruck kommt, sondern die Reduktion des Unbekannten auf seine bekannten Komponenten, die den Blick verstellt auf das wirklich Andere, Neue und unsererseits Entdeckungswerte in den Parabeln und der Filmsprache jenes Regisseurs, der in diesem Jahr siebzig Jahre alt geworden ist, aber auf die Frage nach "seiner" Generation beharrlich mit der Gegenfrage antwortet: «Der Jugend also?»

Das ist nur halb im Scherz gemeint und ganz bestimmt kein Juvenilitätskult. Vielmehr hat uns Chahine in seinen inzwischen fünfunddreissig Filmen nicht nur ein spezifisch bedeutsames Stück ägyptischer Geschichte erzählt, sondern auch eine betörende Vielzahl – manchmal freilich nur mühsam begehbarer – Brücken geschlagen zwischen Individuen und Kulturen. Vermocht hat er das vermutlich weniger seiner multikulturellen Herkunft und Auffassungsgabe wegen, sondern durch seine Kompromisslosigkeit, das Glück des Individuums in den Vordergrund der Geschichte zu rücken, die Nöte, die kleinen und grossen Kämpfe nach Verständnis und Verständigung dürstender Seelen zu inszenieren, über Zwänge und Trennendes hinweg. Diese, wenn man so will, radikal kommunikative Subjektivität ist es, die ihn hervorhebt aus der zeitgenössischen, vor allem auch der arabischen Filmgeschichte und die ihn insofern tatsächlich so «streitbar» wie «umstritten» gemacht hat.

«Hollywood am Nil», «Ägyptens Fellini»: das Gefährliche an solchen Klischees ist die Reduktion des Unbekannten auf seine bekannten Komponenten, die den Blick verstellt auf das wirklich Andere.



1



2

1
Mary Queeny in
NISAE BILA
RIGAL (FRAUEN
OHNE MÄNNER)

2
ADIEU
BONAPARTE

3
AL IKHTIYAR
(DIE WAHL)

Youssef Chahine tat nun den nächsten Schritt: er erfand den «persönlichen Film», den Film, der die Interessen seines Verursachers zum Inhalt hat – ums Ich kreisend, aber keineswegs eigensüchtig, gilt doch dieses sein Interesse zuallererst dem «Kennenlernen des anderen».

Kino in der ersten Person

Manchmal ist Kino nichts anderes als das wirkliche Leben, dann richten sich die Dinge so ein, wie sie fürs Kino taugen. Jedenfalls ist es so, als hätte Youssef Chahine sich selbst das Drehbuch seines Lebens geschrieben und den dramaturgischen Wendepunkt gleich eingebaut. In der Personalakte läse sich das etwa folgendermassen: 1977, im Alter von 51 Jahren, erleidet der Regisseur Youssef Ch. einen Herzanfall. Nach medizinischer Notversorgung fliegt er zu Spezialisten nach London, die ihm eröffnen, einzig eine Bypass-Operation am offenen Herzen könne sein Leben retten. Die Chancen, einen derartigen Eingriff ohne Dauerschäden zu überleben, stünden gut, wenngleich Garantien nicht gegeben werden könnten ...

Unmöglich für einen wie Chahine, daraus keinen Film zu machen. In HADUTA MISRIJA (EINE ÄGYPTISCHE GESCHICHTE, 1982) wird die Operation zum vorgezogenen jüngsten Gericht über sein eigenes Dasein, der geöffnete Brustkorb zum Gerichtssaal. «Vor dieser Operation», sagte Chahine später, «war da neben der Angst – oh ja, ich war ausser mir vor Angst – vor allem die eigentlich alberne Frage, die sich wohl jeder in solch einer Situation stellt: Habe ich es richtig gemacht? War ich ehrlich genug oder habe ich mich, mein Leben romantisiert? Und welches sind die Filme und Geschichten, die ich unbedingt noch erzählen muss? Als es dann überstanden war, sah ich überhaupt keinen Grund mehr, ob Zensur oder Tabus oder kommerziellen Zwang, der mich daran hindern könnte, schonungslos ehrlich zu sein.»

Bekanntlich hat Chahine die Operation überlebt, und hätte nicht er selbst diesen, buchstäblichen, Eingriff in sein Leben dramatisiert – wir nützten die Gelegenheit um so lieber, den Einschnitt zu markieren in seinem Werk, die veritable

Revolution fassbar zu machen, die seine vielbeachtete *Alexandria*-Trilogie bedeutet hat, für das ägyptische und das arabische, ja, in mancher Hinsicht für das Kino überhaupt. Kein "Manifest", keine Pauken, keine Trompeten, statt dessen Filme, erst einer, dann zwei, dann drei, die sich durch enormen Wagemut auszeichnen. Chahine, der längst den "Autorenfilm" für sich genutzt hatte und seine Drehbücher selbst schrieb oder mitschrieb, der dann ganz folgerichtig auch die Produktion in die eigene Hand genommen hatte, tat nun den nächsten Schritt: er erfand den «persönlichen Film», den Film, der die Interessen seines Verursachers zum Inhalt hat – ums Ich kreisend, aber keineswegs eigensüchtig, gilt doch dieses sein Interesse zuallererst dem «Kennenlernen des anderen». Kino in der *ersten Person Singular*, das war und ist ein im besten Sinne *unerhörtes* Unterfangen – nicht nur für die kodifizierte arabische Kultur, in der das Individuum mit allerlei Verboten und Tabus immer wieder in die vermeintlichen Notwendigkeiten des Kollektivs hineingebändigt wird, sondern auch für die Seh- und Rezeptionsgewohnheiten des westlichen Publikums. «Ein Film wie eine frische Sturmböe», staunten die Kritiker, als ISKANDERIYA LEH? (ALEXANDRIA WARUM?) bei der Berlinale 1979 gezeigt und mit dem «Silbernen Bären» ausgezeichnet wurde. Mehr noch: Hier schreibt einer Geschichte mit grossen G, setzt der offiziellen Interpretation seine eigene, persönliche Lesart entgegen. (Man muss gar nicht erwähnen, wie brisant so etwas in einer Region ist, in der weder Presse- noch Meinungsfreiheit gelten.)

Natürlich ist die Vorstellung einigermaßen absurd, da hätte einer gleichsam über Nacht, aufgrund einer Erfahrung von Todesnähe, seinen Stil und seine Botschaft radikal umgekrempelt. Bereits



3

BAB AL-HADID (TATORT HAUPTBAHNHOF KAIRO), der zwanzig Jahre zuvor in Berlin präsentiert und um ein Haar mit dem Darstellerpreis bedacht worden wäre (Chahine spielte die Hauptrolle des verkrüppelten, abgewiesenen Liebhabers, der zum Mörder wird, selbst und bekam den Preis, so geht die Rede, nur deshalb nicht, weil er die Jury nicht durch persönliche Anwesenheit überzeugen konnte, die Behinderung nur gespielt zu haben), durchbrach die gängigen Tabus so nachhaltig, dass dem Regisseur von seiner Familie vorgehalten wurde, er habe «ihren guten Namen beschmutzt». Und in mancherlei Hinsicht ist es der weit weniger beachtete Film AL IKHTIYAR (DIE WAHL) von 1970 – dessen Drehbuch Chahine übrigens gemeinsam mit dem nachmaligen Nobelpreisträger Nagib Mahfus geschrieben hat –, der, neuerlich die Parabel von Wahnsinn und Identität aufgreifend, erstmals jenen mittlerweile typischen Stil aufweist: radikale Offenbarung der Charaktere, das Verwirrspiel um Gut und Böse und eine ausgefeilte Technik, welche die Verhältnisse buchstäblich «zum Tanzen bringt».

Derlei Einschnitte wie eine Herzoperation sind ja nur die grossen Brüche, die Erdbeben sozusagen, die das Wesen der Dinge plötzlich in aller Deutlichkeit zum Vorschein bringen. Andererseits geht jede Unmittelbarkeit vor die Hunde im zwanghaften Bemühen, retrospektiv allzu gerade Kontinuitätslinien eines Werkes zu zeichnen – insbesondere, wenn diese Linien in einer solchen Genre-Vielfalt wie bei Chahine, von musikalischer Komödie über historisches Epos und Sozialrealismus bis zur theatralischen Revue, sich am Ende vielleicht darauf reduzieren, dass wir es mit einem in Alexandria aufgewachsenen Regisseur aus Ägypten zu tun haben. Auf der Suche nach den langsamen Kontinentalverschiebungen der Seele,

die Aufschluss über Person und Befindlichkeit geben können, stossen wir auf Aufzeichnungen aus Erlebnissen und Gesprächen der letzten zehn, fünfzehn Jahre; *Block Notes*, unredigiert und unkommentiert.

Januar 1983. Bei der Rückkehr aus Beirut in Kairo das erste lange Gespräch mit Youssef ("Jo") Chahine. Das ZDF macht demnächst eine kleine ägyptische Reihe – endlich Gelegenheit, Leute wie Chahine auch bei uns etwas bekannter zu machen. Habe bislang drei Filme von ihm gesehen, den unwerfenden ALEXANDRIA WARUM?, BAHNHOF KAIRO und DIE ERDE, und ein wenig bei den Dreharbeiten zu HADUTA zugehört. Im Augenblick bereitet er einen Riesenspektakel über Bonaparte in Ägypten vor, mit Piccoli, Chéreau und natürlich Mohsen. Das Gespräch dauert den ganzen Nachmittag, Jo redet kaum über die einzelnen Filme, statt dessen Redeschwälle über sein Anliegen: «Ihr wisst nichts von uns, obwohl ihr so mächtige Computer habt, alles dreht sich darum, dass die Menschen lieben wollen, geliebt werden und kommunizieren. Wenn wir nicht endlich anfangen zu kommunizieren, bleibt als Alternative nur der Krieg ...» Die universelle Botschaft ist ihm wichtiger als die Genres – «da suchen Leute nur nach Ecken, in die sie jeden stellen können, der ist Realist, der mag die "Fellahin", aber er kennt die Stadt nicht und so weiter. Am Ende sind wir bloss noch Ägypter, aber das ist die ägyptische Kuh auch.»

Alexandria

Youssef Chahine wird 1926 in Alexandria geboren. Der Vater ist ein katholischer Rechtsanwalt libanesischer Abstammung, die Familie der Mutter war ursprünglich aus Griechenland zugewandert – ein für jene Zeit des kosmopolitischen, mediterranen Alexandria durchaus typisches Milieu.





2

1

BAB AL-HADID hat mit dem landläufigen, sozusagen sozialistisch inspirierten Realismus schon insofern wenig zu tun, als hier die sexuelle Not der wirtschaftlichen gleichwertig dargestellt wird. Mit traumwandlerischer Sicherheit in den feinen Gesten und Schattierungen setzt Chahine hier wohl erstmals im ägyptischen Kino die Sexualität in ihr Recht.

Man ist nicht wohlhabend, aber bemüht um die Attribute der Wohlständigkeit: Dem Sohn wird eine Ausbildung an der Ecole St.-Marc, später am Victoria College ermöglicht, in der Hoffnung auf eine "bürgerliche" Karriere, die allerdings nicht nur der bis vor die Tore der Stadt gelangende Zweite Weltkrieg zunichte macht, sondern auch die schon früh entwickelte Besessenheit des jungen Youssef für Theater («Hamlet» von früh bis spät) und Kino. In ALEXANDRIA WARUM? (dort sehen wir auch Ausschnitte seiner ersten, noch im Kindesalter gemachten Filmaufnahmen) und EINE ÄGYPTISCHE GESCHICHTE wird diese Jugend mit ihren Obsessionen und Komplikationen recht präzise nacherzählt: die Begeisterung für Esther Williams und nationale Befreiung, für Gene Kelly und die weite Welt, schliesslich die Abreise nach Amerika, zur Ausbildung am «Pasadena Playhouse». Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang allenfalls noch, dass Ägypten zu jener Zeit durchaus schon über eine Filmindustrie verfügte: Bereits 1896, zeitgleich mit Europa, wurden in Ägypten die ersten Kurzfilme der Gebrüder Lumière gezeigt; 1917 gründeten die Italiener Dores und Osato die erste Filmgesellschaft des Landes, 1935 wurden, mit einem von Fritz Kramp inszenierten Musical, die «Misr»-Studios eröffnet, die jahrzehntelang die gesamte arabische Welt mit Spielfilmen, vorwiegend Melodramen und musikalischen Komödien, belieferten.

Chahine, der in Pasadena rasch von der Ausbildung zum Schauspieler ins Regiefach gewechselt war, stellte seinen ersten Film 1950 fertig: BABA AMIN (PAPA AMIN). Eine musikalische Komödie, die allerdings einen realistischen Kern hat, die dem eigenen Vater nachempfundene Figur des um die Zukunft der Seinen besorgten, aber auch verträumten kleinbürgerlichen Familienoberhauptes. Auch bei seinem ein Jahr später entstandenen IBN

AL-NIL (SOHN DES NILS) lässt sich sicher nicht von einem unkonventionellen Film sprechen, der Stoff war inspiriert von dem Stück «River Boy» des amerikanischen Autors Grant Marshall. Aber Chahine legt bei der Geschichte aus dem dörflichen Milieu, dem der Held zu entinnen sucht, jene feinfühlig Listigkeit an den Tag, die wir in seinen späteren Filmen immer wieder bewundern: zarte Symbole wie die zerbrochene Milchschaale als Zeichen der Defloration, mit welchen die Tabugrenzen Stück für Stück weiter hinausgeschoben werden. «Der Sohn des Nils, das bin ich», hat Chahine später des öfteren gesagt. «Wie der Bauer habe ich oft davon geträumt wegzufahren. Ich betrachtete das Meer und die Schiffe und wollte wissen, wo sie hinfahren, diese Schiffe.»

Politisch sei er in jener bewegten Zeit – immerhin stand der Putsch der «Freien Offiziere» um Abdel Nasser kurz bevor – «ein vollkommener Esel» gewesen, auch wenn er in seinen Filmen aus eigener persönlicher Erfahrung die Hoffnungen, Sehnsüchte und Bedrückungen der Menschen zu jener Zeit recht genau nachempfand. Wie um ihn herum das mediterrane, multi-konfessionelle Alexandria, das des toleranten Miteinander von Muslimen, Christen und Juden, im Zuge der politischen Ereignisse erstarrte und schliesslich fast völlig verkam, hat er erst sehr viel später thematisieren können. Das gewissermassen geo-genetische Erbe jener Stadt jedoch – Weltoffenheit, Toleranz, mediterraner Charme und unbändige Neugier – ist von Beginn an spürbar, auch jene unbewusste, er selbst sagt: «instinktive» Renitenz gegen die Unterdrückung des Individuums. Aus dieser Haltung konnte, nach einigen Melodramen und Komödien mit den Gesangstars *Laila Murad* und *Farid al-Atrasch*, sowie frühen Ausflügen ins Klassenkämpferische (*SIRAA FIL-WADI*, *TÖDLICHE RACHE*, 1954 – in dem übrigens ein von Chahine



3

1
IBN AL-NIL
(SOHN DES
NILS)

2
AN-NASR SALAH
AL-DIN (SULTAN
SALADIN)

3
Omar Scharif
und Faten
Hamama in
SIRAA FIL-WADI
(TÖDLICHE
RACHE)

4
Youssef Chahine
und Hind
Rostom in
BAB AL-HADID
(TATORT
HAUPTBAHN-
HOF KAIRO)



4

entdeckter junger Alexandriner seine erste Filmrolle spielte, der später unter dem Namen *Omar Scharif* zu Weltruhm gelangen sollte), 1958 *BAB AL-HADID* entstehen, Chahines erstes Meisterwerk.

Im Mittelpunkt jenes Kriminalfilms, der auf den Geleisen und Bahnsteigen des Kairoer Hauptbahnhofs spielt, steht Qenawi, ein hinkender und auch sonst in jeder Hinsicht erniedrigter Zeitungs-bursche. In unerfüllter Liebe zu der temperamentvollen, schönen Colaverkäuferin Hanuma entbrannt, deren ganze Zuneigung dem kämpferischen Anführer der Lastträger gehört, begeht der verzweifelte Krüppel schliesslich einen – "falschen" – Mord und endet in der Zwangsjacke.

Aufsehenerregend an diesem grossartigen Film ist weniger die tadellose Beachtung der Regeln des Suspense, die Ökonomie der Handlung, auch nicht der nach allen Regeln der Kunst inszenierte *Realismo* (als Regisseur und Hauptdarsteller hatte Chahine monatelang im Bahnhofsmilieu recherchiert); ja, nicht einmal die faszinierende Kombination mythisch besetzter Plätze – der Bahnhof als Ort von Fernweh und Flüchtigkeit, die lärmende Gewalt der Züge – mit der buchstäblich messerscharfen Realität der Aktion. Was dem Film dauerhafte Bedeutung verleiht, ist eher die extreme Projektion der eigenen Obsessionen auf einen Charakter, der gar nicht anders kann, als seine, unsere Bedrängnis kenntlich zu machen und der dadurch, unabhängig von seinen Taten, immer mehr vom bemitleidens- zum liebenswerten Menschen wird. *BAB AL-HADID* hat mit dem landläufigen, sozusagen sozialistisch inspirierten Realismus schon insofern wenig zu tun, als hier die sexuelle Not der wirtschaftlichen gleichwertig dargestellt wird. Mit traumwandlerischer Sicherheit in den feinen Gesten und Schattierungen setzt Chahine hier wohl erstmals im ägyptischen Kino die Sexualität in ihr Recht.

Januar 1984. *Jo und Yousri* (Nasrallah – Chahines damaliger Ko-Autor und «beigeordneter Regisseur», der inzwischen mit Spielfilmen wie *MERCEDES* oder dem 1995 in Locarno preisgekrönten Video *A PROPOS DES GARÇONS, DES FILLES ET DU VOILE* auch als Vertreter einer von Chahine inspirierten, "neuen" Generation ägyptischer Cineasten Beachtung gefunden hat) in München, um das noch fehlende Geld für *BONAPARTE* aufzutreiben. Klirrende Kälte, Unterhaltung über *ZELIG* von Woody Allen, den wir gerade gesehen haben. «Grossartiger Film», sagt Jo, «aber warum scheut er sich am Ende vor der letzten Konsequenz: Hitler zu werden?» «Ein Jude als "Führer"?» «Warum nicht? Wenn ich Bonaparte zeige, ist das auch eine Repression, die ich kenne, so, wie sein Gegenspieler Cafarelli jemand ist, der ich vielleicht gern sein möchte – aber immer sind es zwei Seiten meiner eigenen Person.» Ungläubige Gegenfrage: «Müssen denn alle im Irrenhaus enden wie dein Qenawi?» Jo schüttelt sich vor Kälte: «Selbst ihr Eskimos mögt doch diesen Film, was ich, ehrlich gesagt, verstörend finde. Dass sich die Leute 30, 35 Jahre später ausgerechnet in Europa so sehr mit dem unterdrücktesten Menschen identifizieren, den man sich vorstellen kann, zeigt doch nur, dass sich trotz Milliarden von Systemen und Ideologien nicht wirklich viel verändert hat in jener essentiellen Frage: Wie kann ich leben und wie kann ich lieben?» Zu Hause spielt mir Yousri AL IKHTIYAR (DIE WAHL) vor, leider nur auf Video, aber selbst da zu erkennen: Was für eine Technik! Die Kamera als perfekte Waffe, die Spannung zu steigern, den Wahn zu konturrieren. Beklemmendes Verwirrspiel in atemraubendem Tempo. Und was für eine Konsequenz! Der «ideale Bräutigam» entpuppt sich als irrer Morphinist und Mörder. AL IKHTIYAR, meint Yousri, sei die logische Fortsetzung von *BAB AL-HADID* – aber hier ist der Autor nicht nur psychologisch präsent, auch als (selbst-)kritischer Intellektueller.

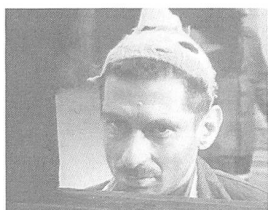


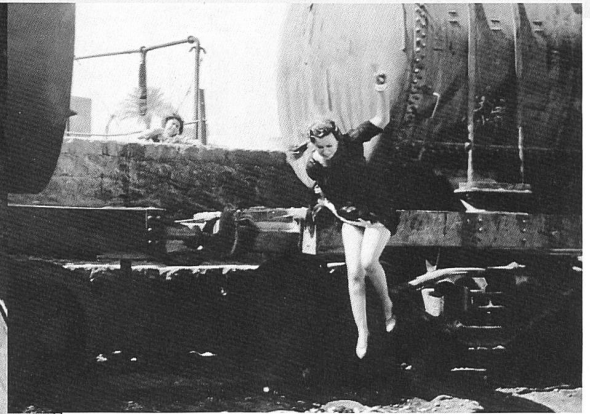
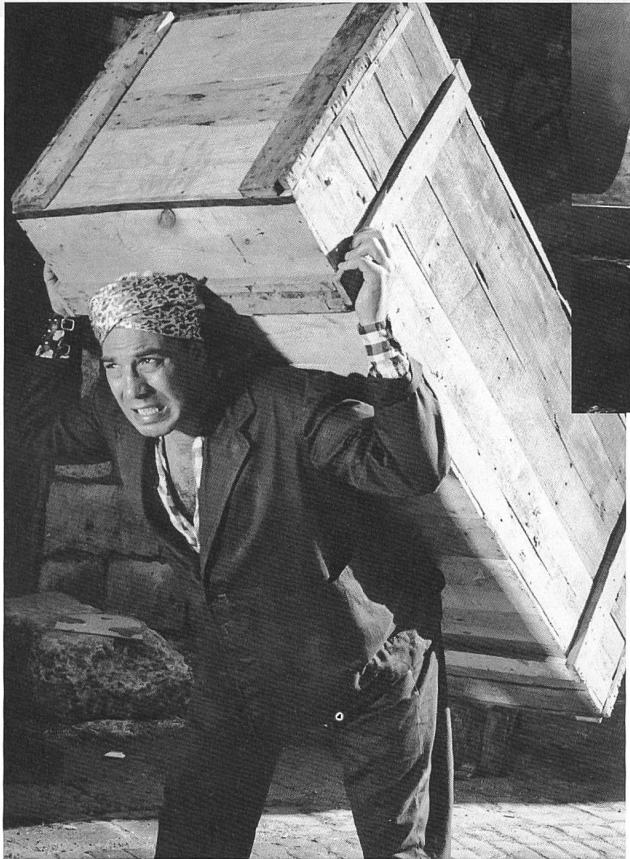
Saladin am Suez

Welche Bedeutung Chahine selbst BAB AL-HADID immer noch beimisst, zeigt sich nicht zuletzt an den selbstironischen Zitaten in seinen späteren Filmen. In HADUTA MISRIYA muss sich der autobiographische Held wüst von einer Frau beschimpfen lassen, die ihn seinerzeit ins Bahnhofsviertel eingeführt hatte: «Alles, was du machst, ist Lüge, so, wie die Wagenschmiere auf deinem Gesicht, als du Qenawi gespielt hast!» Und in ISKANDERIYA KAMEN WA KAMEN (FÜR IMMER ALEXANDRIA, in dem Chahine wiederum als Hauptdarsteller, diesmal allerdings in der Rolle seiner selbst, firmiert) begegnet ihm Nadias Mutter mit gespielter Entsetzen: «Huch! Qenawi, der Mörder!»

Dass dann zwischen BAB AL-HADID und seiner, sagen wir ruhig: Fortsetzung in DIE WAHL doch noch zwölf Jahre lagen, hat im wesentlichen politische Gründe – die mit der Entwicklung Ägyptens und des Nahen Ostens zu tun haben, aber auch mit der Politisierung Chahines. 1956 hatte Abdel Nasser den Suezkanal verstaatlicht und nicht nur für Chahine «das Gefühl einer Art Befreiung» ausgelöst: «Wir wollten die Unabhän-

gigkeit und haben sie bekommen; wir wollten den Kanal und haben ihn bekommen; wir wollten den Assuan-Damm und haben ihn gebaut – wir waren keine Nichtse mehr!» Indes wurde 1962 auch die Filmindustrie nationalisiert und damit sukzessive denen unterstellt, die der Regisseur nur verächtlich «die militaristische Pagaille» nennt. Noch 1963 präsentierte Chahine dem Westen, auf dessen Anerkennung er bis dahin doch einigen Wert gelegt hatte, seine ganz persönliche Unabhängigkeitserklärung, natürlich in Form eines Filmes: AL-NASR SALAH AL-DIN (SULTAN SALADIN). «Es hatte mich schon eine ganze Weile geschmerzt, warum die grossen Spektakel, die Scope-Filme mit Tausenden von Komparsen nur dem Hollywood-Kino möglich sein sollten – nun, in dieser verrückten Zeit, konnte uns nichts mehr aufhalten.» Er selbst hatte sich 1954, mit SCHAITAN AL-SAHARA (DER WÜSTENDÄMON) einigermassen erfolglos an dem Genre versucht und 1955 *Howards Hawks* bei dessen LAND OF THE PHAROHS assistiert, einem Film, der zumindest insofern in die Annalen einging, als sein Aufgebot an Statisten den bis dahin gültigen Weltrekord des Cecil B. De Mille übertrumpfte. Für Chahine waren dies wesentliche Erfahrungen,





BAB AL-HADID
(TATORT
HAUPTBAHN-
HOF KAIRO)

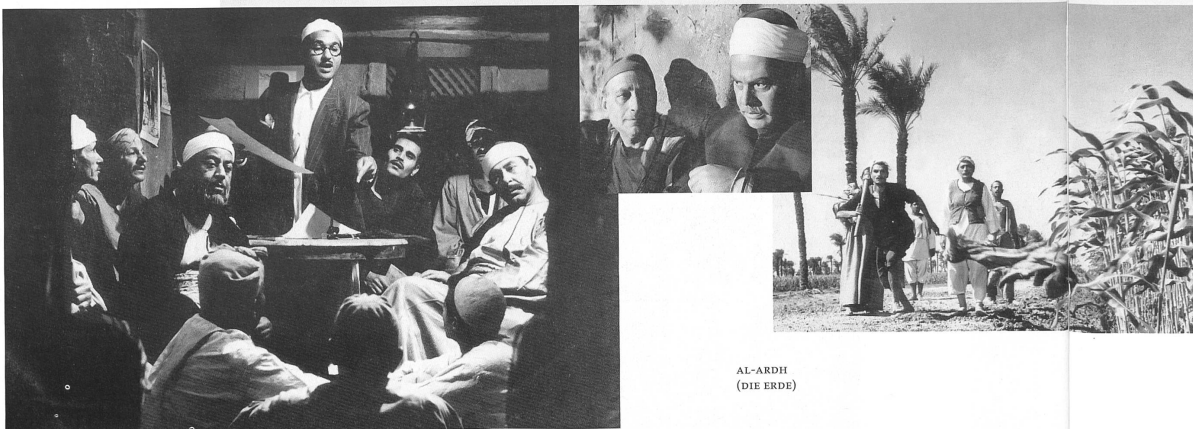
die ihm schliesslich, nach Fertigstellung von *SULTAN SALADIN*, sogar zum so lange entbehrten Lob aus Hollywood verhalfen: «Geht man vom üblichen Standard der Mantel- und Degen-Filme aus Hollywood oder Cinecittà aus», schrieb «Variety», «dann ist dieser ihnen überlegen in der Technik, der Handlungsführung, der Authentizität und in den kraftvollen darstellerischen Leistungen.»

SULTAN SALADIN war in gewisser Hinsicht wirklich eine nationale Kulturanstrengung: Die edelsten Federn des Landes – *Abdel Rahman al-Scharqawi*, *Youssef al-Siba'i* und Nagib Mahfus – schrieben Buch und Dialoge für ein Hundertsiebzig-Minuten-Epos in CinemaScope, das nicht nur mit Preisen überhäuft wurde, sondern auch zu gehörigen Missverständnissen Anlass gab. «Natürlich wäre dieser Film nicht machbar gewesen ohne das ungeheure Selbstbewusstsein, das Abdel Nasser uns gegeben hatte», räumt Chahine ein. «Aber mir ging es nie um nasseristische oder panarabische Propaganda – die hatte ich in gewisser Weise vorher gemacht, mit *GAMILA EL-GAZAERIA* (*DJAMILA, DIE ALGERIERIN*), sondern immer um die Toleranz und Salah al-Din als Helden der Toleranz, der sich sogar, als Arzt verkleidet, ins Zelt des erkrankten Richard Löwenherz schleicht, um ihn zu heilen.»



Die Mischung aus arabischem Selbstbewusstsein (das sich wohlgerne nicht nur in der Figur des siegreichen Sultans spiegelt, sondern Bedingung war für das Zustandekommen dieses grandiosen arabischen Spektakels), Koranzitaten und Kirchenliedern passte seinerzeit recht gut ins panarabisch-säkularistische Weltbild des Regimes, mit dessen Zensoren Chahine allerdings in der unmittelbaren Folge so arg aneinander geriet, dass er 1965 ins libanesisches Exil ging. «Das schlimme am Konflikt mit der Soldateska, mit den Militärbürokraten», erklärt er später, «sind nicht die ideologisch-politischen Auseinandersetzungen, zu denen diese kleinen Söldner gar nicht in der Lage sind. Es geht um nackten Unterdrückungswillen: "Nein, du wirst in dieser Szene den Helden nicht nach rechts abgehen lassen, sondern nach links ..." Das war es, was das Leben unerträglich machte.»

Das Scheitern im Exil – trotz des im Libanon entstandenen, sehr schönen *BAYA' AL-HAWATIM* (*DER VERKÄUFER DER RINGE*), mit "*Fayrouz Superstar*" in der Hauptrolle und sehr eindringlichen Szenen, welche das Hollywood-Musical in arabische Tradition einfließt – bewirkte bei Chahine letztlich zweierlei: die Rückkehr nach Ägypten als einer «bewusst gewählten Heimat» sowie, im not-

AL-ARDH
(DIE ERDE)

1967 erfolgte einer jener tiefen Einschnitte, die Wahrheiten zutage fördern und Neuorientierungen ermöglichen.

wendigen Nebenprodukt, eine erhebliche Verfeinerung seiner Techniken, Bürokraten und Zensur zu überlisten.

Seine Rückkehr nach Kairo koinzidierte dann mit der schwärzesten Etappe der ägyptischen Unabhängigkeitsgeschichte: der desaströsen Niederlage gegen Israel im Sechs-Tage-Krieg 1967 und dem damit verbundenen dramatischen Ende der nasseristischen Illusionen und Ideologien.

April 1991. «Eingriffe in meine Unabhängigkeit sind im Moment das geringste Problem», sagt Jo, sieht dabei aber gar nicht glücklich aus. «Ich kenne die Mechanismen der Zensur, die Spielregeln dieses schmutzigen Spiels und kann damit umgehen. Selbst in meinen "schwarzen Phasen", in denen ich Auftragsarbeiten machen musste, um zu essen, hatte ich noch immer eine Wahl. Aber ich frage mich, ob diese lange Zeit der Unterdrückung und Rückschläge nicht zu einer zweiten Natur wird. Wie lange kann man der Unmoral widerstehen, der der Machthaber, der des Westens, der des Fernsehens?» Gedrückte Stimmung, selbst das Essen im «Arabesque» (unserem gar nicht so heimlichen Kairoer Stammlokal) schmeckt fad. Selten habe ich die ägyptischen Intellektuellen so ohnmächtig erlebt wie jetzt, nach dem Bankrott des Sozialismus und dem Golfkrieg. Niemand mag Saddam Hussein, «aber man hat ja nicht ihn bestraft, sondern eine Viertelmillion Menschen zum Tode verurteilt, weil ihr verrückter Führer das Öl der Scheichs und der Amerikaner bedroht.» Schwanen zwischen äusserster Empörung und tiefer Resignation. Wortfezzen wie: «internationale Koalition der Heuchelei», «vollständiger Bankrott des Denkens» – nicht als Slogans, sondern als Trauersänge. Jo erzählt von den «Abwerbungsversuchen» ölschwerer arabischer Regimes: «Fliegen Sie nach Athen. Dort wartet ein Privatflugzeug. Der grosse Mann selbst will mit Ihnen sprechen, Sie bekommen alles, was

Sie wollen ... in Dollars!» «Natürlich denkst du nach», sagt er, «aber nur zwei Minuten. Was der Kopf nicht riecht, weiss der Instinkt. Niemand macht ungestraft Mist, und sei es für noch so viel Geld.»

Wie will man noch für Aufklärung streiten, wenn im Namen der Vernunft die schlimmsten Despoten wie die saudische Herrscherfamilie Recht bekommen, ihre Logik des Marktes jede Kunst blockiert? «Kein Wunder, dass die Leute die Gnade Gottes suchen, wo die Gnade der Menschen so grausam war», sagt Jo und, noch nachdenklicher: «Vielleicht müssen wir alles neu diskutieren: Demokratie, Liebe, Leidenschaft ... »

Die Wahl des verlorenen Sohnes

Auf die ägyptischen Intellektuellen wirkt 1967 wie eine ansteckende Krankheit; augenfälligstes Symptom: Lähmungserscheinungen. Nur allmählich beginnen die Mutigeren unter den Künstlern, sich der Frage zu stellen, wie "es" zu dieser Katastrophe, diesem völligen Zusammenbruch kommen konnte, welche Mitverantwortung den «besten Geistern des Landes» am Scheitern des Aufbruchs zukommt. Hat man den Parolen zu sehr geglaubt, die man gerade noch selbst skandiert hat? Nationale Unabhängigkeit! Sozialismus! Fortschritt! Den Führern vertraut, die in Wahrheit längst korrupt und auf den eigenen Vorteil bedacht waren? "67" ist ein traumatisches Erlebnis, dessen Folgen auch heute noch nicht gänzlich überwunden sind. Doch 1967 erfolgte auch einer jener tiefen Einschnitte, die Wahrheiten zutage fördern und Neuorientierungen ermöglichen. Manche sind an den bohrenden Fragen förmlich zugrunde gegangen, haben sich verkauft, sind verzweifelt. Nur wenige aus der Generation der bis 1967 Beteiligten sind imstande, die Herausforderung anzunehmen; unter anderen Nagib Mah-

fus, dem mit seinem grandiosen Roman «Tharthara fawq al-Nil» («Das Hausboot am Nil») eine hinreissende, wenngleich in ihrer Wirkung auf ein intellektuelles Publikum beschränkte ironische Kritik gelingt.

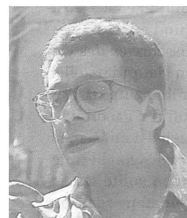
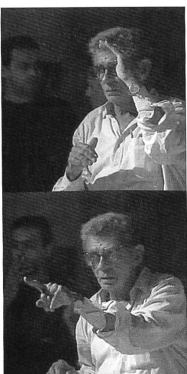
Chahine gehört zu denen, die enttäuscht sind, dass Abdel Nasser klein beigt, sich mit den arabischen Despoten arrangiert, statt auf die Unterstützung des Volkes zu bauen. Der Augenblick, da Nasser seinen Rücktritt bekanntgibt und die Menschen spontan auf die Strassen stürmen, nicht um eines "Führers" willen, sondern einer Idee zuzuliebe, kehrt als Sinnbild verpasster Chancen in seinem Werk wieder und wieder. Etwas von dieser "Idee" einzufangen ist Ziel von AL-ARDH (DIE ERDE), den Chahine 1968 dreht: *al-ardh*, das ist Boden, Erde, Land. War nicht die Befreiung eben dieses Landes, der Bauern, die es bearbeiten, eines der wesentlichen Ziele der sogenannten Revolution von 1952? Chahine geht zurück in die dreissiger Jahre, filmt, in beinahe über-poetischen Bildern, eine Hymne auf dies Land und seine Leute. Edel und edelmütig wirken die Bauern, die gegen die feudale Oppression des Paschas und die Machenschaften eines feudalen Regimes aufbegehren; die feinen Allegorien auf das Jetzt werden erst zum Ende hin sichtbar: Zwar gelingt es den Fellahin, die feudale "Dromedar-Kavallerie" zurückzuhalten – gegen die (moderne) Polizei sind sie schliesslich machtlos.

AL-IKHTIYAR (DIE WAHL) markiert, 1970, eine Wende nicht nur insofern, als Chahine von nun an seine Drehbücher selbst schreibt. Der Film verlegt das Geschehen zurück – von der Massenbewegung in die Intimität der Beziehungen, die Zersplittertheit der Subjekte, die Heuchelei des Alltäglichen. Wieder ist es ein Thriller, der den "neuen", den "Nach-67er" Chahine auszeichnet. Diesmal ist

der Unglückliche kein Underdog, sondern der achtbare Bürger Sayed, der, unheilbar an einer Art soziologischer Schizophrenie erkrankt, seinen Zwillingsbruder, den lebensfrohen Mahmud, ermordet und hofft, Glück und Seelenfrieden zu finden, wenn er in dessen Rolle schlüpfte. Man merkt diesem Film in jeder Einstellung an, dass der Filmmacher sich befreit von der starren politischen Parabel, dass es ihm plötzlich leicht wird, mit rotierender Kamera die Verhältnisse «zum Tanzen zu bringen» – später, in AWDAT AL IBN AL-DHAL (DIE RÜCKKEHR DES VERLORENEN SOHNES) wird er ihnen dazu auch noch die Melodie vorspielen.

Zwischen diese beiden Filme datiert sein wohl längster Konflikt mit der Zensur und dem politischen Establishment: AL-ASFUR (DER SPERLING) ist zwar schon 1972 fertiggestellt, wird aber erst zwei Jahre später freigegeben. Der neuen ägyptischen Linken, die anfangs der siebziger Jahre sozusagen «ihr '68» erlebt, wird dieser Film um Korruption, Niederlage und Aufbegehren – sozusagen Chahines Abrechnung mit Aufstieg, Fall und Hoffnung des Nasserismus – nachgerade zum Manifest.

August 1993. *Yousri* dreht MERCEDES. Mörderische Hitze, lärmende Kinder auf dem Set, nichts klappt. Wie kann man hier überhaupt einen Film drehen? «Jo ist ein grossartiger Produzent», sagt *Yousri*. «Nicht Finanzier, sondern Freund. Er kennt das Drehbuch, sagt seine Meinung, wie ich das bei seinen Filmen auch mache, und blickt lässt er sich frühestens wieder beim Schnitt. Ohne seine Infrastruktur könnten Leute wie ich hier kaum arbeiten; aber er respektiert, dass ich meinen eigenen Film machen will und muss.»



Yousri Nasrallah

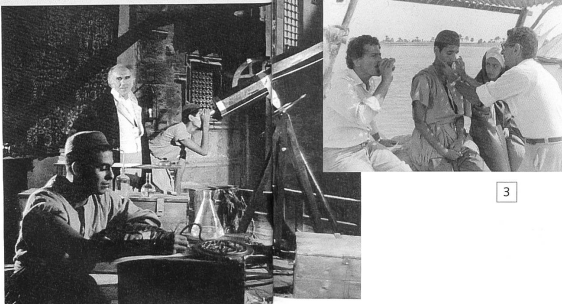


1

Als Chahine 1972 *AL-ASFUR* dreht, ist Youssef Nasrallah einer von denen, die auf der Strasse demonstrieren.

Abendessen nach einem langen Drehtag. «Nach allem, was wir in den letzten Jahren erlebt haben», sagt Jo, «wundert mich überhaupt nicht, wenn die Leute sogar wieder zu Marxisten werden. Vielleicht lohnt es langsam wieder, Sozialismus zu definieren.» Mir fällt Heiner Müller ein, der meint, man müsse die (marxistische) Lehre nur tief genug vergraben – «dass die Hunde sie nicht finden...»

Vielleicht gehört es zu seinem besonderen alexandrinischen Charme, die Theorien erst schätzen zu lernen, wenn sie längst passé sind. War *AL-ASFUR* noch Kritik am Nasserismus als einer «verratenen Idee», so wird *DIE RÜCKKEHR DES VERLORENEN SOHNES*, vier Jahre später, zur endgültigen Absage an alle messianischen Heilserwartungen der (Ideologie-)Gläubigen: Der ersehnte Held ist gebrochen, will und kann nichts mehr zum Besseren wenden. Zugleich winkt der Filmemacher mit dem komödiantischen Zaunpfahl: Music-Hall geht hier eine wunderbare Ehe ein mit der ägyptischen Schnulze; dabei gewinnen die Lieder eigene, ganz poetische Bedeutung und haben doch das Zeug zum Gassenhauer, werden auch in der Tat noch Jahre später in völlig unerwarteter Umgebung gesungen. Gewissermassen im Windschatten der politischen Parabel erobert Chahine sich mit diesem Film auch das sexuelle Terrain zurück – die Sehnsucht der Fatma, die sich nach ihrem inhaftierten Schwager verzehrt, setzt er mit solch subtiler Eindeutigkeit ins Bild, dass das Publikum wenig sieht und doch alles weiss – während der Zensor vermutlich vor Wut seinen Hut verspeiste.



2

1
ISKANDERIYA
LEH?
(ALEXANDRIA
WARUM?)

2
ADIEU
BONAPARTE

3
Dreharbeiten zu
ADIEU
BONAPARTE

4
Michel Piccoli
und Patrice
Chéreau in
ADIEU
BONAPARTE

Trilogie mit Misstönen

Über *ALEXANDRIA WARUM?*, der ihn endlich auch einem grösseren europäischen Publikum bekannt machte, ist unter den Stichworten «Kino in der ersten Person» und «Bilderbogen der Toleranz» eigentlich alles gesagt. Man fragt sich allenfalls, warum dieser so dynamische wie feinsinnige Film nicht noch einen «Oscar» bekommen hat oder sonst einen Platz im Pantheon der Siebten Kunst. In der zeitgenössischen europäischen Kultur füllt *ALEXANDRIA WARUM?* die Leerstelle, die E. M. Forster, Lawrence Durrell und Konstantin Cavafis gelassen haben, wird zur ägyptischen, und mithin anti-kolonialen Antwort auf die künstlerischen Meisterleistungen der Europäer, die nur in jener Stadt entstehen konnten. Dass Youssef Chahine mit diesem kolossalen, tempogeladenen Sittenmosaik 1978 einen Gipfel seiner Kunst erklommen hatte, steht ausser Zweifel; er hatte wieder einmal, und diesmal mit allgemeinerer Gültigkeit als je zuvor, «sein» Thema eingekreist und verhandelt – Liebe, Verständigung, das Herausstreichen des Unausprechlichen –, er hatte seinen Hauptdarsteller, *Mohsen Mohieddin*, gefunden, der ihm zum *alter ego* werden sollte wie Ninetto Davoli für Pasolini; er hatte sich eine Menge Ärger aufgehäuft mit seinem kompromisslosen Plädoyer für menschliche Toleranz: dass das Publikum mitleiden sollte mit einem sterbenden englischen Soldaten oder am Scheitern der Liebe zwischen einer Jüdin und einem ägyptischen Kommunisten verzweifeln, war nicht nur den immer zahlreicher werdenden muslimischen Fanatikern im Lande schwer zu vermitteln, sondern auch jener Spezies von «Prä-67ern», die sich eben erst über den Widerstand gegen die ägyptisch-israelische Annäherung von 1977 neu zu definieren begannen.

Chahine träumt schon lange von einem Film über Bonapartes Ägypten-Feldzug, sein Interesse gilt indes eher der formidablen Wissenschafter-Expedition im Gefolge Napoleons; Wissensdurst, Kennenlernen und die sich daraus ergebenden Verwicklungen sind recht eigentlich sein Thema.



4

Dass Chahine höher klettern, dünnere Luft atmen wollte, konnte keinen von denen überraschen, die ihn kennen. Etwas, nicht nur ein paar nachzutragende Szenen, war uneingelöst geblieben bei *ALEXANDRIA WARUM?*; genauer gesagt, mindestens drei Dinge: die Radikalisierung der Subjektivität als Körperlichkeit, das Aufbegehren gegen die Spinweben der Frauen und schliesslich das grosse künstlerische Experiment, die surrealistische Tat. *HADUTA MISRIYA* von 1982 liefert all das, mit einem tollkühnen Wurf: Die Herzchirurgie als Ausgangspunkt, der Brustkorb als Gerichtssaal, die Frauen seiner Familie als Zeuginnen der Anklage – hineingewebt eine Fortsetzung der Autobiographie aus *ALEXANDRIA WARUM?*, schonungslos als zuvor, harsch und unnachdsichtig gegen sich selbst, die Kollegen, den Westen, die Familie. Das Ganze wirkt um so krasser, klarer durch den Schock, die Geschmacklosigkeit der offensichtlich (man hat den Eindruck: gewollt dilettantisch) hergezimmerten Kulisse eines Plastik-Brustkorbs, mit weissen und roten Luftballons anstelle von Blutkörperchen und Gartenschläuchen, in denen müde etwas rote Farbe pulsiert. Auf dieser Bühne inszeniert Chahine in gut zwei Stunden seinen gesamten Kosmos mit dem bereits aus *ALEXANDRIA WARUM?* bekannten Personal: vom Kammer spiel über die Verführung des Heranwachsenden zu den grossen Auftritten der Sängerin Um Kalthum.

Zwischen die «kleine Geschichte» (so wörtlich für: *Haduta*) und ihre von Anfang an geplante Fortsetzung tritt dann aber die «grosse Geschichte». Jack Lang ist in Frankreich Kulturminister, Chahine träumt schon lange von einem Film über Bonapartes Ägypten-Feldzug, den eigentlichen Kultur-Zusammenstoss: 1798 prallt die Moderne mit der Wucht der napoleonischen Flotte auf die

ägyptische, insofern: islamische, Kultur, die unversehens ihre Versäumnisse so brutal zu spüren bekommt wie einst die Samurai ihre Unterlegenheit gegenüber Angreifern mit Feuerwaffen (*KAGEMUSHA*). Chahines Interesse gilt indes eher der formidablen Wissenschafter-Expedition im Gefolge Napoleons; Wissensdurst, Kennenlernen und die sich daraus ergebenden Verwicklungen sind recht eigentlich sein Thema. Piccoli und Chéreau willigen ein, die Parts von Cafarelli und Bonaparte zu spielen, Frankreich übernimmt eine Ko-Finanzierung für das, was sein teuerster Film wird. Gaumont sagt Gelder zu, dann ab, deutsche Produzenten steigen ein und winken dann ab, der abenteuerlustige *Humbert Balsan* wird schliesslich französischer Ko-Produzent; *Claude Berri* liest 1984 das Drehbuch und engagiert, begeistert, die «amf» zum Verleih-Vertrag. Dies alles hier nur deshalb in der Ausführlichkeit, um zu verdeutlichen, welche Ochsentour es selbst für einen so renommierten Künstler wie Chahine bedeutet, europäische Slogans vom «Dialog der Kulturen» beim Wort, besser: beim Portemonnaie zu nehmen.

Die Dreharbeiten im Sommer 1984 geraten zu einem ägyptisch-französischen Kulturfest. Er sei «erstmalig in seinem Leben glücklich, eine Filmrolle zu spielen», erklärt *Patrice Chéreau*, und *Michel Piccoli*, der ansonsten dafür bekannt ist, am Set auch gern einmal seine eigene Auffassung von Regie zu vertreten, ist hell begeistert vom Spiel, «das eigentlich ein Spiel mit „Jo“ ist». Nicht nur die beiden sind fasziniert von der enormen Professionalität, mit der Chahine inmitten gewaltiger Produktionsprobleme seine Szenen bis ins kleinste Detail auflöst. «Das Verständnis von einer Szene, die Haltung, die du darin zum Ausdruck bringen willst, die Beziehungen der Charaktere zueinander und jeden einzelnen Bildausschnitt – all das



1



2

Der Griff nach den wohlverdienten Sternen gerät zum Fiasko: «Chahines Ägypten-Feldzug bleibt im Sand stecken», lautet die, zugegeben: wohlformulierte Schlagzeile, der Kritik.

musst du vorher wissen», sagt er. Ja, es sei ein menschliches Spiel mit seinen Darstellern: «Ich will ihr Vertrauen gewinnen, damit ihr Gesicht mir in einem bestimmten Moment eine bestimmte Wahrheit zeigt.»

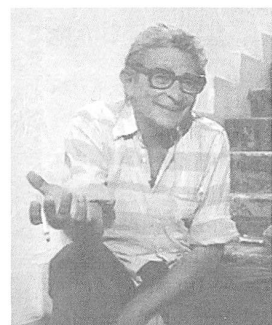
Mai 1985. Schon bei der Ankunft in Cannes merkwürdige Ressentiments. Yousri berichtet, der Film habe keine Freigabe von der ägyptischen Zensur, werde aber sicher durchkommen, wenn er in Cannes einen Preis kriegt. Bin da nicht so sicher: Mit unsern Steuergeldern Frankreich beschimpfen! habe ich hier schon des öfteren gehört, und nicht von den Geringsten. Napoleons Erster General ein Schwuler – und das auf einem französischen Festival! Naja, und dergleichen mehr. Eins ist klar: Jo ist kein "Tiermondiste" mehr, kein "Unterentwickelter", der Mitleids-Bonus bekommt, weil er unter schwierigen Bedingungen arbeiten muss. Im Gegenteil: All das kehrt sich jetzt gegen ihn!

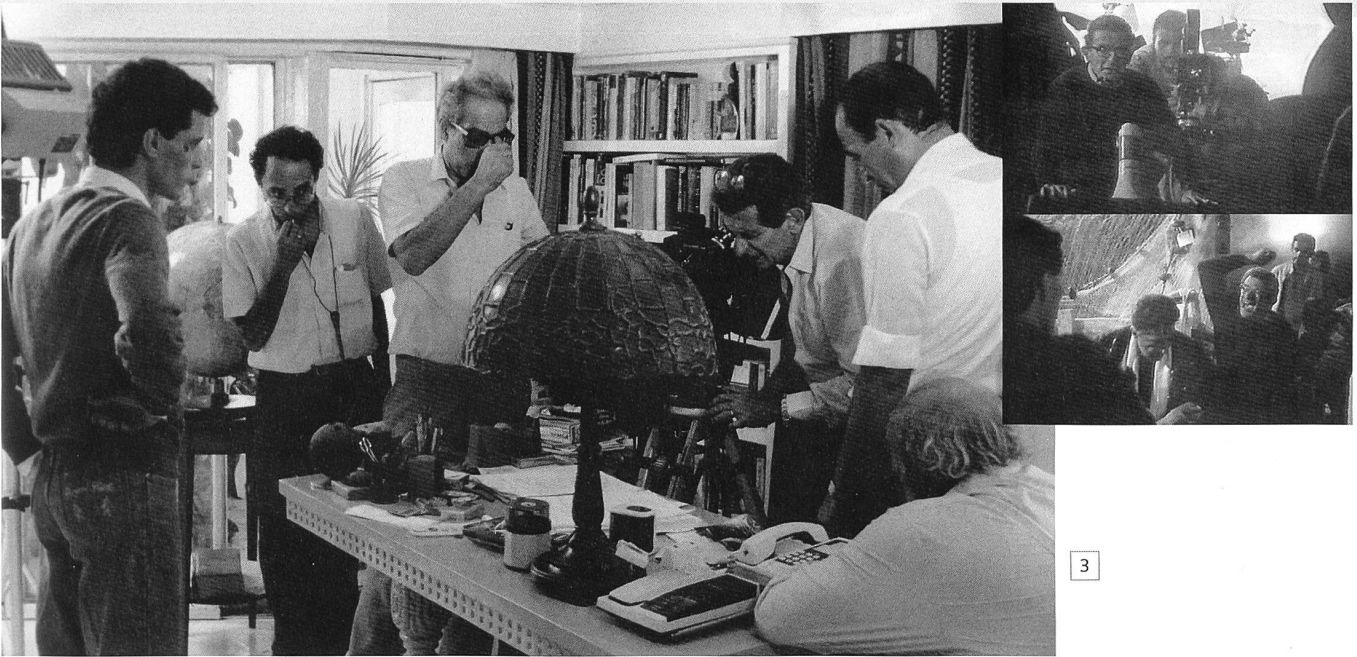
Die Nacht mit Marianne (Chahines Nichte, ausführende Produzentin) und Mohsen (Mohiedin, dem ägyptischen Hauptdarsteller) in der Disko durchgetanz. Mohsen ist ganz sicher, dass er einen Darstellerepreis bekommt – verdient hätte er ihn. Marianne weiss nicht einmal, ob rechtzeitig zur Vorführung noch eine gescheite Kopie zu besorgen ist.

Der Griff nach den wohlverdienten Sternen gerät zum Fiasko: «Chahines Ägypten-Feldzug bleibt im Sand stecken», lautet die, zugegeben: wohlformulierte Schlagzeile, der Kritik. Dass es um einen Liebesfilm geht, hat (fast) niemand begriffen, begreifen wollen; einzig der unvergessene Serge Daney jubelt: «Endlich ein massloser, ein Welt-Film!» Auf Betreiben eines tonangebenden Jury-Mitglieds wird ADIEU BONAPARTE bei der Preisvergabe nicht einmal in Betracht gezogen.

Tatsächlich ist die "Masslosigkeit" auch ein Problem dieses Films. Chahine hat inzwischen eine Erzähldichte und ein Tempo erreicht, die sich recht gut mit seiner Art zu sprechen vergleichen lassen: Auch da hüpfert er, im sicheren Bewusstsein der Klarheit seines Gedankens, mitunter mitten im Satz von einer Sprache in die nächste, gerät ab und zu gar ins Stottern, weil der Mund der Geschwindigkeit des Denkens nicht hinterherkommt. ADIEU BONAPARTE sind drei, vier Filme in einem, eine ganze Reihe von herrlichen kleinen Szenen (nicht nur das Bild der Muttergottes, das bei der Liebeszene gleich am Anfang über dem Bett umgedreht wird) und Allegorien auf die Gegenwart (die Verbrüderung von Christen und Muslimen) muss bei diesem Parforce-Ritt untergehen, erschliesst sich erst bei nochmaligem Sehen.

Wie am eigenen Schopfe zieht sich Chahine aus dem grossen Debakel heraus: mit einem kleinen Film, in gewisser Weise einer Rückkehr zu den Wurzeln. AL YAUM AS-SADIS (DER SECHSTE TAG) ist eine Hommage an Gene Kelly, eine Liebeserklärung an das Kino und eine pointierte Ent-Mystifizierung des Alltags. Bei diesem Film stimmt alles: die Kulissen in seinem eigenen Studio, die er später dem Fernsehen vermieten wird, um wieder etwas Geld für seine nächsten Projekte hereinzubekommen; die Musik von Omar Khairat, der Gesang von Mohammed Munir; das Licht, die Symbole, die Darsteller – ja, bei etwas zynischer Betrachtungsweise "stimmt" auch die nach dem Aufstand von Polizei-Einheiten über Kairo verhängte Ausgangssperre während der Dreharbeiten zu diesem Film, dessen Handlung während der Cholera-Epidemie 1947 angesiedelt ist. Denn in DER SECHSTE TAG ist auch die Cholera weniger das absolute Böse als eine Metapher für die Plagen des gegenwärtigen, unterentwickelten Ägypten.





Das Kino an der Strassenecke, das immer denselben Film spielt, ist der Ort, an dem die Mühseligen ihre Sehnsüchte stillen; auch wenn schliesslich die Rolläden für immer heruntergelassen werden, ist das eher eine Aufforderung zum Weiterträumen – Kino als ein Ort, an dem das Menschenrecht der kleinen Leute auf grosses Spektakel verwirklicht wird.

Wie mit magischer Hand gelingt es Chahine hier, nahezu jede Szene im Moment ihrer höchsten Dynamik, ihrer Richtungsänderung zu "erwischen"; die Tanzeinlagen, von Mohsen Mohieddin mit grossem Talent gegeben, drehen die Kunst hinüber zu jener vielsagenden Künstlichkeit, die nur aus perfekt beherrschtem Metier entstehen kann. *Dalida* interpretiert die Rolle der Waschfrau Sadiqqa – auch das ist Chahine von "Kulturpuristen" zum Vorwurf gemacht worden, denn die nachmalige Disease war zwar in Ägypten aufgewachsen, aber keine Ägypterin. Doch gerade die Brüche im Bild dieser "achtbaren", tapferen Frau konterkarieren wirkungsvoll den Mythos einer «Mutter Courage»: «Eine Sechsendvierzigjährige, die, wie in diesem Film, von einem Sechszwanzigjährigen begehrt wird und sich ihm verweigert, ist nicht achtbar, sondern bescheuert», sagt Chahine lakonisch.

«Hast du schon einmal das Meer gesehen?» fragt Sadiqqa den Gaukler Okka während ihrer gemeinsamen Flucht auf dem Nil. Okka schwärmt vom Sternenhimmel, dem Meeresrauschen, Liebesnächten am Strand und sagt dann: «Ja, ich hab's gesehen. Im Kino.» Das Kino an der Strassenecke, das immer denselben Film spielt, ist der Ort, an dem die Mühseligen ihre Sehnsüchte stillen; auch wenn schliesslich die Rolläden für immer heruntergelassen werden, ist das weniger eine Szene nostalgischer Wehmut als eine Aufforderung zum Weiterträumen. Man hat den Eindruck, als wolle Chahine nach der Enttäuschung, die ihm die Kino-Industrie bereitet hat, das Kino "rehabilitieren": als einen Ort, an dem das Menschenrecht der kleinen Leute auf grosses Spektakel verwirklicht wird.

Befreiungsschlag

Paris, Februar 1990. In den Eclair-Studios – für eine anständige Post-Produktion muss er noch immer nach Frankreich – mit Jo, Youstri und einigen anderen die Schnittfassung von ISKANDERIYA KAMEN WA KAMEN (ALEXANDRIE ENCORE ET TOUJOURS) angesehen. Bin erschlagen, ein Bombenangriff mit Bildern und Tönen: Pharaonen, Alexander, Kleopatra, Streik der Filmemacher, Tanz, Synthesizer-Musik, Alexanders Grab, Kultur-Imperialismus, Autobiographie, die Trennung von Mohsen, Liebesschmerz (oder Künstlerschmerz? oder beides?) ... Weiss kaum noch, wo mir der Kopf steht. Habe im Kino geweint und hinterher ein komisches Gefühl: Irgendwie ist das ein Film, der mich an die Quantenphysik erinnert, Kino in der "Wahrscheinlichkeitswolke". Bin nicht sicher, ob der Film wirklich noch läuft, wenn ich den Raum verlasse, oder ob er nur existiert, solange man zusieht ...

Erst Jahre später fällt mir die Notiz aus dem Nachlass von Serge Daney in die Hände, der für IMMER ALEXANDRIA mit einem "Hologramm" vergleicht: «Über-sichtbar oder ganz unsichtbar. Kein Bild, das sich bewegt, sondern ein Bild, das erst dann auftaucht, wenn man selbst sich bewegt ... In diesem Sinne sind die Bilder in der Wirklichkeit, jedoch sichtbar nur unter der Bedingung, dass man selbst Teil dieser Wirklichkeit ist: weil er wirklicher ist als all die anderen (weil er mehr Widersprüche schultert), ist Chahine das Verbindungskabel seines eigenen Films. Nicht in der Art eines privilegierten Aussenseiters, mit einer Stimme aus dem Off, sondern in der einzigen Art, die ihm etwas gilt: mit seinem Körper. Daher die Bedeutung des Themas: Mein Körper antwortet, ich tanze, vögele, altere wie ein junger Mann. Ein Narziss, verklavt durch den Zwang, die Erinnerungen an sich vorüberziehen zu lassen und sie mit künstlichem Leben zu erfüllen.»

1
ISKANDERIYA
LEH?
(ALEXANDRIA
WARUM?)

2
Mohsen
Mohieddin in
AL YAUM AS-
SADIS (DER
SECHSTE TAG)

3
Dreharbeiten
zu
ISKANDERIYA
KAMEN WA
KAMEN
(FÜR IMMER
ALEXANDRIA)

4
ISKANDERIYA
KAMEN WA
KAMEN

Youssef Chahine

Geboren am 25. Januar 1926; aufgewachsen in einer katholischen Familie libanesischer Herkunft in Alexandria, Besuch des Victoria College, zweijähriges Stipendium am Pasadena Playhouse in Kalifornien. Zurück in Ägypten ermöglicht ihm der Kameramann Alwise Orfanelli 1950 die Produktion seines ersten Spielfilms

1950 BABA AMIN (PAPA AMIN)
 1951 IBN AL-NIL (SOHN DES NILS)
 1952 AL-MUHARREG AL-KEBIR
 (DER GROSSE HARLEKIN)
 SAIYEDET AL-KITAR
 (DIE DAME DES ZUGES)
 1953 NISAE BILA RIGAL
 (FRAUEN OHNE MÄNNER)
 1954 SIRAA FIL-WADI
 (TÖDLICHE RACHE)
 SCHAITAN AL SAHARA
 (DER WÜSTENDÄMON)
 1956 SIRAA FIL-MINA
 (KAMPF IM HAFEN)
 WADAAT HOBBAK (ICH HABE
 DEINE LIEBE VERABSCHIEDET)

1957 ENTA HABIBI
 (DU BIST MEINE LIEBE)
 1958 BAB AL-HADID (TATORT
 HAUPTBAHNHOF KAIRO)
 GAMILA, EL-GAZAERIA
 (DJAMILA, DIE ALGERIERIN)
 1959 HOB ILAL ABAD
 (EWIG DEIN)
 1960 BEIN EDEIK
 (IN DEINEN HÄNDEN)
 NIDAA AL-OCHAK
 (RUF DER LIEBENDEN)
 1961 RAGOL FI HAYATI
 (EIN MANN IN MEINEM LEBEN)
 1963 AN-NASR SALAH AL-DIN
 (SULTAN SALADIN)
 1964 FAGR YOM GADID (MORGEN-
 DÄMMERUNG EINES NEUEN
 TAGES)
 1965 BAYA' AL HAWATIM
 (DER VERKÄUFER DER RINGE)
 1967 RIMAL MIN DAHAB
 (GOLDSAND)
 ID EL MAIROUN
 (DAS MAYRUNFEST) *Kurzfilm*
 1968/72 AL NASS WAL NIL
 (DIE LEUTE UND DER NIL)

1968 AL-ARDH (DIE ERDE)
 1970 AL IKHTIYAR (DIE WAHL)
 1972 AL-ASFUR (DER SPERLING)
 SALWA OU LA PETITE FILLE QUI
 PARLE AUX VACHES
Kurzfilm für UNICEF
 1974 INT'ILAK (DER ABFLUG)
Kurzfilm
 1976 AWDAT AL IBN AL-DHAL
 (DIE RÜCKKEHR DES VERLO-
 RENEN SOHNES)
 1978 ISKANDERIYA LEH?
 (ALEXANDRIA WARUM?)
 1982 HADUTA MISRIYA (EINE
 ÄGYPTISCHE GESCHICHTE)
 1985 ADIEU BONAPARTE
 (WEDAAN BONAPARTE)
 1986 AL YAUM AS-SADIS
 (DER SECHSTE TAG)
 1990 ISKANDERIYA KAMEN WA
 KAMEN (FÜR IMMER
 ALEXANDRIA)
 1991 LE CAIRE, RACONTÉ PAR
 YOUSSEF CHAHINE *Kurzfilm für
 das französische Fernsehen*
 1995 AL MUHAGER
 (DER AUSWANDERER)

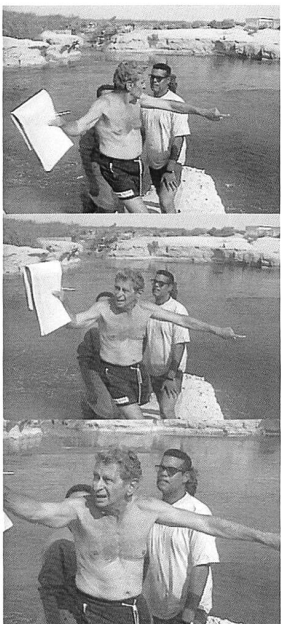
Dennoch scheint es, als sei FÜR IMMER ALEXANDRIA auch die Befreiung von diesem Zwang. Im Moment der höchsten Beschleunigung und der grössten handwerklichen "Modernität", die er mit diesem Film erreicht, scheint Chahine plötzlich frei für eine neue Inspiration. Wer dies alles gesagt hat, sich bekannt hat zu seinen Lieben, seiner Homosexualität, seinen Schwächen, wer sich buchstäblich unter Einsatz seines Körpers diesen widersprüchlichen Erfahrungen gestellt hat – und dafür so sehr geliebt wie von den Hütern der kodifizierten "Wahrheiten" und Sittlichkeiten gehasst wird –, was sollte den noch aufhalten?

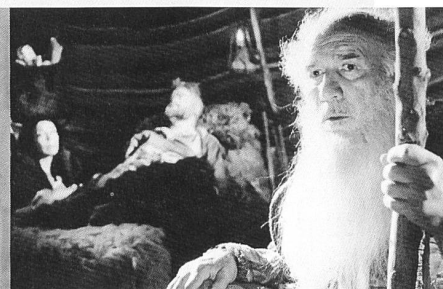
Chahine dreht fürs französische Fernsehen eine "Faction" (LE CAIRE, RACONTÉ PAR YOUSSEF CHAHINE), eine wundervolle, persönliche Liebeserklärung an die Stadt, für die er indirekt vom ägyptischen Präsidenten getadelt wird, weil sie das «Bild Ägyptens in der Welt» verzerre. Er bringt an der «Comédie Française» eine aufregend moderne Inszenierung des – eigentlich unspielbaren – «Caligula» von Camus auf die Bühne – und wird dafür von den Gralshütern der Hochkultur geschmäht. Und schliesslich macht er sich an einen neuen Film, inspiriert von der allen monotheistischen Kulturen geläufigen "Josefsgeschichte": AL MUHAGER (DER AUSWANDERER).

Abspann: Wem gehört Gott?

Die Josefsgeschichte – unterdessen, nach Einwendungen islamischer Schriftgelehrter von der Kairoer «Azhar»-Universität in eine "Ram"-Geschichte abgewandelt, weil die Darstellung des Propheten Jakob angeblich gegen das islamische Bilderverbot verstossen hätte – wird zum triumphalen Erfolg. Chahine zelebriert in dieser Fabel um den Auszug des wissensdurstigen Jungen ins pharaonische Ägypten und seine glückliche Rückkehr ein Freudenfest des Aufbauwillens und der Wissbegierde, den Triumph der Menschlichkeit über die Missgunst. Mit prächtigen Bildern und subtil inszenierten Konflikten gelingt ihm die Gratwanderung zwischen Ermunterung und Agitation: «Lass uns die Wüste begrünen, es macht so viel Spass!» könnte die Botschaft dieses Filmes lauten. Allein in Ägypten erreicht AL MUHAGER eine dreiviertel Million Kinozuschauer, mehr als jeder andere Chahine-Film. Und dann, ja dann wird er verboten.

März 1995. Gegen Mitternacht ins «Karim», zum "Probegucken" von Filmen, die Jo fürs Programm angeboten werden. Eigentlich angenehm, dass er ein Kino erwerben musste, damit endlich mal die Qualität der Projektionen stimmt. So bekommen wir nachts ab und zu "Privat-Vorführungen", in diesen gespannten Tagen eine nicht zu verachtende "Ent-Spannung". Vor einem Vierteljahr habe ich hier DER AUSWANDERER gesehen – volles Haus, lachende Gesichter, begeistertes





2

1
BEIN EDEK
(IN DEINEN
HÄNDEN)

2
AL MUHAGER
(DER AUS-
WANDERER)

3
Dreharbeiten zu
AL MUHAGER
(DER AUS-
WANDERER)

1

Publikum. Jetzt ist der Film verboten. Jo beteuert in der Öffentlichkeit tapfer sein Vertrauen in die ägyptische Justiz und den «lebensbejahenden Islam des Volkes». Privat sieht er die Sache durchaus etwas düsterer. Ebenfalls "privat" hat mir am Nachmittag ein pensionierter Richter erklärt, die ägyptische Justiz sei längst von Islamisten unterwandert. Eigentlich rätseln wir alle, warum ausgerechnet dieser Film den Zorn der "Bärtigen" so auf sich zieht, schliesslich hat Jo weitaus gewagtere Tabubrüche begangen ...

Videogeschäft der arabischen Welt kontrollieren. Was sie mit Hilfe ihrer "bärtigen" Bataillone in Ägypten und anderswo erreichen wollen, ist nicht weniger als die Definitionsgewalt über alle Formen der "Schönheit".

Klar, dass Chahine ihnen ein Dorn im Auge ist: Nicht nur, dass er die Schönheit darzustellen vermag, ja, dass sie ihm sozusagen aufs Wort gehorcht. Er nimmt sich auch noch diese unerhörte Freiheit des Künstlers heraus und wird nicht müde, daran zu erinnern, dass das islamische Ägypten, ja, die islamische Kultur insgesamt eine Zivilisation der Toleranz ist. Scharfzünftig, wie es seine Art ist, pointiert er den Konflikt: «Wem gehört Gott? Dem König von Saudi-Arabien, dem Grossscheikh der Azhar oder den lebensfrohen, grosszügigen Muslimen auf den Strassen von Kairo, die mich nie angegriffen haben, nicht wegen meiner Filme und schon gar nicht, weil ich einer anderen Religion angehöre?»

Ach ja, Chahine wäre nicht er selbst, wenn er in diesen Streit nicht erneut mit einem Film eingriffe. Im Sommer 1996 beginnen die Dreharbeiten zu einem Werk über Averroes, den grossen andalusischen Gelehrten Ibn Ruschd, der als Vordenker der islamischen Aufklärung gilt. Wir dürfen gespannt sein.

Reinhard Hesse



Ende März wird das Verbot, das für Chahine allein durch Verfall der Videorechte einen Millionenverlust hätte bedeuten können, von einem Berufungsgericht in Kairo wieder aufgehoben. Susanne Mubarak, die Frau des Präsidenten, lässt sich bei der ersten Wieder-Aufführung ostentativ im Kino blicken und zeigt sich «erfreut über dieses überhaupt nicht anstössige Kunstwerk». Im aufgeheizten Kulturkampf kann der Regisseur sich seine Verbündeten nicht aussuchen – es wird immer deutlicher, dass es bei diesem Streit nicht um den Bart (oder das Bild) des Propheten geht; nicht einmal um das Monopol der historischen Interpretation: darf man eine Geschichte erzählen, die nicht gewissermassen zwingend auf die Heraufkunft des Islam zuläuft? Chahine spricht von «schwarzen Wolken», die «aus der Wüste zu uns herüberziehen», und er meint damit präzise jene despotischen Sachwalter der Ästhetik, die von Saudi-Arabien aus die Satellitenkanäle und das

3

