

## **Kino, eine Privatsache**

### **Eine afghanische Filmgeschichte: Zur Filmreihe „Splice In“**

Bert Rebhandl

In Afghanistan gibt es ein abfälliges Wort für Menschen, die aus dem Exil in das eigene Land zurückkehren. Sie werden als „Hundewäscher“ bezeichnet, weil man davon ausgeht, dass sie in den reichen Ländern erniedrigende Arbeit verrichtet haben, deren Lohn es ihnen nichtsdestoweniger erlaubt, nun in der alten Heimat einen gewissen Reichtum zu zeigen. Sie kaufen und renovieren zerstörte Gebäude, zum Teil haben sie vor dreißig Jahren schon einmal an den Orten gelebt, die sie nun wieder beanspruchen und sich notfalls, wenn sie ihre Rechte nicht durchsetzen können, zurückkaufen. Die einheimischen Nachbarn können den Summen, die bezahlt werden, nichts entgegensetzen.

Auch Wazhman Osman kommt aus dem Exil nach Afghanistan. In den frühen achtziger Jahren ist sie mit ihrer Mutter zuerst aus Kabul nach Peshawar im angrenzenden Pakistan geflohen, später ging sie in die USA. Abdullah Osman, ihr Vater, blieb in der Region und beteiligte sich zuerst von Pakistan aus, später wieder auf afghanischem Territorium am Kampf gegen die sowjetischen Besatzer. Er wurde im berüchtigten Pulchakhi-Gefängnis gefoltert, bis heute leidet er unter den Folgen der Gewalt. Aber er ist nicht gebrochen. Als Arzt und Psychiater beteiligt er sich am Aufbau des Landes, vor allem Waisenkindern gilt sein Engagement. In dem Film *Postcards from Tora Bora* dokumentiert Wazmah Osman ihre Rückkehr nach Afghanistan. Sie hat von den vielen, in alle Welt zerstreuten Verwandten zahlreiche Fotografien und Filmaufnahmen geborgen, auf denen „das alte Leben“ zu sehen ist – eine großbürgerliche Familie in den 70er-Jahren, als Afghanistan die Chance hatte, ein modernes Land zu werden. Mit den Aufnahmen der Hochzeit ihrer Eltern beginnt Wazmah Osman den Film, nun möchte sie die Bilder von damals mit der Wirklichkeit der Gegenwart vergleichen. Sie erlebt eine Enttäuschung nach der anderen. Im Zoo gibt es keine Elefanten mehr, ein Fluss, der sich auf einem Stadtpanorama blau zwischen den Gebäuden schlängelt, ist beinahe ausgetrocknet, der idyllische Garten im Nordosten des Landes, in dem damals viele Familienfeste stattgefunden haben, ist verwildert. Wie um den Unterschied zwischen damals und heute therapeutisch zu verwinden und spielerisch aufzuheben, greift Wazmah Osman auch in die Bilder ein: Sie ergänzt sie um kleine Animationen, für eine Sekunde schimmert der Pool wieder blau vom Wasser.

In einem zerstörten Land wie Afghanistan ist das Kino eine private Sache geworden. Die eigentliche Filmgeschichte muss erst allmählich wieder erschlossen werden, vorläufig sind es vor allem „home movies“, die so etwas wie ein filmisches Erbe darstellen. Dabei war das Land keineswegs immer von den reichen Kinematographien der Nachbarländer Indien und Iran abgeschnitten – dies ist eine der Erkenntnisse aus der in Berlin, Kassel und Hamburg präsentierten Filmschau *Splice In*, mit der Sandra Schäfer, Regine Dura und Elfe Brandenburger versucht haben, vor allem aus der Perspektive von (und auf) Frauen eine kleine Filmgeschichte Afghanistans zu erstellen. In den Ruinen von Kabul ist eine ganze nationale Kultur verloren gegangen, deren Reste nun mühsam wieder geborgen werden. Dabei haben viele Menschen noch Erinnerungen an eine Zeit vor der Gewalt, an den „old way of life“. Afghanistan ist ein Land, in dem in den letzten Jahrzehnten jede Befreiung wieder zum Krieg führt. 1978 wurde das Land vom Feudalismus befreit, zum Schutz der kommunistischen Marionettenregierung marschierte 1979 die Rote Armee ein und geriet sofort in einen langen Guerillakrieg gegen die muslimischen Mujaheddin. 1989 zog die Sowjetunion ihre Truppen ab, doch die Befreiung, zu der die USA mit umfangreichen Waffenlieferungen an die Widerstandskämpfer beigetragen hatten, brachte einen erbitterten Bürgerkrieg zwischen den Fraktionen der Mujaheddin. 2001 befreiten die USA das Land von den Taliban, die in den 90er-Jahren das Land halbwegs befriedet, dabei aber ein äußerst repressives Regime errichtet hatten. Seither versuchen die westlichen Mächte, in Afghanistan wenn schon nicht für bürgerliche Freiheiten, so zumindest für minimale Sicherheit zu sorgen.

Einen Eindruck von den Verhältnissen vor 1978 gibt der mittellange Film *Talabgar (Der Heiratskandidat)* von Khaleq A’lil aus dem Jahr 1969 (ursprünglich Teil eines dreiteiligen Episodenfilms mit dem Titel *Rozgaran – Tage des Lebens*). Er ist, aufgrund seines Alters und der vielfachen Unterbrechungen in der afghanischen Geschichte, als kulturhistorisches Dokument fast noch interessanter als seines (moralisierenden) Plots wegen. Die anfängliche Montage zeigt die Gesichter verbissener Männer während eines Pokerspiels. Zwei von ihnen fahren danach mit einem Taxi in die Stadt zurück, unterwegs sehen sie eine schöne, junge Frau in einem Bus und halten den Chauffeur dazu an, hinterherzufahren. Später spricht Hassan im Haus eines allem Anschein nach gut situierten Mannes vor, als Heiratskandidat – der Film läuft auf eine peinliche Pointe hinaus, auf die Beschämung des Tunichtguts und dessen Auslieferung an die Exekutive (dies legt zumindest die letzte Einstellung nahe, der Griff zum Telefon). Aus *Talabgar* lässt sich gut ersehen, wie in den 60-Jahren die Modernisierung in Afghanistan eine urbane Mittelklasse entstehen ließ, in der zwar noch die patriarchale Vorrangstellung gewahrt bleibt, den Frauen aber eine eigenständige Rolle offen steht. Sie können sich nach westlichen Vorbildern kleiden, sie können eine Universitätsausbildung bekommen, und sie können sich sogar gegen Heiratskandidaten aussprechen. Bis in die Gegenwart ist der Konflikt zwischen Vater und Tochter über die Wahl des

Lebenspartners das zentrale Sujet in kommerziellen indischen Filmen – Anklänge daran gibt es in *Talabgar* vor allem durch die Musik, aber eben auch durch die Konstellation. In den zwanzig Jahren, die zwischen *Talabgar* und dem Kurzfilm *Sava* von Nacir Al Qas aus dem Jahr 1990 liegen, haben sich die Bedingungen deutlich verschoben. Hier steht eine Frau mit einem Kind im Mittelpunkt. Sie hat einen neuen Partner. Der Mann lehnt seinen Stiefsohn ab – in einer markanten Einstellung ist zu sehen, wie das Kind in einer Ecke des Raums zum Schlafen gebettet liegt, während sich der Mann auf der gegenüberliegenden Seite das Lager eingerichtet hat. Die Frau geht abends von ihrem Sohn auf die andere Seite und streicht ihren Mann zärtlich über das Handgelenk, eine Geste der Vermittlung, die wirkungslos bleibt. *Sava* erzählt von der Flucht mit dem Kind, die Verwandten empfehlen aber, es sich mit dem Mann nicht zu verscherzen. Der Film endet damit, dass der kleine Junge auf einem belebten Basar ausgesetzt wird.

Ikonologisch steht *Sava* deutlich dem Neorealismus nahe, es ist auch eine analoge Situation, denn tatsächlich konnte Afghanistan sich 1990 als befreite Gesellschaft empfinden, vergleichbar dem nachfaschistischen Italien. Durch die Ungeduld im Geschlechterverhältnis macht sich jedoch schon die kommende Politik bemerkbar – das Verlangen nach einer tabula rasa, nach geordneten Verhältnissen, in denen nichts mehr auf die Wirren der Vergangenheit verweist. Das Kind ist ein Störfaktor, der beseitigt werden muss. Das Pathos, mit dem Nacir Al Qas immer wieder die Musik aus Sergio Leones *Once Upon a Time in the West* einsetzt (der schneidende Ton dauert jeweils nur ganz kurz, sodass es eher ein irritierendes Einsprengsel als ein filmhistorisches Zitat ergibt), lässt sich als Reaktion auf Prozesse der Deterritorialisierung lesen, die im Italowestern stattgefunden haben. *Sava* wirkt wie ein Film, der zwischen der politischen und der Filmgeschichte beziehungslos geworden ist – es gibt Anklänge von Traditionen (das „neorealistiche“ Gesicht der Hauptdarstellerin, die aus dem Kontext herausfallende Musik, die dokumentarische Fotografie der Passanten, der Familienkonflikt als zentrales Element der Genre- wie der Gesellschaftsordnung in der Region), aber die fundamentalen Austauschverhältnisse des Weltkinos (allgemeine Formen in lokalen Ausformungen) scheinen hier nicht zu funktionieren. Stattdessen wirkt *Sava* wie ein Nullpunkt der Kinematographie, und der Morricone-Akkord verweist gerade auf das Gegenteil einer funktionierenden Genealogie.

Die Vorstellung einer gelöschten Tradition taucht in Amina Jafaris *Zanan va sinema* auf, einer Dokumentation, in der die Regisseurin von sich selbst auf der Suche nach einer weiblichen Darstellerin für einen Film erzählt. „Wollt ihr nicht ein Kino wie im Iran?“, fragt sie an einer Stelle, sie gibt damit ihrem Unverständnis Ausdruck, dass afghanische Frauen nur sehr zögerlich auf Rollenangebote für Filme eingehen. „Im Iran kommen 20000 Menschen zu einem Casting“, erwähnt ein Mann. Amina Jafari stößt bei ihren Recherchen nach weiblicher Präsenz im afghanischen Kino auf *Talabgar* aus dem Jahr 1969. Der Auftritt der Darstellerin von damals wäre heute nicht mehr legal, weil die Vertreter des Islamic Transitional Government of Pakistan, die in *Zanan va sinema* interviewt werden, das Schleiergebot zum obersten Entscheidungskriterium für Frauenrollen im Kino machen. Zudem scheinen sie in erster Linie an moralische Erbauungsfabeln zu denken. Schließlich trifft Amina Jafari auf Marina, die in Siddiq Barmaks *Osama* (2003) die Hauptrolle gespielt hatte – weil es die Regeln während der Taliban-Herrschaft nicht zuließen, dass Frauen ohne rechtmäßige männliche Begleitung in die Öffentlichkeit gehen, wird aus einem zwölfjährigen Mädchen ein Junge. Die Szene, in der Marina die Haare geschnitten werden, damit sie als „Osama“ durchgeht, ist ihr bis heute als die schlimmste in Erinnerung. Die tragische Ironie ist dabei, dass ein Film wie *Osama*, der noch einmal die Schwierigkeiten in Erinnerung ruft, die Frauen im Taliban-Regime zu gewärtigen hatten, inzwischen eine ungeahnte Aktualität bekommen hat.

In dem Maß, in dem die Freiheiten für Frauen vor allem in ländlichen Regionen wieder zurückgenommen (oder nie eingelöst) werden, ist die weibliche Position in der Gesellschaft wieder mit vollständiger Objektivierung verbunden. Die Witwe Gul Afrooz, die in *Se noqta* (2004) von Roya Sadat im Mittelpunkt steht, „gehört“ der Familie ihres verschollenen Mannes. Ihr Schwager Shir erklärt sich bereit, sie zu heiraten, der Preis dafür wäre allerdings, dass die drei Kinder in die Betreuung der Großeltern übergeben werden müssten. Der mit Video und unter schwierigsten Bedingungen in einem Dorf in der südwestlichen Region um Herat (an der Grenze zum Iran) gedrehte Film zeigt die gesellschaftlichen Verhältnisse in einer modellhaften Situation. Der wichtigste Mann in der Gegend ist der Khan, der von waffentragenden Männern umgeben ist und den Opiumschmuggel kontrolliert. Ihm müssen alle Bericht erstatten, auch die Männer, von denen Gul Afrooz Hilfe zu erwarten hat – ihr „älterer Ratgeber“ oder eben Shir, der die schöne Gul Afrooz gern besitzen würde, aber die Verantwortung für die hungernden Kinder scheut. In diesen Szenen einer schier ausweglosen Situation gibt es eine Rückblende auf jugendliches Glück, eine heimliche Verlobung mit einem Mann namens Firooz, dessen Willen der Khan gebrochen hat (er lungert heute als Flötenspieler im Dorf herum). Das zentrale Problem des „manlordism“ kommt am deutlichsten in einem Lied zum Ausdruck, das einige junge Mädchen auf dem Weg zum Fluss singen: Unverblümt kommt darin ein Protest gegen die Heiratsregeln zum Ausdruck („Männer stechen wie Skorpione“), zugleich drückt der Gesang einen Rest weiblicher Selbstbehauptung aus, der sich in den täglichen Überlebenskämpfen nicht durchhalten lässt. *Se noqta* endet damit, dass Gul Afrooz sich in den „Botengang“ fügt, sie wird an der Grenze von iranischen Posten aufgegriffen und (gegen das Gesetz) nicht hingerichtet, sondern zu lebenslanger Haft verurteilt. Mit dem Schließen der Zelle und der Trennung von ihrem kranken, kleinsten Kind endet dieser in mehrfacher Hinsicht beispielhafte Film: Die Umstände der Entstehung lassen keine „production values“ zu, die Hauptdarstellerin stand auch in diesem Fall unter starken Druck der eigenen Familie, der Plot ist auf die einfachsten Umstände des tatsächlichen Lebens reduziert.

Zugleich eröffnet die Nachbarschaft zum Iran nicht nur geographisch eine Möglichkeit – denn das afghanische Kino kann sich im Moment nicht mit dem kommerziellen Kino Indiens (respektive Hollywoods) messen, sondern ist auf Verbindungen zu der iranischen Filmkultur angewiesen. Die dort entwickelten Formen zwischen bildhafter Überlieferung und repräsentativer Fabel (wofür die Filme aus dem Makhmalbaf-Filmhaus in erster Linie stehen) sind mit minimalen Budgets und auch ohne offizielle Genehmigung realisierbar. In einem Interview mit Sandra Schäfer deutet Siddiq Barmak an, dass es von Roya Sadat viel Mut erfordert hat, ihren Film zu realisieren<sup>1</sup>. Es ist keineswegs ausgemacht, dass die Entwicklung der afghanischen Gesellschaft in den nächsten Jahren das Kino zu einer legitimen Kunst mit einer funktionierenden Infrastruktur werden lässt – vielmehr sieht es so aus, als wären Filmemacherinnen und Filmemacher im eigenen Land im Exil.

---

<sup>1</sup> [www.mazefilm.de/seiten/umschwung.htm](http://www.mazefilm.de/seiten/umschwung.htm)