

Cargo, 07/2010, Berlin
Das andere Afghanistan
Sandra Schäfer

Das 2010 erschienene Buch *Afghanistan in the Cinema* von Mark Graham analysiert die Repräsentation von Afghanistan in Hollywood-Spielfilmen und internationalen sowie lokalen Art-House-Produktionen. Er beginnt seine Analyse mit dem ersten und bisher einzigen in Afghanistan gedrehten Hollywood-Film *The Horsemen* von John Frankenheimer in 1971. Graham liest die Filme vor der Folie internationaler und historischer Ereignisse, und verwebt seine Betrachtung mit einer postkolonialen Repräsentationskritik.

Ein wesentlicher Faden in Grahams Analyse ist die Konstruktion des Anderen im Verhältnis zum zivilisierten Selbst. John Frankenheimer verlegt hierfür seine Filmhandlung in die matchistische Arena des afghanischen Buzkashi¹-Spiels. Das Andere wird hiernach vor allem von dem Pferd Jahil (der Wilde) repräsentiert, das seinen Reiter Uraz abgeworfen hat. Am Ende des Films gelingt es Uraz das Pferd Jahil zu bezähmen. In John Hustons *The man who would be king* (1975) nimmt die Zuschauer_in Indien und Afghanistan durch den rassistischen Blickwinkel der Kolonisatoren wahr. Im „dominanten Jammern“ (privileged whine) über die Verluste, wie Graham Tom Engelhardt zitiert, maskiert sich der imperialistische Eindringling als Opfer. Beide Filme liest Graham vor der Folie des Vietnam-Kriegs, wobei er im ersten in der Figur des Invaliden Uraz den Vietnam-Veteranen verkörpert sieht und im zweiten den Versuch eine „kulturelle Amnesie“ gegenüber den Lehren aus dem Vietnam-Krieg zu erzeugen: Krieg soll endlich wieder Spaß machen.

Mit Peter Mac Donalds *Rambo 3* (1987) ist ein Kriegs-Film für die breite Masse gedreht worden. Der Vietnam-Veterane Rambo, der sich in einem buddhistischen Mönchskloster zurückgezogen hat, muss noch einmal losziehen, um als Einzelkämpfermaschine seinen Freund und Vorgesetzten Oberst Trautman aus den Fängen sowjetischer „Barbaren“ zu befreien. Rambo verbündet sich mit den Mujahedin und geht in seinem kämpferischen Handeln eine enge Verbindung zum „Barbarentum“ ein. Der Krieg der Sowjetunion gegen Afghanistan gibt hier die Legitimation, endlich wieder einen gerechten Krieg im Dienst der Zivilisation führen zu können. Amerika kann sein Selbst-Image als Militärmacht im Auftrag der Gerechtigkeit rehabilitieren. Bei Kevin Reynolds *The Beast* (1988) wiederum stellt Graham fest, dass mit dem afghanischen Intellektuellen Samat die orientalistische Darstellung des primitiven Anderen gestört wird. Zudem ist der Hauptdarsteller ein sowjetischer Soldat, der im Gegensatz zu Rambo auf die Hilfe und Freundschaft von Afghanen angewiesen ist, um zu überleben. Zu Zeiten von Glasnost und dem Abzug der sowjetischen Truppen aus Afghanistan war die Entscheidung für einen sowjetischen Hauptdarsteller möglich, auch wenn der Film später ein Flop war.

Welche Rolle Filme als Meinungslieferanten im Rahmen internationaler Ereignisse spielen können, zeigt Graham am Beispiel von Mohsen Makhmalbafs Film *Kandahar* (2001). Der im iranischen Grenzgebiet gedrehte Film fand nach dem 11. September seinen Weg bis ins Pentagon. In dem als „ultimativer Burka-Film“ von Graham und anderen titulierten Film ästhetisiert Makhmalbaf die Burka in den verschiedensten Facetten. Graham kritisiert hierbei die mangelnde historische Kontextualisierung: „Makhmalbaf aestheticized his Iran's Islamic other into a surreal burqa of images that simply reinforced negative stereotypes about Afghanistan.“ Orientalismus ist laut Graham also nicht mehr nur ein westliches Phänomen, sondern wird ebenso gut im Mittleren Osten praktiziert: „Orientalism (...) is now a floating signifier in the free market of ideas.“ Dem Western stellt er den von dem Islamwissenschaftler Eisele geprägten Begriff Eastern gegenüber, der sich mindestens bis zu Georges Méliès Film *The terrible Turkish executioner* zurückverfolgen lässt und bekannte

¹ Buzkashi: Nationalsport in Afghanistan, bei dem zwei gegnerische Mannschaften um die Wette reiten, um den Körper einer enthaupteten Ziege von einer markierten Stelle zu einer anderen zu bringen.

Klischees wie Entführung und Versklavung, sowie den Osten als Ort des Terrors und der Erlösung von Sünden darstellt. In dem begleitend zu *Kandahar* erschienenen Essay *The Buddha was not demolished in Afghanistan; he collapsed out of shame* liefert Makhmalbaf den in seinem Film fehlenden historischen Kontext. Er führt die derzeitige Situation Afghanistans auf dessen geografische Lage und den Tribalismus zurück. In einer etwas paternalistischen Geste spekuliert er, wenn Afghanistan nicht versucht hätte sich seit der Trennung von der modernen islamischen Republik Iran als unabhängigen Staat zu behaupten, ginge es ihm heute wahrscheinlich besser.

Ebenso wie *Kandahar* prangert Siddiq Barmaks *Osama* (2003) den Fundamentalismus unter dem Taliban-Regime an und propagiert die Befreiung der Frauen. Beide folgen mit der Wahl der Hauptdarstellerin einer ähnlichen narrativen Struktur, in der die Zuschauer_innen sich mit der Hauptdarstellerin identifizieren können. Graham bezieht sich in seiner Analyse dieses narrativen Musters auf David Spurr's Affirmation des kolonialen Diskurs, laut dem die Hauptdarsteller_innen zu einer von uns werden, die es dann zu retten gilt, um unserer selbst willen, die wir die Zivilisation, repräsentieren. Im Unterschied zu Makhmalbaf dient der surreale Horror mancher Szenen in Barmaks *Osama* jedoch nicht der reinen Ästhetisierung. Der Demonstrationzug von Frauen gegen das von den Taliban eingeführte Arbeitsverbot, der sich wie eine blaue Woge den Hang runterzieht, löst sich bald schon in real demonstrierende Frauen auf. Diese wie auch andere Szenen zeigen, wie Frauen und Männer sich im Alltag organisieren und Widerstand leisten. Zudem nimmt die als Junge verkleidete Hauptdarstellerin an der male-bounding Szene des Waschrituals teil und entlarvt durch ihren beobachtenden Blick den pädophilen Voyeurismus des Mullahs. Für diese Überschreitung wird sie schließlich hart bestraft. Die Hauptdarstellerin Marina repräsentiert zwar das Leiden einer ganzen Nation, aber immer wieder reißen Momente des Widerstands auf - zuletzt in der fiktiven traumhaften Szene des Seilspringens. Barmak öffnet hiermit einen Raum in der Erzählstruktur, in dem ein dominanter Diskurs bzw. Blickweisen sich durchkreuzen. Graham weist zudem darauf hin, dass Barmak im Prolog in der lokalen Version ein Zitat des Intellektuellen Ali Shariati verwendet, der als Architekt der iranischen Revolution gilt, wohingegen er in der englischen Fassung ein Zitat mit einer völlig anderen Bedeutung von Nelson Mandela wählt. Durch die Verweigerung der Übersetzung markiert er eine kulturelle Differenz und das – durchaus wohlgefällige – Adressieren zwei verschiedener Öffentlichkeiten.

Die einzigen Filme, die laut Graham die Konstruktion des Anderen komplett unterlaufen, sind Roya Sadats *Se Noqta* (2004) und Michael Winterbottoms *In this world* (2002). Winterbottom widmet sich in seinem Film den Lücken im ansonsten rigiden und entwürdigenden transnationalen Migrationsregime. Etwa 5 Millionen Afghanen lebten 2002 in den Nachbarländern Pakistan und Iran. *In this world* begleitet die beiden Jungen Jamat und Enayat bei der Flucht aus dem Flüchtlingslager Shamshatoo am Rande Peschawars, in dem globalisierte Technologien wie Mobiltelefone zum Alltag gehören, auf ihrem Weg über Iran, die Türkei und Belgien nach Grossbritannien. Auch wenn ihre Reise beschwerlich ist, und für Enayat schließlich zum Tod führt, gibt es immer wieder Momente des Glücks und der Solidarität, wenn sie beispielsweise in einem kurdischen Dorf mit anderen Jungen Fußball spielen.

Laut Graham lassen sich Filme wie *Kandahar* und *Osama* auf Grund der enthistorisierten Darstellung der Unterdrückung von Frauen vergleichsweise leicht zur Legitimation der US-Kriegsführung instrumentalisieren. Roya Sadats Debut-Film *Se Noqta* (2004), der sich ebenfalls der misslichen Lage afghanischer Frauen widmet, ist hierin wesentlich sperriger und widersetzt sich dem essentialistischen orientalischen Blick, worin Frauen zum Opfer stilisiert werden. Die Witwe Gul Afroz übernimmt eine aktive Rolle und versucht alles, um sich und ihre Kinder zu ernähren und der Heirat mit Shir und damit dem Verlust ihrer Kinder zu entkommen. Sadat reflektiert die dominante Rolle des Khans, der Gul Afrozs Situation auszunutzen weiß und lässt die Darstellung patriarchaler Strukturen komplexer erscheinen,

indem sie ebenso die weibliche Komplizenschaft von Shir's Mutter zeigt. Komplette von Laiendarstellern gespielt, folgt Sadat in langen Kameraeinstellungen den alltäglichen Handlungen ihrer Protagonisten. Sadat ist eine der ersten afghanischen Regisseurinnen, die seit 2001 in Afghanistan Filme drehen. Seit 2007 führt sie zudem Regie in der populären vom privaten Sender TOLO-TV produzierten Serie *Razhaie en Khaneh (The Secret of this house)*.

Dass die „authentische“ afghanische Herkunft nicht notwendig vor ethnografischen oder orientalistischen Fallstricken schützt, zeigt Graham am Beispiel des Bestseller-Romans *Kite Runner* (2003) von Khaled Hosseini und dessen Hollywood-Verfilmung von Mark Foster. Der Film beginnt mit dem modernen Leben der bürgerlichen Mittelschicht Kabuls in den 1970er Jahren und thematisiert Rassismus gegen die ethnische Gruppe der Hazara. Mit der Migration der beiden Hauptprotagonisten in die USA nimmt die Handlung einen Verlauf, der aus den anfangs beschriebenen Hollywood-Filmen bekannt ist. Wie Graham analysiert, ist die Integration des jungen Amir in die multikulturelle Gesellschaft der USA erfolgreich. Mit seiner Rückkehr nach Afghanistan blicken wir aus seiner zivilisierten Perspektive auf die unzivilisierten Verhältnisse dort. So stellt Graham fest: „... the film uses multiculturalism in much the same way that it was used in the combat movies of previous eras: to direct anger over internal racial and economic inequities to a demonized and externalized Other. (...) while at the same time offering war against fundamentalist Islam as a universalizing alternative to those whom the global market has failed to liberate.“

Bis auf Roya Sadats *Se Noqta (Three Dots)*, der von Graham mit dem schönen Titel *Ellipsies* übersetzt wurde, konzentriert er sich in seiner Auswahl auf im Westen bekannte und über DVD-Vertrieb vergleichsweise leicht zugängliche Produktionen. Weder Filme selbst aus dem indischen Mainstream noch sowjetische bzw. russische Produktionen finden Eingang in sein Buch. Filme aus der kurzen Geschichte des afghanischen Kinos selbst werden gar nur am Rande erwähnt. Ebenso wenig werden aktuelle lokale Produktionen berücksichtigt, noch finden Dokumentar- oder Kurzfilme sein Interesse. Dennoch lohnt sich die Lektüre, weil Graham eine komplexe Analyse der Repräsentation von Afghanistan in Hollywood- und Arthouse-Filmen liefert. Er untersucht verschiedene Erzählmuster, zeigt die Brüche in dominanten Perspektiven auf, reflektiert die Produktionsbedingungen und verweist auf die gesellschaftspolitische Instrumentalisierung der Filme.