

SUSANNE GEHRMANN/MECHTILD GILZMER

GESCHLECHTERORDNUNGEN IN NORDAFRIKA –
UMBRÜCHE UND PERSPEKTIVEN IN LITERATUR,
FILM UND GESELLSCHAFT



VERLAG DONATA KINZELBACH
MAINZ

2008

DIE ORDNUNG DER BLICKE – GENDERKONSTRUKTIONEN BEI
MERZAK ALLOUACHE
Dirk NAGUSCHEWSKI (Berlin)/Sabine SCHRADER (Dresden)

„Geschlechterordnungen in Nordafrika. Umbrüche und Perspektiven in Literatur, Film und Gesellschaft“ – der Titel dieses Bandes suggeriert, dass Literatur und Film in der Lage sind, eine Aussage über die Gesellschaft zu treffen, spezieller noch, dass in ihnen bestimmte Perspektiven auf Fragen der Konstruktion von Gender artikuliert oder inszeniert werden. Nun ist es eine Binsenweisheit, dass die Kategorien, mit denen wir üblicherweise operieren, *Weiblichkeit* und *Männlichkeit*, gesellschaftlich konstruiert und kodiert sind, und dass sie heutzutage als Pole eines Antagonismus, der den Namen *Heterosexualität* trägt, an Wirkmächtigkeit verloren haben (vgl. Butler 1991); dies insbesondere vor dem Hintergrund, dass diverse *andere* Genderkategorien ins Spiel gekommen sind, die sich unter dem Label *queer* zusammenfassen ließen. In Spielfilmen – wie in allen fiktionalen Entwürfen – können Genderordnungen, Repräsentationen des Körpers und des Begehrens zu einer komplexen Darstellung gelangen. Durch die gleichzeitige Inanspruchnahme verschiedener Codes bzw. Bedeutungsebenen (wie Bild, Sprache, Ton, Plot) werden Körper sicht- und hörbar gemacht. Körpersprache, angespannte oder lockere Körperhaltungen materialisieren sich dabei auf eine Weise, die in schriftlichen Texten nicht möglich ist.

Im Mittelpunkt dieses Beitrags steht das Werk eines Filmemachers, der aus Algerien stammt, sein berufliches Leben aber größtenteils nicht dort, sondern in Frankreich verbracht hat: Merzak Allouache, der mittlerweile seit mehr als 30 Jahren als Drehbuchautor und Regisseur aktiv ist. Algerien, seine Geschichte und seine Probleme, sind selbst in jenen Filmen noch von Bedeutung, die in Frankreich oder im Libanon spielen. Zwei Themenkomplexe durchziehen seine Filme: Zum einen die Frage nach einer postkolonialen Identität Algeriens. Während diese in den 1970er Jahren noch weitgehend ohne den fortwährenden Bezug zu Frankreich auskommt, thematisiert Allouache spätestens mit dem auch beim französischen Publikum sehr erfolgreichen Film *Sahut Cousin!* (1996) aus einer Perspektive der *regards croisés* heraus die Verwobenheit von algerischer und französischer Geschichte und Gegenwart (vgl. Schumann 2001). Dabei rücken individuelle Charaktere, und zumeist handelt es sich bei ihnen um gebürtige Algerier, in den Mittelpunkt seines Interesses. Der Regisseur greift in seinen Geschichten immer wieder auf Repräsentationen von Gender zurück, und zwar nicht

nur, um den Zuschauern einen (Zerr-)Spiegel vorzuhalten – sei er affirmativ, kritisch oder subversiv – sondern auch, um ihnen alternative Modelle vorzuführen. Wie Allouache seine Kritik an Genderbeziehungen umsetzt, soll im folgenden am Beispiel dreier Filme veranschaulicht werden: *Omar Gatlato* (1976), in dem es programmatisch um Fragen einer muslimischen Maskulinität geht; *Bab el-Oued City* (1994), in dem die Schwierigkeiten frei gewählter Paarbeziehungen zwischen Mann und Frau in einem von religiösen Konflikten geprägten Algerien der späten 80er, frühen 90er Jahre beleuchtet werden, und schließlich *Chouchou* (2003), mit dem Allouache das Thema Transsexualität bzw. Transvestitismus aufgreift.¹ In besonderer Weise widmen wir uns dabei der Inszenierung von Blicken. Typologisch lassen sich in der (feministischen) Filmwissenschaft drei Formen des Blicks unterscheiden (vgl. z.B. Kaplan 1984): Blicke zwischen den Protagonisten im Film, die in einer Einstellung selbst sichtbar sein können oder über die Montage suggeriert werden; der Blick der Kamera auf das Geschehen und der Blick des Zuschauers, der den Film sieht und dessen Blick ganz wesentlich durch den Blick der Kamera und die *Mise en scène* bestimmt ist, allerdings nicht ausschließlich; auch die Montage und der Ton arbeiten an der Lenkung des Blicks mit. Die filmische Repräsentation von Genderbeziehungen lässt sich so nicht nur filminhärent, sondern auch anhand ihrer Rezeption analysieren.

Omar Gatlato – Medien und Maskulinität

Als *Omar Gatlato* 1976 in Algerien in die Kinos kam, begann mit diesem Film eine neue Ära des algerischen Films (Crouzières-Ingenthron 2004: 177). Seitdem sich Algerien 1962 in einem blutigen Bürgerkrieg die Unabhängigkeit von Frankreich erkämpft hatte, stand der algerische Film im Dienste des Staates und betrieb zuvorderst eine „exaltation du nationalisme“ (Serceau 2004: 48). So ging es in den Filmen von Mohamad Lakhdar-Hamina oder René Vautier (um nur die bekanntesten Regisseure zu nennen) vor allem um eine Betrachtung politischer Zusammenhänge, die die Ideologie der einstigen Befreiungsorganisation und heutigen Staatspartei *FLN* (*Front de Libération Nationale*) unterstützten. Bei *Omar Gatlato* nun rückte die politische Dimension überraschender Weise an den Rand, steht doch Allouache in Diensten des Staates: Seit 1975 ist er beim *Office National du Commerce et de l'Industrie Cinématographiques (ONCIC)* beschäftigt, das

¹ Zu den Filmen Allouaches vgl. die Filmographie am Ende des Beitrags.

von 1967 bis 1984 – in gewisser Weise die Blütezeit des algerischen Kinos – das Monopol zur Herstellung von Filmen besaß (vgl. Armes 1999: 8-12). Nach einigen kurzen Dokumentarfilmen bemühte Allouache sich mit *Omar Gatlato* sichtlich um die Repräsentation eines Individuums und dessen sozialer Orientierung im Verhältnis der Geschlechter – und das mit durchaus gesellschaftskritischen Ambitionen [Abb. 1; 2].



Abb. 1 & 2: Französisches und arabisches Filmplakat zu *Omar Gatlato*

Algerien ist in jenen Jahren bestrebt, eine islamische Variante des Sozialismus zu entwickeln, das Land ist von großen Anstrengungen der Modernisierung und Industrialisierung geprägt (vgl. Hadj-Moussa 1999: 46). Zugleich erfolgt die Abwendung von seinem französischen Erbe, was speziell in den Medien und in der Literatur von großer Bedeutung ist: Das Arabisierungsgesetz von 1972 legt die arabische Sprache als einzige Nationalsprache fest. Diesbezüglich liegt auch *Omar Gatlato* ganz auf kulturpolitischer Linie. Der Film ist auf Arabisch gedreht, die französische Sprache taucht von kleinen Ausnahmen abgesehen nur noch in Form von Lehnwörtern auf. Als „un petit miracle“, ein kleines Wunder, bezeichnete François de La Bretèque dieses Regiedebüt in einem Themenheft der Pariser *Cinémathèque Nationale* zum Kino in Algerien (La Bretèque 2004: 69). *Omar Gatlato* gilt heute unbestreitbar als einer der emblematischen Filme des algerischen Kinos, was nicht zuletzt durch eine ausschließlich diesem Film gewidmete monographische Studie von Roy Armes (1999) bezeugt wird.²

² Zum arabischen Kino im Allgemeinen vgl. Shafik 1996 und Armes 2005.

Männlichkeit und Ehre

Schon die ersten Informationen, die dem Zuschauer nach dem Vorspann in einer langen Einstellung von fast einer Minute gegeben werden, führen unmittelbar zu unserer Fragestellung nach Genderperspektiven: Die Kamera zeigt in einer Nahaufnahme von schräg oben die Unterschenkel und Füße eines Mannes, der offensichtlich auf einem Bett oder Sofa sitzt: die Beine stecken in einer hellen Schlaghose, der rechte Fuß schon im Stiefel. Am linken Rand steht ein voller Aschenbecher auf dem gekachelten Steinboden. Der Mann zieht sich seinen linken Stiefel über und die Kamera vollzieht einen senkrechten Schwenk nach oben, und tastet so den Körper des Mannes ab. Dieser zieht sich ein dunkelblaues Hemd über den schlanken, stark behaarten Oberkörper und knüpft es zu.

Auf dem Bett liegen Kissen in kräftigem Rot und als die Kamera ihren Blick erweitert, sehen wir in einer halbnahen Aufnahme einen kleinen Beistelltisch, auf dem u.a. ein Kassettenrecorder steht. Der Mann fährt mit einem Kamm durch seine Haare, reibt sich die Augen, gähnt. Die Kamera bewegt sich also mit dem Protagonisten, ohne ihm zu nahe zu rücken, und die dadurch entstehende Intimität wird durch den Protagonisten noch verstärkt, wenn er, als er schließlich zu sprechen beginnt, nicht nur direkt in die Kamera hinein blickt, sondern diese auch wie ein persönliches Gegenüber anredet. Durch diese Dialogizität, die die Grenze zwischen Kinozuschauer und Leinwand zu überwinden scheint, entsteht eine Art Komplizenschaft: „Ich heiße Omar. Hier im Viertel und bei der Arbeit nennt man mich Gatlato. („sie tötet ihn“, d.h. ich bin von der Männlichkeit besessen)³ Sie haben recht, Männlichkeit ist mir wichtig. In dieser Welt muss ein Mann von seiner Ehre besessen sein. Warum nicht? So ist die Welt eben. Gleiches Recht für alle.“⁴

Selten insistieren männliche Protagonisten im Spielfilm derart eindringlich und in direkter Ansprache an den Zuschauer auf ihre Männlichkeit und der damit verknüpften Ehre. Das Thema des Filmes wird so von Anfang an in einem vorgeblich vertraulichen Gespräch etabliert, und Omar wird in den 10 ersten Minuten, in denen er ausschließlich zum Zuschauer, aber niemals

zu anderen Protagonisten spricht, noch sehr viel mehr über das von der Geschichte des Landes determinierte Zusammenleben von Männern und Frauen in Bab el-Oued, einem Stadtteil von Algier, sagen. Dabei ist sich Allouaches Figur die längste Zeit ihres Gefilmtwerdens bewusst und bezieht daraus ein gesteigertes Selbstbewusstsein. Denn die Kamera scheint Omar mit Macht auszustatten; er inszeniert sich als Star, verbreitet seine Sicht der Dinge und stellt seine Ansichten als objektive Wahrheiten dar: „So ist die Welt eben. Gleiches Recht für alle“. Da aber gerade nicht gleiches Recht für alle herrscht, hat Allouache mit diesem Einstieg eine enorme Fallhöhe für den Protagonisten eingerichtet. Seine Worte werden jedoch durch seine Taten im Lauf des Filmes auf mitunter ironische Weise infrage gestellt und der Zuschauer wird somit Zeuge, wie Omars selbstherrliche Männlichkeit Risse bekommt.

Auffällig ist in *Omar Gatlato* – wie in vielen algerischen Filmen – die räumliche Trennung der Geschlechter. Die algerische Soziologin Ratiba Hadj-Moussa (1997) gelangt anhand der Inhaltsanalyse einer Reihe von algerischen Filmen aus den 1970er und 80er Jahren zu der Einschätzung, dass die Darstellung der Geschlechterbeziehungen im Film sich vor allem durch eine räumliche Trennung ausdrückt, die über die Dichotomien von außen/innen, öffentlich/privat artikuliert wird. Und die Beobachtung genau dieser räumlichen Trennung der Geschlechter in der algerischen Gesellschaft wird von Allouache rückblickend als Motivation seines Films angegeben.⁵

Entsprechend konsequent werden die beiden als distinkt wahrgenommenen Gruppen von Allouache in Szene gesetzt. Die Trennung von privaten Innenräumen und öffentlichen Außenräumen erweist sich in *Omar Gatlato* als geschlechtsspezifisch kodiert. Das Büro, in dem Omar arbeitet, wird nur von Männern bevölkert, seine Freizeit verbringt er ausschließlich mit männlichen Freunden, auch im Kino befinden sich nur männliche Zuschauer. Selbst die öffentlichen Außenräume werden also noch von Männern dominiert. Die einzigen Räume, in denen die Frauen unter sich sind, sind die Dächer, auf denen sie sich treffen, um ihre Wäsche aufzuhängen; Allouache inszeniert damit einen Freiraum, der sich unter anderem daraus ergibt, dass er nicht für jedermann einsehbar ist.

⁵ Allouache: „J'étais tout particulièrement intéressé par leurs relations [les hommes] avec les femmes – le fait qu'il y ait eux des sociétés distinctes, celle des hommes et celles des femmes, résultat de diverses formes de ségrégation.“ Zitiert nach Armes 1999: 19.

³ Allouache schreibt 1985: „Le terme 'Gatlato' est un concept très spécifique de la Méditerranée et qu'on rencontre à Alger: [il évoque] une forme de machisme, d'expression de la virilité. Chez nous, à Alger, il nous arrive de dire de certains qu'ils sont tellement prisonniers de ce concept qu'il les tue. Et Gatlato signifie 'elle le tue'.“ Zitiert nach Armes 1999: 17.

⁴ Wiedergabe der deutschen Untertitel der von Arte ausgestrahlten Fassung.

Es gibt aber auch Zwischenräume, in denen sich die Geschlechter begegnen: In einer viel zu engen Wohnung lebt Omar mit seiner Mutter, seinem Großvater, seiner jüngeren Schwester Safiyya und einer weiteren Schwester sowie deren vier Kindern zusammen. Schon in den ersten Einstellungen offenbart sich ein Beziehungsgeflecht aus Gleichgültigkeit, Unverständnis und Furcht.⁶ Die Nähe zu seiner jüngeren Schwester ist ihm geradezu unangenehm, da sie mittlerweile kein Mädchen mehr ist und allein ihr unverhüllter Anblick potenziell erotisches Begehren wecken könnte. Das nackte Antlitz seiner Schwester bedeutet für Omar bereits eine Verunsicherung seiner Männlichkeit. Mit dem Anblick des anderen Geschlechts, so scheint es, geraten (verbal proklamierte) Ehre und (unterdrücktes) Begehren in einen Konflikt. Deshalb ist auch die Ehre der Frau zu schützen, wozu im Islam nicht zuletzt ihre Kleidung und der Schleier dienen. Das hat wiederum Konsequenzen für die filmische Darstellung von Öffentlichkeit und Allouaches Kamera scheint die Perspektive des typischen männlichen Zuschauers einzunehmen, für den die Straße kein Ort der Frauen ist (Hadj-Moussa 1997: 56).⁷

Doch die eigentliche Kontaktaufnahme mit dem anderen Geschlecht erweist sich für Omar als äußerst kompliziert: Omar erzählt der Kamera und damit den Zuschauern von zwei Frauen, die ihn faszinieren, Zahira und Selma. Doch in beiden Fällen kommt es nicht zu einem Treffen, Körper- oder Blick-Kontakte erfolgen nur auf Distanz und bleiben mit Selma sogar gänzlich einseitig. Für Omar und eine gleichaltrige Frau ist in *einer* Einstellung *kein* gemeinsamer Platz: Mit Zahira gibt es in der Eingangssequenz des Filmes einen Blickkontakt, der aber lediglich über die Einstellungen hinweg suggeriert wird. Von Selma kennt Omar lange Zeit nur die Stimme von einer Kassette, die noch in einem geborgten Kassettenrekorder steckte. Als er aber schließlich – am Ende des Films – ihrer angesichtig wird und die Möglichkeit hat, sie kennen zu lernen, verlässt ihn der Mut. Seine ganze Männlichkeit fällt in sich zusammen.⁸

Der arabisch-muslimische Mann, der sich in einer vom Westen beeindruckten postkolonialen Welt wiederfindet, erscheint in diesem Film in einer prekären Lage. Zwar machen die Medien die Kulturen der Welt verfügbar: algerische Chaabi-Musik, klassisches arabisches Theater, indische Kinomelodramen, libanesische Fernsehserien und französische Pantomimenkunst

⁶ Vgl. hierzu auch Armes 1999: 35.

⁷ Vgl. hierzu ausführlich Hadj-Moussa 1994.

⁸ Armes' Fazit: „Plus le film avance plus le fossé entre sa supposée virilité et sa réelle timidité se creuse“ (Armes 1999: 39).

sind gleichermaßen verfügbar. Was aber fehlt, ist eine verbindliche Orientierung: Allouache zeigt deutlich den Verlust des Sozialprestiges des Patriarchen, der den Weg weist. Omars Vater selbst ist bei einem Bombenattentat ums Leben gekommen; der Bruder seines Vaters erzählt von den alten Zeiten jedoch auf eine derart heroisierend-formelhafte Weise, dass die ganze Familie lieber Augen und Ohren von ihm ab und sich dem Fernseher zuwendet.⁹ Auch der Vater seiner Nichten und Neffen ist abwesend, Omars Schwester erzieht ihre Kinder alleine bzw. im Verbund mit ihrer Familie: Von der einstmals so machtvollen Position der Väter ist in *Omar Gatlato* nichts mehr übrig geblieben – außer eben dem Ruf nach dieser Männlichkeit. Und in dem Maße, wie sich die Frauen selbstsicher in der Stadt bewegen, fordern sie den Mann zu einer neuen Selbstbestimmung heraus.

Medien, Kunst und Emotion

Das Spiel mit den technischen Medien kehrt im Werk von Allouache leitmotivisch wieder. Omar zeigt sich als ein äußerst vielseitiger Medienkonsument, am meisten begeistern ihn Musikrichtungen, die sich durch eine extreme Emotionalität auszeichnen: zum einen die populäre traditionelle Musik Algeriens, Chaabi, zum anderen die Musik der indischen Kinomelodramen. Der Filmzuschauer sieht und hört dank wiederholter subjektiver Kameraeinstellungen mit. Wenn Omar kann, hat er seinen Recorder dabei, um die Musik im Kino oder im Theater aufzuzeichnen und später zuhause abzuspielen. Der Kassettenrekorder fungiert in doppelter Hinsicht als Statthalter für die begehrte Frau: sein Wiedergabemechanismus – ganz ähnlich wie das Kino – bringt in der Aufzeichnung etwas Abwesendes zur Anwesenheit. Darüber hinaus fungiert selbst die kühle Materialität des Geräts als Ersatz für das eigentliche, das fleischliche Objekt der Begierde. Nachdem Omar Selmas Stimme auf dem Rekorder entdeckt hat, hört er nicht nur das Band immer wieder ab, sondern legt sich gar mit dem Gerät im Arm auf sein Bett.¹⁰ Dabei stellt sich indessen auch die Frage, inwieweit Omars Begeisterung für die Chaabi-Musik und das indische Melodrama nicht eher

⁹ Hadj-Moussa (1997: 55) bemerkt zurecht: „The negating of fathers is accompanied by a massive circulation of the „signs of modernity, [...] which invalidates their fathers as well as their references and their laws.“

¹⁰ Parallel dazu funktioniert – wenigstens in Andeutung – auch die Begeisterung seiner Schwester für einen libanesischen Filmstar, den sie allerdings nicht im Kino, sondern im Fernsehen sehen kann.

weiblich konnotierten Vorlieben entspricht und auch dadurch Omars selbst proklamierte Männlichkeit in Frage gestellt wird.¹¹

Es gibt in *Omar Gatlato* nur eine einzige Szene des Körperkontakts zwischen Omar und Selma, wobei für den Zuschauer im Medium Film etwas sichtbar gemacht werden kann, das in der fiktionalen Wirklichkeit des Filmes selbst lediglich imaginiert wird: Als Omar zu seiner Verabredung mit Selma eilt, verlässt ihn kurz vor dem Zusammentreffen der Mut. Zwar sieht er sie aus der Ferne, und wir sehen mit ihm, wie sie zu einer Gruppe junger Frauen in westlicher Kleidung gehört. Statt einer Begegnung, einem unmittelbaren Blick- oder gar Körperkontakt, der nicht über die Montage erst in der Wahrnehmung des Zuschauers ergänzt werden muss, verliert Omar sich in einem Tagtraum: Die Kamera umkreist langsam das Paar, der Ton wird ausgeblendet, und alles, was noch zählt, ist die Begegnung zweier Menschen. So finden Omar und eine Frau dann doch noch gemeinsam Platz in einer Einstellung, doch ihr körperliches Miteinander bleibt Fiktion – ohne den Anspruch, Wirklichkeit abzubilden.

Bab el-Oued City – Religion und Gender

1988/1993 – Filmen in Krisenzeiten

Über das algerische Kino zu sprechen, heißt immer auch, nach den Produktionsbedingungen zu fragen: 1988 wird Algerien von Unruhen heimgesucht: Studenten gehen auf die Straße, um gegen schlechte Lebensbedingungen

¹¹ Selma ist die begehrte Abwesende, und La Bretèque bietet in diesem Zusammenhang eine interessante Deutung einer Theateraufführung an, der Omar und seine Freunde beiwohnen. Eigentlich gekommen, um dem Chaabi-Sänger Chaoui zuzuhören, müssen sie zuvor u.a. ein in ihren Augen langweiliges Theaterstück ertragen. La Bretèque führt die hier dargestellte Liebesgeschichte auf die Erzählung der *Princesse lointaine* zurück, die u.a. bei den Arabern und bei den Mittelmeervölkern verbreitet sei. Dann ergibt auch die Darstellung des Theaterstücks einen Sinn, denn hier wird in einem historischen Gewand Omars eigene Geschichte präfiguriert (La Bretèque 2004: 74). Begehren wird hier so vor allem über Abwesenheit strukturiert, eine Abwesenheit, die auch erfolgreich verhindert, dass es hier zum sichtbaren Austausch von Zärtlichkeiten oder gar der Darstellung offener Sexualität kommen müsste. Der Filmwissenschaftler Roy Armes vermutet, dass die algerischen Filmemacher Formen der Selbstzensur ausgeübt haben, um nicht Szenen zu produzieren, von denen sie annehmen konnten, dass sie auf Kritik seitens der staatlichen Vertreter treffen würden. Er zitiert in diesem Zusammenhang auch Abdou B., Filmkritiker und Herausgeber der algerischen Filmzeitschrift *Les Deux Ecrans*, der nie in einem algerischen Film einen Kuss gesehen hatte, obwohl es keine offiziellen Vorschriften dafür gab und deshalb *Omar Gatlato* als „le degré zéro de la sexualité vue ou dite“ betrachtet. Zit. nach Armes 1999: 13.

und fehlende Zukunftsperspektiven zu protestieren. Das algerische Kino hörte zu jener Zeit quasi auf zu existieren (vgl. Bouamari/Allouache 1994). Nicht nur die Zuschauerzahlen hatten sich im letzten Jahrzehnt mehr als halbiert. Hinzu kam eine starke Reduzierung der Filmvielfalt: Kaufte der Staat bis 1987/88 ca. 250 ausländische Filme jährlich, so waren es zu Beginn der 1990er nur noch 18 Filme. Die Qualität der Filme ließ so sehr nach, dass der Besuch eines algerischen Films einem Akt der Solidarität gleich (Karèche/Lagane 1994).

Allouache kehrt aus Frankreich in sein Heimatland zurück und dreht unter dem Eindruck der politischen und gesellschaftlichen Entwicklungen in Algerien erst eine Reihe von kürzeren Dokumentarfilmen (*L'après Octobre* und *Femmes en mouvement*) und 1993 erneut einen Spielfilm. Dieser Film, *Bab el-Oued City*, reflektiert das nachsozialistische Algier der späten 1980er/frühen 1990er Jahre, als die islamistische Partei (FIS) bei den Wahlen auftrumpfte und dadurch heftige Abwehrreaktionen des säkularisierten Staates hervorrief. Dass *Bab el-Oued City* auf das Jahr der Oktoberunruhen zurückblickt, darüber informiert den Zuschauer eine Schrifteinblendung.

Bab el-Oued City spielt im gleichen Setting wie *Omar Gatlato*. Während es bei *Omar Gatlato* jedoch primär um das Porträt eines einzelnen Mannes und dessen soziale Einbindung geht, richtet sich Allouaches Interesse bei *Bab el-Oued City* – der Titel kündigt es bereits an – auf einen ganzen Stadtteil von Algier. Vermittelt über die Rivalität zweier Männer, von denen der eine einen säkularisierten Islam lebt (Boualem) und der andere sich auf die Seite fanatischer Islamisten geschlagen hat (Saïd), wird *Bab el-Oued* zum Platzhalter eines ganzen Landes, das sich aufgrund der andauernden Auseinandersetzung in einem bürgerkriegsähnlichen Zustand befindet. Verwoben wird also die Makrogeschichte (d.h. die religiös determinierte politische Geschichte) mit der Mikrogeschichte zweier Männer bzw. einer Liebesgeschichte.

Laut Allouache handelte es sich um einen „film that I made in fear“ (Flores Khalil 2005: 151). Die Dreharbeiten waren den Umständen entsprechend mühevoll, offiziell bekam man beispielsweise keine Drehgenehmigung für öffentliche Plätze. Unter anderem war es der Crew nicht möglich, längere Einstellungen im Freien zu drehen oder mehrmals zu proben. Diese Atemlosigkeit wird zum Strukturmerkmal des Films. Die einzelnen Sequenzen sind in der Regel maximal 2 Minuten lang, wodurch sich der Film in formaler Hinsicht sowohl von *Omar Gatlato*, wie auch den späteren Filmen wie *Chouchou* unterscheidet, die eine sehr viel konventionellere Einteilung von

Sequenzen bevorzugen.¹² *Bab el-Oued City* musste in Frankreich fertig gestellt werden, da entsprechende Einrichtungen für die Postproduktionen in Algerien nicht mehr zur Verfügung standen. Als franko-algerische Ko-Produktion erhielt der Film in Cannes 1994 dann den Preis der Internationalen Filmkritik.

Töne und Blicke

Schon in der Szene von *Bab el-Oued City* [Abb.3], die den Auslöser für die Eskalation des Konflikts der beiden Männer zeigt, sind Religion und Geschlechterordnung miteinander verschränkt. Boualem demontiert einen auf dem Dach befestigten Lautsprecher, aus dem eine Rede erschallt, in der die Sittenlosigkeit der Stadt angeprangert wird, und wirft ihn anschließend ins Meer. Diese Tat ist keinesfalls auf seine prinzipielle Ablehnung des Islams zurückzuführen. Sie wird später als spontane (Über-)Reaktion auf die Lärmbelästigung charakterisiert, die den Nachtarbeiter vom Schlaf abhält.

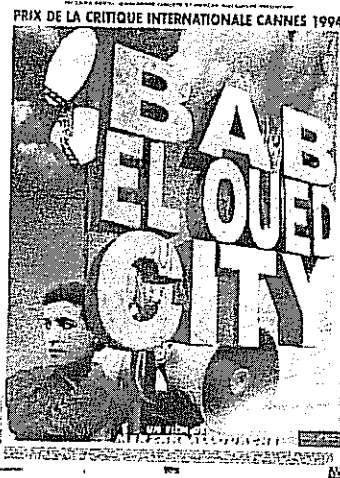


Abb. 3: Filmplakat *Bab el-Oued City*

Die Kamera tastet sich in der ersten Einstellung dieser Sequenz, in der Allouache ein dichtes Spiel von Tönen und Blicken inszeniert, an die noch externe, außerhalb des Bildes befindliche Tonquelle heran, indem sie einem Kabel bis hin zum Lautsprecher folgt. Ein Kameraschwenk zeigt sodann

¹² 1995 erschien die Geschichte auch als französischsprachiger Roman im Pariser Verlag *Editions du Seuil*.

eine Panoramaaufnahme der Stadt und endet erneut bei dem Lautsprecher, der blechern tönt, dass Muslime sauberer als alle anderen Menschen seien. In der Nahen gefilmt biegt ein Mann um die Ecke, der sich dem Lautsprecher nähert. Durch diese nahe Kameraeinstellung wird das Bild subjektiver, emotionaler, der Zuschauer ahnt seine Entschlossenheit, Verzweiflung bis Wut, was wenig später durch eine Großaufnahme seines Gesichtes verstärkt wird. Bild und Ton sind kontrapunktisch zueinander gesetzt: Die aus dem Lautsprecher kommende Aufforderung „Lasst uns den Schmutz, der an uns klebt, bekämpfen“ wird von Boualem ironischerweise beim Wort genommen. Er montiert ihn ab, ein deutlicher Misston entsteht. Die nächste Einstellung erweitert den Raum des Geschehens: Aus einem Fenster heraus wird Boualem von einer Frau beobachtet. Nach einer Weile fängt er ihren Blick auf und erwidert ihn. Dann sehen wir die Frau weiter aus dem Fenster schauen [Abb. 4]. Wie in *Omar Gatlato* finden Mann und Frau wiederum *keinen* Platz in *einer* Einstellung. Wenn wir sie später dann doch in einer Einstellung wieder sehen, wird klar, dass sich ein Liebespaar in Bab el-Oued nur heimlich treffen kann.

Neben der thematischen Verquickung von Genderbeziehungen und Religion tritt ein weiteres Leitmotiv im Werk von Allouache zutage: die Repräsentation von technischen Medien als Spiel mit Ab- und Anwesenheit. Wo in *Omar Gatlato* der Kassettenrecorder lediglich die Stimme der aus der Ferne Angebeteten in das eigene Zimmer holte, dröhnt hier jedoch die Stimme der Religion durch den ganzen Stadtteil. In *Bab el-Oued City* ist die medial verstärkte Stimme nicht mehr intime Verlockung, sondern öffentliche Indoktrinierung. Der Lautsprecher wird so zum Symbol für das Eintrichtern fundamentalistischer Parolen, sein Diebstahl zum Katalysator tatsächlicher physischer Gewalt.

Männer

Mit diesem erzählerischen Auftakt wird überdies deutlich gemacht, dass die öffentliche Ordnung als Angelegenheit der Männer gesehen wird. Der Appell an die ‚Sauberekeit‘ wird von einer männlichen Stimme getragen und es ist ein Mann, der dagegen revoltiert. Den Frauen bleibt die Position der Beobachterin. Mit den beiden Kontrahenten Boualem und Saïd werden nicht nur unterschiedliche Auslegungen der Religion dargestellt, sondern auch zwei mögliche Modelle von Männlichkeit entworfen.

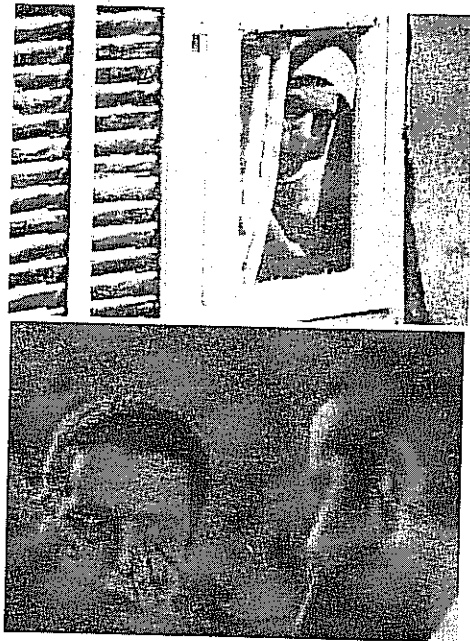


Abb. 4 & 5: Szenenfotos *Bab el-Oued City*

Boualem ist ein schlanker junger Mann, der gerne farbige Kleidung trägt und in der Regel in einem warmen Licht gefilmt wird. Damit deutet schon die Bildführung auf eine positive Identifikationslenkung hin. Die Kamera zeigt ihn, wie er hart für seinen Lebensunterhalt arbeitet und wie er versucht, bei Konflikten in seiner Familie zu vermitteln. Er lebt einen säkularisierten Islam: D.h. er befolgt zwar die Gebete, trinkt aber Alkohol. Er zählt sowohl Männer wie auch Frauen zu seinem Freundeskreis. Einer guten Freundin, die sich seit einem Gefängnisaufenthalt (sie kämpfte als Marxistin im Befreiungskrieg) von der Gesellschaft zurückgezogen hat, besorgt er regelmäßig Wein. Die beiden führen eine zwar offene, aber doch nicht sexuelle Beziehung. Ganz anders Saïd: Saïd ist der Führer einer Gruppe selbsterannter Sittenwächter. In seiner Familie ist er bemüht, die Rolle des männlichen Familienvorstands auszufüllen, doch Mutter und Schwester erkennen diese nur noch pro forma an: Wenn er die Wohnung betritt, wechseln sie zwar das Fernsehprogramm hin zum algerischen Staatsfernsehen, schalten aber sofort wieder zu ihrer geliebten *Soap* zurück, sobald er das Zimmer verlassen hat.

Saïd trainiert seinen Körper im Fitnessstudio. In einer Szene wandert die Kamera von den schwitzenden Männern zur algerischen Fahne und ver-

knüpft somit diese Form von Maskulinität mit einer symbolischen Emphase des Nationalen. Aufschlussreich ist hier vor allem die Gruppenbildung: Man sieht Saïd größtenteils mit mehreren Männern durch die Stadt laufen, wie sie im alltäglichen Leben im Viertel Bab el-Oued sozialen Druck ausüben. Der Individuierung Boualems steht somit ein religiös und nationalistisch aufgeladener Männerbund gegenüber. In dieser Gruppe wird das Kollektiv mit physischer Gewalttätigkeit und dem Glauben an hierarchische Strukturen gekoppelt – Allouaches kritisch-distanzierter Blick bleibt dabei jederzeit deutlich.

In einer Nahaufnahme sehen wir an anderer Stelle, wie Saïd sich mit Khol seine Augen schminkt [Abb. 5]: Damit wird nicht nur an den Propheten Mohammed erinnert, der sich ebenfalls zu Festtagen die Augen nachzeichnete. Diese Szene kann zugleich als ein narzisstisches Phänomen gedeutet werden, sie bringt Saïds Selbstgefälligkeit und seine Spiegelung in einer homogenen Gruppe zum Ausdruck. Farbgestaltung und Lichtsetzung dienen der Bewertung von Saïd und seiner Gruppe: Die Männer tragen in der Regel – anders als Boualem – dunkle, fast militärisch wirkende Kleidung und sind in (bläulich)-gräulich kaltes Licht getaucht.

Dass die beiden rivalisierenden Männer sich beim Gebet in der Moschee treffen, ist bezeichnend: Sie stehen beide auf dem Grund der islamischen Religion, doch ihre divergierenden Einstellungen bieten Anlass zu mitunter tödlich verlaufenden Konflikten. Die Kamera fängt ihre Beziehung durch einen hasserfüllten Blickwechsel ein, der eines sakralen Ortes eigentlich unwürdig ist. In einem Gespräch zwischen Saïd und dem Imam zeigt der Film deutlich, dass Saïd sich längst in seinem religiösen Eifer vom Islam entfernt hat: Der Imam steht Saïd nämlich offen kritisch gegenüber und obwohl er Boualems Vergehen nicht gutheißt, ist er doch bereit, ihm zu verzeihen. Dennoch endet der Film mit einer pessimistischen Note: Boualem verlässt das Land, lässt Yamina zurück und überlässt ihrem Bruder das Feld.

Frauen

Dieser Konflikt zwischen Boualem und Saïd, der sich an der Affäre des verschwundenen Lautsprechers entzündet, aber ganz wesentlich von Boualems Liebe zu Yamina handelt, wird von Allouache erzählerisch gerahmt. Der Film beginnt und endet mit einem Brief, den Yamina dem mittlerweile seit drei Jahren verschwundenen Boualem schreibt. Bevor Allouache den Konflikt zwischen Boualem und Saïd erzählt, hören wir zunächst eine Frauenstimme aus dem Off. Dabei tastet sich die Kamera langsam an dem Körper

hoch, an das Gesicht der Frau heran. Die Kamera zeigt ihr Gesicht schließlich in Nah-/Großaufnahme mit offenem Haar, d.h. der Film widersetzt sich dem religiösen Gebot, das Haar der Frau zu verbergen. Indem das Gesicht den Bildrahmen ausfüllt, und der wenige Hintergrund unscharf bleibt, wird einerseits der Kontext ausgeblendet: Es geht hier um eine intime Situation, um einen Liebesbrief. Andererseits weisen die Schlagzeilen der auf dem Boden liegenden Zeitungen unmissverständlich auf die äußeren Umstände hin: Es herrscht eine ‚bleierne Zeit‘. Durch die Kameraeinstellung entsteht eine Intimität zwischen Figur und Publikum. Verstärkt wird diese noch durch Yaminas Schönheit, die in der Nah-/Großaufnahme absolut gesetzt wird. So kommt es schon gleich zu Beginn zu einer positiven Setzung dieser Frau durch die Kamera (vgl. Koebner 2001: 199; Morsch 2004). Die Nähe lässt den Zuschauer an der Szene stärker teilhaben und die Frau, aus deren Perspektive dieser ganze Film also letztlich erzählt wird, wird zur ersten positiven Identifikationsfigur.

Diese Frau ist Yamina, von der uns dann erzählt wird, dass sie Boualems Aktion beobachtet hat. Sie und Boualem sind ein Liebespaar, das sich aber nur heimlich treffen darf. Saïd, Yaminas Bruder, erlaubt ihr nicht, sich mit einem Mann ihrer Wahl in der Öffentlichkeit zu zeigen. So kann ein Kontakt zwischen ihnen nur heimlich erfolgen: sei es als Blickwechsel auf dem Dach, sei es als heimliches Treffen auf dem christlichen Friedhof. Auch in *Bab el-Oued City* gibt es also die Aufteilung zwischen öffentlichen (d.h. männlich) und privaten (d.h. weiblich determinierten) Räumen, die die Geschlechterhierarchie unterstreicht. Diese Aufteilung wird von Allouaches Kamera nicht nur eingefangen, sondern oft auch durch die *Mise en scène* bewertet: Yamina wird vom Gemäuer des Hauses und dem Fenster abgeschirmt, sie wirkt, als sei sie in der Wohnung eingesperrt. Die Außenwelt ist ihr in diesem Augenblick nur qua eines Blickes zugänglich. Im Gegensatz zu Boualem nähert sich die Kamera ihr nicht, sie wird dadurch sowohl in Bezug auf Boualem wie auch auf den Zuschauer auf Distanz gehalten. Boualem hingegen kann sich im öffentlichen Außenraum frei bewegen. Trotzdem – das ist ohne Frage eine der Botschaften dieses Films – vermögen die hierarchischen Strukturen, denen sie ausgesetzt sind, nicht ihre Liebe zu verhindern.

Andere Szenen zeigen hingegen, dass Frauen wie Yamina sich nicht widerspruchslos in das von den Männern vorgesehene Schicksal fügen. So wie Boualem gegen den Lautsprecher-Terror agiert, so wehrt sich auch Yamina gegen ihren Bruder. Die Welt der Frauen scheint Allouache in seinem Film grundsätzlich positiv zu besetzen. Wohl das wichtigste stilistische Mittel ist

auch hier wieder die Kameraführung: Eine objektive Kamera richtet den Blick zunächst auf die Frau bzw. Frauen. Halbnahe oder Naheinstellungen ermöglichen zugleich die räumliche Kontextualisierung (Haus/Dach etc.). Zudem ist diese Einstellung differenziert genug, um die freundschaftlichen Beziehungen zwischen den Frauen deutlich zu machen. Was außerhalb dieser Welt als Tabubruch gelten mag, gehört vor den Blicken der Männer verborgen, zum Alltag. Die Zuschauer nehmen im Film an einer Szene teil, die eigentlich heimlich vonstatten geht, aber der in diesem Moment die Kamera zuschaut. Filmen in geschlossenen Räumen, also an Orten, die die Domäne der Frauen sind, wird zu einer Grenzüberschreitung. Der Blick der Kamera ist dabei nicht voyeuristisch, sondern durch die warmen Farben und die Lichtgestaltung solidarisch. Frauen werden in *Bab el-Oued City* zwar als Opfer der Gesellschaft bzw. der Religion gezeigt, jedoch fügen sie sich nicht in diese Rollen.

Merzak Allouache geht es in *Bab el-Oued City* zentral um mögliche Formen des Widerstands und der Selbstbehauptung in einer Gesellschaft, die von religiösen Eiferern dominiert wird. Es handelt sich um einen emanzipatorischen Film, der sowohl für die Frauen Partei ergreift und deren Unterdrückung in der algerischen Gesellschaft aufzeigt, aber auch die der Männer, die für ihren Lebensunterhalt kämpfen und sich gegen selbstherrliche fundamentalistische Sittenwächter zur Wehr setzen müssen. Dabei zeigt Allouache keine Schwarz-Weißwelten, sondern ist bemüht, verschiedene Wege aufzuzeigen, wobei nicht zu übersehen ist, dass die Handlungsmöglichkeiten von Frauen und Männern offensichtlich sehr unterschiedlich sind.

Chouchou – Travestie und Parodie

Auch wenn sich die politische Lage in Algerien in den letzten Jahren wieder etwas entspannt hat und die Regierung darum bemüht ist, ein Bild von Offenheit und Toleranz zu vermitteln, so ist doch auffällig, dass Allouache kaum mehr in Algerien gedreht hat. 2001 entsteht dort *L'autre monde* und für *Bab el Web* werden die Außenaufnahmen 2005 ebenfalls in Bab el-Oued gedreht. Die nationale Filmproduktion ist in Algerien unterdessen vollständig zum Erliegen gekommen, der Durst nach Bildern wird dank der Parabolantennen, Videokassetten und DVDs über den Fernsehapparat gestillt. Gab es zum Zeitpunkt der Unabhängigkeit 1962 in und um Algier mehr als 400 Kinos, so sind es heute gerade noch 15 (Fethi 2006). Es gibt keine Filmhochschulen oder ähnliche Einrichtungen mehr, und dementsprechend fehlt qualifiziertes Personal.

So ist denn auch *Chouchou* (2003) eine rein *französische* Produktion für den *französischen* Markt. Die in Paris gedrehte Komödie dürfte der kommerziell mit Abstand erfolgreichste Film Allouaches sein. In den 1990ern hat er vor allem fürs Fernsehen gearbeitet, und so geht dieses Projekt auf einen Sketch des Komikers Gad Elmaleh zurück, der mit Allouache auch für das Drehbuch verantwortlich ist. In Frankreich wurden 2003, als der Film in die Kinos kam, exakt 3.876.572 Tickets verkauft, im Jahresklassement war das Platz 5. Zwar gibt es einige Unterschiede zu *Omar Gatlato* und *Bab el-Oued City*: So handelt es sich hier um eine Komödie, die bestimmten Genrekonventionen folgt. Und nicht Algerien bildet diesmal das Setting, sondern Frankreich. Dennoch werden aber einige der oben dargestellten Leitmotive auch in diesem Film aufgegriffen: (a) die zentrale Figur eines Nordafrikaners, der in diesem Fall nach Frankreich kommt; (b) mit dieser kulturellen Übersetzung geht die Frage nach Identität und Gender einher bzw. wird zugleich die Überschreitung traditioneller Geschlechtermodelle diskutiert und c) der Zusammenhang von Religion und Sexualität. Chouchou ist ein maghrebinischer homosexueller Transvestit, der nach Frankreich immigriert. Doch zuerst geht es um *Travestie*: Allouache zeigt die Ankunft eines Mannes, der in einem bunten Poncho steckt und Spanisch mit arabischem Akzent radebrecht, was sich nicht anders als eine Verkleidung wahrnehmen lässt. Noch sieht der Zuschauer keinen Mann, der sich als Frau verkleidet, sondern einen Maghrebiner, der sich als Südamerikaner ausgibt, wodurch zugleich eine Hierarchie der Migrationsbewegungen impliziert wird: Chouchou hofft als chilenischer Exilant eher unterzukommen denn als nordafrikanischer Transvestit. Die Reaktion des Père Léon – ein katholischer Pfarrer, der dieses Masken-Spiel schnell durchschaut und ihn aus Nächstenliebe bei sich aufnimmt (und damit den immer bedeutender werdenden Grundsatz der Menschenrechte ernst nimmt, dass niemand aufgrund seiner sexuellen Orientierung diskriminiert werden darf) – ist ein erster Schritt auf dem Weg zur Akzeptanz, den Chouchou als Transvestit bzw. Transsexueller beschreitet.

Religion und Psychoanalyse

Die Verknüpfung von Religion und Sexualität ist in diesem Film unter anderen Vorzeichen präsent. Es geht in *Chouchou* bestenfalls implizit um den Islam und seine Einstellungen zu Homosexualität, Transvestitismus oder Transsexualität, im Vordergrund steht vielmehr die katholische Kirche, die in Gestalt des Geistlichen Chouchou eine Herberge bietet, ihm Arbeit besorgt, und ihm und seinen Partner am Ende sogar den Segen erteilt. Alloua-

che präsentiert ein durchweg positives Bild der katholischen Kirche – trotz aller parodistischen Überzeichnungen, wenn beispielsweise das Zimmer des Messdieners wie der Souvenirladen einer italienischen Wallfahrtsstätte ausgestattet ist. Der Pfarrer erweist sich als lebensklug und undogmatisch, wenn er Chouchou die funktionale Äquivalenz von Beichtvater und Psychotherapeut erklärt: „Früher gab es die Beichte, heute die Analyse“. Bemüht wird also zum einen ein Bild der katholischen Kirche, das weniger die offizielle Haltung der katholischen Kirche zur Homo- bzw. Transsexualität wiedergibt, als vielmehr populären Genretraditionen folgt (man denke beispielsweise an die Filme von *Don Camillo e Peppone*). Zum anderen werden im Film die beiden großen westlichen Beichttraditionen parallelisiert – und zwar die der Kirche und die der Psychoanalyse, wodurch ein alleiniger Erklärungsanspruch der Kirche in Frage gestellt wird. Chouchou wiederum erweist sich beiden Traditionen gegenüber als Schelm – seine skeptisch-amüsierten Blicke auf die ‘Überväter’ Christus am Kreuz und Sigmund Freud im Bilderrahmen verraten eine gewisse Resistenz gegenüber solchen Meta-Erzählungen. Diese Distanz ist für Chouchou auch notwendig, will er nicht sein eigenes Leben ganz dem Erklärungsanspruch zweier ‘westlicher’ Institutionen überantworten. Seine sexuelle Entwicklung spielt sich nämlich an einem anderen unbestimmten Ort ab, wobei dieser in Chouchous Rückblick nicht als muslimisch gekennzeichnet wird.

Hier berührt sich die Thematisierung von Religion mit der Konstruktion von Gender. Das *Coming out* von Chouchou nicht nur als Transvestit, sondern als transsexueller Mann erfolgt in mehreren Etappen: Dem Zuschauer werden erst deutliche Hinweise gegeben, als Chouchou seine Zelle in der Kirche bezieht und dort eine Frauenperücke und ein herzförmig gerahmtes Bild von Prinzessin Diana auspackt; der Aspekt des Transvestitismus wird deutlich durch eine nächtliche Szene, in der wir Chouchou in einem Nachthemd sehen. Da ab diesem Moment der Zuschauer über mehr Wissen als die anderen Protagonisten verfügt, kommt es in den folgenden Szenen zu einer Identifikation des Zuschauers mit Chouchou. Als erstes öffnet sich Chouchou der Psychotherapeutin. In einer komödiantisch inszenierten Szene, die das psychoanalytische Setting des auf der Couch liegenden Patienten und hinter ihm sitzenden Analytikers parodiert, beobachtet „Le docteur Nicole Milovavovich“ Chouchou von hinten dabei, wie er gerade das Essen zubereitet. Auf ihre Nachfrage erzählt Chouchou von sich:

C'est difficile si je raconte, parce que si je raconte, après, toi, tu vas faire mon analyse [...] bon je, euh, pffff, moi je crois que tu as compris, mais bon,

je m'appelle Chouchou, c'est pourquoi je m'appelle Chouchou, parce que je suis, bon, voilà, depuis que je suis petit, voilà, alors, bien sur les gens, ils rigolent, ils me montrent du doigt, ils me jugent, mais ce qu'ils ne savent pas, c'est comme je n'ai aucun parano, je vis très très bien l'homosexualité, et même mon rêve, mais vraiment mon rêve, si je peux, je devient femme de la tête au pied.

Der Blick, den Chouchou hier auf die Fotografie von Freud wirft und den dieser zu erwidern scheint, wird durch den Wechsel auf der Tonspur zusätzlich ironisiert. Mit dem Bild Freuds (wie natürlich auch überhaupt mit der Figur der Therapeutin) wird der ganze Sexualitätsdiskurs des 20. Jahrhunderts aufgerufen: Konzepte von Devianz und entsprechende medizinische bzw. psychoanalytische Bewertungen, nicht zuletzt von Transvestitismus und Transsexualität, die bei Freud als neurotische Persönlichkeitsstörungen gelten und insofern der Behandlung bedürfen. Da sich inzwischen aber auch in der Psychoanalyse und der Psychotherapie die Einsicht durchgesetzt hat, dass solcherlei ‚Störungen‘ nicht therapiert werden *müssen*, wird hier keine Heilung einer vermeintlichen Krankheit angestrebt. Stattdessen blickt Chouchou in einer Großaufnahme direkt in die Kamera, die die Perspektive der Therapeutin eingenommen hat. Daraufhin bietet diese Chouchou an, fortan als Frau in ihre Praxis zu kommen (und in der Tat ist ja das Leben in der Kleidung des anderen Geschlechts Voraussetzung für eine medizinische Geschlechtsumwandlung). In diesem Zusammenhang ist auch eine Szene zu sehen, in der Chouchou in den Spiegel blickt: In der Regel wählt Allouache Einstellungen, die eher auf Distanz gehen und greift nur selten auf Großaufnahmen zurück, schließlich verlangt das Lachen in der Regel eine Distanz. Die Spiegelfunktion übernimmt aber in der Regel die Kamera, die Chouchou in oder kurz nach der Verwandlung in der Nah- bzw. Großaufnahme zeigt [Abb. 6; 7; 8].



Abb. 6; 7; 8: Szenenfotos *Chouchou*

Transsexualität

Chouchou erzählt der Therapeutin, dass ein Mann, der sich anders als die anderen fühlt, in seiner Heimat nicht unbehelligt leben kann, dieses ist der ausschlaggebende Grund für seine Flucht nach Frankreich. Der Film erzählt von der Ankunft in einem anderen Land, das gleichwohl schon Elemente von Heimat enthält, insofern nämlich andere Transsexuelle bereits den Weg hierher gefunden haben. Dabei – und dies ist sicherlich eine der intellektuellen Schwächen des Filmes – blendet *Chouchou* die problematischen Aspekte dieser Migrationsgeschichte (Prostitution, Menschenhandel, Illegalität) weitgehend aus. Es wird ausschließlich ein gesamtgesellschaftliches Klima der Offenheit und Toleranz gezeichnet.

Aus genderpolitischer Sicht mutet der Film eher konservativ an. Schließlich sind Parodien nicht zwangsläufig auch subversiv, da sie, wie *Chouchou*, letztlich auf ein Original verweisen und die Komik erst durch diese Abweichung entsteht und das herrschende Modell somit bestätigt wird (vgl. Butler 1991, 201ff.). Chouchou selbst fehlen anfänglich die Worte, um sich zu beschreiben; er muss sich erst des Vokabulars der Sexualwissenschaft bedienen, um über sich verständlich sprechen zu können. Insgesamt wird er als ein lebenswerter Mensch gezeichnet, scheinbar jenseits aller Geschlechtlichkeit – dabei schart er die unterschiedlichsten Leute um sich: einen verrückten Messdiener, einen erstaunlich liberalen Pfarrer, eine elegante Therapeutin, andere Transsexuelle, seine neue Liebe Stanislas. Für

den Zuschauer ist er ohne Frage eine positive Identifikationsfigur. Gleichzeitig aber fußt das Bild des Transsexuellen auf althergebrachten Klischees, was sich sowohl am Rollenverhalten Chouchous wie auch am Setting zeigt: Der Ort der Transsexuellen scheint – neben der Therapiepraxis von Nicole Milovavovich – vor allem das Cabaret zu sein. Das lässt vermuten, dass die Gendertransgressionen eher im Theater denn im Büro oder der Schule zu realisieren sind.

In Frankreich hat das Genre der „Tuntenkomödie“ eine lange Tradition, die unter anderem solche Kassenschlager wie *La cage aux folles* (1978) hervorgebracht hat. Diese Filme stellen stets sehr viel mehr eine Selbstfeier der eigenen Toleranz dar als eine kritische Betrachtung von Geschlechtsidentitäten, die ihren prekären Status vor allem daraus beziehen, dass die Gesellschaft und ihre diverse Instanzen – nicht zuletzt die Kirche und die Psychoanalyse – sie zu einem Problem erklären, bevor sie selbst als problematisch erfahren werden. Und wie so oft, wirkt auch in Allouaches Film die Ausstattung Chouchous durch Make-up und Kostüm mitunter aufdringlich; changiert das Interesse für Travestieshows zwischen Voyeurismus und Folklore. Der Film reflektiert so zwar einerseits den überzogenen Deutungsanspruch von Religion und Psychoanalyse, zeigt aber andererseits ein gänzlich traditionelles Rollenverhalten – zwar mit der Einschränkung, dass die Rolle der Frau auch von einem Mann ausgefüllt werden kann, gleichzeitig wird aber eine vollständige Rollenkonformität durch einen Geschlechtswandel angestrebt.

Zusammenfassung

Omar Gatlato, *Bab el-Oued City* und *Chouchou* waren alle große Erfolge – wenn auch auf unterschiedliche Art und Weise. Allouaches Erstlingswerk fand in Algerien ungewöhnlich viele Zuschauer, für viele algerische Filmmacher steht er am Anfang einer neuen Form des filmischen Erzählens, das sich nicht mehr der Staatsräson verpflichtet fühlt. Die langen Einstellungen und die Erzählerfigur Omar verleihen dem Film nicht nur im Kontext des algerischen, sondern auch des arabischen Kinos große Originalität. Die sanfte Ironie des Films führt dabei zwar zur Entlarvung, nicht aber zur Denunziation des herrschenden Männlichkeitsideals.

Fünfzehn Jahre nach *Omar Gatlato* droht Algerien zu implodieren, religiöse und militärische Gewalt überziehen das Land. Doch Allouache kehrt zurück nach Bab el-Oued, um erneut eine Geschichte des Viertels als Mikrokosmos Algeriens zu erzählen. Schon bei *Omar Gatlato* hatte Allouache Ärger mit den Behörden, da diese die Darstellung der Jugend als unzulässige Karika-

tur empfanden (Lahouri 1995). *Bab el-Oued City* wird auf vielen internationalen Festivals vorgestellt, erhält Preise und läuft für kurze Zeit auch in Paris, findet darüber hinaus aber nicht sehr viele Zuschauer/innen. In Algerien wird er zunächst nicht gezeigt.

Dabei macht es sich Allouache mit seinen Filmen nicht leicht, denn sie bieten keine schwarz-weiße Gegenüberstellung zwischen Okzident/Orient, Islam/Christentum, Tradition/Moderne und den damit verknüpften Gendermodellen. *Bab el-Oued City* ist ein Film über einen inneralgerischen Konflikt zwischen Muslimen mit liberalen Auffassungen und Muslimen, die einer totalitären Ideologie anhängen. Die Genderkonstruktion und intelligibles Handeln sind dabei nuanciert dargestellt. Filmhistorisch werden insbesondere *Omar Gatlato*, aber auch *Bab el-Oued City* gerne in die Nähe des italienischen Neorealismus der 1950er Jahre gerückt. Dies verdeutlicht einmal mehr den Wunsch des ‚Westens‘ nach Erschließungskategorien anderer Filmkulturen und nicht zuletzt die Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen.

Am Ende von *Bab el-Oued City* verlässt ein Schiff den Hafen von Algier und wir hören die Zeile eines Liedes: „Ich bin traurig über mein Land“. *Chouchou* beginnt demgegenüber mit dem Bild eines einlaufenden Schiffes und zeigt dann einen maghrebischen Transvestiten auf der Suche nach einer neuen Heimat. Von Algerien ist hier nicht mehr die Rede, und doch will eine Vertreterin postkolonialer Theorie aus diesem durch und durch französischen Film einen algerischen machen, indem sie argumentiert, dass hier Wesentliches über das Verschweigen ausgesagt wird, und es Allouache vor allem um eine Kritik am Tabu der Homosexualität in Algerien ginge. Da sie in Allouache generell einen „persistent interpreter of Algerian culture“ sieht und zudem davon ausgeht, dass speziell bei nordafrikanischen Künstlern bestimmte Inhalte eher durch Verschweigen artikuliert werden, überträgt sie die Strategie der Verkleidung auch auf den Filmmacher: „I understood that he actually disguised or packaged the film as a French film because of the potential discomfort among the Algerian population of accepting homosexuality as a part of Algerian and Muslim identity“ (Flores Khalil 2005: 144).

Es ginge in *Chouchou* also Flores Khalil zufolge um die Akzeptanz von Homosexualität als möglicher Komponente einer algerischen und muslimischen Identität (wobei sie wohl eher an eine algerische und muslimische *Maskulinität* denkt...). Ihr psychoanalytisch gestütztes Verständnis des Regisseurs, der seinerseits – soweit wir sehen – niemals öffentlich angedeutet hat, mit seinem Film eine Aussage über Algerien zu machen, führt sie zu

ihrer fragwürdigen Bewertung des Films. Diese Art der Rezeption verdeutlicht einmal mehr das Spannungsfeld, in dem nicht nur die Filme arabischer Regisseure stehen: Obwohl *fiktionale Werke*, werden sie allzu häufig auf deren familiäre Ursprungsorte, Ursprungskulturen zurückbezogen, so als gäbe es keine persönliche Entwicklung, als gäbe es keinen Synkretismus, als gäbe es nicht die Freiheit der Kunst. Unser Anliegen angesichts solcher problematischer Einschätzungen war und ist es deshalb, diese Filme als künstlerische Aussagen zu behandeln, die sich zur Lebenswirklichkeit in Algerien in Beziehung setzen lassen mögen, aber nicht den Anspruch haben können, diese abzubilden.

Literaturverzeichnis

- Armes, Roy (1999), *Omar Gatlato de Merzak Allouache: un regard nouveau sur l'Algérie*. Paris: L'Harmattan (engl. Orig. 1998).
- (2005), *Postcolonial Images. Studies in North African Film*. Bloomington/Indianapolis: Indiana UP.
- Bouamari, Mohamed; Allouache, Merzak (1994), Y-a-t-il encore un cinéma algérien? Entretien avec Mohamed Bouamari et Merzak Allouache, *Cahiers de la Cinémathèque* 61, 97-102.
- Butler, Judith (1991), *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp (engl. Orig. 1990).
- Crouzières-Ingenthron, Armelle (2004), Merzak Allouache ou le nouveau cinéma algérien. *CinémAction* 111.
- Fethi, Nazim (2006), Disappearing Cinemas in Algeria. *Magharebia* [http://www.magharebia.com/cocoon/awi/xhtml1/en_GB/features/awi/articles/2006/05/01/feature-02.]
- Flores Khalil, Andrea (2005), Interview with Merzak Allouache. *The Journal of North African Studies* 10 (2), 143-156.
- Hadj-Moussa, Ratiba (1994), *Le corps, l'histoire, le territoire: les rapports de genre dans le cinéma algérien*. Montréal: Les Éditions Balzac [u.a.].
- (1997), The Locus of Tension: Gender in Algerian cinema. *Matatu* 19, 45-66.
- Kaplan, Ann (1984), Ist der Blick männlich? *Frauen und Film* 36, 45-61 (engl. Orig. 1983).
- Karèche, Boudjemāa; Lagane, Christophe (1994), [Interview]. *Cinéma* 544.
- Köbner, Thomas (2001), Gesichter ganz nahe. In: Gläser, Helga; Groß, Bernhard & Kappelhoff, Hermann (Hrsg.), *Blick. Macht. Gesicht*. Berlin: Vorwerk 8, 175-205.
- La Bretèque, François de (2004), Omar Gatlato 25 ans après: un coup de jeune(s) du cinéma algérien. *Les Cahiers de la cinémathèque* 76 („Algérie d'hier et d'aujourd'hui") 69-74.
- Lahouri, A.B. (1995), Ist Algerien verloren? In Algier mit der Kamera herumzulaufen ist eine lebensgefährliche Angelegenheit. Gespräch mit dem algerischen Filmmacher Merzak Allouache über seinen Film Bab el-Oued City. *tageszeitung*, 6.1.1995.
- Morsch, Thomas (2004), 'We all want to be beautiful'. Das schöne Gesicht als Sensation und Erfahrung im Film. In: Löffler, Petra u.a. (Hrsg.): *Das Gesicht ist eine starke Organisation*. Köln: DuMont, 225-240.
- Schumann, Adelheid (2001), Spiegelungen und Brechungen: Algerische Blicke auf die Beurs in Frankreich in dem Film von Merzak Allouache: *Salut, cousin!* In: Fendler, Ute; Walter, Klaus Peter (Hrsg.): *Sprachwelten – Bilderwelten. Filmschaffen in West- und Nordafrika*. Mainz: Donata Kinzelbach, 125-136.
- Serceau, Michel (2004), Les cinémas maghrébins en perspective. *CinémAction* 111, 37-48.
- Shafik, Viola (1996), *Der arabische Film. Geschichte und kulturelle Identität*. Bielefeld: Aisthesis.