

EL FAHAM / LE CHARBONNIER

Der Köhler

Land	SVR Algerien 1972
Produktion	ONCIC, Algier
Buch und Regie	Mohamed Bouamari
Kamera	Daho Boukerche
Darsteller	
Belkacem, der Köhler	Moustapha El Anka
Seine Frau	Fatouma Ousliha
Uraufführung	Oktober 1972, Karthago
Länge 99 Min.	Format 35mm, schwarz-weiß

Zu diesem Film

In LE CHARBONNIER zeigt Mohamed Bouamari unter anderem auch die Mißstände der Bürokratie. Aber außer einer minutiösen und strengen Beschreibung des Lebens auf dem Lande, stellt er vor allem das Problem der Agrarrevolution dar. Im ersten Teil des Films ist er zunächst Ethnologe. Die Beschreibung des Lebens von Belkacem, des Köhlers und seiner Familie wird mit sehr großer Einfachheit und auch Langsamkeit vorgetragen. Dieser langsame Rhythmus entspricht einer bestimmten Vergangenheit und den langen, einsamen Tagen, die der Köhler in der Natur verbringt, um Kohle herzustellen: Belkacem lebt in einem Land, in dem es bis jetzt weder Petroleum noch Industrien gibt; er lebt mit seiner Familie zurückgezogen in einem Haus, fern des Dorfes. Alltäglichkeit der Gesten: der Köhler, wenn er seinen Ofen baut, Bäume sucht, Feuer legt; seine Frau, wenn sie Töpferware herstellt und kocht. Das Bild insistiert, um uns vor Augen zu halten, daß diese Gesten zum letzten Male ausgeführt werden. Alltäglichkeit ebenso in den Beziehungen des Paares, den Beziehungen innerhalb der Familie. Belkacem kommt aus dem Wald zurück, sein Sohn verläßt Mutter und Schwester, um den Vater aufzusuchen und mit ihm abzuwarten, daß Mutter und Tochter für sie – die Männer – das Essen zubereiten: sie werden niemals auch nur einen Finger rühren, um zu helfen. Das ist vollkommen klar: auf der einen Seite die Männer, auf der anderen die Frauen. Jeder hat seine Beschäftigung: Die Frau wird durch die häusliche Arbeit unterjocht, sie hat vor allem zu schweigen und zu gehorchen.

Der Köhler geht in das Dorf, um auf dem Markt seine Kohle zu verkaufen. Da der Markt zu Ende ist und er nur einen Sack verkauft hat, läßt er die Ware wieder auf seinen Esel. Im gleichen Moment fährt ein Lastauto, beladen mit Gasflaschen, durch das Dorf: dies ist der Drehpunkt des Films – wir verlassen das alte und betreten das industrielle Algerien.

Belkacem kehrt zu seiner Hütte zurück; seine Frau erwartet ihn und sagt: "Es sind Frauen hergekommen". "Welche Frauen? Was wollten sie?" "Hier sollen Fabriken gebaut werden. Sie fragten mich, ob ich Lust hätte zu arbeiten." "Arbeiten!", erwidert erbost der Köhler. Arbeiten ist für jede Frau ein Tabu-Wort, die Frau kümmert sich um das Haus und um die Kinder und um sonst nichts.

Doch später verlangt er von seiner Frau, daß sie vor dem Grundeigentümer, dem Hüter der althergebrachten Sitten, den Schleier abnehmen soll. Diese Szene ist sehr wichtig, da es eine Frau teuer zu stehen kommen kann, ihren Schleier abzulegen. Wenn in einer werdenden sozialistischen Gesellschaft für sie individuell etwas auf dem Spiel steht, müßte das einen kollektiven Bewußtseinsprozeß auslösen.

(Bouamari stellt hier nicht zum ersten Mal die Bedingungen in Frage, denen die algerische Frau unterworfen ist; sein Kurzfilm von 1966 *Das Hindernis* beschäftigt sich ganz wesentlich mit diesem Problem). Doch in diesem Moment hat sich der Köhler entschlossen, außerhalb seines Bodens zu arbeiten. Er geht in die Stadt, um dort einen Freund zu treffen, einen Gefährten aus dem Widerstandskampf, der jetzt Funktionär in Algier ist – eine Gelegenheit, uns die Bürokratie zu zeigen und sie gleichzeitig zu denunzieren. Nach dieser Begegnung trennen sich die beiden Männer: Seufzer der Erleichterung, aber auch ein verächtlicher Blick des Funktionärs auf den Bauern: Blick einer Klasse. Der Köhler erinnert sich an die Widerstandsbewegung, an die Jahre des Kampfes und an seine Stellung in einem neuen Algerien: die Stellung eines Mannes, der weder lesen noch schreiben kann, weil man es ihm unter der französischen Herrschaft nicht beigebracht hat. Der Regisseur greift ein neues, noch unbewältigtes Problem auf: die Alphabetisierung.

Reichtum und Mut dieses Filmes stellen die algerische Gesellschaft in Frage. Gleichzeitig ist dies die Entdeckung eines neuen Autors.

Gérard Lionet, *Le cinema algerien en evolution, jeune cinema* Nr. 71, Paris, Juni 1973, S. 35.

Die Zeichen des Alltags

Mohamed Bouamari über die Entstehung des Films

1967 besuchte ich meinen Freund Lalleu bei Dreharbeiten im Wald. Lalleu diskutierte mit einem Köhler über Algerien, seine Arbeit, seine Schwierigkeiten, seine Art zu leben, seine Hoffnungen. Hier sah ich in einem algerischen Sujet einen Anlaß, der es mir erlaubte, die Beziehungen des Menschen zur Natur, die Gestik eines einfachen Menschen bei seiner Auseinandersetzung mit dem Leben auszudrücken.

Das Buch

Wir waren in Eile. Ich konzipierte das Drehbuch, aber wir arbeiteten im team-work. Meine Equipe unterstützte mich in meinen Anstrengungen, was mir erlaubte, mich ganz auf mich selbst zu konzentrieren. Gegen Ende der Dreharbeiten kehrte sich das Verhältnis um, weil die Zeit dränge, und ich jetzt die gewisse Distanz im Ton nicht mehr einhalten konnte.

Der Ton

Ich wollte dem Aufbrechen der Dinge einen sonoren Reflex im Ton geben: dem Himmel, den Steinen, den Grillen.

Ich habe die Geschwindigkeit bei der Tonaufnahme verändert, um den Grillen und den Musikinstrumenten eine verfremdende Note zu geben. Bei der Montage habe ich mich bemüht, das Tonband nicht zu Lasten des Bildes zu überfrachten.

Ich wollte Bezüge unterstreichen, die durch die Dialoge nicht hätten ausgedrückt werden können. Die Dominanz der Streichinstrumente bringt etwas wie eine dauernde, ganz menschliche Sensibilität herein, während das Zirpen der Grillen auf die Zeitlosigkeit verweist. Sagen wir also, ich wollte durch diese Beziehungen die Trennung der Wesen von der indifferenten Natur (Lärm, Herzrhythmus, Schweigen, bedrückende Schrilie) zum Ausdruck bringen. Es ist der Ton, der den Zuschauer verwirrt. Dieser Zuschauer sollte sich Fragen stellen, verkrampfen, nervös werden, sich beunruhigen, noch bevor ihm das Bild eine logische Antwort erteilt.

Ich benutze ebenfalls den Rundfunk als Tonhintergrund: vor allem Informationen und verschiedene Nachrichten. Es ist also eine intellektuelle Kakophonie. Diese Mischung aus modischen europäischen Chansons und intellektuell-abstrakten Informationen, Ratschlägen ohne Bezug auf die soziale Wirklichkeit unseres Volkes: dies ist für meine Personen eine Sprache aus einer anderen Welt. Ich glaube,

daß man die gewünschte Information vermitteln kann, wenn nur das Volk zu deren Aufnahme in der Lage ist. Hier wird die Information nicht verstanden. Das trägt zur totalen Isolation meiner Personen bei.

Das Bild

Vielleicht ist das Bild zu zaghaft; ich habe soweit wie möglich Effekte vermieden. Ich habe versucht, die Diskrepanz zwischen Herz und Verstand, auch diese nuancierten und gleichzeitig so unbeholfenen sexuellen Beziehungen zu zeigen, die von gegenseitigem Respekt füreinander bestimmt sind. Ich wollte verständlich machen, daß der Einklang, die Harmonie der alltäglichen Gesten dem Tod einer sozialen Situation nicht zu widerstehen vermag. Daher habe ich auch für die Gesten der Arbeit des Mannes und der Frau die Parallelmontage verwendet.

Die Montage

Ich habe als Regisseur bei den Montagen die gleiche Schwierigkeit gehabt, den Übergang von der ersten zur zweiten Etappe zu finden, wie sie das Ehepaar hat, von einer sozialen Situation in eine andere überzuwechseln. Am schwierigsten war für mich der Moment, da der Mann in Algier die Möglichkeit eines neuen Lebens entdeckt und sich Szenen in die Erinnerung zurückeruft, die ihn verstehen lassen, daß seine Vergangenheit unausweichlich zum Sterben verurteilt ist. Bild und Ton spielen hier mit einer Aneinanderreihung von Elementen, die verschiedenen Augenblicken zugehören. Vielleicht war ich in der Konzeption meiner Arbeit zu ambitiös, denn ich glaube, daß sich gerade in diesem Teil die meisten Unvollkommenheiten und Fehler finden. Es gibt immerhin einige darunter, die ich mich bemühen werde, künftig zu vermeiden.

Was das nationale, kulturelle Fundament betrifft, so habe ich versucht, durch Gesten, Blicke, einfachste Arbeiten und den Blick, den die Kinder auf diesen Konflikt werfen, eine Klassensolidarität auszudrücken. Ich glaube, daß die Algerier dank dieser Gesten in der Lage sind, den Film zu rekonstruieren und nach der Vorführung neu zu erfinden. Durch die Zeichen dieser Alltäglichkeit können sie sich angesprochen fühlen – weniger von dem Film, als vielmehr von einem kollektiven Blick, einem Blick aller auf uns alle.

Mohamed Bouamari, *Les signes quotidiens*, nach einem Gespräch aufgezeichnet von Claude Michel Cluny, *Cinéma 73*, Nr.176

Ein Köhler in der Kinemathek

Mohamed Bouamari im Gespräch mit Martin Even

LE CHARBONNIER (Der Köhler) ist einer der ersten, in Algerien seit der Unabhängigkeit gedrehten Filme, der nicht vom nationalen Befreiungskampf handelt, sondern eine Geschichte aus der Gegenwart erzählt. "Ich bin ein Köhler", sagt Mohamed Bouamari. Wir alle sind Köhler.

Die Zeit der historischen Gestalten ist vorbei. Zehn Jahre nach der Unabhängigkeit wird Belkacem, der Köhler, von der gesellschaftlichen Entwicklung überholt. Er kann die Tradition nicht länger aufrecht erhalten. Als ungelerner Arbeiter entschließt er sich, seine Frau in die Fabrik und seine Kinder in die Schule zu schicken.

Mohamed Bouamari: "In LE CHARBONNIER gibt es die Geschichte der Entwicklung des Landes der neuen Fabriken, des Beginns der Agrarrevolution, und dann gibt es ein Ehepaar, das an diesem Fortschritt nicht teilhat, zwei Personen ohne politisches Bewußtsein. Ich will sagen: selbst wenn sie arbeiten, tun sie das auf entfremdete Weise; sie erleiden sie mehr, als daß sie sie tun, nur das Handeln kann ihnen jedoch erlauben, die Materie zu beherrschen, ihr Glück zu gestalten.

In dem Film zeige ich, wie die alte Gesellschaft des doppelten Erbes – der Tradition und der Kolonisation – das Individuum unterdrückt. Am Anfang ist Belkacem ein Entfremdeter des Feudal-systems, ein Hungerleider, ein Unglücklicher ohne politisches Bewußtsein. Die Veränderung der Lebensbedingungen macht aus ihm einen Zuhälter, der seine Frau weiter ausbeutet und flötespielend in den Traum flüchtet.

Mohamed Bouamari spricht über sein eigenes Erbe. Er war fünf Jahre alt, als sein Vater nach Lyon ging. Erste Schwierigkeiten: Sprache, Gewohnheiten. Eine schwierige Kindheit zwischen zwei Welten: "Wir waren kleinbürgerliche Franzosen und ich schämte mich, mit den Frauen meiner Familie auszugehen, denn sie sahen zu algerisch aus."

1956 erste Kontakte mit der F.L.N. Im September 1957 wird er verhaftet, gefoltert, verurteilt und befreit. Er geht nach Bourges, dort lernt er Bauzeichnen. Später studiert er Mechanik, und betätigt sich als Obsthändler. Halbtags arbeitet er in der Fabrik 'Marcel Dassault', hört aber nicht auf, weiterhin in der 'Federation de France' der F.L.N. zu kämpfen und vom Filmen zu träumen. "Als ich klein war, nahm ich Geld aus meines Vaters Kasse und sah mir solange Filme an, bis ich davon Kopfschmerzen bekam, nicht aus Liebe zum Film, sondern weil ich mich langweilte." Als Mohamed Bouamari sich entschloß, selbst einen Film zu machen, dachte er keineswegs an Kunst: er wollte ein bedeutender Mann werden: "In der Schule saß ich immer ganz hinten in der Klasse, abgeschoben wie der ewige Jude."

1962 dreht er seinen ersten Film, *Der Komplex eines Algeriers*. Er hat weder Erfahrung noch Mittel. Die beiden ersten Einstellungen zeigen den Jardin du Luxembourg und die Sorbonne. Der fertige Film brachte ihm viel Lob ein – vor allem jedoch die Ermutigung des Regisseurs Ahmed Rachedi, der ihn zu den Dreharbeiten seines Spielfilms *Das Morgengrauen der Verdammten* als Assistent mit nach Algerien nahm. Eine reiche und schmerzvolle Erfahrung: man nannte ihn 'Geori', den kleinen Ausländer.

Mohamed Bouamari, der kleine Assistent mit 900 Francs im Monat, wird Mitarbeiter von Lakhdar-Hamina bei dem Film *Der Wind von Aures*. Er merkt sich die Lektionen seines damaligen Meisters und dreht selbst zwei Kurzfilme: *Das Hindernis* und *Der Himmel und die Geschäfte*. Dieser Film wurde von 70 Minuten auf 22 Minuten gekürzt und konnte nur in der Cinémathèque von Algier und in den 'Cinebussen' gezeigt werden. Mohamed Bouamari arbeitet wieder als Assistent – vor allem bei "Z" von Costa Gavras, beim *Das panafrikanische Festival* von William Klein, sowie bei *Mauern aus Ton* von Jean Louis Bertucelli.

Die Feier des 10. Jahrestags der Unabhängigkeit von Algerien erlaubte ihm schließlich, seinen ersten abendfüllenden Spielfilm LE CHARBONNIER zu drehen: "Die Zehnjahresfeier ist für unsere Poesie, unser Theater und unser Kino ein wichtiges Datum. Neue Talente konnten sich ausdrücken. Wir jungen Cineasten – schon damals gehörten wir einer Gruppe an, die wir 'Gruppe der intellektuellen Terroristen' nannten – konnten nunmehr versuchen, innerhalb der verstaatlichten Strukturen Algeriens eine neue Form von Kino, das 'Djidid', aufzubauen. Ein Kino, das der Xenophobie und den Prestige-Produktionen den Kampf ansagt, um durch eine Erneuerung von Konzeption, Produktion und Verleih zur Bildung eines neuen Publikums beizutragen."

Das 'Djidid'-Kino will Filme über die Wirklichkeit machen, sich mit ihr polemisch auseinandersetzen. In LE CHARBONNIER ist das gelungen. Das Panorama des algerischen Kinos erlaubt es, Vergleiche zu ziehen und festzustellen, ob es sich hier nur um einen Einzelfall handelt.

Martin Even, *Un Charbonnier à la Cinémathèque*, in *Le Monde*, 23.März 1973

Kritiken

In der Ausbeute an neuen Filmen nimmt der erste Film von Bouamari LE CHARBONNIER einen bedeutenden Platz ein. Tatsächlich ist dies der erste algerische Film, der nicht mehr den Befreiungskampf zum Thema hat, sondern algerische Probleme von heute behandelt. Ein Köhler, durch die allgemeine Einführung von Butangas arbeitslos geworden, geht in die Stadt, um sich eine Arbeit zu suchen. Dort trifft er einen alten Bekannten aus der Widerstandsbewegung, der ihm aber auch nicht helfen kann. Enttäuscht kehrt der Köhler in sein Dorf zurück. Durch die Ankündigung der Agrarrevolution herrscht hier helle Aufregung. Angesichts der konservativen Moralisten – die, nicht durch Zufall, die großen Land-

eigentümer stellen – entschließt sich der Köhler, der Tradition den Rücken zu kehren: Er läßt seine Frau – unverschleiert – in der Fabrik arbeiten, damit seine Kinder zur Schule gehen können.

Bouamari hat aus diesem exemplarischen Drehbuch einen Film gemacht, der dadurch besticht, daß der Autor mit viel Geschick diese polemischen Elemente in den Griff bekam. Die Sensibilität dieses Autodidakten integriert selbst die Schwächen – die jedem Erstlingswerk anhaften – in einen Film voller Instinkt. . .

Beispielsweise die Szene – ganz schwarzer Humor –, in der der PDG-Emporkömmling versucht, dem Köhler einzureden, die Klassenunterschiede seien 'noch eines der Übel des Kolonialismus', hier kann man verstehen, daß sich in dem algerischen Kino von heute etwas verändert hat, und daß dieser Film sehr wohl am Anfang einer sozialen Strömung stehen mag, die sich direkt mit der Realität auseinandersetzt.

Ferid Boughedir, *Les films africains existent. . .*, *Jeune Afrique*, Paris, März 1973.

. . . abgesehen von seinen spezifischen Qualitäten, die man anerkennen muß, bezieht dieser Film in Wahrheit seine Kraft aus der Tatsache, daß es sich um einen Film 'im Präsens' handelt. Das empfiehlt ihn der Aufmerksamkeit jedes Beobachters, der die Veränderungen im algerischen Kino verfolgt.

Was geschieht, wenn ein Volk, am Ende eines langen Weges voller Blut und Tränen, die Kraft hat, das kolonialistische Joch abzuwerfen und die Unabhängigkeit zu erlangen? Welche Probleme muß es noch lösen? Was passiert, wenn ein Kino, das tatsächlich aus diesem Kampf geboren wurde und hier seine ersten Meriten erworben hat, sich der Gegenwart und der Zukunft öffnet? Was werden seine Themen, seine Sujets sein?

Der Film von Mohamed Bouamari vermittelt Elemente der Reflexion:

– durch den Bruch, die Erneuerung angesichts eines veralteten Kinos, dessen Tendenz es war, Episoden aus dem Krieg als unterhaltsame, spektakuläre Ereignisse darzustellen und nicht als Analyse dessen, was das algerische Volk auf schmerzvolle Weise während dunkler Jahre der Unterdrückung durchlitten hat, wie

– durch eine 'Pendelbewegung', die in sich zwei verschiedene ideologische und soziale Bewegungen vereint:

Zum einen, die reine, minutiöse Tatsachenbeschreibung der materiellen Existenzschwierigkeiten einer armen Familie vom Lande, zum ändern die Aufforderung, sich ein neues Verhalten anzueignen, die sozialen und familiären Beziehungen, die Gebräuche in dem Sinne zu verändern, daß sie eher Projektion auf ein zukünftiges, progressives Bewußtsein sind, als gegenwärtige, gelebte Realität. Dies wird nicht nur uns vermittelt, sondern auch den betroffenen algerischen Zuschauern, mit denen der Regisseur einen 'richtigen' Dialog führt, dessen Begriffe im Drehbuch sich mit denen der Realität decken.

Und daher bestimmt die entfremdete Situation der Hauptperson – in bezug auf das Traditionelle wie auch auf das kolonialistische Erbe (und somit den Fortbestand der Großgrundbesitzer bis zum heutigen Tag) – die Art und Weise, wie sie sich materiell und kulturell aus der Affäre ziehen wird.

Gleichzeitig impliziert die Natur der beabsichtigten Lösung – die Agrarrevolution, die industrielle Entwicklung –, als Notwendigkeit gesetzt, die Mutation des Stils, wie wir sie im Verlaufe des Films erleben: der erste Teil: Die 'Konstatierung', der zweite Teil mit Blick auf die Zukunft.

Sicherlich also didaktisches Kino, Kino 'der geringen Mittel' – der Film hat nicht einmal 35 Millionen alte Francs gekostet –, aber ein Kino, das ganz besonders repräsentativ ist für die Gesamt- richtung einer neuen Bewegung im algerischen Filmschaffen; dieses Kino entstand aus einer kollektiven Arbeit, die ihren Ausgangspunkt vor drei Jahren in der Cinéma-thèque von Algier hatte, und die durch Aufführungen nationaler Filme, Colloquien mit Autoren und round-table-Gespräche charakterisiert war.

Auch wenn es zutrifft, daß eine Schwalbe noch lange keinen Sommer macht, so sollte man doch wissen, daß im Augenblick etwa zehn algerische Filme zeitgenössische Probleme ihres Landes behandeln. So gesehen, gewinnt LE CHARBONNIER die Bedeutung eines Beispiels.

Francois Maurin, LE CHARBONNIER, *Katalog der Semaine de la critique*, Cannes 1973.

Biofilmographie

Mohamed Bouamari wurde am 20. Januar 1941 in einem Zeltort in der Nähe von Sétif, im ehemaligen Département Constantine, geboren. Er hat kein abgeschlossenes Studium hinter sich. Durch Vermittlung der U.N.E.F.¹ konnte er 1962 nach Frankreich gehen und hier seinen ersten Kurzfilm mit dem Titel *Conflit* (Der Konflikt) realisieren, der die Geschichte einer unmöglichen Freundschaft zwischen einem jungen algerischen Arbeiter und einer französischen Fürsorgerin zur Zeit der OAS erzählt. 1965 holte Ahmed Rachedi ihn nach Algerien zurück. Bouamari wurde zum Assistenten ausgebildet und assistierte bei den folgenden Filmen:

L'aube des damnés (Morgengrauen der Verdammten) von Ahmed Rachedi, 1965,

Le Vent des Aures (Der Wind vom Aures) von Mohamed Lakhdar Hamina, 1967,

Le Chemin (Der Weg) von Slim Riad, 1967,

"Z", von Costa-Gavras, 1968,

Remparts d'argile (Mauern aus Ton) von Jean-Louis Bertucelli, 1969, *Patrouille à l'est* (Patrouille nach Osten) von Lashri, 1971.

Im Jahre 1966 dreht er *L'Obstacle* (Das Hindernis), ein heftiges Pamphlet gegen die Unterordnung der Frau in Algerien, und *La Cellule* (Die Zelle). Interessiert an den Problemen des unabhängigen Algeriens, drehte er 1967 *Le Ciel et les affaires* (Der Himmel und die Geschäfte), einen Film, in dem er den Marabu-Kult, die Saboteure der landwirtschaftlichen Selbstverwaltung und verschiedene andere Aspekte der Reaktion denunziert. Der Film wird durch die Zensur beschnitten, er protestiert, man findet einen Kompromiß.

Von Januar 1972 an bereitet Bouamari seinen ersten Spielfilm, EL FAHAM (Der Köhler), nach einem eigenen Sujet vor. Die Drehzeit dauerte zehn Wochen und wurde durch schlechtes Wetter sehr oft unterbrochen. Während die Frau des Köhlers von einer professionellen Schauspielerin, Fatouma Ousliha, dargestellt wurde, die man bereits aus dem Film *L'Opium et le baton* (Opium und Knüppel) von Rachedi kennt, vertraute Bouamari die Hauptrolle einem Chauffeur der OAA² an, der bis dahin lediglich einmal als Statist beim Film gearbeitet hatte.

EL FAHAM wurde auf dem IV. Festival von Carthago im Oktober 1972 vorgestellt und erhielt den Silbernen Tanit, den 2. Preis für Spielfilme.

¹ U.N.E.F. Union Nationale des Etudiants Français
Französischer Studentenverband

² OAA - Office Algérien des Actualités
Algerische Wochenschau