

# 6. internationales forum des jungen films

berlin  
27.6. – 4.7.  
1976

26

## AL HAYATT AL YAWMIYAH FI QARIAH SURIYAH

Alltagsleben in einem syrischen Dorf

Land                      Syrien 1972 - 74  
Produktion              Generalorganisation für Film

Regie                      Omar Amiralay  
Buch                        Sadala Wannous

Kamera                    Hazem Bay'a, Abdo Hamzé  
Kamera-Assistenz      Sarkis Khoury  
Schnitt                    Kaiss Zoubaydi  
Schnitt-Assistenz      Adnan Salloum  
Ton                         Hassan Salem

Mit Beteiligung der Einwohner des Dorfes Al Mouwayleh

Uraufführung            Juni 1974, Toulon

Format                    35mm, schwarz-weiß  
Länge                     90 Minuten

### Zu diesem Film

Dies ist der erstelange Film von Omar Amiralay, der uns ein detailliertes Bild über das Leben in Al Mouwayleh, einem Dorf im Nordosten Syriens zeigt.

Amiralay und seine Mitarbeiter verbrachten mehrere Monate in dem genannten Gebiet, um die Reaktion der Bauern auf das Experiment der von der syrischen Regierung eingeleiteten Landreform aufzuzeichnen. Der Film ist mehr als ein Augenzeugenbericht, er zeigt die gesamte Struktur des Dorfes auf und definiert ihre soziale, wirtschaftliche und politische Lage: 80 Prozent der Bauern sind Analphabeten, die medizinische Versorgung ist mangelhaft. Das Kräfteverhältnis zwischen Regierung und ansässigen ehemaligen Landbesitzern einerseits, sowie den Bauern andererseits, ist die Grundlage, auf der Amiralay seinen Film aufgebaut hat, zu dem der Schriftsteller Sadala Wannous den Stoff lieferte. Amiralay zeigt uns, wie die Landbesitzer ihre Macht innerhalb der neuen politischen Struktur zurückgewonnen und damit jegliche sozialistische Entwicklung blockiert haben. Dieser Teil des syrischen Volkes, der stellvertretend für den größten Teil der arabischen Völker zu sehen ist, kämpft einen doppelten Kampf, einmal ohne Hilfe gegen die Natur und gleichzeitig gegen jene gesellschaftlichen Kräfte, die ihn nach wie vor ausbeuten. Phantastisch ist der Film in seinem Inhalt, meisterlich in seinem Gebrauch der Kamera.

Claude Michel Cluny

### Vorwort der Autoren zu dem Film

Warum dieser Film?

Wir haben immer die Meinung vertreten, daß der Film in unseren Ländern ein Dokument sein müßte, das die Realität darstellt, sie mit Strenge und Bewußtsein untersucht. So würde der Film zu einem Spiegel, in welchem der Zuschauer sich selbst erkennen kann und so seine Lage und die Möglichkeiten zu ihrer Veränderung begriff. Ebenso haben wir die Ansicht vertreten, daß der Film unserer Länder sich vom Zwang zum Geschichten-Erzählen befreien müsse, um tiefer in das Alltagsleben einzudringen, Zeugnis abzulegen von diesem Leben, die Probleme der Menschen und ihre reale Situation deutlich zu machen. Wir haben so argumentiert, ohne selbst etwas praktisch zur Verwirklichung dieser Ziele zu tun, da wir von unserer Verwaltung gefesselt waren. Eines Tages haben wir uns aber entschlossen, unsere Ideen anzuwenden. Wir bewaffneten uns mit einer Kamera, entschlossen, auf das syrische Land zu gehen um dort das Alltagsleben in einem Dorf unter Einschluß aller Aspekte und Probleme zu filmen. Ein Auto brachte uns nach Deir Ezzor. Wir hatten nichts als unsere Begeisterung, die sich vage auf ziemlich allgemeine Informationen über das syrische Land stützte, und ein ziemlich rudimentäres Filmmaterial. Es galt, ein Dorf auszuwählen nicht wegen seiner Besonderheit, sondern weil es die Gesamtheit der Probleme des Landes veranschaulichte. Um erst einmal den Generalnenner des syrischen Landes zu finden, haben wir uns bemüht, alle Dörfer zu besuchen, die geographisch zwischen dem Euphrat, Deir Ezzor, Abou Kamal und Khabour liegen. Unsere Wahl fiel schließlich auf ein Dorf am Ufer des Flusses Khabour, das Al Mouwayleh hieß. Wir begaben uns dreimal nach Al Mouwayleh, im April 1971, im Juni-Juli 1971 und im März-April 1972. Während dieser drei Perioden lebten wir zusammen mit den Einwohnern des Dorfes. Wir nahmen Anteil an ihren Problemen und vertieften unsere Kenntnisse von ihren sozialen und wirtschaftlichen Lebensbedingungen. Beim Fortschreiten der Arbeit wurde uns die Schwierigkeit dieses Unternehmens klar; es war ein wirkliches Experiment. Wir begannen mit den winzigsten Details. Die offiziellen Statistiken konnten uns nicht viel helfen, sie waren zu spärlich oder überhaupt nicht vorhanden. Wenn wir allerdings die Probleme unmittelbar angingen, dann ergaben sich entweder flagrante Widersprüche oder Schlußfolgerungen, die für uns noch nicht klar erkennbar waren. So zum Beispiel:

*Frage:* Wieviel Einwohner hat Mouwayleh?

*Antwort:* Ungefähr 2.000 Einwohner, aber im Augenblick ...

*andere Antwort:* Die genaue Zahl kenne ich nicht, weil 251 Einwohner ausgewandert sind, und bis jetzt haben wir darüber keine Statistik. Im Moment müssen es zwischen 400 und 450 Einwohner sein ...

*Beamter:* Im Augenblick gibt es 1.633 Einwohner in Nord- und Süd-Mouwayleh.

*Frage:* Gibt es vielleicht auch Einwohner, die nicht registriert sind?

*Antwort:* Vielleicht 600 nicht-registrierte Einwohner gibt es, das ist eine Schätzung.

*Frage:* Ist das vielleicht die Zahl der Saisonarbeiter?

*Antwort:* Eine Angabe entspricht der Statistik von 1953. Jedes Jahr haben wir die nicht-registrierten und die anderen. 1972 gibt die Statistik 1.633 Einwohner an.

Trotz ihrer Naivität betrachteten die Dorfbewohner unser offizielles Auto mit Furcht. Sie mißtrauten unseren Filminstrumenten. Vor allem aber ängstigten sie sich vor unserer unaufhörlichen Neugier. Auch soziale Barrieren richteten sich zwischen uns und den Dorfbewohnern auf; manchmal war es unmöglich, sie zu durchbrechen. Durch die Praxis lernten wir, daß unsere komplexe Ausrüstung nicht dem Experiment entsprach, das wir unternehmen wollten; so verloren wir viel Zeit.

Unsere Arbeit brachte uns oft dazu, jede Ästhetik aufzugeben, um das filmische Dokument intakt zu lassen. Es kam uns darauf an, die komplexe Realität zu entdecken. Wir verstanden, daß dieser Film ein vollständiges Bild vom Leben in diesem Dorfe liefert. Wir versuchten im Rahmen des Möglichen, ausgehend von individuellen Anstrengungen, die wichtigsten sozio-ökonomischen und kulturellen Merkmale des Dorfes zu reproduzieren, die wahrscheinlich in ihren Kraftlinien den Merkmalen anderer syrischer Dörfer gleichen. Dies ist ein erster Versuch ...

Omar Amiralay, Sadala Wannous

### Ein Gespräch mit Omar Amiralay

Von Guy Hennebelle

*Hennebelle:* Wie sind Sie zum Film gekommen? Welches sind Ihre früheren Filme?

*Amiralay:* Das hängt davon ab, um welchen Film es sich handelt. Wenn es sich, kurz gesagt, um den Film allgemein handelt, so muß ich ganz offen sagen, daß ich durch Zufall zum Film gekommen bin, als Folge einer formalistischen, hauptsächlich auf Malerei bezogenen künstlerischen Praxis, deren Grenzen mir schließlich eines Tages klar geworden sind. Zu dieser Zeit war ich Teil einer Intelligenzia, von der man sagen kann, daß sie sich mit der Rolle des Leidenden an der bürgerlichen Kultur des Westens, besonders Europas, zufrieden gibt, an deren chronischen Krisen sie Anteil hatte. Aber wenn man vom 'anderen Film' spricht, so ist es kein Zufall, daß ich mich dort engagiert habe, sondern eine Folge der Ereignisse des Mai 1968 in Frankreich, in deren Verlauf ich ein politisches Bewußtsein entwickelt habe. Ich war Student am IDHEG, das hat dazu geführt, daß ich als Kameramann des Pressebüros der besetzten Sorbonne am Geschehen teilnahm. Vorher hatte ich nur einen dokumentarischen Kurzfilm über die Errichtung eines Staudammes im Norden Syriens gemacht, der vom syrischen Fernsehen abgelehnt worden war. Das war ein gelungener und braver Film im Sinne des Systems, aber er erscheint mir heute schlaff, unverantwortlich und wenig repräsentativ für den revolutionären Film, den ich machen will.

*Hennebelle:* Warum haben Sie ALLTAGSLEBEN IN EINEM SYRISCHEN DORF gedreht? Aus welchen politischen oder kinematographischen Gründen?

*Amiralay:* Von den Gründen zu sprechen, die Sadala Wannous und mich dazu geführt haben, das ALLTAGSLEBEN zu machen ... führt zu einer kurzen Analyse dessen, was wir getan haben, als wir Studenten in Paris waren. Die damalige Periode war definiert durch die Niederlage vom Juni 1967 und die daraus resultierenden politischen Konsequenzen für die nationale arabische Befreiungsbewegung. Nach unserer Ansicht handelte es sich vornehmlich um zwei Punkte: einerseits einen spektakulären Zusammenbruch der diktatorischen Macht der kleinbürgerlichen nationalistischen und militärischen Regimes; zum anderen die Aufdeckung der Widersprüche, die sie bedrohten und deren Ausgangspunkt ihre Unfähigkeit war, die politischen Aufgaben zu erfüllen, die ihnen oblagen. Unsere Diskussionen bezogen sich auf alles, was um uns herum geschah, und endeten meistens bei Projekten, die sich zwangsweise verzögert hatten: Wir mußten unsere Rückkehr in das Land abwarten. Wir dachten über den Film nach, über das tägliche Leben in einem Dorf, aber auch an einen Film über das tägliche Leben in einem Wohngebiet der Stadt, in einem Einwanderungslager und andere Themen, deren Gesamtheit einen Arbeitsplan bildete, der reich an Aufrufen zur Aktion auf der politischen und kulturellen Ebene war.

Die Leidenschaft unseres Tons ließ uns dennoch nicht die Schwierigkeiten vergessen, die unsere Arbeit ohne Zweifel nach sich ziehen mußte. Wir wußten, daß wir dazu verurteilt sein würden, in die nationale Realität auf individuelle Art einzugreifen und dies aus verschiedenen objektiven Gründen:

- 1) Die Abwesenheit einer Partei oder einer revolutionären politischen Organisation, die in der Lage gewesen wäre, unsere kulturelle Praxis in den Rahmen eines militanten Projekts zu stellen und ihm dadurch einerseits eine ideologische und materielle Unterstützung zu geben und andererseits eine Möglichkeit, die Verbindung mit den Massen herzustellen.
- 2) Die Abwesenheit von demokratischen Freiheiten, die einen Spielraum für eine revolutionäre kulturelle Aktion gegeben hätten, die bemüht ist, an der Front des ideologischen Kampfes gegenüber der herrschenden Klasse Terrain zu gewinnen.
- 3) Die Nichtexistenz einer nationalen Kultur trotz des gegenteiligen Anscheins, den die ideologischen Apparate des Staates erwecken, indem sie sich des Schlagworts einer 'Kultur für die Massen' bedienen. (Dieser dritte Punkt ergibt sich aus dem zweiten). So kommt es, daß die Massen in dem Moment, wo die besagten Apparate ausschließlich eine bestimmte Kultur im Dienste des Systems propagieren, sich von ihnen abwenden und es vorziehen, die Unterprodukte einer obskurantistischen Unterkultur zu konsumieren, die ihnen ein illusorisches Glück verheißt.

Ich glaube, daß die Idee, einen Film wie das ALLTAGSLEBEN zu drehen, weit davon entfernt ist, das Produkt einer bestimmten intellektuellen Küche zu sein. Die Idee konnte sich nicht entfalten ohne den Willen, einen Akzent zu setzen und jenen Fakten, die durch eine aufmerksame Analyse der Realität unseres Landes aufgedeckt worden waren, den Vorrang zu geben.

Im komplexen und fließenden politischen Kontext eines Landes wie dem unseren mußte uns diese Forschung an die Achillesferse des Systems führen: Die Frage der Bauern. Kurz, unsere Arbeit schien schließlich wie der Versuch, eine kulturelle wissenschaftliche Praxis zu entwickeln, die wir eigentlich als Resultat der Tätigkeit 'unserer' alten Kommunistischen Partei nach 50 Jahren Existenz hätten vorfinden müssen.

*Hennebelle:* Wie waren die Drehbedingungen? Wie waren die Kontakte mit den Dorfbewohnern und mit den Autoritäten?

*Amiralay:* Ich möchte zuerst daran erinnern, unter welchen Bedingungen im Jahre 1966 unser junger nationaler Film geboren wurde. Warum 1966? Weil dies das Jahr ist, in dem die allgemeine Filmorganisation gegründet wurde. Trotz der Kürze seines Bestehens und der Schwäche seiner Mittel hat unser Film stets einen gewissen Anspruch bezeugt. Ich glaube, daß es dieser Anspruch ist, der es ermöglicht hat, die Schwierigkeiten zu überwinden, die sich ihm in den Weg gelegt haben. Es gab drei Hauptprobleme:

1. Das Produktionssystem (Staatskapital, technisches Material, qualifizierte Kräfte etc.)
2. Das System der Filmwirtschaft (Handhabung der Einfuhr, des Verleihs und der Leitung von Filmtheatern)
3. Der Zustand der kinematographischen Kultur (Film-Clubs, Zeitschriften, Festivals)

In dieser Situation eines noch nicht stabilisierten und nicht ausgereiften Filmwesens haben wir ALLTAGSLEBEN gedreht. Aber vielleicht verdanken wir es gerade den Widersprüchen, die einer solchen Situation innewohnen, daß wir unser Unternehmen gut abschließen konnten. Überdies mußten wir unserer mangelnden Kenntnis der Bauernfrage in Syrien abhelfen: Wir hatten die notwendigen Informationen nicht im Kopf. Dieses Handicap mußten wir mit kämpferischem Eifer überwinden. Was uns geleitet hat, war unser Entschluß, einen Film zu machen, der gleichzeitig Umfrage und Agitation ist. Wir haben damit angefangen, uns nach und nach in das Dorf unserer Wahl zu integrieren: Ein Dorf im Norden mit ungefähr 1500 Einwohnern (es gibt keine offiziellen Zahlen), mit einer Fläche von sechs bis acht Quadratkilometern am Ufer des Flusses Al Khabour in der Region von Deir Ezzar.

Unsere Kontakte mit den verschiedenen vorhandenen Parteien waren äußerst schwierig. Wir befanden uns in einer Zwickmühle zwischen zwei umfassenden Reaktionen: auf der einen Seite die Bauern,

die uns als Vertreter des Staates ansahen, einfach weil das Nummernschild unseres Autos grün war, was genügte, um bei ihnen mehr Vorsicht als Neugierde, um nicht zu sagen sogar eine gewisse Furcht hervorzurufen. Zum anderen die regionalen und lokalen Autoritäten, die uns mit Mißtrauen betrachteten, trotz des offiziellen Dokuments, das wir besaßen. Erstens sind die Verantwortlichen eine solche Fürsorge durch die Hauptstadt nicht gewöhnt, zum anderen entzückte sie unsere Einmischung in ihre persönlichen Geschäfte nicht allzu sehr, da wir für ihren Geschmack zu viele Fragen stellten.

Angesichts dieser Situation haben wir in unseren Beziehungen zu den zwei vorhandenen Lagern eine neutrale Haltung eingenommen, besonders im Kontakt mit den Verantwortlichen. Das Wichtigste war für uns, mit allen Mitteln ein grundlegendes Wissen über das Thema zu erhalten.

Wir wurden durch die Überzeugung ermutigt, daß das starke Interesse der offiziellen Stellen, das durch unsere Ankunft hervorgerufen worden war, allmählich nachlassen und am Ende schließlich ganz verschwinden würde ... So kam es dann auch. Diese Bürokratie ist nicht gewöhnt, lange zu arbeiten: Sie wurde schnell durch unsere wiederholten Schritte erschöpft, die sie schließlich soviel zusätzliche Arbeit kosteten und die auch durch noch so viele Tassen Tee nicht aufgewogen werden konnte.

Während unseres zweiten Aufenthaltes im Dorf, diesmal mit dem Ziel, eine Beziehung zu den Bauern aufzubauen, stellten wir fest, daß die Einstellung der Angehörigen der Lehrgewerkschaft zu uns sich verbessert hatte. Gleichzeitig hatten wir auch die Methoden unserer Befragung und unsere Integration in das Milieu geändert. Wir konnten nur stufenweise zum Ziel gelangen. Erst als sich die Einwohner an unsere Gegenwart und die Präsenz unserer Geräte gewöhnt hatten, begannen wir die ersten Dialoge mit ihnen zu führen. Trotzdem, als wir uns später die Muster ansahen, war dies keineswegs ermutigend. Wir stellten fest, wie sehr unsere Listen, uns den Bauern zu nähern, unzulänglich waren und es uns nicht ermöglichten, zu einem offenen und freien Dialog zu kommen. Unseren festen Versicherungen, daß wir ihren Standpunkt im Film voll respektieren würden, war nicht ganz geglaubt worden.

Die meiste Zeit zeigten unsere Interviews mit den Bauern entweder eine unbewußte Listigkeit, die alles mystifizierte oder eine bewußte Offenheit; aber diese erwies sich auch als unzulänglich, um ein wahres Bild des Klassenkampfes zu geben, der unter der Oberfläche der vielfältigen Beziehungen zwischen den einzelnen angesprochenen Parteien weiterbestand.

Dieser Klassenkampf wurde sehr fühlbar bei den regionalen Wahlen, die während der Dreharbeiten im ganzen Land stattfanden, so daß der Lack von der Oberfläche der vielfältigen Beziehungen von denen ich gerade sprach, zersprang. In unserem Dorf gab es drei Kandidaten: Der eine vertrat die Scheichs, d.h. die Grundbesitzer, der andere (ein Verantwortlicher für die Gewerkschaft) repräsentierte die Bauern und der dritte profitierte von den bestehenden Widersprüchen und erklärte sich als Unabhängiger. Als Folge des Wahlsieges des Dritten demonstrierten die Bauern eine verstärkte Unterstützung für den Verantwortlichen der Gewerkschaft, weil sie besorgt waren, die sozialistischen Vorteile zu verlieren, die sie zuvor im Kampf und um den Preis großer Opfer gewonnen hatten. Dieses neue Element in den Produktionsbeziehungen konnte die Vertreter der Grundeigentümer nur irritieren, die darin das Anzeichen einer großen Gefahr zu sehen begannen. Sie heckten also, unter dem Deckmantel einer Stammesfehde die Ermordung des Verantwortlichen der Gewerkschaft aus und fanden auf diese Weise einen Vorwand, die Bauern und ihre Familien von ihren Feldern zu vertreiben und mit Repressalien zu bedrohen. In dieser neuen Situation begannen die Bauern mit einer überraschenden Beredsamkeit vor der Kamera die Lage zu analysieren und die Verantwortlichen anzuklagen, so daß nur noch aufzunehmen war, was geschah und was gesprochen wurde. Wir waren sehr erstaunt über diese Entschlossenheit. Als Marxisten, die wir zu sein glaubten, hätten wir wissen müssen, daß diese Leute, die in ihrem eigenen Land als Fremde behandelt wurden, nichts mehr zu verlieren hatten.

*Hennebelle:* Erzählen Sie uns von der Form Ihres Filmes: Wie haben Sie die Kamera gebraucht? Wie erfolgte der Schnitt?

*Amiralay:* Von Anfang an hatten wir es uns in den Kopf gesetzt, daß das Mittel der Wahrheitsfindung selbst wahr sein müsse. Als Folge dieser Idee waren wir auch sehr beeinflusst von den Lehren Dsiga Wertows, die uns eine konkrete theoretische Grundlage lieferten, derer wir uns wie einer Anleitung bei der ganzen Arbeit bedient haben. Es bleibt zu sagen, daß wir dauernd von der Frage verfolgt wurden, ob wir zu einem zusammenhängenden und strukturierten Ganzen aus 90 Minuten verstreutem und vielfältigem Dokumentarfilmmaterial kommen würden. Zu einem Film, der alle unsere Absichten und alle unsere Hoffnungen widerspiegeln würde, die wir in dieses Projekt gelegt hatten. Diese Fragestellung könnte wahrscheinlich als grundlegend erscheinen. Sie ist es trotzdem nicht. Man stelle sich vor, daß wir uns schließlich vor 12 Stunden Filmmaterial (hauptsächlich 16 mm, aber auch 35 mm) wiederfanden. Um einen Einblick in die Art der Schwierigkeiten zu geben, die wir beim Aussortieren, der Wahl und der Zusammenstellung des Materials hatten, muß ich die Umstände schildern, unter denen die Aufnahmen, die Tonaufnahmen und der Schnitt erfolgten.

Überzeugt von der Notwendigkeit, kollektiv zu arbeiten, wenn man ein so komplexes politisch-soziales Thema gewählt hat wie dieses, beschlossen wir, die technische Gruppe auf das Äußerste einzuschränken. Auf diese Weise glaubten wir, einen Einfluß von Fremden auf unsere Arbeit am besten ausschließen zu können. Wir befürchteten den Einfluß von unpolitischen Leuten, die unfähig sein würden, sich den Notwendigkeiten einer militanten Dreharbeit anzupassen. In der ersten Zeit versuchten wir sogar, selbst die technischen Funktionen auszufüllen. So habe ich hinter der Kamera gestanden, während Sadala sich um den Ton kümmerte und einige andere Genossen verschiedene andere Tätigkeiten übernahmen. Aber wir stellten fest, daß wir auf diesen Gebieten nicht genügend kompetent waren und daß das 35mm-Gerät zu sperrig war, besonders da wir Synchronon machten. Übrigens mußten wir mehrere tausend Meter Film zusätzlich abdrehen, um die Bauern abzulenken. Weil es sich um Interviews handelt, möchte ich hier die Arbeit der Auswahl und Anordnung erwähnen, die die Montage verlangt. Diese Arbeit war für uns das Komplizierteste, nicht zu sprechen von der intellektuellen und visuellen Montage selbst, die einen weiteren Aspekt des Problems darstellte. Zwei grundlegende Forderungen hatten wir zu beachten: zum einen die Notwendigkeit, das Material nicht zu wesentlich zu verkürzen, um die Möglichkeit der Analyse des Films und seines dialektischen Ursprungs nicht zu verderben, zum anderen unseren Wunsch, zu einer Form zu kommen, die den Standardnormen für öffentliche Vorführungen entspricht. Für meine Auffassung haben wir einen Fehler gemacht, indem wir den zweiten Punkt zum Nachteil des ersten favorisiert haben.

*Hennebelle:* Sind die Dorfbewohner in der einen oder anderen Form am politischen Konzept des Films beteiligt worden? Haben sie z.B. den Schnitt kontrolliert oder Vorschläge zu diesem Thema gemacht?

*Amiralay:* Ich habe schon versucht, zu erklären, mit welcher Art von Schwierigkeiten wir in unserer Beziehung zu den Bauern bis zum Zeitpunkt des Schnittes konfrontiert waren. In der Praxis glaube ich nicht, daß es möglich ist, den Schnitt von den Betroffenen kontrollieren zu lassen. Bei uns in jedem Fall; in Erwartung des Tages, an dem das Proletariat selbst in der Lage sein wird, seine eigenen Filme herzustellen, ist es unsere Aufgabe, scheint mir, die Mittel, über die wir verfügen, in den Dienst der Sache zu stellen. Die Kontrolle vollzieht sich in Wirklichkeit im Moment der Sendung; dann, wenn man den Eindruck des Films prüfen kann. Wir hatten die Absicht, die erste Vorführung bei den Bauern des Dorfes zu machen und gleichzeitig die Reaktionen des Publikums aufzunehmen. Aber das ist uns nicht möglich gewesen, da der Film sofort nach seiner Fertigstellung verboten wurde.

*Hennebelle:* Wie ist der Film in Syrien und in anderen arabischen Ländern aufgenommen worden?

*Amiralay:* Die einzige Vorführung, die stattgefunden hat, wurde für die Zensurbehörde der Partei, die z.Zt. in Syrien an der Macht ist, und die Kommission des Kulturministeriums organisiert. Es war ein deutlicher Unterschied in den offiziellen Meinungen fest-

zustellen: Die einen wollten solche Darstellungen unterstützen, die anderen verurteilten den Film als 'nationalen Verrat'. Die meisten Diskussionsbeiträge endeten bei der Frage der 'Opportunität', solche Filme zu diesem Zeitpunkt zu drehen und zu zeigen. Gewissen Leuten zufolge könnte das ALLTAGSLEBEN das Bewußtsein der Massen beeinträchtigen, die unfähig seien, diesen Film ohne Schaden aufzunehmen. Die festgestellten unterschiedlichen Ansichten decken meiner Meinung nach die tiefgreifenden und komplexen Motive des Kräftespiels zwischen dem rechten und dem linken Flügel der Baath-Partei auf. Das Verbot, das schließlich ausgesprochen wurde, zeigt sehr gut, nach welcher Seite sich die Waage letzten Endes neigt ...

Das einzige arabische Land, in dem der Film bis heute gezeigt wurde, ist Ägypten, aber auch dort nur im Rahmen der Film-Club-Vereinigung. Meines Wissens hat es etwa zwanzig Vorführungen gegeben, dann wurde der Film auch auf dieser Ebene verboten, und zwar aufgrund einer Demarche der syrischen Regierung, die außerdem die Kopie haben wollte.

(...)

Aus: Guy Hennebelle, *Le cinéma syrien*, in *L'Afrique littéraire et artistique* Paris, Nr. 36, 1975, S. 87 ff.

### **Biofilmografie**

Omar Amiralay, geb. 1944 in Damaskus. Ausbildung an der Pariser Filmhochschule IDHEC (1968) und am Conservatoire indépendant du cinéma, Paris (1969 - 70)

#### Filme

1971 *Film Essai* (Kurzfilm)

1972 - 74 ALLTAGSLEBEN IN EINEM SYRISCHEN DORF

1976 Arbeit an einem neuen Dokumentarfilm