

# 9. internationales forum des jungen films

berlin  
22. 2. – 3. 3.  
1979

33

## LES AVENTURES D'UN HEROS

### Abenteuer eines Helden

Land	Algerien 1978
Produktion	eine Co-Produktion von O.N.C.I.C. – R.T.A.
Produktionsleitung	Abdelhafid Nacer
Regie, Buch	Merzak Allouache
Dialoge	A. Alloula, M. Allouache
Kamera	Smail Lakhdar Hamina
Schnitt	Rachid Benallal
Ton	Nadir Bahfir
Musik	Ahmed Malek

#### Darsteller

Mustapha Djadjam, Samia Ammar, Bentchouban, Mohamed Hadj. Smain, Mustapha el Anka, Abou Djamel, Mokhtar Othmani, Touache, Djoher, Mohamed Benbaghdad und die Einwohner von Ourmes

Uraufführung November 1978, Festival von Karthago

Format 35 mm, Farbe

Länge 120 Minuten

### Die Abenteuer eines Helden

„Dies Ungeheuer gibt es nicht,  
ihr habt es erfunden.“ (Aus dem Dialog)

Es gibt sicherlich mehrere mögliche Lesarten der ABENTEUER EINES HELDEN. Dennoch drängt der Film eine auf: er gibt sich wie ein Märchen und funktioniert auch so. Jeder Versuch, ihn in Begriffe der Wirklichkeit, des Wahrscheinlichen zu übersetzen, scheitert von vornherein an dem soliden Bau eines wohlgemeister-ten Genres. Es gibt da einen Code zu dem Werk, ihm innewohnend, der keine Abweichung vom Sinn zuläßt. Das ist plötzlich ein Eindringen in die Fiktion, die mit der dokumentarischen Tradition bricht, die in unserem Kino herrscht, auch in gewissem Sinn in *Omar Gatlato*.

In 'ABENTEUER EINES HELDEN' drückt die Kamera einen einzigen Blickpunkt aus, Subjektiv. Den einer Gestalt. Und damit bricht der Film mit einer Konvention, nämlich jener, die Personen als Individuen vorführt und der Kamera den Blick der 'Objektivität' zuweist. Darüber hinaus spielt Mehdi, die Hauptfigur, in dem Film eine weitere Rolle: die, die sein Vater in jedem Punkt für ihn geschaffen hat, die eines Helden. Diese Gegebenheit bestimmt die Eröffnung: Es war einmal, vor langer, langer Zeit, ein Stamm, der die Geburt eines Helden erwartete, kennt-

lich an dem Zeichen, das er an seinem Arm tragen würde. Ein Bauer, der nur Töchter hatte, bekam eines Tages einen Sohn. Er tötete ihn und stellte ihn dem Stamm als denjenigen vor, der erwartet wurde. Nur Guemlis, der Spaßmacher, kennt die List. Er enthüllt sie Mehdi an dem Tag, als dieser, von seinem Stamm getrieben, zur Eroberung der Welt aufbricht. Um seinen Traum nicht preisgeben zu müssen, den Traum, den sein Vater für ihn erfunden hat, tötet er Guemlis. Da ist keine Doppeldeutigkeit möglich: Mehdi tötet seinen besten Freund, um nicht in einer beliebigen Wirklichkeit festzuhängen, und wäre es die seiner Geburt.

Von da an folgen die Bilder, ein jedes skandiert durch seine Moral, aufeinander. Ob ein gut gebauter oder ein gut gefüllter Kopf einen von Geburt falschen Helden am besten auf die Entdeckung der Welt vorbereitet? Allouache beantwortet diese Frage nicht. Das ist nicht sein Thema. Mit viel Humor bringt er den Zuschauer dazu, selbst über die Gültigkeit einer solchen Frage nachzudenken. Die einzige mögliche Moral ist, daß im Film die Botschaft lächerlich ist. Die Bilder sind fest, die Einstellungen zusammengerückt, auch die Kamera setzt feste Grenzen.

#### Eine Parabel

In jedem seiner Abenteuer begegnet Mehdi einer anderen Person, die versucht, ihm eine Lehre, irgendeine Wahrheit mitzuteilen. Da diese Wahrheit nicht die seine ist, behält Mehdi davon nur Bruchstücke. Dem romantischen Revolutionär lüchelt er Brille und Zigarette ab und behält von seiner Rede nur ein paar vereinzelte Echos, die in anderem Zusammenhang wirkungslos sind. Von einer unerwarteten Berührung mit der Stimme des Imperialismus trägt er nur ein Glas Whisky davon. Anscheinend. Als die Wirklichkeit es ihm aufzwingt, erinnert er sich dieser Reden, versucht ungeschickt, sie am Leben zu überprüfen, um seine eigene Lehre daraus zu ziehen, was bis zu Tränen führt. Das ist es, was Mehdi zum Helden macht. Zum erstenmal wird das Recht auf Irrtum als eine wesentliche Dimension jeder Lehrzeit gezeigt. So funktioniert die Sequenz, wo Mehdi in seiner Schüssel eine Schabe findet und das Volk in der Kneipe aufzuwiegen versucht, meisterlich um einen Widerspruch, einen, der die Wirkungen den Ursachen gleichsetzt.

Der Zusammenstoß ist umso brutaler, als er mitten in der Stadt geschieht, wo die Gegensätze sich besser enthüllen. Allouache findet da Gelegenheit, sich als Cineast von Algier zu bestätigen. Mit großer Liebe bekennt er sich zu einer Abstammung in dieser doppelten Ehrung: für Zinet und für seine Stadt.

Der Dialog nimmt erheblichen Raum ein. Alle sprechen viel, außer Mehdi. Was ganz zu Anfang für einen Irrtum der Regie gehalten werden kann, erweist sich allmählich als Element voll Sinn. In allen Sequenzen, wo der Dialog überwiegt, fungiert er tatsächlich, um Widersprüche aufzudecken. Man redet, um besser zu maskieren, was zu sagen wäre. Es gibt nur eine Interpunktion: jene, die Mehdi sich auferlegt. Sein Zuhören, aufmerksam oder zerstreut, macht die Verschleierung kenntlich. Das unaufhörliche Gleiten von einer Sprachebene zur anderen (klassisch, volkstümlich mit den verschiedenen Akzenten, französisch) folgen mit einem solchen Rhythmus aufeinander, daß jede Schwere vermieden ist. Endlich, das Wort ist niemals redundant im Verhältnis zum Bild. Es fungiert als Kontrapunkt, so auf eine andere Entschlüsselung verweisend, die sich damit befassen könnte, die kulturellen Codes herauszulesen, die hier mit einer anderen Dimension funktionieren als in *Omar Gatlato*.

Diese in dem ganzen Film wirkenden Juxtapositionen brechen sofort mit jedem Identifikationsgelüst. Und dieses Experiment erlaubt die Voraussage, daß, wenn *Omar Gatlato* einen Filmemacher von Talent enthüllte, DIE ABENTEUER EINES HELDEN einen Mann vom Fach durchsetzen werden. Einen von denen, die den Film aus dem Rang der Wirklichkeitsillustration in den Rang einer künstlerischen Praxis zu erheben suchen.

M.B. in : Les 2 écrans, Nr. 7, Algier, November 1978

### Die Befreiung des Wortes

„Es war einmal, in längst vergangenen Zeiten, in einem fernen Land, fern von Meeren und Flüssen ...“, so beginnt das Märchen ... und der neue Film von Merzak Allouache DIE ABENTEUER EINES HELDEN. Von vornherein ein Bekenntnis zur Fiktion. Es ist eine überlegte Entscheidung für das Imaginäre, eine Bejahung des Rechts auf das Phantasma, die aus diesem Text spricht, der mit ganz gegenwärtigen und vertrauten Bildern des algerischen Südens einhergeht, mit denen dieser Film beginnt. Die Off-Stimme des Sprechers, die der Fiktion ein raum-zeitliches Bild verweigert, denaturiert den Eindruck der Wirklichkeit, der aus diesen Bildern entstehen könnte, und gibt ihnen den Status des mythischen Anderswo.

### Fiktive Geradlinigkeit

Diese Ent-Realisierung dessen, was gezeigt wird, durch das, was gesagt wird, ist mehr als ein stilistisches Mittel, sie ist der Modus dieses Märchens selbst. Das bekommt seine ganze Bedeutung erst, wenn man einen kurzen Blick auf unsere Kinematografie wirft. In der Mehrzahl der bis heute produzierten Filme handelte es sich darum, Reden durch das Bild wahrscheinlich zu machen.

Es gab das Früher-Dasein und den Vorrang des Sagens über das Gesagte, die zwingende Vorherrschaft eines Textes, der dem Bild voranging und es umsetzte, ihm eine nur dokumentarische Funktion aufnötigend. In ABENTEUER EINES HELDEN ist das Bild – weit entfernt, die Glaubwürdigkeit eines Mythos zu bestätigen, – Zeugnis der Wirklichkeit und befindet sich daher in Nichtentsprechung oder Widerspruch zu den Worten der verschiedenen Protagonisten, eingeschlossen in Rollen, die seit der Geburt des algerischen Films fast unverändert sind.

Der Film arbeitet in Wahrheit mit den verschiedenen Sprachen, die in unseren Filmen benutzt worden sind, mit ihrer Mystifikation. Dazu gibt es die systematische Wiederbenutzung der gültigen Codes mit ihren Konventionen, ihren Stereotypen. Durch diese Überlagerung verschiedener symbolischer Raster innerhalb des gleichen umfassenden Universums wird ihre Nichtanpassung bloßgestellt und paradoxerweise eine (Wieder)Erkenntnis des Wirklichen ermöglicht. Die Heimsuchungen Mehdis erlauben tatsächlich eine Relativierung und damit zugleich eine Mattsetzung der verschiedenen Diskurse, über die die Fiktion sich artikuliert.

Die Mißgeschicke des Helden entstehen aus dem Konflikt der verschiedenen Reden, die – in die fiktive Geradlinigkeit des Films eingefügt – die widersprüchliche Geschichte, die sie alle zu verbergen suchten, neu erzählen. Indem Mehdi auf seinem Weg mythische Anschwemmungen trockenlegt, die einer jeden von ihnen entlehnt sind, schafft er seinen eigenen Diskurs. Dieser ist angesichts der Realität unwirksam. Daß er die Lehre der verschiedenen Sprachweisen gemacht hat, gestattet ihm eine Zeitlang, die Hindernisse, seinen eigenen Mythos zu erschaffen, zu umgehen, aber nicht, die Welt zu verändern. Er macht die bittere Erfahrung im Gefängnis, wo er endgültig scheitert. Das will sagen, das Wort hat einen Platz in dem Film. Man ermißt hier seine Macht und seine Grenzen, und die wenigen stummen Szenen sind desto bemerkenswerter und bedeutsamer. Die Moral des Märchens steckt vielleicht in ihnen, in dem Nichtgesagten des Diskurses, in diesem Verborgenen zwischen dem, was der Film darstellt und dem, was er zu sehen oder vielmehr zu hören gibt.

Das Wort, das den ganzen Text durchzieht, verschoben durch das, was mit dem Bild gesagt wird, läßt etwas offen. Dort funktioniert

die Fragestellung. Ebenso wie Mehdi, um seinen Mythos anzunehmen, versucht hatte, Guemlis, den armen Schlucker und Zeugen seiner wahren Existenz, zu töten, ohne daß es ihm gelingt, ihn aus der Fiktion zu eliminieren, findet hier das ständig vom Wort negierte, disqualifizierte Bild dennoch wieder zu seinem Primat. Jeder der in Gang gesetzten Diskurse strebt, die Welt in ein Darstellungssystem zu zwingen. Durch den Dreh mit Mehdi, dem Mythenfresser, schlägt der Film eine Bresche in die Schranken des Imaginären und bewirkt dadurch, nach einem Ausdruck von Metz, eine Öffnung der narrativen Möglichkeiten. Die neue Ästhetik, die dieser Film einzuleiten scheint, nimmt eine doppelte Zugehörigkeit für sich in Anspruch. Sie beruft sich nicht auf eine von anderswo übernommene filmische Kultur (Godard, Pasolini, Fellini), da sie den Beweis ihrer Authentizität nicht anzutreten braucht. Stark in der Volkskultur verwurzelt, findet sie zu den Gesetzen der 'maâna' zurück, dem andeutungsreichen Spiel, das stark mit dem Vergnügen zu tun hat, das Werk zu entschlüsseln.

Da der Zuschauer von Anbeginn aufgefordert ist, das Spiel mitzuspielen, wird er nicht in passive Beschaulichkeit verbannt: ständig provoziert durch die Dualität Bild/Rede, wird er zu aktiver Lektüre geführt. Und ihm gehört die Moral, denn da – und das ist bezeichnend – die letzten Einstellungen, die des entstehenden Wortgefechts, stumm bleiben, ist es an ihm, das Wort zu ergreifen.

Der Film gibt also dem Bild wieder Macht und dem Imaginären Wohnrecht. In dem absurden Universum der Nichtmittelbarkeit, das in der Fiktion errichtet wurde, hatte der echte Künstler, der seine eigene Weltsicht einzubringen trachtete, nicht seinen Platz. Noch weniger der Cinéast, der – einerseits den Produktionsmitteln, andererseits den Verteilerkreisen verpflichtet, zum Schweigen gebracht werden konnte, eingeschlossen in seine Phantasmen. Die Sequenz, wo Zinet erscheint, wie er einsam im Sonnenlicht seinen einzigen Film betrachtet, legt davon Zeugnis ab, Zinet, die wahre Gestalt unter denen der Fiktion, spielt seine eigene Rolle, die eines zum Clochard gewordenen Künstlers auf den Bänken des Parks der Freiheit, der seine Filmbänder fahren läßt, tote Bilder, von den Passanten mit Füßen getreten. Diese Szene ist eine der beredtesten in einem Film, der – gerade weil er uns die Notwendigkeit aufdrängt, eine gemeinsame Sprache zu finden – uns dazu zwingt, wieder Sehen, das Schweigen wieder begreifen zu lernen. In dem Sinn kann man sagen, daß Mehdi wahrhaftig das Wort befreit hat.

Mireille Djaider, in : Les 2 écrans, Nr. 7, Algier, November 1978

### „Es handelt sich um ein Märchen ...“

Interview mit Merzak Allouache  
Von M. Berra

*Frage:* In *Omar Gatlato* besteht zwischen der Kamera und den Gestalten ein Verhältnis, das sich auch in den ABENTEUERN findet. Die Kamera urteilt nicht, sie ist der Blickpunkt einer Gestalt.

*Allouache:* Stimmt. Meine Kamera urteilt nicht. Ich vermeide es, sie zum Hort der Moral zu machen. Bisher habe ich Gestalten gezeigt, die in sich widersprüchlich sind oder sich in widersprüchlicher Situation befinden. Widerspruch erfaßt man nicht von einem moralischen Standpunkt aus. *Omar Gatlato* ist bald sympathisch, bald viril, kindlich oder schüchtern, immer gequält – aber nie gibt ihn der Kamera als gut oder böse aus. Manchmal geht die Kamera weiter, als sein Blick reicht, sie dient im Film einem doppelten Diskurs.

In den ABENTEUERN gibt es, obwohl es um eine komplexere Gestalt geht, deren Blick mal so, mal so sich verschiebt, ebenfalls kein Urteil ... Die Kamera, das ist der Blick der Figur, der eine immer neue 'Realität' entdeckt. Eine Realität kann einem Wahnbild ähneln. Das Wahnbild ist vom subjektiven Standpunkt eine Realität. Ich versuche das zu zeigen, indem ich einen Kampf mit einem Meeresungeheuer vorführe, das es auch nicht gibt. Dennoch ist das für das Dorf vollkommen real ...

Diese ästhetische Praxis ist wesentlich für mich. Sie ist wirksam in diesem zweiten Film, dessen Thema politischer aufgefaßt werden kann als *Omar Gatlato*. Ich denke, man wird von einem Anti-Helden

sprechen und herauszufinden suchen, welche Position ich zu ihm einnehme ... Ich bin kein Richter, wenn ich arbeite. Ich versuche einfach zu verstehen, das ist schon eine riesige Arbeit. Und dann, was kommt es auf meine Intentionen an, da der Film bereits außerhalb von mir funktioniert ...

*Frage:* In *Omar Gatlato* hast du betont: dieser Film ist nicht die Realität. Die ABENTEUER geben sich wie ein Märchen. Das ist doch ein Programm ...

*Allouache:* Das ist meine Auffassung vom Kino. Und ich erfinde nichts für ein Kino als *Reflex* der Realität, als spezifische *Sprache*, die ihren eigenen Gesetzen gehorcht ... Die theoretischen Arbeiten darüber sind zahlreich. Während meiner gesamten Arbeit versuche ich zu sagen: ich spreche von ernsthaften Dingen mit Ironie, ich konstruiere Gestalten und Situationen, die glaubhaft sein sollen, aber ... es ist Kino, es ist nicht, es kann nicht die Realität sein ... Das wäre künstlerische Scharlatanerie, und da geht es um Moral, wenn behauptet wird, daß ein Film über die Wirklichkeit in ihrer Komplexität Rechenschaft geben kann ... Wenn ich meine Kamera für eine Aufnahme richte, bin ich mir bewußt, daß ich eine *fiktive Realität* organisiere, die weit entfernt ist von der Wirklichkeit, einschließlich jener, die ich wahrnehmen kann. Was einem Film als Realität dient, ist von ganz anderer Ordnung. Das ist ein gemachtes, ein erarbeitetes Produkt.

Nicht weil ich schlecht erwache, ist die Welt so schwarz, wie sie mir erscheint ... Es ist etwas ganz anderes, das ungute Erwachen einer Gestalt zu filmen. Man sollte das beides nicht zusammenwerfen ... In den ABENTEUERN ... warne ich von Anfang an, daß es sich um ein Märchen handelt.

Im übrigen habe ich das Phantastische, die Grenzsituationen eingesetzt, um zu sagen: Achtung, das ist Kino! Natürlich tue ich etwas von mir dazu ... Der Cineast ist kein Eisblock. Übrigens, man sollte in den Reflexionen, die man bei uns über den Film anstellt, einmal wagen, vom 'Recht des Cineasten auf Imagination' zu sprechen. Wagen wir doch, von Fiktion zu sprechen, ohne uns schuldig zu fühlen.

*Frage:* Dieses Eindringen in die Fiktion bricht mit einer Tradition ...

*Allouache:* Du fragst mich, ob dieses Eindringen in die Fiktion mit einer Tradition bricht ... Ich meine nicht. Unsere Filme sind immer erzählte Geschichten gewesen – Momente des Befreiungskrieges, der Agrarrevolution in Szene zu setzen, das ist Fiktion. Daß die Frau des Kohlenbrenners sich entschleierte, ist Fiktion. Bouamari unterstreicht das, indem er das flash-back, den Traum benutzt. Kino ist ohne Fiktion nicht möglich, sogar der Dokumentarfilm ist nicht das getreue Abbild der Realität – nicht einmal die Reportage ... Es ist ein Moment davon, eine Parzelle, begrenzt in Zeit und Raum ... Meine Filme, so realistisch sie sein können, sind nicht die Realität ... In der Filmgeschichte ist der Realismus eine Schule ... Dennoch ist der Film auch ein ideologisches Produkt, das Produkt einer ideologischen Ebene. Das ist die ganze Komplexität des Kinos ...

*Frage:* Der Aufbau der ABENTEUER ist kompliziert. Dieses Übereinandergreifen von Märchen im Märchen, dieser doppelt fiktive Held ...

*Allouache:* Ich habe mein Szenario ein wenig wie 'Tausendund-eine Nacht', ein wenig nach der Art verfaßt, wie unsere Großmütter uns Geschichten erzählt haben. Mit Abschweifungen, mit Aufhalten. Immer auf der Suche nach dem Leitfaden. Das Schreiben war schwierig, weil ich mir beim Arbeiten die Frage stellte, welche kinemathografischen Komplikationen eine solche Erzählweise mit sich bringen würde. Und dann habe ich mich entschlossen, in dieser Art des Schreibens weiterzumachen. Man darf keine Angst vor langen Einstellungen haben, aber es ist gefährlich, vor der Kamera eine Person zu zeigen, die drei Minuten lang redet.

Das Szenario verläuft mit Pausen, mit Haltepunkten in der Entwicklung der Handlung – jede Gestalt bringt ihren eigenen Diskurs, der Notable, der Herr, der Widerstandskämpfer, der Grenz-wächter ... Mehr und mehr ist es dann Mehdi, der spricht, bis er

sich aus dem Diskurs der anderen ausschließt, um endlich sich selbst auszudrücken.

Sicher, Mehdi ist doppelt fiktiv. Er ist die für den Film geschaffene Gestalt und die von den anderen im Film erschaffene Gestalt. Eigentlich ist er es dreifach, denn als er die Wahrheit über seine Geburt erfährt, erschafft er seine eigene Gestalt auf der Basis seiner eigenen Legende. Von da an weiß man nicht mehr, ob er überzeugt ist oder zweifelt. Um auf das Szenario und sein gefilmtes Ergebnis zurückzukommen: ich meine, es ist sehr orientalistisch. Für die plastischen Filme hatten die Amerikaner spezielle Brillen erfunden. Um die ABENTEUER zu sehen, müßte man den Zuschauern Tee servieren und überall Kissen verteilen.

*Frage:* Und das Verhältnis Bild-Dialog?

*Allouache:* Die Dialoge haben Vorrang vor dem Bild. Das ist eine Entscheidung. Der Film erzählt mehr als er zeigt. Die Geschichte mit dem Meeresungeheuer wird mehr erzählt als vorgeführt. Man hört über die Kämpfe im Maquis, ohne sie zu sehen. Dennoch ist das kein radiophonischer Film. Ich hasse die Art Filme, wo der Darsteller, ehe er hinausgeht, sagt: Ich gehe jetzt hinaus ...

Das ist ein Märchen, und ein Märchen kann man filmen, aber vor allem wird es erzählt ... Mein Film ist redselig, das weiß ich, er fordert ständige Aufmerksamkeit, denn die Dialoge sind nicht umsonst da ...

*Frage:* Du hast eine ganz eigene Weise, die Gestalten von den Darstellern bringen zu lassen. Omar und Mehdi sind ernst, aber es sind Kinder. Es geht eine gewisse Frische von ihnen aus ...

*Allouache:* Vielleicht weil ich nicht mag, daß man mit meinen Gestalten Mitleid hat, sondern will, daß man sie zu begreifen versucht. Es ist schwer, ein Kind zu begreifen. Man kommuniziert mit ihnen in idiotischen Wörtern, „Du, du, baba“ ... und eines Tages hauen sie einem eine Grobheit ins Gesicht. Das ist die Quittung für die Bevormundung! Mit meinen Gestalten mache ich das nicht.

*Frage:* Kommen wir zur Realität zurück ... Zu den Produktionsbedingungen ...

*Allouache:* Die sind weit entfernt vom Ideal. Das muß man wissen. Wir arbeiten in einer kulturell und künstlerisch extrem armen Umwelt. Mostefa Lacheraf hat die Frage der Nationalkultur unter dem Gesichtspunkt meisterhaft analysiert. Und wir bewegen uns in einem Klima des Nichtverstehens, wir haben es also nötig, verstanden zu werden. Uns interessiert nicht Beifall, sondern die konkrete Hilfe von all denen, die an das Auftauchen eines nationalen Films glauben.

Ich wage nicht zu sagen, unter welchen materiellen Bedingungen ich mein Szenario geschrieben habe ...

Wir drehen mit veraltetem Material, ohne wirkliche Planung oder Organisation. Das ist ernst. Ich sage ausdrücklich, ich bin ein glühender Verteidiger des Staatsmonopols im Film.

Man muß es um jeden Preis beibehalten, es stärken durch die Zukunft unseres Films – aber innerhalb des Organismus, der eine grundsätzlich richtige Sache ist, müssen die Dinge besser laufen ...

Heute muß ich sagen, daß mein Film sich an der Grenze zum technischen Scheitern befindet – ich kann nichts dafür. Es reicht, den Tonstreifen abzuhören, um festzustellen, daß er zusammengeflackert ist. Die Arbeit am Bild ist nicht vollendet. Die Mischung ist zum erstenmal in Algier gemacht worden. Warum dieses Experiment mit meinem Film, wenn die Bedingungen nicht gegeben waren? Warum ist die Lichtbestimmung nicht zu Ende geführt worden? Warum habe ich die Untertitel nicht überprüft? Ich stelle diese Fragen, weil ich bedrückt bin, daß ich wieder einen Film in Handwerksarbeit gemacht habe. Nun, ich trage die moralische Verantwortung für meinen Film ... Die Zuschauer werden sagen: Der Ton im Film von Allouache ist schlecht!

Gut oder schlecht, diese Filme gibt es nun. Sie sind unschätzbar für die algerische Kultur. Wir verschwinden, sie werden bleiben. Also warum flicken? Wir sind es uns schuldig, Qualität anzustreben, und wir tun alles, um dahin zu gelangen. Das erreichen wir nicht

allein. Das ist Sache von allen, die einen nationalen Film wollen, der uns Ehre macht.

Aus : Les 2 écrans, Nr. 7, Algier, November 78

## OMAR GATLATO

Land	Algerien 1976
Produktion	ONCIC, Algier
Regie, Buch	Merzak Allouache
Kamera	Smail Lakhdar Hamina
Schnitt	Moufida Tiatki
Darsteller	
Omar	Boualem Bennaini
Moh	Aziz Degga
Selma	Farida Guenaneche
der Sänger	Abdelkader Chaou
Ali	Rbah Bouchial
Uraufführung	Februar 1977
Format	35 mm, Farbe
Länge	90 Minuten

„Dieser Film ist Teil eines Kinos, das weder Demagogie noch Überempfindlichkeit noch billigen Moralismus enthält. Das ist ein Film, bei dem man den Leuten nicht sagt, was sie tun sollen.

Im Gegenteil, es ist ein Film, bei dem man ihnen einfach sagt: seht, das passiert. Und es steht den Zuschauern frei, darüber zu urteilen ... Dieser Film erzählt keine Histörchen. Er begnügt sich damit, das Leben in seiner absoluten Alltäglichkeit zu zeigen. Ein Leben, das ganz aus täglicher Routine besteht und das fast ausschließlich auf routinierter Alltäglichkeit beruht. In diesem Film schläft man, arbeitet man, ißt man und amüsiert man sich, so gut es eben geht. Kurz, man tut, was man kann.

Trotzdem handelt dieser Film von Omar. Omar, den man 'Gatlato' nennt, wegen seiner chevaleresken Haltung ..., ist ein junger Mann aus den Vororten, der in einer der Satellitenstädte über Bab-El-Oued wohnt. Omar arbeitet bei der Zollfahndung. Manchmal macht er Razzien auf Gold- und Edelsteinschwarzhändler, aber meistens nimmt er an den Routinekontrollen bei Juwelieren teil. Darin besteht seine Arbeit.

Er ißt und schläft zuhause. Eine Unterkunft von zwei Zimmern und Küche, in der die Mutter, der Großvater, die Schwester sowie die ältere geschiedene Schwester mit ihrer ganzen Kinderschar leben, und Omar. Es ist selbstverständlich, daß man nicht ohne ein Zuhause leben kann, selbst wenn es nur ein derartiges ist. Omar lebt scheinbar für gar nichts. Er hat praktisch kein Ziel. Einige sagen sich zu irgendeinem Zeitpunkt ihres Lebens: ich muß dieses oder jenes werden oder dieses oder jenes später haben. Und dadurch geben sie ihrem Leben einen Sinn.

Omar dagegen hat offenbar keine solchen Ambitionen. Sein in-den-Tag-hinein-Leben bedrückt ihn mehr und mehr. Er lebt nur aus Gewohnheit. Er ist ein junger Mann, der sicher auch irgendein Ziel hat, das aber aus einem ganz einfachen Grund latent bleiben muß: unter den gegebenen Umständen kann es gar nicht zum Vor-

schein kommen. Omar 'Gatlato' lebt so miserabel, daß er im Endeffekt gar nicht lebt.

In dem Film gibt es keine Kunstgriffe. OMAR GATLATO zeigt uns lediglich, daß man die Mittel haben muß, um sich ein 'Ziel' im Leben erlauben zu können. Mangels eines Ziels gibt sich Omar mit einer einzigen Leidenschaft zufrieden: seiner großen Leidenschaft für die 'chaâbi'-Musik. Er besitzt einen kleinen Kassettenrekorder und sein liebster Zeitvertreib ist das Aufnehmen von Chaâbi-Liedern ...

Eines Abends wird er bei der Rückkehr von einer Hochzeitsfeier von einer Diebesbande überfallen, die ihm seinen Kassettenrekorder abnimmt. Dieser Verlust bedeutet einen brutalen Einschnitt in den unverbindlichen Alltag Omars. Da er nicht auf seine Chaâbi-Musik verzichten kann, besucht er seinen Freund Moh Smina, der halb Beamter, halb Schwarzhändler ist und der ihm eine neuen Kassettenrekorder verschafft ... Als Zugabe schenkt er ihm noch eine unbespielte Kassette. In seinem Zimmer probiert Omar den Apparat aus. Beim Einlegen der Kassette, die er von Moh Smina bekommen hat, hört Omar plötzlich die Stimme eines jungen Mädchens, das durch seine Worte einen mit Omar verwandten Gemütszustand verrät. Und das ist der zündende Funke. So sieht, kurz gefaßt, der Alltag Omar Gatlato aus. Ein Alltag, der in Wahrheit der Alltag zehntausender junger Algerier ist.

Mögen auch einige sagen, daß Omar und seinesgleichen nur Herumtreiber seien und damit letztendlich Randexistenzen, wenn man einen intellektuellen Terminus verwenden will. Aber in Wirklichkeit sind sie weder Herumtreiber noch Marginale; sie sind nur das, wozu sie durch die Umstände geworden sind. D.h. junge Leute, die sich selbst überlassen wurden, nachdem sie zu früh für sich selbst und ihre Familien verantwortlich waren. Es sind junge Leute, die nicht auf ihr Leben vorbereitet wurden. Daher haben sie es, so gut sie konnten, angegangen ...

Die Mehrzahl der jungen Leute dieser Generation hat den Vater oder den älteren Bruder verloren. Daher sind sie heute fast alle die Ernährer der Familie. Wenn man 25 Jahre alt ist und feststellt, daß man sich keinerlei Dummheiten erlauben kann, da man die Familie zu ernähren hat, findet man das nicht lustig. Es ist nicht zum Lachen, wenn man feststellt, daß man nur für andere lebt. Was das Lachen betrifft: man muß noch mitteilen, daß in diesem Film viel gelacht wird. Einige gehen sogar so weit, über Omar, über Moh Smina oder Cocomani zu lachen, aber sie werden sich schnell bewußt, daß sie über einen der ihren lachen, über einen ihrer Freunde, wenn nicht gar über sich selbst.

Aus : Mohamed Amghar, OMAR GATLATO, in : Le cinéma en Algérie, Paris/Algier o.J. - zitiert nach 'Kinemathek', Heft 57, Dezember 1978 (Freunde der deutschen Kinemathek eV)

### Biofilmographie

**Merzak Allouache**, geb. 6. 10. 1944 in Algier. Schulausbildung, dann Filmausbildung am Institut National du Cinéma in Algier von 1964 - 67. 1967 Regiediplom an der pariser Filmhochschule IDHEC. 1967 - 72 Filmtheoretisches Studium an der Ecole Pratique de Hautes Etudes in Paris. 1972 - 74 Berater im Kultusministerium für die Kampagne der "Kino-Busse". Regieassistent bei Slim Riad.

#### Filme

1974 *Nous et la révolution agraire* (Dokumentarfilm)  
1975 *Tipaza, l'ancienne* (Dokumentarfilm)  
1977 OMAR GATLATO  
1978 LES AVENTURES D'UN HEROS

herausgeber: internationales forum des jungen films / freunde der deutschen kinemathek, berlin 30, wëlserstraße 25 (kino arsenal)  
druck: b. wollandt, berlin 31