

23. internationales forum des jungen films berlin 1993

6

43. internationale
filmfestspiele berlin

SERTSCHAWAN

“Bei meinen Augen”

Land	Schweiz 1992
Produktion	Filmkollektiv Zürich
Regie, Buch	Beatrice Michel Leuthold Hans Stürm
Buch	Beatrice Michel Leuthold
Übersetzungen	Taleb Ahmadi Mohammad
Kamera	Hans Stürm
Ton	Beatrice Michel Leuthold
Schnitt	Hans Stürm, Beatrice Michel Leuthold
Musik	Kurdische Volksmusik
Produktionshilfe	Schweiz Urs Graf
Produktionshilfe/Kontakte in Iran:	Chanemir Kemalye, Ramzi Atrushi, Ramzi Shaban, Scheich Ajub Peresh Babo Barzani; Haydar Ali Omrani, Cadre Film; M. Hakiki, Ershad Ministerium
Mitwirkende in Iranisch-Kurdistan:	Berivan Issamadari (Erzählerin von ‘Mam u Zin’), Sahida Saharnawa (kurdisches Mädchen), Chavis Kemani (kurdischer Junge), Ali Askeri (Erzähler auf der Wara); Mala Hadji Hamo, Mala Nizam, Mala Hadji Osman, Mala Audal Nuri, Baba Chan, Mala Adelo Abashnehad Beg, Mala Chato Ascharon, Dare Amarya, Amine Mahamadian, Araman Kemalye, Bahar Safehi; sowie die irakisch-kurdischen Flüchtlinge Rushdi Xurshid Shengeli; Hassan, Georgis Massoud und Maxsud aus Bedial; Darwesh Muhammar Safta und Mirza aus Dakan; Hadji Shieyro, Mizgin, Rabia und Mustafa Abdulrahman aus Bazi und Bila; Scheich Ahmad Taha aus Maye; Nadjamaddin Abdullah aus Malakan; Akram Hamo Ali aus Halabja
Uraufführung	11. August 1992, Locarno
Format	35 mm, 1:1.37, Farbe
Länge	90 Minuten
Weltvertrieb	Filmkollektiv Zürich Turnerstr. 26 • CH-8006 Zürich Tel.: (0041 1) 362 46 44 Fax: (0041 1) 361 32 18
Verleih in Deutschland	Con-Film Bremen Benquestr. 29 • 2800 Bremen Tel.: (0421) 342084

Inhalt

Im März 1988 ging ein Bild durch die Medien, das zum Zitat wurde. Der Mann aus Halabja, der mit seinem kleinen Kind im Arm tot am Boden liegt, wurde zum Sinnbild für Tod im Gas. Als im Golfkrieg 1991 der Einsatz chemischer Waffen befürchtet wurde, zitierten Reportagen wiederum dieses Foto. Wer war dieser Vater, dessen Mörder in aller Mund war, der selbst namen- und leblos blieb? Wie lebten alle die Flüchtlinge, die wir notleidend, heimatlos vorgeführt bekommen, vor ihrer Flucht? Was sollen wir mit Bildern von Tod und Flucht anfangen, wenn wir das Leben dahinter nicht kennen? Der Film hat

seine Tag- und Nachtzeiten. Am Tag geht er durch ein kurdisches Dorf, im Dreiländereck Iran-Irak-Türkei gelegen, er begleitet die einheimische iranisch-kurdische Bevölkerung auf der Wanderung mit ihren Schafen durch die Berge. Das Mädchen Sahida ist immer dabei, geht den Frauen nach Sitte und Brauch zur Hand. Ein Junge aus dem Dorf kauft auf dem Pferdemarkt einen Schimmel und reitet durch die Landschaften Kurdistans, die Erinnerungen wachrufen an das alte Epos von Mam und Zin. In der Nacht sind irakisch-kurdische Flüchtlinge im Dorf zu Gast. Sie schildern in Form einer Kettengeschichte die Ereignisse, die zu ihrem Exil geführt haben: Die Zerstörung ihrer Dörfer durch Saddams Politik der verbrannten Erde, Deportation in Lager, die Verschleppung von achttausend Barzani in den Tod, die Vernichtung ihrer Kultur, bis hin zu den Maßnahmen, die den Genozid bedeuten: Einsatz von Giftgas, gipfelnd im Tod von Halabja März 1988.

Akram Hamo erzählt von seiner Stadt Halabja, wie sie unzerstört in seiner Erinnerung lebt, die Kamera geht durch Bazar und Straßen der pulsierenden iranisch-kurdischen Städtchen Oshnu und Sardasht. Die Erzählung von Akram Hamo und die Bilder treffen sich am Schluß in einer Bäckerei. Der Film endet im Bogen wieder beim toten Mann mit dem Kind im Arm: Omar Chawar war sein Name, Bäcker in Halabja, mit seinem jüngsten Sohn Shivan, der wohl in fünfzehn Jahren in Vaters Bäckerei gestanden hätte.

Produktionsmitteilung

Gespräch mit den Filmemachern

H.S.: Im Zusammenhang mit unserer politischen Flüchtlingsarbeit in der Schweiz hatten wir 1989 bei einer Reise durch Ostanatolien die Verhältnisse in türkisch Kurdistan aus eigener Anschauung kennengelernt. Es wurde uns klar, daß ein ‘kurdischer Film’ hier undenkbar wäre, angesichts der zu erwartenden Repression gegen alle Kurden, die uns dabei helfen würden, unverantwortbar. Im Irak stand 1990 der Golfkrieg unmittelbar bevor, und an iranisch Kurdistan hatten wir zunächst gar nicht gedacht. Durch die Vermittlung von Scheich Ajub Peresh Babo Barsani, einem Neffen des legendären Generals Mustafa Barsani, kamen wir in Kontakt mit dem iranischen UNO-Botschafter Sirius Nasser - und wir wußten selbst noch nicht recht, wo uns der Kopf stand, als wir 1990 nach langen Verhandlungen in Teheran zu Recherchen in die iranisch-kurdische Provinz Westasarbaidjan reisten.

B.M.L.: Während der Recherchen im Frühsommer '90 waren wir in den Gasthäusern verschiedener Peshmerga-Stationen untergebracht. Die Kurdistan-Front (Vereinigung der irakisch-kurdischen Parteien) stellte uns einen Landrover mit Chauffeur zur Verfügung und kümmerte sich fürsorglich um unser leibliches Wohl, obwohl mittlerweile allen klar war, daß wir weder kriegerische Aktionen noch Interviews mit den wichtigsten Männern filmen würden. Ein junger Biologe aus Bagdad, nach Gefängnis und Folter zum Widerstand gestoßen, verstand unser Anliegen nach einem längeren Gespräch weit besser, als wir uns je geträumt hatten. Geduldig führte er uns von Dorf zu Dorf, zeigte uns die schönsten Landschaften, führte uns auf die Alpeiden bis nahe an die türkische Grenze.

Fraidun Faiza Laak kannte sich bei der iranisch-kurdischen wie auch bei der irakisch-kurdischen Bevölkerung sehr gut aus. Ich lernte mit Verwunderung kennen, was es heißt, in einem weit-

gespannten, vertrauenswürdigen Beziehungsnetz zu leben. Fraidun kannte über familiäre und freundschaftliche Verbindungen Menschen aus allen Volksschichten, jeden Alters. Zeugen verschiedenster Ereignisse der kurdischen Geschichte der letzten dreißig Jahre. Er hat uns verschiedene irakisch-kurdische Flüchtlinge, die zum Teil seit 1975 im Iran im Exil lebten, zugeführt. Wir suchten Verwandte des Bäckers Omar Chawar. Als es nicht möglich war, Frau und Schwester zu finden, sagte Fraidun, er kenne jemanden aus Malakan, einem Ort in der Nähe von Halabja. Binnen dreier Tage war dieser Mann, der selbst Opfer eines Giftgasangriffs geworden war, da.

Zwischenmenschliche Beziehungen gehen über alles. Einer über eine Menschenkette abgesandten Botschaft kann in jedem Fall vertraut werden, für ein abgegebenes Versprechen wird das Menschenmögliche getan. Beim Drehen haben wir die einzelnen Leute, die wir bei den Recherchen kennengelernt hatten, wiedergefunden - mit Ausnahme von Fraidun. Er blieb verschollen.

H.S.: Es gab zwei Grundprobleme, die wir von der Schweiz aus nicht richtig einschätzen konnten: Bei den offiziellen Stellen überzeugten unsere Methoden des Filmemachens nicht. Sie erzählten uns mit leuchtenden Augen, wie die BBC, die kurze Zeit vor uns im Nordirak weilte, mit Militärhelikoptern der NATO eingeflogen worden war und mit zwei Übertragungswagen via Türkei angereist kam, um innerhalb von vierzehn Tagen eine Riesenkiste zu drehen. Wenn sie uns mit unserer 16-mm-Kamera sahen und hörten, wie wir sprachen, so konnten sie sich darunter nichts vorstellen. Aus Höflichkeit wohl sagten sie nichts dagegen. Im Gegensatz zu den offiziellen und hohen Persönlichkeiten begriffen die betroffenen Leute aber sofort, worum es uns ging. Und das gravierendere Problem: Obwohl wir nach langen Verhandlungen in Teheran über alle Papiere verfügten, darunter ein Visum für fünf Monate in die kurdisch bewohnten Gebiete, stellten wir an der entsprechenden Grenze fest: All die Papiere nützen uns nichts. Weder in Teheran noch in Kurdistan hat man wohl je daran geglaubt, daß da ein Film über die Kurden gemacht werden soll. Andererseits gibt es auch das iranische Phänomen: Am Schluß von Verhandlungen, in denen aus Höflichkeit nicht nein gesagt wird, hast du das Gefühl, die Leute überzeugen zu haben, dabei haben sie nur nicht *nein* gesagt. (...)

Im *Gosslwil*-Film sagen wir: Bleib im Land und nähre dich redlich. Ich habe mich in den letzten Jahren immer wieder gegen Dokumentarfilme ausgesprochen, die in der sogenannten Dritten Welt von Schweizerinnen und Schweizern gemacht werden. Im Zusammenhang mit Kurdistan wurde uns aber sehr rasch klar, daß die Kurden einen Film unmöglich selber realisieren können und daß da ein Unterschied besteht, beispielsweise zu Lateinamerika. Dort gibt es viele begabte Filmemacherinnen und Filmemacher, die eigene Stoffe besser realisieren können als Fremde. Es ist in der Regel sinnvoller, man gibt den Leuten vor Ort Geld für ein Projekt, als uns, die dann hinreisen und etwas drehen. In Kurdistan gibt es Film überhaupt nicht. Wenn wir fragten, ob sie nicht selber einen Film über Kurdistan machen wollten, so gab es immer zwei Argumente, die dagegen sprachen: sie haben keine eigenen Filmschaffenden, und es war klar: wenn überhaupt jemand eine Drehbewilligung bekommen sollte, dann wären wir es.

B.M.L.: Was wir gemacht haben, hat in Kurdistan eine lange Tradition, denn da es den Kurden immer verboten war zu publizieren, taten das immer wieder Fremde, Orientalisten, Russen, Deutsche, auch ein Schweizer (Albert Socin aus Basel), Briten. Sie reisten nach Kurdistan und brachten Texte außer Landes, um sie in Petersburg oder London zu publizieren. In diesem Sinn setzt unser Film auch eine Tradition fort.

H.S.: (...) Eine weitere Dimension zum Film kam mit dem Gedanken dazu, daß wir das kurdische Nationalepos erzählen

wollten. 'Mam u Zin' ist ein Stück Weltliteratur wie 'Tristan und Isolde' oder 'Romeo und Julia'. Es erschien uns als Bindeglied attraktiv, denn in dieser Geschichte finden sich für mich sehr viele Elemente, die auch in bezug auf die kurdische Geschichte interessant sind. Mich hat spätestens seit *Es ist kalt in Brandenburg (Hitler töten)* die Frage beschäftigt, wie der Schweizer Dokumentarfilm zu einer erzählenden, dramaturgischen Form finden könnte. Im Zusammenhang mit dieser 'Mam u Zin'-Geschichte haben wir uns viele Dinge vorgestellt, wie man über die normale dokumentarische Beschreibung hinaus Verbindungen schaffen könnte zwischen dem alltäglichen Leben und der Literatur. Schon bei den Recherchen, endgültig aber während der Dreharbeiten wurde uns klar, daß wir mit unseren Vorstellungen vom Filmemachen vollumfänglich in der Luft schweben würden. Aufgrund von sehr einfachen und doch grundlegenden Verschiedenheiten zwischen den Kurden und uns: Du kannst nicht inszenieren, weil die Menschen dort absolut keine Vorstellung vom filmischen Bild haben. Sie kennen das fotografische Porträt, und dieses entspricht einer ganz anderen Form der Darstellung. Es hat ihnen nie eingeleuchtet, daß wir sie bei der Arbeit filmen wollten. Nur über die Ebene der Gastfreundschaft war es möglich. Ihre Vorstellung vom Bild ist eine der Repräsentation der Person und des Wertes der Person. Es gilt, den Wert des Menschen darzustellen. Wenn du jemanden fotografierst, so ist das ein Geschenk des Fotografierten an den Fotografen.

Dann gibt es da dieses ganz andere Lebensgefühl. Film ist eine organisierte, technische Arbeit. Das ist den Kurden völlig fremd. Die Vorstellung, daß du planst, daß du Dinge vorausbestimmst, ist ihnen fremd. Sie haben ganz präzise Vorstellungen darüber, was ihr eigenes Alltagsleben angeht. Alles andere ist *Inschallah!* ('Allah weiß' oder 'So Gott will'). Ich habe begriffen, daß dahinter eben eine ganz andere Lebenshaltung steht. Film ist auch *Inschallah*. (...)

Mir scheint nicht, daß unsere Filme an zuviel Nähe leiden. Nähe und mangelnde Distanz sind nicht das gleiche. Es besteht immer die Gefahr, vor allem auf der Ebene der Montage, daß der Autor aus fehlender Distanz Dinge sieht oder nicht sieht, die der Zuschauer aus seiner Sicht nicht oder nicht so wahrnehmen kann. Ich habe mich bei der Montage von eigenen Filmen aber immer auch als mein eigener Zuschauer verstanden. Im Prinzip ist es dasselbe wie beim Schreiben oder beim Sprechen: Je besser du ein Thema durchdacht hast, umso besser kannst du es formulieren.

Filmen ist eine Arbeit, die aus der Nähe zu leisten ist. Für mich haben die meisten Filme zuviel Distanz. Laufend werden doch Filme zu Themen gemacht, obwohl gar nicht das Thema, nicht das Sujet, sondern seine Bearbeitung entscheidend ist. Themen, die spannend sind, gibt es unzählige. Je stärker die Beziehung zwischen Autor und Gegenstand des Filmes ist, umso größer scheint mir die Chance, daß ein spannender Film entsteht. (...)

Das Gespräch führte Walter Ruggle, veröffentlicht in: *Filmbulletin*, Nr. 3, Winterthur 1992

Bilder des Todes und Bilder des Lebens

Wir kennen sie, die Fernsehbilder aus Kriegsgebieten. Wir kennen sie, und manchmal merken wir, daß sie uns kaum berühren. Gewohnheit stumpft ab. Dabei bleibt die Frage, ob man sich an solche Bilder überhaupt gewöhnen kann. "Vor Halabja sah ich Bilder vom Krieg", sagt der Filmemacher Hans Stürm in *SERTSCHAWAN* gleich am Anfang. "Bilder vom Krieg in Afghanistan, aus Eritrea, Palästina, Libanon, danach wieder Bilder vom Krieg Saddams gegen den Iran - was soll ich mit diesen Bildern anfangen?" Und: "Ich muß nicht wirklich hinsehen; was da geschieht, bleibt außerhalb meiner Realität." Das Beispiel von Halabja steht am Anfang von *SERTSCHAWAN*. Mit Zyanidgas wurde in dieser kurdischen Stadt im März

1989 das Leben von schätzungsweise 7000 Menschen auf einen Schlag vernichtet. Ein Beispiel von vielen. Akram, der Sohn des Hamo Ali Abdullah aus Halabja, erzählt: "Diese meine liebe Stadt liegt in den Bergen. Im Süden glitzert ein kleiner See. Vor der Stadt weitet sich eine große Ebene, der Fluß wandert hin und her zwischen fruchtbaren Feldern. Meine Stadt hat berühmte Männer hervorgebracht: die Dichter Ahmad Muhtar Djaf und Nali und Goran. Sie besaß eine öffentliche Bibliothek, fünf Oberschulen für Knaben und zwei für Mädchen, ein islamisches Institut und viele Moscheen. In und um Halabja herrschte kein Mangel. Wir hatten einen Bazar und vier offene Märkte, ein Kino, zwei Fabriken und am Stadtrand Hühnerfarmen. Diese meine Stadt war berühmt für ihren Widerstand. Wir wollten nie Krieg, aber auch nicht einen Frieden ohne Selbstbestimmung. Die Menschen von Halabja haben viele ihrer Kinder geopfert für Demokratie und Freiheit. Halabja wurde schon 1974 bombardiert, dann '79 und '82, auf herkömmliche Weise. Nach dem Aufstand von 1987 wurde es mit schwerer Artillerie beschossen, und sechzig Menschen wurden zur Strafe lebendig begraben. Das Gas ist nur das Ende einer langen Geschichte."

Ich muß nicht wirklich hinsehen; was da geschieht, bleibt außerhalb meiner Realität. Hans Stürm und Beatrice Michel stellen mit ihrem Film auch die Frage nach den Grenzen der eigenen Realität in einer Welt und Zeit, in der es kaum noch etwas gibt, was als 'außerhalb der eigenen Realität' bezeichnet werden kann. Die Realität ist immer mehr zu einer Realität der Bilder geworden. Alles wird ins Haus geliefert, als Bild der Wirklichkeit verkauft. Und weil sich die Bilder so jagen, die Aktualität eine immer kürzere Halbwertszeit erreicht, bleibt kaum noch Zeit für Fragen: Was steckt zwischen den Bildern, die wir tagtäglich in Sekundenhäppchen aus aller Welt geliefert bekommen? Was steckt dahinter? Wer sind die Menschen, die diese Bilder aufnehmen (schießen sagt man auch)? Wer sind die Menschen, die wir da sehen? Warum sind sie immer tot oder auf der Flucht? Sie existieren fast ausschließlich in ihrem jeweiligen Elend, denn das ist es, was zählt, nur das. Zählt es womöglich, weil es uns in unserer Zufriedenheit bestätigt? Ich muß nicht wirklich hinsehen; was da geschieht, bleibt außerhalb meiner Realität.

Akram erzählt: "Ich stand auf einem Hügel und zählte fünfundsiebzig Flugzeuge. In der Nacht darauf stiegen wir in die tote Stadt hinunter. Alle lagen sie da, hielten sich umklammert, Blut und Schaum klebte auf ihren Gesichtern. Wir durften sie drei Tage lang nicht begraben, bis alle Reporter genügend fotografiert hatten. Dann kippten Bulldozerschaukeln sie in die Massengräber. Es gibt nicht einmal Namenslisten."

Es gibt nicht einmal Namenslisten. Würden wir die Menschen kennen! So ließe sich der Ansatz zu SERTSCHAWAN am einfachsten beschreiben. Beatrice Michel und Hans Stürm haben etlichen Aufwand betrieben und ein großes Maß an Geduld benötigt, um durch die herrschenden Verhältnisse hindurchzukommen, zu den Menschen vorzudringen, zum Leben in der verdrängten Realität. (...)

Das Dokument (das erfahrungsgemäß immer auch einen Aspekt des Inszenierten in sich birgt) und die sehr zurückhaltende Inszenierung gehen nahtlos ineinander über, weil die verschiedenen Ebenen des ganzen Films über die persönliche Linie der Begegnung zusammengehalten werden. Da backen die Frauen im Erdofen ihre Fladenbrote, und man erinnert sich, wenn man ihr Verhalten gegenüber der anwesenden Kamera mit den beiden Filmschaffenden sieht, an die Buechberger Bäuerin: "Hoffentlich vergrated mer's Brot nid, wänn do so mänge zuelueged" (*Gossliwil*). Hier bleibt das GEFILMTWERDEN erst recht etwas Ungewohntes, etwas Unfaßbares. Beatrice Michels Stimme erklärt im Off, weshalb die Männer die Frauen zunächst nicht mitgebracht hätten. Sie sagen: "Die Frauen weinen zwischen den Worten, immer weinen sie, verstehst du, über die

vielen getöteten Kinder, die sie geboren haben, und über die zukünftigen, ungeborenen, die sterben werden." In der Verbindung liegt die Stärke, im Übergang von der Beobachtung zur Beschreibung, in der persönlichen Nähe bei aller Distanz. Das Gefüge erst macht ihr Anliegen als Ganzes erkennbar. Der 'existentielle Wunsch' nach Verständnis ist für die beiden Filmschaffenden alles andere als neu. Das Pferd aus der Legende und das Pferd des Jungen im Film werden eins. Vom Friedhof bricht er auf, reitet begleitet von der mitschwenkenden Kamera durch die Weite des Tals in die Stadt, während im Off die Erzählung von Mam berichtet, der in Djesire Botan einreitet. Der Junge mit dem Schimmel geleitet uns auch zu den Kurden in den Bergen. Beatrice Michel und Hans Stürm führen uns unmerklich auf den Ausgangspunkt aller Linien: Bei der Rückkehr ins Dorf Arne finden wir eine inzwischen vertraut gewordene Umgebung wieder. Jetzt ist das Dorf menschenleer, wie ausgelöscht nach einem Giftgasangriff.

Nedjemeddin erzählt: "Ich sah die Blätter an den Bäumen sterben, kein Vogel, keine Grille sang mehr, es wurde totenstill."

Schmied, Schneider, Gemüse- und Tuchhändler, schließlich der Bäcker. Die Fladenbrote werden am Schluß in der großen Bäckerei hergestellt, der Kreis schließt sich. "Omar Chawar kennt jeder. Unser Bäcker." SERTSCHAWAN läßt ihn ein wenig zu unserem Nachbarn werden. Nun müssen wir wirklich hinsehen; was da geschieht, gehört zu unserer Realität.

Walter Ruggle, in: Filmbulletin, Nr. 3, Winterthur 1992

Mam u Zin

Die im Film stark verkürzte Wiedergabe des Epos 'Mam u Zin' basiert auf der mündlichen Erzählung von Berivan Issamadari, der Wolle spinnenden Bäuerin im Film, und auf der Fassung von Roger Lescot und L.-Ch. Wentzel: 'Mam u Zin', Arche, Zürich 1980. Man kann ohne Übertreibung sagen, daß jeder Kurde 'Mam u Zin' kennt. Über Jahrhunderte wurde die traurige Liebesgeschichte von den *dengbeg*, den Volkssängern, mündlich überliefert. Es gibt vor-islamische, islamisierte, romantisch-märchenhafte, politisierte, regional gefärbte gesungene Versionen. Gegen Ende des 17. Jahrhunderts verfaßte der Epiker Ahmade Chane eine Version in 3675 Versen in der kurdischen Hochsprache Kurmandschi. Kurmandschi gehört übrigens zur indoeuropäischen Sprachfamilie. Ahmade Chane lebte als Gelehrter in Hakkari, sein Grab liegt in Bayazid am Fuß des Ararat und ist heute noch ein Wallfahrtsort. Originaltext und Übersetzungen von 'Mam u Zin' erschienen unter anderem in St. Petersburg, Paris, Berlin, Beirut, Damaskus, Zürich, was Bände spricht über die kulturelle Unterdrückung der Kurden in ihrem eigenen Land. Autoren und Verlage, die 'Mam u Zin' dort publizieren wollten, bezahlten ihren Mut mit Haftstrafen. 'Mam u Zin' ist ein eigenständiger Beitrag der Kurden zur Weltliteratur. Das Epos hat bis heute seine symbolische und politische Bedeutung nicht verloren. Der mißhandelte Mann bleibt Sinnbild für das Volk, das unter Normen und Bruderzwisten leidet und Opfer erobernder Nachbarn wird.

B. Michel Leuthold, in: Filmbulletin, Nr. 3, Winterthur 1992

Vom Leben und Sterben der Kurden

SERTSCHAWAN (...) ist die Momentaufnahme einer tragischen Geschichte, deren Ende nicht abzusehen ist: vertrieben 1969 der Vater, vertrieben 1988 der Sohn. Die Schweizer Dokumentaristen durften mehrere Monate lang in den kurdischen Dörfern auf iranischer Seite recherchieren und filmen. (...) Die Gleichzeitigkeit von unermeßlicher Trauer über den Verlust der materiellen und geistigen Heimat, von Vitalität im Bewältigen des Alltags vermittelt sich über ruhige, sorgfältig kadrierte Einstellungen. Beobachten aus Ferne und Nähe, zuhören, den

Alltag beschreiben - das sind die Mittel, mit denen die Filmemacher sich ihren kurdischen Gastgebern nähern. Eine gelungene Mischung von Dokumentation und Inszenierung. Dialektische Spannung entsteht aus der Nähe, in der stets die Achtung füreinander zu spüren ist, und den wahnwitzigen Totalen der Berglandschaft, die Menschen, Schafe, Siedlungen winzig und wie verloren wirken läßt. "Bachtir, sertschawan", "Sei willkommen, bei meinen Augen", lautet der kurdische Willkommensgruß auch für den Fremden. (...)

Bettina Thienhaus, in: Frankfurter Rundschau, 20. August 1992

Zur Geschichte der Kurden

Der Prophet Mohammed hatte die Gleichheit aller Muslime verkündet: "Vor dem Throne Allahs sind der schwarze Abessinier und der arabische Edelmann gleich." Doch in der Praxis gab es stets eine ausgesprochene Völkerhierarchie. An der Spitze standen die Araber, das Volk des Propheten, ihnen folgten die Perser und Türken. Die Kurden nahmen einen Platz am Ende der Skala ein.

Daran hat sich bis heute nicht viel geändert. Die überkommenen Vorurteile der Staatsvölker jener Länder, in denen die Kurden leben, also des Irak, des Iran und vor allem der Türkei, bilden die psychologische Grundlage für die staatliche Verfolgung der kurdischen Minderheit.

Islamisiert wurden die Kurden, ein westiranisches Volk, angeblich Nachkommen der antiken Meder, im 7. Jahrhundert. Heute gehört die überwiegende Mehrheit des etwa zwanzig Millionen Menschen zählenden Kurdenvolkes zum sunnitischen Islam. Ein kleiner Teil der fünf Millionen iranischen Kurden gehört der Schia an, der Staatsreligion Irans. Ihre Glaubensbrüder auf türkischem Gebiet werden Alawiten genannt, also Anhänger des Ali, des ersten schiitischen Imam. Neben Sunniten und Schiiten finden sich in den verschiedenen Teilen Kurdistans auch Anhänger heterodoxer Sekten, in deren Glaubenswelt Spuren älterer iranischer und semitischer Religionen deutlich zu erkennen sind, wie die Yazidi oder die mystische Sekte der Ahlehaq, der 'Leute der Wahrheit'.

Die neuere Geschichte der Kurden beginnt mit der Entstehung des Osmanischen Reiches im 15. Jahrhundert und mit dem persischen Nationalstaat der schiitischen Safawiden zu Beginn des 16. Jahrhunderts. Zwischen diesen beiden Staaten wurde das kurdische Gebiet geteilt. In Konstantinopel, der Hauptstadt des Osmanischen Reiches, herrschte zu dieser Zeit Sultan Salim. Er war nicht nur ein grausamer Despot, sondern auch ein eifriger sunnitischer Glaubenskämpfer. Salims Gegenspieler, Schah Ismael von Persien, der die Schia im Iran einführte, stand dem osmanischen Zeloten an religiöser Unduldsamkeit nicht nach. So begann ein religiös verbrämter, blutiger Machtkampf zwischen den beiden Reichen, der zweihundert Jahre dauerte und sich hauptsächlich auf kurdischem Gebiet abspielte. Dabei standen, als Hilfsgruppe der Osmanen oder Perser, Kurden gegen Kurden - Bauernopfer auf dem Schachbrett der Großen.

Im Jahre 1513, kurz vor Beginn des Persisch-Türkischen Krieges, schloß Sultan Salim mit 23 kleinen kurdischen Fürstentümern einen Vertrag, der diesen Selbstverwaltung im Rahmen des Osmanischen Reiches gewährte. An ihren bescheidenen Höfen wurden kurdische Sprache, Literatur und Brauchtum gepflegt und gefördert.

Die türkische Niederlage vor Wien im Jahre 1683 bescherte den Kurden das Ende der Freiheit. Konstantinopel begann, die kurdischen Emirate in Verwaltungsprovinzen der Hohen Pforte umzuwandeln. Der zunehmende Druck der Zentralmacht mündete im 19. Jahrhundert in eine Reihe kurdischer Aufstände, die blutig niedergeschlagen wurden. (...)

Mit dem Beginn des 20. Jahrhunderts reifte bei den Kurden wie auch bei den anderen islamischen Völkern allmählich das Nationalbewußtsein. Den Kurden schwebte ein eigener Staat

vor, der sich südlich des Berges Ararat bis tief nach Anatolien, Persien und in das Euphrattal erstrecken sollte. Die Chance dazu kam mit dem Ende des Ersten Weltkrieges.

Im Jahre 1919 gibt es kein osmanisches Reich mehr. In Damaskus, der Stadt Saladins, ziehen die Franzosen ein. Und gegenüber dem Serrail der Großherren am Bosphorus geht eine britische Flotte vor Anker. Im Friedensvertrag von Sèvres wird 1920 bestimmt, daß die Kurden in ihren angestammten Siedlungsgebieten auf dem einstigen osmanischen Territorium lokale Autonomie erhalten sollen. Ferner wird die Möglichkeit eines souveränen kurdischen Staates eingeräumt. Im Ernst aber dachte keine der Siegermächte daran, den kurdischen Traum zu verwirklichen.

Inzwischen hatte Mustafa Kemal Pascha, genannt Atatürk, das osmanische Erbe angetreten. "Die Türkei den Türken!" lautete sein Schlachtruf. Er prägte auch die Bezeichnung 'Bergtürken', wie die Kurden in seiner neu entstandenen Republik fortan genannt wurden. Atatürk verbot in Anatolien den öffentlichen Gebrauch der kurdischen Sprache. Die Kurden griffen in allen Regionen zur Waffe. Doch die Revolte wurde niedergeschlagen. Tausende von Kurden ließen in den revolutionären Wirren der zwanziger Jahre ihr Leben. Das kurdische Volk war auf fünf verschiedene Staaten verteilt.

Erst der Zweite Weltkrieg bot den Kurden eine neue Chance. In der Republik von Malabad, der westiranischen Stadt, erlebten die Kurden ein kurzes Jahr der Freiheit. Mit Hilfe der sowjetischen Armee, die im Nordiran stationiert war, errichteten die iranischen und irakischen Kurden dort den ersten selbständigen Staat. Doch Josef Stalin ließ die 'kurdischen Freunde' fallen, nachdem er sich mit Teheran arrangiert hatte.

Der Kampf für die Freiheit aber ging weiter.

Ahmad Taheri, in: Die Zeit, Hamburg, Nr. 16, 10. April 1992

Biofilmographien

Beatrice Michel Leuthold, geb. 1944 in Zürich. Nach dem Studium der Philosophie und anschließender Promotion widmete sie sich bis 1988 der Filmkritik und dem Journalismus in Zürich. Neben diesen Tätigkeiten interessierte sie sich seit 1977 für die Realisation von Filmen. 1985 stellten sie und Hans Stürm ihren ersten gemeinsamen Film mit dem Titel *Gossliwil* vor. Seither arbeiten sie zusammen.

Hans Stürm, geb. 1942, studierte in Fribourg und Paris. Er schloß am IDHEC mit dem Diplom ab und drehte ab 1968 eigene Filme. Außerdem arbeitete er als Chefkameramann an Filmen von Beat Kuert, Alexander Seiler, Urs Graf, Marlies Graf, Mathias Knauer und Villi Herman.

Filme:

Hans Stürm:

- | | |
|------|---|
| 1968 | <i>Méto</i> |
| 1972 | <i>Zur Wohnungsfrage</i> |
| 1975 | <i>Ein Streik ist keine Sonntagsschule</i> |
| 1978 | <i>Cinéma mort ou vif (Kino/Film, tot oder lebendig?)</i>
(Forum 1978) |
| 1981 | <i>Es ist kalt in Brandenburg (Hitler töten)</i>
(Forum 1981) |

Beatrice Michel Leuthold:

- | | |
|------|---------------------------|
| 1977 | <i>Lieber Herr Doktor</i> |
| 1980 | <i>Muterraben</i> |

Gemeinsame Arbeiten:

- | | |
|------|-------------------------------|
| 1985 | <i>Gossliwil</i> (Forum 1985) |
| 1992 | SERTSCHAWAN |

Herausgeber: Internationales Forum des Jungen Films / Freunde der Deutschen Kinemathek (Kino Arsenal), Berlin 30. Druck: graficpress