

# Kein Ort: Überall : Timbuktu von Abderrahmane Sassako

Autor(en): **Straumann, Patrick**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino**

Band (Jahr): **56 (2014)**

Heft 343

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-863838>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

## Kein Ort: Überall

TIMBUKTU von Abderrahmane Sissako



Nach **BAMAKO** hat Abderrahmane Sissako seine jüngste Produktion nun in die Provinz verlegt. Ein Nebenschauplatz? Kein beliebiger: Bei Alfred Tennysons Chapman war Timbuktu «eine mystische Stadt, Ziel hoher Unternehmungen»; für Bruce Chatwin evokierte der Ort «eine Lösung, eine rituelle Formel, einmal gehört und nie wieder vergessen». Weniger eine Örtlichkeit als ein Fluchpunkt, zumindest im westlichen Imaginationsraum: ein «antipodisches Arkadien», das seine Faszinationskraft trotz der Entkolonisierung Afrikas und trotz Google-Earth bewahrt hat.

Sissako hat seinen Film zwar im Orkus der Gegenwart angesiedelt, aber dennoch nie die Ansprüche aus den Augen verloren, die sich aus der Faszinationskraft des Titels ergeben. **TIMBUKTU** ist ein kinematografisches «J'accuse», eine humanistische Antwort auf die islamistischen Besatzungstruppen, die sich bereits in den prägnanten, ökonomisch geschnittenen Eröffnungsszenen mit Beharrlichkeit und Konsequenz der Zerstörung der lokalen Zivilisation verschreiben: erst der Pick-up, der eine Gazelle bis zur Ermattung durch die Wüste hetzt, darauf das Maschinengewehrfeuer, das die geschnitzten Statuen zerfetzt.

Der Kulturkrieg ist hier indessen keine Metapher: Es war, wie Sissako öfter betont hat, eine auf Youtube zirkulierende (und im «Westen» unkommentiert gebliebene) Steinnigung eines unverheirateten Paares im Norden Malis, die ihn von der Notwendigkeit seines Engagements überzeugt habe. In seltenen Momenten hat dieser Wille zum unmissverständlichen Ausdruck auch die Wahl der Motive und die Charakterisierung der Figuren geprägt: Der Freischärler, der sich trotz des Rauchverbots im Versteckten eine Zigarette ansteckt, und der gescheiterte Rapper, der während der Videoaufnahme, die von seiner Bekehrung berichten soll, den Eifer des Konvertiten vermissen lässt, sind die demonstrativen Versatzstücke eines militanten, auf Rhetorik bedachten Plädoyers. Der Tuareg Kidane wiederum, der zusammen mit seiner Frau Satima und ihrer zwölfjährigen Tochter Toya im Nomadenzelt lebt, wird in einer idealisierten Postur vorgestellt, die direkt von Delacroix' Orientalismus inspiriert scheint.

Sobald die Regie Distanz nimmt und das Geschehen kommentarlos verfolgt, werden indes auch Bilder sichtbar, in denen sich Abgrund und Alltag die Waage halten. Sissako hat seine Argumentationslinie nicht entlang der Kluft zwischen Salafismus und okzidentaler Aufklärung entworfen: Wenn

**TIMBUKTU** um ein inneres Zentrum kreist, so liesse sich dies am ehesten in der Moschee, einem lichtdurchfluteten Raum, situieren, die wie eine Zeitinsel vom Geschehen losgelöst scheint. Als die mit automatischen Waffen ausgerüsteten Männer die Betenden rekrutieren wollen, werden sie vom Imam darauf hingewiesen, dass der heilige Krieg in erster Linie eine «moralische» Dimension besitze. Es ist denn auch diese auf lange, beobachtende Einstellungen bauende Syntax, die der jah einbrechenden Gewalt ihre brennende Wirkung verleiht – die junge Frau, deren Rücken wegen eines gesungenen Lieds wundgepeitscht wird, und die Steingungszenen, die hier als Reminiszenz der Wirklichkeit wie ein schwarzer Spiegel des gegenwärtigen Horrors fungiert.

Eine stringente Idee liegt in der Entscheidung, dem Einheitsdiskurs der Jihadisten die Polyphonie der lokal gebräuchlichen Sprachen entgegenzusetzen. Die Dialoge sind wechselnd auf Arabisch, Französisch, Englisch und auf Tuareg formuliert, was öfter zu komplexen Übersetzungsszenen führt, die von der Kamera wiederum mit verschwenderischer Großzügigkeit begleitet werden. Meist jedoch sind es die Protagonisten, die sich der Okkupation und der willkürlichen Gesetzgebung widersetzen. Als die Islamisten ein Spielverbot erlassen, organisieren die Jugendlichen eine Fussballpartie ohne Fussball: Unvermittelt spiegelt sich das Absurde der neuen Legislation in den choreografierten Bewegungen und Gesten. Die disziplinierte Konzentration der jungen Männer überführt die Szene in ein Bild von abstrakter und zugleich wirkungsmächtiger Symbolik.

Ins Individuelle schwenkt der Plot, als Amadou, der Fischer, Kidanes Lieblingskuh tötet, weil diese seine im Fluss ausgelegten Netze zerstört hat. Der darauf folgende Streit zwischen den beiden Männern endet mit Amadous Tod, der von der Kamera (*Sofiane El Fani*, dem langjährigen Mitarbeiter Abdellatif Kechichis) in einer Totale von blendender Schön-

heit erfasst wird: Die sich neigende Sonne, die sich im Wasser spiegelt, und die weite Landschaft überführen den Moment in einen ahistorischen Raum, dessen Metrik allein von der Vergänglichkeit des Lebens bestimmt scheint. Es ist dieser Sinn für den Rhythmus und den Wechsel der Proportionen, das präzise Auge für das Verhältnis zwischen Bewegung und Stillstand, die **TIMBUKTU** seine bemerkenswertesten Einstellungen verleiht: Satima, die in einer Borges'schen Szene abstrakte Figuren in die Sanddünen zeichnet, und Toya, die nach der Verhaftung ihres Vaters versucht, mit dem Handy in der Wüste ein Signal zu empfangen. Als Kidanes Totduell von den juristischen Instanzen bestätigt wird, sehen wir den Schatten einer Wolke über Toyas Gesicht ziehen.

Nachdem sich auch Amadous Angehörige gegen Kidanes Begnadigung ausgesprochen haben, wird Satimas Auftritt auf dem Exekutionsplatz zu einer letzten Beschleunigung führen. Das theatrale Finale lässt den Tod des Paares als eine sublimierte Abbraviatur der über Mali hereingebrochenen Gewalt verstehen. In ihrer Schärfe gibt sich die dramatische Geste allerdings nicht nur als eine zivilisatorische Antwort auf das Geschehen, **TIMBUKTU** ist auch ein politischer Akt, ein Versuch, der anonymen, sich stets weitenden Leere das prägnante Bild eines singulären Schicksals entgegenzusetzen.

Patrick Straumann

R: Abderrahmane Sissako; B: A. Sissako; Szenen Tall; Ko: Sofiane El Fani; S: Nadja Ben Rachid; A: Sébastien Bichler; Ko: Ami Sou; M: Amine Bouhafa; D (R): Ibrahim Ahmed (Kidane), Toulou Kiki (Satima), Abel Jgri (Abdelkrim), Fatoumata Diawara (Sängerin), Hickem Yacoubi (Jihadist), Kertly Noel (Zabou), Mehdi AG Mohamed (Issou), Layla Wida Mohamed (Toya), Adji Mahmoud Cherif (Imam), Saïem Dandou (Anführer der Jihadisten); P: Les Films du Worso, Dune Vision; Frankreich, Mauretanien 2014; 97 Min. CH-V: trigon film, Emmenbaden; D-V: Arsenal Filmverleih, Tübingen

