Zeitschrift: Zoom-Filmberater

Herausgeber: Vereinigung evangelisch-reformierter Kirchen der deutschsprachigen Schweiz für kirchliche Film-, Radio- und Fernseharbeit ; Schweizerischer katholischer Volksverein

Band: 29 (1977)

Heft: 21

Artikel: Minimale Spurensicherung im Alltag

Autor: Imhoof, Markus / Ulrich, Franz

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-933038

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 19.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Minimale Spurensicherung im Alltag

Interview mit Markus Imhoof über seinen Film «Tauwetter»

Wie schon in «Fluchtgefahr», Ihrem ersten Spielfilm, spielt auch in «Tauwetter» die Situation des Gefangenseins eine grosse Rolle. In «Fluchtgefahr» gerät einer in die Maschinerie des Strafvollzugs, aus der er nicht mehr herausfindet; in «Tauwetter» werden die Einwohner und Gäste eines Dorfes im Bündnerland durch Schnee und Lawinen von der Umwelt abgeschnitten. Dieses Thema des Gefangenseins, des Aus- und Abgeschlossenseins, scheint Sie besonders zu beschäftigen.

Ich habe eigentlich erst während der Arbeit am Drehbuch gemerkt, dass es wieder ein Gefängnisfilm wird. Vor «Fluchtgefahr» war ja bereits «Rondo» ein Gefängnisfilm, und auch «Happy Birthday» ist etwas ähnliches gewesen. Die Angst vor der Enge, das Sichwehren gegen die Enge, ist etwas, das mich in vielerlei Erscheinungsformen beschäftigt. Ich kann nicht genau sagen, woher das kommt, welche Rolle meine Situation als Schweizer oder meine Position als Aussenseiter, die man mit dem Beruf des Filmemachers einnimmt, dabei spielen. Mein Thema ist einerseits die Enge und der versuchte Ausbruch daraus, andererseits aber auch die Einsamkeit in dieser Eingeschlossenheit, der Kontrast eines Menschen gegenüber andern. Das gehört für mich auch zu diesem Thema und ist auch in meinen anderen Filmen enthalten. Es ist etwas, das zu meinem ganz Privaten, Innersten gehört, worüber ich selber nicht so genau Bescheid weiss.

In dieser Situation des Gefangenseins bringen Sie in «Tauwetter» drei Personen, ein deutsches Ehepaar und einen Schweizer Soldaten, miteinander in eine engere Beziehung. In der achtjährigen Ehe kriselt es, die Frau macht einen Seitensprung. Es scheint, dass diese Krise nicht zuletzt durch das Eingeschlossensein offen zu Tage tritt. Messen Sie dieser doch etwas aussergewöhnlichen Situation eine exemplarische, modellhafte Bedeutung zu?

Diese Situation ist für mich die Steigerung einer Situation, die auch sonst besteht. Diese Ehe ist selber die innerste Kammer der Gefangenschaft, auch in Frankfurt, wo das Paar herkommt. Nur gibt es dort in der Stadt genug Möglichkeiten zum Ausweichen. Dass die Situation jetzt zum «Zünden» kommt, liegt schon an der Zuspitzung durch das Eingeschlossensein, das die beiden zwingt, einen Abend lang in einem Zimmer zu sitzen und miteinander zu reden. Es findet zwar eine Art Rückblende statt, indem fast eine Studentenbudenstimmung aufkommt in dem umgestellten Hotelzimmer, wo das Kind unter dem Lavabo schlafen muss. Aber was früher vielleicht einmal ganz lustig war, ist es jetzt keineswegs mehr. Sie erleben ihre Ehe äusserlich wieder in einer gewissen Bedrohung und Abenteuerlichkeit wie damals, als sie sich als Studenten kennenlernten. Nur stimmt es jetzt nicht mehr. Ich glaube schon, dass solche Situationen notwendig sind, damit Probleme aufbrechen. Manchmal genügt schon ein geplatzter Autoreifen im Regen, dass man sich besser und genauer kennenlernt, oder die Langeweile eines Sonntagnachmittags oder sonst eine kleine Ausnahmesituation. Die Situation, wie sie dem Film zugrunde liegt, beschleunigt nur das Ganze etwas mehr. Schlimm in vielen Ehen ist ja die Weihnachts- und Neujahrszeit, wenn man nahe aufeinandersitzt. Da kommen die Erinnerungen an Kindheitserlebnisse, es werden Vergleiche angestellt, und solche Funken zünden immer in diesen Ausnahmesituationen.

Ich hatte etliche Mühe, zu den Menschen im Film eine Beziehung zu bekommen. Sie wurden mir nicht greifbar, nicht plastisch. Ich konnte ihr Verhalten, ihre Reaktionen teilweise nicht nachvollziehen. Mir wurde beispielsweise psychologisch nicht klar, warum die beiden Männer aus ihrer Rivalität heraus zu einer Art Kameradschaft finden im Werben um die gleiche Frau. Warum haben Sie die Figuren so fragmentarisch und unter weitgehendem Verzicht auf psychologische Verständnishilfen gezeichnet?

In bezug auf Verständnishilfen ist es für mich vor allem eine Frage des Masses. Ich gehe davon aus, dass die Menschen ihre Gefühle im allgemeinen nicht zeigen. Trotzdem gibt es sie, und sie bestimmen Reaktionen und Verhaltensweisen. Die meisten Leute haben weder die Offenheit, Ehrlichkeit noch den Mut oder den Exhibitionismus, um ihre Gefühle wirklich zu zeigen. Das widerspricht irgendwie dem Medium Film, wo Gefühle von Gesichtern oder aus Handlungen ablesbar sein müssen. Auch die Diskretion oder Scheu, mit der ich Alltägliches erlebe, widerspricht einem gewissen dramaturgischen Feuerwerksanspruch an den Film und den dadurch etablierten Sehgewohnheiten. Wenn man an der Kasse vorbei das Kino verlässt, meint man meist, dass die Welt jetzt viel klarer ist, man hat in die Leute hineingesehen, wie in einer Märchendramaturgie sind die Dinge durchschaubar geworden, es sind liebe und böse Hexen aufgetreten, man weiss, warum die Leute dies und das getan haben und zwar immer so, dass es genau in der Bildmitte passierte. Dagegen habe ich einen unheimlichen Widerwillen, ein Film wie «Einer flog über das Kuckucksnest» widert mich körperlich an, weil ich das als plump und penetrant empfinde. An den Büchern der Patricia Highsmith dagegen fasziniert mich beispielsweise die aussergewöhnliche Banalität der Figuren und die Beiläufigkeit ihres schliesslich ungeheuerlichen Handelns.
Was mich interessiert und beschäftigt ist die minimale Spurensicherung im Alltag. Wenn beispielsweise das Hotelzimmer umgestellt werden muss, weil das Kinderzimmer für Evakuierte freizumachen ist, wenn also, um Platz für die Kindermatratze zu machen, die Symmetrie der Hotelbetten, die mir immer irgendwie als klassisches Bild der Ehe erscheinen, zerstört wird – sobald ich das so erzähle, gebe ich auch schon eine Interpretation, weil Worte viel mehr intellektuell interpretieren als Bilder – wenn nun also der Mann das Bett aus der Mitte schiebt und die Frau sogar noch sagt: «Sonst lässt du halt das Bett in der Ecke, ich schlafe gerne allein», dann ist das für mich das Bild einer kaputten Ehe. Nun kommt es eben darauf an, ob der Zuschauer einfach einen Mann sieht, der im Hotel ein Bett an die Wand schiebt, zwischen den Betten einen Graben aufmacht und darin im Staub ein Buchzeichen findet, oder ob er die Chiffre liest, die ich mit diesen Bildern zeichne. Ich habe viele solcher Chiffren und Indizien in meinem Film angelegt. Zum Beispiel Herman Melvilles «Moby Dick»: Die Frau hat eigentlich Spass daran, länger als geplant im Bergdorf zu bleiben, weil sie das Aussergewöhnliche, das Abenteuerliche akzeptiert, sich von ihm packen lässt, während ihr Mann sich darüber ärgert und sich auch noch ärgert, dass er sich darüber ärgert und nicht einfach dieses Abenteuer bei den Hörnern packen kann. Und sie sagt zu ihm sogar: «Jetzt kannst du den ‚Moby Dick' vielleicht doch noch fertig lesen». Dass ich für diese Szene den «Moby Dick» genommen habe, ist für mich schon fast zu deutlich. Der Mann wollte einst Arzt in Bolivien werden, wurde dann jedoch ein Zahnarzt in Frankfurt, der in den Ferien den «Moby Dick» liest, ihn jedoch nicht einmal zu Ende lesen kann. Es ist die Frau, die ihm das Abenteuer anbietet, indem sie zu ihm sagt: «Jetzt kannst du den ‚Moby Dick' vielleicht doch noch fertig lesen» und ihm das Buch aufs Kopfkissen legt. Er findet das Buchzeichen, das ihr Kind gemacht hat, in der Spalte zwischen den Ehebetten und legt es samt Buch in den Koffer, weil er abreisen will... Das Entscheidende ist: *Liest* das jemand, oder ist das etwas, das nur ich selber in meinem minutiösen Wahnsinn erlebe. Der ganze Film ist auf solchen Sachen aufgebaut. Die Frau lässt in der Kommode, die als Barriere zum freigegebenen Zimmer dient, die beiden obersten Schubladen frei und sagt zum

Bei den Dreharbeiten zu «Tauwetter»: Markus Imhoof, Gerard Vandenberg (Kamera) und Ursula Bischof (Script)

Mann: «Die obersten Schubladen habe ich für Dich freigelassen, wie immer» – das heisst, dass er sich nicht bücken muss, sondern dass sie sich bückt, wenn sie die Unterwäsche versorgt: Versteht jemand diesen Satz als Charakterisierung einer achtjährigen Ehegewohnheit, ebenso die Reaktion des Mannes, der die Schubladen nicht einmal benutzt, sondern den Koffer einfach auf die Kommode legt? Wenn das beim Zuschauer nicht funktioniert, dann bricht der Film zusammen. Es braucht vielleicht einen gewissen Verfolgungswahn beim Zuschauer, damit er all diese Details interpretiert. Ich benutze in meinem Film eine Indizien- oder Banalitätsdramaturgie.

Wenn ich von meinem eigenen Erleben dieses Films ausgehe, bei dem mir offensichtlich manche solcher Details nicht bewusst geworden sind, stellt sich mir die Frage, ob bei diesem Vorgehen, bei dem Sie dem Zuschauer kleinste Erschütterungen vermitteln wollen, nicht eine andere Dramaturgie entwickelt werden müsste, die dem Zuschauer den Zugang zu dieser Welt des Beiläufigen erleichtert, ihn dort abholt, wo er sich mit seinen, vielleicht verdorbenen und abgestumpften, Sehgewohnheiten befindet?

Wenn man ins Kino geht, ist man meist bereit, die Welt plakativer vorgeführt zu bekommen, als sie in Wirklichkeit ist – sichtbarer, klarer, stärker, darum akzeptiert man ja auch, dass im Film die Leute umgebracht werden. Dieser Erwartungshaltung steht mein Film diametral entgegen. Eine didaktische Haltung gegenüber dem Zuschauer langweilt mich, ich finde es peinlich. Aber vielleicht müsste ich eine solche Haltung haben... Wenn ich zwei Jahre mit einem Film lebe und mich total, nicht nur finanziell, in ihn investiere, muss das etwas mit mir selber zu tun haben, sonst könnte ich das gar nicht. Aus diesem Grunde kann ich nicht aus meiner Haut, um plakativer zu werden und Dinge so darzustellen, wie ich sie eben nicht erlebe.

Wenn Sie nun immer plakativ sagen, fühle ich mich etwas missverstanden...

Ja schon, aber die Szene mit der Mütze ist vielleicht ein entscheidendes Beispiel, um das darzulegen, worum es mir geht. Weil sie aus Lieblosigkeit dazu gestossen wird, macht sich die Frau auf einen Seitensprung. Sie wählt sich einen aus, der so ist wie eine männliche Hure. Sie geht in den «sinnlichen» Dorfteil, wo es Pferde, Soldaten, Serviertöchter gibt, und wählt eigentlich den Ungebührlichsten aus. Ihr erster richtiger Kontakt findet im Pferdezelt, im Dunkeln, statt, man hört die Frau lachen und fragen, ob dieses Pferd nichts mache. Dann führt sie das Pferd aus dem Dunkeln heraus, und der Soldat trägt ihre Mütze. Die seine hat er vorher ihrem Kind aufgesetzt, das weggeritten ist. Damit er ihre Mütze aufsetzen kann, hat ein näherer Kontakt zwischen den beiden stattfinden müssen. Entweder hat er sie ihr genommen, oder sie hat sie ihm gegeben – auf jeden Fall hat eine erste körperliche Berührung auf dieser spielerischen Ebene stattgefunden. Hätte ich eine rote Mütze verwendet, würde den Wechsel wohl niemand übersehen. Nun ist die Mütze aber türkisfarben, eine erotische Variante zu feldgrau, und hebt sich nur ein wenig unpassend von der Uniform ab. Die Frau hat anstelle der Mütze ihren Schal um den Kopf gewickelt, und wenn die beiden nebeneinander stehen, sehen sie für mich schon aus wie Zwillinge, mit Textileheringen um den Kopf. Einen solchen Kleidertausch, der, wie auch die Vertauschung der Mäntel der beiden Männer am Schluss, etwas fetischistisches hat – jeder nimmt den Geruch des andern an –, empfinde ich eigentlich schon als sehr deutlichen Hinweis. Ich hätte deutlicher werden können, wenn ich den Vorgang im Zelt szenisch dargestellt hätte. Das wäre jedoch flacher und spannungsloser geworden als mit der Ellipse. Ich hätte es aber auch optisch anders machen können, zum Beispiel mit einer roten Mütze oder mit einem Schnitt auf den Kopf (Grossaufnahme). Das wollte ich jedoch nicht, sondern fahre mit der Kamera einfach vorbei. So finden eben viele «Hauptsachen» nicht im Zentrum eines Bildes und nicht in einer Grossaufnahme statt, sondern beiläufig während einer Fahrt. Das setzt voraus, dass der Zuschauer ein aktives Verhältnis zu den Bildern hat. «Tauwetter» ist nicht ein Film, der den Zuschauer «kolonialisiert», wie Alain Tanner vom amerikanischen Kino sagt, aber ebenso wenig ist es ein Film, der intellektualisiert – wie Tanners Filme beispielsweise. Der Zuschauer muss teilnehmen am Verfolgen von Indizien, am Lesen von Nebensächlichkeiten, am Hören von Verschwiegenem.

Hat es bei den Dreharbeiten keine Schwierigkeiten mit den Darstellern gegeben? Alles wirkt doch sehr zurückgenommen, und es scheint, dass sie sich nirgends ausspielen durften. Haben das alle ohne weiteres akzeptiert?

Nein, die Inszenierung war auch in dieser Beziehung nicht einfach, weil sie zu einem grossen Teil nicht den Erwartungen der Schauspieler entsprach. Sie mussten zeigen, welche Gefühle sie verstecken, das gibt ihnen nicht sehr viel Chancen. Deshalb suche ich auch, die Dinge durch andere Mittel klarer zu machen, ihnen mit Requisiten oder Licht zu helfen. Die Darsteller hatten wenig Freiheit, sie mussten auch in den langen Einstellungen (es gibt solche von vier Minuten Dauer) bis auf den Zentimeter genau laufen, damit die Choreographie gestimmt hat. Nur so konnte ich erreichen, dass auch aus der Bewegung der Körper Aussagen entstehen können. Mit solchen Mitteln wollte ich dem Schauspieler zu Hilfe kommen, da ich ihn ja sonst eher zurückgenommen habe. Ein bezeichnendes Erlebnis hatte ich mit Wolfram Berger: In «Fluchtgefahr» gibt es die Szene, in der ein Detektiv eine Hausdurchsuchung bei Kuhns macht, wobei der Vater dazukommt. Das war in der zweiten Drehphase, nachdem die Gefängnisszenen bereits gedreht waren. Als Wolfram Berger den Laiendarsteller des Vaters Kuhn gesehen hat, hat er einen unheimlichen Schreck bekommen. Er sagte mir, dass er erst jetzt seine Rolle richtig erfassen könne. Da ist mit Berger etwas passiert, das für ihn ein zentrales Erlebnis war, aber für mich schliesslich unbrauchbar war. Er hat ein Gesicht gemacht, das viel zu gross und zu dick gespielt war, obwohl es vielleicht in den vorangehenden Szenen noch nie so echt gewesen war. Es ist vielleicht extrem, wenn ich sage, der ganze Stanislawski kann mir gestohlen

werden. Ich suche Indizien, ich glaube an das Erarbeiten der schauspielerischen Darstellung. Sicher braucht es auch Gefühle, aber bei der wirren Chronologie, in der gedreht wird, ist es gar nicht möglich, für jede Klappe jedesmal wieder die richtigen Gefühle zu mobilisieren. Dass die Gefühle daran auch Anteil haben müssen, steht ausser Zweifel. Ich habe Gila von Weitershausen deshalb ausgewählt, weil sie selber mit einem Kind allein lebt und diese Geschichte irgendwie selber auch durchgemacht hat. Ich hatte eine Art dokumentarisches Vertrauen in sie, wie schon beim ersten Hauptdarsteller für «Fluchtgefahr», bei dem es sich um einen authentischen Delinquenten gehandelt hat. Es ist jedoch zu einer absoluten Katastrophe gekommen, weil die Identität von Rolle und Darsteller so gross gewesen ist, dass er einfach nicht mehr in der Lage war, das umzusetzen und darzustellen. Deshalb habe ich die Geschichte nochmals auf einer andern Ebene begonnen, diesmal mit dem Schauspieler Wolfram Berger. Jean Renoir sagt in seinen Memoiren ungefähr, dass einer, der einen Fischer spiele, halt so tun müsse, als ob er ein Fischer sei, und nicht ein halbes Jahr mit Fischern leben müsse, dass man schliesslich meine, er sei einer.

Welche Funktion hat Peita, die taubstumme Alte?

Für das Thema der Einsamkeit, des Eingeschlossenseins, ist die Sprache sehr wichtig, das Sich-nicht-verstehen (darum habe ich auch die verschiedenen Sprachen, die im Film durcheinander gesprochen werden). Peita ist so etwas wie die äusserste Einsamkeit und Ausgestossenheit: Sie ist alt, taubstumm, hat ihren Setzkopf und macht nicht das, was sie sollte. Sie hat eine Art atavistischen Glauben, mit dem sie hofft, sich durchschlagen zu können. Sie ist eine Art Dorfhexe, eine Ausgestossene, die jedoch auch ihr Emanzipationsproblem gelöst hat, wenn man so will, denn sie hat ihre Selbständigkeit erreicht, wenn sie auch teuer bezahlt ist mit ihrer Einsamkeit und ihrem Geächtetsein. Gegen Schluss hat sie eine Art Kupplerfunktion für das falsche Paar. Allerdings ist sie keine geldgierige Kupplerin, sondern hat auf einem unausgesprochenen Niveau Verständnis für den Ausbruchsversuch der Frau. Es gibt da so eine gewisse Schwesterlichkeit unter Hexen, obwohl es mich geniert, sobald ich gezwungen bin, das so deutlich und eindeutig auszusprechen.

Als Drehbuchmitarbeiter ist Claude Chenou aufgeführt. Worin hat seine Mitarbeit bestanden?

Er hat die Rolle eines Punchingballs gespielt, indem er mich gezwungen hat, Gedanken und Empfindungen zu formulieren. Wir haben uns gegenseitig viel erzählt, er war der erste kritische Zuhörer und gewissermassen ein Stimulator. Er hat eigentlich diese Geschichte aus mir herausgelockt.

Der Film hat 1 330 000 Franken gekostet, für schweizerische Verhältnisse ein ganz schöner Betrag. Die Hauptbeiträge stammen vom deutschen Koproduzenten (Solaris/ZDF: 450 000), vom Departement des Innern (300 000), Schweizer Fernsehen und Condor Film (je 150 000) und von ihrer eigenen Produktion Limbo Film (196 000). «Tauwetter» kommt bei Monopole-Pathé, einem sogenannt kommerziellen Verleiher heraus, der mit einer Verleihgarantie von 50 000 Franken beteiligt ist. Ist eine solche Regelung ganz selbstverständlich gewesen, oder hat der Verleih Auflagen gemacht?

Monopole-Pathé wollte eigentlich schon «Fluchtgefahr» haben. In der schwierigen Situation der Verleihs von Schweizer Filmen habe ich meinen Film aus Solidarität dem Filmpool gegeben. Monopole-Pathé hat keine Auflagen gemacht zum Projekt, wir haben einen guten Vertrag, der uns sehr viele Freiheiten lässt bei der Lancierung. Das ganze Pressematerial haben wir selber gemacht.
«Tauwetter» hat bereits viel böses Blut gemacht, weil er so teuer ist. Man hat gefunden, der Imhoof sei nun ganz auf den kommerziellen Trip abgerutscht und mache da einen 1,3 Millionen-Film mit bekannten Schauspielern, dazu noch im Schnee, und das sowieso nur um das grosse Geld zu machen. Wie Sie dem Film selber ansehen

konnten, steckt jedoch keinerlei kommerzielles Kalkül dahinter. Ich habe dafür mein ganzes Vermögen aufgebraucht und habe daran keinen Rappen verdient, da ich selbst keine Gage bezogen habe. Wenn der Film nicht läuft, ist das eigentlich eine Katastrophe. Mein Film wird deshalb von einem kommerziellen Verleiher vertrieben, weil es keine Alternative gibt, denn der Filmpool ist zur Zeit einer Umstrukturierung wegen nur beschränkt tätig. Ich sehe nicht ein, warum der Verleih nicht von einem Fachmann übernommen werden soll.

Der Film kommt zuerst in die Kinos, dann ins Fernsehen. Gibt es auch eine Kinoauswertung in der Bundesrepublik?

In Deutschland wirkt der Film natürlich noch exotischer als bei uns. Aber der deutsche Koproduzent ist daran, den Verleih einzufädeln. Der Kinostart erfolgt jedoch frühestens Ende Januar. Die Fernsehausstrahlungen folgen zwei Jahre später. Ich muss noch eine französische und eine italienische Version machen, was wegen der verschiedenen im Film gesprochenen Sprachen sehr kompliziert ist und noch einige Probleme stellen wird. Interview: Franz Ulrich

Hollywood des Nahen Ostens?

50 Jahre ägyptischer Film

Feudal aufwendig, in einem orientalisch märchenhaften Rahmen, garniert mit einer Modeschau, wurde während des zweiten Internationalen Kairoer Filmfestivals (Oktober 1977) im Hotel Meridian am Nil das 50jährige Bestehen des ägyptischen Films gefeiert. Die ersten Filme, vor allem amerikanische, englische und französische, wurden hier (in Alexandrien) zwar schon ab 1896, fast gleichzeitig wie in Paris, gezeigt. Aber zur Produktion des ersten Langspielfilmes ist es erst im Jahre 1927 gekommen. Damals hatte ein in Paris ausgebildeter Türke, Wedad Orfi, dem ägyptischen Theatermann Yusuf Wahbi den Vorschlag gemacht, einen Film über das Leben des Propheten zu drehen. Das Projekt wurde aber von den Schriftgelehrten der Al-Azhar-Universität abgelehnt. Daraufhin versuchte Orfi drei Frauen, Aziza Amir, Fatma Rushdi und Assia Dagher, für die Durchführung anderer Vorschläge zu gewinnen. Aus diesen Bemühungen ist im November 1927 «Layla», ein Langspielfilm von Aziza Amir, hervorgegangen. Das war die Geburtsstunde des nationalen ägyptischen Films.

In der Folgezeit hat das ägyptische Filmschaffen eine recht dynamische Entwicklung durchgemacht. Noch heute werden jährlich zwischen 40 bis 50 Langspielfilme produziert. Mit der Quantität hat die Qualität allerdings nicht Schritt gehalten. Vor allem in unseren Breitengraden geniesst der ägyptische Film nicht den besten Ruf. Seine Melodramatik, Variété- und Starkinoallüren, übertriebene Schauspielereffekte, obligate Tanznummern und Schlagermusikeinlagen, kommerzielle Spekulationen usw. rechtfertigen den Tatbestand vom Kino als «Traumfabrik». So sind Kairo und Ägypten als «Hollywoods des nahen Ostens» in die Filmgeschichte eingegangen.

Dass es neben diesem kommerziellen Film auch ein sozialkritisch engagiertes, realistisches ägyptisches Filmschaffen gibt, ist, von einigen Ausnahmen abgesehen, bei uns so gut wie unbekannt. Dazu gehören etwa Filme wie *«Die Mumie»* von Chadi Abdel Salam und die Filme von Youssef Chahine, *«Djamila»* (1958) über den algerischen Befreiungskrieg oder *«Bab el Hadid»* (Kairo-Hauptbahnhof, 1957). Letzterer gibt eine treffende und volkstümliche Schilderung des turbulenten Kairoer Bahnhofmilieus, wo Arme und Reiche, ländliche Fellachen und gutbürgerliche Beys mit ihren überlieferten arabischen Sitten zusammentreffen. Aber die Realismus-Tradition geht weiter zurück. Als deren Start und Musterbeispiel zugleich gilt *«Al-Azima»* (*Der*