media/rep/

Repositorium für die Medienwissenschaft

Evelyn Echle

«Im Kino spiegelt sich die Komplexität der algerischen Identität». Interview mit Ahmed Bedjaoui

2017

https://doi.org/10.25969/mediarep/20814

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:
Echle, Evelyn: «Im Kino spiegelt sich die Komplexität der algerischen Identität». Interview mit Ahmed Bedjaoui. In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*. Arabischer Film, Jg. 26 (2017), Nr. 2, S. 111–122. DOI: https://doi.org/10.25969/mediarep/20814.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:
https://www.montage-av.de/pdf/2017_26_2_MontageAV/montage_AV_26_2_2017_111-122_Echle_Interview_mit_Ahmed_Bedjaoui.pdf

Nutzungsbedingungen:
Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.
Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:
This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.
By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

DFG Deutsche Forschungsgemeinschaft

Philipps Universität Marburg

«Im Kino spiegelt sich die Komplexität der algerischen Identität»

Interview mit Ahmed Bedjaoui

Evelyn Echle

Der algerische Film prägte über viele Jahrzehnte die arabische Filmgeschichtsschreibung, nicht zuletzt durch sein Renommee dank zahlreicher internationaler Auszeichnungen. Ahmed Bedjaoui begleitet die Entwicklung des algerischen Kinos seit mehr als fünf Jahrzehnten – als Professor für Film und Literatur an der Université Algiers 3, als Filmkritiker, Produzent für die Rundfunkgesellschaft Radio-Télévision Algérienne (RTA) sowie als Kurator der Cinémathèque Algérienne. Darüber hinaus war er über 20 Jahre lang Produzent und Moderator der algerischen Fernsehsendung Télécinéclub, die im Land Kultstatus genoss und ihm den Spitznamen ‹Monsieur Cinéma› einbrachte. 2015 erhielt er die Fellini-Medaille der UNESCO für seinen Beitrag zur internationalen Filmkultur. Ich sprach mit Ahmed Bedjaoui während des dritten Arab Film Festivals in Zürich und in weiterer Korrespondenz über das Kino als Ort nationaler Identität, über die Komplexität arabischer Kultur und die Wichtigkeit von Filmfestivals.

In Ihrem Buch *Cinéma et Guerre de Libération. Algérie, les batailles d'images* verorten Sie die Geburtsstunde des algerischen Kinos im Jahr 1954, als Tahar Hannaches Film Les plongeurs du désert erschien und der Konflikt um die Unabhängigkeit Algeriens begann. Warum gerade dieser Film? Tahar Hannaches Bedeutung für das algerische Filmschaffen war lange Zeit fast ganz in Vergessenheit geraten.

Der erste wirklich algerische Film – Les Plongeurs du désert – erschien ein Jahr vor dem Ausbruch des nationalen Unabhängigkeitskrieges. Vorher konnte es keine nationale Filmkultur geben, weil es den Al-

geriern gar nicht erlaubt war, eigene Filmprojekte zu verwirklichen: Es war den Kolonialbehörden vorbehalten, Filme in Auftrag zu geben. Die wurden zwar in Algerien gedreht, aber meist von französischen Regisseuren wie Jean Renoir oder Julien Duvivier. Hannaches Erfahrung als Kameramann und Schauspieler war bereits beachtlich, als Produzent und Regisseur konnte er sich aber erst etablieren, nachdem er während des Zweiten Weltkriegs bei einer Filmeinheit im französischen Militär gedient hatte. Les Plongeurs du désert entstand schließlich dank einiger berühmter Pioniere: Neben Tahar Hannache als Kameramann und Produzent wirkte sein Neffe Djamel-Eddine Chanderli als Assistent mit sowie Mohamed Iguerbouchèn als Musiker und der Poet Himoud Brahimi in seiner Figur des Momo. Während Tahar Hannache ab 1956 bei dem von Frankreich initiierten Fernsehsender *Télévision Algérienne* arbeitete, schloss sich Chanderli der Befreiungsarmee in Tunis an und gründete eine Foto- und Filmdivision für die Aufständischen. Les Plongeurs du désert war der Beweis, dass es innerhalb der einheimischen Bevölkerung bereits damals eine Gruppe gab, die sich der Rolle des Films als Waffe im Kampf um die koloniale Unabhängigkeit bewusst war.

Sie betonen immer wieder, dass die *Front de Libération Nationale* (FLN) die Kamera als Synonym zur Waffe gebraucht habe, um damit die Aufmerksamkeit der Welt auf die algerische Sache zu lenken. Aber wie der Untertitel Ihres Buches «les batailles d'images» vermuten lässt, begann dieser ‹Krieg der Bilder› zwischen Algerien und Frankreich früher und nicht erst, seit es das Kino gab. Können Sie uns etwas über diesen Kontext erzählen?

Aus rein ikonografischer Sicht begann der erste ‹Krieg der Bilder› tatsächlich bereits mit der Landung der französischen Invasoren im Jahr 1832, als sich algerische Sunniten und christliche Kolonialisten gegenüberstanden: Die eine Seite hielt sich an das religiöse Bilderverbot, während die andere die militärische Eroberung bewusst in künstlerischen Darstellungen präsentierte. Unter diesem Gesichtspunkt war es ein völlig ungleicher Kampf, der in Europa bald schon als ein Akt der kolonialen Zivilisierung gesehen wurde. Bevor Niépce und Daguerre den fotografischen Prozess perfektionierten, gab es von der Kolonialisierung Algeriens lediglich Gemälde von Horace Vernet, dem offiziellen Maler und Historiker der Eroberung, oder von Hippolyte Bellangé und anderen wie Jean-Antoine-Siméon Fort und Adrien Dauzats – Letzterer begleitete den Herzog von Orléans während seines blutigen Feldzuges im Djurdjura-Gebiet. Es gilt als sicher, dass die spätere Etablierung einer unabhängigen Presse mit Reportern und Fotografen die Gräuelta-

ten der Kolonialisten erschwerte. Die Geschichte der Kolonialisierung, dann der Dekolonialisierung, ist ganz offensichtlich durch einen solchen ‹Krieg der Bilder› gekennzeichnet. Für die Algerier war die von Messaali Hadj angeführte nationale Bewegung mit einem Erstarken der nationalen Kultur verbunden, einer Kultur, die sich von jener der Besatzer deutlich unterschied. Schriftsteller wie Mohammed Dib und Kateb Yacine waren unter den Ersten, welche die nationale Bewegung mit Werken im Zeichen des Widerstands versorgten. Das Aufkommen einer ‹algerischen Schule›, zu der auch talentierte Maler wie Choukri Mesli, Mohammed Khadda und M'hamed Issiakhem gehörten, beendete schließlich das Ungleichgewicht bei der Repräsentation von Identitäten.

Und in Bezug auf eine Kinokultur?

Gleich zu Beginn der Kinematografie machte sich Algerien einen Namen als gutes ‹Jagdrevier› für die ersten Kameraleute. Zudem stellte das koloniale System der europäischen Bevölkerung im Land ein großes Netz an Kinos zur Verfügung, was auch den Algeriern zugute kam; auch sie besuchten regelmäßig die Vorstellungen. Allerdings ohne dass es echte algerische Filme im Programm gab, das änderte sich ja, wie ich gerade erwähnt habe, erst kurz vor Beginn des Unabhängigkeitskrieges. Während des Krieges wandelte sich das Kinoprogramm für beide Seiten zu einer Propagandamaschine. Die Anführer der FLN merkten schnell, wie wichtig Bilder für die Medienschlacht waren, die sich abseits der militärischen Kämpfe abspielte. Sowohl die ALN [Armée de libération nationale] als auch auch die GPRA [Gouvernement provisoire de la république algérienne] schufen sogenannte Kinodienste um den Filmemacher Djamel-Eddine Chanderli sowie weitere algerische Regisseure und internationale Sympathisanten. Es war ein erklärtes strategisches Ziel, die nationale Befreiung Algeriens auf internationaler Bühne zu präsentieren. Bereits in der Proklamation vom 1. November 1954 stand dies als eines von drei außenpolitischen Zielen fest. Während der Soummam-Konferenz* 1956 wurde die systematische Verwendung von Bildern und audiovisuellen Dokumenten für den sich nun hauptsächlich auf politischer Ebene abspielenden Kampf betont – mit Erfolg. Am Ende dieses Kongresses stand die Gründung einer Plattform mit dem Ziel, die algerische Frage international, im Wesentlichen

* [Anm.d.Red.:] Die Soummam-Konferenz war ein Geheimtreffen der FLN-Elite, das am 20. August 1956 im Soummam-Tal stattfand. Sie gilt als Gründungsakt des modernen algerischen Staates und markiert einen wichtigen Wendepunkt im Unabhängigkeitskrieg.

in den mit Frankreich verbündeten NATO-Staaten aufs Tapet zu bringen. Die Informationskampagne bestand aus Bilddokumenten, Fotografien und Filmen, die eigens produziert oder recherchiert wurden.

Kommen wir zu einem anderen wichtigen Kapitel der Filmgeschichte: Als einer der Ersten haben Sie algerische Regisseurinnen öffentlich unterstützt, als Sie beispielsweise die beiden Filme von Assia Djebbar La Nouba des femmes du Mont Chenoua von 1979 und La Zerda ou les chants de l'oubli von 1982 produzierten. Wie herausfordernd war das im gesellschaftlichen Kontext jener Jahre?

Assia Djebbar war die erste maghrebinische Frau, die einen Film drehen konnte. Sie begann Anfang 1976, die Nouba, also Frauen aus der Mont Chenoua Region, filmisch zu porträtieren – zwei Jahre, bevor Selma Beccar in Tunesien Fatma 75 herausbrachte. Als Leiter der Produktionsabteilung des algerischen Rundfunks und Fernsehens RTA konnte ich Djebbars Meisterwerk ebenso wie ihren zweiten und letzten Film, La Zerda ou les chants de l'oubli, produzieren. Obwohl Assia Djebbar eine der wichtigsten Protagonistinnen der frankophonen Maghreb-Literatur war und ist, hatte sie damals seit zehn Jahren keinen Roman geschrieben. Genau wie Kateb Yacine oder Malek Haddad litt sie unter der Ideologie und Politik der Arabisierung, die nach der Unabhängigkeit ‹verordnet› worden war. Um ihrer Schreibblockade zu entkommen, suchte sie Zuflucht im Kino. Das Filmemachen erlaubte ihr, die indigenen Volkssprachen frei zu benutzen, also Berberisch und umgangssprachliches Arabisch.

Aber zu Ihrer Frage: Es war nicht leicht, Assia Djebbars Filme zu produzieren. Zu dieser Zeit waren alle Filmemacher Staatsangestellte – Djebbar war dies nicht. Wir haben vor den Dreharbeiten und nach der Veröffentlichung von La Nouba den erbitterten Widerstand männlicher Regisseure zu spüren bekommen. Es gab sogar eine Petition gegen Assia Djebbar. Allerdings war dann der Erfolg, den ihre beiden Filme im Ausland erzielten – La Nouba gewann 1981 den Kritikerpreis der Filmfestspiele von Venedig, La Zerda wurde im Forum der Berlinale ausgezeichnet – eine großartige Antwort auf diese Kampagne und tröstete Djebbar bei ihrer Entscheidung, wieder zur Literatur zurückzukehren. Nachdem ich meine Position im algerischen Fernsehen aufgegeben hatte, gelang es ihr trotz wiederholter Bemühungen nicht, einen weiteren Film zu drehen. Aber Assia Djebbar hat den Weg für viele algerische Filmemacherinnen geebnet, die ja ein anderes Bild unserer Gesellschaft zeichnen konnten als ihre männlichen Kollegen.

2 LA NOUBA DES FEMMES DU MONT CHENOUA (Assia Djebbar, ALG 1977)

In der Tat hatte das algerische Kino lange Zeit den Ruf, eine maskuline Version des Feminismus zu fördern. Mohamed Bouamari und Mohamed Chouikh waren die Repräsentanten dieser Version.

Und wie sieht es damit in neuerer Zeit aus?

Als Anfang der 1990er-Jahre der Bürgerkrieg ausbrach, blieb es lange Zeit still. Mit einer Ausnahme: Merzak Allouache, der sich, nachdem er in seinem Debütfilm OMAR GATLATO 1976 bereits das Scheitern des algerischen Traums beschrieben hatte, als einziger Regisseur traute, 1994 in BAB EL-OUED CITY den Aufstieg einer besonders gewalttätigen Form des bewaffneten Fundamentalismus zu zeigen. Im Bewusstsein, dass man im Falle eines islamischen Staates viel mehr zu verlieren hatte, formierte sich eine neue Generation von Filmemacherinnen. Eine der Ersten, die Stellung bezog, war Hafsa Zinaï-Koudil. Eigentlich Schriftstellerin, drehte sie 1994 zu Beginn dessen, was die Algerier ‹die dunkle Dekade› nennen, einen Film mit dem bezeichnenden Titel LE DÉMON AU FÉMININ, der auf einer wahren Geschichte basiert. Nach ihr kamen dann Yamina Bachir Chouikh, Djamila Sahraoui und in jüngerer Zeit Bahai Bencheikh und Sofia Djama.

Eines Ihrer Forschungsgebiete sind filmische Darstellungen algerischer Frauen im Krieg und ihre Rolle im antikolonialen Kampf – wie lässt sich eine solche Geschlechterperspektive beschreiben?

Der Kampf der Frauen in Algerien wurde überall zur Kenntnis genommen. Einige von ihnen wurden zum Tode verurteilt, andere starben in Gefangenschaft oder während der Gefechte. Frantz Fanon beschreibt dies in seinem Buch *L'an V de la révolution algérienne*: Die Freiheit des algerischen Volkes wird darin mit der Befreiung der Frau gleichgesetzt. Es waren jedoch keine algerischen Filmemacher, sondern ein Ägypter und ein Italiener, die erstmals den Mut dieser Frauen filmisch dokumentierten. Schon 1958 erklärte Youssef Chahine seine Unterstützung und seine Bewunderung für die algerischen Frauen im Kampf für die Dekolonialisierung. Dabei war er selbst noch nie in Algerien gewesen. Für seinen Film Gamila el Gazairia /Djamila l'Algérienne baute er Teile Algiers in einem Studio in Kairo nach. Gillo Pontecorvo kam 1964 nach Algier, um Yacef Saadis Erzählung *La Bataille d'Alger* filmisch zu adaptieren. Schlacht um Algier ist ein bemerkenswertes Porträt jener Frauen, die ihren Schleier gegen die Freiheit tauschten. Die Persönlichkeit des Autors und Ko-Produzenten Yacef Saadi, der tatsächlich der politische Anführer der im Film porträtierten Frauen gewesen war, ist darin deutlich zu spüren.

Auch das öffentliche algerische Fernsehen produzierte zahlreiche Dokumentationen über die Rolle der Frauen während der Revolution, darunter Barberousse mes sœurs von Hassan Bouabdellah sowie Mey Bouabdallahs La Femme et la révolution von 1982. In diesem Zusammenhang sollte ich auch Noua erwähnen, der 1973 von Abdelaziz Tolbi auf 16 mm gedreht wurde, eine Verfilmung der gleichnamigen Kurzgeschichte des algerischen Schriftstellers Tahar Ouettar. Es handelt sich dabei sowohl um einen sozialen Film, da er die Situation der Bauern beschreibt, als auch um ein Werk mit revolutionärer Botschaft, das mit dem Ausbruch des bewaffneten Aufstands von 1954 endet. Im Oktober 2013 entstand Nadja Makhloufs Dokumentation De l'invisible au visible: Moudjahida, femme combattante. Auch Yamina Bachir Chouikhs Porträt der weiblichen algerischen Mudschahedin – vor allem jener, die zum Tode verurteilt wurden – sollte ich erwähnen. Die Dreharbeiten begannen zwar 2007, doch der Film wurde erst 2016 fertiggestellt. Die junge Regisseurin Dorothée Myriam Kellou widmete 2016 den Internierungslagern einen Dokumentarfilm, in die dreieinhalb Millionen algerische Muslime während des Unabhängigkeitskrieges zwangsumgesiedelt worden waren. Der arabische Titel El-Rihla könnte ungefähr mit ‹Reise› übersetzt werden. In dieser neuen Generation herrscht ein größeres Gleichgewicht der Geschlechter. Es gibt erfolgreiche Produzentinnen und begabte Regisseurinnen, aber gleichzeitig warten noch sehr viele Frauen darauf, dass ihr erster Spielfilm von den Behörden unterstützt und finanziert wird.

Algerien als das größte Land des afrikanischen Kontinents bildet mit seiner arabischen Kultur eine Art Schnittstelle zweier riesiger, kulturell reicher Räume, was durch die Idee des Panarabismus oder des Festivals *Panafrique d'Alger* zum Ausdruck gebracht wird. Existiert Ihrer Meinung nach überhaupt so etwas wie ein arabisches Kino – und wenn ja, wofür steht es?

Seit der Unabhängigkeit wurde das algerische Kino von zwei stark konfligierenden oder komplementären Strömungen geprägt: der Solidarität mit den afrikanischen Befreiungsbewegungen und dem von Gamal Abdel Nasser propagierten ägyptischen Nationalismus. Ende der 1960er-Jahre schien mit dem ersten kulturellen panafrikanischen Festival, dem *Panaf*, der afrikanische Einfluss zu überwiegen. Aber langsam schwächte sich die Beziehung zum übrigen Kontinent ab. Abgesehen von einigen Koproduktionen, beispielsweise Sembène Ousmanes Camp de Thiaroye oder Med Hondos West Indies. Gleichzeitig rückten tiefverwurzelte Identitäten wie die der algerischen Berber in den Fokus. Viele Filme sind heutzutage in Amazigh [Oberbegriff für die Sprache und Dialekte der in Nordafrika lebenden Ethnie der Amazigh, früher pauschalisierend Berber genannt], und ein jährliches Festival widmet sich ausschließlich diesem Teil der nationalen Produktion. In den 1990er-Jahren war außerdem die politische Versuchung groß, Teil der großen ‹Umma Islamya›, also der islamischen Nation, zu werden. Insgesamt fanden und finden sich all diese Strömungen parallel im Land, gleichzeitig schielt man auch auf das europäische Modell, das durch die Nähe zu Frankreich ziemlich präsent ist. Innerhalb der hiesigen Filmproduktion spiegelt sich also die Komplexität der algerischen Identität, wobei das Arabische lediglich einen Teil davon ausmacht. In Anbetracht des schmerzhaften Aufbaus von Nationalstaaten im südlichen Mittelmeerraum und der heiklen Frage, ob umgangssprachliches Arabisch im Maghreb und im Maschrek verwendet werden darf, ist es für mich schwierig, an die Existenz eines rein arabischen Kinos zu glauben. Bezeichnenderweise findet eines der zentralen Festivals, das sich ausschließlich dem arabischen Kino widmet, im algerischen Oran statt, während die meisten anderen wichtigen Festivals zum ‹arabischen Kino› fast ausschließlich in Europa oder Amerika ausgerichtet werden.

Sie skizzieren ein sehr buntes Kaleidoskop – was halten Sie von dem Begriff ‹nationale Kinematografie› und anderen Labels wie ‹kosmopolitisches Kino› oder ‹transnationales Kino›?

Die algerische Filmproduktion ist wesentlich durch ihren Bezug zum nationalen Befreiungskrieg geprägt. Zwei Jahrzehnte nach der Unabhängigkeit sollte das Kino ganz dem Aufbau einer nationalen Erzählung und Identität gewidmet sein. Aber auch innerhalb dieser Zeit entstanden einige Filme, die um andersartige Geschichten bemüht waren: Thaya Ya Didou von Mohamed Zinet aus dem Jahr 1971 zähle ich dazu, ebenso Le Charbonnier von Mohamed Bouamari aus dem Jahr 1972 und, wie erwähnt, Omar Gatlato von Merzak Allouache aus dem Jahr 1976. Diese drei Produktionen gehören sicher eher zu einem kosmopolitischen Kino, sie sind universell in ihrem Ansatz, nicht rein national. Diese Tendenz verstärkte sich, als eine Generation von Filmschaffenden mit doppelter Nationalität heranwuchs. Viele wanderten nach Europa ab, suchten aber dennoch nach ihren algerischen Wurzeln. Rachid Bouchareb zum Beispiel wurde fünfmal unter der Flagge Algeriens für den ‹Oscar› nominiert. Amor Hakkars Quelques jours de répit, der die Geschichte von zwei iranischen Homosexuellen erzählt, die aus Frankreich ausgewiesen und bei ihrer Rückkehr in den Iran gehängt werden, lief 2010 im *Sundance Film Festival*. Zwar existiert noch immer so etwas wie ein rein nationales Kino, das versucht zu überleben, aber meiner Meinung nach ist die moderne algerische Filmproduktion weit kosmopolitischer und transnationaler orientiert. In einer Welt fließender Grenzen gilt das wohl für das Kino insgesamt.

Sie haben eine Schlüsselrolle in den Anfängen der Cinémathèque algérienne gespielt, die bereits 1965 gegründet wurde – also nur elf Jahre nach dem ersten rein algerischen Film …

Eigentlich wurde die Cinémathèque algérienne 1965 von Mahieddine Moussaoui und Ahmed Hocine gegründet. Ich stieß ein Jahr später dazu, nachdem ich mein Studium an der IDHEC [Institut des Hautes Études Cinématographiques] abgeschlossen hatte. Drei Jahre lang arbeitete ich als Assistent von Jean-Michel Arnold, der die wahre Seele des Instituts war. Ich übernahm seinen Posten, als er 1969 nach dem panafrikanischen Festival nach Frankreich zurückkehrte. Dann fungierte ich für drei Jahre als Programmleiter der Cinémathèque, bevor ich als Produzent zum ONCIC [Office National Commerce Industrie Cinéma] und zum algerischen Fernsehen wechselte. Zum 50-jährigen Jubiläum der Cinémathèque habe ich 2015 die Ausstellung *La Saga de la création de la Cinémathèque algérienne (1965–1969)* kuratiert. Es ging um jene Epoche, in der die Cinémathèque als Mekka für politisch engagierte Filmemacher und Kritiker galt, darunter renommierte Regis-

seure wie Josef von Sternberg, Nicholas Ray, Jean-Luc Godard, Youssef Chahine, Sembène Ousmane, Alain Tanner oder Joris Ivens … In den 1970er-Jahren war die Cinémathèque dann für die Filmemacher aus Afrika und anderen Drittweltstaaten ein Muss.

Nach der Wahl der Islamisten stand die Cinémathèque vor einer enormen Herausforderung: Die meisten Kinos wurden von den Gemeinden und Städten verwaltet, in denen nun Fundamentalisten das Sagen hatten, welche Filme als Teufelswerk betrachteten. Zahlreiche Kinos im ganzen Land wurden sofort geschlossen, aber ein paar liberal eingestellte Bevollmächtigte übertrugen sie in ihrem Bezirk an die Cinémathèque – ein Schachzug, um die Kinos zu retten. Somit gehörten der Cinémathèque mit einem Schlag über ein Dutzend Säle zusätzlich zu denen, die sie bereits in den vier größten Städten des Landes betrieb. Dieses Netzwerk aus 18 Kinos musste bespielt werden – fast ausschließlich aus dem eigenen 35mm-Bestand der Cinémathèque. Die gute Seite der Geschichte ist, dass Filmliebhaber auch während dieser äußerst feindseligen Zeit ins Kino gehen konnten. Die weniger gute Seite ist die Überbeanspruchung der rund 15.000 Kopien der algerischen Cinémathèque. Der überwiegende Teil des Bestands ist inzwischen extrem gefährdet. Mitte Oktober 2017 organisierte die Europäische Union gemeinsam mit dem algerischen Kulturministerium eine Konferenz zum Thema *Rettet die Filmarchive*. Dabei wurde die Dringlichkeit von Restaurierung, Digitalisierung und Archivierung der Sammlung ausdrücklich betont.

Welche Rolle spielte die Cinémathèque im Sinne einer Filmbildung für Sie persönlich?

Ich habe die Aufgabe der Cinemathèque, Kulturarbeit im Dienste des Kinos zu leisten, für das Fernsehen ausgebaut. Ab 1969 produzierte und moderierte ich eine wöchentliche Live-Sendung im öffentlichen nationalen Kanal. Im *Télécinéclub* hatte ich viele nationale und internationale Filmemacher zu Gast. Für die meisten algerischen Regisseure bot sich hier die Möglichkeit, ihre Werke einem großen Publikum ohne Zensur vorzustellen, denn meine Sendung wurde nicht zensiert – zumindest nicht bis Anfang der 1980er. Zwanzig Jahre war ich mit dem *Télécinéclub* auf Sendung mit Zuschauerzahlen von vier bis sechs Millionen. Eigentlich war dies die größte öffentliche Cinémathèque für die Mehrheit der Algerier. Anfang der 1980er wurde ich allerdings doch mit Zensur konfrontiert: Man zwang mich, meine Sendung vor der Ausstrahlung vorzulegen. Im Oktober 1988 beschloss

3a–b Ahmed Bedjaoui bei einer Fernsehsendung im Jahr 1972 und heute

ich, den *Télécinéclub* abzusetzen – direkt nach den Unruhen, welche die ‹dunkle Dekade› einläuteten.

Sie waren einerseits Filmproduzent, andererseits aber auch Präsident des algerischen Filmfonds. Ein Erfolgsfaktor des algerischen Kinos in den 1960er- und 1970er-Jahren war die sehr liberale Filmförderung auch kritischer Inhalte – ähnlich der Palme d'or für Mohammed Lakhdar Haminas Chronique des Années de Braise 1975, die übrigens bislang die einzige Cannes-Auszeichnung für einen arabischen Film geblieben ist. Wie sieht es heute mit der Finanzierungspolitik in Algerien aus?

Zehn Jahre war ich Leiter der Produktionsabteilung und sammelte dort meine aufregendsten Erfahrungen. Ich stand, wie erwähnt, hinter dem ersten Spielfilm einer Frau – Assia Djebbars La Nouba – und produzierte fast 80 Spielfilme, darunter 1981 Nahla von Farouk Beloufa, den ich immer noch als den besten algerischen Film betrachte. Ich habe zudem Azzedine Meddour entdeckt mit seinem großartigen Combien je vous aime von 1984. Als dann allerdings beschlossen wurde, den öffentlichen Rundfunk und das Fernsehen nach dem französischen Vorbild des ORTF [Office de Radiodiffusion-Télévision Française] in vier Institutionen aufzusplitten, habe ich aufgehört. Ich wurde danach auch nie wieder angefragt, einen Film zu produzieren, was eigentlich meine wahre Qualifikation und Leidenschaft ist. Es folgten zehn Jahre der intensiven Kollaboration mit Kulturprogrammen der Europäischen Kommission sowie die Rückkehr an die Universität in

Algier. Gleichzeitig war ich auch noch beratend für das Kulturministerium tätig. Präsident des Filmfonds war ich zwischen 2009 und 2011 und bin es seit 2016 erneut.

Aber um auf Ihr Beispiel von Mohammed Lakhdar-Hamina und seinen 1975 entstandenen Chronique des Années de Braise zurückzukommen: Es stimmt, dass der algerische Filmfonds in den 1960er- und 1970er-Jahren fast jedes Projekt finanziell unterstützte, oft – wie bei Chronique – mit Übernahme der gesamten Kosten. Der damalige Grund war sehr einfach: Es gab ein Netzwerk mit knapp 400 Kinos, das beachtliche Einspielgelder generierte. 14 Prozent der Rendite flossen zurück in das Filmfonds-System. Das reichte aus, um die gesamte nationale Produktion zu finanzierenen. Und die Ressourcen stammten ja aus den Eintrittsgeldern, nicht aus dem Staatshaushalt, ein Unterschied, der erklärt, warum die Projekte einen hohen Grad an Freiheit genossen. Es ist bekannt, dass Präsident Boumedienne Chronique als Ärgernis empfand. Aber er hat nichts unternommen, um die Teilnahme des Films am Wettbewerb von Cannes zu stoppen, und auch keine Änderung des Final Cut verlangt. Jetzt, wo das Kinonetz zerrüttet ist, sind die Einnahmen natürlich kaum noch der Rede wert – die Filmemacher sind komplett auf staatliche Hilfe angewiesen. Die Gelder werden von einer unabhängigen Kommission von Fachleuten verwaltet, die jeweils für zwei Jahre ernannt werden und ihre Tätigkeit für eine Amtsperiode verlängern können. Die meisten Projekte erhalten finanzielle Unterstützung – unabhängig vom Inhalt. Es kam bislang selten zur Einmischung der Regierung in Entscheidungen der Kommission. Die jüngsten Erfolgsfilme wie Fi Rassi Rond-point von Hassen Ferhani aus dem Jahr 2016, El Wahrani von Lyès Salem aus dem Jahr 2014 oder auch En attendant les hirondelles von Karim Moussaoui aus dem Jahr 2017 sind sehr kritisch in ihrer Darstellung der sozialen und politischen Situation im heutigen Algerien. Trotzdem wurden sie vom Filmfonds unterstützt.

Hassen Ferhani, Lyès Salem und Karim Moussaoui: diese Filmemacher werden oft – ähnlich wie Amor Hakkar oder Rachid Bouchareb – gleichzeitig als Algerier und als Franzosen wahrgenommen. Welche Rolle spielen hierbei Koproduktionen und nationale Filmschulen?

Ich glaube, diese Generation von Regisseuren, die in Europa geboren wurde (oder dort reüssierte), erbringt einen beträchtlichen Mehrwert für das algerische Kino. Das stellt insbesondere nach den blutigen 1990er-Jahren, als die Produktionssituation institutionell, industriell und kommerziell katastrophal war, eine wichtige und notwendige Zä-

sur dar. Um die Jahrtausendwende entstanden so gut wie keine Filme in Algerien, der Neustart durch diese Generation war ein wahrer Segen für die Branche. Im Gegenzug steht Algerien für die meisten dieser in Europa geborenen Regisseure für die Suche nach ihren Wurzeln oder ihrer Identität. Es stimmt, dass Rachid Bouchareb eine Pionierrolle zukommt mit seinen fünf Filmen, die alle mehr oder weniger von Algerien koproduziert wurden. 1998 ist Bourlem Guerdjou mit VIVRE AU PARADIS zu nennen, einem Film, der von Rachid Bouchareb produziert wurde und die Geschichte der während des Unabhängigkeitskrieges emigrierten Algerier erzählt.

Der tatsächliche Neustart der nationalen Produktion gelang 2007, als zahlreiche Filmemacher in der Diaspora für die Veranstaltung *Algier – Hauptstadt der arabischen Kultur* mit einer finanziellen Förderung bedacht wurden. Djamila Sahraoui konnte so ihren ersten Spielfilm BARAKAT! drehen, ein Roadmovie, in dem zwei Frauen ein männerdominiertes Algerien durchqueren, um den von islamistischen Terroristen entführten Ehemann der Einen zu finden. Für das Prestige jüngerer algerischer Produktionen sollte ich aber auch MASCARADES von Lyès Salem, LA MAISON JAUNE von Amor Hakkar oder INLAND von Tariq Teguia erwähnen.

Sie haben es gerade angedeutet: Zehn Jahre nach dem Ende des Bürgerkriegs besitzt Algerien eine recht lebendige Kulturszene, auch wenn einige Strukturen noch konsolidiert werden müssen. Festivals wie die *Rencontres cinématographiques de Béjaia* werden international sehr gut besprochen – in welche Zukunft blickt der algerische Film?

Gerade ist tatsächlich die nächste *neue* Generation talentierter, in Algerien geborener Filmemacher im Kommen: Hassen Ferhani, Karim Moussaoui, Sofia Djema, Bahia Bencheikh oder Amine Sidi-Boumedine leben und arbeiten hier – auch wenn sie ihre Projekte in Europa koproduzieren lassen. In gewisser Weise stellt diese Generation eine echte Herausforderung für die algerischen Behörden dar, sie müssen sehen, wie sie sich zu den neuen kulturellen Strömungen verhalten. Die Kinos öffnen wieder, und eine lokale Filmindustrie scheint sich zu etablieren. Das würde das Land aus der langen Abhängigkeit von ausländischen Strukturen befreien. Zweifellos spielen gerade Festivals eine wichtige Rolle dabei, aktuelle Filme und ihre Regisseure einem breiten algerischen Publikum bekannt zu machen. *Les Rencontres cinématographiques de Béjaia*, aber auch das *Festival international du film d'Alger* für Arthouse-Filme und natürlich das renommierte *Oran Arab Film Festival* tragen dazu bei, das Feuer für das Kino am Leben zu erhalten.