

Zeit der trunkenen Pferde

Bahman Ghobadi. Iran 2000



Film-Heft von Josef Lederle

MEDIENMÜNDIGKEIT

Nichts prägt unsere Zeit mehr als die Revolution der modernen Medien. Im Zentrum der modernen Mediengesellschaft steht der Kinofilm. Wie Lesen und Schreiben zu den fundamentalen Kulturtechniken gehört, so gehört das Verstehen von Filmen und das



Erkennen ihrer formalen Sprache zu den Kulturtechniken des neuen Jahrhunderts. Film bekommt mehr und mehr Bedeutung für die Einschätzung und Beurteilung der sozialen Realität, für die lebensweltliche Orientierung und die Identitätsbildung. Das Geschichtsbewusstsein, das nationale Selbstverständnis und das Verständnis fremder Kulturen werden in Zukunft mehr und mehr vom Medium Film mitbestimmt.

Es ist ein großes Defizit, dass junge Menschen heute viel zu wenig vom Medium Film wissen. Die Fähigkeit, auch im Medium der faszinierenden Unterhaltung den kritischen Blick nicht zu verlieren, die Fähigkeit, die Qualität eines Films beurteilen zu können, die Fähigkeit zur Differenzierung des Visuellen, des Imaginären und des Dokumentierten wird in Zukunft mit entscheidend sein für die Entwicklung unserer Medien-Gesellschaft.

Für den pädagogischen Bereich sind somit die Vermittlung von Medienkompetenz und Filmsprache von Bedeutung. Film ist Unterhaltung, Film ist aber auch Fenster zur Welt, Erzieher, Vorbildlieferant und Maßgeber. Medienkompetenz ist eine Notwendigkeit und gehört zu den modernen Kulturtechniken. Kino als Lesesaal der Moderne ist Ort der Unterhaltung und der Filmbildung. Kino ist Lernort.

Die Bundeszentrale für politische Bildung und das Institut für Kino und Filmkultur stellen sich die Aufgabe, diesen Lernort zu besetzen, die Medienmündigkeit zu fördern und die Bemühungen um einen bewussten und engagierten Umgang mit Film und Publikum zu unterstützen.

Thomas Krüger
Präsident der bpb

Horst Walther
Leiter des IKF



Impressum

Herausgeber: INSTITUT für KINO und FILMKULTUR (IKF) im Auftrag der Bundeszentrale für politische Bildung/bpb
(Berliner Freiheit 7. 53111 Bonn. Tel: 01888 – 515 - 0. Fax: 01888 – 515 - 113. E-Mail: info@bpb.de Homepage: www.bpb.de).

Redaktion: Michael Kleinschmidt, Verena Sauvage (IKF), Katrin Willmann (bpb).

Redaktionelle Mitarbeit: Holger Twele (auch Satz und Layout).

Titel, Umschlagseite und Grafikentwurf: Mark Schmid (des.infekt – bureau fuer gestaltung. Friedenstr. 6. 89073 Ulm).

Druck: dino druck + medien GmbH (Schroeckstr. 8. 86152 Augsburg). Bildnachweis: Kool (Verleih). © Juni 2002

Anschrift der Redaktion

Institut für Kino und Filmkultur. Mauritiussteinweg 86 - 88. 50676 Köln. Tel: 0221 - 397 48 - 50 Fax: 0221 - 397 48 - 65

E-Mail: info@film-kultur.de Homepage: www.film-kultur.de



Zeit der trunkenen Pferde

Iran/Frankreich 2000

Buch und Regie: Bahman Ghobadi

Kamera: Sa'ed Nikzat

Musik: Hossein Alizadeh

Schnitt: Samad Tavazoi

Darsteller: Ayub Ahmadi, Rojin Yunesi, Mehdi Ekhtiardini, Ameneh Ekhtiardini, Kolsum Ekhtiardini und die Bewohner von Baneh

Länge: 79 Min. (Persisch und Kurdisch mit deutschen Untertiteln)

FSK: ab 6 J., empfohlen ab 14 J.

Verleih: Kool

ZEIT DER TRUNKENEN PFERDE

Inhalt



Irgendwann in den 90er Jahren, im frostigen Norden Irans, nahe der Grenze zum Irak. Hier, in der rauen, bettelarmen Bergregion lebt der zwölfjährige Ayub. Er ist ein Halbweise, seit seine Mutter bei der Geburt der jüngsten Schwester gestorben ist. Tag für Tag lässt er sich nach der Schule in eine entfernte Stadt karren, wo er und seine kleine Schwester Ameneh im Bazar als Handlanger schufteten. Mit dabei: Madi, ihr zwergwüchsiger, verkrüppelter Bruder, der alle paar Stunden seine Medizin braucht.

Da der Winter hart ist und die steinigten Felder kaum Ertrag abwerfen, bestreitet der Großteil der Bevölkerung mit Schmuggel sein kärgliches Auskommen: Auf Maultieren werden Reifen, Medikamente und Alltagsgüter in den Irak gebracht, auf dem Rückweg Lebensmittel und Kleider mitgenommen. Ein gefährliches Unterfangen: Die Schmuggler haben nicht nur das raue Klima, Grenzpolizei und Räuberbanden zum Feind, die unwegsamen Schleichwege sind seit dem iranisch-irakischen Krieg auch oft vermint.

Als der Vater bei einer dieser strapaziösen Touren getötet wird, verschärft sich die Situation der Kinder, zumal Madi dringend operiert werden muss, wenn er das nächste Jahr überleben soll. Der Onkel bringt Ayub bei den Schmugglern unter. Zu Fuß schleppt er eine gewaltige Last auf dem Rücken die Berge hinauf, nur um hinter der Grenze übers Ohr gehauen zu werden. Tief erschöpft kommt er nachts nach Hause, kümmert sich aber aufopfernd um seine Geschwister; Ameneh kann weiter die Schule besuchen, für Madi hat er ein Geschenk, die Rolle des „Vaters“ wird ihm nicht zu viel. Doch auch nach zwei Monaten härtester Entbehrung ist an Madis Behandlung noch nicht zu denken, die wenigen Toman reichen nur für das Nötigste.

Deshalb willigt die ältere Schwester Rojin, auch sie fast noch ein Kind, in eine Heirat ein; im Gegenzug will ihre neue Familie für die Operation ihres Bruders aufkommen. Ein leeres Versprechen: Der Bräutigam zieht mit der Braut fort, ohne Madi mitzunehmen. Immerhin bleibt ein Muli für das gebrochene Wort.

Ayub fasst einen verzweifelten Plan. Er schultert Madi, packt dem Lastesel zwei riesige Traktorreifen auf und zieht mit den Schmugglern ein weiteres Mal Richtung Irak. Dort will er das Tier verkaufen und damit das Leben seines Bruders retten. Unweit der Grenze aber gerät der Trupp in einen Hinterhalt; die Mulis, betrunken vom Schnaps, den man ihnen gegen die Kälte mit dem Wasser zu saufen gibt, brechen entkräftet zusammen, das Geräusch der Gewehrschüsse kommt bedrohlich näher. Doch Ayub hat Glück, in der letzten Einstellung steht er mit Madi und dem Maultier vor dem Stacheldrahtverhau der Grenze zum Irak.



ZEIT DER TRUNKENEN PFERDE

Analyse



Bahman Ghobadis Debütfilm ZEIT DER TRUNKENEN PFERDE ist ein karger, nahezu wortloser, aber extrem eindringlicher Film, der starke Gefühle mobilisiert und so am harten Schicksal der Kinder teilhaben lässt. Der Film macht – trotz seines offenen Endes – zunächst einmal sprachlos. Seiner vitalen, kraftvollen Bildsprache verdankt der Film außerdem eine große Direktheit, die den Zuschauer (nicht nur jüngeren Alters) unmittelbar in das Geschehen einbindet. Das führt dazu, dass wichtige Detailinformationen, vor allem über den historischen und sozialen Kontext, leicht übersehen oder vergessen werden.

Eine Analyse der formalen Mittel ist bei ZEIT DER TRUNKENEN PFERDE unumgänglich, wenn man seinen großen Reichtum ausloten will. Es geht weniger um die filmästhetische Würdigung, die vermittelt, wie Regisseur Ghobadi mit einfachen filmischen Mitteln und ohne jegliche technische Spielereien ein solches Meisterwerk zu Wege brachte. Vielmehr geht es um zentrale Themen, die bei eingehender Betrachtung noch deutlicher werden: die Rolle der Kindheit in armen, unterentwickelten Ländern, das Verhältnis von Erwachsenen und Kindern, Geschwisterliebe, Solidarität, Mut und Opferbereitschaft, das Schicksal der Frauen und des kurdischen Volkes, das in keinem der vier Länder Iran, Irak, Syrien und der Türkei, unter denen sein Siedlungsgebiet aufgeteilt ist, als Minderheit anerkannt oder geschützt ist.



**Der Anfang:
ein Schwarzbild**

**Im „Off“:
Ein Interviewer
(der Regisseur)
spricht mit
Ameneh**

ZEIT DER TRUNKENEN PFERDE beginnt und endet mit einem Schwarzbild, über das arabische Zeichen ziehen. Aus der Dunkelheit fragt eine männliche Stimme nach Amenehs Namen. Noch vor dem ersten „Bild“ beginnt ein Gespräch, in dem das Mädchen die Geschichte ihrer Familie erzählt. Das setzt sich an anderer Stelle fort, was dem Film die Freiheit gibt, sich auf die Gesichter der Kinder und wichtige Schlüsselszenen zu konzentrieren; wichtige Hintergrundinformationen müssen so nicht durch eine Handlung oder Dialoge transportiert werden. Das ist erzählerisch höchst ökonomisch und schafft eine hohe Identifikation mit den Protagonisten, hat aber auch noch einen ganz anderen Sinn:

Neben Ayub gewinnt Ameneh einen eigenständigen Part; sie ist die Erzählerin, die durch den Film geleitet. Eine 8-Jährige als guter, in die Zukunft weisender Geist, der über den Bildern einer mitleidslosen, harten Männerwelt schwebt, in der Frauen schweigen und den Schleier tragen müssen und zu nicht viel mehr gut sind als Kinder zu gebären, das Haus in Ordnung zu halten und die ärmliche Nahrung zuzubereiten. Mit Amenehs weicher Off-Stimme gibt der Film bereits seine Perspektive vor, aus der er den Überlebenskampf der Waisen erzählen will: aus *ihrer* Sicht, weshalb sich die Kamera fast durchgängig auf Augenhöhe der Kinder bewegt.

Ameneh ist die Erzählerin

Das geschäftige Treiben auf dem Bazar zeigt der Film deshalb nie als Totale, sondern immer nur in begrenzten Ausschnitten. Kindern fehlt die Übersicht, ihre Augen gleiten nicht über die Köpfe dahin, sondern konzentrieren sich auf Einzelheiten, auf Farben und überraschende Details; ihnen genügen auch schon Kleinigkeiten, ein Glas warmer Tee, ein Schulheft oder ein abgegriffenes Poster, um sich zu freuen oder ein Lied zu singen.

Die Perspektive der Kinder auf dem Bazar: keine Totale, sondern Ausschnitte

Auf fröhliche Gesichter wartet man in dieser „Passionsgeschichte ohne Gott“ indessen vergeblich. Wenn der Film endlich seine „Augen“ aufschlägt, wirft er den Zuschauer mitten hinein ins hektische Geschehen, durch das die Handkamera ebenso atemlos hastet wie die kleinen Protagonisten. Alles muss schnell gehen, schneller als am gnadenlosesten Fließband. Während die Hände automatisch Gläser, Seifen und andere Haushaltsgüter in Zeitungspapier hüllen, eilt der Blick schon weiter, wo die nächste Arbeit warten könnte. Kaum hat sich Ayub mit ein paar Kartons niedergelassen, hört er, wie Träger gesucht werden. Ein kurzer Ruf und schon ist Ameneh zur Stelle, um seinen Job zu übernehmen. Es braucht nur wenige Minuten, um jede Illusion über die Kindheit in einer vorindustriellen Region zu destruieren: Hier geht es nicht beschaulich zu, sondern herrscht der pure, nackte Überlebenskampf; wer keine Arbeit findet, hat bald nichts mehr zu essen. Die fabrikneuen Fahrräder, die wie Perlen nebeneinander aufgereiht sind, existieren für sie im selben unerreichbaren Jenseits wie die Flugzeuge, von denen in der Schule zu hören ist. Spiel und Sport, Muse oder Freizeit sind in dieser Welt nicht vorgesehen.

Handkamera

Von den Erwachsenen sieht man nur die Beine und hört ihre lauten Befehle, während man den kleinen Arbeitern so lange in ihre Gesichter schaut, dass man sie zu kennen meint. Die Entlohnung ist karg, dafür müssen für jede Fahrt auf dem überfüllten Pick-up 100 Toman bezahlt oder illegale Geschäfte in Kauf genommen werden. In welchem Verhältnis der Fahrer zu den Kindern steht, verdichtet der Film – wie an vielen anderen Stellen – durch ein beiläufiges, überaus „sprechendes“ Bild. Als das Auto stoppt, um Schmuggelware aufzunehmen, schiebt Ayub die blaue Plane eine Handbreit in die Höhe: die Kamera fotografiert ihn halbnah von außen, hinter Gitterstäben, mit einem Strick um den Kopf. Wenn die Kinder wenig später an einer Kontrollstelle von den Militärs ins Freie gezerrt werden und sich wie Verbrecher in einer Reihe aufstellen müssen, zieht sich die Kamera zurück: Aus dem Off hört man die bellenden Befehle durch die eisige

Bilder, die sprechen:

erst nah, ...

... dann fern



Landschaft hallen; die optische Ferne verstärkt die Distanz; zwischen Kindern und Erwachsenen gibt es keine Berührung, keine Nähe, erst recht kein Mitleid. Deshalb kann das Auto auch zurückgeschickt und können die Kinder ihrem Schicksal überlassen werden: zu Fuß durch knöcheltiefen Schnee kilometerweit zu ihrem Dorf zu laufen.

Der (unsichtbare) männliche Interviewer vom Anfang ist – bis auf den Arzt Dr. Rahman, der Madi Spritzen gibt – der einzige, der ein wohlwollendes Wort an die Kinder richtet: Er interessiert sich für sie und ihr Leben. In ihm artikuliert sich nicht nur die Grundintention des Films, ihnen, den Ausgebeuteten, Vernachlässigten und Misshandelten, Stimme und Gesicht zu verleihen. In ihm hat Ghobadi auch sein filmästhetisches Konzept angedeutet, das hohe dokumentarische Anteile enthält. Wären nicht die kunstvollen Bildkompositionen, die immer wieder mit dezenten poetischen Verdichtungen arbeiten, könnte man ZEIT DER TRUNKENEN PFERDE auch als authentisches, nur wenig fiktionales Dokument verstehen. Daran ist – unabhängig vom inszenierten Charakter des Films – auch viel Wahres, weil sich die Laiendarsteller alle selbst „spielen“. Studioaufnahmen, teure Special Effects, Bühnenbilder oder Kostüme im herkömmlichen Sinne gibt es nicht in diesem Film, alles ist „echt“, dem wahren Leben entlehnt. Die Unmittelbarkeit vieler Szenen wie der eisige Schneemarsch oder der Aufruhr im Dorf, als Ayubs toter Vater auf einem Muli ins Dorf zurückgebracht wird, verdankt sich dieser intimen Nähe, wobei die Kunstfertigkeit vieler scheinbar schlichter, aber extrem aussagekräftiger Bildausschnitte nicht zu übersehen ist.

Die Szenen nach der Konfrontation mit dem Leichnam des Vaters geben davon ein beredtes Zeugnis. Für die Trauer bleibt nicht viel Zeit. Am Abend fängt die Kamera die fünf Kinder in ihrer schlichten Behausung ein, isoliert, wortlos, jeden in seiner Trauer; die Erzählstimme Amenehs informiert nach einer Weile über das Nötigste. Das nächste Bild zeigt aus großer Ferne eine weiße Schneelandschaft.

**Inszenierung
und dokumentarische
Wirkung**

Authentizität

schaft, durch die dumpfe Töne hallen. Ein Spur zieht sich bis zum Horizont. Drei Einstellungen später kracht eine Axt in einen Holzstamm: Ayub schlägt Brennholz. Das Licht und die Atmosphäre lassen für Mitteleuropäer weihnachtlich-winterliche Stimmung anklingen; dem Jungen aber läuft der Schweiß über die Stirn; mit Mühe wuchtet er das sperrige Bündel auf den Rücken und stampft durch die klirrende Kälte. Wie sehr er schon in die Rolle des Ernährers geschlüpft ist, spürt man in der folgenden Szene auf dem Friedhof, wo er Ameneh am Grab des Vaters heftig zurecht weist, weil sie Madi hierher geschleppt hat, um Gott um Hilfe anzuflehen. Das enge Verhältnis zwischen den Kindern hat sich verändert. Ayub ist jetzt der Herr im Haus; seine Ohrfeige sitzt, schmerzt aber vor allem seelisch. Noch hat sich die neue Rolle nicht verselbständigt, weshalb es wenig später zur kindlichen Aussöhnung zwischen beiden kommt. Dass Ayub in manchen Dingen schon viel länger die Stelle von Vater und Mutter eingenommen hat, wird an seinem Verhältnis zu Madi, „dem im gelben Anorak“, sichtbar. Der verkrüppelte Gnom ist mit 15 Jahren der Älteste der Geschwister. Mit Nachdruck achtet Ayub darauf, dass Madi seine Medikamente nimmt, ist erfinderisch und fürsorglich, wenn der Bruder Ausflüchte sucht, die bittere Medizin nicht schlucken zu müssen. Ayubs Liebe gilt allen Geschwistern, am meisten aber dem kranken Bruder. Für dessen Operation setzt er alles ein, selbst wenn das weit über seine Kräfte geht.

**Lichtgestaltung
erzeugt die At-
mosphäre**

**Madis gelber
Anorak**





Einzelbilder frieren das Leid ein

Wie sehr ihn sein zäher Überlebenswille bis an den Abgrund drängt, spürt man bei jedem Schritt auf dem schlammigen Pfad hinauf in die schneeüberwehten Berge zur Grenze, wo hüben wie drüben Kurdisch gesprochen wird, aber jeweils ein anderes Regierungssystem die Menschen niederhält. Auch unter den Schmugglern haben die Kinder kein Pardon zu erwarten. Solidarität gibt es nur unter Gleichaltrigen; der Junge im Unterstand auf der irakischen Seite legt Ayub das Geld für ein Poster mit dem Oberkörper eines Bodybuilders vor, das Ayub Madi schenken will: ein hypertrophes Hoffnungszeichen, das dem Behinderten wohl zeigen soll, dass Unmögliches manchmal doch möglich ist. Daran hält Ayub selbst eisern fest, weshalb er sich zwei Monate lang den unmenschlichen Strapazen unterwirft, die der Film mit wenigen gespenstischen Einzelbildern festhält, in denen sich graue Lasttierkarawanen durch zerklüftete Stein- und Schneemassen quälen. Zeit hat jenseits der städtischen Zivilisation (fast) kein Maß, wohl aber das Leiden, aus dem nur der Tod befreit. Das weiß auch Rojin, Ayubs Schwester, die seit dem Tod der Mutter schweigend deren Aufgaben übernommen hat. Mit ihrem Einverständnis verhandelt ihr Onkel mit einem anderen Clan um ihre Heirat, bei der es ihr um Madi, mehr aber noch um Ayub geht. Sie ahnt, dass Ayubs Trägerjob ihn noch eher als Madi ins Grab bringen könnte. Deshalb willigt sie in eine Heirat ein, wenn ihre neue Familie für Madis Operation aufkommt. Ungewöhnlich dialogfreudig und im Verhältnis zu anderen Sequenzen auch relativ lang inszeniert Ghobadi den Handel zwischen den Männern, die Reden halten und Tee schlürfen. Rojin serviert ihnen, ohne die Augen zu heben,

und zieht sich dann sofort wieder zurück. Madi sitzt derweilen fast wortlos dabei und traktiert den künftigen Schwager mit einem kindischen Spiel. Er spielt den Toren, obwohl er bisweilen ziemlich aufgeweckt wirkt, was auch mit seinen intelligenten Augen zusammenhängt, mit denen er die Zuschauer traurig und wissend fixiert.

Als schließlich Rojins Abschied ins Haus steht, sieht man zunächst weinende Frauen, die Rojin umarmen, dann dominieren nur noch Männer, die mit der Braut wie mit einer fetten Beute von dannen ziehen. Madi wird wie ein Gepäckstück in die Satteltasche eines Mulis gesteckt. Ayub schaut aus der Ferne zu, seine Züge sind aufgelöst, wieder ganz Kind, nachdem bei einer heftigen Auseinandersetzung über die Heirat die wechselnden Kameraperspektiven (von unten nach oben/von oben nach unten) den Streit zwischen ihm und seinem Onkel als heftiges Hin- und Her um die Rolle des Herrschers angedeutet haben. Jetzt läuft er dem Brautzug nach, hält aber Abstand. Mit ihm bleibt die Kamera auf einer kleinen Anhöhe stehen, nachdem der Tross um eine letzte Kehre gebogen ist, wo in der Senke der Clan des Bräutigams ein Freudenfeuer entfacht hat. Rojin wird von einer Menschenmenge geschluckt, nur ihr schwarz-rotkariertes Schultertuch leuchtet noch verschwommen aus dem Schwarzgrau der Fremden hervor. Plötzlich verstummen die Gesänge (eine der wenigen Szenen mit Musik), aufgebraute Stimmen dringen bis zu Ayub. Der Onkel läuft durch den Schnee hinunter, der Streit wird lauter, Rojin kommt mit Madi zurück, weil ihn ihre Schwiegermutter nicht akzeptiert. Am Ende wird das gebrochene Versprechen mit einem Muli ausgeglichen, mit dem Ayub, der Onkel und Madi sich schließlich auf den Rückweg machen. Die Kamera verharrt wie geschlagen und schaut den Dreien nach, die gesenkten Hauptes in der weiß-grauen Landschaft verschwinden. Ein Bild trostloser Verzweiflung, in dem das neblige Licht des einsetzenden Schneegestöbers wie ein Leichentuch wirkt, das alles unter sich begraben wird.

Der Landschaft kommt in ZEIT DER TRUNKENEN PFERDE eine wichtige erzählerische Rolle zu, obwohl sie meist nur nebenbei im Bild auftaucht. Die beißende Kälte, Eis und Schnee spiegeln nicht nur klimatische Bedingungen, sondern stehen als Metapher für ein Leben unterhalb des Existenzminimums. Bezeichnenderweise scheint im Dorf der Kinder oft die Sonne und sind die Trampelpfade zwischen den Häusern nicht unter Schneemassen begraben. Das Dorf bietet Schutz und ein Zuhause. Draußen, jenseits der ummauerten und vertrauten Zonen, zieht sich der Himmel zu, regnet oder schneit es in dicken, schweren Flocken ohne jeden idyllischen Ton; die durchweichten, aufgewühlten Schlamm- und Geröllpfade der Schmuggler sprechen für sich. Wenn die Kamera die eingemummten Gestalten und ihre Tiere in den Blick nimmt, blickt sie meist aus großer Distanz auf das Geschehen; dies ist die Welt, das „Spiel“ der Erwachsenen, die wie Ameisen wirken, unentwegt unterwegs, ferngesteuert und unnahbar. Manchmal trennt Ghobadi Szenen durch Himmelsbilder, blaukalte, mitleidslose Szenerie, über denen keine Macht wohnt, die sich des Schicksals der Kurden erbarmen würde. Nur zweimal färbt ein gelblich-roter Schimmer die Wolken wie ein Föhn- oder Frühlingssignal; bezeichnenderweise kehrt Ayub immer in sein Dorf zurück.

Durch Schuss-/ Gegenschuss-Verfahren und Unter- und Ober-sicht wird der Streit filmisch umgesetzt

Landschaft und Wetter als Metaphern

Wieder ist es Amenehs erzählerisches Talent, das eine Brücke zum Folgenden schlägt. Die Enttäuschung, der Schmerz um den Verlust der Schwester und das Ende seiner kleinen Notfamilie hat in Ayub einen verzweifelten Plan wachsen lassen: er will mit Madi und dem Muli in den Irak; der Verkauf des Tieres soll die Operation des Bruders finanzieren. Doch der Anführer weigert sich, ihn mitzunehmen. Erst als Ayub als Gegenleistung den kostenlosen Transport von zwei der gewaltigen Reifen anbietet, akzeptiert er. Bereits die Beladung wird zur Strapaze; Madi sitzt mit seiner gelben Jacke wie ein Außerirdischer zwischen dem verpackten Schmuggelgut, fremd und zerbrechlich. Doch Ayub schnallt ihn sich auf den Rücken, nun selbst ein menschlicher Packesel und will schon los, als Ameneh auftaucht, Brot für die Reise bringt und an die Rückkehr erinnert, bei der ihr Ayub ein Schulbuch mitbringen soll. Wenig später wird man durch die unruhige Handkamera zwischen die stampfenden Maulesel gerissen, auf die die Treiber wie wild einschlagen, weil nicht weit von ihnen Detonationen zu hören sind: ein Hinterhalt, Wegelagerer. Doch die Tiere sind zu erschöpft und durch den Schnaps zu betrunken. Sie stürzen, die schwere Last verrutscht, die Männer reißen an den Zügeln, doch es hilft nichts. Wäre die Situation nicht bis zum Äußersten gespannt, könnte man unwillkürlich an ein Winterbild von Breughel denken, wenn die ersten Reifen den verschneiten Hang hinterrollen und die Männer in kopfloser Flucht hinterher. Ayub und Madi scheinen verloren: niemand will ihnen helfen, das Muli ist am Ende, die Schüsse dröhnen immer näher.




Doch weder das Kind noch der Mann in Ayub gibt auf. Seine mit Fell ausgeschlagene Mütze könnte aus dem Afghanistan-Krieg stammen, sein Überlebenswille – und seine Liebe und Hingabe – aus mythischen Quellen. Von jenseits der Grenze, die ein Stacheldrahtverhau markiert, erblickt ihn die Kamera, wie er sich verbissen weiterkämpft und näher kommt; die gelbe Kapuze von Madi leuchtet hinter seinem Rücken. Dann steht er einen Augenblick still, ratlos, hinter sich die weiße Hölle, vor ihm unbekanntes, vermintes Terrain. Doch er wagt den Schritt, stolpert über den Stacheldraht, das Maultier fest am Zügel hinter sich. Dann ist die Leinwand wieder schwarz wie zu Beginn. Doch weder das Schicksal der Brüder noch das ihrer zurückgelassenen Geschwister sind an ein Ende gekommen. Auch der Film ist nicht zu Ende. Er wirft zahllose Fragen auf, die keine schnelle Antwort finden.

**Das Ende: ein
Schwarzbild**

ZEIT DER TRUNKENEN PFERDE

Fragen

- 
- ? Was wird aus Ayub, seinem Bruder und seinen Geschwistern?
 - ? Warum kümmert sich niemand um die verwaisten Kinder?
 - ? Charakterisieren Sie die Erwachsenen! Welche von ihnen lernt man kennen?
 - ? Vergleichen Sie Ayubs Kindheit mit der eines mitteleuropäischen Jungen?
 - ? Welche Rolle spielt die Schule und der Unterricht?
 - ? Wie viel versteht Madi von dem, was um ihn herum vorgeht?
 - ? Was spiegelt sich in den Gesichtern der einzelnen Kinder?
 - ? Warum spielen die Augen der Kinder eine so große Rolle?
 - ? Was erfährt man über die Kurden und ihr Schicksal diesseits und jenseits der Grenze?
 - ? Warum schmuggeln die Menschen? Was schmuggeln sie?
 - ? Welche Bedeutung hat die Farbe (der Landschaft, der Kleider, in der Wohnung)?
 - ? An welchen Stellen wird Musik eingesetzt, welche Rolle spielt sie dort? Welche Bedeutung hat das Kinderlied im ersten Drittel des Films (Sequenz 3)?
 - ? Wie wirken die vielen Nahaufnahmen?
 - ? Eine Totale ist eine Aufnahme, in der man einen Überblick bekommt, z. B. über eine Landschaft. Warum geht der Film mit Totalen so sparsam um? Welche Bedeutung haben die Totalen in diesem Film?
 - ? Wie würden Sie die beiden Schwarzbilder, die den Film rahmen, interpretieren?
 - ? Wo und warum erscheint der Film dokumentarisch, was deutet auf seinen fiktionalen Charakter hin?

- ? Was sagt der Film über das Schicksal der Frauen?
- ? Wie definiert er Männlichkeit, wie Kindheit?
- ? Was unterstützt den Zusammenhalt der Kinder?
- ? Warum ist der Film ein Plädoyer für Toleranz und für einen solidarischen Umgang untereinander?
- ? Kann der Film als Sinnbild für die Lage der Kurden betrachtet werden?



Sequenzprotokoll

Sequenz

Inhalt/Handlung

1. Schwarzbild, Titel und Credits in arabischer Schrift, Interviewer im Gespräch mit Ameneh
2. Arbeit auf dem Bazar
3. Rückfahrt durch verschneite Landschaft; Ameneh erzählt
4. Zwischenstopp: Schulbücher als Schmuggelware
5. Kinder werden von iranischen Soldaten gefilzt; müssen durch Schneefelder zu Fuß nach Hause
6. Medizin für Madi; seine Geschwister kümmern sich um ihn
7. Leiche des Vaters wird ins Dorf gebracht
8. Abends in der Wohnung; Ameneh erzählt
9. Ayub schlägt Brennholz
10. Ameneh und Medhi auf dem Friedhof
11. Injektion für Madi; Gespräch Ayub – Arzt
12. Umschlagplatz der Schmuggler; Ameneh erzählt
13. Erste Tour in die Berge Richtung Irak
14. Handgemenge über den Trägerlohn
15. Unterstand im Irak; Dialog zwischen den Jungen; Ayub kauf Poster für Madi
16. Rückweg; Geschenk für Madi
17. Leseunterricht in der Schule
18. Neuer Schmuggelgang; Ameneh erzählt, Hinterhalt, Flucht
19. Rojin soll verheiratet werden; der Onkel regelt die Formalitäten
20. Auseinandersetzung zwischen Onkel und Ayub wegen der Heirat
21. Gespräch Ayub – Rojin
22. Arzt kommt, um Madi eine letzte Injektion zu geben
23. Rojin wird abholt; Brautzug durchs Gebirge
24. Streit um Madi
25. Ameneh erzählt; Ayub will im Irak das Muli verkaufen
26. Aufbruch; Ameneh bringt Proviant; Ayub trägt Madi
27. Neuer Hinterhalt, heillose Flucht
28. Ayub bleibt mit Madi zurück
29. An der Grenze; Stacheldraht
30. Schwarzbild; Abspann





Materialien

Kurdistan und die Kurden



Die Kurden sind ein Volk ohne Land, mit über 20 Millionen Menschen die größte Nation ohne Staat. Sie zählen zu den indogermanischen Völkern und leben in einer Region, die in der Antike als Hoch-Mesopotamien bezeichnet wurde; seit 1150 heißt ihr Siedlungsgebiet Kurdistan. Es umfasst eine Fläche von rund 500.000 Quadratkilometern und wurde nach dem Ende des Osmanischen Reiches 1923 zwischen den neu entstandenen Staaten Türkei, Iran, Irak und Syrien aufgeteilt. Da sich die Kurden bis ins 20. Jahrhundert hinein primär als Angehörige bestimmter Stämme verstanden, entwickelte sich ein kurdisches Nationalgefühl erst als Reaktion auf die Zentralisierungs- und Assimilierungstendenzen der neuen Staatsgebilde.

Die unwegsame Gebirgsgegend Kurdistans war lange eine natürliche Grenze zwischen dem Osmanischen und dem Persischen Reich. 1514 kam es zu einem türkisch-kurdischen Pakt, der den Kurden eine weitgehende Autonomie im Gegenzug zu militärischer Unterstützung gegen das persische Reich zugestand. Während einer bald 300-jährigen Friedensperiode konnte sich eine reiche und eigenständige Kultur entwickeln. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts annektierte das osmanische Reich jedoch das Land, was viele Aufstände nach sich zog, die von den Türken mit Unterstützung der Deutschen und der Engländer niedergeschlagen wurden. 1920 wurde auf der Konferenz von Sèvres das Recht auf Gründung eines Staates Kurdistan zwar anerkannt, doch mit dem Friedensvertrag von Lausanne (1923) wieder zur Makulatur. Bei den Staatsgründungen der Türkei und seiner Nachbarländer wurden die Belange der Kurden nicht berücksichtigt.

Heute lebt die Mehrheit der Kurden in der Türkei, wo ihre kulturelle Eigenständigkeit gelehrt wird. Die Kurden sind Opfer einer intensiven Politik der Assimilation, der Deportation, der Zerstreuung und der systematischen Ausrottung ihrer Eliten. Ihre Sprache und alle kulturellen Ausdrucksformen sind untersagt. Nach dem Militärputsch von 1980 und der Gründung von Öcalans Arbeiterpartei Kurdistans (PKK) entbrannte ein Guerillakrieg, der 37.000 Todesopfer, darunter rund 5.000 türkische Soldaten, forderte. Drei Millionen kurdische Zivilisten wurden umgesiedelt, 4.000 Dörfer zerstört, viele Intellektuelle von Todeskommandos ermordet. Unter der radikalen Guerilla hatte auch die kurdische Bevölkerung zu leiden, weil die ideologisch stramm ausgerichtete PKK einen totalitären Anspruch entfaltete. Trotz der Gefangennahme Öcalans im Juni 1999 und der Auflösung der PKK hält der Druck gegen jede Form kurdischer Identitätsbildung in der Türkei weiter unvermindert an.

Im Irak ist die kurdische Minderheit (3,5 bis 5 Millionen) seit dem 2. Golfkrieg 1991 und der im Anschluss an den Krieg errichteten nördlichen Flugverbotszone der Kontrolle Saddam Husseins entzogen. Ursprünglich hatte der Irak als erster Staat die Rechte der Kurden im Rahmen seines Gemeinwesen garantiert. Doch als 1968 die Baath-Partei an die Macht gelangte, begann eine Politik der Umsiedlung und Vertreibung, die in den 80er Jahren während des 1. Golfkrieges, dem Iran-Irak-Krieg, in einem beispiellosen Vernichtungsfeldzug mündete. 1988 wurde die kurdische Stadt Halabja mit Giftgas bombardiert; mehr als 5.000 Frauen und Kinder kamen qualvoll ums Leben. Insgesamt wurden über 4.500 Dörfer und rund zwanzig Städte dem

Erdboden gleich gemacht, 1,5 Millionen kurdische Bauern in Lager interniert und 400.000 getötet. Im Schutz der UNO-Resolution hat sich inzwischen neues Leben entwickelt; rund siebzig Prozent der zerstörten Dörfer und Städte wurden wieder aufgebaut.

Auch im Iran sind die Kurden massiven Diskriminierungen ausgesetzt, die sich unter anderem auch aus einem religiösen Gegensatz speisen. Die Kurden bekennen sich mehrheitlich zum sunnitischen Islam, während das Ayatollah-Regime die schiitische Konfession repräsentiert. Bereits zu Zeiten des Schah waren die 3,5 bis 7 Millionen Kurden massiven Repressionen ausgesetzt. Neben einer rigiden politischen und kulturellen Unterdrückung wurde die kurdische Minderheit im Norden des Landes gezielt in Unterentwicklung gehalten – eine Politik, derer sich auch die Türkei und der Irak bedienen. Nach dem Sturz von Resa Pahlawi und dem zeitweiligen Zerfall der zentralstaatlichen Herrschaftsstrukturen entstand für einige Zeit eine autonome Selbstverwaltung, die vom islamischen Regime aber bald militärisch beendet wurde; sunnitische Moscheen wurden zerstört, die Jugendlichen in den Schulen umerzogen, iranische Kurdenführer auch im Ausland Opfer von Mordanschlägen. Ein kurdischer Aufstand wurde 1985 brutal niedergeschlagen; 40.000 Menschen

verloren dabei ihr Leben. Nach dem Tod von Khomeini hofften viele auf Erleichterung; doch die Repressionen halten an. Nach der Einführung der nördlichen Sicherheitszone flohen viele Kurden in den Irak, ohne vor Bombenattentaten oder Anschlägen sicher zu sein.

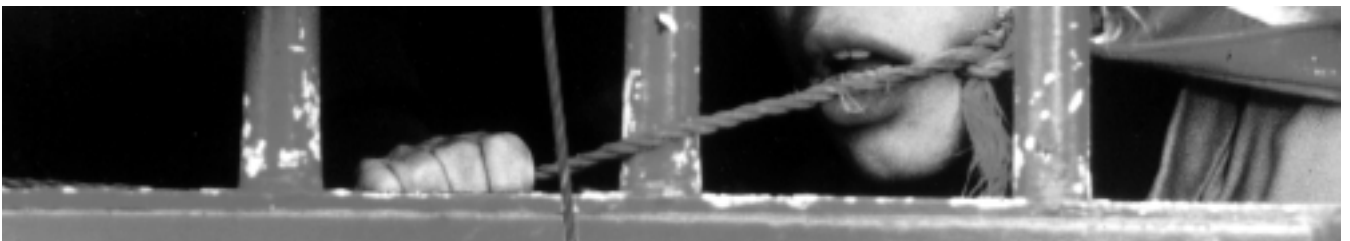
Die 1,5 Millionen in Syrien lebenden Kurden haben als Gemeinschaft keine sprachlichen oder kulturellen Rechte. Außerdem wird über 300.000 syrischen Kurden die syrische Nationalität willkürlich vorenthalten. Sie dürfen nicht in den öffentlichen Diensten arbeiten und werden in Syrien als Ausländer betrachtet.

Rund eine halbe Million Kurden lebt außerdem in Gebieten der ehemaligen UdSSR.

Das kurdische Volk ist zum Opfer seiner Geographie, der Geschichte und zweifellos auch der mangelnden Weitsicht seiner eigenen Führer geworden und lebt heute zerstreut in mehreren Ländern. Doch es kämpft weiter für sein Überleben, den Fortbestand seiner Sprache und seiner Kultur.

Quellen:

Völkermord an den Kurden. Eine Dokumentation der Gesellschaft für bedrohte Völker, Frankfurt 1991
Kurdistan und die Kurden, Göttingen 1984-86
Presseheft



ZEIT DER TRUNKENEN PFERDE

Literaturhinweise

Barbara Felsmann: Hinter dem Schleier.
Iranische Kinderfilme dringen in tabuisier-
te Bereiche vor. In: film-dienst 10/2000

Kurdistan und die Kurden. Göttingen
1984-1986

Urs Richter: Das Neue Iranische Kino.
In: [www.filmtext.com/themen/essays/
dasneueiranischekino.htm](http://www.filmtext.com/themen/essays/dasneueiranischekino.htm)

Völkermord an den Kurden. Dokumentation
der Gesellschaft für bedrohte Völker.
Frankfurt 1991

Internet:

www.uni-kassel.de/fb10/frieden

www.gfbv.de/voelker/nahost/

www.hist.net/kieser/kurs.html

[www.hls.sha.bw.schule.de/konflikt/
index.htm](http://www.hls.sha.bw.schule.de/konflikt/index.htm)



Was ist ein Kino-Seminar?



Ein Kino-Seminar kann Möglichkeiten eröffnen, Filme zu verstehen. Es liefert außerdem die Chance zu fächerübergreifendem Unterricht für Schüler schon ab der Grundschule ebenso wie für Gespräche und Auseinandersetzungen im außerschulischen Bereich. Das Medium Film und die Fächer Deutsch, Gemeinschafts- und Sachkunde, Ethik und Religion können je nach Thema und Film kombiniert und verknüpft werden.

Umfassende Information und die Einbeziehung der jungen Leute durch Diskussionen machen das Kino zu einem lebendigen Lernort. Die begleitenden Film-Hefte sind Grundlage für die Vor- und Nachbereitung.

Filme spiegeln die Gesellschaft und die Zeit wider, in der sie entstanden sind. Basis und Ausgangspunkt für ein Kino-Seminar sind aktuelle oder themenbezogene Filme, z. B. zu den Themen: Natur, Gewalt, Drogen oder Rechtsextremismus.

Das Kino eignet sich als positiv besetzter Ort besonders zur medienpädagogischen Arbeit. Diese Arbeit hat innerhalb eines Kino-Seminars zwei Schwerpunkte.

1. Filmsprache

Es besteht ein großer Nachholbedarf für junge Menschen im Bereich des Mediums Film. Filme sind schon für Kinder ein faszinierendes Mittel zur Unterhaltung und Lernorganisation.

Es besteht aber ein enormes Defizit hinsichtlich des Wissens, mit dem man Filme beurteilen kann.

Was unterscheidet einen guten von einem schlechten Film?

Welche formale Sprache verwendet der Film?

Wie ist die Bildqualität zu beurteilen?

Welche Inhalte werden über die Bildersprache transportiert?

2. Film als Fenster zur Welt

Über Filme werden viele Inhalte vermittelt: Soziale Probleme einer multikulturellen Gesellschaft, zwischenmenschliche Beziehungs- und Verhaltensmuster, Geschlechterrollen, der Stellenwert von Familie und Peergroup, Identitätsmuster, Liebe, Glück und Unglück, Lebensziele, Traumklischees usw.

Die in einem Kino-Seminar offerierte Diskussion bietet Kindern und Jugendlichen die Möglichkeit, gesellschaftliche Problemfelder und die im Film angebotenen Lösungsmöglichkeiten zu erkennen und zu hinterfragen. Sie können sich also bewusst zu den Inhalten, die die Filme vermitteln, in Beziehung setzen und ihren kritischen Verstand in Bezug auf Filmsprache und Filminhalt schärfen.

Das ist eine wichtige Lernchance, wenn man bedenkt, dass Filme immer stärker unsere soziale Realität beeinflussen und unsere Lebenswelt prägen.

Kino für Toleranz

**Filme, die Ausblicke eröffnen.
Filme, die Menschen und Länder vorstellen.
Filme, die Lebensläufe zeigen.**

Filme zum Diskutieren.

I. VOM ZUSAMMENLEBEN UND VON TOLERANZ

Anam, BR Deutschland 2001, Buket Alakus

Angst essen Seele auf, BR Deutschland 1973, Rainer Werner Fassbinder

Chocolat, USA 2000, Lasse Hallström

Kiriku und die Zauberin, Frankreich 1998, Michel Ocelot

Jalla! Jalla!, Schweden 2000, Josef Fares

II. FREMDE KULTUREN

Ali Zaoua – Auf den Straßen von Casablanca, Marokko/Frankreich/Belgien 2000, Nabil Ayouch

Gadjo dilo – Geliebter Fremder, Frankreich/Rumänien 1997, Tony Gatlif

Zeit der trunkenen Pferde, Iran 2000, Bahman Ghobadi

Monsoon Wedding – Eine indische Hochzeit, Indien 2001, Mira Nair

Reise nach Kandahar, Iran 2001, Mohsen Makhmalbaf

III. LEBENSWEGE: VON MIGRANTEN UND SESSHAFTEN

Karakum – Das Wüstenabenteuer, BR Deutschland/Turkmenistan 1993, Arend Agthe

Kolya, Tschechische Republik/Großbritannien/Frankreich 1996, Jan Sverák

Marie-Line, Frankreich 2000, Mehdi Charef

Nirgendwo in Afrika, BR Deutschland 2001, Caroline Link

www.kino-fuer-toleranz.de

KINO FÜR TOLERANZ ist ein Projekt des Instituts für Kino und Filmkultur und der Bundeszentrale für politische Bildung. Es wird gefördert aus Mitteln des Bundesministeriums für Familie, Senioren, Frauen und Jugend im Rahmen des Aktionsprogramms „Jugend für Toleranz und Demokratie – gegen Rechtsextremismus, Fremdenfeindlichkeit und Antisemitismus“ und in Kooperation mit den Filmverleihern und den Kinoverbänden Cineropa e.V. und AG KINO durchgeführt.