

■ JOHANNES PAUSE

## Der Antagonismus der Räume und die Militanz des Blicks. Gillo Pontecorvos *Battaglia di Algeri*

### I. Ein Schlüsselwerk des politischen Kinos

Gillo Pontecorvos 1966 gedrehter Film *Battaglia di Algeri* steht für die Entwicklung eines neuen filmischen Szenarios, in dem sich die Dramaturgie der Handlung an den Entwicklungsdynamiken kolonialer Konflikte orientiert.<sup>1</sup> Im Mittelpunkt dieses Szenarios steht in der Regel eine konkrete Stadt oder ein Land, jedenfalls aber ein deutlich als begrenzt markierter, eigenen Gesetzmäßigkeiten unterworfenen Handlungsraum, der selbst zu einem der wesentlichen Akteure des Films wird. Die Narration orientiert sich an der Eskalationslogik des hier stattfindenden Konfliktes, die durch die konkreten Erlebnisse und Entscheidungen der Filmfiguren angetrieben oder vermittelt wird. Zugleich trennt sie den ›Innenraum‹ des Konfliktes von einem zumeist unsichtbar bleibenden politischen ›Außenraum‹, der in der Regel mit den politischen, wirtschaftlichen und geheimdienstlichen Zentren Europas oder der USA gleichgesetzt wird. Er erscheint für die Entwicklung der Handlung insofern als konstitutiv, als dass von ihm aus der Konflikt maßgeblich vorstrukturiert und gesteuert wird. Indem sich im Verlauf der Handlung die filmisch entworfene räumliche Struktur der Krisenregion verändert, entsteht eine bestimmte topologische Konstellation und Dynamik, die es erlaubt, den filmischen Handlungsraum als experimentelle Erkundung kolonialer Situationen und den Film selbst als politische Theorie zu lesen.<sup>2</sup>

Auch wenn das filmische Szenario der Konfliktregion auf sehr unterschiedliche außerfilmische Situationen referenziert, bildet es im Lauf der Zeit bestimmte inhaltliche und ästhetische Paradigmen aus, die verschiedene koloniale und postkoloniale Krisen als miteinander vergleichbar und aufeinander übertragbar erscheinen lassen. Diese Übertragbarkeit wird etwa durch das berühmte Pentagon-Screening von *Battaglia di Algeri* im Jahr 2004 illustriert: Die Zuschauer – hochrangige Vertreter aus Militär und Politik inklusive des damaligen Präsidenten George W. Bush – wurden bei dieser Aufführung dazu angehalten, den Kampf der französischen Armee gegen die algerische Befreiungsfront FLN Mitte der 1950er-Jahre, welcher Thema des Films ist, auf die aktuelle Situation der US-Truppen im Irak zu übertragen, wobei das Hauptaugenmerk auf Möglichkeiten und Folgen der französischen ›Verhörmethoden‹, also der im Film eindringlich zur Darstellung gebrachten Folter lag.<sup>3</sup> Diese eigentümliche Anschlussfähigkeit von Pontecorvos Film, der auch zuvor wiederholt militärisch und politisch motivierte Aufführungen erlebte, lässt deutlich werden, dass hier nicht nur das ›Abbild‹ eines konkreten Bürgerkriegs produziert, sondern offenbar eine generellere Logik kolonialer Konflikte modelliert wird, die Übertragungen und Analogieschlüsse geradezu herausfordert. Einem Planspiel ähnlich, entwirft der Film ein konkretes Szenario, das etwa das Verhältnis der Konfliktparteien, die temporale Entwicklungsdynamik des Konfliktes oder die Möglichkeiten und Folgen politisch-militärischer Strategien modelliert. Insbesondere der Raum unterliegt in diesem Szenario einer militärischen Logik, denn die Konfliktparteien operie-

1 Zum Konzept der Kontaktzone vgl. Mary Louise Pratt, *Arts of the Contact Zone*, in: *Profession 91* (1991), S. 33–40.

2 Zum filmwissenschaftlichen Begriff der Topologie vgl. Laura Frahm, *Jenseits des Raums. Zur filmischen Topologie des Urbanen*, Bielefeld 2010.

3 Vgl. Michael J. Shapiro, *Cinematic Geopolitics*, London 2009, S. 3.

ren hier nicht nur von verschiedenen Ausgangspunkten aus, sondern strukturieren die von ihnen beherrschten Teile der Stadt auf unterschiedliche, nachgerade ›antagonistische‹ Weise, sodass sich schon aus den architektonischen Elementen sowie aus der handlungslogischen Gestaltung des Raums eine politische Logik ableiten lässt. Auf diese Weise entsteht, wie Frederic Jameson erläutert hat, eine »cognitive map«, die nicht bloß als vereinfachte Repräsentation einer konkreten historischen Situation, sondern als mentale Repräsentation und Modellierung gesellschaftlicher Realität insgesamt lesbar ist.<sup>4</sup>

Dass die Bush-Administration ausgerechnet auf *Battaglia di Algeri* verfiel, ist somit kein Zufall. Schon die bewegte Rezeptiongeschichte von Pontecorvos Film macht diesen als hochbrisantes Werk kenntlich, das sich immer von neuem als ebenso skandalträchtig wie politisch anschlussfähig erwies. So gewann der Film, der in Algerien selbst ein Erfolg war, vor allem aber internationale Aufmerksamkeit generieren sollte, 1966 in Venedig zunächst den Goldenen Löwen und wurde für drei Academy Awards nominiert. Zudem war er mitverantwortlich dafür, dass der algerische Unabhängigkeitskampf für viele andere afrikanische und südamerikanische Länder Vorbildcharakter erhielt. In England und Frankreich wurde er jedoch sofort verboten und blieb bis 1970 ohne Aufführung. Eine Vorführung des Films in französischen Kinos und im französischen Fernsehen wurde durch massive politische Einflussnahme nicht zuletzt der OAS auch danach verhindert; erst 2004 wurde er erstmals auf *Arte* gezeigt. Vor allem die Folterszenen und die Nähe, die auf ästhetischer Ebene zwischen französischem Militär und NS-Truppen hergestellt wurde, wurden massiv kritisiert. In den 1990er-Jahren war der Film aufgrund dieser schwierigen Vorgeschichte nur als inoffizielle VHS-Kopie erhältlich; eine Wiederaufführung im Kino sowie die Herausgabe einer offiziellen DVD erfolgten erst in den Jahren 2003 und 2004.

Seit den 1960er-Jahren ist zudem eine Folge nicht-öffentlicher Screenings des Films belegt, die deutlich macht, dass *Battaglia di Algeri* kaum jemals als ›Unterhaltung‹ wahrgenommen wurde, sondern vielmehr als geeignet galt, als filmisches Instrument des politischen Kampfes verwendet zu werden – vor allem deshalb mag er der Bush-Administration als authentisches Dokument eines asymmetrischen Krieges erschienen sein. So wurde der Film angeblich schon in den 1960er-Jahren im Rahmen der Ausbildung südamerikanischer Polizeieinheiten für den antiterroristischen Kampf aufgeführt. Auf der anderen Seite setzten unter anderem die »Black Panther«, die Irish Republican Army sowie diverse arabische Terrorgruppen den Film, der auch Andreas Baader beeinflusst haben soll, als Schulungsvideo für den Guerillakampf in den Städten ein.

Bereits die Entstehungsgeschichte von Pontecorvos Film war durch politische Funktionalisierungen geprägt: So wurden die Panzer, die Houari Boumedienne 1965 bei seinem Staatsstreich gegen Ahmed Ben Bella einsetzte, angeblich deshalb von der Bevölkerung ignoriert, weil man sie für einen Bestandteil der Dreharbeiten hielt.<sup>5</sup> Dass der Film der auf nostalgische Verklärung des Widerstandkampfes, Personenkult und Nationalismus ausgerichteten Propaganda des neuen Boumedienne-Regimes<sup>6</sup> letztlich jedoch nur bedingt in die Hände spielte, lag vor allem an der Rigorosität, mit der Pontecorvo die Militanz des Kampfes nicht nur zur Darstellung brachte, sondern aus politischer (und nicht moralischer) Perspektive auch einer Kritik unterzog: Die Lösung des Konfliktes, so deutet das Ende des Films an, liegt gerade nicht in einer Militarisierung des Raums und der Blicke, sondern in der Herstellung eines anderen, ›dritten‹ Raums, der sich der Logik des Konfliktes widersetzt.

4 Vgl. Fredric Jameson, Cognitive Mapping, in: Cary Nelson/Lawrence Grossberg (Hg.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Urbana, IL 1988, S. 347–360.

5 Vgl. Martin Evans/John Phillips, *Algeria. Anger of the Dispossessed*, New Haven 2007, S. 80.

6 Vgl. Vijay Prashad, *The Darker Nations. A People's History of the Third World*, New York 2007, S. 131.

Ohne jeden Zweifel kann *Battaglia di Algeri* also als ein Schlüsselwerk in der Geschichte des politischen Films begriffen werden. Als Thriller, Autorenfilm und erster Spielfilm des unabhängigen Algeriens gehört er sowohl dem »First« und »Second Cinema« – also dem Genrekino der großen Filmstudios vor allem Hollywoods und dem kritischen Autorenkino Europas – als auch dem »Third Cinema« ehemals kolonisierter Staaten an, wobei gerade die Übertragbarkeit und Verallgemeinerbarkeit, welche der Film dem dargestellten Konflikt verleiht, aus der Perspektive des Third Cinemas als problematisch erscheint, wird mit ihm doch ein konkreter historischer Freiheitskampf zu einer »timeless tragedy« verallgemeinert.<sup>7</sup> Sein gleichwohl immenser Einfluss begründet sich, so die These des vorliegenden Aufsatzes, vor allem durch seine Gestaltung des filmischen Raums, die eine spezifische Struktur der kolonialen Wirklichkeit insgesamt entwirft und mit der sich somit ein Orientierungsversprechen verbindet. Aus der räumlichen Logik der Konfliktzone leitet sich dabei auch eine bestimmte Entfaltungsdynamik des Konfliktes selbst ab, die, wie im Folgenden gezeigt werden soll, im Wesentlichen einer an Hegel geschulten, dialektischen Bewegung folgt.

## II. Die antagonistische Raumordnung

Als eine der ersten Spielfilmproduktionen des postkolonialen Algeriens thematisiert *Battaglia di Algeri* mit dem Algerienkrieg einen der blutigsten kolonialen Konflikte der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg. Ursprünglich war der Film ein Projekt Saadi Yacefs, eines ehemaligen Anführers der algerischen nationalen Befreiungsfront FLN, der in Algier den Widerstand steuerte und im Film unter falschem Namen, aber in authentischer Funktion zu sehen ist. Bereits während des Konfliktes hatte der FLN große Mühen unternommen, internationale Massenmedien zu nutzen, um für das eigene Anliegen auch außerhalb Algeriens Akzeptanz zu schaffen. Kurz nach der Unabhängigkeit gründete Yacef dann die Produktionsfirma *Casbah Films* und überredete den italienischen Filmemacher Gillo Pontecorvo zur Verwirklichung seines Filmprojekts. Pontecorvo wurde zwar absolute künstlerische Freiheit zugesagt, doch Yacefs Treatment blieb der Ausgangspunkt des Films und ersetzte zugleich Überlegungen, die Pontecorvo gemeinsam mit Franco Solinas zu einem früheren Zeitpunkt bereits zu einem möglichen Algerien-Film angestellt hatte. Während der Dreharbeiten sah sich Pontecorvo zudem mit einer brisanten politischen Situation konfrontiert, in der sich die neue algerische Nation bereits zu einem autoritären Ein-Parteien-Staat gewandelt hatte, der mit inneren Unruhen und gewaltsamen Umbrüchen zu kämpfen hatte.

Vor allem aufgrund der geringen finanziellen Mittel drehte Pontecorvo in Schwarz-Weiß und in erster Linie mit Schulterkamas. Aus der Not machte er jedoch schnell eine Tugend: Pontecorvo entwickelte eigens für den Film eine besondere Newsreel-Ästhetik, die den Eindruck erzeugte, der Film bestünde zumindest teilweise aus authentischem Filmmaterial. Zum Einsatz kamen Kameras und Objektive, die normalerweise zur Herstellung von Wochenschauaufnahmen verwendet wurden, und dem Filmmaterial wurde nachträglich in einem aufwändigen Verfahren eine zusätzliche künstliche Grobkörnigkeit verliehen. So ist der Film bis heute vor allem für seine »schmutzige« Ästhetik bekannt, die ihm einen nachgerade dokumentarischen Charakter verleiht. Dieser wird durch das filmische Reenactment historischer Schlüsselmomente noch verstärkt, das auch für andere politische Filme dieser Zeit – etwa jene Francesco Rosis<sup>8</sup> – charakteristisch ist.

7 Mike Wayne, *Political Film. The Dialectics of Third Cinema*, London 2001, S. 23.

8 Vgl. hierzu Johannes Pause, *Omertà, Trauma, Paranoia. Das Schweigen der Ereignisse in Francesco Rosi Salvatore Giuliano (1962) und Il Caso Mattei (1972)*, in: Julia Barbara Köhne (Hg.), *Trauma und Film. Inszenierungen eines Nicht-Repräsentierbaren*, Berlin 2013, S. 195–217.

Das Haus des FLN-Führers, das am Ende des Films von den Franzosen gesprengt wird, baute Pontecorvo etwa genau an jener Stelle noch einmal auf, an der es einige Jahre vorher tatsächlich zerstört worden war. Pontecorvo arbeitete dabei fast ausschließlich mit Laiendarstellern: Die Bevölkerung der Kasbah, dem von der indigenen algerischen Bevölkerung bewohnten, um eine spätmittelalterliche Burg (»Kasbah«) entstandenen Viertel Algiers, wurde von den nach 1962 aus dem Landesinneren dorthin gezogenen Einwohnern gespielt, während der Part der Franzosen von westlichen Touristen übernommen wurde.<sup>9</sup>

Trotz dieses sorgfältig hergestellten Authentizitätseindrucks war es Pontecorvo stets besonders wichtig zu betonen, dass es sich bei *Battaglia di Algeri* nicht um einen Dokumentar-, sondern um einen Spielfilm handelte.<sup>10</sup> Vor den ersten Aufführungen des Films wurden in den Kinos so etwa Schilder gezeigt, die versicherten, dass keine authentischen Aufnahmen im Film verwendet wurden. Dieser inszeniert sich somit als quasi-dokumentarisch – und warnt gleichzeitig davor, genau so gelesen zu werden. Das oftmals kolportierte Prinzip der »dittatura della verità«,<sup>11</sup> der »Diktatur der Wahrheit«, dem Pontecorvo folgte, meint insofern keinen schlichten Abbild-Realismus: Der Film nähert sich der Wirklichkeit so weit wie möglich an, sucht sich von der Studio-Ästhetik Hollywoods abzugrenzen und markiert kraft seiner Ästhetik einen hohen, für die Gattung des Spielfilms ungewöhnlichen epistemologischen Anspruch. Gleichwohl gibt er stets zu erkennen, dass es sich bei seiner Darstellung des Geschehens um eine bestimmte Rekonstruktion handelt, die die Ereignisse bereits auf gewisse Weise interpretiert und mit Sinn versieht, und setzt sich so auch von dem manipulativen Einsatz dokumentarischen Materials ab, welcher für das Boumedienne-Regime charakteristisch war.<sup>12</sup> Nicht zuletzt dadurch, dass das Medium Film innerhalb der Handlung selbst als parteiliches, ja militärisches, in die Konfliktlogik selbst involviertes Medium eingeführt wird, wird deutlich, dass Filme niemals eine neutrale, »unverfälschte« Ablichtungen vorfilmischer Wirklichkeit liefern, sondern die durch bestimmte Prämissen bereits kategorisierte und orientierte Inszenierung eines historischen Geschehens.

Die Handlung von *Battaglia di Algeri* konzentriert sich auf die titelgebende Schlacht um Algier, die mit der Abriegelung der Stadt durch die französische Armee im Januar 1957 einsetzt – eine räumliche Einschränkung, die Yacef zufolge bei den algerischen Zuschauern für gewisse Irritationen sorgte, da der Befreiungskampf mit ähnlicher Härte und mehr Erfolg auch in anderen Regionen des Landes geführt worden war – nicht zuletzt durch den neuen Staatschef Boumedienne.<sup>13</sup> In einem asymmetrischen, »schmutzigen« Krieg, in dem Terroranschläge des FLN und Strafaktionen der französischen Armee beständig aufeinander folgen, wird die Kommandostruktur des FLN dabei vorerst von der französischen Armee zerschlagen, bevor die Revolution schließlich doch noch gelingt. Durch die Konzentration auf die Stadt Algier, die während des ganzen Films kein einziges Mal verlassen wird, bildet Pontecorvo einen scheinbar hermetisch geschlossenen Kosmos, in dem Kolonialmacht und Kolonisierte sich ohne Ausweg gegenüber ste-

9 Zur Entstehung des Films vgl. Gillo Pontecorvo, *The Battle of Algiers. An Adventure in Filmmaking*, in: *American Cinematographer* 48 (1967) 4, S. 266–269, sowie Carlo Celli, Gillo Pontecorvo. *From Resistance to Terrorism*, Lanham 2005, S. 50ff.

10 Vgl. Jonathan White, *Italy. The Enduring Culture*, London 2000, S. 253f.

11 Pontecorvo selbst spielt in Interviews den Begriff der Wahrheit gegen jenen der Fiktion aus, macht jedoch gleichzeitig stets deutlich, dass auch diese Wahrheit eine gestaltete ist. Vgl. Edward Said, *The Dictatorship of Truth. An Interview with Gillo Pontecorvo*, in: *Cineaste* 25 (2000) 2, S. 24–25.

12 Vgl. Valerie Orlando, *Historiographic metafiction in Gillo Pontecorvo's La bataille d'Alger. Remembering the »forgotten war«*, in: *Quarterly Review of Film and Video* 17 (2000) 3, S. 261–271.

13 Vgl. Nicholas Harrison, *An Interview with Saadi Yacef*, in: *Intentions. International Journal of Postcolonial Studies* 9 (2007) 3, S. 405–413, hier S. 412.

hen. Mit den beiden Seiten verbinden sich unterschiedliche Raum- und Identitätslogiken, die im Film stets direkt aufeinander bezogen werden. Das Schicksal des algerischen Widerstandskämpfers Ali Ammar, das im Fokus des Films steht, lässt zugleich kenntlich werden, dass im Rahmen dieses Konflikts eine abweichende Individualität kaum möglich ist: Gehorcht Ali als Kleinkrimineller noch ganz den Wahrnehmungs- und Herrschaftsregimen der Franzosen, wird er im Verlauf des Films zu einem der Köpfe des FLN, wobei sein Schicksal insofern exemplarisch für die gesamte algerische Bevölkerung steht, als dass es für Ali kaum alternative Lebenswege und -entscheidungen zu geben scheint.

Beide Fraktionen scheinen somit weniger aus individuellen Motiven denn aus einer aus der Logik des Konfliktes selbst resultierenden Mechanik heraus zu agieren.<sup>14</sup> Im Film treten Kolonialmacht und Kolonisierte dabei nur streng getrennt voneinander auf: Algerier und Franzosen existieren in unterschiedlichen, antagonistisch organisierten Räumen, die durch Blickrichtungen oder die architektonische Gestaltung zudem als streng hierarchisch organisiert inszeniert werden. Eine Szene des Films zeigt etwa einen algerischen Straßenkehrer, der von den Franzosen aus den *Belle etages* ihrer Häuser beschimpft wird, wobei der abgeschlossene, hochgelegene Raum der Franzosen von der offenen Straße, auf welcher sich der Algerier befindet, deutlich getrennt bleibt.



**Abb. 1:** In *Battaglia di Algeri* (I 1966, R: Gillo Pontecorvo, DVD Argent Films 2003) sind Franzosen und Algerier räumlich stets strikt voneinander getrennt.

Bereits zu Beginn des Films werden aus der Vogelperspektive die zwei Teilstädte, aus denen Algier besteht, einander gegenübergestellt. Abwechselnd zeigt die Kamera im Fortgang des Films konkrete Orte in beiden Teilen der Stadt, die optisch in direktem Kontrast zueinander stehen und auch handlungslogisch aufeinander bezogen sind, was durch zahlreiche Einstellungen verdeutlicht wird, die den Blick von der einen auf die andere Seite der Stadt führen. Dieser Antagonismus der Räume führt dazu, dass die beiden Konfliktparteien jeweils als homogene Einheiten konstruiert werden: »Auf die Formel ›Alle Eingeborenen sind gleich‹ antwortet der Kolonisierte: ›Alle Kolonialherren sind gleich‹<sup>15</sup>, schrieb bereits Fanon, der den kolonialen Konflikt als »Zusammentreffen zweier von Geburt an antagonistischer Kräfte« und die koloniale Welt als »manichäische Welt« charakterisierte.<sup>16</sup> Fanons Theorie des kolonialen Kampfes, auf die Pontecorvo sich ausdrücklich

14 Vgl. Murray Smith, *The Battle of Algiers. Colonial Struggle and Collective Allegiance*, in: John David Slocum (Hg.), *Terrorism, Media, Liberation*, New Brunswick, NJ 2005, S. 94–110, hier S. 101.

15 Frantz Fanon, *Die Verdammten dieser Erde*, Frankfurt a. M. 1967, S. 70f.

16 Ebd., S. 27 u. 34.

bezog, ist hier wie auch an anderen Stellen des Films deutlich erkennbar.<sup>17</sup> So wird die radikale Unterschiedlichkeit der antagonistischen Kräfte nach Fanon ebenso wie bei Pontecorvo schon an den Binnentopographien der beiden Teilstädte deutlich: Rechtwinklig angeordnete Straßen markieren den französischen Teil, in dem Innen und Außen stets klar voneinander getrennt sind und alle Gebäude einen eindeutigen Zweck aufweisen. Auf algerischer Seite findet sich hingegen ein Labyrinth von verwinkelten Straßen, Treppen und Gebäuden, die alle zu unterschiedlichen Zwecken genutzt werden, wobei Innen- und Außenräume ineinander übergehen.

Hervorstechendes Merkmal der kolonialen Macht ist der registrierende, kalte Blick der militärischen Raumkontrolle, der die Lage stets von oben zu erfassen sucht und somit nach de Certeau dem Modus der »Strategie« entspricht.<sup>18</sup> Dem gegenüber operiert der FLN im Verborgenen und spontan, indem sie die von den Franzosen errichtete Ordnung durch eine Fülle von »Taktiken« zu unterlaufen sucht.<sup>19</sup> Zentrales Attribut des französischen Militärs ist nicht zufällig die Karte, die immer wieder zu sehen ist, wenn die Befehlshaber im Bild erscheinen. Auch der Blick von oben zu Beginn des Films ist nicht nur ein Establishing Shot, er repräsentiert etwa durch über der Stadt fliegende Hubschrauber auch den Blick der kolonialen Macht, der mit einem Gegenschuss aus der Untersicht derjenigen beantwortet wird, die von ihm erfasst werden. Der bürokratische Modus dieser Erfassung wird bereits zu Beginn des Films deutlich: Name, Alter und ethnische wie berufliche Identität Ali Ammars werden nach dessen Festnahme durch die Polizei von einer Stimme aus dem Off protokolllarisch festgestellt. Das koloniale System definiert somit die Identität der arabischen Bevölkerung in ihrem Sinne, weshalb Ali sich später – als Widerstandskämpfer – in Ali La Pointe umbenennen wird.

Gegen die französischen Zuschreibungen von Identität richtet sich zuvorderst die Arbeit des FLN, deren Kampf gegen Kriminalität, Prostitution und Alkoholismus innerhalb der algerischen Stadt schon zu Beginn des Films deutlich macht, dass alle jene traditionellen – auch und insbesondere durch Filme, etwa den französischen Klassiker *Pépé le Moko* (F 1936, Julien Duvivier) erschaffenen – »Reize« der Kasbah selbst dem kolonialen Diskurs entstammen. Pontecorvo übt somit auch Kritik an einem filmischen Topos, der bis in die 1960er Jahre hinein weitgehend unhinterfragt reproduziert wurde: *Pépé le Moko* prägte nicht nur das europäische, sondern auch das US-amerikanische Bild Nordafrikas nachhaltig, wurde er doch in Hollywood gleich zwei Mal erfolgreich neu verfilmt, wobei die erste Adaption, die den Titel *Algiers* trug und bereits im Trailer mit der zum geflügelten Wort gewordenen Aufforderung »Come with me to the Casbah« den neuen filmischen Handlungsraum wirkmächtig etablierte (USA 1938, John Cromwell), zugleich den Stoff für das Drehbuch des Hollywood-Klassikers *Casablanca* (USA 1942, Michael Curtiz) lieferte. In all diesen Werken fungieren die afrikanischen Städte als exotische oder auch allegorische Kulissen für die persönlichen Krisen oder die politischen Auseinandersetzungen der europäischen Protagonisten, während die nordafrikanische Bevölkerung – wie in *Casablanca* – entweder überhaupt keine Rolle spielt oder – wie in *Algiers* – unverkennbar als inferior dargestellt wird: Der Gangster Pépé wird nicht nur spielend leicht zu einem der Anführer in der Kasbah, er wird zudem von seiner eifersüchtigen Geliebten Ines verraten, die von Pépé abhängig ist, mit der hübschen Touristin Gaby aus Paris jedoch nicht konkurrieren kann und sich daher an ihm zu rächen

17 Zu den Fanon-Bezügen im Film vgl. insbesondere Robert Stam, Fanon, Algeria and the Cinema. The Politics of Identification, in: Ella Shohat/Robert Stam (Hg.), Postcoloniality, Multiculturalism, and Transnational Media, New Brunswick, NJ 2003, S. 18–43, hier S. 25 ff.

18 Vgl. Bernd Kiefer, Die Schlacht um Algier, in: Thomas Klein/Marcus Stiglegger/Bodo Traber (Hg.), Filmgenres: Kriegsfilm, Stuttgart 2006, S. 194–200, hier S. 199 f.

19 Michel de Certeau, Kunst des Handelns, Berlin 1988, S. 92 u. 89.



sucht. In *Battaglia di Algeri* hingegen ist die Kasbah kein authentisches Refugium der algerischen Bevölkerung mehr, sondern von Beginn an durch den französischen Blick geformt, ebenso wie die algerische ›Identität‹ als Resultat von Zuschreibungen kenntlich wird, die einerseits das Disparate, Unkontrollierbare als exotisches Merkmal hervorheben, andererseits jedoch auf Sichtbarkeit, Vereinheitlichung und Kontrolle dieses Anderen zielen.

### III. Die Identität des Feindes

Als der Konflikt eskaliert, richten die Franzosen eine innerstädtische Grenze mit Übergangspunkten ein, an denen nun sämtliche Algerier kontrolliert werden. Die Reaktion auf die terroristische Gewalt besteht somit in einer Abriegelung der afrikanischen Stadt, die auf diese Weise insgesamt zu einem Gefängnis der durch den kolonialen Blick als ›Andere‹ definierten Algerier wird. Der FLN setzt dagegen auf klandestine Operationen, auf Terroranschläge, Guerillakampf, vor allem aber auf eine Taktik der Camouflage und der Mimikry, die sich kultureller und geschlechtlicher Stereotype bedient. Um sich vor dem Kontrollblick der Franzosen zu schützen, verbergen sich Männer unter Burkas, und Frauen inszenieren sich als hübsche Französinen, um – in der meistdiskutierten Szene des Films – Bomben über die Grenze zu schmuggeln, die kurze Zeit später ein Tanzlokal, eine Bar und ein Flughafen-Restaurant in der europäischen Stadt zerstören. Die durch den westlichen Blick hervorgebrachten kulturellen und geschlechtlichen Identitätsstereotype werden, so argumentierte Fanon, in der Schlacht um Algier zum blinden Fleck der Franzosen. Gerade indem sie dem Begehren der Kolonialherren nach der ›Entschleierung‹ des Fremden nachgeben, gelingt es den algerischen Frauen auch bei Pontecorvo, die Bomben zu platzieren:

*»Carrying revolvers, grenades, hundreds of false identity cards or bombs, the unveiled Algerian women moves like a fish in the western waters. The soldiers, the French patrols, smile to her as she passes, compliments on her looks are heard here and there, but no one suspects that her suitcases contain the automatic pistol which will presently mow down four or five members of one of the patrols.«<sup>20</sup>*

Die berühmte »Three women/three bombs«-Sequenz lässt den kolonialen Konflikt in eine zweite Phase eintreten, in der die kolonialen Identitätsdiskurse selbst zur Waffe werden.<sup>21</sup> Durch das Ablegen des Schleiers und die Selbstinszenierung als typische Französinen unterlaufen die Algerierinnen sexuelle wie kulturelle Stereotype gleichermaßen.<sup>22</sup> Die Imitation des kolonialen Anderen, durch welche die von der Kolonialmacht eingeforderte Angleichung der Kolonisierten an das europäische Vorbild zugleich vollzogen und funktional konterkariert wird, entspricht Homi K. Bhabas Verständnis der Mimikry als Irritation des kolonialen Herrschaftswissens. Nach Bhaba führt die Übernahme der Identität der Kolonialmacht durch die Kolonisierten zu einer Infragestellung des Phantasmas einheitlicher Identität, die auf diese Weise als fiktionale kenntlich wird.<sup>23</sup> Zugleich inszenieren die drei Frauen sich als sorgende Mütter und flirtende Mädchen und folgen damit Joan Rivières Konzept der Weiblichkeit als Maskerade, demzufolge sich die Frau durch die ironische Aneignung und Simulation stereotyper Weiblichkeit vor der Repression der patriarcha-

20 Frantz Fanon, *Studies in a Dying Colonialism*, London 1989, S. 58.

21 Vgl. Robert Stam, *The Battle of Algiers (Italy/Algeria, 1965). Three Women, Three Bombs*, 15 Min. Notes and Analysis, Mount Vernon 1975.

22 Zu folgender Argumentation vgl. White, *Italy*, S. 247 ff.

23 Vgl. Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, London/New York 2005, S. 121 ff.

len Gesellschaft schützen kann.<sup>24</sup> Französische und algerische, weibliche wie männliche Identität werden somit zu Masken, die je nach Situation benutzt werden können, während die ›tatsächliche‹ Identität ›dahinter‹ zum Rätsel wird: Ebenso wie der Soldat in der hübschen Französin auf dem Weg zum Strand nicht die tatsächliche Attentäterin erkennen kann, bleibt auch dem filmischen Blick unzugänglich, was die Frauen denken oder fühlen, während sie die Bomben unbemerkt inmitten der Menschenmengen positionieren. Pontecorvo erreicht diese Enigmatisierung vor allem dadurch, dass er die Frauen während der gesamten Sequenz fast durchgehend schweigen lässt und somit eine symbolische Erklärung und Vereinnahmung des Weiblichen durch den Film verhindert. Der voyeuristische Blick auf den weiblichen Körper, welcher auch der Blick des Films ist, verliert seine Kontrollfunktion, da er nur eine Maske zu identifizieren vermag, die keinen Aufschluss über die Identität ihrer Trägerinnen mehr erlaubt. Nicht zufällig beginnt die Sequenz mit einem Blick in einen Spiegel, durch welchen die Kamera die Verwandlung der Frauen in Französinen verfolgt.



**Abb. 2: Französische Weiblichkeit als Maskerade für die algerischen Bombenanschläge.**

Die imaginäre Beziehung, in welche auch die Zuschauenden zu den Frauen gebracht werden, erlaubt zwar eine Identifikation mit ihnen, belässt diese Identifikation durch die Ausklammerung des Symbolischen aber in einem imaginären Stadium, dessen visuelle Beschränkung durch den Spiegel ausgestellt wird.<sup>25</sup> Als regelrechtes Gefängnis des Imaginären umreißt der Film zugleich die koloniale Situation insgesamt, die ebenfalls über Blickstrukturen organisiert ist: Der filmische Raum selbst konstituiert sich infolge von Kamerablicken als antagonistischer und hierarchischer Raum, in dem stets von der einen auf die andere Seite, von innen nach außen, von oben nach unten oder von der Bühne auf die Zuschauenden und zurück geblickt wird. Das Spiel der Identitäten, das der FLN nun einsetzt, dient der Unterwanderung dieser klaren Raumordnung, erlaubt es doch den eigenen Kombattanten den umbemerkten Grenzübergang. Auf diese Weise wird eine neue Raumlogik etabliert, welche jene der kolonialen Herrschaft durchkreuzt.

24 Vgl. Joan Rivière, Weiblichkeit als Maskerade, in: Liliane Weissberg (Hg.), Weiblichkeit als Maskerade, Frankfurt a. M. 1994, S. 34–47.

25 Diese Szene ist allerdings auch kritisch gelesen worden, da das Schweigen der Frauen als Unterordnung unter die gemeinsamen Ziele des revolutionären Kampfes interpretiert werden müsse, wodurch eine weibliche Perspektive und eine Reflexion der Situation von Frauen innerhalb des FLN ausgeblendet werde. Vgl. Lindsay Moore, The Veil of Nationalism. Frantz Fanon's ›Algeria Unveiled‹ and Gillo Pontecorvo's ›The Battle of Algiers‹, in: Kunappi 25 (2003) 2, S. 56–73, hier S. 65.



Die algerische Befreiung spielt sich nun gewissermaßen ›auf der Kehrseite‹ der durch die Franzosen hergestellten Sichtbarkeit ab, in einem Raum jenseits der zum Bild gewordenen antagonistischen Logik der Stadt. Der Manichäismus der kolonialen Welt wird auf diese Weise freilich nicht aufgelöst: Das Freund-Feind-Schema bleibt intakt, allein die Identifikation des Anderen wird erschwert. Die voyeuristische Struktur der kolonialen Herrschaft wird dabei durch die Rationalität des asymmetrischen Krieges ersetzt, in der an die Stelle einer Abgrenzung vom Anderen tendenziell die Identifikation mit ihm tritt. Dieser Wandel wird vor allem durch das Auftreten des französischen Offiziers Mathieu etwa in der Mitte des Films verdeutlicht, der den Krieg gegen den eskalierenden Terror leiten soll. Es handelt sich um den einzigen fiktionalen Charakter im Film, der als ehemaliger Widerstandskämpfer und Spezialist im Kampf gegen Partisanen-Armeen ohne weiteres in der Lage ist, im FLN die Strukturen der französischen Resistance wiederzuerkennen. Seinen Soldaten erklärt er den pyramidenförmigen Aufbau der Organisation, in der jedes Glied immer nur die drei benachbarten kennt.

Auf diese Weise liest er aus dem vermeintlichen Chaos der algerischen Stadt ein Ordnungsprinzip heraus, das es ihm im Folgenden möglich macht, durch Folter die Namen der Männer in Erfahrung zu bringen, welche die unterschiedlichen Positionen innerhalb der Organisation einnehmen. Die Führer des FLN, die Mathieu gefangen nehmen kann, behandelt er mit Respekt als Seinesgleichen. Mathieu ist somit jene Figur, die in der Lage ist, an der Stelle des kolonialen Anderen das Eigene, das Gemeinsame zu erkennen, das die französische und die algerische Armee verbindet. Der Krieg kann letztlich von beiden Seiten nur auf der Grundlage einer Identifikation mit dem Anderen geführt werden: Während die Algerier sich als Franzosen verkleiden und die militärische Ordnung der Kolonialmacht reproduzieren müssen, muss die französische Armee nicht nur in den Algeriern einen gleichwertigen Gegner erkennen, sondern auch die eigene Vergangenheit als ›proto-algerische‹ akzeptieren.

War der Konflikt zu Beginn des Films durch einen radikalen Antagonismus geprägt, legt Mathieu in der zweiten Phase des Krieges also eine diesem Antagonismus zugrundeliegende Identität der beiden Seiten frei. Die Unterschiede zwischen europäischer und afrikanischer Welt, zwischen den kulturellen Identitäten ebenso wie zwischen den beiden Teilen der Stadt, werden auf diese Weise brüchig und fragwürdig. Auf französischer Seite wird dies vor allem durch die Pressekonferenzen deutlich, denen sich Matthieu stellen muss und die einer Art Selbstbefragung gleichen, in welcher sich die europäische Öffentlichkeit mit ihrer eigenen Gewalttätigkeit konfrontiert findet. Sie verweisen auch auf das ›Außen‹ des Konfliktes, das diesen ins Lebens gerufen hat, dessen Dynamik es aber nun nicht mehr stoppen oder auch nur beeinflussen kann. Gleichzeitig verändert sich der Raum der Stadt selbst, in der die beiden Teilstädte nun insgesamt zu Tarnungen und Masken werden, hinter denen sich die eigentlichen militärischen Operationen abspielen. Der Antagonismus der kolonialen Situation wird so durch eine Struktur der klandestinen, geheimen Räume ergänzt, der Hinterzimmer und Schutzräume zwischen den Wänden etwa, in denen



Abb. 3: Am Ende wird der geheime Hohlraum, in dem Ali La Pointe sich mit seiner Familie versteckt hält, von Mathieu in die Luft gesprengt.

sich die Familien der Widerstandskämpfer verstecken, sobald die französische Armee nach ihnen sucht. Wenn am Ende des Films das Haus des Protagonisten, der sich darin in einem Hohlraum in einer Wand versteckt hält, gesprengt wird, wird damit nicht nur er, sondern auch diese Logik der getarnten, geheimen Räume, welche die identitären Zuweisungen der Franzosen unterlaufen, indem sie sie für die eigenen Zwecke funktionalisieren, vorläufig besiegt.

#### IV. Die Militarisierung des Blicks

Die Verschärfung des Konfliktes geht auf französischer Seite zudem mit einem Medienwechsel einher, der es Pontecorvo zugleich erlaubt, seinem Film eine autoreflexive Dimension zu verleihen. An die Stelle der Karten, welche anfangs noch den überwachenden, überlegenen Blick der Franzosen markierten, tritt nun der Film, der von Mathieu eingesetzt wird, um das Ende dieser einseitigen Blickherrschaft zu unterstreichen. Mathieus Film im Film besteht aus Aufnahmen einiger Überwachungskameras, die den versammelten Soldaten Bilder zeigen, welche aus etwas anderen Kamerapositionen bereits vorher im Film zu sehen waren. Zu erkennen ist einer der Grenzübergänge zwischen Kasbah und europäischer Stadt, der gerade von der jüngsten der mit Bomben ausgerüsteten, als Französinen getarnten algerischen Freiheitskämpferinnen überquert wird. Eben in jenem Moment, in dem Mathieu betont, dass die Identität der Attentäter unbekannt bleiben wird, wird der Blick der Kamera durch die junge Frau, die gerade mit einem Soldaten flirtet, zufällig erwidert.

32



Abb. 4: Unerkannt blickt die Attentäterin aus dem Film auf die versammelten Soldaten.

Das Regime der Blicke ist nun beidseitig: Die Kolonisierten blicken aus dem Mediensystem, das ihre Identität festschreiben soll, auf die Kolonisierer zurück. Die Szene führt zudem vor, wie ein Film den Blick auf einen Raum politisiert. Mathieu vermittelt seinen Soldaten ein grundlegendes Misstrauen in die eigene, von kolonialen Klischees geprägte Wahrnehmung, die sie dazu verleitet hat, an den Grenzübergängen die falschen Leute auf die falsche Weise zu kontrollieren – etwa durch die Überprüfung des Passes. Lachen die Soldaten zunächst gehässig, weil sie auf den Filmbildern der kontrollierten Passanten ihren alten Wahrnehmungsmustern entsprechend nur die Inferiorität der Araber erkennen können, weist Mathieu sie darauf hin, dass jede Person auf den Aufnahmen ein getarnter feindlicher Kombattant sein könnte. Wenn später im Film die französischen Soldaten in der Lage sind, die Anführer des FLN, die sich als arabische Frauen getarnt haben, zu »entschleiern«, dann nur, weil sie gelernt haben, hinter dem scheinbaren Gegensatz der kulturellen und ethnischen Identitäten die Einheit altbewährter militärischer Gesetze und somit hinter der Maskerade des Anderen das Eigene, den Soldaten zu erkennen.

Was Mathieu durch die Vorführung des Films zu erreichen sucht, ist eine Militarisierung des Blicks, die jede Person und jede Situation in der Konfliktzone unter einen prinzipiellen Verdacht stellt. In dieser Zielsetzung stimmt der Lehrfilm mit *Battaglia di Algeri* selbst überein: Auch der

Zuschauer, der auf den Bildern die Täterinnen tatsächlich erkennt, da er nahezu die gleichen Einstellungen bereits in der *Three Women/three Bombs*-Sequenz gesehen hat, wird auf den Sachverhalt zurückgeworfen, dass sein eigener Blick bereits militarisiert ist. Wie Mathieu ist er unfähig, die Aufnahmen mit der Naivität zu betrachten, welche selbst die Soldaten noch an den Tag legen – und die auch dem Versuch einer dokumentarischen ›Abbildung‹ der Wirklichkeit durch den Film innewohnen würde. Durch die Diskrepanz zwischen der eigenen Wahrnehmung und der Wahrnehmung der Figuren im Film, welche die gleichen Bilder zu sehen bekommen wie die Zuschauer, wird die Wahrheitsfähigkeit des Mediums selbst unterlaufen, das gesellschaftliche Wirklichkeit niemals einfach ›spiegelt‹, sondern immer schon in eine politische Logik der Wahrnehmung einbindet. Die Kamera filmt, um Täter zu identifizieren; die Aufführung des Films dient der Ausbildung von Soldaten, die eine kognitive Karte des Konfliktes entwickeln sollen. Der Film im Film ist somit ein Bestandteil des Krieges, nicht sein Abbild, ebenso wie *Battaglia di Algeri* Bestandteil des antikolonialen Kampfes zu sein beansprucht. So wird deutlich, dass der koloniale Konflikt einer grundlegenden ›Ordnung der Sichtbarkeit‹ angehört, die jeden vermeintlich neutralen Beobachter zu einer Reflexion seiner eigenen Parteilichkeit zwingt. In gewisser Weise nimmt Pontecorvo so auch die militärische Rezeption vorweg, die der Film noch knapp 40 Jahre nach seiner Fertigstellung im Pentagon-Screening erfahren wird.

## V. Der dritte Raum

Dass die militarisierte Ordnung der Sichtbarkeit, welche die zweite Phase des Konfliktes ausmacht, jedoch nicht zu seiner Lösung führt, wird schließlich in der Coda, dem Schlussteil des Films, deutlich, durch welchen auch die subtile Agitation der Zuschauer in ein anderes Licht gerückt wird. Nachdem die Franzosen den FLN besiegt und das Haus Alis, der sich darin mit seiner Familie in einem Hohlraum in einer Wand versteckt hält, gesprengt haben, scheinen die Unruhen niedergeschlagen, scheint die Revolution beendet zu sein. Nach einigen Jahren bricht der Aufstand der algerischen Bevölkerung jedoch unvermittelt von neuem aus. Dieses Mal ist er offenbar ohne Organisation, die ihn führt, und ohne militärische Ordnung, sondern entsteht als spontane und ungelenkte Rebellion eines empörten Volkes, das nun ausschließlich als Kollektiv auftritt. Der Aufstand folgt nicht länger der Logik von Identifikation und Feindschaft, welche die Arbeit des FLN noch ausmachte, sondern durchbricht die dualistische koloniale Ordnung selbst, die in der Schlacht um Algier noch vorherrschend war. Der filmische Raum verschaltet nun prinzipiell gleichberechtigte Handlungsorte miteinander, in denen der Antagonismus von französischer und algerischer Stadt tendenziell aufgehoben wird. Die letzten Einstellungen zeigen eine in Rauch und Nebel getauchte Straße, die sich bereits jenseits der



Abb. 5: Aus dem Nebel tauchen die Umriss eines neuen Algeriens auf.

gekerbten Raumordnung der Franzosen befindet und aus der allmählich die Umrisse der protestierenden Bevölkerung auftauchen, in der Frauen mit und ohne Schleier die neue algerische Flagge schwingen. Das Geschrei der Frauen bleibt den französischen Militärs, die per Megafon danach fragen, was die Protestierenden denn eigentlich wollen, unverständlich, und auch ein westlicher Journalist, welcher aus dem Off zu hören ist, betont immer wieder, dass er die Vorgänge nicht begreifen kann.

Die Algerier erscheinen nun auf eine Weise als anders, die sich nicht mehr innerhalb kolonialer Identifikationsmechanismen verwerten lässt: Sie sind weder ein kolonialer Anderer, dessen inferiore Identität festzuschreiben wäre, noch das Spiegelbild der eigenen Gewalt, sondern ein unsementisiertes, unverständliches und neues Drittes. Auf diese Weise wird der Kollaps des kolonialen Repräsentationssystems selbst vorgeführt. Ob der Aufstand dabei als Folge der Arbeit des FLN zu betrachten ist oder gerade eine ganz andere Form des Widerstands markiert, welche die Schlacht um Algier retrospektiv als überflüssigen Exzess der Gewalt erkennbar werden lässt, lässt der Film offen. Auch die Militarisierung des Blicks, die der Film selbst als kinematografischen Effekt vorführt, wird so zur Disposition gestellt, ist doch gerade der Film bei Pontecorvo jenes Medium, mit dem die Eskalation vorangetrieben wird:

*»Thus the film has been misunderstood, particularly by the Black Panthers who have used it as a manual for guerrilla warfare, because it has not recognised that the terrorist tactics carried out by Ali La Pointe and the others were the means not to victory but to temporary defeat.«<sup>26</sup>*

Die Lösung des kolonialen Konfliktes ist bei Pontecorvo nicht durch den Sieg einer der beiden Seiten oder Parteien über die andere zu erringen, sondern allein durch eine ›Aufhebung‹ des Konfliktes in einem neuen historischen Zustand, dessen Ankunft der Film nur ankündigen kann. Über die erste Phase einer kolonial geprägten manichäischen und hierarchischen Welt, in der Identitäten und Räume streng geordnet sind, führt der Film so in eine zweite Phase des dialektischen Widerspruchs, dessen konstitutive Binarität vielschichtige Prozesse der Identifikation und Abwehr, Mimikry und Subversion begünstigt. Erst in einer dritten Phase, die jenseits dieser Dynamik den dritten Raum einer neuen Ordnung aus den Nebeln der Geschichte hervortreten lässt, ist bei Pontecorvo jedoch tatsächliche Autonomie und Freiheit für Algerien denkbar. Dieses neue, filmische Algerien, das Pontecorvo ans Ende der dialektischen historischen Entwicklung stellt, ist dabei offensichtlich nicht mit dem militaristischen Algerien Ben Bellas oder Boumediennes identisch, in dem sich der FLN zu einer sozialistischen Einheitspartei entwickelt hatte.

## VI. *Battaglia di Algeri* und der politische Thriller

Der große Einfluss, den der Film auf das Third Cinema, aber auch auf spätere Politthriller mit vergleichbarer Thematik, etwa Oliver Stones *Salvador* (USA 1986), gerade aufgrund dieser theoretisch durchdachten politischen Ästhetik ausübte, ist immer wieder hervorgehoben worden – nicht zuletzt von Edward Said persönlich.<sup>27</sup> Die vielen filmtechnischen Neuerungen, die Pontecorvo ersann, dienen jedoch zunächst weniger der Entwicklung eines völlig neuen, ›dritten‹ Kinos, wie es etwa Octavio Getino und Fernando Solanas mit *La hora de los hornos* (ARG 1968) zu etablieren suchten. Pontecorvo orientiert sich stilistisch weiterhin an Darstellungsformen des

26 Joan Mellen, *Filmguide to The Battle of Algiers*, Bloomington/London 1973, S. 64.

27 Edward W. Said, *Reflections on Exile and Other Essays*, Cambridge, MA 2000, S. 284.

amerikanischen und europäischen Films, dessen Identifikationsmechanismen er nach Robert Stam und Louise Spence jedoch insofern ins Gegenteil verkehrt, als dass er sie in den Dienst des kolonialen ›Anderen‹ stellt.<sup>28</sup> Neben dem Spannungskino Hollywoods spielt dabei vor allem der italienische Neorealismus eine Rolle, dessen veristische Ästhetik Pontecorvo aufnimmt und politisch wendet: Basierte das »Tatsachenbild«<sup>29</sup> des Neorealismus nach André Bazin auf der Fähigkeit des Films, Wirklichkeit in ihrer ganzen vielschichtigen Mannigfaltigkeit zu zeigen und auf diese Weise vereindeutigende Wahrnehmungsschemata aufzubrechen – also etwa eine Tür nicht nur als Tür darzustellen, sondern auch als sinnlich zu erfahrenden Gegenstand aus Holz und abblättrender Farbe –, weist *La Battaglia di Algeri* gerade nach, dass innerhalb eines militärischen Konfliktes jeder Blick, auch derjenige des Films, immer schon militarisiert und somit epistemologisch beschränkt ist. Das ›andere‹ Algerien, das sich der kolonialen Wahrnehmung entzieht, kann in der Coda daher eben nur angedeutet werden: Es liegt auch filmästhetisch noch im Nebel der Zukunft.

Für die Filmgeschichte einflussreich bleibt nicht zuletzt die Etablierung des filmischen Szenarios der Konfliktzone, mit dem im ›westlichen‹ Spannungskino eine eigene Tradition des politischen Thrillers begründet wird. Dass jedoch die Raumlogik, die Pontecorvos Klassiker entwirft, keineswegs für alle Filme dieses Genres verbindlich ist, weist ein kurzer Blick auf Oliver Stones *Salvador* nach. Abgesehen davon, dass bei Stone ein von außen kommender Held eine Odyssee durch eine keinesfalls antagonistisch organisierte, sondern eher nach den Regeln des Stationendramas in vielfältige unterschiedliche Szenarien zerfallende Krisenregion antritt, hat sich vor allem das Verhältnis von Strategie und Taktik, Ordnung und Camouflage in der neokolonialen Situation Lateinamerikas offenbar nachhaltig verändert. Denn in *Salvador* ist es nun die von den USA unterstützte Junta, die ihre Absichten und Vorgehensweisen tarnt, stets im Geheimen operiert, terroristische Anschläge umsetzt und den Blick der Journalisten und Kameras zu täuschen sucht. Der Gegensatz der Raumordnungen, den Pontecorvo an den Beginn des kolonialen Konfliktes setzte, hat sich hier also offenbar nachgerade ins Gegenteil verkehrt: Regiert wird nun durch terroristische Strategien der Verunsicherung, während auf der anderen Seite die Rebellen Karten zeichnen und Gesetze erlassen, um Ordnung in das von den Machthabern verursachte Chaos zu bringen.

Auch die epistemologische Problematik gestaltet sich entsprechend neu: Musste in *Battaglia di Algeri* das französische Militär versuchen, die Strukturen des FLN zu entlarven, ist es in *Salvador* die Kolonialmacht USA, deren Einflussnahme – wiederum durch den Einsatz von Medien – aufgedeckt werden muss. So tritt am Ende des Films ein Fotograf zum tödlichen Duell mit einem amerikanischen Kampfflugzeug an, dessen Existenz er dokumentieren will, um die Teilnahme der USA am Konflikt beweisen zu können. Auch hier ist das fotografische Medium nicht neutral, sondern eine Waffe im kolonialen Kampf, die kraft eines parteilichen, ›militanten‹ Blicks den Konflikt selbst beeinflussen soll – doch steht diese nun anders als bei Pontecorvo von Beginn an auf der ›richtigen‹ Seite, wodurch die selbstkritische Pointe des filmischen Prätextes verloren geht. Die Aufdeckung der Wahrheit, die ›Entschleierung‹ der Anderen dient nun der Befreiung: Die hierarchische Raumordnung, in der die Agenten der kolonialen Macht bei Pontecorvo stets »aus der Untersicht der von ihnen Bedrohten«<sup>30</sup> sichtbar wurden, ist bei Stone selbst klandestin geworden und wird nur noch in kurzen ›Augenblicken der Wahrheit‹ offenbar, welche allein das

28 Vgl. Robert Stam/Louise Spence, Colonialism, Racism and Representation. An Introduction, in: Bill Nichols (Hg.), *Movies and Methods. An Anthology*, Bd. 2, Berkeley 1985, S. 704–714.

29 André Bazin, Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films, Köln 1975, S. 152.

30 Kiefer, Schlacht um Algier, S. 199.

fotografische Medium festzuhalten vermag. Im Lichte solcher filmgeschichtlichen Verschiebungen erscheint das koloniale Dispositiv gleichwohl als ein vielschichtiges, von Tarnungen und Täuschungen durchzogenes »Spiel der Macht«, das sich »in unaufhörlichen Kämpfen und Auseinandersetzungen« stets von Neuem »verwandelt, verstärkt, verkehrt«.<sup>31</sup>