

Im Zuge der Proteste in verschiedenen arabischen Ländern, die Anfang 2011 auch in Marokko aufflammten, entstand dort eine Reihe von Dokumentarfilmen, die unter dem Label *Guerilla Cinema* produziert und über soziale Netzwerke verbreitet wurde. Sie nannten sich Guerilla-Filme, weil sie auf private Initiative, ohne staatliche Autorisierung und ohne institutionelle Unterstützung gedreht wurden und die Filmemacher sich auf diese Weise in Opposition zum System sahen. Zudem entstanden die Filme im Zuge der Protestbewegung in Marokko, die sich 2011 unter dem Namen *20. Februar* gebildet hat. Sie können sowohl als Dokumentation derselben gesehen werden, als auch als eine Form des künstlerischen Widerstandes gegen Zensur und die weitreichende Manipulation der Medien in Marokko. Das Guerilla Cinema-Kollektiv erzählt die Geschehnisse des Jahres 2011 aus einer unmittelbaren Teilnehmerperspektive, als eine Form des partizipativen Journalismus,<sup>1</sup> unabhängig von den staatlich kontrollierten Medien.

Im Folgenden betrachte ich Guerilla-Filme in diesem Wechselspiel von kritischer Dokumentation und Protest, einem Wechselspiel, das zugleich die lokalen Ereignisse in ihrer Partikularität mit einer globalen Bildsprache verbindet, durch die die Protestbewegung in Marokko als Teil des ‚Arabischen Frühlings‘ in einer universalen Ästhetik des Widerstands dargestellt wird. Ein zentrales Ziel des Guerilla Cinema-Kollektivs kann darin gesehen werden, aus dieser Verbindung von einer lokalen Bewegung und einer globalisierten Ästhetik des Protests die Entstehung einer neuen kritischen Öffentlichkeit zu fördern – einer Gegenöffentlichkeit<sup>2</sup> sowohl zur Kultur- und Medienpolitik in Marokko als auch zur dominierenden internationalen Darstellung Marokkos als Land der Ausnahme.<sup>3</sup>

Das Guerilla Cinema-Kollektiv entstand 2011 aus dem Zusammentreffen von einer Gruppe junger Film- und Filmtechnikstudenten aus Rabat, die unter dem Kollektivnamen Anartiviste bereits seit 2010 erste kritische Videos produziert hatten, und Nadir Bouhmouch, ebenfalls ein marokkanischer Filmstudent, der den Sommer über von seinem Studium in den USA nach Marokko zurückkehrte. Das Kollektiv bestand, in wechselnden Konstellationen, im Kern aus zwei bis fünf Personen und gelegentlich weiteren, die an einzelnen Projekten mitarbeiteten. Zwischen 2011 und 2013 entstanden vier Dokumentarfilme des Kollektivs. Seit 2013 hat sich die Gruppe allmählich aufgelöst und ihre Mitglieder gehen jeweils eigene Wege, manche außerhalb Marokkos.

Der bekannteste Guerilla-Film ist *My Makhzen and Me* (2012) (Abb. 1). Er gibt ein Bild von der marokkanischen Protestbewegung unter dem Namen *20. Februar* in Rabat und kritisiert die Macht des *Makhzens* – der herrschenden Eliten im Umkreis des Königs.<sup>4</sup> Die Filmemacher positionieren sich mit dem Film deutlich außerhalb des Systems und kommen einem zentralen Tabubruch im marokkanischen Kontext nah – einer direkten Kritik am König. Der fünfminütige Film *LMask* (2013) doku-



1 Filmstill aus *My Makhzen and Me* (2012)

mentiert seinerseits diese Art von Tabubruch. Er versucht, die Verurteilung eines jungen Mannes, Idriss Boutarada, zu verstehen, der in einer parodistischen Performance den König nachahmte. Es ist weniger eine Dokumentation als vielmehr ein experimenteller, poetischer Film, zudem ist er der einzige Guerilla Cinema-Film, der nicht unvertitelt und ausschließlich auf Arabisch ist. Die Dokumentation *475 – When Marriage Becomes Punishment* (2013) berichtet über die rechtlichen und sozialen Hintergründe des Selbstmords eines 16-jährigen Mädchens, Amina Filali, das sich nach einer erzwungenen Heirat mit ihrem Vergewaltiger vergiftete. Die Entstehungsbedingungen dieser Guerilla-Filme werden in der Dokumentation *Basta* (2013) erzählt (Abb. 2 und 3), die sich kritisch mit den Schwierigkeiten des unabhängigen, partizipativen Filmemachens in Marokko auseinandersetzt.

Ich werde hier hauptsächlich auf die Filme *My Makhzen and Me* und *Basta* eingehen, da in diesen Filmen das Verhältnis von Widerstand und Ästhetik aus einer



2 Filmstill aus *Basta* (2013)

jeweils anderen Perspektive deutlich wird. Beiden Filmen ist gemein, dass sie sich einer Sprache und Ästhetik bedienen, die eng mit den Ereignissen des Frühjahrs 2011 zusammenhängen. Sie vermitteln etwas von der Unmittelbarkeit und Nichtvorhersehbarkeit, mit der die Proteste hereingebrochen waren. Die subjektiven Interpretationen der Geschehnisse, die multiple Autorenschaft der Filme und die teilweise eklektische Art dieser Dokumentationen bezeugen die Suche nach Worten und Erklärungen, um die Ereignisse in Marokko 2011 in eine politische und historische Erzählung zu bringen.

Die Guerilla-Filme können zudem im Rahmen einer Bildästhetik gesehen werden, die weitgehend die allgemeine, globale Wahrnehmung der jüngsten Proteste in arabischen Ländern kennzeichnet: schnelle, oft verwackelte Bilder, die mit einfachen Videokameras oder Mobiltelefonen aus unmittelbarer Nähe zu den Ereignissen aufgenommen wurden und über soziale Netzwerke, hauptsächlich im Internet, zirkulierten. Die Bilder von Demonstrationen und Polizeigewalt, die für viele Filme über Revolten und Proteste eine zentrale Rolle spielen, vermögen in ihrer Unschärfe und geringen Bildqualität eine vermeintliche Authentizität zu erzeugen und die Zeugenschaft ihrer Autoren zu legitimieren.<sup>5</sup> Hito Steyerl spricht von einer Ökonomie der «poor images» – Bilder, die weniger aufgrund ihrer Qualität und Repräsentationskraft als vielmehr aufgrund ihrer Intensität, Schnelligkeit und Gegenwärtigkeit bewertet werden. Sie werden geteilt, kopiert, reproduziert und zirkulieren als «bewegte Kopien» oder «geisterhafte Bilder»,<sup>6</sup> sie dokumentieren weniger einen historischen Moment als vielmehr die Schwierigkeit, politische Ereignisse unmittelbar im Kontext einer historischen Erzählung begreiflich zu machen.

Die marokkanischen Guerilla Cinema-Filme vermitteln in dieser global geteilten Ästhetik jüngster Proteste zudem eine Praxis des Widerstandes, die über die Forderung nach Meinungsfreiheit hinausgeht. Mit relativ geringen technischen Voraussetzungen und Mitteln setzte das Kollektiv die Mobilisierungskraft bestimmter Bilder und die Aktualität bestimmter Beispiele für die Unrechtmäßigkeit der Verhältnisse in Marokko ein, um eine Form des partizipativen Journalismus – eine direkte, alternative Berichterstattung als Gegendiskurs zu den Mainstream-Medien und jeglicher Verbote zuwider – zu praktizieren. Innerhalb kurzer Zeit realisierte es mehrere Filme zu verschiedenen politischen und sozialen Problematiken und bewies damit, dass durch Eigeninitiative und Zusammenarbeit eine andere Art des Filmemachens möglich ist, die nicht von der Autorisierung, Unterstützung oder gar strukturellen Veränderung der Institutionen abhängt.

Am Beispiel zweier Filme möchte ich näher auf dieses Verhältnis von einer widerständigen Praxis gegen begrenzte Meinungsfreiheit, Selbstzensur und fehlende Strukturen alternativer Filmproduktion in Marokko auf der einen Seite und einer globalisierten Bildsprache, die Ungerechtigkeit und Unrechtmäßigkeit weltweit anprangert, auf der anderen Seite beschreiben. Meine Frage richtet sich darauf, inwieweit diese Art des Filmemachens andere Erzählweisen der jüngsten Proteste im marokkanischen Kontext ermöglicht hat, die dominanten Darstellungsweisen, Interpretationen und Wertungen von Aufruhr und Revolte etwas entgegenzusetzen vermochten.

### *Eine globalisierte Bildsprache des Protests*

Bereits vor den großen landesweiten Demonstrationen, die im Zuge der Proteste in Tunesien und anderen Ländern der Region erstmalig am 20. Februar 2011 auch

in Marokko stattfanden, entstanden unter dem Kollektivnamen *Anartiviste* kürzere Videos, die eine Aufbruchsstimmung im Land vermittelten. *Wake up!* – ein knapp zweiminütiges Video von Youness Belghazi und Hamza Mahfoudi im Schwarz-Weiß-Stil alter Stummfilme beispielsweise kann als Aufruf zur Unterbrechung des Gewohnten und zum kollektiven Protest verstanden werden. Vor einem dunklen Hintergrund sind undeutlich zwei Menschen im Bett liegend zu sehen. Die Frau ist wach, während der Mann schläft. Aus der Ferne sind erst leise, dann immer lauter werdende Geräusche einer Demonstration zu hören. Die Frau steht auf. Sie fordert den Mann auf, ebenfalls aufzustehen und sich den Protesten auf der Straße anzuschließen. Er zieht es jedoch vor weiterzuschlafen, während sie geht. Eine Reihe leerer Kissen wird eingeblendet.<sup>7</sup> Dieser kurze metaphorische Film, der zu Beginn des Jahres 2011 entstand, nutzt einfache filmische Mittel, um mit dem Bild der Stabilität und einer gewissen Schicksalsergebenheit – ein Bild, das mit der Vorstellung einer marokkanischen Ausnahme korrespondiert – zu brechen. In diesem frühen Video ist es die Figur der Frau, die die Routine unterbricht, während der Mann die Trägheit verkörpert. In späteren Filmen des Guerilla Cinema-Kollektivs geht dieses Spiel mit Geschlechterrollen verloren. Von dieser Art ästhetischer Infragestellung der geschlechtlichen Codierung von Protest gehen die anderen Filme des Kollektivs, insbesondere 475 – *When Marriage Becomes Punishment* (2013) vielmehr dazu über, den Status der Frau in Marokko kritisch zu dokumentieren.

Im Februar 2011 entstand ein weiteres Video des *Anartiviste*-Kollektivs, das als direkter Aufruf zu den Demonstrationen am 20. Februar verbreitet wurde – das Datum, welches der marokkanischen Protestbewegung von 2011 ihren Namen verlieh. Wenige Tage vor dem 20. Februar wurde der Clip auf YouTube hochgeladen und über soziale Netzwerke zirkuliert.<sup>8</sup> Er zeigt mehrere, meist junge Menschen, die jeweils auf Arabisch mit dem Satz beginnen: «Ich bin Marokkaner/Marokkanerin» und dann unterschiedliche Gründe nennen, am 20. Februar auf die Straße zu gehen und zu protestieren: für Freiheit, soziale Gerechtigkeit, die Anerkennung kultureller Besonderheiten, freie Wahlen, Bildung, Arbeit, ein besseres Gesundheitssystem, und gegen Polizeigewalt, Korruption, und teure Brotpreise.

In der Dokumentation *My Makhzen and Me*,<sup>9</sup> die im Sommer 2011 gedreht wurde und die Entstehung der Protestbewegung 20. Februar erzählt, werden Auszüge dieses Clips als ein zentraler Auslöser für die ersten großen Demonstrationen präsentiert, die in mehreren Städten Marokkos in diesem Moment stattfanden. Der Film selbst wurde zu einem Zeitpunkt gedreht, der gewissermaßen den Anfang des Endes der Bewegung markiert: zur Zeit des Referendums über eine Verfassungsänderung, die der König bereits wenige Tage nach den ersten Demonstrationen, am 9. März 2011, angekündigt hatte. Im Juli stimmte offiziell eine große Mehrheit (98%) für diese Reformbemühungen des Königs und somit gegen die Protestbewegung und den Druck der Straße für eine weiterreichende Demokratisierung des Landes.

Der 42minütige Film arbeitet größtenteils mit klassischen Dokumentarfilmelementen: mit kürzeren Interviews in Nahe- oder Halbnahe-Einstellungen, einer Kommentarstimme, Montagen aus unterschiedlichen Filmmaterialien – hauptsächlich Originalaufnahmen, YouTube-Clips und TV-Nachrichten, Zwischentiteln und einer eigens für den Film komponierten Musik. Entgegen des Kollektivgedankens, der die Guerilla-Filme zu einem gewissen Grad kennzeichnet, trägt die Dokumentation die Autorschaft von Nadir Bouhmouch, einem Filmstudenten aus Marokko, der in den USA studiert und im Sommer 2011 in ein Land in Umbruchsstimmung zurückkehrt.

Seine persönliche Geschichte, von ihm auf Englisch gesprochen, rahmt die Erzählung des Films und verleiht ihm eine gewisse Außenseiterperspektive. Im Vorspann wird die wichtige Rolle von Berichterstattem aus dem Volk («citizen journalists») erwähnt, wie auch die Verwendung vieler Internet-Videos, die von einfachen Leuten («average citizens») hochgeladen wurden, um Dinge zu zeigen, die von den Mainstream-Medien nicht gezeigt würden.

Die folgenden englischsprachigen Kommentare von Nadir Bouhmouch kontextualisieren die Proteste in Marokko in der ersten Hälfte des Jahres 2011 innerhalb der Ereignisse des «Arabischen Frühlings». Eine Reihung von verschiedenen dokumentarischen Aufnahmen, die von YouTube-Videos bis zu Nachrichtenbildern reicht, werden in den folgenden Minuten, in vereinheitlichter Schwarz-Weiß-Ästhetik, gezeigt: Aufnahmen der Proteste in Tunesien, Ägypten, Syrien, Algerien, Jemen, Libyen, Jordanien, Bahrain und schließlich Marokko.

Auf all diesen Bildern sind demonstrierende Menschenmengen zu sehen, ebenso wie gewaltsame Einsätze von Polizisten, die sich gegen Demonstranten und vereinzelte Protestierende richten. Ein Zusammenhang dieser unterschiedlichen Bilder wird nicht allein über die vereinheitlichende Schwarz-Weiß-Ästhetik hergestellt, sondern auch über die Kameraperspektive, die meist aus einer gewissen Entfernung und aus einer erhöhten Position die Demonstrationen zeigt. Die Aufnahmen ähneln sich ferner in ihrer Unschärfe, ihrer mangelnden Fokussierung und Bildqualität; der Ton gibt Originalgeräusche wieder, häufig die Protestslogans, die von den Demonstranten im Chor wiederholt werden, mitunter Stimmen im Umkreis desjenigen, der filmt, die sich auf den Akt des Filmens beziehen. Diese Art von Montage-Sequenzen dokumentarischer Aufnahmen durchzieht den Film von Anfang bis Ende und bildet Übergänge zwischen anderen Bildern, Interviews und Kommentaren.

Eine dieser Sequenzen ist mit Musik unterlegt, die ebenfalls dazu beiträgt, verschiedenartige Aufnahmen zusammenzuführen. Die letzten Bilder dieser Sequenz zeigen ein unscharfes YouTube-Video, auf dem eine junge Frau, Fadwa Laaroui, zu sehen ist, die sich aus Verzweiflung über ihre Situation als alleinstehende Mutter am 21. Februar 2011 selbst verbrannte. Durch die Wahl dieser letzten Aufnahme wird so nicht nur auf der ästhetischen, sondern auch auf der erzählerischen Ebene ein Bogen geschlossen, der die Proteste in Marokko als Teil des «Arabischen Frühlings» darstellt, als dessen Auslöser die Selbstverbrennung von Mohamed Bouazizi am 17. Dezember 2010 gilt.

#### *Die Narration der Proteste*

Inhaltlich bringt der Film *My Makhzen and Me* die Proteste in Marokko in einen gemeinsamen Zusammenhang mit jenen in Tunesien, Ägypten und anderen arabischen Ländern, indem seine Erzählung durch Bilder von demonstrierenden Menschenmengen und von der Konfrontation zwischen Demonstranten und Polizisten strukturiert ist. Auf diese Weise wird eine grundlegende Gemeinsamkeit der Proteste in verschiedenen Ländern hervorgehoben, die zum einen auf der Macht des Volkes basiert, das in den Straßen demonstriert, und zum anderen auf der Illegitimität der Staatsgewalt, die im gewaltsamen Vorgehen gegen die eigenen, friedlich demonstrierenden Bürger offensichtlich wird. Diese Gegenüberstellung von der Masse protestierender Bürger und der willkürlichen Gewalt des Regimes strukturiert visuell die Erzählweise des Filmes und findet sich in den Kommentaren, Interviews und Zwischentiteln wieder.

Diese Einbindung der Proteste in Marokko in einen größeren Zusammenhang, der unter dem Namen «Arabischer Frühling» gefasst ist, gerät lediglich einen Moment ins Wanken, als die Filmemacher – auf der Suche nach Erklärungen für das plötzliche Ausbrechen der Proteste in Marokko – einen einfachen Gemüseverkäufer in Rabat befragen. Dieser hat jedoch nichts von der Radikalität Mohamed Bouazizis, jenes Gemüseverkäufers aus Tunesien, dessen Selbstverbrennung die Revolten ausgelöst hatte. Nach seiner Einschätzung der Situation im Land und der Protestbewegung gefragt, hat der Gemüseverkäufer aus Rabat keine Meinung, er interessiert sich nicht für solche Dinge und könne dazu nichts sagen. Der Film vermittelt den Eindruck, als wolle und könne sich dieser Mann nicht zu politischen Entwicklungen äußern – ob aus Angst oder aufgrund fehlender Worte. Die Interpretationsweise des Filmes legt nahe, dass es die weitverbreitete Angst vor Repressionen ist, die diesem Schweigen zugrunde liegt. Ebenso erwähnen die befragten Aktivisten der Bewegung 20. Februar, die zudem als Filmemacher an der Entstehung der Dokumentation beteiligt sind, die mangelnde Bildung in weiten Teilen der marokkanischen Gesellschaft, die hohe Analphabetenquote und das oftmals fehlende kritische Bewusstsein, das ebenfalls ein Ergebnis des Bildungssystems in Marokko ist.

Nach dem gescheiterten Versuch, einen einfachen Mann aus dem Volk nach seiner Einschätzung und Erklärung der Protestbewegung zu befragen, sind es zunehmend die Filmemacher selbst, die in kurzen, für den Film gedrehten Interviewsequenzen die Situation ihres Landes kritisch analysieren und die Notwendigkeit betonen, Protestformen jenseits der etablierten Parteien und Strukturen zu organisieren. Die jungen Studenten, die so zu Wort kommen, beanspruchen keine Repräsentation der Massen oder einer politischen Kraft im Land. Ihnen geht es vielmehr um Möglichkeiten von Kritik und um Forderungen allgemeiner Menschenrechte. Sie kritisierten das Versprechen einer neuen Verfassung, das König Mohammed VI. kurz nach dem Ausbrechen der Proteste gab. Die Bewegung 20. Februar rief zum Boykott des Referendums über diese neue Verfassung auf, da sie aus ihrer Sicht nicht demokratisch erarbeitet wurde und in keiner Weise die Forderungen der Protestierenden traf. Im weiteren Verlauf des Filmes macht die Kommentarstimme Nadir Bouhmouchs die Gegenbewegung der «Baltajia» für die Schwächung der Bewegung verantwortlich – Gruppen von armen, an für sich nicht politischen Menschen, die für ein wenig Geld die Protestierenden gewaltsam einschüchtern und ihre Unterstützung für den König öffentlich manifestieren würden.

Die Hauptprotagonisten des Films, Youness Belghazi und Nadir Bouhmouch, gehen auch auf die Entstehungsbedingungen des Films ein. Sie thematisiert das Risiko und die Einschüchterungsversuche, die sie im Laufe des Filmens und aufgrund ihrer Teilnahme an den Protesten erfahren haben. In einer Szene wird eine Aufnahme dadurch unterbrochen, dass Polizisten die Kamera wegnehmen. Gezeigt wird ferner die handtellergroße Weitwinkelkamera, die es erlaubt, spontan und inmitten der Demonstrationen zu filmen ohne aufzufallen und die Aufmerksamkeit der Autoritäten auf sich zu ziehen. Nadir Bouhmouch erzählt, wie er sich – vermittelt über seinen Vater – zu einem Zeitpunkt gezwungen sah, seine gespeicherten YouTube-Clips und seinen Facebook-Account zu löschen und sich eine Weile von den Protesten fernzuhalten. In dieser Zeit des Rückzugs von den Protesten in Rabat ging er surfen, dort, wo er zum ersten Mal selbst die Armut in Marokko kennenlernte und weitaus weniger privilegierte Freunde traf. Der Film zeigt ihn mit diesen Freunden beim Surfen, allerdings bleiben diese Aufnahmen ein rein ästhetischer

Kontrapunkt zu dem dokumentarischen Material und den Interviews, die den Film im Wesentlichen kennzeichnen. Die Narration des Filmes schließt diesen zeitweiligen Rückzug nicht in die Erzählung der Proteste ein, vielmehr ist er als Teil der persönlichen Geschichte Nadir Bouhmouchs dargestellt, die den Film rahmt. Die Freunde vom Surfen am abgelegenen Strand werden nicht über ihre politische Position und ihre soziale Situation befragt, sie verbleiben stumm und scheinen lediglich als Aufhänger für schöne Bilder zu dienen. Nadir Bouhmouch schließt sich nach diesem Rückzug am Strand wieder den Protesten in Rabat an, ohne zu reflektieren, warum zwischen den Surfwellen weit ab von den großen Städten und den politischen Ereignissen in Rabat Welten zu liegen scheinen und das eine mit dem anderen – auch aus seiner Sicht – scheinbar nichts zu tun hat.

Die Dokumentation *My Makhzen and Me* endet mit Bildern von demonstrierenden Menschenmengen in Rabat. Die Schwarz-Weiß-Bilder, die den Film nahezu von Anfang an kennzeichnen, nehmen in dieser letzten Sequenz wieder Farbigkeit an. Die Proteste werden durch den Zwischentitel als «Kraft der Veränderung» präsentiert. Der Kontrast zwischen dem *Makhzen* mit seinen unzureichenden Reformen und der «Stimme des Volkes» wiederholt sich am Ende in der Gegenüberstellung von Aufnahmen, die demonstrierende Massen in den Straßen vor dem Parlamentsgebäude in Rabat zeigen, und der nüchternen Wiedergabe von Fakten in Form eines Abspanns, der Zahlen der Analphabetenrate, der Arbeitslosigkeit, der ungerechten Wohlstandsverteilung, der mangelnden Gesundheitsversorgung und fortbestehender Folter in Marokko präsentiert und diese durch kurze Schwarz-Weiß-Aufnahmen illustriert.

Von den Guerilla Cinema-Filmen ließen sich Parallelen zum *Direct Cinema* oder *Cinéma Vérité* der 1960er Jahre ziehen, allerdings sind diese im marokkanischen Kontext zu relativieren, denn das *Cinéma Vérité* – wie zum Beispiel in den Filmen von Jean Rouch und Edgar Morin (*Chronique d'un été*, 1961) – setzt eine relative Freiheit zu filmen voraus, die in Marokko noch heute kaum gegeben ist. Vergleichen lassen sich die Filme auf der Ebene ihres Anspruchs an Wahrheit, die in beiden Fällen im Geschehen, im Alltagswissen und im Gespräch zwischen den gefilmten Personen und der Kamera vermutet wird. Wie bereits erwähnt gibt es im Film *My Makhzen and Me* Momente, in denen porträtierte Personen stumm bleiben und die Filmemacher ihre eigene Implikation in dieses Schweigen nicht reflektieren. Das im Sande verlaufende Gespräch mit dem Gemüsehändler Abdelfatah, die auf das Visuelle reduzierten Bilder der Freunde vom Surfen und das Fehlen von Frauen oder älteren Menschen, die etwas zu sagen hätten, wird im Film nicht problematisiert und stattdessen häufig mit Bildern von Demonstrationen – Bildern von der «Stimme des Volkes» – überblendet. Letztlich bleiben auch diese Bilder stumm, da sie sich in einer verallgemeinerten Narration, die wesentlich durch vorangegangene europäische Revolutionen und Protestbewegungen geprägt ist, verlieren – in einfachen Slogans der Menge und globalisierten Bildern von Polizeigewalt aufgehen, die an allgemeine Menschenrechte appellieren. In dieser Allgemeinheit können sie jedoch kaum alternative Wahrheiten und Erzählungen im historischen, partikularen Kontext vermitteln.

Die Guerilla Cinema-Filme geben dank der Kommentare und Interviewbeiträge ihrer Protagonisten jedoch eine – obschon begrenzte – Vorstellung von der Stimmung und Motivation der marokkanischen Protestbewegung 20. Februar. Sie vermitteln den Eindruck einer jungen Generation circa zwanzigjähriger Männer und

Frauen, die ohne Angst für ihre Anliegen auf die Straße gehen, öffentlich das Wort ergreifen und sich nicht durch staatliche Repression einschüchtern lassen. Insbesondere die Dokumentation *My Makhzen and Me* hinterlässt einen Eindruck von jungen Menschen, die motiviert sind und etwas verändern wollen, jedoch gleichzeitig im marokkanischen Kontext eine relativ kleine und privilegierte Gruppe darstellen, die wenig Kontakt zu anderen sozialen Milieus und Generationen hat.

#### *Die Gegenöffentlichkeit der sozialen Medien*

Bemerkenswert und originell ist an *My Makhzen and Me* nicht nur die hier geäußerte offene Kritik am Staat und an der Politik des Königs, sondern die Art seiner Verbreitung und, damit verbunden, die Form von Öffentlichkeit, die durch diesen und ähnliche Filme geschaffen wurde. Für eine Guerilla-Filmproduktion ohne staatliche Genehmigung war es ausgeschlossen, in Kinos, auf Festivals oder auf öffentlichen Veranstaltungen in Marokko gezeigt zu werden. Die Film- und Fernsehproduktion des Landes wird von der zentralen staatlichen Institution, dem Centre Cinématographique Marocain (CCM) kontrolliert, die auch für den Vertrieb von Filmen zuständig ist. Daher bestand eine Notwendigkeit, allerdings auch eine zuvor getroffene Entscheidung, andere Wege der Verbreitung für Guerilla-Filme zu finden. *My Makhzen and Me* wurde auf YouTube und Vimeo hochgeladen, mit arabischen, französischen, englischen und spanischen Untertiteln. Der Film hat eine eigene Facebook-Seite, ebenso wie der Film *475 – When Marriage Becomes Punishment* und Guerilla Cinema selbst je eine eigene Seite auf Facebook haben. Er hat eine Twitter Adresse und wird von der unabhängigen Informationsplattform *Mamfakinch* (wir geben nicht nach) unterstützt.<sup>10</sup>

In Marokko wurde der Film auf einigen mehr oder weniger öffentlichen Veranstaltungen, zum Beispiel dem Festival der Bewegung 20. Februar – *Festival de Résistance et d'Alternatives* – gezeigt. Eine Einladung des Festivals *Étonnants Voyageurs* im Frühjahr 2014 wurde auf Druck der Behörden zurückgezogen.<sup>11</sup> Weitläufiger wurde die Dokumentation in Europa und den USA zu Filmvorführungen und Debatten in Kulturinstitutionen und Universitäten eingeladen.

Es spricht einiges dafür, dass die Guerilla-Filme von Nadir Bouhmouch (*My Makhzen and Me* und *475 – When Marriage Becomes Punishment*) in erster Linie an ein westliches Publikum adressiert sind. Nicht nur Englisch als vorwiegende Sprache in *My Makhzen and Me*, auch der teilweise aufklärerische Duktus, der sich in Bouhmouchs Kommentaren und den Interviewbeiträgen der Mitglieder der Protestbewegung und des Guerilla Film-Teams äußert, richten sich vor allem an westliche BetrachterInnen, die sich für die politischen Entwicklungen und Hintergründe in Marokko interessieren.

Dadurch, dass die Filmemacher zum Teil auch Mitbegründer der Protestbewegung 20. Februar in Rabat sind, entsteht im marokkanischen Kontext der Eindruck, dass eine kleine Gruppe junger Menschen einen Film über ihren eigenen politischen Aufbruch in einer Zeit globaler Veränderungen dreht. Statt jedoch eine Mikrogeschichte der sozialen Relationen innerhalb der Protestbewegung in der marokkanischen Hauptstadt zu erzählen, werden in *My Makhzen and Me* die Ereignisse in Rabat in der ersten Jahreshälfte 2011 verallgemeinert – wie bereits erwähnt auf sowohl ästhetischer, narrativer wie inhaltlicher Ebene – und in den großen Zusammenhang des ‚Arabischen Frühlings‘ gestellt. Mit Blick auf die Verbreitung der Guerilla-Filme im Internet lässt sich vermuten (und persönliche Gespräche und Be-



obachtungen bestätigen diesen Eindruck), dass in Marokko lediglich ein begrenzter Kreis, der über soziale Netzwerke miteinander verbunden ist, die Filme gesehen hat. Allein die technischen Voraussetzungen, einen längeren Film online zu sehen, sind vielen Marokkanern auch heute nicht gegeben.

Ich möchte dennoch argumentieren, dass die Guerilla Cinema-Filme eine eigene Öffentlichkeit hervorgebracht haben, die sich jedoch nicht mit der Protestbewegung in Marokko deckt. Vielmehr zirkulieren sie in einem virtuellen, transnationalen Raum, der durch eine globalisierte Ästhetik, wiederkehrende Motive und Bildformate eine Art Gegenöffentlichkeit codiert. Michael Warner beschreibt Öffentlichkeit als sich selbst kreierend und selbst-organisiert,<sup>12</sup> als einen Raum, der vorab bereits die Öffentlichkeit definiert, die durch bestimmte Sprachen und Sprachformen, Bilder und Inszenierungen, durch Referenzen und Interaktionsmöglichkeiten imaginiert ist.<sup>13</sup>

Eine Öffentlichkeit entsteht also nicht allein dadurch, dass Videoclips auf YouTube hochgeladen werden, die aus Teilnehmerperspektive willkürliche Polizeigewalt gegenüber wehrlosen Demonstranten zeigen. Für die Schaffung von Öffentlichkeit in Warners Sinn bedarf es vielmehr einer imaginären Rahmung, die ermöglicht, dass bestimmte Bilder zirkulieren, von anderen nicht nur gesehen, sondern auch kommentiert, weitergeleitet, ergänzt und erzählt werden. Aufnahmen von demonstrierenden Menschenmengen, ihren Slogans und der Kraft, die davon ausgeht, ebenso wie Bilder von schlagenden Polizisten oder dem Einsatz von Tränengas und Wasserwerfern gegen Demonstranten können mobilisierende Bilder sein, die über verschiedene Räume und historische Kontexte hinweg verbinden und Solidarität stiften, wenn sie nicht nur verbreitet werden, sondern auch in Erzählungen eingebunden sind. Die Guerilla-Filme erlauben genau dies: sie betten das Übermaß an Amateur- und Zeugenaufnahmen von Demonstrationen, Ausschreitungen und Polizeigewalt in eine Erzählung des ‚Arabischen Frühlings‘ ein, bieten Erklärungen, Hintergründe, Übersetzungen und Abstraktionen, sie konstruieren Chronologie, Kausalitäten und Spannungsbögen, die es Unbeteiligten ermöglichen, an den Protesten, an der Empörung und an den Hoffnungen als Betrachter teilzuhaben. Diese Filme tragen dazu bei, eine Öffentlichkeit vorzustellen, die durch die Verbreitung und Kommentierung von Filmen und Videos eine alternative Informationsplattform schafft – alternativ sowohl zu den marokkanischen als auch zu den westlichen Medien, die aus jeweils anderen Gründen das Aufrührerpotential der Protestbewegung 20. Februar heruntergespielt haben, um Marokko als politisch stabiles, demokratisches und modernes Land darzustellen.

Für Warner charakterisiert ein solches Bewusstsein des untergeordneten, marginalisierten oder alternativen Status gegenüber der dominanten Öffentlichkeit eine Gegenöffentlichkeit, wobei diese sich nicht allein auf der Ebene von Ideologien, sondern auch von Sprache, Medien und Technologien absetzt.<sup>14</sup> Wie jede normative Öffentlichkeit richten sich Gegenöffentlichkeiten potenziell an Fremde und bieten alternative Wege der Imagination, Teilhabe und Reflektion. Sie öffnen einen Raum der Zirkulation und Kreation, der Dinge verändert statt sie zu reproduzieren.<sup>15</sup> Warner betont jedoch nicht nur das transformative Potential von Gegenöffentlichkeiten, sondern zugleich auch das Dilemma, dass gegenwärtig jeder alternative Raum der Zirkulation scheinbar nur in Bezug zum Staat gedacht werden kann. Gegenöffentlichkeiten agieren dann wie soziale Bewegungen, innerhalb der Zeitlichkeit von Politik und den Verfahren rational-kritischer Diskurse, wodurch die

eigentliche Hoffnung, den Raum öffentlichen Lebens selbst zu verändern, zunichte gemacht wird.<sup>16</sup> Den Filmen des Guerilla Cinema-Kollektivs ist diese Problematik, einerseits alternative Medien- und Kommunikationsformen schaffen zu wollen und sich andererseits in Opposition zum repressiven Staat zu denken, offensichtlich eingeschrieben und sie führt letztlich dazu, die gegebenen Strukturen von politischer Öffentlichkeit und Kritik nicht zu überwinden, sondern zu reproduzieren.

Durch Guerilla-Filme und viele andere unabhängige, alternative Medien und Formate hat sich eine Art der Gegenöffentlichkeit im virtuellen transnationalen Raum gebildet, jedoch bleiben die Handlungsmöglichkeiten in diesem Raum oft darauf beschränkt, die Gewalt und Illegitimität autoritärer Regime anzuprangern. Obgleich sich die Formen der Verbreitung von Kritik ändern, so bleibt die Sprache der Kritik doch stark den Diskursen von Liberalismus, Rechtsstaatlichkeit und Menschenrechten verpflichtet. Die Verstrickung von Kritik und dieser Art von Diskursen zeigt sich nicht nur im politischen Vokabular der Guerilla-Filme, sondern auch in der Wahl ihrer Themen. Neben der Unterdrückung der Proteste und der Illegitimität des Staates und der Verfassungsänderungen durch den marokkanischen König, die in der Dokumentation *My Makhzen and Me* und in dem experimentellen Film *LMask* behandelt werden, beschäftigt sich der Guerilla-Film *Basta* mit staatlicher Zensur, und die Dokumentation *475 – When Marriage Becomes Punishment* mit der rechtlichen und sozialen Diskriminierung von Frauen in Marokko.

Während insbesondere der Film *475 – When Marriage Becomes Punishment*, der ebenso wie *My Makhzen and Me* unter der Regie Nadir Bouhmouchs steht, vor allem an ein junges, westliches oder westlich geprägtes bürgerliches Publikum gerichtet ist, adressiert der Film *Basta*, von Youness Belghazi und Hamza Mahfoudi ein Publikum,<sup>17</sup> das zunächst durch ein Interesse am Film, und insbesondere am Kino in Marokko, charakterisiert ist. *Basta* thematisiert einen marokkanischen Kontext, indem er die Schließung von vielen Kinosälen im Land kritisiert und die allumfassende Regulierung und die oft absurde Bürokratie der zentralen staatlichen Filminstitution vorführt. Der 30minütige Film beinhaltet Montagesequenzen mit Ausschnitten verschiedener bekannter marokkanischer Filme, die in Europa weitgehend unbekannt sind. Vor allem jedoch zeigt er die Arbeit des Guerilla Cinema-Kollektivs, erzählt von den Motivationen und Beziehungen der einzelnen Mitglieder, gibt einen Eindruck von ihrem sozialen Hintergrund, und artikuliert ihr Bedürfnis, trotz der Verbote und Schwierigkeiten die Filme zu drehen, die ihnen wichtig, wenn nicht dringend erscheinen. In *Basta* werden Ausschnitte der Dreharbeiten für *475 – When Marriage Becomes Punishment* (Abb. 2) sowie der ersten kurzen Videos von *Anartiviste* gezeigt. Ebenso dokumentiert er Schwierigkeiten bei den Dreharbeiten in Tiflet, um das Leben von Terrorverdächtigen zu thematisieren. Mit versteckter Kamera wird der Versuch gefilmt, eine Drehgenehmigung bei der staatlichen Filmbehörde für die Dokumentation *475 – When Marriage Becomes Punishment* zu erhalten. Diese Aufnahmen zeigen, dass es die Möglichkeit einer Drehgenehmigung für Privatpersonen in Marokko gar nicht gibt. Zensur und fehlende Investitionen in die Filmindustrie und kulturelle Infrastruktur führten dazu, dass das Kino in Marokko nicht mehr ein «Fenster für die Menschen ist, die Welt zu entdecken» und etwas zu lernen, sondern nur noch vom Staat für seine Propaganda genutzt würde.<sup>18</sup>

*Basta* zeigt Parallelen zu den anderen Guerilla-Filmen, die ebenfalls über bestimmte Themen vermittelt – die Proteste 2011 oder die Situation von Frauen im Kontext sexueller Gewalt – einen spezifischen lokalen Zusammenhang filmisch ei-



3 Filmstill aus *Basta* (2013)

nem weiten Publikum zugänglich machen, das nicht an nationalstaatliche, sprachliche oder kulturelle Grenzen gebunden ist, jedoch bestimmte Normen sowie sprachlich-visuelle Codes und Kommunikationsformen teilt. Im Unterschied zu den Filmen *My Makhzen and Me* und *475 – When Marriage Becomes Punishment* beschränkt sich *Basta* nicht darauf, die Illegitimität des Regimes, die Ungerechtigkeit bestimmter Gesetze und die Willkür der Institutionen zu kritisieren. *Basta* thematisiert die Unzulänglichkeit der staatlichen Kulturpolitik und kulturellen Institutionen. Er zeigt jedoch auch eine Praxis des Widerstands, die genau darin gegeben ist, diesen Unzulänglichkeiten zum Trotz Filme zu drehen und über alternative Netzwerke zu verbreiten (Abb. 3).

### Konklusion

Die Filme, die das Guerilla Cinema-Kollektiv zwischen 2011 und 2013 gedreht hat, dokumentieren einen Moment der Aufruhr und der damit verbundenen Hoffnung auf Veränderungen in Marokko. Das Filmen der Proteste des Jahres 2011, aber auch der Menschen, der Viertel und Situationen, die in den offiziellen Bildern von Marokko nicht vorkommen, wurde von den jungen Filmemachern als Akt des Widerstandes und der Kritik aufgefasst. «Für mich ist Guerilla Cinema eine Form des künstlerischen Widerstandes, der unsere Meinungen, unsere Ziele und unseren Kampf ausdrückt», sagt Houda Lamqaddam in *Basta*.<sup>19</sup> Die Filme haben zu Debatten beigetragen und Formen der Öffentlichkeit für Themen geschaffen, die im Land tabuisiert oder durch verschiedene Zensurmechanismen stark reguliert sind.

Die Guerilla-Filme sind schnell, spontan, nicht autorisiert, nicht lange recherchiert, mit geringem Budget und unter gewissem Risiko gedreht. Es handelt sich hierbei nicht um ein Kinoformat, vielmehr um Videos, die viele andere Clips, TV-Bilder und Kinofilm aufnahmen recyceln und somit an eine lange Tradition des Einsatzes von Collage- und Montage-Techniken im politisch engagierten Film anknüpfen, die durch die ästhetische Praxis, Bruchstückhaftes heterogener Herkunft zusammenzufügen, das schwer Begreifliche plötzlich hereinbrechender Ereignisse beschreibbar macht.

Immer wieder filmt sich die Crew beim Filmen, sie inszeniert ihr Vorgehen unter den Bedingungen der Illegalität, sie teilt technische und praktische Details mit

und zeigt, in welchen Momenten das Filmen nicht mehr möglich war. Misslungene Einstellungen und technisch unsaubere Bilder sind oft beibehalten und das improvisierte Vorgehen und Arbeiten im Team werden thematisiert. Auf diese Weise vermittelt das Kollektiv den Eindruck, als würde Filmen heute für nahezu jeden möglich sein und einen Weg bieten, die eigene Realität unzensiert zu erzählen. In Gesprächen betonten einzelne Mitglieder diesen partizipativen Charakter des Guerilla Cinemas, der potentiell jeden zum Berichterstatter machen könne. Zudem hat die Gruppe vereinzelt Workshops in Marokko angeboten, um Techniken des Guerilla-Filmens zu vermitteln. Schließlich erfordert diese Art des Filmemachens weitaus mehr als eine Mobiltelefon-Kamera: es kommen verschiedene Videokameras zum Einsatz, Ton- und Lichttechnik, Musik, Untertitelungen in mehrere Sprachen und Schnitttechniken. Die Tatsache, dass diese Voraussetzungen an Technik, Fähigkeiten und einer gewissen Mobilität nicht vielen gegeben sind, wird in den Filmen nicht direkt angesprochen, sie vermittelt sich jedoch indirekt durch die Selbstinszenierung der Protagonisten, die einen privilegierten sozialen Status erkennen lässt und einen gewissen alternativen, rebellischen Lebensstil hervorhebt.

In diesem Sinn dokumentieren die Guerilla-Filme nicht nur die Proteste und die Aufbruchsstimmung nach den Ereignissen von 2011, sondern sind selbst eine Form der öffentlichen Selbstdarstellung und Reflexion der eigenen Handlungsmöglichkeiten, mit der Kamera und durch die Kamera Veränderungen herbeizuführen. Das Guerilla Cinema-Team sah zu diesem Zeitpunkt ein großes Widerstandspotential in dieser öffentlichen Inszenierung der volks- oder realitätsnahen, ungeschönten Berichterstattung als Gegenstimme zur staatlichen Instrumentalisierung filmischen Erzählens. Darin ließe sich die sichtbare Herausbildung eines «öffentlichen Selbst» sehen,<sup>20</sup> eines Selbst, dass seine kulturellen, sozialen und geschlechtlichen Grenzen und diskursiven Codierungen zu überwinden und auf einer Ebene zu abstrahieren vermag, auf der sein oder ihr Handeln Öffentlichkeit im Sinne Micheal Warners konstituiert: als einen sich selbst organisierenden diskursiven Raum. Auf dieser Ebene ist keine bereits bestehende Gemeinschaft angesprochen, vielmehr ist ein Raum imaginiert, der potentiell jeden adressiert, der an den zirkulierenden Diskursen und Bildern, den Techniken, Sprachen und Formen ihrer Zirkulation partizipiert.

Das Guerilla Cinema-Kollektiv war bemüht, die staatlichen Regulierungen der öffentlichen Sphäre in Marokko, Zensur und Selbstzensur sowie einen Rückzug ins Private herauszufordern und eine Gegenöffentlichkeit darüber zu schaffen, ihre eigene Lebensweise und filmische Praxis als ein alternatives Modell zu präsentieren, an dem potentiell jeder teilhaben kann. Ferner haben sie Themen und Bilder einer Art öffentlichen Debatte zugänglich gemacht, die den eng regulierten marokkanischen Kontext überschreitet und ein weites transnationales soziales Netzwerk adressiert. Diese Konstituierung einer alternativen Öffentlichkeit fand jedoch auf der Grundlage statt, einerseits Privilegien des Film-Kollektivs zu negieren, während andererseits die Differenz und Marginalität der Gefilmten ins Zentrum rückte.

Die Guerilla Cinema-Filme zeigen noch heute, dass einer staatlichen Zensur und Tabuisierung durch alternative Öffentlichkeiten etwas entgegengesetzt werden kann. Sie zeigen jedoch ebenso, dass die Kritik an staatlicher Gewalt und Repression leicht in einen Diskurs mündet, der die Mechanismen einer bourgeoisen und postkolonialen (das heißt einer säkular, weiß, männlich und heterosexuell dominierten) Öffentlichkeit reproduziert. Durch diese Mechanismen ist es für manche leichter, sich mit der Kamera in der Hand widerständig und als Rebell öffentlich zu

inszenieren, während andere aufgrund ihrer sozialen Herkunft, ihres Geschlechts, ihrer Sexualität oder Religion ihre Unterdrückung zu verkörpern scheinen und diese Verkörperung auch dann kaum überwinden können, wenn sie ihre Erfahrungen von Repression und Ausgrenzung öffentlich machen.

## Anmerkungen

1 Der englische Begriff «citizen journalism» wird als Grasswurzeljournalismus oder partizipativer Journalismus übersetzt. Siehe Shayne Bowman und Chris Willis, *We Media – How Audiences Are Shaping the Future of News and Information*, hg. v. J. D. Lasica, The Media Centre at The American Press Institute 2003, URL: <http://www.hypergene.net/wemedia/download/wemedia.pdf>; letzter Zugriff am 12. März 2016.

2 Michael Warner, *Publics and Counterpublics*, New York 2005.

3 Von einer Ausnahmestellung Marokkos wird seit den 1970er Jahren wiederholt in internationalen Medien ausgegangen, da das Land im Vergleich zu seinen Nachbarstaaten relativ stabil und der König in Marokko weithin beliebt sei. Im Zuge der Proteste 2011 in der Region wurde die Behauptung einer marokkanischen Ausnahme erneut verstärkt vertreten, da eine schnelle Verfassungsänderung durch den König die Mehrheit der marokkanischen Bevölkerung zufrieden stellte und die Protestbewegung bereits in der zweiten Jahreshälfte 2011 weitgehend an Bedeutung verlor.

4 Etymologisch bezeichnet *Makhzen* seit dem 16. Jahrhundert die Herrschaft des Sultans in Marokko und das Land des *Makhzens – bilal al makhzen* – stand dem Land der Abtrünnigen oder Freien – *bilal al siba* – gegenüber, jenen Regionen und Stämmen, die sich nicht unter die Kontrolle des Sultans bringen ließen. Heute noch bezeichnet das Wort *Makhzen* die herrschende Elite: die Regierungsmitglieder und Parteifunktionäre, das Militär und andere einflussreiche Personen, die die Macht des Königs stützen.

5 Vgl. Wolfgang Ullrich, *Die Geschichte der Unschärfe*, Berlin 2009.

6 Hito Steyerl, «In Defense of the Poor Image», in: dies., *The Wretched of the Screen*, Berlin 2012, S. 31–59.

7 *Anartiviste*, «Wake up!», YouTube Video, hochgeladen am 16. Februar 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=mcOVzu0YtKw>. Zugriff am 10. Januar 2016.

8 Guerilla Cinema, «Morocco campaign #feb20 #morocco», YouTube Video, hochgeladen am 16. Februar 2011, <https://www.youtube.com/watch?v=Sof6FSB7gxQ>. Zugriff am 11. Januar 2016. Später entstand ein Video, das

erneut zu einer landesweiten Demonstration am 22. Januar 2012 aufrief (<https://www.youtube.com/watch?v=aXQRUjiGWXs>, Zugriff am 10. Januar 2016 bzw. in gekürzter Form und französisch untertitelt unter «Résister pour la liberté» auf YouTube veröffentlicht wurde (<https://www.youtube.com/watch?v=CRYTubOk7ys>, Zugriff am 10. Januar 2016).

9 Nadir Bouhmouch, «My Makhzen and Me», YouTube Video, hochgeladen am 20. Februar 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=zVNmMUYGnGw>. Zugriff am 10. Januar 2016.

10 Yael Warshel, «Mamfakinch», in: *Encyclopedia of Social Media and Politics*, hg. v. Kerric Harvey, Los Angeles u. a. 2014, S. 787–789.

11 Fahd Iraqi, «L'art de la censure», in: *TelQuel*, 1. März 2014, [http://telquel.ma/2014/03/01/lart-de-la-censure\\_11535](http://telquel.ma/2014/03/01/lart-de-la-censure_11535), Zugriff am 12. Januar 2016.

12 Michael Warner, «Publics and Counterpublics», in: *Public Culture*, Winter 2002, Bd. 14, Heft 1, S. 50–51.

13 Ebd., S. 82.

14 Ebd., S. 86.

15 Ebd., S. 88.

16 Ebd., S. 89.

17 Youness Belghazi, Hamza Mahfoudi, *Basta*, hochgeladen auf YouTube am 6. September 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=1W5lloji-mY>. Zugriff am 12. Januar 2016.

18 Youness Belghazi in *Basta*, 2013 (wie Anm. 17). Der Film mit deutscher Untertitelung ist im Januar 2016 nicht mehr auf YouTube auffindbar.

19 Houda Lamqadam in *Basta*, 2013 (wie Anm. 17). Der Film mit deutscher Untertitelung ist im Januar 2016 nicht mehr auf YouTube auffindbar.

20 Michel Warner, «The Mass Public and the Mass Subject», in: Warner 2005 (wie Anm. 2), S. 159–186.