Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 50 (1998)
Heft: 9

Artikel: Umwelt und Film : ein weites Feld?
Autor: Lüthje, Angela
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-931627

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

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

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

Download PDF: 02.07.2025

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

Umwelt und Film – ein

Filme, die sich kritisch mit Ökologiethemen befassen, hatten und haben – je nach gesellschaftlicher Grosswetterlage – eine sehr unterschiedliche Konjunktur und Akzeptanz. Ein Überblick über Themen und Entwicklungen des Umweltfilms der letzten drei Jahrzehnte.

ANGELA LÜTHJE

Wie ein glutroter Ball hängt die nordschwedische Abendsonne am Himmel, keine Wolke ist zu sehen. Doch langsam schiebt sich ein Hubschrauber in den leeren Himmelsraum auf der Leinwand, vor dem Licht der Sonne nur als dunkle Silhouette sichtbar. Die Rotoren drehen sich stetig und machen laute, knatternde Geräusche. Am Hubschrauber hängt etwas, ich recke meinen Hals, um die an einem langen Seil befestigte Ladung erkennen zu können. Der Film kommt mir entgegen, im Sinne des Wortes, die Kamera zoomt die hängende Last näher heran: Entsetzt mache ich ein Netz aus, prall gefüllt mit Kadavern. Verdrehte Hälse, unnatürlich abgeknickte Beine, kurze Schwänze ragen wie verwelkte Pflanzenteile aus einzelnen Schlingen in die Luft. Minutenlang muss ich diese Einstellung aushalten. Natürlich hatte ich den ganzen Film lang Zeit, um mich auf diese Bilder vorzubereiten. Trotzdem sind sie der Gipfel des Zumutbaren. Darf man so etwas auf diese Weise filmen? Das ist reine Provokation.

«Hotet» (Schweden 1987) heisst der Film, auf deutsch: Bedrohung. Es ist Stefan Jarls Abrechnung mit Tschernobyl, ein Jahr danach. Diese Bilder vom Abtransport verstrahlter, notgeschlachteter Rentiere als Sondermüll haben sich mir ins Gedächtnis eingegraben. Die Verletzung unschuldigen Bodens durch die radioaktive Strahlung findet in der provokanten Verletzung der Klischee-Ästhetik ihr Pendant. Das Schicksal der Samen in Nordschweden, die Bedrohung ihrer Lebensweise und Lebensgrundlagen hat mich durch diesen Film stärker berührt als dasjenige der Menschen aus der Umgebung von Tschernobyl.

«Hotet» ist ein Film über ein Umweltthema, ein «Umweltfilm». So einengend der Begriff «Umweltfilm» auch sein mag: Der Diskussionszusammenhang «Umwelt und Film» existiert, Umwelt-/Ökologiethemen wurden in der jüngeren Filmgeschichte vielfach bearbeitet. In der Folge soll vom «umweltbezogenen Film» die Rede sein (in Anlehnung an den Bereich Film und Entwicklung), gerechtfertigt durch den thematischen Bezug zu den Angriffspunkten und Zielen der Umweltbewegung. Der Begriff «Film» wird in Abgrenzung zur schnellen Fernsehproduktion hier als Bezeichnung für ein Werk mit Drehbuch und durchgängigem Willen zur Gestaltung in Inhalt und Form gebraucht, das der gewerblichen und auch nichtgewerblichen Filmauswertung zugeführt wird; in dem Wissen, dass die Filmemacher in immer stärkerem Masse das Fernsehen brauchen, um ihre Vorhaben auf den Weg zu bringen, dass aber auch positive Impulse und Weiterentwicklungen vom Fernsehen ausgingen.

Einsaat...

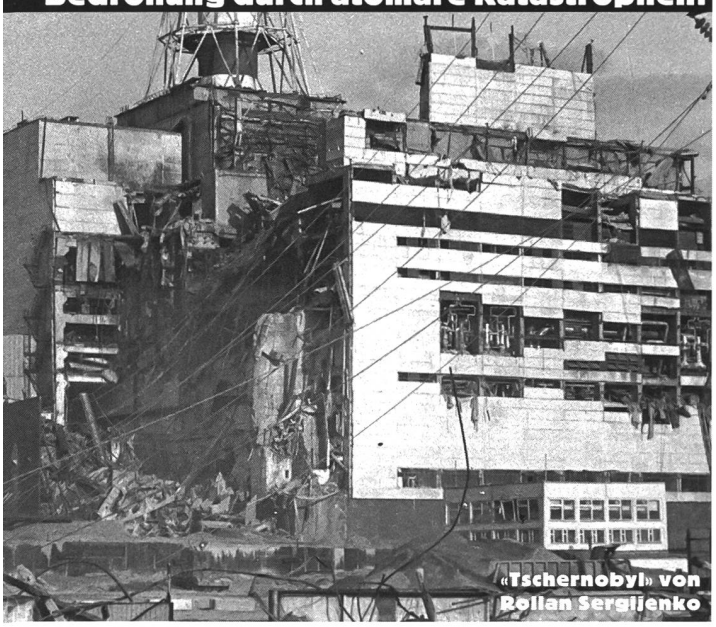
Auf Vorfahren und Verwandtschaften in der Filmgeschichte kann hier aus Platzgründen nicht eingegangen werden. Die Anfänge sind in zeitlicher Hinsicht fliessend und liegen grossenteils in den siebziger Jahren, es gab aber, z.B. im Naturfilmbereich, durchaus frühere Bearbeitungen, die den Titel aus heutiger Sicht rechtfertigen (etwa Bernhard Grzimeks «Serengeti darf nicht sterben», BRD 1959). Eines oder beide Kennzeichen lassen sich an allen Filmen orten, die konstruktiv in den Diskussionszusammenhang der Umweltbewegung Eingang fanden oder ihn hinterfragten und die hier betrachtet werden sollen. (Es werden hier beispielhaft fast nur Langfilme aufgeführt. Die ebenfalls rührige Kurzfilmszene, namentlich auch Trickfilme einzubeziehen, würde hier zu weit führen.)

Der fruchtbare Boden für den umweltbezogenen Film wurde weltanschaulich aus dem Zusammenschmelzen von verschiedenen Stossrichtungen der späten sechziger und siebziger Jahre vorbereitet. Die Epoche des Kalten Krieges schürte die Angst vor erdumgreifender radioaktiver Verstrahlung. Nichtregierungs-Gruppen und der entwicklungsbezogene Film der siebziger Jahre setzten sich, ausgelöst durch 1968, zunehmend kritisch mit der Entwick-

weites Feld?

lungshilfearbeit der ersten Welt auseinander. Eine internationale Bewegung nahm für den Schutz des Grosswildes und seiner Lebensräume Partei. Fast die ganzen siebziger Jahre hindurch tolerierte und förderte das Fernsehen mit den Sendungen Horst Sterns und auch Bernhard Grzimeks einen sehr kritischen Journalismus, der vom Tier- und Naturschutz ausging und dann umweltthematisch weiter Raum griff. Die erste Umweltkonferenz der UNO fand 1972 in Stockholm statt. Es folgten die Publikation des Manifests des Club of Rome «Die Grenzen des Wachstums» 1972, dann diejenige von «Global 2000 – Bericht an den amerikanischen Präsidenten» und «Das Überleben sichern» (Bericht der Nord-Süd-Kommission) – beide 1980, mit grosser Wirkung in der Öffentlichkeit. Das Waldsterben war in aller Munde und sorgte für Zukunftsangst. Verschiedene schwere Umweltkatastrophen im Weltgeschehen wie Tankerunfälle, Seveso, Bhopal, Harrisburg, dann Tschernobyl und Sandoz in Basel, später der Krieg am Golf «besorgten den Rest»: Sie bewiesen eindringlich, dass der Mensch nicht alles im Griff hatte und versetzten der Ideologie des grenzenlosen Fortschritts schwere Dämpfer. Gründungen von alternativen Forschungsinstituten und Widerstandsbewegungen gegen diese Ideologie waren ebenfalls eine direkte Folge von 1968 und setzten die damals erfolgreich erprobten Weisen gesellschaftlichen Widerstands fort. Sie fanden Zuspruch quer durch alle Bevölkerungsschichten hindurch. Sie waren eingebettet in eine allgemeine Euphorie des Aufbruchs in eine bessere Welt und trieben den Prozess der Bewusstseinsveränderung und Radikalisierung voran, indem sie entweder investigativ oder anprangernd den Ist-Zustand bearbeiteten oder sich en einer schwer vorstellbaren schlimmen Zukunft orientierten.

Bedrohung durch atomare Katastrophen:



«Tschernobyl» von Rollan Sergijenko

Ernte: vor Tschernobyl

Das Ungewisse der Zukunft, die Kassandragebärden der Warner und Mahner regten die Phantasie von Regisseurinnen und Regisseuren an. Hier war Drehbuchpotential gegeben in der Form des Zukunftsszenarios, das in der Regel düstere Endzeitvisionen zeichnete. So entstanden bis in die achtziger Jahre hinein eine Reihe Spielfilme, u. a. «The China Syndrome» (James Bridges, USA 1979) über einen angenommenen Reaktorunfall; in Frankreich «Malévil» (Christian de Chalonge, 1980) und «Le dernier combat» (Luc Besson, 1982), beides Visionen nach atomaren Katastrophen. In Osteuropa sind die Filme Konstantin Lopuschanskijs zu nennen, etwa «Pisma mjortwogo tscheloweka» (Briefe eines Toten 1986, oder Elem Klimows Film «Proschtschanije s Matjora»(Abschied von Matjora, UdSSR 1983) über ein in einem Stausee untergehendes Dorf, der erst während der Perestroika in den Westen gelangte, aber auch Andrej Tarkowskijs Filme «Stalker» (UdSSR, 1980) und «Offret» (Das Opfer, Schweden/Frankreich 1986) können hier einbezogen werden. Einen abendfüllenden Kino-Trickfilm in der gleichen Tradition steuerte Jimmy T. Murakami mit «When the Wind Blows» (GB 1986) bei: Ein alterndes Paar versucht sich dilettantisch vor radioaktiver Strahlung zu schützen, mit tragischem Ausgang.

In der BRD spielte man gern mit den Erzählebenen und mischte Fiktives mit Dokumentarischem, immer die gesellschaftliche Realität im Blick. Rainer Erler schuf mit «Die Halde» (1975) ein treffendes Abbild unserer gedankenlosen Wegwerfgesellschaft, das allerdings erst zehn Jahre später richtig gewürdigt wurde, und fuhr dann fort, in «fiktiven Dokumentarspielen» wie «Plutonium» (1978), «Das schöne Ende dieser Welt» (1982), «News» (1988)

Die engagierten Dokumentarfilme waren geprägt durch ihr

oder «Zucker» (1989) problematische Zustände in unserer technokratischen Gesellschaft in Krimiform unterhaltsam zu überzeichnen und anzuprangern. Peter Krieg drehte 1982 das «Packeis-Syndrom», 1984 den «Bericht von einem verlassenen Planeten» und 1988 «Maschinenträume» und analysierte in komplizierter Verquickung von dokumentarischer Ausrichtung mit fiktiver Erzählperspektive fiktiver Protagonisten aktuelle gesellschaftliche Zustände. Auch das Fernsehen mischte mit: Schon 1972/73 drehte Wolfgang Menge sein visionäres Fernsehspiel «Smog».

Im internationalen Spielfilmbereich gab es aber auch noch andere Sujets: Mike Nichols zeichnete z.B. in «Silkwood» (USA 1983) den Fall der Karen Silkwood nach, die den Machenschaften in einer Plutoniumfabrik auf die Schliche kommt. Ebenfalls 1983 entstand «Local Hero» (GB) von Bill Forsyth, der auch einmal unbeschwert eine positive Weltsicht gegen die Herrschaft der Technokraten gewinnen liess. Alain Tanners «Lightyears Away» (CH/F) thematisierte 1981 das Verhältnis des Menschen zur Natur in der Generationenfolge.

Dokumentarfilme

Im Dokumentarbereich beginnt 1976 mit Nina Gladitz' Film «Lieber heute aktiv als morgen radioaktiv» (BRD) über den Widerstand gegen das geplante KKW Wyhl eine Periode höchst produktiven, formal anspruchsvollen und diversen Filmschaffens, die in die achtziger Jahre hinein andauert. Die engagierten Dokumentarfilme waren geprägt durch ihren kompromisslosen Willen zur Aufdekkung und Aufklärung. Zu nennen sind etwa die frühen US-Produktionen «Lovejoy's Nuclear War» (Dan Keller und Charles Light, 1976), «Paul Jacobs and the Nuclear Gang» (Jack Willis und Saul Landau, 1979), im gleichen Jahr «Das Uran gehört der Regenbogenschlange» über die Ureinwohner Australiens und ihre strahlenden Schätze von Nina Gladitz (1984 nochmals von Werner Herzog in «Wo die grünen Ameisen träumen» bearbeitet). Fredi M. Murer («Wir Bergler in den Bergen ...», 1974), Beatrice Leuthold und Hans Stürm («Gossliwil» 1985) und auch Erich Langjahr («Ex voto», 1986) liessen in der Schweiz die Menschen über ihre Befindlichkeit in einer veränderten Welt sinnieren. 1980 drehte Peter Krieg «Septemberweizen» (BRD) über den Weizen, die Mythen, die sich um ihn ranken, und den Hunger, der durch den Umgang mit ihm erzeugt wird: ein Lehrstück in Welthandelsstrukturen. «The Atomic Café» (Pierce & Kevin Rafferty), das Satirestück über die Verharmlosung atomarer Bedrohung in den USA, und «Koyaanisqatsi» (Godfrey Reggio), ein filmisches Experiment zum Thema «Leben im Gleichgewicht», kamen 1982 in den USA ins Kino.

«Vergiftet oder arbeitslos» hiess die filmische und inhaltliche Provokation von Bernward Wember (BRD) über den Gegensatz zwischen Umweltschutz und Wirtschaftsinteressen, die hitzige TV-Debatten nach sich zog. Sie entstand ebenfalls 1982, wie auch «Do it yourself» des Schweizers Erich Langjahr, der sich mit der europäischen Wirtschaft und ihren Strukturen auseinandersetzte, und Franco Piavolis «Il pianeta azzurro» (Italien 1982), der Schönes und Meditatives gegen schwerverdauliches stellte. Der Schwede Stefan Jarl meldete sich 1983 zu Wort mit dem provokanten «Naturens hämnd» (Die Rache der Natur), der viele Diskussionen auslöste. Peter Heller setzte 1985 mit «Dschungelburger» in Deutschland Massstäbe in der Beschreibung der desaströsen Auswirkungen unseres Lebensstils auf die Länder des Südens und den ganzen Planeten und rang MacDonald's das Geständnis ab, dass Produktion und Konsum von Hamburgern zerstörerische Auswirkungen auf den Regenwald haben.

Das Umweltengagement hatte längst auch die Produktion von entwicklungsbezogenen Filmen eingeholt. So sind Peter von Guntens «Terra roubada» (1980) und «Terra prometida» (1992) über den Sobradinho-Staudamm hier zu nennen. «Half Life» (Dennis O'Rourke, Australien 1985) und «Bikini – mon amour» (Oliver Herbrich, BRD

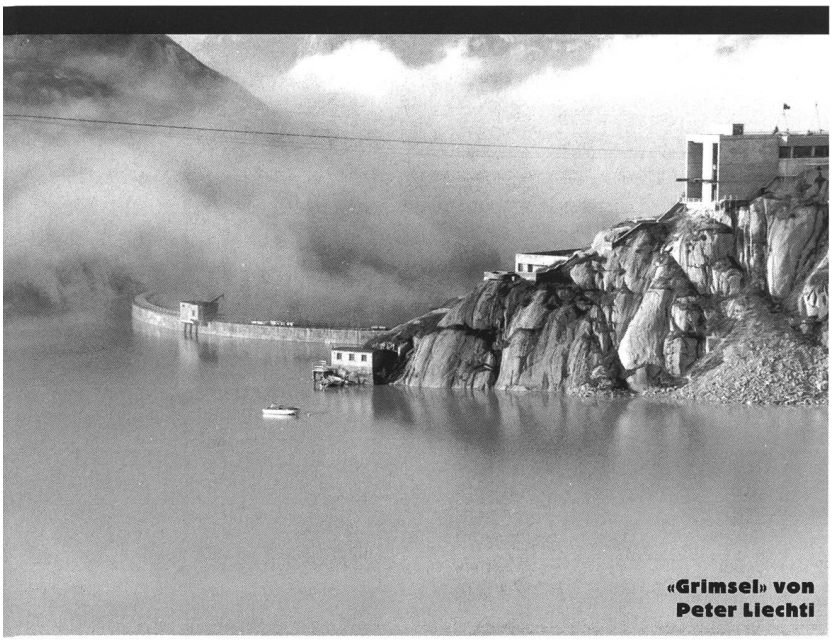
Gefahr für den «Blauen Planeten»:

«Naturens hämnd» (Die Rache der Natur) von Stefan Jarl

kompromisslosen Willen zur Aufdeckung und Aufklärung.

1987) deckten die US-Atomversuche im Pazifik als gigantische Verletzung der Menschenrechte indigener Völker auf. Auch im Naturfilmbereich zeigte die Fokussierung der Diskussionen Wirkung: Kein Naturfilm konnte mehr gedreht werden, ohne dass er Flora und Fauna innerhalb ihrer Lebensräume thematisierte und auf deren Zerbrechlichkeit und Bedrohtheit aufmerksam machte – und sei es als Topos am Schluss.

Weiterhin haben zu jener Zeit Medienwerkstätten und Videoproduzenten *la cause du peuple* mit der Video-Kamera begleitet und dokumentiert – von Wyhl bis Wackersdorf, von Creys-Malville zum Larzac: überall dort, wo es um die bedrohte Umwelt ging. Video bedeutete mehr Flexibilität, mehr Nähe und in der Auffassung der Macher auch mehr Authentizität als aufwendige filmische Dreharbeiten. Bezahlt wurde diese grössere Nähe und Spontaneität mit formalen Verlusten. Es gibt wenige Videos, die den Qualitätsstandards des Dokumentarfilms genügen – positiv ausgedrückt: die Videomacher hatten eine eigene Ästhetik des Mediums entwickelt. Dafür stehen sie sehr eindringlich für den verwirklichten Wunsch nach Gegenöffentlichkeit, wenn es z.B. um Teilnehmerzahlen bei Demonstrationen oder Übergriffe durch die Polizei ging. Diese Videofilme wurden z.T. klandestin gedreht und weitergegeben und korrigierten oftmals Aussagen offizieller Medien, die meist kritiklos den Angaben der Polizei folgten (z.B. «s'Weschpenäscht», Medienwerkstatt Freiburg, BRD 1982, mit der Chronik der Ereignisse von Wyhl).



«Grimsel» von Peter Liechti

Ultima ratio

Eine engagierte Verleihszene sorgte dafür, dass die Filme unter die Leute kamen: Con-Film, Barfuss-Film, Cine Terz, der Verleih der Filmemacher (damals noch die Verleihgenossenschaft), Atlas, Unidoc, AV-Film, EZEF, die Medienwerkstatt Freiburg, um einige stellvertretend zu nennen, fühlten sich in Deutschland der Unterstützung einer umweltbewussten Gegenöffentlichkeit verpflichtet, die Filmcooperative in Zürich, das Film Institut in Bern und der ZOOM-Verleih u. a. in der Schweiz. Die staatlichen und kirchlichen Medienzentralen für die nichtgewerbliche Filmarbeit gingen allerdings eher zögerlich und regional sehr unterschiedlich mit der Ablösung von Rechten für umweltbezogene Filme um. Dort fanden sich bis zur Mitte der achtziger Jahre grossenteils angepasstere Produktionen aus der Industrie und aus dem politischen Verlautbarungsbereich. Diese Filme verbreiteten oft noch sehr ungebrochen die Maxime der technischen Machbarkeit. Nichtregierungs-Gruppen, Kommunale Kinos und auch engagierte Programmkinos organisierten Kampagnen mit Filmbegleitung, thematisch orientierte Filmprogramme, thematische Filmabende. Manche Filme schafften sogar eine Kino-Auswertung. Nie wieder haben Filme so viel identitätsstiftendes politisches Veränderungspotential getragen und umgesetzt wie in der Dekade zwischen 1976 und dem Ende der achtziger Jahre.

Mitte der achtziger Jahre erhielt der umweltbezogene Film verschiedene Foren, auf denen die Produktionen einem interessierten Publikum zur Diskussion vorgestellt wurden: Auf EU-Ebene, früh in der Tschechoslowakei, dazu in Frankreich, Grossbritannien und Deutschland, später in weiteren Ländern entstanden Umweltfilmfestivals. Diese Entwicklung wurde damals nicht nur von der Umweltszene, sondern auch von Filmemachern und engagierten Verleihern enthusiastisch begrüsst. Damit wurden die Filme in grossem Stil in einen eindeutigen Wirkungszusammenhang gestellt, man erhoffte sich, dass der umweltbezogene Film über die bereits geleistete politische Einmischung hinaus ein Mittel zur Förderung des Umweltbewusstseins beim Zuschauer sein möge.

Das grosse damalige Credo des Films als Retter der Natur und damit auch der Menschheit möge ein Zitat Hoimar von Ditfurths aus einer Festivallaudatio 1987 verdeutlichen: Da der Mensch «ein Augentier» sei, «... stellt ... der Film die ultima ratio der ökologischen Aufklärung dar, das letzte Mittel, an das sich Hoff-

«Die bittere Pille der Information muss unterhaltsam verpa

nung knüpfen lässt, die Köpfe der Zeitgenossen vielleicht doch noch rechtzeitig, in der letzten Stunde, zum Nachdenken anstiften zu können». Bernd Lötsch, Leiter des Wiener Instituts für Umweltwissenschaften, konnte Studien vorlegen, nach denen der emotionale Bezug und die Zustimmung zu Umweltschutzprojekten bei Zuschauern eines Films nachher ungleich höher waren als bei Zuhörern nach einem Vortrag zu derselben Sache. Man begann, sich über Form und Inhalte umweltbezogener Filme normierend Gedanken zu machen: Bernward Wember konstatierte 1986, dass sie eine Art «Resignationsrecycling» betrieben und den Zuschauer eher verzagen liessen. Man verlangte positive, perspektivische Zugänge zur Thematik, eine Forderung, die sich bis heute gehalten hat und spärlich eingelöst wurde. Die Sache der Umwelt sollte filmisch vorangetrieben werden. Tschernobyl forcierte diesen Wunsch, aber auch das Gefühl der Machtlosigkeit: Angesichts der Katastrophe stellten die versammelten Filmemacher 1986 auf einem Festival resigniert fest: «Wir können doch nicht mit dem Bleistift oder der Kamera Atomkraftwerke abschalten...»

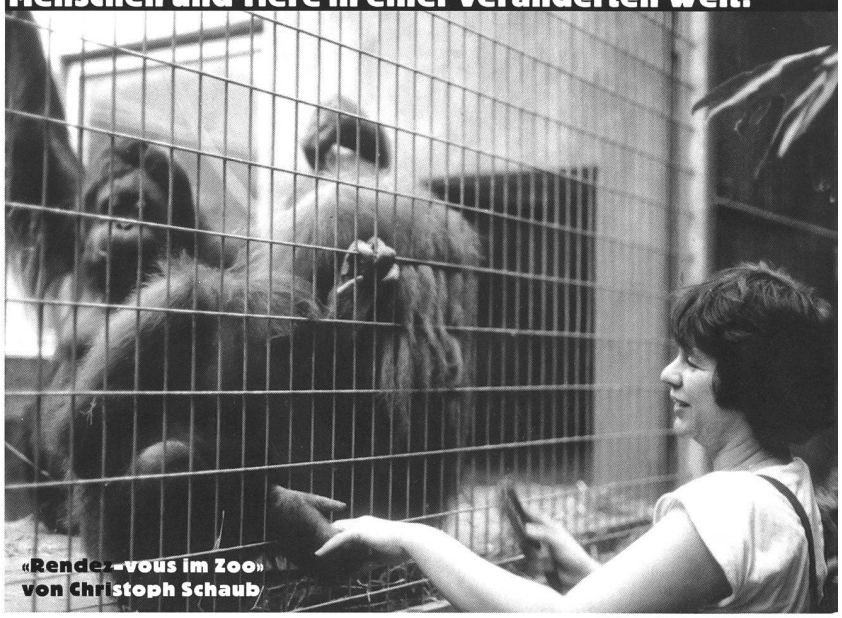
Ernte: nach Tschernobyl

Das Tschernobyljahr 1986, die Öffnung nach Osteuropa ab 1987/88 und die deutsch-deutsche Vereinigung gaben der Produktion bis in den Beginn der neunziger Jahre hinein nochmaligen Auftrieb und begünstigten aufgrund der Tatsachen wiederum das Verharren in Negativdarstellungen. Mit dem Film «Hotet» von Stefan Jarl (s. o.) beginnt eine kritische Aufarbeitung der Folgen von Tschernobyl und der Risiken der internationalen und europäischer Atomindustrie, die bis heute dauert. Zu nennen sind hier die Atom-Trilogie von Bertram Verhaag/Claus Strigel «Spaltprozesse» (1987), «Restrisiko» (1988), «Das achte Gebot» (1991, alle BRD), osteuropäische Produktionen zu Tschernobyl wie Rollan Sergijenkos «Tschernobyl» (UdSSR 1989) und andere. 1991 dann «Javna» von Stefan Jarl über einen jungen Samenhirten, der trotz Bodenverstrahlung in Lappland hoffnungsfroh in die Zukunft blickt; «Polygon» (1990), eine kasachische Produktion von W. Rerich und O. Rymschanow über die Atomversuche in Kasachstan und die russische Atomindustrie; «Tscheljabinsk» (USA 1994) von Slawomir Grünberg über die verheimlichten Unfälle in der dortigen Atomfabrik Mayak und «Oasis» (Weissrussland 1996) von Jurij Schaschtschewatskij über heutiges Leben in der Zone rund um Tschernobyl. Fredi M. Murer widmete sich 1990 mit «Der grüne Berg» dem Endlagerungsproblem schweizerischen Atommülls, Peter Liechti in «Grimsel» unangepassten Grossprojekten. Die schlechte Umweltsituation in Ostdeutschland und Osteuropa wird in Filmen einsehbar, etwa in «Sehnsucht nach Bitterfeld» (BRD 1992) von Thomas Freudner/Ralph Höpfner oder «Ölfresser» (CSFR 1987), die köstliche Abschlussarbeit des jungen Jan Sverak an der FAMU in Prag über ein mutiertes krötenähnliches Wesen, für das reine sauerstoffhaltige Luft den sofortigen Tod bedeutet und das deshalb in den stinkenden Braunkohlegebieten Tschechiens besonders gute Überlebenschancen hat... Die Aussichtslosigkeit auf Besserung der Lebensqualität in Osteuropa wurde vielfach thematisiert, u.a. im Film «Der Fluch des schwarzen Goldes» (1993) des rumänischen Autors Sinisa Dragin.

Stoppelfeld...

In den neunziger Jahren dann zerfiel der enge gesellschaftliche Diskussionszusammenhang Umwelt und Film unaufhaltsam, wurde aber weiterhin durch die Strukturen ökologischer Filmfestivals zusammengehalten. Festivals waren für viele Regisseure der einzige Abspielort geworden – sie zeigten sich froh um jedes Forum. Soziale und wirtschaftliche Probleme gewannen in der Gesellschaft der neunziger Jahre die Oberhand, auch auf der UNCED-Konferenz in Rio 1992 wurden sie als *der* Sprengstoff der neunziger Jahre in der Welt ausgemacht. Rio 92 war

Menschen und Tiere in einer veränderten Welt:



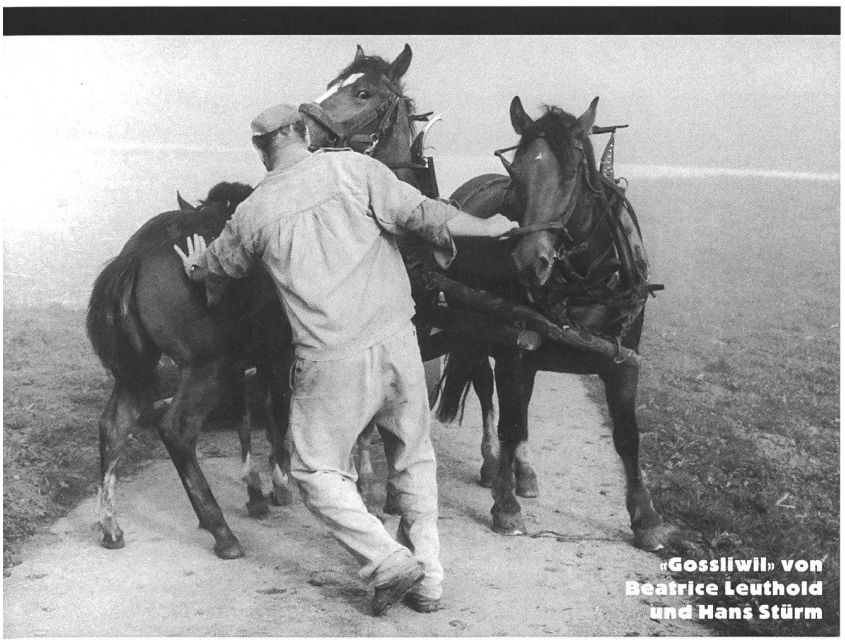
«Rendez-vous im Zoo» von Christoph Schaub

werden, damit der Zuschauer sie annimmt.»

nochmals Impuls für neues Filmschaffen zu Umwelt- und Entwicklungsthemen, diesmal allerdings konsequent eingefordert aus der Sicht des Südens. Das Kennzeichen dieser Filme ist, dass sie nicht – wie der Norden erwartete – die Umweltzerstörung in den Ländern des Südens anprangerten, ausgelöst durch die ausbeuterische Haltung der Wirtschaftssysteme der Ersten Welt, sondern deren soziale Folgen (siehe die Staffel der «Developing Stories», GB 1992). Die neunziger Jahre brachten zwar als Einzelkämpfer weitere wichtige und interessante Filme, aber nachdenkliche Betrachtung überwog nun eindeutig, kritische Stossrichtungen traten in den Hintergrund: in Frankreich «Aux guerriers du silence» (César Paes, 1992), «Un animal, des animaux» (Nicolas Philibert, 1994), in der Schweiz «Die Insel» (Martin Schaub, 1993), «Rendezvous im Zoo» (Christoph Schaub, 1995) und «Sennen-Ballade» (Erich Langjahr, 1996).

Die Entpolitisierung des Einzelnen, die ab dem ersten Drittel der neunziger Jahre feststellbar war, legte die filmische Behandlung von Fragen des Lebensstils nahe, etwa Fridrik Thór Fridrikssons «Börn naturunnar» (Kinder der Natur, Island 1991) über zwei alte Leute, die im Einklang mit der Natur sterben möchten. Dokumente der Reflexion entstanden angesichts der Ausbeutung von Ressourcen, z.B. «Der Kongress der Pinguine» (Hans-Ulrich Schlumpf, Schweiz 1993). Die Verinnerlichung gesellschaftlicher Probleme führte unweigerlich in die Nähe der Esoterik: «Baraka» (Ron Fricke, USA 1992), «Now, a Moment on Earth» (Peter Engberg, Dänemark 1992). Eine Belebung für den Filmbereich stellte sicherlich die Einrichtung des Fernsehsenders Arte dar, der viele interessante Produktionen mitfinanzierte. Der Diskussionszusammenhang Umweltschutz erweiterte sich um die Komponenten Umweltschutz in der Wirtschaft, UVP etc. – Aspekte, die filmisch schwer darstellbar sind und deshalb nicht aufgegriffen wurden. Die Castortransporte belebten noch einmal die Widerstandsszene und die Film-, mehr noch Videoproduktion. Auch der Bereich der Nord-Süd-Beziehungen barg und birgt noch Kapazitäten und Perspektiven der Aufdeckung oder Reflexion.

So machte sich denn in der Szene zur Mitte der neunziger Jahre Ernüchterung breit. So viele erstklassige Filme waren gedreht, gezeigt, diskutiert worden, und doch ging die Umweltzerstörung in grossem Stile weiter, waren kaum Zeichen von Bewusstseinsveränderung des Einzelnen auszumachen. Wo war die funktionierende Gegenöffentlichkeit geblieben? Waren die Erwartungen in das filmische Medium zu hoch angesetzt gewesen? Die Themen der Umweltbewegung waren in aller Munde und abgegriffen, das Fernsehen brachte Nachrichten über die Zerstörung der Umwelt täglich in über 20 Kanälen, die Lehrer im Unterricht, die Volkshochschule in ihren Veranstaltungen sprachen davon. Der Widerstand war hoffähig geworden, der Gegenöffentlichkeit war nun der Wind aus den Segeln genommen, denn sie war etabliert – und damit unschädlich und abgestumpft. Jeder hatte die Umwelt im Kopf – und sie betraf ihn doch nur, wenn er selbst unmittelbar betroffen war. Kassenerfolg war nur garantiert, wenn es um Aussergewöhnliches in Form und Inhalt ging: «Microcosmos» von Claude Nuridsany und Marie Pérennou (Frankreich 1995).



«Gossliwil» von Beatrice Leuthold und Hans Stürm

Untergepflügt?

Nicht erst, als in der Umweltszene die Aufbruchstimmung der achtziger Jahre verflogen war, stand die sonstige Film- und Festivalszene den Einrichtungen, die sich mit umweltbezogenem Filmschaffen befassten, eher skeptisch gegenüber. Thematisch festgelegte Festivals, die als Zielsetzung «nützliche» Wirkungen der dort gezeigten Filme auf die Meinung eines zu gewinnenden Publikums anstrebten, das roch nach Bildungsarbeit, Meinungsmanipulation, moralinsaurem Besserwissertum sowie Subsumierung und Verkürzung filmischer Qualität unter einen «guten Zweck». Lange hatten Produktionen dies widerlegt. Aber nun äusserten selbst Filmemacher das Gefühl, subsumiert worden zu sein. Werner Herzog for-

Umwelt und Film – geht ein Kapitel zu Ende?

mulierte es anlässlich der Vorführung der «Lektionen in Finsternis» 1992 auf einem Umweltfilmfestival sinngemäss so: «Auch wenn ich nicht glaube, dass sich mein Film bei Ihnen auf dem richtigen Forum befindet, wünsche ich Ihnen für Ihr Festival dennoch viel Glück...» Es traf sicher in zunehmendem Masse zu, dass der Diskussionszusammenhang Umweltschutz Produktionen «schluckte», die nicht eigens für ihn gemacht waren. Er mutete nun an wie ein Relikt aus vergangenen Zeiten. Sinkende Besucherzahlen bestätigten eine gewisse Realitätsferne von Festivals, die sich zu wenig auf Filmisches, zu stark auf bestimmte Inhalte festgelegt hatten. Nun wurden sie von einer Flut von TV-Produktionen überschwemmt, nun geriet filmische Mittelmässigkeit ihrer Reputation zum Verhängnis.

Auch der Verleih umweltbezogener Filme liegt heute darnieder, das bestätigen der Verleih der Filmemacher in München, die Filmcooperative in Zürich, EZEF in Stuttgart und die Medienwerkstatt Freiburg einhellig. Höchstens für bestimmte Zielpublika findet allenfalls noch die eine oder andere Vorführung statt. «Wenn wir unsere Klassiker dreimal im Jahr ausleihen, sind wir glücklich», sagt Wolfgang Stickel von der Medienwerkstatt Freiburg. «Spaltprozesse» wird inzwischen eher als Lehrstück für politischen Widerstand, nicht mehr aus Umweltschutzgründen ausgeliehen, fährt er fort, und das «Weschpenäscht» ist gar bereits Geschichte geworden, da zeigt der Grossvater sein Umweltengagement nun seinem Enkel. Trotzdem würden die Verleihe qualitätvolle umweltbezogene Filme nach wie vor aus Überzeugung ankaufen, wenn sie es sich denn finanziell leisten können.

Und die Regisseure? Peter Krieg hat bereits 1993 deutlich gemacht, dass er sich sehr weit von den Überzeugungen entfernt hat, die ihn 1984 zur Gründung eines Umweltfilmfestivals geführt hatten. Der Zuschauer soll bei seinen neuen Produktionen nun autonomer sein und nicht mehr indoktriniert werden. «Interaktivität im Film» lautete 1995 das Zauberwort. Rainer Erler dagegen steht hinter seinen Überzeugungen und würde seine Filme auch heute – natürlich aktualisiert – wieder genauso drehen wie in den siebziger Jahren. «Die bittere Pille der Information muss unterhaltsam verpackt werden, damit der Zuschauer sie annimmt», sagte er 1986, als sein Film «Die Halde» in der allgemeinen Ratlosigkeit der Filmemacher direkt nach Tschernobyl wie ein Phönix aus der Asche erschien. Indoktrination? Von wegen. «Ich biete ja in meinen Filmen keine Lösungen», kontert er. «Ich will Reales weiterprojizieren, Erkenntnisse anbieten.» Gerade lief die ganze Staffel seiner Filme wiederum im ZDF, mit guten Quoten. Aber – sind sie nun nicht auch schon «Klassiker»? Können sie heute noch systemkritisch wirken? Erler schreibt heute Drehbücher. Doch sein Projekt über Landminen – aktueller und wichtiger denn je – konnte er bis dato noch nirgends unterbringen, das Engagement fehlt allenthalben...

Umwelt und Film – geht damit ein Kapitel der neueren Filmgeschichte zu Ende? Der Zusammenhang trug offenbar nur so lange, wie er systemkritische Relevanz in der Gesellschaft hatte. Seine Einzigartigkeit lag offenbar gerade in der von den Filmen geschaffenen und vorangetriebenen identitätsstiftenden Gegenöffentlichkeit. Doch die Gesellschaft hat längst andere Prioritäten gesetzt, und Gegenöffentlichkeiten sind im Moment nicht gefragt. Viele der genannten Filme haben Umweltskandale aufgedeckt, politische Stellungnahmen provoziert, Themen auf die gesellschaftliche Tagesordnung gesetzt. Politische Einmischung hat in grossem Massstab stattgefunden. Die Erwartung, Menschen zu verändern, hat der umweltbezogene Film nicht erfüllen können – aber kann dies eine einzelne Instanz unserer Gesellschaft erreichen? Warum vom Film mehr erwarten als von anderen Medien? Ist das nächste Medium, das Gegenöffentlichkeit – welcher Art auch immer – beherbergt, das Internet? Lassen wir uns überraschen. ■

ANGELA LÜTHJE war während zehn Jahren bis 1997 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Ökomedia Institut, Freiburg i. Br., und arbeitet heute freibberuflich im Bereich Ökologie und Medien

Kassenerfolg dank Aussergewöhnlichem:

«Microcosmos» von Claude Nuridsany und Marie Pérennou