

Zeitschrift: Zoom-Filmberater
Band: 31 (1979)
Heft: 6

Artikel: Dreimal Dritte Welt
Autor: Eichenberger, Ambros
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-933262>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 17.11.2024

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

Fellinis Parabel über das heraufbeschworene Chaos

Filme über das Leiden von Menschen in unerträglichen Lebenssituationen, Filme über die Flucht aus Umständen, die nicht mehr auszuhalten sind, Filme schliesslich über die Hintergründe des Kriegs und die Schrecken und Nöte, die er verbreitet, müssen als Ausdruck eines Chaos verstanden werden, das unser Zusammenleben immer mehr bedroht. In sinnbildlicher Weise hat einer der Grossen des Films, Federico Fellini, dieses Chaos und seine unweigerlichen Folgen beschrieben. In «*Prova d'Orchestra*» (*Orchesterprobe*) geht es ziemlich tumultös zu. Das Orchester, von einem Fernsehteam bei einer Probe verfolgt, kann sich nicht zu einem harmonischen Zusammenspiel finden. Jeder Musiker stellt sich vor der Kamera in ein besonders günstiges Licht, ein Jahrmarkt der Eitelkeit macht sich im alterwürdigen Gotteshaus mit der unübertrefflichen Akustik breit, Neid, Missgunst und dumme Sprüche begleiten das Musizieren. Einigkeit unter den Musikern herrscht allenfalls für einen kurzen Augenblick, als es gilt, eine Pause durchzusetzen. Schliesslich malen die Musiker Parolen an die Wände und ersetzen des Dirigenten durch ein riesiges Metronom, als dieser mit dem Orchester zu schimpfen beginnt. Gestört wird die Probe auch von aussen: Dumpfes Grollen ist zu hören, Bodenerschütterungen sind zu spüren. Schliesslich geht das Licht aus, eine riesige Abbruchkugel bricht durch die Wand und begräbt Musiker und Instrumente unter Schutt und Staub. Erst angesichts dieser Katastrophe beginnen die Musiker auf den Dirigenten zu hören. Dieser nimmt nun seine Autorität wahr und brüllt auf das Orchester ein – zuerst auf italienisch, später auf deutsch. Seine Stimme gleicht immer mehr jener Hitlers...

Fellini hat mit «*Prova d'Orchestra*», zu der Nino Rota eine hinreissende Musik geschrieben hat, eine vielseitig interpretierbare Parabel geschaffen. In Italien wurde sie von vielen Kritikern als Satire auf das italienische Parlament gedeutet, wobei man so weit ging, die einzelnen Musiker bestimmten Parlamentariern gleichzusetzen. Ich empfinde den meisterhaft gestalteten, siebzigminütigen Film eher als Metapher einer Welt, die im selber geschaffenen Chaos unterzugehen droht und in letzter Verzweiflung – wieder einmal – nach einem Führer ruft... Urs Jaeggi

Dreimal Dritte Welt

I.
Zu den Entdeckungsmöglichkeiten in Berlin, Geduld und Sinn für epische Breite vorausgesetzt, gehörte dieses Jahr, schon rein zahlenmässig, der junge indische Film. Seine Anfänge gehen in das Jahr 1955 zurück; sie sind als Reaktion und Bruch auf die im ganzen Subkontinent ausserordentlich populäre, melodramatisch orientierte und total kommerzialisierte Hindi-Film-Industrie mit ihren schwachen Schauspielern, ihrer schlechten Musik und ihrer plumpen Regie zu verstehen. Satyajit Ray hatte damals in der Nähe von Kalkutta seinen auch in Berlin gezeigten, «Klassiker» «*Pather Panchali*» gedreht und ist damit zum Pionier des modernen indischen Films geworden. Der Bruch mit dem konventionellen indischen «Traumkino» besteht unter anderem darin, dass Ray die Studios mit ihren geschminkten, juwelengeschmückten, singenden und tanzenden Schönheiten verliess, um durch Aufnahmen in einem indischen Dorf ein wirklichkeitsnäheres Bild von seiner Heimat zu vermitteln. Das Beispiel hat – wenn auch nicht beim grossen Publikum, so doch bei einer kleineren Elite – Schule, verständlicherweise jedoch keine Kasse gemacht. Aber das *andere Kino* mit seinem anderen Indien-Bild – «ein Armuts-Bild, mit dem es unter dem Deckmantel der Kunst hausieren gehe», lautete der Vorwurf, mit dem es imagebeflissene Kritiker überschüttet haben – war da. Und zwar so überzeugend, was Sprache, Stil, visuelle Sinnlichkeit und Musik anbetraf, dass in der Folge kein ernsthaft engagierter «Künstler» sich erlauben konnte, es zu ignorieren. Die ganze nachfolgende, am nationalen indischen Film- und Fernseh-Institut in Poona gut ausgebildete Filmgeneration ist davon betroffen (gemacht) worden. Auch in der neuesten Produktion,

von der in Berlin lange nicht alle, aber doch einige Beispiele zu sehen waren, sind seine Einflüsse zu erkennen. Am deutlichsten natürlich wegen der geographischen, sprachlichen und geistigen Nähe bei den Vertretern des Bengali-Films. Als Beispiel wurde «*Dooratwa*» (*Entfernung*, 1978) von Buddhaded Dasgupa gezeigt, ein Film, der Zusammenhänge zwischen politischer Abstinenz und emotionaler Verkümmern in der indischen Mittelklasse deutlich zu machen sich bemüht.

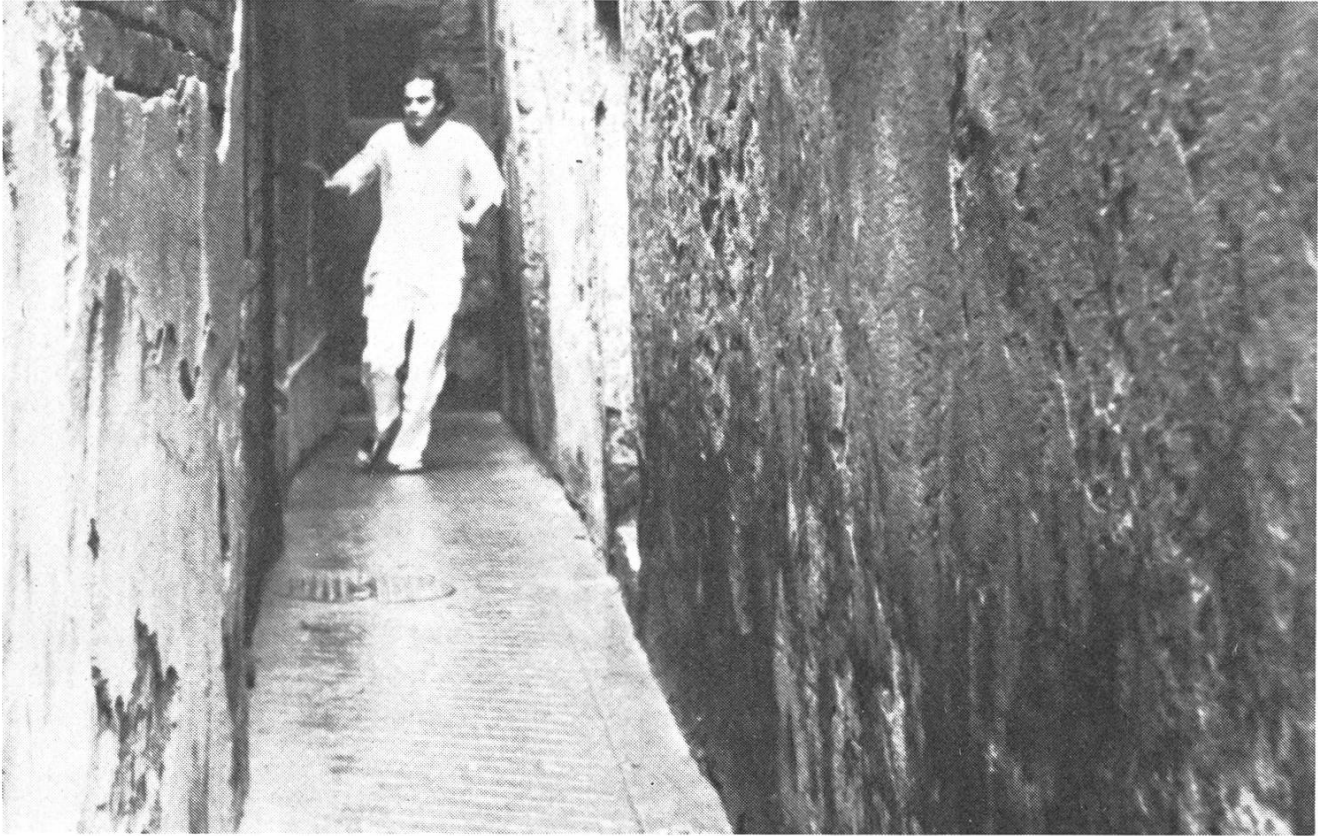
Noch grössere Ehre wurde der Bengal-Schule und dem Bengali-Film durch das Vorführen mehrerer Filme von Mrinal Sen zuteil. Er hat seit 1959 nach eigenen Drehbüchern eine ganze Reihe von künstlerisch und thematisch anspruchsvollen Werken, darunter «*Bhuvan shome*» (1969), «*Mrigayaa*» (*Die Königsjagd*, 1977), «*Oka oorie katha*» (*Die Aussenseiter*, 1978) gedreht. Sein letzter Film «*Parashuram*» (*Der Mann mit der Axt*, 1978), ein von mythologischen Elementen überhöhtes, im wesentlichen aber auf einer genauen soziologischen Erhebung basierendes eindrückliches Dokument über die Slums von Kalkutta wurde auch im Hauptprogramm, in Ermangelung deutscher Untertitel – leider – ausser Konkurrenz, gezeigt. Ansonsten scheint die einst dominierende Filmszene Westbengalens mit kreativen Talenten und Ideen heute (vor allem auch nach dem Tod von Ritwick Ghatak) nicht besonders gesegnet zu sein. Dafür haben andere Sprach-Regionen (das junge Filmschaffen Indiens ist ein Kino der vielen Sprachen), zum Beispiel Kerala, Kashmir, ja sogar Assam, «aufgeholt».

Besonders in Kerala wurde während der letzten 15 Jahre eine beneidenswerte Infrastruktur für das alternative Filmschaffen aufgebaut. Als Beispiel des dort beheimateten Malayalam Films war «*Kodiyettom*» (*Der Aufstieg*, 1977) von Adoor Gopalakrishnan zu sehen. Es handelt sich um die sensible Charakterstudie eines arbeits-, kern- und ichlosen Taugenichts und Tunichtguts, der im Laufe eines langen Umwandlungsprozesses zu sozialer Verantwortung erwacht. Das scheint ein indisches Thema par excellence zu sein! Jedenfalls ist es auch von Autoren anderer Regionen (aber auch anderer Entwicklungsländer, wenn auch mit etwas anderer Akzentsetzung) aufgegriffen worden. Das ist zum Beispiel bei der Telegu-Produktion «*Anugraham*» (*Der Segen*, 1978) von Shyam Benegal aus Madras der Fall. Erzählt wird die Geschichte eines jungen Mannes, der in einen Konflikt zwischen seinem eigenen freien Willen und dem Glauben an die vorherbestimmte Natur seiner Existenz hineingeraten ist. Nicht die Religion an sich, die in Indien bekanntlich immer noch eine sehr bedeutende Rolle spielt, wird angegriffen, wohl aber der abergläubische Missbrauch, der, auf Kosten der Menschlichkeit der Menschen, damit getrieben wird.

II.

Entdeckungsmöglichkeiten – jedenfalls für Nichtaraber und weniger reiselustige Berlinale-Besucher – gab es auch im arabischen Raum. Das gilt insbesondere für den algerischen Film, von dem mit «*Omar Gatlatto*» (1976) und «*Les aventures d'un héros*» (*Die Abenteuer eines Helden*, 1978) zwei Beispiele, allerdings vom selben Regisseur, Merzak Allouache, zu sehen waren. Sie kündigen insofern eine neue Richtung im algerischen Filmschaffen an, als Allouache sich von den Themen und Formen, die seit der Unabhängigkeit die nationale Produktion Algeriens beherrschten, also vom Befreiungskampf und von der Agrarrevolution, losgelöst hat. «*Omar Gatlatto*», der bereits 1977 auf den Festivals von Cannes, Locarno, Moskau und New York zu sehen war und vom ZDF ausgestrahlt wurde, ist ein Film über die städtische Jugend im heutigen Algerien, der eher deutlich macht, dass diese sich für den heldenhaften Kampf ihrer Väter, ja für das politische Geschehen ganz allgemein, gar nicht mehr sonderlich interessiert. Omar, die Hauptfigur, kennt eigentlich, in Ermangelung eines Mädchens, zu dem der Kontakt nicht gelingen will, nur eine grosse Leidenschaft: das Hören und Aufnehmen von Chaâbi-Musik, ein Vergnügen, das er sich mit seinem Kassettenrekorder – stellvertretend für Abertausende junger Araber – ohne allzu grosse Anstrengungen leisten kann.

Allouache bricht auch formal mit einem Klischee der algerischen Filmtradition. Er



Schwerpunkt indischer Film: «Dooratwa» von Buddhadeb Dasgupta.

verabscheut das Didaktische, indem er den Leuten einfach sagt: «Seht, das passiert!» Die Folgerungen, meint er, sollen die Zuschauer selber daraus ziehen. Die Suche nach einer im narrativen Stil der arabischen Volkskunst besser verwurzelten Filmsprache ist im zweiten Film konsequent weiterentwickelt worden. Die «Abenteuer eines Helden» sind in den Rahmen eines Märchens hineingestellt: Wahrheit wird wieder über verschiedene Ebenen, auch über jene der Fiktion, zum Ausdruck gebracht.

Eine Überraschung gab es auch aus Ägypten. Mit Sicherheit für jene, die der Auffassung sind, aus Ägypten, dem Hollywood des nahen Ostens, könne filmisch überhaupt nichts mehr Gutes kommen. Sie wurden, so bleibt zu hoffen, durch den Beitrag von Jussef Chahin, «Askndrie...lie?» (*Alexandria...warum?*), eine ägyptisch-algerische Koproduktion, eines Besseren belehrt. Der eigenwillige, autobiographische Film ist für Europäer allerdings nicht leicht zu entziffern. Einmal, weil er 1942, während des Zweiten Weltkrieges, im «pluralistischen» Alexandria spielt, in dem Ägypter, Engländer, Juden und Nazis miteinander leben müssen. Zum andern, weil er in dieser historischen Verkleidung zahlreiche Anspielungen auf aktuelle Verhältnisse im Nahen Osten macht, die nur ein damit vertrautes Auge wahrzunehmen vermag. Allein schon der nervöse Rhythmus des Films versucht, den Erregungszustand wiederzuspiegeln, der diese Region der Welt zu charakterisieren pflegt.

III.

Den indischen und arabischen Produktionen gegenüber nahm sich die Selektion aus Schwarzafrika in diesem Jahr zahlenmässig sehr bescheiden aus. Neu war nur Safi Fayed «Fad Jal» (*Neuankömmling, arbeite!*) aus Senegal. Der andere Beitrag aus dem schwarzen Kontinent, «Baara» von Souleymane Cissé aus Mali, war schon an mehreren anderen Filmveranstaltungen zu sehen gewesen. Zudem kam er, kurz zuvor mit dem ersten Preis gekrönt, vom 6. schwarzafrikanischen Festival von Ouagadougou zurück.

«Fad Jal» beinhaltet die mündlich überlieferte Geschichte des gleichnamigen Dorfes

und ist herausgewachsen aus einer umfassenden ethnologischen Studie. Das merkt man ihm an. Der Zuschauer wird in konzentrierter Form mit einem reichen Erbe an Sitten, Bräuchen, Lebens- und Arbeitsgewohnheiten afrikanischer Menschen konfrontiert. Es fehlt dabei ein bisschen der auflockernde, afrikanische Humor. Es fehlt aber nicht an grossartigen Bildern und Kamerafahrten, die eine von der sogenannten «Moderne» noch unberührte archaische Welt sichtbar und erfahrbar machen. Dazu gehört wesentlich auch die sakrale Dimension. Diese wird allerdings in einer Art keuschen Zurückhaltung – zum Beispiel in den Bildern von Lebens-Bäumen und Geisterbeschwörungen – mehr an- als ausgedeutet. Wahrscheinlich aus Angst, sie könnte von den aufgeklärten Europäern nicht verstanden werden. Fraglich ist allerdings auch, wie lange dieser «sens du sacré» für die Afrikaner selber noch nachvollziehbar ist. Der Film zeigt nämlich gleich zu Beginn, dass die junge Generation in der Schule mehr über den französischen Sonnenkönig als über die Wurzeln der eigenen Tradition erfährt. Er deutet auch an, dass die Erzähltradition eines Tages zum Erliegen kommen könnte, wenn keine Greise mehr da sind, die sie weiterführen. «Ein Greis, der stirbt, ist aber – in Afrika – eine Bibliothek, die verbrennt.» Gut, dass eine dieser Bibliotheken nun auch über das Medium Film der Nachwelt überliefert worden ist.

Ambros Eichenberger

Spanische Filme: jüngste Vergangenheit kritisch durchleuchtet

Der spanische Wettbewerbsbeitrag «*El corazon del bosque*» («*Das Herz des Waldes*») von Manuel Gutierrez Aragon sowie die vier Filme des Forum-Programms «*La vieja memoria*» («*Alte Erinnerungen*») von Jaime Camino, «*Toque de queda*» («*Sperrstunde*») von Inaki Nunez (beide ausführlich besprochen im Rahmen der Berichterstattung über das Festival von San Sebastian, ZOOM-FB Nr. 20/78), «*La Torna*» («*Die Zugabe*») der katalanischen Schauspielergruppe «Els Joglars» sowie «*Ocana, retrat intermitent*» («*Ocana, das unterbrochene Porträt*») von Ventura Pons reihen sich erstaunlich nahtlos ein in eine der Haupttendenzen der diesjährigen Berlinale: die Aufarbeitung oder, wie es modischer heisst, die Bewältigung der Vergangenheit.

Sicher, Spanien ist diesbezüglich so etwas wie ein Sonderfall. Die zu bewältigende Vergangenheit liegt nicht weit zurück. 40 Jahre Franco lasten schwer, und der Faschismus ist noch nahe, ja, er ist in vielen Lebensbereichen noch ungebrochen präsent. Für die spanische Gesellschaft ist Vergangenheitsbewältigung gleichbedeutend mit Gegenwartsbewältigung. So ist es denn auch nicht erstaunlich, dass sich ein Grossteil der neueren spanischen Filme mit der spanischen Vergangenheit befasst. Und zwar entweder im weitesten Sinne mit dem Bürgerkrieg von 1936 und mit seinen langdauernden Folgen oder aber mit der jüngsten Vergangenheit des Landes, den letzten Franco-Jahren oder der Zeit kurz nach seinem Tod, der Zeit des Umbruchs.

Den Bürgerkrieg, beziehungsweise die Jahre danach, hat «*El corazon del bosque*» zum Thema. Der Film blendet zurück in die fünfziger Jahre. In den Bergen Asturiens lebt El Andarin, der Waldläufer. Er führt in der Zurückgezogenheit des Waldes den Krieg von damals weiter, allein, als Waldguerillero gegen Francos Guardia Civil, als einer, der nicht gemerkt hat, dass sich der Kampf gegen den verhassten Faschismus längst an anderen Fronten abspielt. Ein ehemaliger Mitkämpfer versucht, ihn zum Aufgeben zu bringen. Doch es gelingt ihm nicht, und er wird schliesslich selber zum Gejagten. Der Film lebt vor allem von düsteren, nebligen Szenen, und er macht es einem aussenstehenden Betrachter nicht leicht, in seine Geschichte einzusteigen. Manuel Gutierrez Aragon basiert sein zusammen mit seinem Produzenten Luis Megino erarbeitetes Drehbuch auf eigene Kindheitserinnerungen und auf solche seines Freundes Megino, die beide aus jener Gegend stammen. Vielleicht liegt darin ein Grund der Verslossenheit dieses Films, der nie an die Allgemeingültigkeit etwa