

**Zeitschrift:** Zoom : Zeitschrift für Film  
**Herausgeber:** Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst  
**Band:** 40 (1988)  
**Heft:** 21

**Artikel:** Stationen einer "Tour d'horizon"  
**Autor:** Stucki, Peter F.  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-931510>

### **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:** 01.04.2025

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

trale war und ein Jahr später die Direktion des heutigen Schweizer Filminstituts übernahm. Die Zusammenarbeit zwischen Schulfilmzentrale, die den Unterrichtsfilm im engeren Sinn pflegt, und dem Filminstitut, das den Informationsfilm in einem umfassenderen Sinne betreut, ist selbstverständlich rege; zumal aus dem Grunde auch, dass vom Filminstitut aus der Verleih kostenlos erfolgt. In der Organisation des Verleihs zeigte sich die Schulfilmzentrale fortschrittlich: als erste Institution dieser Art in Europa führte sie nach amerikanischem Vorbild für den Medienverleih die Datenverarbeitung ein, und zwar im Jahr 1980. Drei weitere Filmstellen in Europa, in Frankreich, Grossbritannien und Holland, sind seither diesem Schritt nachgefolgt.

Es gehörte zur Konzeption der Schulfilmzentrale, nachdem Jean-Pierre Dubied ihre Leitung übernommen hatte, dem Verleih auch die Produktion anzufügen. So gelang es der Zentrale das Fernsehen dafür zu gewinnen, gemeinsam mit ihr Jugendfilme zu produzieren; alle diese Filme, in den siebziger Jahren entstanden, haben erfolgreiche Ausstrahlungen erfahren. In eigener Regie sodann entstanden verschiedene Dokumentarfilme, so unter anderem über die Landwirtschaft, die Ölgewinnung und andere Probleme der technischen Erschliessung in den Ländern der arabischen Welt. Der Film von Mario Cortesi, das bisher grösste Projekt, schliesst sich dieser Reihe sinnvoll an:

Nicht allein das Schweizer Filminstitut, auch die Schulfilmzentrale Bern zählt zu den effizientesten Förderern des Filmschaffens in der Schweiz; ohne diese Förderung eines gewiss auch zweckgerichteten, also nicht unbesehen sogenannten unabhängigen Films sähe die wirtschaftliche Situation der schweizeri-

schen Filmschaffenden noch schwieriger aus.

Nun war es natürlich so, dass ein breites und gutes Angebot in den drei Sprachregionen unseres Landes nicht besorgt werden konnte, ohne dass auf Produktionen aus dem Ausland zurückgegriffen werden musste. Die Eigenproduktionen und der Aufkauf von schweizerischen Produktionen anderer Hersteller reichten in einem so kleinen Land, wo das Filmemachen stets nur manufaktuell erfolgen kann, nicht aus. So wandte sich denn die Schulfilmzentrale auch dem Einkauf aus dem Ausland zu, wobei sie selbständig in dem Sinne wurde, dass sie, etwa von amerikanischen Unterrichtsfilmen, jeweils eigene Versionen herstellte, die nicht in allen Fällen lediglich als Sprachversionen neu bearbeitet wurden.

Wie jedes andere Unternehmen muss auch die Schulfilmzentrale Bern darauf achten, dass Zufriedenheit nicht zur Lähmung der Aktivität führt. Um kostendeckend arbeiten zu können, mussten zum einen die Filmlieferungsverträge von Zeit zu Zeit angepasst werden; das setzte oft harte Auseinandersetzungen mit den Kantonen voraus. Diese wiederum befinden sich zuweilen im Konflikt darüber, dass die finanziellen Mittel knapp sind oder bei der Neuverteilung von Kosten für Unterrichtsmittel neue Prioritäten hervortreten, und dass sie anderseits ihren Lehrern das Medium des Films als geeignetes Unterrichtsmittel, wie gefordert, möglichst kostenlos liefert. Schon früh, bereits im Jahr 1965, war es zudem gelungen, mit Hilfe eines Vertrages mit dem Bundesamt für Industrie, Gewerbe und Arbeit (BIGA), den Berufsschulen in der ganzen Schweiz das Filmangebot der Zentrale zu erschliessen. Das geschah mit der Gründung der Schweizerischen Berufsschulfilmzentrale. ■

Thema:

Filmwoche Mannheim

Peter F. Stucki

## Stationen einer «Tour d'horizon»

Von den Festivals in Mannheim, Nantes, Havanna, Ouagadougou und Taschkent, die sich alle weitgehend dem Filmschaffen aus Afrika, Asien und Lateinamerika angenommen haben, kann Mannheim mit 20 Jahren wohl auf die reichste Erfahrung zurückblicken. Dass die verdienstvolle Festivalleitung der rührigen Fee Vaillant (laut Festival-Zeitung wurde sie auch noch am zweitletzten Tag der Woche an vier Orten zugleich gesichtet) trotzdem nicht ganz vor Pannen gefeit ist, illustriert der Lapsus, dass sich in das traditionsgemäss nur aus langen Spielfilm-Erstlingen bestehende offizielle Wettbewerbsprogramm ein Titel («*Jin – Der Brunnen*») eingeschlichen hatte, dessen Autor Li Yalin aus China bereits mit zwei längeren Werken aufwarten konnte. Gerade noch rechtzeitig (wem von den neunmalklugen Filmjournalisten wäre es aufgefallen?) wurde der Film durch den Beitrag «*1 + 8*» seines Landsmannes Zhang Jun Zhao ersetzt.

Diese kleine Anekdote ist in irgend einer Weise bezeichnend für unseren Umgang mit Namen, die wir salopp der sogenannten «Dritten Welt» zuordnen. Dass sich immer mehr Regisseure aus den betreffenden Ländern weigern, an den Festivals Sonderzuglein zu fahren,

kann nicht erstaunen. Dem trug die Festivalleitung Mannheim insofern Rechnung, als sie die Filme aus den Ländern Afrikas, Asiens und Lateinamerikas erstmals ohne Unterschied ins Gesamtprogramm der von der Internationalen Jury zu beurteilenden Filme einbezog.

Die schon zur guten Tradition gehörende Seminarreihe zum Filmdialog zwischen den Kontinenten wurde im Rahmen eines entwicklungspolitischen Round-Table-Gesprächs unter der Leitung von Ambros Eichenberger fortgeführt. Dabei ging es um die Schaffung eines Kontaktbüros in Mannheim, das als eine Art Drehscheibe interkultureller Kontakte Impulse aus aller Herren und Frauen Länder aufnehmen und weitergeben soll.

Grossen Zulauf, vor allem auch aus den eigenen Reihen, verzeichnete die zum zweiten Mal von Vertretern des Türkischen Volkshauses Mannheim betreute Auswahlshow türkischer Filme. Sie bot mir und uns eigentlich weit Wesentlicheres als der in diesen Tagen in unseren Breiten lauthals geführte Streit um den «gerechten» Verteilungsschlüssel für Asylbewerber.

## Türkei

Mit einem ausserordentlichen Feingefühl für Gesten, Blicke, Intonationen und Details erzählt uns der vormals als Kameramann tätige Orhan Oguz in *«Herseye Ragmen»* (Trotz allem) die Geschichte des eben aus der Haft entlassenen Hasans, der von Talat Bulut in einer schwermütigen, äusserst empfindsamen, stets schwitzenden Massigkeit und zurückhaltenden Herzlichkeit verkörpert wird. Allein und in jeder Beziehung auf sich zurückgezogen, findet Hasan als Leichenwagen-Fahrer bei einer protestantischen Gemeinde Anstellung. Zu Frauen

hat er, nicht zuletzt aufgrund traumatischer Kindheitseindrücke und seiner besonderen Beziehung zur verstorbenen Schwester, ein gestörtes Verhältnis. Die Beziehung zu einer jungen, hübschen Witwe scheitert. Erst als ihm diese ihren kleinen Sohn zurücklässt, sieht es danach aus, als wende er sich wieder der Welt zu: «Das ist mein Boot. Wir werden keines draussen zusammenbauen», sagt Hasan zum Buben am Schluss des Films, als dieser ihn um das in minuziöser, abend- und nächtelanger Kleinarbeit zusammengesetzte Schiff in der Flasche bittet.

Ausgehend von den einprägenden Stimmungsbildern, von der engen, armseligen Wohnung Hasans, dem ebenso modernen wie rücksichtslosen Grossstadtverkehr und der trügerischen Friedhofsruhe an Hasans Arbeitsplatz, erschliesst sich die «Ellbogenfreiheit» der Hauptprotagonisten (vor allem

Hasans) dem Betrachter gegenüber in einer eingeschränkten, für die heutige Türkei wenig vorteilhaften und schon gar nicht orientalischen Perspektive. Die Metapher auf das politische System wirkt umso direkter, als Gefühle nie ausgewalzt werden.

Haben wir uns auch schon überlegt, welche fatale Entfremdung aus der längeren Abwesenheit einer Emigration oder Haftverbüssung unter den Betroffenen resultieren kann? Engin Ayca, der seine Ausbildung am Centro Sperimentale die Cinema in Rom abgeschlossen hatte und hierauf längere Zeit beim türkischen Fernseh tätig war, zeigt auf, mit welchen Situationen sich eine Frau und ihr Kind, deren Mann, beziehungsweise dessen Vater, längere Zeit im Gefängnis weilt, konfrontiert sehen. Als dieser schliesslich wieder da ist, lassen sich die mittlerweile vollzogenen und erlittenen Veränderungen, Defizite und Vertrauensbrüche nicht



mehr kitten. Innerhalb der gesellschaftlichen Konventionen und der sozialen Kontrolle führt die Verkettung tragischer Umstände in «*Bez Bebek*» (*Die Stoffpuppe*) zu einem immer leidenschaftlicheren, verhängnisvolleren Verlauf, der vom Autor nur durch ein etwas aufgesetztes, aber unspektakuläres Happy-end gestoppt wird.

Dass die Struktur des ganzen Films an Luchino Viscontis «*Osessione*» (1942) erinnert, gereicht ihm nicht zum Nachteil: Zu präzise erfasst der anthropomorphe Blick Aycas (im Film weitgehend identisch mit dem des täglich vorbeiradelnden Briefträgers) das nuancierte Beziehungsgeflecht zwischen dem Kind mit seiner Puppe, der Mutter, dem Schwager, dem Bruder, dem Heimgekehrten, seinem Nebenbuhler; kurz: die Anwesenheit oder das Fehlen von Personen.

Auffallend, dass in allen türkischen Filmen, die ich in Mann-

heim sah, die Frauen einen weit selbstsicheren, ausgeglicheneren und dominanteren Eindruck machten als die Männer, obwohl doch nicht jeder Türke mit Schnauze ein Macho ist.

Einen überaus spielerischen Umgang mit der türkischen Filmindustrie legte der Doyen Atif Yilmaz (seinerzeit Co-Regie mit Yilmaz Güney) in «*Hayallerim askim ve sen*» (*Meine Träume, meine Liebe und du*) an den Tag. Joshkun, im Waisenhaus mindestens von vier Musen «in globo» geküsst, hat es im Leben schwer, Schein und Sein auseinanderzuhalten. Als junger, enthusiastischer Mann träumt er davon, ein Drehbuch für eine seit seiner Kindheit gefeierte Diva zu schreiben. Als er sein Ziel erreicht glaubt, entwickelt sich jedoch eine Beziehung, die mit einer bitteren Desillusionierung endet. Zutiefst frustriert setzt er am Schluss die Leinwand mit dem vulgären, «Ver-rat-übenden» Abbild seines schillernden Idols in Brand. Dass der kleine Naseweis, der zuvor den Aushang draussen sachkundig angeguckt hat, voll Feuer und Flamme das Kino betritt, entbehrt nicht bitterer Komik. Das Liebesbedürfnis Joshkuns wird damit, gleich in doppelter Hinsicht, auf die mangelnde Zuwendung in seiner Kindheit und den kompensatorischen Idolcharakter des Stars zurückgeführt.

Der Spass, dass Yilmaz zwei Protagonistinnen ein und derselben Stars gleichzeitig agieren und in die Geschichte Joshkuns hineinflunkern lässt, erlaubt es dem Regisseur, auf mehreren sozialen und zeitgeschichtlichen Ebenen sein Talent unter Beweis zu stellen.

Die getroffene Auswahl türkischer Filme macht deutlich, dass das Filmschaffen dieses Landes Feinheiten und Gespür zeigt, die dem Türkei-Bild hierzulande abgehen.

## Sahel, Burkina Faso, Kamerun

Überraschend hoffnungsvolle und beherzte Filme kamen aus dem Schwarzen Kontinent. Alle drei, die hier kurz zur Sprache kommen sollen, schlossen sowohl fiktionale und dokumentarische, ethnografische und soziologische, improvisierende und nichtimprovisierende Elemente nahtlos mit ein. Aus der Verdingung und Erweiterung der Formen resultieren durchwegs Inhalte, die, wenn auch nicht immer unseren akademischen Vorstellungen von «Information-Emotion» entsprechend, unverbrauchte, gutverständliche und direkte Bezüge zwischen dem Leben hier und dort (lies: Begegnung) ermöglichten.

In «*Ici et là-bas*» von Michael Hoare (Sahel/Frankreich) diskutieren Dorfbewohnerinnen aus Mali und Mauretanien und ihre emigrierten Landsleute in Paris Entwicklungshilfe konkret. Aus dem oft genug mühsam verdienten Geld in Frankreich werden Entwicklungsprojekte (dazu gehören Kooperativen für die Entwicklung von Regionen, Zusicherungen für den Produktabsatz, Familienzuschüsse und Rückkehrhilfen) finanziert, die in ihrer betriebsamen, überzeugten und solidarischen Spontaneität begeistern. Dass dabei das Leben der Betroffenen weder hier noch dort ein Honiglecken ist, verdeutlicht die Rahmenhandlung, die Freuden und Unbill konfrontiert.

Eine auf den ersten Blick recht unscheinbare, ja fast einfältige Geschichte um ein zehnjähriges Mädchen erzählt Pierre



Aus «*Het Oog boven de Put*» (Das Auge über dem Brunnen) von Johan van der Keuken.

Yameogo aus Burkina Faso mit *«Dunia»*: Nongma wird, weil ihre Mutter Tag und Nacht mit Arbeiten im Haus und auf dem Feld beschäftigt ist, zuerst zur Grossmutter ins Nachbardorf, dann in die Stadt geschickt. Aus dem bilderbuchartig-prägnanten, spröden aber empfindsamen Verlauf der Geschichte ergibt sich für den Betrachter allmählich ein klar umrissenes Inventar zur Situation der Frauen und Kinder, zu Schwierigkeiten im Erziehungssektor und zur Problematik von Stadt und Land in Yameogos Heimat.

Ausgelassen, mit der unbekümmerten Fabulierlust eines Taxifahrers, der die Ziege des Herrn Séguin ebensogut unterzubringen weiss wie eine Ode an die holde Weiblichkeit oder an eine aus allen Nähten platzende Grossstadt, präsentiert Jean-Marie Teno (Kamerun) in *«De Ouaga à Douala en passant par Paris»* in bester Manier eines Jean Rouch (*«Moi, un noir»*, 1959) Facetten einer bei näherem Zusehen kritischen Betrachtung afrikanischer Urbanität.

All diese Filme stellen Beziehungen her zwischen Zentren und Perspektiven, Nord und Süd, oder suchen ihre Anliegen in einen ganzheitlichen Lebenszusammenhang zu bringen.

## Indien

Mit seiner Bemerkung, der grösste Teil der indischen Filmproduktion sei *«rubbish»* (Dreck) mag Raja Mitra aufgrund seiner persönlichen Erfahrungswerte etwas ausgedrückt haben, was wohl auch von Sortimenten anderer Grossproduzenten behauptet werden könnte, in seinem Fall aber in der Tat nicht zutraf. Das Publikum verdankte dem zornigen, jungen Mann aus Kalkutta einen der stillsten und schönsten Filme des Festivals. *«Ekti Jiban»* (*Ein Leben*) schil-

dert das Wirken des damals in Sanskrit unterrichtenden Dorfschullehrers Guruda in Khulna, der es in den dreissiger Jahren unternahm, das erste Wörterbuch der modernen bengalischen Sprache zu schreiben und der dazu seine ganze Zeit, Kraft und Mühe aufwandte. Was Satyajit Ray als Projekt (nach einer Novelle von Buddadeva Basu) vor Jahren aufgegeben hatte, gelang Mitra nun in einer aufreibenden, sich über fünf Jahre lang hinziehenden Verfilmung, die vom Nationalen Filmbüro (N.F.D.C.) mit einem Budget von knapp 90000 Franken (!) finanziert wurde.

In einem weitgespannten, aber völlig unprätentiösen Zeitgemälde (bis 1947) erhalten wir abwechslungsreiche, fesselnde Einblicke in das indische Familienleben und in die kulturelle Vielfalt Bengalens, die sich in den Menschen, ihren Geschichten und in den Bibliotheken, Theatern, Märkten, Tempeln und Gassen äussert. Adäquat zu Gurudas Verdienst gelingt es Mitra, die trockene, abstrakte Materie eines wissensdurstigen Gelehrten in ihrer vollen Sinnlichkeit zu aktivieren.

Das böse Wort vom *«rubbish»* hätte auch von Sivaprakasam Arunmozhi (Tamil Nadu) stammen können. Der hätte es auf die Korruption indischer Minister und Parlamentsmitglieder (die käufliche Opposition inbegriffen) bezogen, die er in seinem Film *«Kaani Nilam»* (*Ein Stück Land*) anprangert. Eine Gruppe von Bauern soll wegen eines Spitalbaus (lies: Fünfsternhotel) von ihrem Land vertrieben werden. Eine Journalistin bringt den Korruptionsfall, in den auch ein Minister verwickelt ist, an die Öffentlichkeit. Doch obwohl sich die Bauern gewerkschaftlich organisieren und Sukurs erhalten, wird der Minister wiedergewählt, weil sich der Führer der Opposition

mit einem Landanteil bestechen lässt.

Der streckenweise ungemein kühn und sorgfältig inszenierte und montierte Film (mit seinen äusserst brisanten Zeitbezügen) weist ab und zu Schnitzer auf, die Arunmozhi nur zu gut bewusst sind. Finanziert von einer alles andere als auf Rosen gebetteten Bürgerrechtsbewegung seiner Heimat, wurde der bereits 1986 gedrehte Film dem Regisseur von der Zensurbehörde erst vor kurzem in einer stark geschnittenen Kopie zurückgegeben.

Wenn ich diesen sehr persönlich gehaltenen Ausflug mit bildbewegten Begegnungen und Zusammenhängen abseits der Trampelpfade beenden soll, will ich es mit Johan van der Keukens Beitrag *«Het Oog boven de Put»* (*Das Auge über dem Brunnen – Ein Zyklus von Leben und Tod in Kerala*) tun. Das heisst: Es wäre Unverstand, wollte ich jetzt noch der Keukens Aug-, Ohr- und Zeitgewordenen Reflexionen über einen uns in manchem fremdartigen Landstrich resümieren. Johan van der Keuken (Niederlande) heischt sich in seinem teils dokumentarischen, teils abstrakten Film nicht an, alles (besser) wissen zu müssen. Ich möchte mich ihm anschliessen und mir wünschen, diesen und den einen oder anderen Film aus dem Programm von Mannheim in unseren Kinos nochmals zu sehen. ■