

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 41 (1989)
Heft: 21

Artikel: Kino am Scheideweg
Autor: Stucki, Peter F.
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-931568>

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: 19.03.2025

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

Peter F. Stucki

Kino am Scheideweg

Viele von uns, denen der türkische Film mit Yilmaz Güneys Werk und den Filmen seiner Weggefährten Serif Gören, Zeki Ökten, Erden Kiral, Ali Oezgentürk, Ömer Kavur und anderen ans Herz gewachsen ist, verbinden ihre Begegnungen mit dem türkischen Filmschaffen mit weit zurückliegenden Kinobesuchen, fernen Festivals und diversen Fernsehstunden. Seit 1985 war in unseren Kinos ausser der türkisch-schweizerisch-bundesdeutschen Koproduktion *«Dilan»* von Erden Kiral (vgl. ZOOM 7/88), Taevfik Basers *«40 m² Deutschland»* (vgl. ZOOM 17/86) und Jörg Gförsers/Günter Wallraffs *«Ganz unten»* (vgl. ZOOM 5/86) nichts mehr aus oder über die Türkei zu sehen. Ist mit Güneys Tod 1984 und mit dem inneren und äusseren Exil bedeutender Autoren wie Metin Erksan oder Erden Kiral der türkische Film (für uns) gestorben?

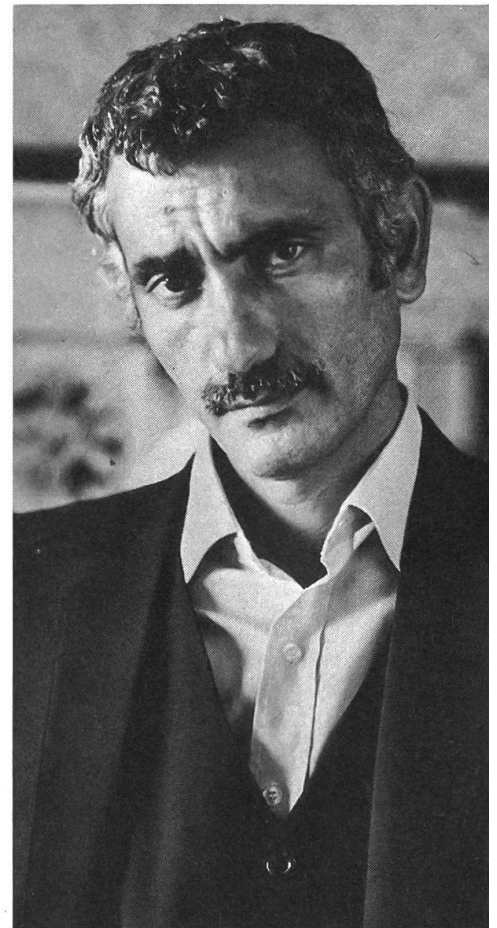
Wer die türkischen Beiträge der Festivals in Nantes (1988), Berlin (Junges Forum) und Mannheim in den zwei, drei letzten Jahren als filmwirtschaftlich unbeleckter Zaungast gesehen oder zur Kenntnis genommen hat, ist erstaunt, dass keinem der dort gezeigten Filme der Weg in die Schweiz geebnet wurde.

Ich meine, an den beiden letzten Mannheimer Filmwochen (vgl. ZOOM 21/88) Filme aus der Türkei gesehen zu haben, die sich durchaus mit unseren westlichen Produktionen messen können. Ohne letztlich dem Leser neue, unbekannte Filme aus der Türkei in unseren Kinos in Aussicht stellen zu können (aber nicht zuletzt gerade deshalb erst recht), soll hier erneut aus Mannheim berichtet werden.

Der eine oder andere Umstand, weshalb sich hier bei uns wie dort am Bosphorus der grundsätzlich aufgeschlossene Teil der Filmwirtschaft mit dem türkischen Filmschaffen gegenwärtig schwer tut, geht aus diesem oder jenem Zusammenhang hervor, in den die fünf hier vorgestellten Filme gestellt sind.

Und was an dieser Stelle auch noch gesagt werden muss: Die unglaublich grosse Resonanz, die die türkische Sonderreihe unter Einheimischen, Festivalbesuchern und Ausländern im bereits schon dritten Jahr wieder fand (sie wird jeweils in Zusammenarbeit der Internationalen Filmwoche mit dem Türkischen Volkshaus Mannheim durchgeführt), ist ein beredtes Beispiel dafür, was von lokaler, minoritärer Seite zur interkulturellen wie akkulturativen Verständigung beigetragen werden kann.

Hochgewachsen, federnd und voller Elan fährt Tunç vom Ende des Tunnels her per Drai-



Schuf mit *«Sürü»* (Die Herde, rechts ein Szenenbild) und *«Yol»* (Der Weg) unvergängliche Meisterwerke: Yilmaz Güney (1984 †).

sine auf dem Weg in den neuen Film. Draussen auf dem Lande, im Schatten eines entlegenen Anwesens, sieht er zwischen zum Kader gespreizten Fingern bereits seinen nächsten Film ablaufen. Alles ist klar, nichts ist vorgegeben; oder etwa doch?

Orhan Oguz, mit *«Herseye ragmen»* (Trotz allem) Sieger des Grossen Preises der Stadt Mannheim 1988, schildert in seinem neuen, zweiten Spielfilm *«Ucuncü göz»* (Das dritte Auge) wie Tunç, Regisseur und Drehbuchautor, in eine schwere Krise gerät, während er an seinem nächsten Projekt, einem Film über die Feudalgesellschaft, arbeitet. Als Bauernsohn kann er sich nur schwer von den alten Gesetzen und



Bräuchen distanzieren. Er sieht Bilder und Gesten, die sich totlaufen: im Hotel den von seinem Vorgesetzten drangsalieren Jungen, beim Künstlerkollegen ein Projektil im Kopf einer Holzstatue. Auf Schritt und Tritt verfolgen ihn beunruhigende Elemente seiner Herkunft und Gegebenheiten, von denen er nicht weiss, ob er sie der Vergangenheit, seinem Szenario oder der Gegenwart zuordnen soll.

Zwischen Kühlschrank, Schreibmaschine, Zeichenblock, Wein und dem gesanglich schaurig-schönen «Santa Lucia»-Gesang seiner abgetakelten Nachbarin eilt Tunçs Hauptprotagonistin mit ihrem fremd geschwängerten Würmchen von Tür zu Tür und wird es nicht los. Zu guter Letzt sperrt sich sogar der leibhaftig gewordene, leibliche Vater des Kindes, der sich – immer der Geschichte folgend – um seine Verantwortung gedrückt hat,

gegen den ihm vom Autor zugedachten Part der Versöhnung. Mit dem Verweis, er komme nicht wie alle anderen türkischen Filmfiguren aus dem Gefängnis, unterstreicht der Figurant seine Prägung.

Tunçs, und damit vermutlich auch Orhan Oguz's Vorstellungen vom geläuterten türkischen Film, der wie ein Phoenix aus der Asche steigt, lassen sich am Ende einer stockdunklen Nacht nicht durch die Emanzipation und die Ungeduld eines Einzelnen erzwingen. Gleichzeitig aber stellt er sich den «Sitten, in denen keine Liebe ist» und unterzieht den Film einer unbestechlichen Prüfung auf Klischees und Stereotypen, die sich in der Gefolgschaft grosser Vorbilder in den letzten Jahren im türkisch-ambitionierten Film einzunisten begannen.

Eingeschneit und abgeschieden, monoton und wenig erbauend präsentiert sich das Köy (anatolisches Dorf): eine

Ansammlung fensterloser Lehmbauten mit Flachdächern am Pappel bewachsenen Hang. Fast sieht man sich schon ein zweites oder drittes Mal nach Pirkanis strafversetzt. Doch während sich in Erden Kirals «Eine Saison in Hakkari» (1982) zu Beginn des Frühlings lediglich eine geringe Aussicht auf Veränderung und Verbesserung der Lebensumstände abzeichnet, folgen die Köylüler eines benachbarten Bergnests dem Rat eines ebenso selbstgenügsamen wie schlitzohrigen Weisen und lassen ihren Bürgermeister, der sie doppelzüngig über Jahre hinweg einem regionalen Eintreiber aus dem Unterland ausgeliefert hat, links liegen. Dass damit wohl einiges erreicht, aber noch wenig gewonnen ist, bringt «Yer demir gök bakir» (Eisenerde – Kupferhimmel) auf den selben, doppelsinnigen Nenner.

Zülfü Livanelis filmischer Erstling, der auf einen Roman

des international zur Zeit wohl bedeutendsten türkischen Romanciers Yaşar Kemal zurückgeht, entwickelt aus dem Lebens-, Sagen- und Legenden-Fundus der in dieser kargen Gegend lebenden alawitischen Bevölkerung eine an Herzensgüte, Bild- und Sprachwitz, distanzierender Komik und spannungsgeladener Dichte äusserst reiche Parabel auf die seit Jahrzehnten gärenden, vielschichtigen Auseinandersetzungen zwischen den Staaten und diversen Volksgruppen Kleinasiens.

Doppelbödiges Hörigkeit

Die Geschichte vom weisen, unbotmässigen Tasbash (wörtlich «Steinkopf»), der sich mit Händen, Füssen und unter Aufbietung aller Ausflüchte dagegen sträubt, von den Dörflern als Heiliger verehrt zu werden, dann aber im Interesse des Gemeinwohls einsieht («Bin ich's denn doch?»), dass auf dem Weg der Mündigkeit die kosmogonische Deutung der Welt über die Hörigkeit gegenüber weltlichen Autoritäten gestellt werden muss, beleuchtet präzise die Konflikte, die dem säkularen Staat heute erwachsen.

Dass im glücklichen Ende des Films – dialektisch betrachtet – schon die potentiell nächstmögliche Selbsttäuschung liegt, wird offen dargelegt. Wieso der Film des Multitalents Livanelli (Koproduktion: Wim Wenders; Kamera: Jürgen Jürgens; Hauptdarsteller: Rutkay Aziz) zwar in Berlin und Cannes 1987, aber seither nicht einer grösseren Öffentlichkeit gezeigt wurde, ist schleierhaft. 1989 war in Cannes «Sis» (Der Nebel) des gleichen Autors zu sehen.

Zwischen Rousseaus Utopie vom freien Eigentum und Atatürks programmatischer Parlamentsrede von 1945 («Zualler-

erst darf es im Land keinen Bauern ohne Boden geben») kommt Muammer Özers «*Bir avuç cennet*» (Eine Handvoll Paradies) 1987 zu stehen.

Kamil (Tarik Akan, der uns bereits aus «Yol» und «Das dritte Auge» bekannt ist), zieht in der Hoffnung auf ein besseres Leben mit seiner Frau Emine und den beiden Kindern aus seinem Heimatdorf nach Istanbul. Die Hoffnung, bei alten Bekannten unterzukommen, zerschlägt sich. Und obwohl man die Geschichte seit «Sürü» zum x-ten Mal hört, zeichnet der Film am Schicksal der einen Familie einmal mehr auf, was viele – und das halt nicht nur im Film – tag-täglich bewegt. Denn, als hätten sie weder «Sürü» noch «Umut» (beide Filme von Yilmaz Güney) gesehen, bauen sich Kamil und die seinen zwischen Hafen, Eisenbahngleisen, Autobahn, Ausfahrten, Müllkippe und Neubauten in einem Buswrack eine bescheidene Existenz auf. Doch die Handlanger der Munizipalität warten schon, um ihr Werk zu zerstören. Sagt doch Kamil zu seiner Frau: «Nicht die Moskitos: die Ursachen müssten beseitigt werden.»

Aufsehen erregt der Film durch seinen breit abgestützten, oft bis an die Schmerzgrenze reichenden Optimismus, durch seinen betulichen Rhythmus, und durch seine simple, klare, aber starke Bildstruktur.

Solidarisches Handeln

Vor einigen Jahren war der Erlebnisbericht von Reha İsvan, die 1982 für über drei Jahre im Militärgefängnis Metris in Istanbul inhaftiert worden war, zu lesen (TA-Magazin vom 14. 6. 1986). Die von ihr beschriebenen Entbehrungen, Schikanen und Folterungen beunruhigen. Eindruck macht

besonders die Schilderung, wie sich die Frauen (nicht nur auf ideologischer Ebene) immer wieder auch durch Singen, Aussprachen, Gedichte und Zeichen solidarisiert hätten.

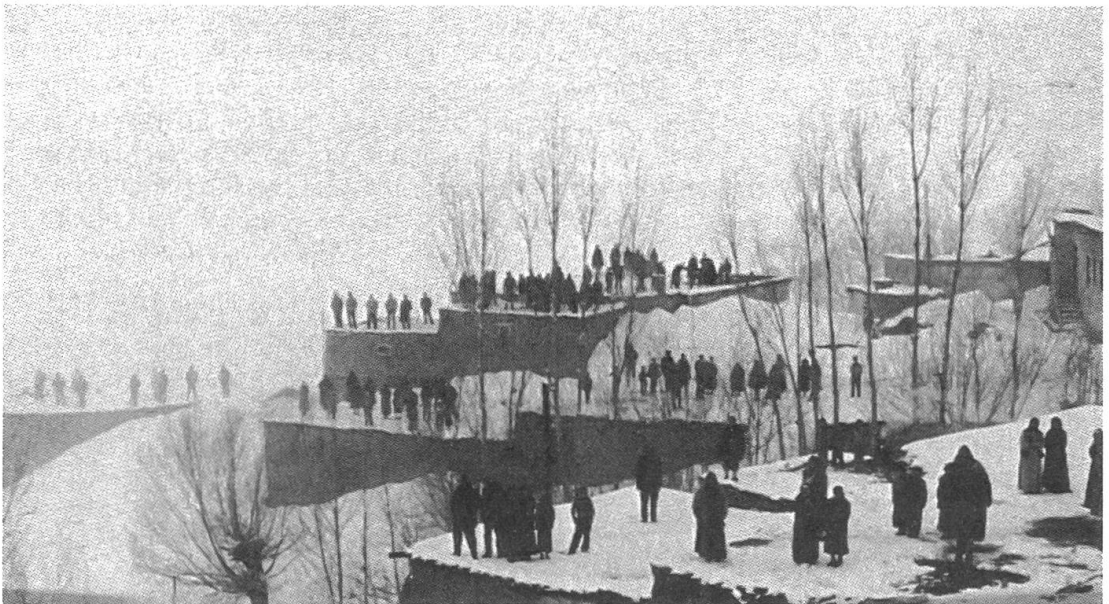
An diesen Gemeinsinn wurde ich in Tunç Basarans Film «*Uéurtmayi vurmasınlar*» (Lass den Drachen fliegen, 1988) zutiefst erinnert: Der Umstand, dass die Frauen im Gefängnis ihrem Fühlen und Denken Ausdruck verleihen, trägt nicht zuletzt dazu bei, dass der Sprössling (türkisch: Fidan) Baris, der mit seiner Mutter und vielen Frauen von klein auf arrestiert lebt, Nestwärme, Gemeinschaftssinn, spontane Herzlichkeit, spielerische und gemüthliche Belehrungen, einen Sinn für Recht und Unrecht und Aussicht auf Freiheit (Baris = Freiheit) erhält und erfährt.

Der bunte Papierdrache, den er einmal am Himmel über dem Gefängnishof fliegen sieht, und der angesichts der lächerlichen Einhol- und Abschussversuche durch die zivile und militärische Verwaltung einen immer ausgelasseneren Begeisterungstau unter den Insassinnen verursacht, wird zur Metapher einer Kraft, die das starre Gefüge bis in seine Grundmauern erschüttert. Trotz des hohen Unterhaltungswerts des Films verkam die filmisch routinierte inszenierte und klar strukturierte Geschichte nie zum Klamauk. Sie wurde von den befragten Zuschauern und Zuschauerinnen als glaubwürdig und realistisch taxiert.

Wi(e)der die Tugend

Atif Yilmazs Filmographie umfasst innerhalb von 35 Jahren mehr als 100 Filme. Immer wieder als Altmeister, Veteran oder Habitué des türkischen Films apostrophiert, hat er durchaus seine Meriten. Als

Kein Remake von Erden Kirals «Eine Saison in Hakkari»: Zülfü Livanelis «Eisenerde – Kupferhimmel».



Entdecker von Yilmaz Güneys Talenten und als Mentor einer ganzen Reihe von mittlerweilen alten bis jüngeren Berufskollegen, die einmal bei ihm assistierten, gilt er als der grosse, populäre Routinier. In den letzten Jahren verlegte er seinen Wirkungsbereich vom Land in die Stadt: Anstatt pflaumenbäckige Mädchen, schnauzbärtige Burschen, tragisch-komisch arrangierte Ehen porträtiert er heute gereifte Frauen (in erster Linie die von ihm bevorzugte Darstellerin Müjde Ar), die sich in der Schickeria zu behaupten haben. Typisch dafür ist deshalb sein Film «*Dul bir kadin*» (Eine einsame Frau, 1986), ein von ihm adaptiertes Theaterstück von Necati Cumali.

Erzählt wird die Geschichte einer je nach Empfinden kurzen bis langen Leidenschaft: Suna, eine von Künstlern, Professoren, Juristen und dem Botschafter des Vatikans umworbene Witwe und Mutter schlittert nach langer «Enthaltsamkeit» zusammen mit einer frustrierten Freundin in eine total verzwickte Affäre mit einem jungen, zornigen Kunstphotographen und wird von diesem solange durch die Mangel gedreht, bis sie erkennt, dass

sinnliche Abenteuer keinen Ersatz für echte Gefühle bieten. Gewiss, die Story ist süffig in Szene gesetzt. Erstaunt hat immerhin, wie offen und freizügig da an sonst gängigen Sittenvorstellungen vorbei moderne Lebensformen praktiziert werden.

Ein Mix von unzweideutigen Symbolen (Vögel jeder Art) und einer gestylten, etwas starren Kunstphoto-Graphik sorgt ästhetisch dafür, dass das Thema «Frau, Emanzipation und Neue Sachlichkeit» auch in der Türkei auf Vordermann gebracht wird. Letztlich erinnert «Eine einsame Frau» vom Stand der Diskussion her eher an die verfilmten Tagebücher von Maryse Holders («A Winter Tan» von Jackie Burroughs, 1987), als an «Dallas» und «Denver». Atif Yilmaz ist sich dieser Problematik bewusst, wenn er in einem Interview erklärt, dass die Vorstellungen über den türkischen Film in Westeuropa nicht mehr à jour seien.

Bemerkenswertes

Festzustellen bleibt, dass das sogenannte «Volkskino» (populäre, ländliche oder kleinbürgerliche Melodramen, Liebes- und Heimatfilme kleinasiatischer

Provenienz mit unverwüstlichen Stars) im türkischen Binnen-Gebrauch dominiert. Daneben dient die Türkei nach wie vor als Absatzmarkt für ausserhalb des Landes produzierte Filme. Die Konkurrenz des Fernsehens und der expandierende Video-Markt führten in den letzten Jahren zu einem Kinosterben unvorstellbaren Ausmasses.

Das Fehlen einer staatlichen Filmförderung spiegelte für Jahrzehnte das Desinteresse an einer Filmkultur (Autorenkino). Anspruchsvolle Projekte sind stets den ökonomischen Zwängen des Marktes ausgeliefert. Investiert wird nicht in neue ästhetische Formen, sondern in den Kommerz (Bankfinanzierung durch grosse Financiers; Monopolstellung von drei, vier US-amerikanischer Verleihfirmen, die die Kinos kontrollieren; ein Alternativ-Verleih fehlt). Die technische Infrastruktur ist unterentwickelt (Rohmaterialbeschaffung, Schnittverhältnis, Kosten, uneffiziente Arbeit in den Labors und Studios, Bürofilz).

Zensurbestimmungen, die zum Teil von Mussolinis Italien übernommen wurden, üben Druck aus auf Drehbuch, Drehgenehmigung und Ausfuhrrechte. Widerstand erwuchs

diesem Druck in den 70er Jahren. Der klassenbewusste Einsatz Yilmaz (= «der Furchtlose») Güneys als Schauspieler, Regisseur, Produzent und «Fürsprecher» initiierte den durch ihn und sein Team auch bei uns bekannt gewordenen «aufklärenden Film». Viele Berufskollegen liessen sich von seinem Regieansatz beeinflussen (neorealistic Stilelemente, soziale Elemente aus den US-Filmen der vierziger Jahre, epischer Aufbau). Sein Tod 1984 hinterliess Konsternation. Der «aufklärende Film» vertrug sich schlecht mit seiner Reproduzierung.

Die Machtübernahme der Generäle 1980 unterband für Jahre fast jede Art von Auseinandersetzung. Favorisiert wurde der «Volksfilm», toleriert die Soft- und Porno-Welle. Wirt-

schaftliche Hoffnungen heissen heute grosse Teile der Bevölkerung, einen abwartenden Frieden mit der Regierung zu schliessen.

Orhan Oguz, der Grosse Preisgewinner 1988 in Mannheim, Kulturpreisträger des türkischen Staates und Regisseur seines neuen Films «*Das dritte Auge*», äusserte sich dieses Jahr erstaunlich optimistisch. Der gewaltige Einbruch des amerikanischen Kino-Imperialismus habe die Politiker aus der Lethargie gerissen, mit der sie den Niedergang des türkischen Kinofilms verfolgt hätten. Als wesentliche Massnahmen der Regierung nannte Oguz die Eliminierung der Vorzensur bei Drehbüchern, eine neue kulturelle Filmförderung, eine Quotenregelung für die Abspielmöglichkeiten von türkischen Filmen in den Kinos (fünfundzwanzig Prozent) und die Förderung zusätzlicher Kino-Neubauten.

Rückständigkeit, Klassengegensätze, Sozialstrukturen), eine zum anderen differenziertere Sichtung (Stellung der Frau, moderne Lebensformen, Konsum).

Von der Regierung lange verdrängte und negierte Themen werden von den Filmern selbstverständlicher aufgegriffen oder eingebracht (Glaubens- und Religionsfreiheit, Identität verschiedener Volksgruppen). Dem traditionsverhafteten Leben der Landbevölkerung werden wieder Qualitäten zugestanden, die dem städtischen abgehen. Archaischen Lebensformen steht man irritiert gegenüber. Die westlichen Vorbilder nehmen zu (Werbung).

Die Konzentration auf starke Charaktere wird weniger betont. Die Kleinfamilie rückt vor den Clan, beziehungsweise vor die Grossfamilie. Eine Individualisierung findet statt (Phänomen der Einsamkeit); das Interesse an individualpsychologischen und gruppenspezifischen Vorgängen wächst. Einzelkinder dienen als Angelpunkte zur Besinnung auf Gemeinschaftssinn. Die Familie verliert ihren Stellenwert als wichtigste Solidargemeinschaft. Der Arbeitsplatz als Sekundärstruktur wird filmisch vernachlässigt.

Augenfällig bleibt der Einsatz von Symbolen, die Deutungen auf verschiedenster Ebene und unterschiedlichstem Niveau zu lassen. Einerseits erzeugen sie dadurch eine nicht zu übersehende Ambivalenz oder Sprengkraft. Letztlich aber dienen sie immer noch der Rückbindung auf tradierte Wertvorstellungen.

Warum bei uns nicht?

Auf die Frage, warum wohl seit Jahren kein türkischer Film mehr in unseren Kinos zu sehen sei, erklärte mir Beki

KURZ NOTIERT

Zürcher Filmförderung

pm. Die Filmförderungskommission der Stadt und des Kantons Zürich unterstützt sieben Filmproduktionen mit Beiträgen von insgesamt 545 000 Franken. Sie hatte im Anschluss an den dritten Eingabetermin dieses Jahres 19 Beitragsgesuche zu behandeln. Mit 250 000 Franken unterstützt wird der Spielfilm «*Reise der Hoffnung*» von Xavier Koller. 70 000 Franken erhalten je die Dokumentarfilme «*Angeles con hambre*» von Eduard Winiger und «*Die Wahl*» von Tobias Wyss. Die Dokumentarfilme «*Palaver, Palaver*» von Alexander Seiler und «*Adolf Dietrich*» von Friedrich Kappeler werden mit 60 000 und 50 000 Franken gefördert. Noch 30 000 und 15 000 Franken erhalten die Dokumentarfilme «*Die letzten freien Menschen*» von Oliver Meyer und «*Der Brandstifter*» von Paolo Poloni.

Auffallendes

Wenn ich die Filme der türkischen Reihe in Mannheim 1988 und 1989 mit den Filmen vergleiche, die ich seit Anfang der siebziger Jahre aus der Türkei bei uns gesehen habe, fällt mir auf, dass sich die Bandbreite der Themen, ihre Erscheinungsbilder und ihre inhaltliche und formale Gestaltung eher vergrössert haben, und Film (mit Ausnahme einiger Drehbuch-Autorinnen) nach wie vor eine Domäne der Männer ist.

Die Progressivität des kämpferischen und klassenbewussten Films ist vorbei. Politische Anliegen werden auf ein überschaubares Format reduziert. Vereinfachungen und Polarisierungen gesellschaftlicher Standpunkte erfahren im Konfliktablauf eine zum Teil verbindlichere Umsetzung (feudale

Probst, Filmfachfrau aus Bern, unter anderem, wie schwer es ihr in den letzten Jahren gemacht worden sei, bei Aufenthalten in der Türkei und an Festivals an die richtigen Leute, Filme und Formate heranzukommen. Dabei mag es auf persönlicher Ebene gar nicht an gutem Willen gefehlt haben. Das Fehlen aber eines koordinierten, funktionierenden Kreislaufs mit Verbindungen zwischen verantwortlichen Produzenten, Regisseuren, (Alternativ-)Verleihern, Festival-Organisatoren, Verbänden und staatlich ernsthaft engagierter Stelle scheint türkischerseits in der Tat (bisher) ein Manko (gewesen) zu sein, das hüben wie drüben viel Nerven kostet(e).

Wie mir der Cactus-Verleih bestätigte, kam es in dieser Hinsicht zu Zeiten immer wieder zu ärgerlichen, langwierigen Pannen – sei es bei der Beschaffung von Kopien, Verleihrechten oder Ausfuhrgenehmigungen. Angesprochen auf die Verdienste, die sich die Cactus bei der Produktion und beim Verleih von Güney-Filmen erworben hat, kam die resignierte Antwort, dass die Initiative bei späteren Projekten schlecht honoriert worden sei. Die Filme solcher Länder seien heute höchstens in den Studios vorzuführen. Bleiben schliesslich nur noch die nichtkommerziellen Verleiher, die alternativen Spielstellen und das Fernsehen DRS.

Und doch gibt es einen Lichtschimmer, nämlich die Meldung, dass Xavier Koller und Serif Gören im Rahmen der Condor-Productions zurzeit an Originalschauplätzen in der Türkei und auf dem Splügenpass jenes Flüchtlingsdrama verfilmen, das letztes Jahr für Schlagzeilen sorgte und den türkischen Knaben Sey das Leben kostete. Arbeitstitel des Films: Reise der Hoffnung. ■

Thomas Christen

Utopien von einer «neuen» Welt

«Politisch» – mit dieser Bezeichnung könnten alle vier Filme, die das Filmpodium der Stadt Zürich im Monat November innerhalb seiner «Geschichte des Films in 250 Filmen» programmiert, umschrieben werden. Allerdings werden dabei ganz unterschiedliche Standpunkte eingenommen, wenn es darum geht, Veränderungen aufzuzeigen und einen Blick in die Zukunft zu werfen. Bemerkenswert ist, dass dieser politische Gehalt auch heute noch als solcher rezipiert wird, wenn auch nicht unbedingt im gleichen Sinne wie zur Zeit der Entstehung vor über fünfzig Jahren.

Den Auftakt bildet Leni Riefenstahls berühmt-berüchtigte Hitler- und Nationalsozialismus-Apotheose «*Triumph des Willens*» (1935), eine Mischung aus brillant gestalteter, eindrucksvoller Dokumentation des 6. Parteitages der NSDAP von 1934 in Nürnberg und Propagandawerk mit übler Tendenz. Der Film ist bis heute ein Ärgernis geblieben und hat manche Kontroversen innerhalb der Filmgeschichtsschreibung ausgelöst, wohl nicht zuletzt

deshalb, weil er künstlerische Qualitäten – und dies im Gegensatz zu den meisten anderen Produktionen aus dem nationalsozialistischen Deutschland – besitzt, auf welche sich denn auch seine Realisatorin immer wieder mit einem Absolutheitsanspruch beruft.

Es folgen zwei Filme von Frank Capra, bei denen nicht nur die ähnliche Titelgebung Gemeinsamkeiten signalisiert: «*Mr. Deeds Goes to Town*» (1936) und «*Mr. Smith Goes to Washington*» (1939). Die beiden Filme haben zwar inhaltlich nichts miteinander zu tun, aber im Mittelpunkt beider Werke steht ein «Mister Nobody», der bisher in der Provinz ein etwas weltfremdes Leben geführt hat und der durch besondere Umstände nun plötzlich ins Rampenlicht gerät (vgl. auch ZOOM 24/84). Capras «Mister»-Filme sind denn auch eher rückwärts-gewandte Utopien, die sich nach einer Zeit der «Unschuld» sehnen, in der das Individuum noch nicht in Konflikt mit der modernen Massengesellschaft stand, die der Regisseur als korrupt, moralisch verkommen schildert und mit beissendem Spott übergiesst.

Auch in Chaplins «*Modern Times*» (1935) entwickelt der grosse Komiker ein satirisches Bild der modernen Zeit, die geprägt ist von sozialen Spannungen, entfremdeter Arbeit, der Herrschaft der Maschine über den Menschen. Zugleich bedeutete dieser Film auch den Abschied von der Figur des Tramps, jenes Vagabunden also, mit dem Chaplin wie kein anderer Komiker die Herzen von jung und alt erobert hatte und für den es nun im mittlerweile etablierten Tonfilm keine Zukunft mehr gab, da er sich – wenn auch durchaus «handfest» – pantomimisch auszudrücken pflegte. In «*Modern Times*» gibt es also eine Premie-