Zeitschrift: Zoom-Filmberater

Herausgeber: Vereinigung evangelisch-reformierter Kirchen der deutschsprachigen Schweiz für kirchliche Film-, Radio- und Fernseharbeit ; Schweizerischer katholischer Volksverein

Band: 32 (1980)

Heft: 19

Artikel: Ein "Pather Panchali" aus Bangladesh?

Autor: Shaker, Masihuddin / Eichenberger, Ambros

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-933094

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: 09.01.2026

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

schicht. Am Schluss zündet der verzweifelte Peter die väterliche Villa an und wird in einer psychiatrischen Klinik versorgt. Erst jetzt erscheint Lilka wieder und hält zu ihm, «weil er mein Mann ist». Ihre Liebe braucht keine Konventionen und Kompromisse, sondern wurzelt in der Lauterkeit und Unverdorbenheit ihres Charakters. Ihr Bekenntnis zu Peter ist ein Akt solidarischer Liebe, der ethisch turmhoch über dem Verhalten jener Erwachsenen steht, die ihre Vorbilder sein sollten.
Die kleine Auswahl der erwähnten Filme dürfte zeigen, dass es Carlo Lizzani, dessen Film «Fontamara» während der Mostra den Preis des Festivals von Montreal gewonnen hat, gelungen ist, trotz der Konkurrenz von Cannes und Berlin substantielle Filme, die immer rarer werden, nach Venedig zu bringen. Mit einiger Zuversicht darf man deshalb der nächsten Mostra die Venezia entgegensehen. Die finanzielle Basis – nur rund 1,2 Millionen Franken gegen den sechsfachen Betrag in Cannes – soll verbreitert, die Dauer auf zwei Wochen verlängert und die Zahl der Vorführungen vergrössert werden, bei gleichzeitiger Reduzierung der Anzahl Filme. Wenn es tatsächlich gelingt, die Quantität zu beschränken und die Qualität zu verbessern, erhält Venedig immer mehr den Charakter eines Studienfestivals, bei dem wirklich die Filme im Mittelpunkt stehen.

Franz Ulrich

Ein «Pather Panchali» aus Bangladesh?

Ein Gespräch mit dem Regisseur Masihuddin Shaker

Seit Bangladesh, die ehemalige Provinz Ost-Pakistan, im Jahre 1941 von Indien und dann, 30 Jahre später, von West-Pakistan unabhängig wurde, hat eigentlich niemand mehr mit filmischen Überraschungen aus diesem Land zu rechnen gewagt. Nach der ersten Trennung hatten sich die das kulturelle Leben beherrschenden Hindu-Artisten in ihre indische Heimat zurückgezogen. Sie liessen ein grosses Vakuum zurück. Viele Kinos mussten geschlossen werden und an Produktion war schon gar nicht mehr zu denken.
Eine ähnlich unsichere Lage für das Aufblühen einer eigenen Kultur ist auch nach der zweiten Trennung entstanden. Weil der Sieg über die Pakistanis mit indischer Hilfe zustande kam, befürchteten viele eine neue filmkulturelle und filmkommerzielle Kolonisation. Die gemeinsame Sprache mit dem indischen Teil Bengalens, der in Kalkutta ein starkes Anziehungszentrum hat, erschwert ohnehin den Kampf um die Eigenständigkeit.
Umso bemerkenswerter ist es, dass heute, zehn Jahre nachdem das Land als eigene Nation existiert, filmkulturelle Leistungen vorhanden sind, die sich sehen lassen dürfen. Das jedenfalls ist für den Erstlingsfilm *«Surja Dighal Bari»* (Das Haus auf der Schattenseite) von Masihuddin Shaker (geb. 1948) und Scheikh Niamat Ali in hohem Masse der Fall. Er dürfte für Bangladesh eine ähnliche Bedeutung haben, wie das vor genau 25 Jahren in Indien mit «Pather Panchali» von Satyajit Ray der Fall gewesen ist. In Locarno hat Ambros Eichenberger mit dem Regisseur das folgende Gespräch geführt.

Wie in den meisten asiatischen Ländern ist Kino auch in Bangladesh ein sehr populäres Massenmedium. In seiner neuesten Publikation zur Situation ist Alamgir Kabir (Film in Bangladesh, Dacca 1979) z. B. erstaunlich zuversichtlich, wenn er meint: «Mit Sicherheit wird Bangladesh zu den wenigen Ländern gehören, wo der Film auch dann noch weiterlebt, wenn er anderswo bereits zum Museumsgegenstand geworden ist». Welche Erklärungen gibt es dafür?

Autodidakt aus Bangladesh: Masihuddin Shaker.

Für jene, die Land und Leute kennen, sind sie relativ einfach. In den Augen der Zuschauer erfüllt der Film bei uns eine reine Unterhaltungs- und Vergnügungsfunktion. Die Unterhaltungsmöglichkeiten sind bei uns aber, teilweise aus religiösen Gründen, stark eingeschränkt. Der Islam verbietet das Singen und das Tanzen; er wacht auch sonst mit einem strengen Auge über die Moral. Wenn man sich vergnügen will, bleibt unter diesen Voraussetzungen eben nicht viel anderes übrig als der Kinobesuch... Es ist deshalb nicht erstaunlich, dass die etwa 60 einheimischen Filme, die produziert werden im Jahr, den Eigenbedarf kaum zu decken vermögen, obwohl bei einer Gesamtbevölkerung von etwa 86 Millionen nur insgesamt 300 Kinos, hauptsächlich in den städtischen Distrikten, zur Verfügung stehen. Diese werden allerdings von einer Handvoll geschäftstüchtiger Leute kontrolliert, die mit dem Film in erster Linie Superprofite machen (wollen). Einmal in der Woche wird zusätzlich über das Fernsehen ein Film ausgestrahlt, nachdem der politischen Propagandafunktion dieses Mediums Genüge getan worden ist.

Die Gesamtproduktion des Landes scheint sehr wenig an eigenständigen Werken, z. B. Autorenfilme, aufzuweisen. Stimmt es, dass über 70 Prozent der «einheimischen» Filme als Plagiate von Streifen anzusehen sind, die in Kalkutta, Bombay und anderswo bereits volle Kassen gemacht haben?

Zu imitieren, was andere machen oder gemacht haben, gehört nicht nur zu den Schwächen unserer Filmindustrie, sondern unseres kulturellen Lebens überhaupt. Artfremde Erzeugnisse, wie z. B. die Pop-Musik, werden vorwiegend von der jungen Generation, ebenso gierig wie gedankenlos übernommen. Kaum einer überlegt, was dadurch an eigenen Werten und traditionellem Volksgut verloren geht. Das Resultat ist eine gesichts- und farblose Allerweltskultur, die sich im Modischen erschöpft, keine tieferen Wurzeln schlägt und deshalb nicht viel zu vermitteln vermag. Den-

noch sind wir, vor allem Entwicklungsländer, das Opfer einer solchen Entwicklung.
Dieser Trend zur Imitation wird bei uns in der Filmbranche mit besonderer Virtuosität gepflegt. Vor der Unabhängigkeit von Indien im Jahre 1941, also in den dreissiger und vierziger Jahren, haben wir vollends im Schatten Kalkuttas und seines theatralischen Kinos gestanden. Bis zur Trennung von Pakistan im Jahre 1971 beherrschten uns die Urdufilme, die aus Lahore kamen. Jetzt scheint die Bombay- oder Hongkong-Welle «in» zu sein. Es gibt tatsächlich eine ganze Reihe von Produzenten, die mit Kassettengeräten ins benachbarte Ausland reisen, um dort den Filmdialog und die Filmmusik erfolgreicher Produktionen aufzunehmen und mit nach Hause zu bringen. Gestützt darauf werden dann «eigene» Drehbücher geschrieben. Kostüme, Drehorte und Schauspieler mögen dabei wechseln, die Stories und die Stilformen aber gleichen sich wie ein Ei dem andern. Die Zensur ist in Bezug auf das Urheberrecht erstaunlich tolerant. Letzthin hat ein Fall, bei dem das Plagiat dem Original zum Verwechseln ähnlich sah, allerdings bis in die Presse hinein Schlagzeilen gemacht.

Damit scheint charakterisiert zu sein, was man als «Krebsgeschwür» der Filmindustrie von Bangladesh bezeichnet hat. Nun gibt es aber auch andere, verantwortungsbewusstere Kräfte, «filmmakers with a difference» und – als kostbare Entdeckung von Karlovy Vary und Locarno – nicht zuletzt Deinen eigenen Film...

Bei uns gibt es eine kleine Gruppe von fünf bis sechs Filmschaffenden (u.a. Subhash Dutta, Abous Samad, Alamgir Kabir), die bessere, thematisch und ästhetisch anspruchsvollere und engagiertere Filme machen wollen. Sie stehen politisch links, befürworten also gesellschaftliche und soziale Veränderungen und möchten mit ihren Filmen selbst einen Beitrag dazu leisten. Aber sie gehen dann doch immer wieder Kompromisse ein mit den gängigen, kommerziellen «formulas». Das Resultat gleicht einer Mischung aus Opportunismus und Gesellschaftskritik. Ein letztes entscheidendes Risiko wird nicht eingegangen. Darin liegt wohl auch der Unterschied zu unserem Film. Bei den Dreharbeiten zu *«Surja Dighal Bari»* haben wir tatsächlich keine Kompromisse geschlossen, wir haben auch kein Risiko gescheut. Das hat uns allerdings unzählige, auch persönliche Opfer abverlangt. Falls der Film über Qualitäten verfügt, muss die Bereitschaft, Opfer zu bringen auch mit hinzugerechnet werden.

Glaubst Du, dass das Publikum diese Kompromisslosigkeit honoriert und der Film nicht nur im Ausland, sondern auch in Deiner Heimat, auf entsprechendes Interesse stösst?

Bis jetzt konnte der Film zu Hause noch nicht in den Kinos gezeigt werden, weil diverse Studio- und Laborrechnungen noch offen stehen. Es fanden lediglich einige Testvorführungen statt, zu denen sich neben den Mitarbeitern aber auch viele Neugierige eingefunden hatten. Die Qualität der Aufmerksamkeit überraschte uns und die Reaktionen waren entsprechend positiv. Mitglieder des Begutachtungsausschusses sprachen sogar «vom besten Film, der je in diesem Land gedreht worden ist». Einfache Leute äusserten spontan: «Endlich ein Film über uns – so haben wir unser Leben auf der Leinwand überhaupt noch nie zu Gesicht bekommen». Derartige Anerkennungen haben mich tief gerührt; sie machen deutlich, dass die Gefühle für mein Volk richtig erfasst und verstanden worden sind. Das aber ist die wertvollste Auszeichnung, die ich mir für ein Werk und seine Autoren vorstellen kann. Kein internationaler Preis vermag eine solche Anerkennung zu ersetzen.

Dieses Echo stellt nicht nur den Autoren, sondern auch dem Publikum ein gutes Zeugnis aus. Es ist offenbar nicht nur besser als sein Ruf, sondern vor allem auch besser als die Filme, die es in der Regel vorgesetzt bekommt?

Daran habe ich persönlich nie Zweifel gehabt. Die grosse Mehrzahl unserer Leute hat zwar nie eine Schule besucht. Sie setzt sich aus Kleinbauern, Analphabethen, Arbeitslosen und landlosen Bauern zusammen. Aber man darf sie deshalb nicht mit primitiven Tieren verwechseln die über keine menschliche Substanz verfügen. Im Gegenteil! Ich kenne viele Ungebildete, deren lautere Gesinnung und unverfälschte Art das oftmals heuchlerische Gehabe vieler sogenannter Gebildeter weit in den Schatten stellt. Wie oft habe ich mich bei solchen Begegnungen gefragt: «Wer ist hier der bessere Mensch?» Obgleich bei uns die Mittelklasse bestimmt, was für Werte gesellschaftsfähig sind, haben doch *alle,* die Reichen und die Armen, dieselben menschlichen Grundbedürfnisse nach Leben, Glück, Freundschaft Anerkennung und Liebe. Ein Film der diese Befindlichkeiten zu artikulieren vermag, sollte also auch die unterprivilegierten Schichten zu erreichen vermögen, vorausgesetzt, dass er eine Sprache findet; die ohne philosophische Kopflastigkeit möglichst direkt den Weg zu den Herzen geht. Wenn unsere Produzenten ihre schlechten Filme immer wieder mit dem Hinweis zu entschuldigen versuchen, dass die Leute anspruchsvollere Filme sowieso nicht verstehen, dann ist diese Behauptung einfach falsch. Eine faule Ausrede und eine falsche Anklage! Es ist nicht das Volk, das die Produzenten enttäuscht; vielmehr ist das Gegenteil der Fall: Unsere bisherigen Produzenten sind eine Enttäuschung für das Volk!

Dein Filmschaffen zielt also, im Gegensatz dazu, auf soziale Bewusstseinsbildung, Humanität und Mitverantwortung?

Ja, aber ich glaube nicht, dass ein Kunstwerk in sich selbst über genügend Energie verfügt, um die gesellschaftlichen und sozialen Verhältnisse eines Landes verändern zu können. Diese Aufgabe bleibt nach wie vor der Politik vorbehalten, die dazu weitreichendere Möglichkeiten hat. Der Einfluss eines Films bleibt ja ohnehin auf jenen Kreis von Leuten eingeschränkt, die an der

In Locarno entdeckt: «Surja Dighal Bari» (Das Haus auf der Schattenseite) von M. Shaker.

Kasse eine Eintrittskarte lösen. Kunst wird die Funktion der Politik niemals ersetzen können. Aber sie kann mithelfen, das gesellschaftspolitische Umfeld zu prägen. Deshalb ist es ein grosser Fehler, wenn Politiker die Bereiche der Kultur unterschätzen oder ignorieren. Ein gutes Beispiel für die Komplementarität der beiden Grössen bieten Gorki und Lenin. Gorki, ein Autor, den ich sehr verehre, hat mit seiner Schriftstellerei die revolutionären Ideen Lenins nachhaltig unterstützt, aber ohne selbst ein zweiter Lenin zu werden. Kunst und Kultur müssen, vor allem in Entwicklungsländern, als Vehikel der Emanzipation verstanden werden. Sie sollen, ähnlich wie das Eisenstein zur Zeit der russischen Revolution mit seinen Filmen getan hat, Anstösse geben, um Zusammenhänge zu erkennen und darüber nachzudenken. Ein Film ruht nicht in sich selbst. Er wirkt über sich hinaus in das Leben der Zuschauer hinein. Darüber hat Brecht mit seinen ästhetischen Theorien auch für uns viel Bemerkenswertes gesagt.

Du hast an der «Bangladesh University of Engeneering and Technology» in Dacca ein Architekturstudium absolviert und den Beruf des Architekten auch eine Zeitlang ausgeübt. Wie kamst Du zum Film?

Der Gedanke an ein Ingenieurstudium ging auf meinen Vater zurück. Er starb, als ich neun Jahre alt war. Das zwang den Rest der Familie, aufs Land zu ziehen, wo wir ein kleines Haus besassen. Hier auf dem Dorf habe ich, inmitten der bäuerlichen Bevölkerung, die Jugendzeit verbracht. Ich liebte die Natur, ging oft fischen, konnte aber, im Unterschied zu vielen anderen, auch die Schule besuchen. Weil meine Grossmutter Lehrerin war, bin ich auch mit Büchern aufgewachsen. Ich las leidenschaftlich gern, kein Buch war mir zu dick. In diesem Alter sah ich die ersten zwei Filme meines Lebens. Sie kamen aus Pakistan und wurden, zur Feier des Unabhängigkeitstages, den Schülern gratis vorgeführt. Der Eindruck blieb unauslöschlich. Ich fing an, visuell zu denken, und sah fortan beim Lesen meiner vielen Bücher zugleich auch immer einen «Film». So reifte der Entschluss, die Novelle «Pather Panchali» von Bibhuti Bhusan Bandyopadhyay zu verfilmen. Apu, eine der Hauptfiguren, ein «village boy» wie ich, hatte es mir besonders angetan. Als ich dann später erfuhr, dass mein Vorhaben von Satyaijt Ray bereits verwirklicht und in Berlin preisgekrönt worden sei, empfand ich einerseits ein Gefühl von Glück. Anderseits stimmte es mich auch ein bisschen traurig, weil die Frage quälte: Was bleibt Dir in Deinem Leben nun noch zu tun...
Mit 16 Jahren kam mir dann die Novelle «Surja Dighal Bari» von Abu Ishaque zu Gesicht. Das wurde das zweite Filmprojekt meines Lebens. 15 Jahre später, weil zuerst Brot verdient werden musste, habe ich es nun realisiert.

Welche filmischen Voraussetzungen hast Du zur Verwirklichung dieses Vorhabens mitgebracht?

Praktisch keine! Ich habe lediglich beim Aufbau der Filmclubbewegung in Pakistan aktiv mitgewirkt. Bei eigentlichen Dreharbeiten war ich nie dabei und eine Filmschule habe ich mir nie leisten können. Ich ging also ohne professionelle

Übertragung einer Messe im polnischen Radio

ARF. Die Übertragung von Sonntagsmessen in den bisher der Kirche total verschlossenen Massenmedien war eine der Forderungen der Danziger Arbeiterschaft gewesen, der in den Vereinbarungen mit der Regierung auch zugesagt wurde. Am Sonntag, 21. September, wurde nun zum ersten Mal seit über 30 Jahren am polnischen Radio eine Sonntagsmesse übertragen. Gemäss einer Vereinbarung zwischen Kirche und Staat wird künftig jeden Sonntag von Radio Warschau eine Stunde lang eine Messe und eine Predigt ausgestrahlt.

Ausbildung an meine Aufgabe heran und war dementsprechend auf das Know how meines Hauptassistenten angewiesen. «Wenn eine Einstellung nach Deinen Vorstellungen steht, dann sage «cut», instruierte er mich am ersten Tag. Das ging ganz leidlich. Aber die Schwierigkeiten liessen nicht auf sich warten. Es traute mir eben doch niemand zu, das Metier eines Regisseurs zu beherrschen. Man hielt mich für ehrgeizig und unerfahren. Der Kameramann, ein ehemaliger Mitstudent, der eben erst am Filminstitut von Poona abgeschlossen hatte, und einige andere wollten alles besser wissen und mich belehren. Schauspieler und Schauspielerinnen konnten sich nur mit grösster Mühe von ihrem konventionellen Rollenverständnis lösen. Eine davon stieg aus, weil sie, als arme Frau vom Dorf nur mit dem Saree, aber ohne Bluse hätte spielen sollen. Eine andere verliebte sich ausgerechnet in den mir «feindlich» gesinnten Kameramann. Hinzukamen die diversen Verkehrs-, Strom- und Wetterprobleme (Regenzeit), mit denen bei Aussenaufnahmen in unseren Verhältnissen ohnehin gerechnet werden muss. Aber der Wille zum Durchhalten hat sich dennoch stärker erwiesen als die Versuchung zum Aufgeben. Ich habe tatsächlich meine Vision des Filmes durchgesetzt. Das hat sich als richtig erwiesen und wurde von allen Beteiligten nach der Endabnahme denn auch offen zugegeben. Einige haben sich wegen ihres schlechten Betragens sogar geschämt. Somit hat sich die Ausdauer bezahlt gemacht.

Dein Film greift auf die Hungersnot im Jahre 1942/43 zurück. Wäre es nicht ergiebiger, sich mit unmittelbaren Gegenwartsstoffen zu befassen?

Der Film spielt zwar in der Vergangenheit, zur Zeit der grössten Hungersnot, die, allerdings nicht als Naturkatastrophe, sondern auch aus Kalkulation, über unser Land hereingebrochen ist. Er deckt gerade diese Zusammenhänge auf, zeigt Ursachen und Auswirkungen im dörflichen, regionalen und familiären Bereich. Zu Hungersnöten kommt es bei uns in regelmässigen Abständen. Das Thema ist also, wie dasjenige der Armut, zeitlos aktuell. Den Gegenwartsanliegen haben wir im Hervorheben der Gegensätze zwischen Stadt und Land Rechnung zu tragen versucht. Im Sohn mit seinem Drang in die Stadt und seiner Vorliebe für Maschinen wird, viel stärker als in der Vorlage, das Verlangen der jüngeren Generation nach Industrialisierung und Urbanisierung symbolisiert.
In der Mutter hingegen erkennt man eher die traditionelle Rolle der Frau, die für den Unterhalt ihrer Familie kämpft.

Enthält der Film nicht auch Anspielungen auf die politische und religiöse Gegenwarts-Situation?

Sicher dort, wo die Pakistan-Flagge, nach der Unabhängigkeit von Indien, auf einem dürren Baum gehisst wird und den Kindern der Sprechchor «Pakistan Sindabad» (Lang lebe Pakistan) einfach nicht gelingen will...
Die Muslin-Hindu Frage kommt zum Vorschein, wo zwei Landlords, die diesen verschiedenen Religionsgemeinschaften angehören, ihre geschäftlichen Interessen über ihre üblichen religiösen Differenzen stellen...
Direkte Kritik wird an den Mullahs, die in Erscheinung treten, nicht geübt. Nur am Umstand, dass sie das Volk in seiner fatalistischen Haltung – «alles ist gottgewollt» – belassen, ihm also keine Motivationen für die notwendigen sozialen Veränderungen liefern.
Der Fakir, der mit seinen Heilpraktiken die bösen Geister aus dem kranken Kind vertreiben will, ist eine populäre Figur bei uns, die zum Kapitel Aberglauben gehört.

Ein junges Entwicklungsland wie Bangladesh mit der grössten Bevölkerungsdichte der Welt hat unmittelbarere Sorgen als den Aufbau einer nationalen Filmkultur. Wird von Regierungsseite her trotzdem etwas dafür getan?

Im Jahre 1977 hat die Regierung die Produktion von vier Spielfilmen, die aus einem Drehbuchwettbewerb mit 39 ein-

gereichten Projekten hervorgegangen sind, mit je 12500 Dollars unterstützt. Diese Summe reicht aber auch bei uns nicht aus, um einen Film mit der üblichen Länge von etwas über zwei Stunden zu drehen. Es mussten also zusätzliche Mittel aufgetrieben werden, was immer mit einem erheblichen Risiko verbunden ist. Eines dieser vier Projekte ist denn auch prompt an der mangelnden Restfinanzierung gescheitert. Die anderen drei sind unter schwierigsten Umständen und mit grossen Verzögerungen zustande gekommen. Die Dreharbeiten zu unserem Film, der mit dazugehörte, zogen sich über drei Jahre hin. Das veranlasste die etablierte Branche, an dieser Art Filmförderung lautstarke Zweifel anzumelden. Statt mit Herstellungsbeiträgen in Zukunft solche Risiken einzugehen, schlug sie der Regierung vor, die besten Streifen der durchschnittlichen Jahresproduktion mit Prämien zu versehen. Kommt dieser Vorschlag durch, was ich sehr befürchte, wird das für die weitere Entwicklung eines alternativen Filmschaffens in Bangladesh wohl den Todesstoss bedeuten, weil die jungen Leute mit neuen Themen, Formen und Ideen dann gar nicht mehr zum Zuge kommen können. Das aber wäre ein grosser Verlust.

Interview: Ambros Eichenberger

FILMKRITIK

Palermo oder Wolfsburg

BRD 1980. Regie: Werner Schroeter (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 80/266)

Nicola (Nicola Zarbo), der 18jährige «Held» von Werner Schroeters Film, ist einer jener Millionen Gastarbeiter, die aus dem warmen Süden in den kalten Norden verpflanzt werden, um dort für sich und Angehörige den Lebensunterhalt zu verdienen. In der unvertrauten, als abweisend, ja feindlich empfundenen Arbeitswelt vereinsamen sie oft und verlieren ihre persönliche und kulturelle Identität, da sie kaum als Menschen, sondern nur als Arbeitskräfte zur Kenntnis genommen und gebraucht werden. Schroeters fast dreistündiger Film schildert in drei gleichlangen Akten die heimatliche Umwelt Nicolas auf Sizilien, seine scheiternden Versuche, sich in der Bundesrepublik als Gastarbeiter zurechtzufinden, und eine Gerichtsverhandlung über Nicola, die zum Gericht über jene wird, die ihn richten. Alle drei Akte unterscheiden sich stilistisch stark voneinander: Realistisches vermischt sich mit religiös-mythologischen und opernhaften Elementen und satirischen Überzeichnungen bis hin zur surrealistischen Groteske.

Schroeters Film beginnt nicht direkt mit Nicolas Geschichte, sondern fängt auf der kommentierenden Ebene an – mit der Verleugnung Christi durch Petrus, einer Szene aus einem von Laien dargestellten Passionsspiel. Von Anfang bis Schluss des Films werden immer wieder kurze Passagen aus dem Passionsspiel zu Nicolas Geschichte eingeschnitten. Diese (und andere Szenen, etwa aus einer Marienprozession) kennzeichnen Nicolas geistig-kulturellen, mythologischen Hintergrund, von dem sein Bewusstsein und Verhalten geprägt ist, rücken aber Nicolas Leidensgeschichte gleichzeitig auch in die Nähe des Passionsgeschehens: Auch Nicola ist ein verratenes und verkauftes Opfer, das seinen Kalvarienberg besteigen muss. Ich glaube zwar nicht, dass Schroeter mit dieser Parallele eine spezifisch religiöse Deutung nahelegen wollte. Vielmehr sollte Nicola, ähnlich wie Pasolinis Römer Accatone, durch Zitate aus Bachs Matthäus-Passion