Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 37 (1985)
Heft: 1

Artikel: Wer ist eigentlich unterentwickelt?
Autor: Jaeggi, Urs
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-932236

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: 07.01.2026

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

Urs Jaeggi

Wer ist eigentlich unterentwickelt?

Immer wenn das Jahr zur Neige geht, findet in Nantes das Festival des 3 Continents statt. Filme aus Afrika, Asien und Lateinamerika sind dort zu sehen – Filme aus der sogenannten Dritten Welt also, Filme aus zumeist armen, unterentwickelten Ländern. Nantes – ein Ort nicht nur der Begegnung mit diesen Filmen, sondern auch mit den Menschen, die sie herstellen – wirft, zum sechsten Mal nun schon – die Frage auf, woher die Industrienationen der angelsächsischen und europäischen Welt eigentlich das Recht herleiten, ihre filmkulturellen Leistungen höher einzuschätzen als die der Entwicklungsländer. Spielt eine spätkolonialistische Überheblichkeit eine Rolle? Ist es reine Unkenntnis? Oder versperrt uns am Ende unser Intellektualismus den Zugang zur innovativen Kraft und mitunter so verbindlichen Direktheit des Films aus der Dritten Welt?

Dritte Welt: Mit diesem Begriff ist an dieser Stelle zunächst mal ins reine zu kommen. Das Festival von Nantes weicht ihm mit diplomatischem Geschick aus. Nicht Filme aus der Dritten Welt werden gezeigt, sondern Filme von den drei Kontinenten, auf denen – neben andern – auch die Länder der Dritten Welt angesiedelt sind. Das verhindert manchen Irrtum und wahrscheinlich auch diesen oder jenen Konflikt. Denn tauglich ist der Begriff Dritte Welt doch wohl nur dann, wenn er jene Länder meint, die im Nord–Süd-Gefälle zu den Benachteiligten gehören und die heute noch unter den Spätfolgen des Kolonialismus leiden. Grundlage für die Zuteilung zu dieser Länder-Gruppe ist in der Regel weniger die geografische Lage einer Nation – heute würde es wohl niemandem mehr einfallen, Japan als ein Land der Dritten Welt zu bezeichnen, nur weil es zu Asien gehört – als ihr sozialer und ökonomischer Zustand. Land der Dritten Welt zu sein, bedeutet, in einer gewissen wirtschaftlichen Abhängigkeit zu stehen, die nicht selten mit einer politischen gekoppelt ist. Der Begriff deutet also auf einen bestimmten Grad von Unselbständigkeit hin.

Es ist unbestritten, dass durch den Kolonialismus auch kulturelle Abhängigkeiten entstanden sind. Von den Kolonisatoren eingeführtes Kulturgut hat dabei nicht selten die eigene Kultur- und mit ihm gar oft das Selbstbewusstsein der einheimischen Bevölkerung – verschüttet. Die kulturelle Kolonialisierung überdauerte tragischerweise die Kolonialmächte und findet heute in der Überflutung mit amerikanischem, europäischem und japanischem Strandgut der Unterhaltungsindustrie etwa im Bereich von Film, Fernsehen und Video ihre Fortsetzung.

Widerstand als Markenzeichen

Gegen diese kulturelle Fremdbestimmung, die mit der Einführung der Neuen Medien noch eskalieren und das Nord–Süd-Gefälle vertiefen wird, regt sich seit einigen Jahren nicht nur in den betroffenen Staaten, sondern auch in den Verursacherländern eine gewisse Opposition. Zumal für progressiv orientierte Kreise ist das Recht für eine eigenständige, durch Drittstaaten unbeeinflusste Kultur zur Selbstverständlichkeit geworden. Die Bestrebungen in verschiedenen Drittwelt-Ländern, die Medien und vor allem den Film aus seiner kulturellen Abhängigkeit zu befreien – oder dem importierten Kulturgut ein eigenständiges, an den eigenen Bedürfnissen orientiertes entgegenzusetzen –, fielen deshalb auch in unseren Breitengraden auf fruchtbaren Boden.

Widerstand gegen die kulturelle Fremdbestimmung und Bevormundung, die Besinnung auf die eigenen Wurzeln und Traditionen wurden zu einer Art Markenzeichen des Films aus der Dritten Welt. Wurden Themen wie Opposition gegen Machtmissbrauch und Korruption oder soziale Ungerechtigkeit hinzugekoppelt – also ein bestimmtes Mass an Selbstkritik integriert, fanden Drittwelt-Filme besonders gute Aufnahme. Voraussetzung dafür allerdings war, dass sie europäischen und angelsächsischen Sehgewohnheiten nicht allzusehr in die Quere kamen. Dafür bestand zunächst allerdings wenig Gefahr. Die Filmschaffenden jener Länder, deren Filme beispielsweise in Europa zu sehen waren, hatten ihr Handwerk in den Filmschulen der Industrienationen gelernt und waren auch sonst vom amerikanischen, französischen oder sowjetischen Film beeinflusst.

Nicht erst in Nantes, sondern schon letzten Sommer in Locarno war unschwer festzustellen, dass diese Mechanismen nach wie vor funktionieren. Nicht etwa die Filme, die sich auf das kulturelle Erbe in ihrem Lebensumfeld besannen, oder nach filmischen Ausdrucksformen suchten, die ihrem Kulturkreis entsprechen, wurden als wesentlich erkannt. Es waren vielmehr Werke, die in schon fast penibler Unverbindlichkeit oder gar perfider Verlogenheit, aber dafür mit um so grösseren Geständnissen an das Kommerzkino der Industrienationen, eine Scheinwelt heraufbeschwören, die mit der harten Realität nichts mehr zu tun hat. *«Noites do Sertaõ»* (Die Nächte des Sertaõ) des Brasilianers Carlos Alberto Prates Correia mag als Musterbeispiel dafür gelten. Dem Film – einer ebenso langweiligen wie banalen Beziehungsgeschichte im Milieu der Feudalherren ohne die geringste kritische Aussagekraft – wurde von einem Teil der europäischen Kritik eine «neue kinematografische Handschrift» attestiert. Man kann eine billige Anpassung an einen fragwürdigen europäischen Geschmack auch so umschreiben.

Kaum bekannt bei uns: Der Regisseur Raj Kapoor prägte den indischen Film der fünfziger Jahre entscheidend mit.

Fehlende Grundlagen

Die Schwierigkeit bei der Rezeption gerade eigenständiger, der Landeskultur verpflichteter Werke aus der Dritten Welt hat ihre Ursache im einseitigen Fluss von Nord nach Süd. Wir exportieren nicht nur unsere Industriegüter und Informationen, sondern auch unsere Kultur massenweise nach Afrika, Asien und Lateinamerika, ohne an einem echten Austausch indessen wirklich interessiert zu sein. Hier nun wirkt sich Einseitigkeit des Flusses ganz eindeutig als Informationsdefizit aus. Wir wissen praktisch nichts über die Länder der Dritten Welt: Es fehlen uns die Kenntnisse über ihre Mentalität, ihre Art zu leben, ihre Kultur. Der Massentourismus im Jet-Zeitalter hat dieses Informationsdefizit eher noch verschärft, weil viele Menschen aus den Industrienationen nun zwar in diese Länder reisen und dann über Land und Leute etwas zu wissen glauben, dabei aber nicht merken, dass die grossen Touristenströme im allgemeinen neben der Wirklichkeit vorbeigeführt werden und eher eine neue Form von Kolonialismus als eine echte Annäherung darstellen.

Raj Kapoor – einer der bedeutendsten Regisseure des indischen Films der fünfziger Jahre, dessen Namen man in den einschlägigen Filmlexika zumindest der deutschen Sprache vergeblich sucht – hat sich in Nantes mit diesem Phänomen auseinandergesetzt. Dass Filme im Umfeld ihrer Entstehung zwar immer leichter zu verstehen und deshalb auch populärer sind, scheint ihm zwar eine erhärtete Tatsache zu sein. Weshalb sich andererseits die Inder mit den Helden des neorealistischen Films aus Italien sofort und ohne Schwierigkeiten zu identifizieren vermochten, umgekehrt aber die Europäer zu einem indischen Film, der genau die gleichen Probleme behandelt, kaum einen wirklichen Zugang finden, ist auch für ihn ein Phänomen. Er erklärt es mit der Unterschiedlichkeit der Wertvorstellungen einerseits, mit der für das westliche Auge ungewohnten Form der indischen Filme andererseits. Damit bestätigt er auf sehr höfliche Art die Theorie von der Einseitigkeit des Informationsflusses, die in diesem Fall eben zu einem Defizit unsererseits führt.

Isolierte Betrachtungsweise

Es sind indessen nicht nur die fehlenden Grundlagen, die das Verhältnis zum Film aus der Dritten Welt erschweren, sondern auch die isolierte Betrachtungsweise. Filme aus Ländern Lateinamerikas, Afrikas oder Asiens – sieht man einmal von den Spezialfällen Japan und Hongkong ab – werden fast ausnahmslos als Einzelwerke betrachtet. Kaum jemals sind

sie bei uns im Zusammenhang mit der übrigen Produktion des Landes oder der Region zu sehen, fast nie in Verbindung zum Gesamtwerk ihres Autors und praktisch überhaupt nicht im Lichte einer filmhistorischen Entwicklung. Diese isolierte Betrachtungsweise verstärkt die Exotik der Drittwelt-Filme, macht sie zu Einzel- und Sonderfällen. Der Blick auf Zusammenhänge bleibt versperrt.

Dabei verfügen viele Länder der Dritten Welt über eine filmhistorische und filmkünstlerische Tradition, die mit jener der Vereinigten Staaten, oder vieler europäischer Länder durchaus vergleichbar ist. Am Festival des 3 Continents wurde mit einer Retrospektive über den indischen Film der fünfziger Jahre beispielhaft ein Stück Filmgeschichte der grössten Filmnation überhaupt aufgearbeitet. Dabei wurde eine Sicht nicht nur auf eine Epoche grossartiger filmkünstlerischer Potenz frei, sondern auch auf eine geradezu überwältigende Vielfalt filmischer Ausdrucksformen. Das Spektrum reicht vom monumentalen, mit grossem Pathos vorgetragenen und sichtbar von Eisenstein beeinflussten *«Mother India» (Mutter Indien)* von Mehboob Khan – einer gewaltigen Ode an das Indien der schwer arbeitenden Kleinbauern und die indische Frau – bis zur mit komödiantischer Hand inszenierten Gauner-Ballade *«Awaara» (Der Vagabund)* von Raj Kapoor, hinter deren scheinbarer Leichtfüssigkeit sich grosses sozialkritisches Engagement und ein wacher Sinn für Menschlichkeit und Gerechtigkeit verbirgt.

Eine reiche Vielfalt wird sichtbar: eine Vielfalt, die nicht nur für den einer langen Tradition verbundenen und hochentwickelten indischen Film gilt, sondern in vielen Filmländern der Dritten Welt feststellbar ist, wenn man nur einmal mehr als einen einzelnen Film zu sehen bekommt. Dabei ist dann allerdings sofort in Rechnung zu stellen, dass sich diese Vielfalt auch daraus ergibt, dass Film in der Dritten Welt – wie wohl nirgendwo sonst – im wesentlichen Unterhaltungsbedürfnisse stillt. Der künstlerisch engagierte Film, auch das wird bei unserem Rezeptionsverhalten gegenüber dem Film aus Entwicklungsländern kaum wahrgenommen, macht nur einen Bruchteil der Gesamtproduktion in den Staaten der Dritten Welt aus.

Bangladesh etwa, eines der ärmsten Länder der Welt überhaupt, produziert jährlich rund 50 Spielfilme unterhaltenden Charakters. Die unter unmöglichen technischen Verhältnissen hergestellten Filme, welche über die Landesgrenzen hinaus kaum zu sehen sind, spielen im 95-Millionen-Volk nicht nur ihre Herstellungskosten wieder ein, sondern ermöglichen überdies

Aus «Titash ekti nadir naam» (Der Titash-Fluss) von Ritwick Ghatak.

Reinvestitionen in neue Filme. Aber auf der Grundlage dieser auf Rendite ausgerichteten Filmproduktion können dann auch immer wieder künstlerische Werke entstehen, die den Rahmen des blossen Zerstreuungs- und Ablenkungskinos sprengen. So war etwa dieses Jahr in Nantes – erstmals ausserhalb Bangladesh – der 1973 entstandene *«Titash ekti nadir naam» (Der Titash-Fluss)* des drei Jahre später verstorbenen bengalischen Regisseurs Ritwick Ghatak zu sehen. Der Film schildert in epischer Breite und wuchtiger Bildkraft das Schicksal der Bevölkerung eines Fischerdorfes, das mit dem langsamen, aber unaufhaltsamen Austrocknen des Flusses nicht nur seine Existenz, sondern auch seine Kultur verliert und deshalb immer stärker von den staatlichen Vertretern, die auf dem neugewonnenen Land Reis anpflanzen lassen wollen, fremdbestimmt werden.

Ans Ende dieser vielfach verästelten Tragödie, die überdies ein präzises Bild des Alltags der Flussfischer, ihrer Lebensart und ihres Brauchtums entwirft, setzt Ghatak ein Bild der Hoffnung: Eine sterbende Fischersfrau, die im Sand des ausgetrockneten Flussbettes verzweifelt nach Wasser gräbt, stösst nicht nur auf Spuren des lebensspendenden Nasses, sondern hat auch die Vision eines blühenden Reisfeldes, durch das ein fröhlicher Bub flötenspielend eilt. Das Leben siegt über den Tod.

Engagement, das aus dem Trivialen wächst

Das Beispiel Bangladeshs, wo sozusagen aus dem Mist der Alltagsproduktion zwar selten, aber doch immer wieder die schönsten und reichsten Blumen der Filmkunst wachsen, ist gewiss einzigartig. Entsprechungen finden sich in andern Ländern dennoch. Aufgefallen ist mir in dieser Beziehung der indonesische Film, dem am Festival des 3 Continents ein Panorama gewidmet war. Auch hier wächst das Vielschichtige und Verbindliche aus dem Trivialen heraus, aus einer Produktion also, die in erster Linie zu unterhalten und zu zerstreuen hat. Mit dem Vehikel der Unterhaltung Wertvorstellungen zu verbreiten und Bewusstseinsbildung zu betreiben, hatte in Indonesien eine Tradition, schon lange bevor es dort den Film gab. Im Volkstheater und vor allem in den beliebten Schattenriss-Spielen, die übrigens einen entscheidenden Einfluss auf das Filmschaffen dieses Insel- und Vielvölkerstaates ausüben, wurde kaum etwas anderes gemacht.

Aus dem Unterhaltenden, auch dem Trivialen heraus, das in vielen Ländern der Dritten Welt einen ganz anderen Stellenwert hat – und es ist deshalb schade, dass es je länger je mehr durch den Einfluss des Unterhaltungsangebotes aus den Industrienationen verflacht und verdorben wird –, wächst also soziales und politisches Engagement. Mitunter geschieht das nur zögernd, wie etwa in Teguh Karyas *«Wajah seorang laki-laki» (Ballade eines Mannes)*: Erzählt wird darin die Geschichte eines Revolutionärs, der als eine Art Mischung zwischen Robin Hood und Zapata gegen die holländischen Kolonialisten und Besetzer kämpft. Das Abenteuer und die «Action» stehen in diesem doch recht konventionell gemachten Film im Vordergrund; das Engagement gegen jede Form des Machtmissbrauches bleibt eher Randerscheinung.

Wim Umboh wird in *«Pengemis dan tukang becak» (Die Bettlerin und der Rikschamann)* deutlicher. Nicht nur siedelt er seine Geschichte in der Gegenwart an, sondern er verwendet die filmischen Elemente der Unterhaltung und der Spannung zu einer Auseinandersetzung um die enormen Gegensätze zwischen arm und reich. Berichtet wird von einer Amme, die mit dem ihr anvertrauten Kind reicher, aber herzloser Eltern flüchtet und, von der Polizei verfolgt, in immer grössere soziale Not gerät, bis sie schliesslich in einem Rikschafahrer einen Vertrauten findet, der ihr hilft. Doch diesen verliert sie auf unglückliche Weise aus den Augen. Wenn Umboh seinen Film auch mit einem Happy-End beschliesst, was man durchaus als Konzession an ein breites Publikum verstehen kann, so ist der Zuschauer doch erschüttert, wie der Regisseur seine Protagonisten einer griechischen Tragödie gleich auf den Abgrund zufahren lässt, so die hoffnungslose Ausweglosigkeit der unterprivilegierten Mehrheit entlarvend.

Mit ähnlicher Konsequenz geht Slamet Rahardjo in *«Ponirah Terpidana» (Ponirah)* ans Werk. Er verfolgt mit letzter Konsequenz den Weg eines von seinem Vater verstossenen Mädchens in die Prostitution und setzt ans Ende einen blutigen Racheakt, der den Falschen trifft. Wie Umboh strapaziert auch Rahardjo etwas allzu simpel die Gleichung arm = gut / reich = böse, und auch bei ihm erfolgt die Auseinandersetzung mit der sozialen Ungerechtigkeit eher auf dem Niveau der Emotionen als des Intellekts. Aber gerade in der Bewegung der Gefühle, im Appell an das Gerechtigkeitsempfinden, liegt die Kraft dieser beiden Filme, die sich bewusst an ein breites Publikum wenden. Sie folgen damit dem Beispiel des Filippinos Lino Brocka, der soziale und po-

litische Anliegen seit langem in Filmen trivialen Zuschnitts unter die Massen bringt – dies nicht zuletzt auch als Möglichkeit oppositioneller Arbeit im repressiven Staat.

Verfeinerte Formen

Nun finden indonesische Regisseure aus der Trivialität heraus durchaus auch zu verfeinerten Formen der Darstellung sozialer Wirklichkeit. Der interessanteste Film in Nantes war in dieser Beziehung zweifellos Kairul Umams *«Titian serambut dibelah tudjuh» (Eine Brücke so schmal wie ein gespaltenes Haar)*. Dargestellt am Beispiel eines Koranlehrers, der in einem abgelegenen Dorf unterrichten soll, das ganz in der Macht einiger weniger mächtiger Muslims steht, wird darin in äusserst subtiler und durchaus kritischer Weise über die Verquickung von Herrschaft, Macht und Religion reflektiert. Der Lehrer steht vor der Wahl, sich opportunistisch wie sein Vorgänger den Machtverhältnissen anzupassen oder – wie es die Lehren des Korans verlangen – der Gerechtigkeit und Menschlichkeit zum Durchbruch zu verhelfen. Sein Entschluss, den zweiten, schwierigeren Weg zu wählen, wird für ihn und seine Vertrauten zu einer Passion ohnegleichen. Der Film, klar im Aufbau, stimmungsvoll inszeniert und ausdrucksstark in seinen Bildern, ist ein gewaltiger Appell, Religion nicht zur Machtstruktur verkommen zu lassen, in der mehr patriarchalischen Grundsätzen als den göttlichen Geboten gefolgt wird. Gemeint ist in diesem Fall ein Islam, der die Mächtigen privilegiert, die Armen ausbeutet und die Frauen benachteiligt und unterdrückt. Es fällt allerdings keineswegs schwer, den Film auch auf die Fehlleistungen und Machtansprüche anderer Religionen zu übertragen.

Mit überkommenen Traditionen und patriarchalischem Gehabe befasst sich auch der bereits 1959 entstandene Film *«Tjambuk api» (Feuerpeitschen)* des 1918 geborenen Djadug Djadjakusuma. Alter Tradition gemäss werden in einer Dorfgemeinschaft die Händel unter den Männern mit brutalen Peitschenduellen ausgetragen, die nicht selten zum Tod des Verlierers führen. Vor allem die Frauen sind es, die sich gegen dieses Männlichkeitsritual wehren und die Männer dazu auffordern, ihre Kräfte lieber für eine ausreichende Bewässerung der Felder einzusetzen. Mit äusserstem Feingefühl und einer exzellenten Schwarzweiss-Fotografie beschreibt Djadjakusuma den Entwicklungsprozess einer Loslösung von diesem Männlichkeitsritual, welcher eng verbunden ist mit einer Emanzipierung der Frau. Dabei verzichtet der Regisseur weder auf die in den südostasiatischen Ländern so beliebten Gesangseinlagen der Stars noch auf handfeste Action, die der Regisseur dem amerikanischen Western abgeguckt haben will. Aber seine dramaturgische Zuspitzung auf ein alles entscheidendes Schlussduell hin hindert ihn nicht an einer sehr differenzierten Auseinandersetzung um alte Rituale und neue Lebensformen.

Emanzipations-Prozesse

Sieht man die Filme aus der Dritten Welt (und ihren Randgebieten) in grösseren Zusammenhängen, erkennt man nicht nur eine überraschend grosse Vielfalt der Ausdrucksformen und Themen, sondern auch ein politisches und soziales Engagement. Dieses ist – zumindest zur Zeit – wesentlich besser entwickelt als jenes des europäischen und angelsächsischen Films, dessen Bezug zur Wirklichkeit seit der Auflösung der Oppositionsbewegungen in den sechziger und siebziger Jahren nur noch einen geringen Stellenwert einnimmt oder sich im allzu Privaten einer inneren Befindlichkeit erschöpft.

Gekennzeichnet ist das politische und soziale Engagement des Drittwelt-Films durch Emanzipations-Prozesse und Loslösungsbewegungen. Unterdrückung und Ausbeutung der Menschen – nicht nur durch die mächtigen Industrienationen, sondern auch durch Machtstrukturen und Korruption im eigenen Land – werden ebenso thematisiert wie etwa die soziale und gesellschaftliche Stellung der Frau im patriarchalischen Staatswesen. Eines der stärksten Elemente, die den Film aus der Dritten Welt prägen, ist aber die Emanzipation des eigenen Kulturbewusstseins als Antwort auf die jahrzehntelange Überflutung mit fremdem Kulturgut. Am Anfang dieses Prozesses, der selbstverständlich auch in der Literatur, im Theater, der bildenden Kunst und der Musik zu erkennen ist, steht zweifellos die Rückbesinnung auf die eigenen Wurzeln, die eigenen Wertvorstellungen, das eigene Selbstbewusstsein. Die nachfolgenden Artikel in dieser Nummer sind ein Zeugnis für diesen Vorgang. Sich filmisch unabhängig vom Einfluss der in diesem Bereich weltbeherrschenden Mächte bewegen zu können, einen eigenen Ausdruck, eine eigene Sprache zu finden, mit der die eigenen Geschichten erzählt werden können, ist wohl das Ziel dieser kulturellen Emanzipation.

Einer, der diesem Ziel – notabene mit einem Erstlingsfilm – sehr nahe kommt, ist der Inder Dilip Chitre. Sein Film *«Godam» (Die Scheune)* ist eine sehr ei-

genwillige Weiterentwicklung indischer Filmtradition zu einer neuartigen, zeitgemässen filmischen Handschrift. Aufmüpfig ist nicht nur Chitres Bruch mit festgefahrenen Sehweisen, der im Grunde genommen gar keiner ist, weil der getragene Erzählstil und die Form der Verfremdung und Abstraktion traditioneller indischer Erzählweise entsprechen, sondern auch die Geschichte. Eine junge Frau, gegen ihren Willen mit einem Debilen verheiratet, tötet ihren Schwiegervater, als dieser sie vergewaltigen will. Auf ihrer Flucht findet sie Unterkunft in einer leerstehenden Scheune, die früher als Lebensmittel- und Warendepot gedient hat. Ein Offizier und sein Gehilfe, die von einem Bürokraten den Auftrag erhalten haben, die Scheune wieder ihrer ursprünglichen Zweckbestimmung zuzuführen, finden die Flüchtige. Sie zurückschicken, hiesse, sie einer ungerechten Strafverfolgung auszusetzen. Sie zu verstecken, bedeutet, sich den Zorn der Vorgesetzten zuzuziehen. Davor hat der Offizier Angst. Schliesslich versucht er sein Dilemma zu lösen, indem er der jungen Frau, der er inzwischen zugetan ist, Geld gibt und sie wegschickt. Als er kurze Zeit darauf merkt, dass er statt der Stimme seines Gewissens und seines Herzens zu folgen, den Weg feiger Verleugnung eingeschlagen hat, ist es zu spät: Die junge Frau hat sich in ihrer Verzweiflung, erneut verstossen zu werden, erhängt.

Das in einer strengen Einheit von Handlung, Ort und Zeit inszenierte Dreipersonen-Stück weist weit über die Äusserlichkeit seiner Geschichte hinaus und wird zu einer Art Endspiel, in dem existenzielle Fragen des indischen Alltags aufgeworfen werden: die Stellung der Frau in einem Staat, der im Spannungsfeld zwischen ländlicher Tradition mit ihrem zum Teil überkommenen Brauchtum und moderner Industriegesellschaft steht; die Problematik einer administrativen Hierarchie und Bürokratie, die opportunistisches Funktionärstum und Leerlauf statt Effizienz im Dienst an der Bevölkerung erzeugen; die schicksalshafte und unüberwindbare Eingebundenheit des Individuums in seine soziale Situation im Klassen- und Kastensystem der Gesellschaft.

Chitres rigorose Konsequenz sowohl in inhaltlicher wie auch formaler Beziehung macht «Godam» zu einem absolut beherrschten, geschlossenen, aber auch feinnervigen Werk. In seiner Abkehr von einem vordergründigen Realismus läuft der Autor allerdings nie Gefahr, sich in einem ästhetischen Symbolismus zu verlieren, der sich letztlich selber genügt. Die Form, so eigenwillig sie schliesslich auch ist, steht immer im Dienst eines übergeordneten Anliegens, das man auch als Botschaft bezeichnen könnte. Daraus schöpft der Film diese verbindliche Kraft, die so vielen Werken aus der Dritten Welt eigen ist. Gerade weil Chitres Film – wie übrigens auch andere vor allem jüngerer Autoren – die in mancher Hinsicht doch etwas festgefahrenen Normen des künstlerischen Filmschaffens in Indien aufbricht, wirft er die Frage auf, ob die Entwicklung des Films in Asien, Afrika und möglicherweise auch Lateinamerika gegenwärtig nicht eine wesentlich wichtigere Entwicklung vollzieht als der europäische und angelsächsische, der in der Unverbindlichkeit des Kommerziellen, aber auch an einem Rückzug aus dem politischen und sozialen Engagement zu ersticken droht. ■

Horst Schäfer/
Rotraut Greune

Gäste im eigenen Haus

Neue Filme aus Indonesien, Thailand und Südkorea

In der Vielvölker-Republik Indonesien unternimmt die Regierung seit etwa zehn Jahren verstärkte Anstrengungen zur Förderung einer nationalen Filmproduktion. So muss zum Beispiel jedes Kino im Monat mindestens zwei indonesische Filme zeigen. Die meisten Filme, vor allem Komödien, Liebesgeschichten und Filme mit okkulten Themen, spielen ihre Kosten ein. Über dem durchschnittlichen Unterhaltsniveau liegende anspruchsvollere Produktionen erreichen dieses Ziel nicht immer. Für sie gibt es nur in den (wenigen) grossen Städten ein Publikum; die Zuschauer auf dem Lande bevorzugen den US-Import und eine einheimische Konfektionsware, die alte Legenden mit den Mitteln des Hollywood-Kinos neu aufbereitet.

Abgesehen von der strikten Kontrolle politischer Inhalte gilt das besondere Augenmerk der staatlichen Zensur der Darstellung von Sexualität. Die geltenden Moralvorstellungen sind identisch etwa mit unseren aus den fünfziger Jahren. Einige der in den letzten Jahren gedrehten Filme tasten sich daher bewusst an die Reizschwelle der Zensoren heran, um eine offene Auseinandersetzung über die Entscheidungskriterien zu forcieren. Diese Absicht wird auch von Teilen der Filmkritik unterstützt, sofern sie im Kulturteil der (kontrollierten) Tagespresse über einen kleinen Freiraum verfügt, der es erlaubt, neue Entwicklungen zu fördern. Diese Kritiker sind sich ihres geringen