Zeitschrift: Zoom-Filmberater

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

Band: 32 (1980)

Heft: 4

Rubrik: Filmkritik

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: 17.07.2025

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

Sürü (Die Herde)

Türkei 1979. Regie: Zeki Ökten (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 80/56)

I.
In «Sürü», dem türkischen Film des Regisseurs Zeki Ökten, der nach einem Drehbuch des Filmemachers und Schriftstellers Yilmaz Güney entstand, erhalten die Ärmsten des Landes eine Stimme. Berichtet wird vom unerträglich harten Leben nomadisierender Sippen im Hochland von Anatolien, im Osten der Türkei. In einer kargen Berglandschaft, auf welche die Sonne unerbittlich niederbrennt und in der es kaum Wasser gibt, hütet Hamo Veysikan zusammen mit seinen drei Söhnen und deren Familien eine Schafherde. Eindringliche Bilder berichten über die archaische Lebensweise der Familie, die Tag für Tag einen Existenzkampf zu bestreiten hat. Der vor allem für die Frauen kräfteraubende Alltag – sie haben der Überlieferung gemäss die schwersten Arbeiten zu verrichten – wird durch widrige Umstände noch erschwert. Das Weideland, Lebensquell der Nomaden, wird ständig kleiner, weil Grossgrundbesitzer immer grössere Flächen mit modernsten Maschinen bewirtschaften. Die existentielle Bedrohung, wie sie durch die Verkleinerung der Herde hervorgerufen wird, wirkt sich auf die soziale Struktur der Familie aus. Zwar wird die patriarchalische Ordnung durch das Oberhaupt der Familie aufrecht erhalten, aber Hamo ist nicht der überlegene Älteste, der seine Sippe durch alle Fährnisse führt, sondern ein tobender Tyrann, der keinen Widerspruch duldet, seine Söhne zusammenschlägt und mit seinem Schicksal hadert. Geblieben von der einst feudalen Nomadensippe der Veysikans ist ihm allein der Stolz und die Familienehre. Sie zu erhalten, ist ihm wichtiger, als seiner Sippe ein unter den gegebenen Umständen erträgliches Dasein zu verschaffen. Das zeigt sich auch darin, dass sein Stamm dezimiert ist. Die Blutfehde mit den benachbarten Halilans hat Leben gekostet. Und zudem quält eine Krankheit die Familie. Der zweitjüngste Sohn ist Epileptiker. Seine gelegentlichen Anfälle werden damit bekämpft, dass dem sich krampfhaft Windenden Zwiebeln in den Mund gedrückt werden.

II.
Krank ist auch Berivan, die Frau von Sirvan, dem ältesten Sohne Hamos. Sie, eine Tochter der verfeindeten Halilans, wurde als Braut an die Veysikans gegeben, um Frieden zwischen den beiden Stämmen zu stiften. Drei Kinder hat sie tot geboren. Jetzt hüllt sie sich in tiefes Schweigen, selbst gegenüber ihrem Mann, den sie liebt, wiewohl auch er sich in seiner Verzweiflung nicht anders zu helfen weiss, als Berivan zu schlagen, wenn er die ganze Wut seines Vaters zu spüren bekommt, der glaubt, dass die junge Frau ihre Kinder absichtlich getötet hat. An Berivan lassen Güney/Ökten die soziale Stellung der Frau in der Nomadenfamilie erfahrbar werden. Diese ist innerhalb des patriarchalischen Systems besonders schwierig. Die Frau ist rechtlos, ganz dem Mann ausgeliefert und hat weitgehend für die Familie zu sorgen, indem sie das spärlich vorhandene Brennmaterial zusammensucht, das Fladenbrot bäckt, die Schafe und Ziegen melkt, Butter und Käse herstellt, spinnt und webt.
Berivan steht, weil sie keine gesunden Kinder gebären kann, auf der niedrigsten sozialen Stufe. Sie wird gewissermassen ausgestossen. Wer für sie Partei ergreift, riskiert, den Zorn des Familienoberhauptes auf sich zu laden. Weil sie aus einer Sippe stammt, mit der die Veysikans verfeindet sind, ist ihr Schicksal besonders hart. Sie ist der Sündenbock für alles Unheil, das der Familie widerfährt. Ihr

Schweigen kann auch als stummer Protest gegen das Unrecht verstanden werden, das ihr täglich angetan wird. Eine weitergehende Reaktion ist ihr als Gefangene einer sozialen Ordnung nicht möglich. Als ihr Mann, der alle Hoffnung auf eine Heilung durch die «Hodjas» und die Quacksalber aufgegeben hat, sie in die nächstgelegene Siedlung zum Arzt bringt, verweigert sie aus Scham die notwendigen Auskünfte. Sirvan allerdings versucht dem Schicksal eine Wendung zu geben, indem er damit liebäugelt, sein Gewehr zu verkaufen und mit dem Erlös die Bestechungsgelder zu bezahlen, die für eine Arbeit in der Fabrik zu bezahlen sind.

III.

Der Zerfall der Sippe kumuliert in einer Fahrt nach Ankara, welche die männlichen Mitglieder unternehmen, um dort ihre Schafherde zu verkaufen. Damit das Unternehmen, das der Familie die Überwinterung sichern soll, gelingt, bedarf es der Mithilfe aller Söhne. Sirvan allerdings macht nur unter der Bedingung mit, dass er Berivan mitnehmen kann und einen Teil des Erlöses aus dem Schafsverkauf für ihre Genesung und als Bestechungsgeld für eine Stelle erhält. Bei ihrer Expedition in die türkische Hauptstadt geraten die Veysikans unter die Räuber. Schon im nahen Kurtalan, wo die Herde auf die Bahn verladen werden soll, werden die Schafe durch Schüsse versprengt. Später wollen die Beamten, welche die Transportformalitäten abzuwickeln haben, aber auch das Bahnpersonal, ihren Anteil an der Fracht. Unterwegs stirbt ein Teil der Schafe an einer Vergiftung. Weitere Tiere werden von Dieben aus dem fahrenden Zug geklaut. Zermürbt von den Schicksalsschlägen, erreichen die Veysikans schliesslich die Grossstadt, um dort zu vernehmen, dass die Viehhändler die Annahme der Schafe verweigern, weil der ausgemachte Ablieferungstermin versäumt wurde und die Tiere von den Reisestrapazen zu geschwächt sind. Sie müssten zuerst eine Woche durchgefüttert werden. Sirvan nutzt die Zeit, um mit der immer kränkeren Berivan einen Arzt aufzusuchen. Als ihm dies schliess-

lich gelingt, verweigert die junge Frau erneut eine Untersuchung. Am nächsten Morgen findet Sirvan sie tot im Bett auf. Sein Vater scheint über diese Wendung nicht unglücklich zu sein, und ein Viehhändler meint sogar, dass der Tod einer Frau kein bedeutendes Ereignis sei. Sirvan bringt ihn in rasender Wut um und wird von der Polizei verhaftet. Hamo verliert schliesslich auch noch seinen jüngsten Sohn aus den Augen. Die Schlusseinstellung des Filmes zeigt, wie der greise Mann suchend durch die Strassen der Grossstadt irrt.

IV.

«Sürü» ist ein Film von archaischer Wucht. Einfach und klar in seiner Erzählstruktur, aussagekräftig in seinen Bildern, löst er tiefe Betroffenheit aus. Seine Kraft gewinnt er durch den Vorgang, das harte Los der anatolischen Nomaden am Beispiel einer Sippe aufbrechen zu lassen. An den Veysikans wird für den Filmbesucher fast physisch miterlebbar, wie ein einst stolzer und auch reicher Stamm durch den sukzessiven Entzug seiner Existenzbedingungen verkümmert und schliesslich auch noch zum Objekt der Ausbeutung wird. Der einzelne Mensch ist den dadurch entstehenden Anforderungen und Nöten nicht mehr gewachsen und versucht sich mit den ihm gegebenen Möglichkeiten irgendwie über die Runden zu bringen. Der alte Hamo beispielsweise klammert sich mit aller Kraft an seine hergebrachten Rechte als Familienoberhaupt, die er – wohl in einer durch seine Ohnmacht hervorgerufenen Verzweiflung – rücksichtslos anwendet und damit das Schicksal seiner Sippe nur noch verschlimmert. Dies wiederum löst den Widerstand seines Sohnes Sirvan aus, der sich, alten, ungeschriebenen Gesetzen zufolge, nur im Verlassen der Sippe äussern kann. Damit würde er unweigerlich in die Arme der Ausbeuter getrieben, die seine ausweglose Situation ausnützen und ihn unter Aufforderung zur Bezahlung von Schmiergeldern als schlecht bezahlte Arbeitskraft in die Stadt verschachern würden. Der Ausbruch aus der Sippe brächte nicht die vermeintliche Freiheit, sondern neue, vielleicht noch schwerwiegendere Abhängigkeiten. Die Familie selber wird durch jeden Wegzug weiter geschwächt und damit ein leichteres Opfer jener Geier, die das Elend anderer zu ihrem Profit machen. «Sürü» ist nicht zuletzt die Geschichte einer Ausblutung.

Wenn Ökten den Zuschauer zu Beginn des Filmes in die karge Landschaft Anatoliens führt und die Lebensweise der Nomaden zeigt, mag leicht der Eindruck entstehen, dies seien Bilder aus einer fernen Vergangenheit. Doch spätestens wenn der erste moderne Traktor wie ein phantastisches Gerät von einem fernen Planeten auftaucht, wenn bunte Plastikutensilien die Geschäftsauslagen im nahegelegenen, verschlafenen Städtchen dominieren oder ein schlauer Händler dem jüngsten Sohne Hamos historische Steintafeln für die Touristen zu einem Spottpreis abkauft – ein weiterer Hinweis auf die Ausblutung der Nomaden – findet man sich in der Gegenwart wieder. In der Gegenüberstellung archaischer, von den Einflüssen westlicher Zivilisation noch kaum berührter Lebensweise und sichtbarer, allgegenwärtiger Zeichen moderner «Errungenschaften» wird der Einbruch in die Lebensart und das soziale Gefüge der nomadisierenden Bauern drastisch und eindringlich dargestellt.

Es mag das Eindringen einer modernen westlichen Wirtschaftsordnung und Plastikkultur in eine alte, auch religiösen Gesetzen folgende Lebensweise die Nomaden in den abgelegenen Gebieten des Landes am unmittelbarsten treffen. Dass damit das Zusammenleben des ganzen türkischen Volkes in schwerwiegendster Weise tangiert wird, macht Ökten spätestens dann klar, wenn Hamo zusammen mit seinen Söhnen die Schafherde durch die Strassen Ankaras zum Sammelplatz treibt. Diesen Bildern haftet überhaupt nichts Pitoreskes an, sondern sie symbolisieren in eindringlicher, unübersehbarer Weise die ungeheure Spannung, wie sie durch das Aufeinanderprallen grundsätzlich verschiedener Kulturen entsteht. Die Stadt wird zum Schmelztiegel, in dem sich Menschen begegnen, die sich nicht mehr verstehen: Ungläubig bestaunen die Passanten die Herde und ihre Treiber. Fassungslos

stehen später Sirvan und die kranke Berivan vor den luxuriösen, den letzten Zivilisationsschutt anbietenden Auslagen in den Schaufenstern. Hier spätestens erleiden Sirvans Hoffnungen, dass sein und seiner Frau Schicksal eine Wendung zum Guten nehmen könnte, einen Knick. Mehr noch als in seiner Sippe fühlt er sich in der Stadt ausgestossen, in eine hoffnungslose Situation gedrängt, als lebendigen Anachronismus, heimatlos. Wenn er aus dem Rohbau, wo er in Ankara Unterschlupf gefunden hat, nach dem Tode Berivans eine Totenklage auf die eben erwachte Stadt hinunterschreit, dann gilt diese nicht nur seiner Frau, sondern auch sich und seiner Sippe. In dieser Welt gibt es für ihresgleichen keinen Platz mehr.

V.
Es gibt in «Sürü» eine Nebenfigur symbolischen Charakters: Ein Gymnasiast – Sohn der in der Stadt sesshaft gewordenen Familie vom Lande, die Sirvan Obdach im Rohbau gewährt – versucht seinen Eltern, die von einem besseren Leben träumen, den Widerspruch zwischen ihren Hoffnungen und ihrem Leben aufzuzeigen, indem er ihnen immer wieder die brutale Realität vor Augen führt. Genau das versucht auch der Film «Sürü». Er steht damit im Gegensatz zum grossen Teil der türkischen Filme, die von der Wirklichkeit weg in die Illusion, den Traum führen und damit wohl wie Drogen wirken. Yilmaz Güney hat mit Filmen wie *«Umut» (Hoffnung), «Agit» (Elegie), «Arkadas» (Der Freund), «Endise» (Unruhe) und «Zavallilar» (Die Armen)* in den frühen siebziger Jahren versucht, einen neuen türkischen Film zu schaffen, der sich mit der Wirklichkeit des Landes auseinandersetzt und die Spannungsfelder aufdeckt, die zur Korruption, politischen Unruhen, sozialen Gegensätzen führen. Die Mittel, die ihm dafür zur Verfügung standen, waren äusserst bescheiden, die Schwierigkeiten, die man ihm in den Weg legte, gross. Das Drehbuch und die Decoupage zu «Sürü» hat Güney im Gefängnis geschrieben. Er sitzt dort, weil er angeblich in einen Totschlag verwickelt war. Zwar haben Zeugen ausgesagt, dass Güney daran nicht beteiligt war, doch das Urteil wurde nicht revidiert. Zeki Ökten, der «Sürü» schliesslich realisierte, blieb während der Dreh- und Montagearbeiten im dauernden Kontakt mit Güney, dessen charakteristische Handschrift durchschlägt. Parallel zu «Sürü» zeigen übrigens das Filmpodium Zürich, Film am Montag in Bern und Le Bon Film in Basel eine Retrospektive mit den Filmen Güneys. Die Entdeckung dieses Regisseurs, der sich für die Namenlosen einsetzt und den Teufelskreis von Armut, Elend und Not schonungslos aufdeckt, ist lohnend.
«Sürü» ist in der Schweiz übrigens in einer hervorragenden Kopie zu sehen, die vergessen lässt, dass die Equipe mit verschiedenen Filmfabrikaten arbeiten musste. Ebenfalls in Auftrag gegeben wurde eine neue Untertitelung, die weit besser ist als jene, wie sie am Internationalen Forum des Jungen Films in Berlin im letzten Jahr zu sehen war. So wurden insbesondere auch die Texte verschiedener Lieder in die Übersetzung miteinbezogen. Sie erweisen sich als für das Verständnis des Films sehr wertvoll, wiewohl zu sagen ist, dass «Sürü» in erster Linie vom Bild her lebt (Kamera: Izzet Akay). Dass die Cactus Film in Zürich für diesen wichtigen, menschlich ergreifenden Film, der übrigens neben einer Reihe von anderen Auszeichnungen auch von katholischen und evangelischen Filmjuries prämiert wurde, optimale Bedingungen geschaffen hat, darf dankbar vermerkt werden. Urs Jaeggi

More American Graffiti (The Party's Over)

USA 1979. Regie: Bill W. L. Norton (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 80/49)

«American Graffiti» (1973; vgl. ZOOM-FB 11/74), Billigproduktion (750 000 Dollar) und heute ein «Klassiker» des New Hollywood, war so erfolgreich, dass sein Regisseur George Lucas danach «Star Wars» (1977, vgl. ZOOM-FB 23/77) drehen konnte. Seit-

her ist er ein gemachter Mann und widmet sich den Fortsetzungen seiner Filme – als Produzent. «More American Graffiti» liegt jetzt vor, «Star Wars II» ist in Arbeit.
In «American Graffiti» hat Lucas die Erlebnisse einer Handvoll kalifornischer Kleinstadt-Jugendlicher geschildert, die sich dem «Cruising» widmeten, dem Flanieren im Auto. Die Handlung war beschränkt auf eine einzige Frühlingsnacht des Jahres 1962, ein nostalgisch verklärter Rückblick aufs Jungsein mit dem Rock'n Roll. Die stets präsente Musik jener Zeit – Bill Haley, Buddy Holly, The Platters undsoweiter – trug den Film wesentlich mit. Dass sie alleine verantwortlich gewesen sei für seine ungeheure Dichte, war ein Irrtum, der viele langweilige Abklatschs zur Folge hatte.
«More American Graffiti» ist nicht einfach ein Abklatsch. In ihm werden die weiteren Schicksale der Hauptpersonen erzählt – Lucas hatte sie am Schluss in Stichworten kurz eingeblendet –, und zwar auf vier Jahre verteilt. *1964:* John Milner (Paul Le Mat) ist immer noch der Auto-King der Region, allerdings angefeindet und nicht mehr ungeschlagen. Er verliebt sich in eine isländische Studentin (Anna Bjorn), die kein Wort Englisch spricht. Die Rennfahrerei betreibt Milner jetzt professionell, aber auch ziemlich lustlos. Ein Automobil-Werk hat die Szene ziemlich kaputtgemacht. *1965:* Im Jahr, in dem die USA mit der Entsendung von 350000 Mann den Vietnamkrieg endgültig eskalierten, muss auch Terry Fields (Charles Martin Smith) hinüber. Ein Tolpatsch bleibt er zwar, aber er beginnt sich zu wehren. Vietnam ist nicht sein Krieg, deshalb desertiert er nach missglückter Selbstverstümmelung. Er gilt als tot, schafft's aber wahrscheinlich nach Europa. *1966:* Die hübsche Debbie (Candy Clark), einst Terrys Freundin, lebt als Hippie in San Francisco und arbeitet als Stripperin. Ihren Boyfriend verliert sie zuerst, weil er wegen Rauschgiftbesitzes eingelocht wird, und dann an eine andere Frau. Debbie schliesst sich daraufhin der Band «Electric Haze» und deren Leader an. *1967:* Laurie und Steve (Cindy Williams und Ron Howard) sind verheiratet und haben Zwillinge. Als Steve, ein Versicherungsvertreter, Laurie verbietet, einen Teilzeitjob anzunehmen, zieht diese zu ihrem Bruder Andy (Will Seltzer). Dieser ist ein politisch aktiver Student. Laurie und Steve geraten unversehens in eine Anti-Vietnam-Demo und unter die Knüppel der brutalen Polizei. Beide solidarisieren sich schliesslich mit den Demonstranten.
Diese vier Szenerien und Stichdaten – geschildert wird jeweils der 31. Dezember –

zeichnen eine Epoche nach, jene der 60er und Johnson-Jahre (US-Präsident von 1963 bis 1969). Jeder Abschnitt hat dabei seinen eigenen Stellenwert, den Norton auch mittels Gestaltung und unterlegter Musik auszudrücken versuchte. Die Milner-Episode steht für den Zerfall von Amerikas Selbstbild und seiner Werte (die ihren Niederschlag in den Jugend-Riten fanden), für den Verlust der Unschuld nach dem Kennedy-Mord. Gefilmt ist sie in der Hollywood-Tradition von (beispielsweise) James-Dean-Filmen: stilisierte Bilder auf Breitleinwand. Zu hören sind Andy Williams, Percy Sledge und die Supremes; auch Wolfman Jack, der legendäre Radio-Disc-Jockey, der in «American Graffiti» eine Hauptrolle im Hintergrund spielte, reisst noch seine Sprüche, aber niemand hört ihm mehr zu. Der Vietnam-Abschnitt ist in quadratischem Format gedreht, auf schmutzig braungrünem, grobkörnigem Film mit viel Handkamera, so wie Vietnam in der (16 mm-)Kriegsberichterstattung am Fernsehen und in der Wochenschau damals erlebt wurde. Die Musik – Antikriegs-Songs von zum Beispiel Barry Sadler, den McCoys oder den Grateful Dead – überzeugt hier am wenigsten: Weit weg scheint sie zu sein vom Geschehen im Bild. Debbie und ihre Erlebnisse stehen für die Flower-Power-Bewegung, für die Suche nach neuen Lebensformen, fürs Aufkommen von Drogen – entsprechende Lieder von Donovan, Country Joe and the Fish und den Electric Haze. Gefilmt ist das in (versucht) psychedelischer Manier, im «split-screen»-Verfahren, also mit unterteiltem oder vervielfachtem und teilweise verzerrtem Bild und in vielen knalligen, rosa und lila Farben. Die letzte Episode deutet die Politisierung der Universitäten durch den Krieg in Vietnam an und das aufkommende neue Selbstverständnis der Frauen (Women's Lib). Lauries und Steves Ehestreitigkeiten sind dabei im aseptischen Stil der «soap operas» gedreht, jener lediglich der eingeblendeten Commercials wegen gesendeten Vorabendserien des Fernsehens. Die Kampfszenen auf dem Campus sprengen dann dieses Konzept wieder, was ja inhaltliche Entsprechung hat. Zu hören sind themabezogene Songs von Aretha Franklin, Bob Dylan, den Doors.
Thematisch und in der Gestaltung besässe Nortons Film alle Ansätze zu einem Meisterwerk. Da wird der Aufbruch der 60er Jahre, die Entwicklung der Jugend weg von der Statik von «American Graffiti», wo sich ihre Interessen auf Musik, Kaugummis und Führerschein beschränkten, hin zur Politisierung nicht nur nachgezeichnet, sondern – so scheint's – auch propagiert. Und formal versuchte Norton mit teilweise erstaunlichen Effekten, jeweils den jedem Thema angepassten (oder mindestens den Konvention gewordenen) Ausdruck zu finden.
So weit, so gut. Leider aber hat man es für nötig befunden, die vier Zeitebenen in total willkürlicher, greller Montage durcheinanderzumischen. Lange geht's, bis man die Fäden einigermassen erkennt und in ihrer Chronologie ordnen kann, und die Verwendung der verschiedenen Filmstile bewirkt jetzt lediglich Verwirrung. Das bleibt aber nicht beim Formalen: Was sich bei einer chronologischen Aufschlüsselung (siehe oben) als Entwicklung mit einer gewissen gesellschafts-politischen Logik und Aussage darstellt, wird durch die kompliziert verschlungene Struktur des Films straks geleugnet. In dieser synchronen Darstellung nämlich wird nichts analysiert, es bleibt bei der Stimmungsmache – die Johnson-Aera als böse Zeit. (Rückwirkend bekommt «American Graffiti» neues Gewicht: Die Kennedy-Aera als goldenes Zeitalter, eine Tendenz, die man immer häufiger antrifft, etwa auch in «The Wanderers».) Dies mag sogar stimmen. In «More American Graffiti» aber werden Flower Power, die Emanzipation der Frau und Campus-Revolte gleichzeitig und gleichwertig neben Vietnam gebracht und so disqualifiziert, zudem des öftern noch zusätzlich lächerlich gemacht. (Man könnte noch genauer analysieren, etwa bezüglich Vietnam: Terry, auf dessen Tod sich der militante Andy einmal beruft, kommt ja davon, so schlimm kann's also gar nicht gewesen sein.) Für mich stellt «More American Graffiti» ein typisches Produkt von New Hollywood dar. Mit meisterhaftem Können inszeniert, suggerieren diese Filme inhaltliche Fortschrittlichkeit, die sie aber auf vielfältige Art «hintenherum» mit formalen Mitteln in ihr Gegenteil verkehren.

Markus Sieber