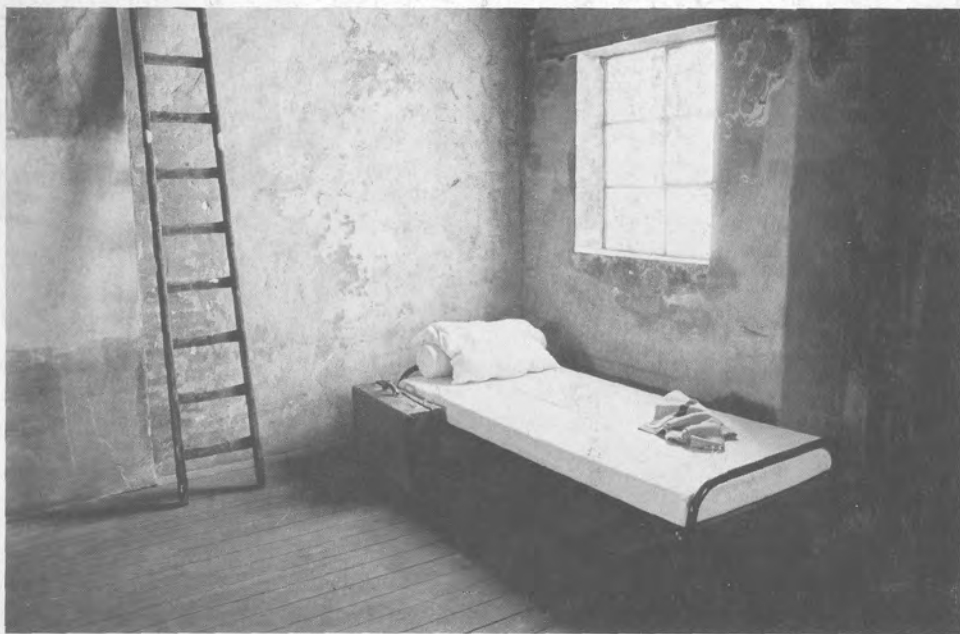


Filmkritik



Ein Bett im allgemeinen Schlafsaal der Dienerschaft. – Dekor aus dem Film *Klassenverhältnisse*.

«Im Schlafsaal war am andern Ende des Saales gerade eine große Rauferei oder sonstige Veranstaltung im Gange, man hörte rhythmisches Händeklatschen, aufgeregtes Fußstrappeln und sportliche Zurufe. In der bei der Tür gelegenen Saalhälfte sah man in den Betten nur wenige unbeirrte Schläfer, die meisten lagen auf dem Rücken und starrten in die Luft, während hie und da einer bekleidet oder unbekleidet wie er gerade war, aus dem Bett sprang, um nachzusehn, wie die Dinge am andern Saalende standen.» (Kafka, *Der Verschollene*.)

Berlinale 1984 · Robert Bresson

II.

In der Fremde. – Am Abend des ersten Tages, etwa zur Zeit des Eröffnungsempfangs der Berlinale, sah ich im Arsenal einen Film zweier DFFB-Studenten, den das «Forum» abgelehnt hatte. Der Film heißt *Sehir – Die Stadt* und erzählt von jener uralten Stadt am Rande Europas, die in drei Jahrtausenden drei Namen getragen hat: Byzanz, Konstantinopel, Istanbul. – Dreimal zeigt der Film Menschen bei der Arbeit: Ballonverkäufer in der Vorstadt, die Hunderte von Ballons aufblasen und zu riesigen Trauben bündeln, einen sehr alten Fotografen mit einer ebenso alten Kamera und Männer, die mit langen Sonden, die übergroßen Hörrohren gleichen, durch die Straßen der Altstadt ziehen, um Defekten der unterirdischen Wasserleitung auf die Spur zu kommen, die «Hörer der entwichenen Wasser». Dabei verhält sich die Kamera, als führe sie einen Touristen durch eine unbekannte Stadt, deren Sprache ihm so fremd ist, daß er sich ausschließlich auf seine Sinne, besonders die Augen, und seinen Verstand verlassen kann. – Man sieht einen alten Mann auf einem belebten Platz mit einem hölzernen Kasten, dessen Oberkanten ringsherum kleine, leicht gewellte Bilder verzieren. Das Bild kann noch vieles zeigen: einen Sonderling, Andenknhändler, Postkartenverkäufer oder etwas ganz anderes, hierzulande Unbekanntes. Dann, später im Film, beginnt der Mann zu arbeiten, und man erkennt, daß jener ungefüge Kasten eine altertümlische Kamera ist, man identifiziert die Linse und bemerkt eine seltsame Vorrichtung, eine Art Vorbau vor dem Objektiv. Schließlich, während der Arbeitsvorgang voranschreitet, versteht man, daß die Kamera zugleich ein mobiles Fotolabor ist: das Negativ wird belichtet, in einem Abteil des Kastens entwickelt, im geeigneten Abstand in jene Vorrichtung vor dem Objektiv eingespannt und fotografiert. Dann wird die positive Ablichtung des Negativs entwickelt, die Fotografie ist fertig, und das Negativ wird als Reklamezeichen auf den Kamerakasten gesteckt. – Das ist fotografiert und geschnitten nach allen Regeln des Handwerks. Die Bilder folgen den einzelnen Arbeitsetappen, die Schnitte sparen kaum Zeit. Man sieht einer fremden handwerklichen Tätigkeit zu, deren Sinn sich im Vorrücken der Bilder entschlüsselt; kein Vorgriff auf das Resultat, keine Erklärungen, Film als phänomenologische Beschreibung. Das hat in der geduldigen Ehrerbietung, die der Film dem Handwerk des Fotografen erweist, etwas sehr Würdevolles und Selbstbewußtes: Der Film nimmt sich so ernst wie seinen Gegenstand. – Dennoch überlegt man, wie jene Sequenzen aussähen, hätte der alte türkische Fotograf sie selber gedreht (ein Wunsch, das Altmodische, Türkische mit altmodischen, türkischen Augen

zu sehen, das Fremde als Subjekt, nicht als Objekt der Betrachtung). Er ist mit seiner Arbeit noch eins, sieht sie von innen als Selbstverständliches; der Film, bei aller Sympathie zum Gegenstand, leistet sich Melancholie, er blickt von außen auf Außergewöhnliches. Und er spricht eine universale Sprache, die künstliche Weltsprache der Filmbilder. (Der heimliche Imperialismus des Kinos – als ruiniere heute den Film, was er gestern selbst in die Welt gesetzt hat. Dagegen spricht, daß die Sprache des Films, wenn sie auf ihrer Reinheit besteht, schon wieder enigmatisch zu werden beginnt.)