

# *shomingeki*

Filmzeitschrift

Doppelnummer 11/12 Frühling/Sommer 2002 Preis 6 Euro ISSN 1430-1229



**Sand und Wasser von Shaheen Dill-Riaz**

**Die Bude von Thomas Schlottmann**

**Das Recht am eigenen Bild**

**Arbeiter, Bauern von Danièle Huillet und Jean-Marie Straub**

**Filmfestivals von Oslo, Turin und Berlin**

**Über Helmut Färber**

**Verwirrungen**



**Sand und Wasser**  
von Shaheen Dill-Riaz,  
Bangladesh / Deutschland: 1998-2002

Von Rüdiger Tomczak

Für Dang Nhat Minh und Charles Hersperger

*Der naive Lalon sitzt und denkt,  
daß das heilige Licht  
nicht mehr leuchten wird.  
So wie ich Dich, einen Freund  
von solcher Herzensgüte,  
auf der ganzen Welt nicht  
mehr finden werde.  
(Bengalisches Volkslied)*

Als die Menschen begannen, sich ein Bild von sich selbst und ihrer Welt zu machen, versuchten sie gleichzeitig diese Welt zu verstehen.

Der Film beginnt mit der von Shaheen Dill-Riaz deutsch rezipierten Schöpfungsgeschichte des Brahmaputra-Stromes, aus der Mythenwelt des indischen Subkontinents.

Ich sehe Kinder, die im Wasser spielen und baden, oder einen Mann, der schwimmend und unter Anstrengungen seine gerntete Jute zusammenträgt. Die Farben dieser Flußlandschaft im Monsunregen sind seltsam kraftvoll, während der Himmel von einem fast beängstigend düsteren Grau ist. Gleich am Anfang des Films, nach der Einführung in den Schöpfungsmythos und den ersten dokumentarischen Bildern, denke ich gleichzeitig an eine imaginäre Schöpfungsgeschichte des Kinos: das, was man sieht, hört, wahrnimmt, steht gleichberechtigt neben dem, was man empfindet, für sich deutet oder zu verstehen glaubt, so als scheine all dies unbedingt zusammenzugehören. Zwar weiß ich diesen Teil der Welt geographisch ungefähr einzuordnen, fühle mich aber dennoch in eine archaische Landschaft verschlagen, deren Oberfläche ausschließlich dem Wasser preisgegeben ist. Sie erinnert mich an meine Vorstellung von der Sintflut, und ich weiß nicht mehr, wo meine Wahrnehmung des Realen und meine Empfindung für das Mythische beginnt oder aufhört. Lange vor dem Sehen dieses Films hatte ich eine bestimmte Vorstellung von diesem Ort. Ich hatte gehört von den Deichen und Brücken, die den Strom bei Flut bändigen sollten, aber ihn in Wirklichkeit nur noch reißender und unkontrollierbarer gemacht haben. Vielleicht haben diese „Entwicklungshelfer“ die Natur des Stromes so wenig verstanden, wie mein Wissen von diesem Ort und den Menschen zurückbleibt hinter dem, was ich in diesem Film erfahre. Meine aufklärerische Sicht von oben und von außen auf die Welt der Chauras wird beim Sehen des Films dem anderen Lebensgefühl dieser Menschen gegenübergestellt. Einmal erzählt einer dieser Menschen von einem Propheten, der unter dem Wasser lebt. Dessen „Arbeiter“, erzählt er, vermessen während der Trockenzeit die Teile der Schwemmlandinseln, die bei der nächsten Flut abgetragen oder, wie sie sagen, „gebrochen“ werden sollen. Dieses mythische Verständnis einer Naturkatastrophe ist, wenn nicht richtiger als mein Wissen, ganz sicher die schönere, weil poetischere Beschreibung. In der Weltsicht der Chauras erscheint jeder Aspekt der Natur beseelt, wie in dem Bewußtsein des Waldläufers aus Kurosawas wunderbarem Film *Dersou Uzala*.

Alles, was man sieht, scheint von Wasser umgeben zu sein. Es ist Flut und die Menschen bewegen sich auf Booten, Floßen und provisorischen Hausbooten fort, um sich selbst, ihre Tiere und ihr Hab und Gut vor dem Wasser zu schützen.

Das ist der mächtige Strom Brahmaputra, der sich mit dem Ganges zum Golf von Bengalen vereinigen wird, und den man hier, in Bangladesh, Jamuna nennt. In der Trockenzeit leben diese Menschen auf jenen Inseln aus Lehm und Sand, die der Fluß anschwemmt, um sie bei Flut wieder zu „brechen“. Wie Nomaden ziehen sie von den zerstörten wieder auf die nächsten neu entstandenen Inseln, die sie Chars nennen.

Durch diesen Film erfahre ich zum ersten Mal von einer Minderheit in Bangladesh, deren Lebensraum immer wieder durch die Flut während des Monsuns zerstört wird, um später wieder neu zu entstehen. Man bekommt eine Ahnung von dem ewigen Zyklus von Regen und Trockenzeit, der die Existenz dieser Menschen bestimmt.

Da gibt es in der ersten Hälfte des Films den wunderbaren Moment, wo einige Chauras singen, unter anderem auch das berühmte Lied vom Bootsmann, das in Bengalen in verschiedenen Variationen existiert:

*In einem unendlichen Ozean schwimmt der Mensch,  
und wird er immer schwimmen.  
Er hat weder Freunde noch Bekannte.  
Wer kümmert sich um ihn außer Dir, oh Du Gnädiger.  
Außer Dir, oh Du Gnädiger, wen habe ich außer Dir?  
Um den Fluß zu überqueren, kam ich an einem kleinen Hafen an.  
Aber ich weiß nicht, wie der Bootsmann heißt.  
Wie soll ich ihn rufen?  
Mit welchem Namen, oh Du Gnädiger, außer mit Deinem?*

Während man die Männer noch singen hört, sieht man die Flußlandschaft während der hereinbrechenden Abenddämmerung. Die Sänger sind nicht mehr zu sehen. Ihr Lied erscheint wie das zerbrechliche Echo der Menschen in der Unendlichkeit der Natur. Da wird nicht einfach eine Gesangsdarbietung abgefilmt. Diese Sequenz ist selbst so montiert, wie sich ein Lied aus Strophen zusammensetzt. Dieser Moment ist für mich so etwas wie das Herzstück des Films, ein Schlüssel zur Struktur des ganzen Films.

Für seinen Südseefilm *Moana* mußte Robert Flaherty das Alltagsleben von Menschen einer Insel rekonstruieren, da die vielfältige polynesische Kultur schon lange untergegangen war, als das Kino entstand. In *Sand und Wasser* geht es um die Kultur einer gefährdeten Minderheit, die wie bei nur wenigen noch verbliebenen Völkern vor allem aus mündlicher Überlieferung besteht. Die Melancholie, die ich bei Filmen wie *Nanook of the North* und *Moana* von Flaherty oder Kurosawas *Dersou Uzala* empfinde, hat mit dem Bewußtsein zu tun, daß dieser Einklang zwischen Mensch und Natur bereits so etwas wie ein verlorener Traum

ist. Die Menschen in *Sand und Wasser* dagegen sind meine Zeitgenossen. Das macht das Bewußtsein von ihrer Gefährdung nur noch schmerzhafter.

Ein Kleinkind trinkt vom stark getrübbten Wasser des Flusses. Mit unendlicher Freude toben die Kinder im seichten Wasser am Ufer des Stromes. Die Landschaft, die sich mir bisher immer nur als Katastrophengebiet aufgedrängt hat, erscheint nun in einem anderen Licht. Sie ist zuerst einmal ein von Menschen frei gewählter Lebensraum.

Die Chauras erzählen davon, daß diese Flut schlimmer war, als alle vorherigen, so als spürten sie, daß die ewige Balance auch einmal zusammenbrechen und ihr Lebensraum, ihre ganze Kultur auch irgendwann einmal grundsätzlich in Frage gestellt werden könnten. Dann sagen sie, daß es Gottes Wille sei. Wenn die Deiche und Brücken den Fluß immer enger machen, fragt eine alte Frau, wo soll das Wasser denn hinfließen?

Film als Abfolge von Bildern kann die Welt nicht ordnen, da er nur Fragmente von ihr sichtbar machen kann. Oft hat man, und das auch in Dokumentarfilmen, versucht, sie durch mehr oder weniger aufgesetzte Geschichten zu ordnen. Filme, die mich bewegen, erzählen meistens nicht eine Geschichte, sondern sie geben mir eher die Ahnung von vielen möglichen, nebeneinander existierenden Geschichten. Da reicht manchmal ein Augenblick, der auf beinahe unheimliche Weise die Existenz eines ganzen Menschenlebens aufscheinen läßt und der dabei lange im Gedächtnis bleibt. Einigen Personen in *Sand und Wasser* begegnet man nur einmal. Im ersten Teil des Films treiben sie im wahrsten Sinne des Wortes an meinen Augen vorbei: eine verzweifelte Frau, die ihre Familie verloren hat und nicht weiß, wie sie allein weiterleben kann, oder eine alte Frau, die ständig Betelblätter kaut und dabei mit Shaheen Dill-Riaz schwatzt.

Diese Bewegung des Treibens hat auch etwas vom Vorbeiziehen der Bilder. Das ist so etwas wie eine grobe Übereinstimmung mit der Mechanik des Kinematographen.

Am Ende des ersten Teils bemerkt Shaheen Dill-Riaz, es habe sich nach Ende der Dreharbeiten in der Optik der Videokamera ein Schimmelpilz gebildet, der extremen Luftfeuchtigkeit wegen.

Fünf Monate später: Das Bett des Stromes hat sich weit zurückgezogen und eine wüstenähnliche Sandlandschaft hinterlassen. Wie ausgewechselt erscheint nun diese Landschaft, die im ersten Teil des Films unter Wasser stand. Da steigt ein Nebel auf im Morgengrauen, der so dicht ist, daß er die Landschaft, wie durch einem extremen Weichzeichner aufgenommen, einhüllt. Eine Frau breitet ihren gewaschenen, leuchtend roten Sari im satten grünen Gras zum Trocknen aus.

Ein Rind soll zum Markt geführt werden. Das Tier aber bleibt auf halber Strecke erschöpft im Gras liegen. Der ohnehin sparsame Kommentar erscheint nun im zweiten Teil des Films noch um eine Nuance mehr zurückgenommen.

Da die Menschen nun nicht mehr durch Wasser zwischen ihren provisorischen Hausbooten voneinander getrennt sind, scheint dieses Netz aus so vielen Menschenschicksalen noch etwas dichter zu sein. Da *Sand und Wasser* sich auf die Urelemente des Kinos, Sehen und Hören, besinnt, ist die Montage von Dill-Riaz und seinem Cutter Dietmar Kraus hier gleichbedeutend mit einem Öffnen der filmischen Landschaft, in der man sich durch Sehen und Hören frei bewegen kann. Geschichten sind hier nicht gemacht, sondern entdeckt. Der Verzicht auf Forcierung, das Vertrauen in Menschen und Dinge, bringt gerade Bilder hervor, die manchmal sonderbar dichte und mythische Qualitäten haben: Während eines langen Fußmarsches dem ausgetrockneten Flußbett entlang, kniet ein Mann nieder und gräbt so lange im feuchten Flußbett, bis sich ein Wasserloch bildet. Mit behutsamen Handbewegungen schöpft er vorsichtig das Wasser, um es zu trinken.

Es ist nicht immer notwendig, Einzelmomente zu einer Geschichte zu verdichten. Dieser Film läßt einen durch aufmerksames Sehen und Hören eine ganze Reihe von angedeuteten Geschichten entdecken.

Da ist zum Beispiel ein wohlhabender Chaura, der mit seiner vom Festland stammenden Frau zu deren Heimatdorf aufbricht; da gibt es den Leiter der einzigen Hilfsorganisation, die für die Chauras zuständig ist, und der herablassend und in schroffen Worten einen armen Bauern mahnt, keine Kinder mehr in die Welt zu setzen. Dann ist da noch ein armer Bauer, der sich die Bewässerungspumpe nicht leisten kann und mit mehr als hundert Krügen täglich sein Feld bewässern muß.

Die Momente, in denen Kinder mit Seilen oder selbstgebastelten Geräten spielen oder in den Getreidefeldern herumtollen, liebe ich ganz besonders. Sie haben etwas Unbeschwertes, da die Kinder hier wie in einer eigenen Welt leben, die noch wenig belastet ist von den Sorgen der Erwachsenen. Das ist vielleicht ein utopischer Moment, der für einen Augenblick die hohe Gefährdung der Chaura-Kinder verdrängt. Das Utopische ist hier die ganz andere Wahrnehmung der Welt, die ihr Pendant in den hinreißenden Liedern der Chauras hat, die spielerisch wie poetisch die Freuden und Leiden ihrer Welt verdichten.

Das Finale des Films beginnt mit einem Fest, das in eine großen Gesangsrunde mündet. Viele rauchen Marihuana. Männer und Frauen singen oder spielen auf verschiedenen Instrumenten. Ein Teil von ihnen schlägt Rhythmusinstrumente oder stimmt mit der eigenen Stimme in einen nahezu ekstatischen Rhythmus ein. Man sieht die Freude in ihren Gesichtern, die von einem großen Zusammen-

gehörigkeitsgefühl zeugt, welches die fast vollkommen globalisierte Welt weitestgehend unter sich begraben hat.

Manchmal geschieht für mich so etwas wie ein Wunder. All mein Wissen um die Apparate des Films, deren Präzision erst Bilder und Töne ermöglichen, all das Wissen, daß die Kreativität des Filmemachens aus unendlich vielen Detailentscheidungen besteht, wird auf einmal nahezu bedeutungslos. *Sand und Wasser* ist einer dieser Filme, dessen Blick auf ein Stück Wirklichkeit gerichtet ist und der dabei gleichzeitig wie ein episches Poem erscheint. Seine Wahlheimat Deutschland sowie die Filmhochschule „Konrad Wolf“ in Potsdam, wo Dill-Riaz *Sand und Wasser* als Abschlußarbeit vorgelegt hat, haben hier ein kostbares filmisches Geschenk erhalten. Ob sie es verdienen, werden sie erst noch beweisen müssen.

*Sand und Wasser ist auf Video Digital Beta gedreht worden. Sollten sich finanzielle Fördermöglichkeiten bieten, ist eine Transferierung auf 35mm vorgesehen. Das wäre dann eine Veredelung, die dieser wunderschöne Film verdient hätte.*

