

Friedensfilmpreis 2005

Lakposhtha ham parvaz mikonand (Turtles can fly)

Von Bahman Ghobadi

Laudatio von Jutta Brückner

Spot an: auf der Bühne stehen in schönen Abendkleidern Catherine Deneuve, Tim Robbins, Liz Mohn, Uli Wickert und andere. Menschen, deren Arbeit und Engagement wir kennen und schätzen. In der Mitte stehen die Scorpions. Und alle singen „Wind of Change“. Es ist die Gala des Cinema for Peace. Alle haben 500 Dollar bezahlt, um hier mitsingen zu dürfen. Das Geld ist für Unicef, und Unicef hat es dringend nötig. Zum Beispiel für seine Arbeit mit den Waisen im Irak.

Licht aus: Wir sind im Kino und sehen einen 13jährigen Jungen in einer kargen, steinigen Berglandschaft. Auf dem Boden sitzt zwischen Tellerminen ein Händler. Der Junge fordert von diesem Händler einen höheren Preis für die Minen, die seine Jungengruppe eingesammelt hat. Dialog: Der Händler: „Ich zahle Dir 22 Dinar pro Mine.“ – Der Junge: „Aber ich weiß, dass Dir die UNO 2200 Dinar für jede Mine bezahlt.“ Der Zwischenhändler winkt mürrisch ab, ist aber bereit, den Preis zu erhöhen. Der 13jährige, den alle nur Satellit nennen, gibt den wartenden Jungen ein Zeichen und die steigen mit ihren Kiepen voller Tellerminen zum Händler. Es sind kurdische Flüchtlingskinder in einem Lager an der irakisch-türkischen Grenze. Und das lebensgefährliche Einsammeln von Minen ist ihr Broterwerb.

Zwischen der Gala des Cinema for Peace und dem kurdischen Flüchtlingscamp erstreckt sich die weltumspannende Kriegsökonomie, an der wir teilhaben. Wir alle sind in sie verwickelt. Niemand von uns, was immer er oder sie auch tut, kann sich davon ausnehmen. Das neben vielen anderen Dingen zeigt der Film, von dem hier die Rede ist.

Daraus hätte werden können ein Film über eine Kinderliebe inmitten von zerstörten Panzern. Die beiden jungen Liebenden sind gezeichnet von den Katastrophen, die sie erlebt haben. Aus einem noch zu erfindenden Grund werden die Kinder durch Missverständnisse voneinander getrennt. Deshalb muss in der Apotheose der junge Held unter Lebensgefahr etwas unternehmen, das seine Liebe unter Beweis stellt. Das Ende ist entweder tragisch, weil er nicht überlebt. Oder doch unter Schmerzen glücklich, dann, wenn der Filmemacher es nicht riskieren will, uns, die Zuschauer, die wir inzwischen diese beiden Kinder lieben, enttäuscht aus dem Kino zu entlassen. Ein Film entlang den Erzähllinien der internationalen Bildermaschinen. Denn das internationale Kino ist fasziniert von Bösewichtern und Katastrophen und den Helden, die alles überwinden in einem Akt der Liebe oder der Menschlichkeit,

aber erst, nachdem die Katastrophen und die Bösewichter ausführlich gezeigt worden sind.

Das Lager ist schäbig und dieser Eindruck verliert sich keinen Moment. Aber es zieht auch in keinem Moment das Interesse auf sich als Inkarnation des Erhabenen-Bedrohlichen, dem die Kamera einen pittoresken Glanz und einen faszinierenden Bildwert verleiht. Die Kamera verweilt nicht auf dem monströsen Kriegsmüll, um uns dessen Schrecken in die Netzhaut einzubrennen oder es zum drohenden Menetekel werden zu lassen. Nichts ist malerisch in diesem Film. Keine Wackelkamera behauptet Authentizität. In ruhigen Einstellungen, fast immer total oder halbtotale, folgt die Kamera den Kindern in beobachtender Distanz. Es gibt in diesem Film kein Bild, das sich dem Gedächtnis eingräbt als eine fetischisierte Bildikone, wie die internationale Kinoproduktion sie liebt. Es gibt keine Kamerarethorik, noch nicht einmal die der Lakonie. Das Lager wird nicht gezeigt als Hölle auf Erden, sondern als Umgebung für vielfältige Akte des Überlebens.

Damit nimmt der Film die Perspektive der Kinder ein, die in jeder Art von Kriegsresten immer sofort Umwelt und auch das Spielzeug entdecken. In den wenigen Momenten, wo die Bilder nicht einfach beobachten, zeigen sie diese Verwandlungen: der blinde dreijährige Junge, der an den aufeinander gestapelten Bombenhülsen entlang tappt und in sie hinein immer wieder „Papa“ ruft, als seien sie eine Flüstertüte, die seinen Ruf bis in den Himmel tragen könnte. Oder den Moment, wo die Bombenhülsen, die von einem Lastwagen ins Lager transportiert worden sind, damit die Kinder sie entladen, durch die Luft fliegen, als seien es noch die Bomben, die direkt aus dem Bauch der Flugzeuge fallen. Oder den Moment, wenn der Anführer Satellit auf den Resten eines Panzers hockt, um „seinen Kindern“ zu befehlen. Sein Sitz wird nach Ende der Ansprache mit Hilfe eines Drehrades heruntergeholt, wie wir das von einem Kamerakran kennen. Wie Fellini schwebt Satellit dann wieder auf den Boden in einer großartigen Geste. Hier werden ohne symbolische Aufdringlichkeit die Akte des Zerstörens und Überlebens ineinander verschlungen, die Bilder des Kriegs und des Kinos als Teile eines Alltags.

Auf dem engen Raum des Flüchtlingslagers stoßen die alte und die neue Zeit zusammen mit ihren unterschiedlichen Ökonomien. Überleben heißt: die alte Ökonomie in die neue zu überführen. Krieg ist ein Handwerk. Auch das Überleben ist ein Handwerk und es lebt von den Hinterlassenschaften des Krieges. Die Minen aus den Feldern zu buddeln ist wie das Einsammeln der Reste der Ernte, die den ganz Armen in den ländlichen Gebieten erlaubt war. Satellit benutzt seinen Wissensvorsprung, um den Dorfältesten die Fernsehbilder in die Hütte zu holen mit Hilfe einer Satellitenschüssel, die er organisiert. Denn von der Information hängt das Überleben ab. Alles, was er tut, hat mit Organisieren zu tun. Er schickt „seine Kinder“, zum Minensuchen, nachdem er mit den Besitzern der Felder verhandelt hat. Er verschafft ihnen den besseren Preis für die gefundenen Minen beim Zwischenhändler. Er ist die Zentrale, durch die viele Akte von Tausch laufen: Minen gegen Maschinengewehre, Radios gegen eine Satellitenschüssel, das Übersetzen von amerikanischen Pressekonferenzen, die im kurdischen Bergland niemand versteht, gegen die Zusage von materieller Unterstützung für die Flüchtlingskinder. Medien und Waffen, beide sind das Wechselgeld der Moderne.

Die Dorfältesten verstehen nicht, was in der amerikanischen Pressekonferenz, mit der der Krieg vorbereitet wird, gesagt wird. Das liegt erst einmal daran, dass sie kein

englisch sprechen. Satellit behauptet, in Washington werde gesagt, dass es morgen regne. Die Dorfältesten begreifen den Zusammenhang nicht. Satellit, der selbst kaum englisch versteht, redet sich heraus: Es ist ein Code. Diese Bemerkung zielt weit über den Lacheffekt hinaus. Die Medien sind der Code der Moderne. Und diesen medialen Code kann man nur entschlüsseln, wenn man seinen Codecharakter begriffen hat. Der Film reflektiert das. Er zeigt, wie die Medien wandern: Radios, die nutzlos geworden sind, weil man das Ausland nicht hören kann, werden gegen eine Satellitenschüssel getauscht, die die internationalen Nachrichten in jede Hütte und jedes Zelt bringen. Aber diese Nachrichten können dann nicht verstanden werden, sie müssen übersetzt werden und werden dann von den Türmen der Moschee verkündet. Doch ist mit dem Wortlaut, selbst wenn man ihn versteht, der Code verstanden? Der Film sagt nein. Er beharrt auf den Mitteln, mit denen diese dörflichen Gemeinschaft schon immer das Schicksal und die Zukunft suchte: Voraussagen und Träume. Wer ihnen nicht glaubt, verliert sein Leben.

Es gibt in diesem Film ein Mädchen. Und hier öffnet sich der Abgrund. Das iranische Kino, da wo wir es lieben, hat fast immer eine archaische Poesie, selbst da, wo es Grosstadtgeschichten erzählt. Trägerinnen dieser archaischen Poesie sind meistens Frauen. Das gilt auch für diesen Film. Das Mädchen Agrin bewahrt das Geheimnis, das es in jedem Film gibt, und das dieser Film aufbaut in unsentimentaler Kargheit. Agrin ist von finster schweigsamer Schönheit, eine kalte Madonna. Satellit verliebt sich in dieses Mädchen und erwählt es als seine Braut. Sie entzieht sich, denn sie trägt eine Bürde mit sich herum, sichtbar und unsichtbar. Das blinde Kind, das sie mit sich auf dem Rücken herumschleppt, ist Frucht einer Kriegsvergewaltigung in einem anderen Moment eines anderen Krieges. Jeder hält den Kleinen für ihren jüngeren Bruder. Sie kann dieses Kind, das wir als Zuschauer lieben, weil wir alle Kinder in Filmen lieben, deshalb nicht lieben.

Der kleine blinde Junge ist zwischen all diesen Kindern, die wie Erwachsene ihr Überleben sichern, das wirkliche, ausgesetzte, hilflose Kind. Dieser Bastard, wie Agrin ihn nennt, entstanden aus einer Kriegsvergewaltigung an diesem Mädchen, das wohl selbst gerade erst 10 Jahre alt war, ist der heimliche Kern des Films. An ihm beweisen sich Menschlichkeit und Unmenschlichkeit in der nicht auflösbaren Mischung, die beides in den Menschen immer eingeht. Agrin versucht, den Jungen loszuwerden. Sie setzt ihn aus. Für Agrin gibt es, anders als für die Jungen, keine Gemeinschaft, in deren Schutz sie ihren Alltag wieder annehmen kann. In ihrer hilflosen Grausamkeit versucht sie, ihren inneren Verwundungen zu entkommen. Sie hat nicht einen Arm, ein Bein, das Augenlicht verloren, sondern etwas viel Existentielleres: den Glauben, dass es nach dem, was sie erlebt hat, noch ein Leben geben kann. Sie ist im Innersten verstört worden. Und ihr Freitod berührt uns mehr als ihr Tod in Kriegswirren, weil er das schleichende Wüten des Krieges zeigt, der gewinnt, wenn er den Menschen in seiner Substanz zerstört hat. Nicht der Tod im Krieg, sondern der Tod nach dem Krieg, an seinen Folgen, zeigt, dass mit dem Ende des Krieges nicht der Frieden angebrochen ist.

Der Film zeigt Kinder, aber er ist kein Kinderfilm. Das heißt nicht, dass Kinder ihn nicht sehen sollten. Aber das Schicksal dieser Kinder ist es, viel zu schnell erwachsen sein zu müssen, weil die Erwachsenen entweder Kinder geblieben sind oder Verbrecher wurden. Kinder sind heute schutzlos den Verwüstungen preisgegeben, auch darin, dass sie als Kindersoldaten selbst in den Verwüstungskreislauf einbezogen werden. Aber sie sind auch die einzigen, bei denen sich die Schuldfrage nicht stellt. Und deshalb erlöst uns dieser Film von jedem

Opferpathos, und jeder Sentimentalität, die so oft mit diesem Thema verbunden sind. Opferpathos behauptet immer, genau zu wissen, wer gut und böse ist. Dieser Film behauptet das nicht. So entkommt er der Logik der Ausschließung, die im Kern immer totalitär ist und so genau weiß, wo der Feind steht, den man dann bereit ist, anzugreifen. *Turtles can fly* stellt sich der Ambivalenz der Dinge ohne Propaganda. Die letzten Bilder zeigen den amerikanischen Einmarsch in die kurdischen Dörfer. Die sehnsüchtig erwarteten amerikanischen Panzer und die Soldaten kommen, Sattelit steht, auf eine Krücke gestützt am Straßenrand. Die Mine, auf die er getreten war, als er das blinde Kind retten wollte, war eine amerikanische. Die Amerikaner, die ersehnt werden, damit man Saddam Hussein los wird, haben die Mine hergestellt, auf die er trat. Ihre Flugblätter versprechen Erlösung. Wenn sie da sind, beginnt wieder der Krieg.

Turtles can fly ist ein dringlicher Film, einer, der seine Geschichte erzählen muss, ohne die ironischen Brechungen, in denen wir uns einreden, dass es keine Wahrheit mehr gibt. Aber er ist auch ein kunstvoller Film, der seine Bilder in vielfacher Verknüpfung gefunden hat. Die Prominenten, die am Abend „Wind of change“ singen, haben am Morgen eine Erklärung verfasst, Catherine Deneuve hat sie vorgelesen. In ihr heißt es: „Die Zeit ist gekommen, da Künstler Verantwortung übernehmen für die Bilder, die unser Unterbewusstsein prägen.“ Damit benennt die Erklärung unsere aktuelle Krankheit: Die Medien sind in ihrer heutigen Verfasstheit nicht friedensfähig. Sie sind in ihrer Form gewalttätig, allein schon durch ihr Fasziniertsein von Sex, Gewalt und Macht. Friedenswünsche und Friedensgebete halten oft dagegen mit einer naiven Hilflosigkeit: Sonnenblumenoasen gegen Kriege und Gewalt, Kerzen in den Fenstern, Kinderbriefe und Stofftiere. Das trägt ihnen die Beschimpfung als Gutmenschen ein. Die, die so höhnen, stilisieren die coole Geste. Das ist die Behauptung, diese Faszination zu beherrschen. Und ist doch nur die heimliche Lust an den Reiz- und Erregungspotentialen des Kinos. Doch damit ist man schon in deren Kreislauf eingetreten.

Turtles can fly verschenkt die Erfahrungen der Menschen nicht an diese Kinoreize. Das ist für mich das größte Kompliment, das man einem Film heute machen kann.

Jutta Brückner