

Krieg, Dokumentarfilm und Verantwortung

Zur ethischen Begegnung in Filmen aus dem belagerten Sarajevo

Andrea Reiter

*We survived the war because we believed in
the art of living.*

(Vesna Ljubić, Filmemacherin, zit. n. Evcan 1997)

Während des Krieges in Bosnien-Herzegowina (1992–1995) war die Hauptstadt Sarajevo durch bosnisch-serbische paramilitärische Einheiten fast vollständig von der Außenwelt abgeschnitten.¹ In dieser Extremsituation realisierten dort ansässige FilmemacherInnen über fünfzig meist kürzere Dokumentarfilme.² Sie handeln vom «Alltag» der Bevölkerung unter konstant massivem Beschuss, vom mühevollen Kampf ums Überleben, der fortschreitenden Zerstörung der Stadt und den Versuchen, das kulturelle Leben mit Theater, Musik oder Kinokultur aufrechtzuerhalten. In fast ausschließlich unkommentierten Beobachtungen erkunden die Filme die gesellschaftlichen Konsequenzen der kriegerischen Gewalt. Dabei stellen sie das Menschliche und die Menschlichkeit dieser trotz Krieg und Hass für einen multiethnischen

1 Vgl. United Nations 1994, 44. Die Belagerung dauerte 1425 Tage, vom 5. April 1992 bis zum 29. Februar 1996. Obwohl mit dem Inkrafttreten des Daytoner Abkommens am 21. November 1995 der Krieg formal beendet wurde, blieb Sarajevo noch bis Ende Februar 1996 von feindlichen Kräften umzingelt.

2 Eine umfangreiche Auflistung des bosnisch-herzegowinischen Dokumentarfilmschaffens während des Krieges findet sich bei Šešić (o. J.).

bosnisch-herzegowinischen Staat entstehenden Gesellschaft ins Zentrum, ohne auf die Angreifer oder die Ursachen einzugehen.³ Doch obwohl sie sich nicht mit der Politik und den Machenschaften der politischen Eliten und feindlichen Kräfte befassen, ist ihre Haltung eine eminent politische. Denn sie stellen den Erklärungsansatz infrage, der sowohl in der propagandistischen Medienberichterstattung aller Nachfolgestaaten Jugoslawiens als auch in den internationalen Medien vorherrschte, wonach vermeintlich unausweichliche ethnisch und historisch bedingte Spannungen zum Krieg geführt hätten (vgl. Cushman/Meštrović 1996). Doch in Bosnien-Herzegowina hatte sich über viele Jahrzehnte ein vielschichtiges Beziehungsnetz zwischen den verschiedenen Religionen und Ethnien mit «auffällige[n] Parallelen in der materiellen Kultur der Völker» (Calic 1996, 45) herausgebildet, das vor allem in Sarajevo zu einer blühenden multiethnischen Kultur beigetragen hatte. Diese gemeinschaftliche Kultur und das friedliche Zusammenleben würdigen die Filme aus Sarajevo. Ihre Macher gehören zu jener «vierten Fraktion» (Levi 2007), die sich nicht aufgrund ihrer ethnischen Zugehörigkeit als Serben, Kroaten oder Muslime identifizieren lassen wollte (vgl. *ibid.*, 2). In ihren Filmen zeigen sie das mit unterschiedlichen Methoden des Auslassens oder aber, indem sie religiöse und ethnische Symbole auf Bild- und Tonebene vielschichtig und subtil miteinander verweben. Was Außenstehende als eine nur sehr vage Positionierung, wenn nicht gar als Verweigerung einer Haltung deuten könnten, zeugte seinerzeit in den jugoslawischen Nachfolgestaaten dezidiert von einem Widerstand gegen ethnische Zuordnungen.

Im Brennpunkt von Stil und Argument, so Bill Nichols, hat jeder Dokumentarfilm seine einzigartige «Stimme» (Nichols 2001, 43), die weit über die konkrete Rede hinausgeht und im Zusammenspiel aller filmischen Elemente auch auf das Engagement der Filmemacher in der «historischen Welt» verweist (*ibid.*, 44). Die «Stimme» der Filme aus Sarajevo lässt sich als Akt des Widerstands gegen Gleichgültigkeit, nationalistisches Denken oder das Dividieren in «Wir» und die «Anderen» lesen. Zugleich diene jeder Film als Manifestation des Über- und Weiterlebens der bosnisch-herzegowinischen Kultur. Man könnte daher von einer *ethischen Verpflichtung* sprechen, die viele dieser Filme eingingen.

3 Zur politischen und historischen Analyse von Ursachen und Mechanismen des aufkommenden Nationalismus und der Kriege vgl. u.a. Calic 1996; Melčić 2007; Eichhorn 2009. In Thompson (1999) und Skopljanac Brunner et al. (2000) wird diese Thematik aus medientheoretischer Sicht und in Bezug auf die Propaganda-Mechanismen erörtert.

An zwei Beispielen werde ich zeigen, wie sich die Filme durch ihre individuelle «Stimme», durch ihre besondere Darstellung der Menschen inmitten von Zerstörung, Gewalt und Leid ethisch positionieren und dadurch den Rezipienten – den konkret betroffenen wie den aus sicherer Distanz zuschauenden – ein Überdenken des eigenen moralischen Handelns nahelegen. Die beiden Dokumentarfilme, die ich hier exemplarisch betrachten will, wurden wie viele weitere allen Widrigkeiten zum Trotz in der belagerten Hauptstadt und auch in anderen Regionen des Landes in Kinos oder alternativen (halb-)öffentlichen Räumen zur Aufführung gebracht. Man muss sich die Schwierigkeiten vor Augen führen, unter denen solche Veranstaltungen in Sarajevo stattfanden: Oft gab es weder Strom noch Benzin für Generatoren, um die Projektionsgeräte zu bedienen. Auch war jeder Besuch einer Vorführung mit erheblicher Gefahr verbunden, unterwegs von einem Geschoss getroffen zu werden. Diese Filme galten tatsächlich vor allem einem internationalen Publikum, das sie auf Festivals, bei Veranstaltungen zu Menschenrechtsfragen sowie durch die Vermittlung engagierter Personen in öffentlichen oder privaten Vorführungen zu sehen bekam.

Die ethische Begegnung im Film

Vesna Ljubićs *EVO ČOVJEKA: ECCE HOMO* (*ECCE HOMO: BEHOLD THE MAN*, BIH 1994) erzählt nicht von Einzelschicksalen, blickt nicht in Wohnstuben oder auf den intimen Alltag der Bewohner Sarajevos. Vielmehr verweilt sein Blick auf den Straßen, den Plätzen und Hügeln der Stadt und zeigt in verdichteter Form, wie die Menschen unter ständiger Lebensgefahr ihren Alltag bestreiten, wie sich ihr Leid durch die immer zahlreicher werdenden Toten vergrößert und der fortschreitenden Zerstörung kein Einhalt geboten wird. Der Titel «Sehet, welch ein Mensch!», ursprünglich eine Bekundung von Pontius Pilatus aus dem Johannes-Evangelium, mit der dieser das Mitgefühl für den gefolterten, dornengekrönten Jesus zu erwecken sucht, deutet auf die Denkweise hin: den Menschen in seinem Menschsein zu erkennen.

ECCE HOMO beginnt mit dem Geräusch eines Schusses; er eröffnet das Bild eines Altstadtgässchens im Morgenlicht, durch das ein junges Paar Hand in Hand auf die Kamera zurennt. Hinter sich her zieht es einen Karren mit leeren Behältern. Musik setzt ein, bevor durch einen erneuten Schuss erkennbar wird, dass die rennenden Verliebten um ihr Leben laufen. Die folgenden Sequenzen handeln alle vom Hasten unter ständiger Gefahr und kulminieren in einem von weit her zu hörenden Geschosseinschlag, der die auf einer sonnenbeschienenen

Einkaufsstraße flanierenden Menschen fliehend in die Seitenstraßen treibt. In dieser Szene spiegelt sich die Lebensrealität der Bürger Sarajevos und offenbart sich zugleich die Form dieses knapp 30-minütigen Dokumentarfilms als eine «Meditation über Leben und Sterben, Widerstände und Durchhaltekraft» (Crnković 1999, 37; Übers. A.R.).

In jenen Kriegsjahren war jede Bewegung in der Öffentlichkeit eine Frage von Leben und Tod. Doch trotz der Gefahr, die sich in den Bildern überreichlich zeigt, sind in vielen Straßenszenen auch unzählige Menschen zu sehen, die sich teils hastend, teils aber auch scheinbar entspannt unter dem Lärm von Gewehrsalven und Granaten fortbewegen – als würden sie ihrem Schicksal offenen Auges entgegenblicken, wie die Filmemacherin in einem Interview erklärt:

During the war we used to walk on the streets, even under heavy shelling, as if nothing was going on, but at the same time knowing that we could be killed at any moment. Those of us who went into the shelters, soon after came out [...] to be in full life. We chose to be killed in the open air, the beauty of the day (Ljubić zit. n. Evcan 1997).

Dieses Lebensgefühl zwischen Terror und Selbstbehauptung dokumentiert ECCE HOMO ohne Kommentar oder Interviewsequenzen. In feinsinnigen und präzisen Beobachtungen zeigt der Film, wie die Menschen ihr Überleben sichern, wie sie Wasser, Nahrung und Brennholz organisieren und mühevoll nach Hause schleppen. Autos oder öffentliche Verkehrsmittel haben aufgrund fehlenden Benzins und Stroms ihre Funktion verloren und kommen in den Bildern nur mehr als zerstörte und zurückgelassene Relikte besserer Zeiten vor. Darüber hinaus widmen sich die filmischen Beobachtungen der Zerstörung der Stadt, der Wohnviertel und der gesellschaftlichen, kulturellen, religiösen Einrichtungen. Wobei auch diese Bilder immer in Relation zu den Menschen stehen, die sich in diesen Umgebungen aufhalten. Zudem räumt Ljubić den Kindern einen wesentlichen Platz ein, zeigt, wie sie sich im Ausnahmezustand der Belagerung ihre Freiräume schaffen: spielend, lachend, rollschuhlaufend, in großen Gruppen oder einsam in den Moment vertieft. Ein weiterer wiederkehrender Topos in ECCE HOMO ist der Abschied von den Opfern des Krieges: Totenprozessionen und Beerdigungen, Trauernde an den Gräbern und Angehörige, die den tröstenden Worten der Priester, Imame oder Rabbiner lauschen, zeugen vom Leid der Menschen. Nur wenige Sequenzen – aber es gibt sie, und sie zeigen die anhaltende Hoffnung der Bevölkerung – widmen sich Situationen, in denen die Menschen, für kurze Momente

den Krieg beiseite schiebend, sich dem Gesang, dem Spiel oder der Kunst zuwenden.

In rhythmischer Montage sind all diese Momentaufnahmen zu einem panoramatischen Bilderreigen verwoben, der die Topografie der Stadt und die Jahreszeiten ebenso erfasst wie das Detail des Streichelns einer Hand oder einen kurzen unruhigen Blick. Aufgrund seiner visuellen und poetischen Kraft lässt sich der Dokumentarfilm als humanistische Reflexion über die Würde der Menschen und ihres Lebensmuts in scheinbar aussichtsloser Situation lesen.

Die Bilder in Ljubićs Dokumentarfilm pendeln konstant zwischen Nähe und Distanz, wobei die Kamera immer Teil der gefilmten Situation ist, ersichtlich durch die Kameraperspektiven. Selbst wenn unterschiedliche Gesichter, Blicke und Gesten nur für einige Sekunden eingefangen werden, ist in jeder Einstellung das Einvernehmen zwischen Filmenden und Gefilmten deutlich. Der Kamerablick hebt durch Rahmung und Einstellungsgrößen die Einzigartigkeit der Situation hervor und deutet so auf die Verantwortung des Teams. Die Bilder zeugen von einer persönlichen, subjektiven Perspektive, der es nicht um das Spektakuläre geht, nicht darum, die Neugier zu befriedigen, zu schockieren oder den Zuschauer zu rühren, sondern um Respekt den Menschen und ihrem Leid gegenüber. Besonders eindrücklich wirkt das bei den vielen gefilmten Beerdigungen.

Unterstützt wird die visuelle Charakteristik durch die eigenwillig komponierte Tonspur: Auf ihr mischen sich diegetische mit extradiegetischen Klängen, Geräusche mit Musik. Die Stille nach Momenten des Knallens, Zischens oder Donnerns von Geschossen leitet zu bekannten Melodien oder Chorälen über, zu Gebeten oder religiösen Gesängen der muslimischen, orthodoxen, katholischen und jüdischen Gemeinschaften. Mehrfach wiederkehrend ist zudem das zuweilen klare, dann wieder künstlich verzerrte Kreischen und Flattern hunderter von Krähen zu hören, Symbol von Gefahr und Tod, dem jedoch in seiner Kombination mit melancholischen Melodien etwas merkwürdig Beruhigendes anhaftet. Durch die kaleidoskopische und kontrastierende Montage der Bilder mitsamt der irritierenden Tonspur wird in Ljubićs Dokumentarfilm die Beschäftigung mit der dokumentarischen Repräsentation verstärkt. All diese Elemente können als Anregung für eine ethische Reflexion verstanden werden. Besondere Bedeutung kommt dabei der irritierenden und aufwühlenden Tonspur zu, weil sie jedem Bild eine zusätzliche Dimension eröffnet und sie einer vorschnellen Analyse entzieht.

Auf der Bildebene lösen zudem die Darstellungen des Sterbens und der Toten Beunruhigung aus und stimulieren eine ethisch reflektierte

Haltung. In «Das Leiden anderer betrachten», ihrem Essay über Fotografien und Filmbilder von Gewalt und Krieg, formuliert Susan Sontag die Pflicht, Bilder von Grausamkeiten und Verbrechen anzusehen, gerade nicht wegzusehen, vor allem aber darüber nachzudenken, «was es heißt, solche Bilder zu betrachten, und wie es um die Fähigkeit bestellt ist, sich das, was sie zeigen, tatsächlich anzueignen» (Sontag 2003, 111). So belegt Sontag das Betrachten des Leidens Anderer mit einem ethischen Gebot, gekoppelt an die Warnung, dass solche Schreckensbilder in den Medien oft eine Nähe suggerierten und vordergründig unser Mitgefühl entfachten, das wiederum einzig «unsere Unschuld und unsere Ohnmacht [beteuere]» (ibid., 119). Daher bedarf es für sie einer reflektierenden Anstrengung, dieses

Mitgefühl, das wir für andere, vom Krieg und einer mörderischen Politik betroffene Menschen aufbringen, beiseite zu rücken und stattdessen darüber nachzudenken, wie unsere Privilegien und ihr Leiden überhaupt auf der gleichen Landkarte Platz finden und wie diese Privilegien – auf eine Weise, die wir uns vielleicht lieber gar nicht vorstellen mögen – mit ihren Leiden verbunden sind [...]. (ibid.)

Der Brennpunkt der ethischen Reflexion gewaltsamer Bilder – die doppelte Produktion einer ethischen Haltung auf Seiten der Filmemacherin und der ZuschauerInnen – tritt am eindrücklichsten in den Darstellungen des gewaltsamen Todes zutage. Ljubićs Film nimmt sich dieses Themas sehr behutsam an. Der Tod ereignete sich in Sarajevo täglich und unvorhersehbar, an zufälligen Orten, überall in der Stadt. Mehr als elftausend Menschen wurden während der Belagerung getötet (vgl. Robelli 2012), und vielfach begegnete Vesna Ljubić dem Tod und dem Sterben während der zweijährigen Drehtätigkeit direkt vor ihrer Kamera. In drei Sequenzen wird den Zuschauern der Anblick des Sterbens zugemutet, war die Kamera im Augenblick eines Angriffs in einer gewissen Distanz anwesend und näherte sich anschließend den tödlich Verwundeten. Die Repräsentationen des gewaltsamen Todes scheinen sich nahtlos in die Dramaturgie der Zerstörung einzufügen, und doch stechen diese Bilder ebenso deutlich daraus hervor. Durch ihre Ruhe, die ausgewählten Blickwinkel und die Statik der Kamera – keine Zooms, kein Wackeln, Schwenken oder Schärfenverlagerungen lenken vom Anblick der soeben Gestorbenen ab – wird die Konzentration auf das Betrachten gerichtet. Die Bilder beunruhigen und prägen sich ins Gedächtnis ein. Das unvermittelte Zeigen des toten, kurz zuvor noch beseelten Menschen stellt die wohl essenziellste

Form der «ethischen Begegnung» (Aaron 2007, 112; Übers. A.R.) dar. Jede Filmrezeption kann Aaron zufolge als «ethische Begegnung» verstanden werden, jedoch vermag diese *vermittelte* Begegnung nur unter bestimmten rhetorischen und ästhetischen Bedingungen eine Reflexion über das eigene moralische Verhalten auszulösen (vgl. *ibid.*, 114f). Erst wenn es Filmen gelingt, eine Verantwortlichkeit durch filmische Mittel hervorzurufen, wenn sie nicht nur Mitgefühl, sondern eine ethische Reflexion bewirken, handelt es sich für Aaron um eine tatsächlich *ethische* Filmerfahrung (vgl. *ibid.*, 116).

Für Vivian Sobchack (2006), die sich eingehend mit dem Verhältnis von dokumentarischer Repräsentation und Tod befasst und zehn Thesen dazu formuliert hat, konstituiert sich in der visuellen Darstellung des «nicht simulierten Todes» die «subjektive, gelebte, moralische Beziehung des Betrachters zum Gezeigten» (Sobchack 2006, 180). Sobchack spricht von einem «ethischen Raum», der sich öffnet und in der Überlagerung des filmischen mit dem rezipierenden Blick die Möglichkeit berge, den Tod «aus einer moralischen Position heraus zu betrachten» (*ibid.*). Dabei beziehe sich die moralische Beurteilung der Zuschauer zugleich auf «das moralische Verhalten des Filmemachers gegenüber dem Tod» wie auch auf die «eigene moralische Reaktion auf das visuelle Geschehen auf der Leinwand» (*ibid.*).

Michele Aarons (2007) Konzept, das einerseits sehr umfassend *jede* intersubjektive, filmische Begegnung als ethische Begegnung versteht (vgl. *ibid.*, 112), andererseits aber die ethische *Filmerfahrung* – das heißt die ethische Reflexion der Zuschauer – an formalästhetische Komponenten koppelt (vgl. *ibid.*, 116), lässt sich als eine Erweiterung des von Sobchack entwickelten «ethischen Raums» (Sobchack 2006, 180) lesen. Ljubićs ECCE HOMO möchte ich als eine solche ethische Filmerfahrung hervorheben: Mit seinen audiovisuellen Strategien reflektiert der Dokumentarfilm das respektvolle Anerkennen des Anderen und regt zur ethischen Reflexion an. Er durchkreuzt durch seine Irritationen auf Bild- und Tonebene gerade jene von Aaron kritisierte Emotionalisierung, die zu einer «Absolution» von Verantwortung in der Rezeption führen könne (vgl. *ibid.*, 117) und somit der ethischen Filmerfahrung entgegenstehe.

Dokumentarische Selbstreflexion

Srđan Vuletićs Kurzdokumentarfilm PALIO SAM NOGE (I BURNT LEGS, BIH 1993) sticht im Korpus der Filme aus Sarajevo insofern heraus, als er auf ironische Weise mit der Idee der doppelten Bedeutungserzeugung

spielt.⁴ Außerdem bringt er einen ungewöhnlichen Stil ins dokumentarische Filmschaffen der Region ein, indem er den verheerenden Auswirkungen der Belagerung anhand seines eigenen Lebens nachspürt.⁵ Selbst im Bild anwesend, von sich persönlich sprechend und die Gestaltung des Films teilweise mit feinem Spott reflektierend, erforscht der Filmemacher die historische Wirklichkeit. Er geht auf eine «neue Normalität» während des Krieges ein, die trotz aller Leere doch auch wieder positive Gefühle zulasse, auf seine Helfertätigkeit im Krankenhaus – er ist verantwortlich für den Abtransport und die Verbrennung von amputierten Körperteilen – und darauf, warum ihn typische, spektakuläre Fernsehbilder aus dem belagerten Sarajevo irritierten.

Der eigentliche Schauplatz des Films ist ein trister Ort inmitten der Stadt, eine Brache, die von einzelnen Straßen durchzogen wird. Im linken Vordergrund steht Vuletić und trägt seinen Kommentar – Gedanken und Assoziationsketten zu den drei erwähnten Themenbereichen – vor (Abb. 5). Teilweise werden sie im Film auf visueller Ebene aufgegriffen und ergänzt, während Vuletićs Stimme weiterhin im Off zu hören ist. Gesellschaftskritische Betrachtungen richten sich auf die sich im Krieg verflüchtigen moralischen Werte und auf die Menschen, die vor dem Krieg friedlich miteinander lebten und sich nun gegenseitig töten.

Darüber hinaus finden sich in Vuletićs Rede soziologische und erinnerungstheoretische Überlegungen, zum Beispiel, wenn er dem ehemaligen Park, in dem er steht und dessen Bäume im Winter fast vollständig der Beschaffung von Brennholz zum Opfer gefallen sind, eine besondere Funktion im Gedächtnis der Bewohner Sarajevos zuschreibt. Seine Äußerungen lassen sich dabei keinesfalls als strukturierter Vortrag bezeichnen; sie scheinen eher wie locker entwickelte Gedanken, denen etwas Ungeschliffenes anhaftet. Zugleich sind sie mit ironischen Bemerkungen gespickt, die Vuletić durch Stimme, Gestik und Mimik unterstreicht und mit denen er auf das Unbestimmte seiner Gefühlswelt in dieser kriegerischen Zeit anspielt. In der Verknüpfung

4 Mit Bezug auf Roger Odins semiopragmatischen Ansatz ist festzuhalten, dass es sich bei der Sinnproduktion um einen «doppelten» und nicht unbedingt *homologen* Konstruktionsprozess im «Raum der Realisierung» und unterschiedlichen Räumen der «Lektüre» handelt (Odin 1995b, 85).

5 Srđan Vuletić gehörte einer Gruppe von Filmemachern an, die sich SAGA (Sarajevo's Group of Authors) nannte und unter deren Ägide sehr viele der Sarajevoer Dokumentarfilme entstanden. Für ihr Gesamtwerk erhielten die Filmemacher 1994 den European Documentary Film Award zugesprochen; vgl. http://archive.europeanfilmawards.eu/en_EN/archive; Buder 2008: 562.



5 Der Filmemacher in I BURNT
LEGS (Srđan
Vuletić, BiH 1993)

von Vuletićs Kommentar mit den Bildern erweist sich die ethische Dimension, wie ich im Hinblick auf die zwei oben unterschiedenen Zuschauerpositionen darlegen will: die Perspektive der direkt vom Krieg Betroffenen und jene der «aus sicherer Distanz» Schauenden.

Durch die subjektive Erzählperspektive wird der Kamerablick auf Menschen und Objekte mit dem Blick des Regisseurs assoziiert. Den Zuschauern kommt die Aufgabe zu, seine geäußerten Gedanken und Beobachtungen mit seinem Blickwinkel abzugleichen und nachzuvollziehen. Wo Vuletić über die Normalität des Krieges spricht, mit der er sich arrangiert habe, sehen wir Bilder von Kriegsverletzten in Krankenhausbetten. Zu seinem Bericht als Krankenpfleger, der sich während des Transports eines amputierten Beins plötzlich seines grotesk distanzierten Zustands bewusst wird und auch der Menschen, zu denen die Arme und Beine einst gehörten, sehen wir Bilder von Patienten, die im Krieg ein Körperteil verloren haben und die mit der neuen Situation umzugehen lernen. Sie befinden sich im Gespräch mit der Person hinter oder neben der Kamera, während auf der Tonspur einzig Vuletićs Kommentar zu hören ist, und zeigen im direkten Augenkontakt mit der Kamera ihr Einverständnis, gefilmt zu werden. Was irritiert, sind die Verschränkungen oder besser die Asynchronien von Ton- und Bildebene, von Vuletićs Äußerungen und den Bildern der Zerstörung. Denn auch wenn die Bilder zu vermitteln scheinen,

dass die Menschen im Krieg diese neue Normalität akzeptieren, so wird doch klar, dass es sich allenfalls in einem zynischen Sinn um eine *Kriegsnormalität* handelt. Durch die filmische Auseinandersetzung mit dem Begriff der ‹Normalität› wird die Diskrepanz zum Verständnis der Zuschauer evident – zumindest zu den ‹Außenstehenden›, die diesen Zynismus schwerlich mit der gleichen Leichtigkeit, wie sie der Regisseur zelebriert, übernehmen können und zur ethischen Reflexion über das Leben im Krieg und ihren Blick auf die Betroffenen ‹aktiviert› werden.

Dieses Nachdenken intensiviert Vuletić im letzten Abschnitt, indem er den Blick auf die häufig ausgestrahlten Fernseharchivaufnahmen von den sogenannten ‹sniper alleys› in Sarajevo lenkt. Er verweist auf das Starren, das sich in diesen Bildern offenbare: Sie zeigen Menschen in der Gefahrenzone liegend, ohne dass deutlich werde, ob sie noch leben und ob ihnen geholfen wird. Die mit wackeliger Handkamera und hektischem Zoom gewonnenen Aufnahmen gerieten sich als spektakuläre Bilder, die auf den Effekt des ‹Dabei-Seins› aus sind, statt die Tragik und Reichweite des Moments zu erfassen. Vuletić versetzt sich in die Lage des Zuschauers und formuliert, dass ihn bei solchen Bildern die Angst ergreife: Dem, was er den Zuschauern präsentiert, könne er selbst ausgesetzt sein. Es sind Situationen, in denen er eingreifen, helfen, retten müsste, aber Hilfe zu leisten zugleich mit Todesgefahr verbunden sei. Er spricht über das für ihn unlösbare Dilemma und seine Angst. Indem er auf die Betrachter hinweist, die wie er dem alltäglichen Tod in den Straßen Sarajevos ausgesetzt sind, steckt er eine Grenze ab zu jenen, die aus einer sicheren Position heraus dem Leiden und Sterben Anderer zusehen. Damit weckt er ein Bewusstsein dafür, dass seine Perspektive eine Innenperspektive ist, seine Nähe zum Tod der Distanz von in Frieden lebenden Zuschauern gegenübersteht, dass ‹Sehen› nicht automatisch ‹Verstehen› bedeutet und dass die Perspektive, aus der man blickt, notwendig zu unterschiedlichem moralischen Handeln führen muss. Damit unterläuft er die rezeptive Annahme, wonach Filme von Anfang an eindeutig mitteilen, ‹auf welche Weise› sie ihre ‹Äußerungsinstanz konstruiert wissen [wollen]› (vgl. Odin 1995b, 86). In diesem Falle zeigt sich, dass der außenstehende Zuschauer seine Annahme einer durchschaubaren Äußerungsinstanz revidieren muss.

Vuletićs Adressierung der Zuschauer führt nun entweder dazu, sich mit seinem Blick zu identifizieren oder aber sich der unbequemen Verschiebung zu stellen: den von Libby Saxton beschriebenen ‹asymmetrischen Machtverhältnissen zwischen den Zuschauenden und den

Leidenden» (Saxton 2010b, 64; Übers. A.R.). Das Spiel mit dem partizipatorischen Blick zielt darauf, dass sich die Zuschauer Gedanken über die eigene moralische Rolle machen.

Aktivierung ethischen Denkens als filmische Praxis

Wenn es engagierten Dokumentarfilmen, insbesondere ästhetisch und formal komplexeren Werken wie jenen von Ljubić oder Vuletić, gelingt, einen reflektierenden Blick auf das dargestellte Leiden Anderer zu initiieren, so ist dies vor allem an der Perspektive festzumachen, die ich hier als ethische beschrieben habe. Ihre Besonderheit liegt darin, dass sie in einer Zeit des Krieges, in der die menschlichen Werte grundlegend bedroht sind und sich alles Denken und Handeln wesentlich um das reine Überleben dreht, das Vertrauen in das humanistische Ideal künstlerisch-visuell umsetzen und nach außen tragen, um bei den Zuschauern ein Bewusstsein zu schaffen. Wobei ECCE HOMO und I BURNT LEGS durch ihre ungewohnten und unerwarteten Bilder sowie durch Irritationen, Auslassungen, Widersprüche oder Ironie den Prozess der Empathie – sich «simulativ oder analogisierend» in einzelne Personen oder Gruppen einzufühlen und «ihre Befindlichkeit nachzuvollziehen» (Brinckmann 2014, 195) – immer wieder stören und als problematisch hinterfragen.

Nichols stellte fest, dass «die emotionale Tonalität, eine auktoriale Subjektivität, durch die spezifischen Aspekte der Auswahl und Anordnung von Ton und Bild» eine «implizite Ideologie» vermittelt, «ein spezifisches Set an möglichen Beziehungen zwischen einem Objekt und seinem Betrachter» (Nichols 1991, 82; Übers. A.R.). Dahinter verbirgt sich für ihn der «ethische Code», der dem Filmemachen zugrunde liegt und den «Prozess des Filmemachens legitimiert, als eine Antwort auf die spezifischen Erscheinungen in der Welt» (ibid., 82). Für ECCE HOMO und I BURNT LEGS wie für viele weitere der Sarajevoer Dokumentarfilme möchte ich diese «implizite Ideologie» in einem geteilten Verständnis verorten: Dass der Krieg einzig zur Zerstörung der multiethnischen Zivilgesellschaft und der gemeinsamen Kultur geführt wurde und dass dies die Spezifik des filmischen Umgangs mit dem Krieg erklärt. Was darin zum Ausdruck kommt, ist einerseits die Unfassbarkeit und Unerklärbarkeit einer plötzlich ausbrechenden Feindschaft unter den zuvor über viele Jahrzehnte in relativem Einklang miteinander lebenden Ethnien, einer Feindschaft und Feindseligkeit, die in kurzer Zeit in immer größere Brutalität gegeneinander ausartete und der schwerlich mit rationalen Erklärungsversuchen zu

entgegenen war.⁶ Andererseits öffnet dieses Verständnis den Blick der Zuschauer auf die universelle Problematik eines jeden Krieges: Dass es letztlich unabhängig von allen vermeintlichen, wie auch immer zu rechtfertigenden Gründen die Zivilbevölkerung ist, welche die Auswirkungen zu tragen hat.

So sind diese Filme aus der belagerten Stadt Sarajevo durch ihren ethischen Gestus über den Krieg im ehemaligen Jugoslawien hinaus von eindringlicher Intensität: Sie provozieren eine Begegnung mit dem Anderen, fordern die Zuschauer auf, ihn in seiner Eigenständigkeit wahrzunehmen und durch das Erkennen der Situation der Anderen die individuelle Position in der Welt zu bedenken. Dokumentarfilmisches Arbeiten dient neben dem Bezeugen und Interpretieren dem moralischen Engagement, das auf die Befähigung der Zuschauer ausgerichtet ist, den Dingen selbst auf den Grund zu gehen und Schlüsse für das eigene moralische Handeln daraus zu ziehen.

Literatur

- Aaron, Michele (2007) *Spectatorship: The Power of Looking On*. London/New York: Wallflower.
- Brinckmann, Christine N. (2014) Empathie im Dokumentarfilm: Eine Fallstudie. In: *Farbe, Licht, Empathie. Schriften zum Film 2*. Hg. v. Britta Hartmann. Marburg: Schüren, S. 193–221.
- Buder, Bernd (2008) Nationale Fragen und Kriegsverbrechen im Ex-Jugoslawischen Dokumentarfilm. In: *Südost-Europa* 56,4, S. 556–571.
- Calic, Marie-Janine (1996) *Krieg und Frieden in Bosnien-Herzegovina*. Erw. Neuausg. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Crnković, Gordana P. (1999) ECCE HOMO [Rez.]. In: *Film Quarterly* 52,4, S. 37–39.
- Cushman, Thomas/Meštrović, Stjepan Gabriel (1996) Introduction. In: *This Time We Knew: Western Responses to Genocide in Bosnia*. Hg. v. Thomas Cushman & Stjepan Gabriel Meštrović. New York/London: New York University Press, S. 1–38.
- Eichhorn, Johan (2009) *Krieg in Europa: Der jugoslawische Bürgerkrieg (1991–1995) aus der Sicht der Konfliktforschung*. Freiburg im Breisgau: Arnold Bergstraesser Institut.
- Evcan, Sirma (1997) Living and Dying Together in Sarajevo. In: *Turkish Daily News* v. 24. 10.1997 [<http://www.hurriyetdailynews.com/living-and-dying-together-in-sarajevo>].

6 Diese Einschätzung basiert auf Aussagen im persönlichen Gespräch mit zahlreichen Sarajevoer Filmemachern.

- dying-together-in-sarajevo.aspx?pageID=438&n=living-and-dying-together-in-sarajevo-1997-10-24 (Zugriff am 11.10.2015)].
- Levi, Pavle (2007) *Disintegration in Frames. Aesthetics and Ideology in the Yugoslav and Post-Yugoslav Cinema*. Stanford: Stanford University Press.
- Melčić, Dunja (2007) *Der Jugoslawien-Krieg: Handbuch zu Vorgeschichte, Verlauf und Konsequenzen*. Wiesbaden: VS.
- Nichols, Bill (1991) *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.
- (2001) *Introduction to Documentary*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.
- Odin, Roger (1995) Wirkungsbedingungen des Dokumentarfilms. Zur Semioprägnanz am Beispiel NOTRE PLANÈTE LA TERRE (1947). In: *Perspektiven des Dokumentarfilms*. Hg. v. Manfred Hattendorf. München: Diskurs Film, S. 85–96.
- Robelli, Enver (2012) In Bosnien herrscht Frieden, doch das Land steht im Abseits. In: *Tages-Anzeiger* v. 05.04.2012 [<http://www.tagesanzeiger.ch/ausland/europa/In-Bosnien-herrscht-Frieden-doch-das-Land-steht-im-Abseits/story/25630249>] (Zugriff am 12.08.2015)].
- Saxton, Libby (2010) Ethics, Spectatorship and the Spectacle of Suffering. In: *Film and Ethics: Forclosed Encounters*. Hg. v. Lisa Downing & Libby Saxton. London/New York: Routledge, S. 62–75.
- Šešić, Rada (o.J.) Once Upon a Time [http://archiv.filmfestival-goeast.de/index.php?article_id=192&clang=1] (Zugriff am 29.07.2015)].
- Skopljanac Brunner, Nena/Gredelj, Stjepan/Hodžić, Ālija/Krištofić, Branimir (2000) *Media & War*. Zagreb/Belgrad: Centre for Transition and Civil Society Research/Agency Argument.
- Sobchack, Vivian Carol (2006) Die Einschreibung ethischen Raums – Zehn Thesen über Tod, Repräsentation und Dokumentarfilm. In: *Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Hg. v. Eva Hohenberger. Berlin: Vorwerk 8, S. 165–194.
- Sontag, Susan (2003) *Das Leiden anderer betrachten*. München/Wien: Hanser.
- Thompson, Mark (1999) *Forging War: The Media in Serbia, Croatia, Bosnia and Herzegovina*. Überarb. u. erw. Ausg. Luton: University of Luton Press.
- United Nations, Security Council (1992) Final Report of the Commission of Experts Established Pursuant to Security Council Resolution 780 (1992) [http://www.icty.org/x/file/About/OTP/un_commission_of_experts_report1994_en.pdf] (Zugriff am 09.09.2015)].