

Hans-Joachim Schlegel (Hg.): Die subversive Kamera. Zur anderen Realität in mittel- und osteuropäischen Dokumentarfilmen (Redaktion Anita Raith)

Stuttgart: UVK Medien 1999 (Close Up, Schriften aus dem Haus des Dokumentarfilms, Bd. 6), 390 S., ISBN, DM 44.

Der auf die Ergebnisse des gleichnamigen Symposiums im Jahre 1995 in Stuttgart zurückgreifende Sammelband setzt sich auf der Grundlage der Erfahrungen der dort versammelten Dokumentarfilmer und der Forschungsarbeit von Wissenschaftlern und Journalisten mit einer Reihe von Problemfeldern auseinander, die in der Sowjetunion nach 1930 und in den „realsozialistischen“ Ländern nach 1945 zum Bestandteil ideologischer Repressionen gehörten. Sie bildeten sich in dem Spannungsfeld zwischen Film als Ausdrucksform von gesellschaftlichen Realitäten und Machtpolitik als unreflektiertem Anspruch auf eine ideologisch vorgegebene Abbildung von „Realität“ einerseits und dem Wechselspiel von filmischer Subversivität und reglementierender Zensur andererseits. Die in dem Band vorgelegten Einzeluntersuchungen, Interviews, filmhistorischen Teilstudien und Filmografien bele-

gen in eindrucksvoller Weise, dass die kreativ-kritischen Dokumentarfilme aus den baltischen, mittel- und südosteuropäischen Ländern bereits Ende der fünfziger Jahre in Westeuropa (wie z. B. auf den Oberhausener Dokumentarfilmtagen) nicht nur ein Forum hatten, sondern auch den Nachweis einer filmischen Subversivität erbrachten, die gegen die machtideologische Verdummung durch die kalten Krieger in Ost und West ihre ästhetische Gegenstrategien entwickelte. Dokumentarfilme unter den Bedingungen von staatlicher Kontrolle zu machen, das bedeutete unterschiedliche Verfahrensweisen zu entwickeln, die mit Hilfe von raffinierten Verfremdungen des filmischen Materials, mit unerwarteten Kameraeinstellungen und manchmal auch durch „Überlistung“ der Zensurkommissionen das Endprodukt bis in den Verleih zu bringen oder, wie in den meisten Fällen, an dem unerbittlichen Urteil der Ideologiewächter zu scheitern. Die meisten der aus Ungarn, Polen, dem ehemaligen Jugoslawien, Bulgarien, der Slowakei wie auch aus den seit 1991 unabhängigen baltischen Ländern, sowie aus Armenien anwesenden Filmemacher konnten ausführlich über diese Praktiken berichten, die der Herausgeber des Bandes und damalige Tagungsleiter, Hans-Joachim Schlegel, in einem Eingangsbeitrag über „Subversive Dokumentarfilm-Strategien“ an zahlreichen Beispielen belegt. Der Begriff des ‚Subversiven‘ ist für ihn nur in marginaler Hinsicht mit formal-ästhetischer Opposition zum Dogma des Sozialen Realismus besetzt. Vielmehr zeichnet er den langwierigen Emanzipationsprozess der Dokumentarfilmer an Regelverletzungen und Überzeichnungen von vorgegebenen Themen nach, an dem Einfluss von faktografischen und konstruktivistischen Verfahren der dreißiger Jahre auf die Nachkriegsdokumentarfilme oder an den zahlreichen Versuchen, mit authentischem ethnologischen Material die Verlogenheit der offiziellen Folklore zu entblößen.

Die Einzelbeiträge, wie Christiane Mückenbergers Beitrag zur subversiven Kamera in Polen, greifen die enge Verbindung von Dokumentar- und Spielfilm am Beispiel der filmästhetischen Entwicklungslinien bei Andrzej Wajda und Krzysztof Kieslowski auf, bzw. wie Klaus Wildenhahns kleine, eindrucksvolle Studie zu Karabasz' *Musikanten* (1960), verdeutlichen eine Reihe von subversiven Verfahren, die der polnischen „Schule der moralischen Beunruhigung“ wesentliche Impulse bei der Freilegung der autoritären Machtstrukturen gaben. Was sich in Polen erst Anfang der achtziger Jahre als ein befreiender dokumentarfilmischer Strom erwies (vgl. *Arbeiter '80*), das führte in der Tschechoslowakei bereits in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre (vgl. den Beitrag von Jana Hadkova) zu einer Blütezeit des Dokumentarfilmes, der im Vorfeld des Reformprozesses zahlreiche tabuisierte Themen aufgreifen konnte (Schicksal der tschechischen und slowakischen Nationen nach dem Zweiten Weltkrieg, die Willkürakte der Kommunisten nach 1945). Wie unnachgiebig die Filmzensur der KPC bis 1968 in das Schaffen einzelner Dokumentarfilmer eingriff, zeigte das Schicksal von Karel Vachek, der 1963 mit *Das mährische Hellas* das verlogene Interesse der Machthaber an Volkskunst mit grotesken Stilmitteln entlarvte und dafür mit Berufsverbot zunächst bis 1968

und dann weitere zwanzig Jahre nach der Produktion von *Tschechoslowakischer Frühling* erhielt. Ähnlich bittere Erfahrungen mussten die litauischen Filmemacher (Robertas Verba, Henrikas Sablevicius) mit ihrem „poetischen Kino“ wie auch die lettischen Vertreter der „Rigaer Schule“ sammeln, wenn auch Abrams Kleckins in seinem Beitrag – wie auch Ivars Seleckis in einem Interview mit Schlegel – immer wieder darauf verweisen, dass die lettischen Dokumentarfilmer aufgrund ihrer Vorreiterrolle in der ehemaligen Sowjetunion (Dok-Filmfestival in Jurmala) die Voraussetzungen für die ersten aufsehenerregenden Filme (vgl. Juris Podnieks *Ist es leicht, jung zu sein?*, 1986) lieferten. Die besonders schwierige, mit vielen Hindernissen und Schikanen besetzte Geschichte des russischen Dokumentarfilmes zeichnet Miron Tschernenko unter dem bezeichnenden Titel „Wege zur Freiheit“ nach. Er verweist auf Michail Romms *Der gewöhnliche Faschismus*, in dem sich die subversive Kamera „hier vor allem auch gegen Erscheinungen im eigenen Lande richtet“ (S.125), die Leningrader Dok-Filmer Semjon Aranowitsch und Pjotr Mostowoj wie auch die Moskauer Dokumentaristen Lisakowitsch, Soltowskaja und Selikin, die meist mit versteckter Kamera arbeiteten. Unter den jüngeren Vertretern nannte er die auf dem Symposium anwesenden Aleksandr Sokurow und der armenische Regisseur Artavazd Peleschjan. Sokurow, dem Schlegel – mit dem Verweis auf die dokumentarischen Arbeiten von Andrej Tarkowskij – den besonders lesenswerten Aufsatz „Die Transzendenz des Authentischen“ widmet, hat nach 1986 einige bedeutsame, aber auch umstrittene Dok-Filme gedreht, in denen die anerkannten filmischen Verfahren von Eisenstein, Dowschenko und Tarkowskij mit innovativen Aspekten versehen worden sind. Auch Peleschjan greift auf bewährte Montageverfahren zurück, die er in der Polemik mit Eisensteins und Vertows filmtheoretischen Ansätzen zu einer Distanzmontage in Filmen aus den sechziger Jahren weiterentwickelt hat.

Dass die Geschichte des jugoslawischen Dokumentarfilmes mit ähnlichen Erfahrungen (Zensur, Verbot) verbunden war, beschreibt Heinz Klunker in einem Gespräch mit dem Belgrader Dokumentaristen Zelimir Zilnik. Zilniks Bericht über die Produktionsmethoden im Rahmen von privaten Firmen bei gleichzeitiger staatlicher Kontrolle verdeutlicht, ebenso wie seine Erfahrungen mit dem bundesdeutschen Fernsehen, dass die subtilen und brutalen Repressionen systemübergreifend sind, wenn es um staatspolitisch übergreifende Interessen geht. Drei weitere Beiträge zum ungarischen Dokumentarfilm und den filmischen Neubeginn in Bulgarien setzen sich mit dokumentarischen Subversiv-Verfahren (Sandor Buglya, Livia Gyarmathy) sowie der „schmerzhaften Rückkehr zur Normalität“ (Wladimir Ignatowski) auseinander. Die abschließende Bewertung der Funktion des Dokumentarfilmes in Osteuropa ist von der erbärmlichen finanziellen Situation der Filmemacher und der Schließung der meisten Kinos ebenso bestimmt wie der drohenden Vision von der Mediengesellschaft, in der der Dokumentarfilm untergehe.

Die erste umfassende filmhistorische und kulturpolitische Publikation zur Situation des Dokumentarfilmes in Ost- und Mitteleuropa bietet unter Berücksichti-

gung der filmästhetischen Positionen und der subversiven Strategien zur Aufbrechung vorgegebener „Normen“ einen lesenswerten Einblick in ein weitgehend noch immer unbekanntes kulturhistorisches Terrain. Die dem Band beigegebene Zeittafeln (Erdmuthé Barbara Kaspar), die zahlreichen eingeschobenen Filmografien und das Personenregister verleihen dem Sammelband auch einen formalwissenschaftlichen Charakter.

Wolfgang Schlott (Bremen)