

# JENSEITS BLÜHENDER LANDSCHAFTEN

## FILM IN MITTEL- UND OSTEUROPA

Daß dem Ende "realsozialistischer Verhältnisse weder volkswirtschaftlich noch filmkulturell die vom (west)deutschen Bundeskanzler versprochenen "blühenden Landschaften" folgen würden, war eigentlich allen nüchternen Betrachterinnen und Betrachtern der Lage von vornherein klar. Doch auch jetzt, wo ost- und mitteleuropäische Produzenten und Regisseure durchaus die neuen Strukturen beherrschen, hört man eher Horror- als Erfolgsmeldungen aus jenen Ländern, wo selbst zu Zeiten staatsbürokratischer Zensur immer auch Filme voller gesellschaftlich wie ästhetisch aufmüpfiger Kreativität durchgesetzt wurden.

Angesichts der mit westlichen Billigprodukt-Filmen überschwemmten Kinomärkte in Ost- und Mitteleuropa ist dort der Freiraum für individuell und national eigenbestimmte Kreativität überaus eng geworden. Leer stehende Studios, die hauptsächlich als preiswerte Zulieferer ausländischer Massenware dahinvegetieren; radikal reduzierte Filmförderungs-Etats und immer noch ausstehende Filmgesetzgebungen; ein enormes Kinosterben und Verluste eines früher überaus aktiven Publikums: All das führte dazu, daß sich so manche der selbst in "realsozialistischen" Zeiten überaus standhaften Filmschaffenden jetzt mit Imitationen importierter Trivial-Muster über Wasser zu halten versuchen, bzw. sich bei Koproduktionen "Besserwessi"-Dramaturgen beugen, denen ihre vorgefertigten Erfolgsschablonen wichtiger als Rücksichten auf ost- und mitteleuropäische Eigenständigkeit sind. Kira Muratowa nannte die Einmischung französischer Koproduzenten bei ihrem Film "Cuvstvitel' nyj milioner" (Der verliebte Milizmann, 1992) noch unerbittlicher als die jener sowjetischer Zensoren, die ihre Filme in die berühmt-berüchtigten Tresore sperren, aus denen sie dann von der Perestroika-Wende befreit worden sind.

Doch was hat der gesellschaftliche und ästhetische Mut von damals noch mit den heutigen Zeiten zu tun? Unwillkürlich muß man an das Schicksal der Danziger Werftarbeiter denken, die 1980 einen weit über ihr Land hinaus folgenreichen Widerstand gegen die verkrusteten "realsozialistischen" Verhältnisse begannen und nunmehr vor der Entlassung aus ihrem marktwirtschaftlich bankrotten Betrieb stehen. Auch Polens Filmregisseure, die mit ihrem "Kino der moralischen Unruhe" diesen Widerstand ganz entscheidend inspiriert und aktiv begleitet hatten, müssen seit der Wende ums Überleben kämpfen. Selbst Andrzej Wajda, der Regisseur der Solidarnosc-Schlüsselfilme "Czlowiek z marmuru" (Der Mann aus Marmor, 1976) und "Czlowiek z zelaza" (Der Mann aus Eisen, 1981) attackierte auf der Berlinale die gerade für die mitteleuropäischen Filmkulturen so verheerenden Folgen der neuen Filmmarktordnung deutlich und unmißverständlich. Immerhin konnte er das noch auf einer Pressekonferenz zu seinem als ost-westliche Koproduktion entstandenen Film "Wielki tydzie" (Karwoche, 1995) tun, der - wie "Popiol i diament" (Asche und Diamant, 1958) - auf eine frühere Andrzejewski-Erzählung zurückgreift und eine durchaus spezifisch polnische Problematik behandelt.

In Polen, wo Kultur schon immer ein besonderer Faktor nationaler Identitätswahrung war, gibt es durchaus auch heute ein Potential unbeugsamen kreativen Eigensinns, dem in jüngster Zeit Fernsehredakteure eine ähnlich hilfreiche Unterstützung gewähren wie in den siebziger Jahren etwa das "Kleine Fernsehspiel" des ZDF dem (west)deutschen Film. Zwanzig von zweiundzwanzig 1995 produzierten polnischen Spielfilmen wurden direkt vom polnischen Fernsehen (TVP) beziehungsweise mit dessen Unterstützung gedreht. Darunter Beispiele, die mit taktischen Manövern polnische Bilder und Themen in importierte Trivialgenres zu bringen versuchten. Aber eben durchaus auch solche Filme, deren Imagination zutiefst in polnischen Traditionen wurzelt und deren unverwechselbarer Eigensinn gerade so wieder internationale Aufmerksamkeit garantiert.

Das gilt ganz besonders für Jan Jakub Kolski, der mit Filmen wie "Jancio, wodnik" (Jancio, der Wassermann, 1994) oder "Grajacy z talerza" (Melodien vom Tellerrand, 1995) aus der naiv legendengläubigen Welt des polnischen Dorfes eine magische Aura zwischen polnischer Folklore und surrealer Wirklichkeitsentgrenzung entwickelt. Nicht zuletzt gibt TVP glücklicherweise auch Jungregisseuren wie Mariusz Terlinski eine Chance. "Lagodna", seine Verfilmung von Dostojewskis "Die Sanfte", zielt auf jene meditativ-inneren Wirklichkeitserlebnisse hin, um die sich auch in Rußland (Alexander Sokurov) und Litauen (Sarunas Bartas, Audrius Stonys) unabhängige kreative Filmemacher bemühen.

Den Regisseuren jener tschecho-slowakischen Neuen Welle, die ein ganz entscheidender Inspirator und Motor des Prager Frühlings waren, geht es ganz sicher nicht besser als ihren polnischen Kollegen. Nicht zuletzt auch deshalb, weil - paradoxerweise mit Unterstützung Václav Havels, dessen Onkel Milos Havel einst Chef der Prager Barrandov-Studios war - die noch von der bürgerlichen Benes-Regierung als Überlebenschance einer kleinen Filmkultur durchgesetzte "Verstaatlichung" der nationalen Filmindustrie in einer Weise aufgehoben wurde, die die Nöte der tschechischen (und natürlich auch der noch viel kleineren slowakischen) Filmproduktion geradezu vorprogrammierte. Daß es trotz alledem zumindest in den einheimischen Kinos wieder erfolgreiche Filme wie Jan Sveráks "Kolja" (1996) gibt, grenzt fast an ein Wunder. Sein beim Filmfestival in Venedig mit Kritikerlob eingedeckter Film wird im kommenden Jahr auch in die Schweizer Kinos kommen.

Ein Zeichen der Hoffnung setzte im Juli 1996 der Erfolg des traditionellen, aber zwischenzeitlich arg heruntergekommenen Festivals von Karlovy Vary. Doch zweifelsohne bleibt das Problem, das Juri Menzel die Überfremdung des mitteleuropäischen Filmmarktes durch importierte "Film-Hamburger" nannte. Er tat dies auf der Gründungskonferenz eines unabhängigen ost- und mitteleuropäischen Satelliten-Fernsehens, zu dem sich Vertreter sämtlicher Länder der ex-"realsozialistischen" Region in Budapest versammelt hatten. Man hört seither zwar nur wenig von diesem ALFA-TV, aber die konkrete Utopie eines Zusammenschlusses der mittel- und osteuropäischen Film- und Fernsehleute bleibt ein Versprechen für die Zukunft. Auf jeden Fall machte diese Budapester Konferenz klar, daß ein Ausweg aus der Misere, ein Überleben nationaler Film- und Fernsehkulturen ohne das solidarische Miteinander der Betroffenen keine wirkliche Chance hat.

Daß diese Pilot-Konferenz ausgerechnet in Budapest stattfand, ist sicher kein Zufall. Die Ungarn waren schließlich schon zu "realsozialistischen" Zeiten die ersten, die aus den verkrusteten Produktionsverhältnissen ausbrachen und mit Ansätzen eigenverantwortlicher Studioarbeit experimentierten. Sie lernten also früher als andere "Block"-Kollegen die Licht- und Schattenseiten des Neuen kennen. Wohl auch deshalb ging man dort *ein wenig* behutsamer mit dem Abbau staatlicher Filmförderung um. Und wohl auch deshalb waren es gerade Ungarn, die auf internationalen Festivals und Konferenzen gleich nach der Wende nachhaltig für eine mitteleuropäische Kooperation warben.

Mit konkreter Solidarität fanden die ungarischen Altmeister Pál Sándor, Károly Makk, Miklós Jancsó und János Rózsa auch einen Ausweg aus dem Mangel an Produktionsgeldern: Sie taten sich zusammen und gaben im dreiteiligen Episodenfilm "Szeressük egymást gyerekek" (Liebet einander, 1995) Antwort auf eine Zeitungsumfrage nach dem Zustand und nach Perspektiven Budapests am Ende unseres 20. Jahrhunderts. János Rózsa, der ursprünglich eine vierte Episode drehen wollte, übernahm, da das Geld dafür nicht reichte, die Produktionsleitung. "Szeressük egymást gyerekek" bringt nun keinesfalls Idyllisches, dafür aber - in Kontinuität des schon zu "realsozialistischen" Zeiten Geübten - Kritisch-Realistisches ins Bild: Die kafkaesk-apokalyptische "Unterwelt" der Obdachlosen in Pál Sándors "Eg a város, eg a ház is" (Es brennt, es brennt) und den bis zum grotesk-makabren Terrorismus führenden Kampf ums tägliche Brot in Károly Makks "Magyar pizza" (Ungarische Pizza). Die dritte Episode, Miklós Jancsócs "A nagy agyhalál" (Der große Hirntod), ist die philosophisch-essayistische Summe der insgesamt - nicht zuletzt auch geistig - zu einem virtuellen Spielraum des Unverbindlichen, Austauschbaren und Absurden verkommenen Wirklichkeit. Trotz der geradezu apokalyptischen Fin-de-siècle-Summe der geistigen Lage seines Landes ist Jancsócs Teil des Episodenfilms mit seinem Mut zum Eigensinn, mit seinem - seit den frühen sechziger Jahren - ungebrochenen Widerspruchsgeist ein Zeichen der Hoffnung. Dies übrigens auch deshalb, weil sich in Ungarn (ebenso wie in Polen) eine junge Generation zu Wort meldet, die ihm mit eigenen Bildern, mit inhaltlich wie ästhetisch ganz anderen, aber eben selbstbestimmten Konzepten hierin nachfolgt. Ildikó Szabó, die Regisseurin der anarchischen Filme "Gyerekgyilkosságok" (Kindermorde, 1992) und "Csajok" (Bitches, 1995) gehört ganz zweifelsohne dazu.

Eines ist klar: Ohne selbstbestimmte kreative Filmkulturen in Ost- und Mitteleuropa verkommt "unser gemeinsames europäisches Filmkulturhaus", das ja noch immer beschworen wird, zu einem tristen Plattenbau, den man dann irgendwann überhaupt nicht mehr sehen mag.

Hans-Joachim Schlegel

Der Autor

Hans-Joachim Schlegel ist auf Ost- und Mitteleuropa spezialisierter Filmhistoriker und -kritiker, Übersetzer und Herausgeber von Sergej M. Eisensteins "Schriften" (Hanser) und Andrej Tarkowskij's "Die versiegelte Zeit" (Ullstein) sowie Mitarbeiter der Filmfestivals in Berlin und Oberhausen.

Der Beitrag erschien in der Züricher Filmzeitschrift "zoom", November 1996.

Erschienen in:

**VIA REGIA** – *Blätter für internationale kulturelle Kommunikation Heft 44/45 1997, herausgegeben vom Europäischen Kultur- und Informationszentrum in Thüringen*

Weiterverwendung nur nach ausdrücklicher Genehmigung des Herausgebers

Zur Homepage VIA REGIA: <http://www.via-regia.org>