

# Jenseits "blühender Landschaften"

Autor(en): **Schlegel, Hans-Joachim**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zoom : Zeitschrift für Film**

Band (Jahr): **48 (1996)**

Heft 11

PDF erstellt am: **06.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-931709>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

# Jenseits «blühen- der Land- schaften»

Zu «realsozialistischen» Zeiten entstanden in Ländern wie Ungarn, Polen und der Tschechoslowakei trotz staatlicher Zensur inhaltlich wie ästhetisch eigenständige Filme. Heute ist der Raum für aufmüpfiges Kino in Ost- und Mitteleuropa eng geworden.

*Hans-Joachim Schlegel*

**d**ass 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 gesell-

schaftlich wie ästhetisch aufmüpfiger Kreativität durchgesetzt wurden.

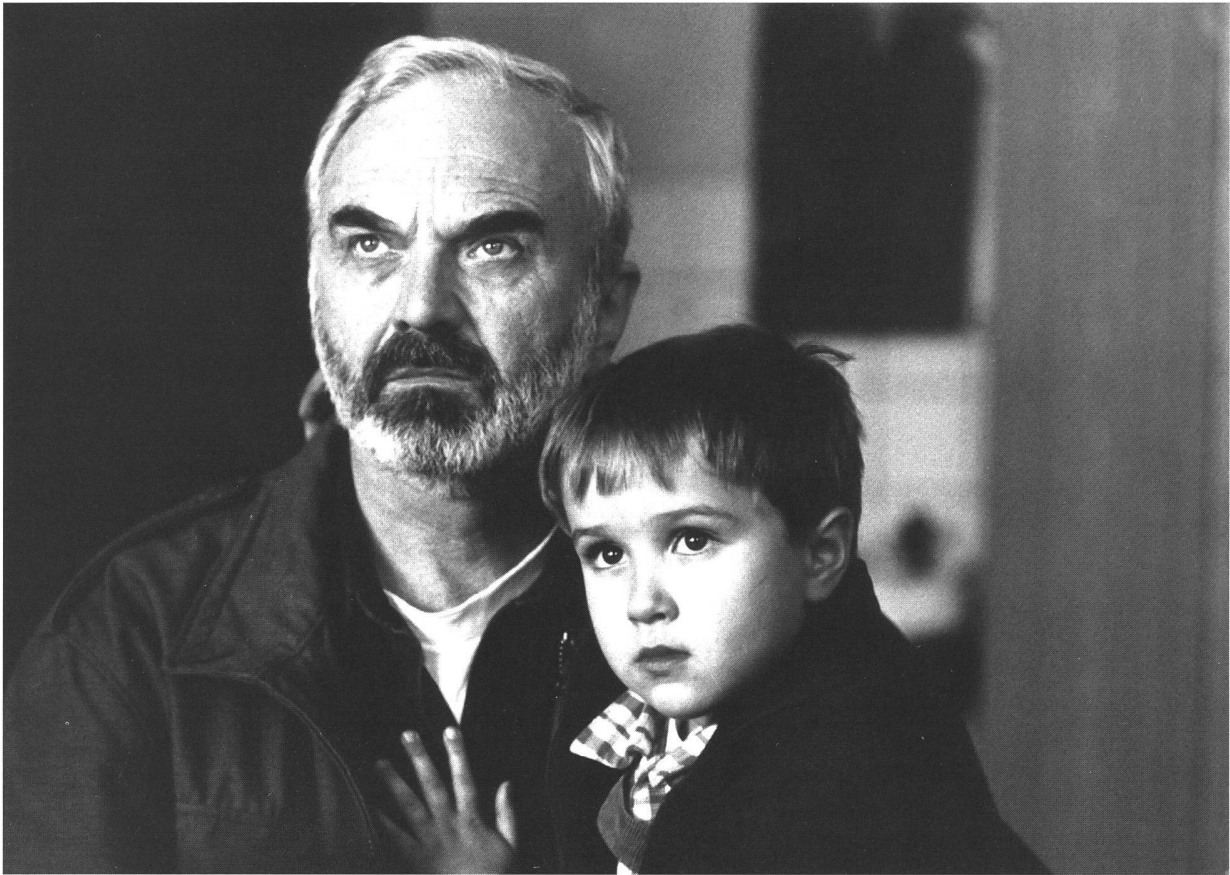
Angesichts der mit westlichen Billigprodukt-Filmen überschwemmten Kinomärkte in Ost- und Mitteleuropa ist dort der Freiraum für individuell und national eigenbestimmte Kreativität überaus eng geworden. Leer stehende Studios, die hauptsächlich als preiswerte Zulieferer ausländischer Massenware dahinvegetieren; 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 milicioner» (Der verliebte Milizmann, 1992) einmal noch unerbittlicher als die jener sowjetischen Zensoren, die ihre Filme in die berühmt-berüchtigten Tresore sperrten, aus denen sie dann von der Perestrojka-Wende befreit worden sind.



Inhaltlich und ästhetisch selbstbestimmt:  
«Csajok» (Bitches) von Ildikó Szabó

## ■ Kino der moralischen Unruhe

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



Erfolgreich in Tschechien, Kritikerlob in Venedig, demnächst in unseren Kinos: «Kolja» von Jan Sverák, 1996

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 tatsächlich selbstbestimmter Filmarbeit 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 diesjährigen 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.

## ■ Unverwechselbarer Eigensinn

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 Fernsehredaktoren 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 Tellerand, 1995) aus der naiv legendengläubigen Welt des polnischen Dorfes eine magische Aura zwischen polni-

**Damit die Erfahrung der Andersartigkeit keinen Bruch, sondern vielmehr eine Brücke schafft.**

## trigon-film

**Für eine multikulturelle Welt und den Respekt vor dem Anderen.**

58 Filme aus 29 Ländern Afrikas, Asiens und Lateinamerikas in sieben Jahren. Alle in Originalversion mit deutschen und französischen Untertiteln, alle in 35mm- und 16mm-Version.

trigon-film  
Bahnhofstrasse 11  
CH-4118 Rodersdorf  
Tel. 061 731 15 15  
Fax 061 731 32 88

### Saison 1996/97

#### Swaham

Shaji N. Karun  
Indien/Kerala

#### Mossane

Safi Faye, Senegal

#### Heartbreak Island

Hsu Hsiao-Ming, Taiwan

#### Maboroshi No Hikari

Hirokazu Kore-Eda, Japan

#### Super Citizen Ko

Wan Jen, Taiwan

#### Po di sangu

Flora Gomes,  
Guinea-Bissau

#### Goodbye South, Goodbye

Hou Hsiao Hsien, Taiwan

scher Folklore und surrealer Wirklichkeitsentgrenzung entwickelt. Nicht zuletzt gibt TVP glücklicherweise auch Jungregisseuren wie Mariusz Terlinski eine Chance. «Lagodna», seine Verfilmung von Dostojewskijs «Die Sanfte», zielt auf jene meditativ-inneren Wirklichkeits-erlebnisse hin, um die sich auch in Russland (Alexander Sokurov) und Litauen (Sarunas Bartas, Audrius Stonys) unabhängige kreative Filmemacher bemühen.

### ■ Fast ein Wunder

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 kürzlich am Filmfestival in Venedig mit Kritikerlob eingedeckter Film wird im kommenden Jahr auch in die Schweizer Kinos kommen.

Ein Zeichen der Hoffnung setzte im Juli dieses Jahres der Erfolg des traditionellen, aber zwischenzeitlich arg heruntergekommenen Festivals von Karlovy Vary. Doch zweifelsohne bleibt das Problem, das Jiří Menzel die Überfremdung des mitteleuropäischen Filmmarktes durch importierte «Film-Hamburger» nannte. Er tat das im Juli vorigen Jahres 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.

### ■ Konkrete Solidarität

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

trigon-film



Ausweg aus dem Mangel an Geldern: «Szeressük egymást gyerekek» (Liebet einander, 1995) von Pál Sándor, Károly Makk und Miklós Jancsó (Episode von Pál Sándor)

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 auch 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 Jancsó's «*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 Jancsó's Teil des Episodenfilms mit seinem Mut zum Eigensinn, mit seinem – seit den frühen sechziger Jahren – ungebrochenen Widerspruchgeist 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** 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.