

STANDPUNKTE

ren Helden, der dazu verurteilt war, weder jemals aufzugeben noch ans Ziel zu gelangen.)

Keinerlei lästernde Kritiker

Von all dem fasst jedoch «JE KA MI» nichts in handlich-tragbare Sätze, in Thesen, Erklärungen, Behauptungen zusammen. Vielmehr sind Kritik, Satire, Karikatur, Warnung und Mitgefühl darin ganz nur mit Hilfe einer virtuos-absichtsvollen Montage angebracht, die Bild und Ton in einem abgekarteten Wechselspiel trickreich gegeneinander ins Feld führt. Hollenstein wagt sich dabei, von seinem erklärt subjektiven Ansatz aus, im beliebig-willkürlichen Umgang mit dem gefilmten Material weiter vor als bisher jeder andere unserer Dokumentaristen. Die mechanische Wiedergabe der äusseren Wirklichkeit ist so ungeniert gesteuert – von mir aus gern: hemmungslos manipuliert –, dass der Dokumentarfilm an die Grenze zur Fiktion, zum inszenierten Film stösst. Er versteht sich bereits mehr als Vision der Welt, als Wille und Vorstellung, denn lediglich als getreues Konterfei dessen, was ist. Zur Beantwortung der Frage nach Wahrhaftigkeit und Objektivität lässt sich da auf einen festen Massstab, den sich der Film nicht selber setzt, nicht mehr zurückgreifen. Die abbildbare Realität ist in «JE KA MI» unwiderruflich wie einer jener Rohstoffe verarbeitet, aus denen jene sich selbst regulierenden Gebilde geformt sind, die man Kunstwerke nennt.

Dessenungeachtet: Die Verfechter eines staatspolitisch genehmen Filmschaffens werden sich zum Schluss von «JE KA MI» wahrscheinlich die Haare raufen, nachdem sie anfangs wohl eher Anlass haben, von der Methode Hollensteins angetan zu sein. Dieser lässt nämlich bis zuletzt keinerlei lästernde Kritiker ans Mikrofon, schiebt nicht einmal einen ganz bescheidenen linksbürgerlichen Akademiker vor. Sondern es passieren zur Auskunftserteilung über das Wie und Warum des Fitnessbetriebs nur lauter unverdächtige, erprobte Funktionäre und Kapazitäten aus der Branche Revue: vom Naturistenführer über den Sportoffiziellen und den Verteidigungsminister bis zum Gesundheitsforscher und Kurhausdirektor.

Sie erklären sehr geschäftig das Bedürfnis, die Widerstandskraft des Volkes genügend zu festigen, damit es seine Aufgaben und Dienste inskünftig auch unter den weitaus härteren Bedingungen einer volltechnisierten Gesellschaft versehen kann. Sie würden in einer idealen Zukunft den Begriff der Leistungsfähigkeit am liebsten gesetzlich umschreiben und die ent-

sprechenden Messwerte von jedem einzelnen in einer elektronischen Datenbank verfügbar haben: Wer jeweils zu funktionieren unfit wäre, könnte so rechtzeitig erfasst, wieder auf Trab gebracht oder als unbrauchbar ausgeschieden werden. Was aber gegenwärtig an Tüchtigkeit unter der Bevölkerung noch vermisst wird, leiten sie ohne weiteres von der mangelnden Bereitschaft und unerweckten Einsicht der Lauen und Passiven her; in deren altmodischem Unverstand bedeutet der Kampf ums bestmögliche Genügen statt Freude an der Entsagung und Lust am Schmerz bloss unsinnige Plackerei und groteskes Gehopse und Gestrampel.

Da ist offensichtlich von lebenswichtigen Wörtern die Bedeutung missverständlich geworden, abgestumpft, pervertiert. Mir kommt an dieser Stelle in den Sinn, dass Hol-

enstein seinen Film einmal «1983½» nennen wollte, und zugleich fällt mir ein, wie die Staatsmacht in George Orwells Roman «1984» vorschreibt, was unter Friede und Freiheit zu verstehen sei: nämlich Krieg und Knechtschaft.

Hier, auf dem Gebiet des Wortverständnisses, liegen vielleicht der Sinn wie auch die Gefährlichkeit der Interviewfilme: Sie relativieren die anerkannte Bedeutung der Wörter, sie bieten einen andern Begriff von den Dingen, zum Beispiel von Glück oder Gesundheit oder Leistung. Und wenn es heisst, sie stellten jeder auf seine Weise die Frage nach der Macht, dann lässt sich das allenfalls auch so auffassen: Sie machen klar, dass derjenige die Macht hat, der Herr über die Bedeutung ist. Die Volkser-tüchtiger erscheinen darum in

«JE KA MI» als Vertreter der Macht, weil ihnen wahrscheinlich jede Diskussion darüber gegenstandslos vorkäme, was für Vorstellungen von Glück, Gesundheit oder Leistung denn ausser den ihrigen auch noch denkbar wären.

So betrachtet, besteht die grösste Originalität von «JE KA MI» ganz logisch darin, dass er den Wortführern der Fitnesspartei glänzend Paroli bietet, aber ohne eigene starke Worte auskommt. Die Bilder halten letztlich allein den Widerspruch hoch, der Augenschein spricht die andere Sprache, stellt die Illustration für einen Gegenbeweis. Wir sehen Quälerei, wenn von beglückendem Tun geredet, und erhalten sichtbare Hinweise auf konkrete Ursachen von Zivilisationskrankheiten, wenn über mangelnde Sportlichkeit gemault wird. *Pierre Lachat*

Dokumentation-Dokumente-Fiktion

VON HANS-ULRICH SCHLUMPF

Die Geschichte des neueren Schweizer Filmes ist begleitet vor allem von wachsender Anerkennung im Ausland und zunehmend schwerwiegenden Missverständnissen und Anschuldigungen im eigenen Land. Zu einem solchen schwerwiegenden Missverständnis will ich Stellung nehmen.

Der Bundesrat schreibt in seiner Begründung zur Ablehnung einer Qualitätsprämie für den Film «Die Erschiessung des Landesverrätters Ernst S.» von Richard Dindo folgendes:

«Zusammenfassend ergibt sich, dass die inhaltliche Bewältigung des höchst anspruchsvollen Stoffes von der Dokumentation her, mit der ein Dokumentarfilm steht und fällt, erheblich zu wünschen übriglässt.»

Wir haben uns mit der Herleitung des Begriffes «Dokumentarfilm» vom Begriff «Dokumentation» auseinanderzusetzen. Diese Herleitung ist neu und originell – und, wie ich meine, sehr gefährlich. Filme sind keine Dokumentationen im Sinne einer Tatsachensammlung, die möglichst vollständig zu sein hat. Filme sind in zweifacher Hinsicht selbst Dokumente. Einmal dokumentieren sie Wirklichkeit. Sie dokumentieren zum zweiten den Standort der diese Wirklichkeit Verarbeitenden, der Filmer. In diesem wechselseitigen Verhältnis von Subjekt und Objekt, von Fiktion und Wirklichkeit spiegelt der Dokumentarfilm in besonderem Masse die Widersprüchlichkeit eines jeden Kunstwerkes. Warum in besonderem Masse? Weil die photographisch-filmische Abbildung einen höheren Realitätscharakter aufweist als etwa die bildnerischen Mittel in der Malerei oder die Worte und Sätze in der Literatur, die selbst schon immer eine vieldeutige Abstraktion der Wirk-

lichkeit sind. Die photographische Abbildung dagegen lässt der Phantasie wenig Raum.

Ein Dokumentarfilm ist also keine Dokumentation. Dokumentarfilme sind nicht von etwas Dritten bestimmt, einer Faktensammlung etwa, einer wissenschaftlichen Arbeit oder etwas schon Gedachtem, schon Geschriebenem. Dokumentarfilme, die diesen Namen verdienen, sind in erster Linie der Ausdruck einer Begegnung der Filmer mit der Realität. Dokumentarfilme sind, wenn sie ihrem Anspruch gerecht werden, selbst Dokumente und – in historischen Begriffen gesprochen – Quellen ersten Ranges. Dass Historiker offenbar noch nicht damit umzugehen gelernt haben, zeugt einmal mehr für die Misere an unseren Hochschulen gegenüber den audiovisuellen Medien.

Im Zentrum des Dokumentarfilmes steht immer wieder der sprechende Mensch. Das Festhalten des sprechenden Menschen durch ein naturwissenschaftlich begründetes Medium – den Film – gibt diesem einen hohen Grad von Glaubwürdigkeit. Wir können das zur Zeit sehr schön an den Joris-Ivens-Filmen «Yü Gung versetzt Berge» über China sehen. Das Zeugnis vor der Kamera sprechender Menschen ist in hohem Grade glaubwürdig. Wenn man davon ausgeht, dass geschichtliche Forschung in der Regel auf Grund schriftlicher Äusserungen betrieben wird, wird offensichtlich, dass der gefilmte sprechende Mensch, der über das erzählt, was er erlebt hat, was ihn bewegt, was er gesehen hat usw., einen wesentlich höheren Grad von Glaubwürdigkeit – oder allenfalls Unglaubwürdigkeit – aufweist als der schreibende Mensch, der schreibend immer auch denkt, hinterdenkt,

konstruiert, seinen Text in verschiedenen zeitlichen Phasen überarbeitet. Natürlich tut das der sprechende Mensch bis zu einem gewissen Grade auch. Aber indem er mit seinem eigenen, individuellen Gesicht hier und jetzt anwesend ist, indem er selbst erzählt, fassen wir seine Geschichte automatisch als seine eigene Geschichte – eine subjektive Geschichte also – auf und können an der Mimik, Gestik, an Versprechern und Verzögerungen beurteilen, wie glaubwürdig der Erzähler und das von ihm Erzählte sind. Ganz anders z. B. bei einem historischen Werk, das durch den Anspruch seiner Wissenschaftlichkeit, die wieder nur von Spezialisten zu kontrollieren ist, seine subjektiven Komponenten eher verschleiert als sichtbar macht.

So glaubwürdig der im Bild sprechende Mensch ist – oder eben so sichtbar unglaubwürdig –, sowenig glaubwürdig, oder jedenfalls nicht glaubwürdiger als irgend ein Text, ist andererseits ein Off-Text, das heisst ein Kommentar oder jemand, der erzählt, aber dabei nicht gezeigt wird, sondern an seiner Stelle irgendwelche anderen Bilder. Hier ist die Montage des Textes nicht zu kontrollieren, die Wechselwirkung zwischen Text und Bild weniger durchschaubar. Diese Form des Filmes konsumieren wir in erster Linie am Fernsehen, früher in den Wochenschauen. Dokumentarfilme, wie wir sie begreifen, sind das meistens nicht.

Man wird mir vorhalten, es gebe auch subtilere Formen der Manipulation des gefilmten, sprechenden Menschen. Dagegen ist nichts einzuwenden: Suggestivfragen, vorbereitete Texte, gespaltene Gefühle usw. sind möglich. Der Fernsehnachrichtensprecher, der mit gefrorener Miene einen in allen Einzelheiten vorbereiteten und durch-

Dokumentation-Dokumente-Fiktion

dachten Text abliest, spricht nicht zu uns, erzählt nicht von sich. Diese Formen der Manipulation erfordern immer den Apparat und damit grosse Investitionen an Zeit und Geld. Kennzeichnend dafür ist, dass Politiker über Politik sprechen, Historiker über Geschichte, Intellektuelle über Kultur usw. Beginnen gewöhnliche, gar ungebildete Menschen z. B. darüber zu erzählen, wie sie Geschichte erfahren und erlitten haben, wirkt das offenbar bald als Ärgernis, vor allem dann, wenn sie die Geschichtsschreibung der Spezialisten in Frage stellen. Es ist gerade eine der Qualitäten des neuen Dokumentarfilms, dass er den einfachen Leuten, die über keinen Apparat verfügen, das Wort gibt und sich damit in den Dienst echter Demokratie gestellt hat.

Dokumentarfilme von Dokumentation herleiten verwechseln ironischerweise einen Teil mit dem Ganzen: Dokumentarfilme spiegeln wie andere Kunstwerke Einzelaspekte der Wirklichkeit, sind zwar Teil der «grossen Dokumentation» über die Menschen und ihre Geschichte, setzen diese aber nicht voraus. Dokumentarfilme von Dokumentation herleiten scheint mir die Denkweise einer älteren Generation wiederzugeben, die noch nicht gelernt hat, mit dem

Film – und schon gar nicht mit dem Dokumentarfilm – in einer selbstverständlichen Weise umzugehen. Montage ist da immer noch Manipulation, Standpunkt noch immer etwas Böses, wohl deshalb, weil man den eigenen so wenig reflektiert. Wie wenn ein Text nicht ebensosehr Montage, Standpunkt voraussetzen würde.

Der Dokumentarfilm ist einmal ein Dokument der Menschen, Landschaften, Ereignisse und Gegenstände, die in ihm vorkommen. Das Auge der Kamera oder des Filmers dokumentiert damit Wirklichkeit. Gleichzeitig und gegenläufig dazu beleuchten die Bild- und Tondokumente in ihrer Abfolge den Standpunkt des Filmers. Jean Vigo sprach deshalb vom «dokumentierten Standpunkt». In der Montage vor allem, aber auch in der Art und Weise, wie der Filmer den Menschen begegnet, in der Wahl der Kamerastandorte usw. schafft der Filmer ein Werk, das über das Dokument der einzelnen Szene hinausweist, das – um wiederum in historischen Begriffen zu sprechen – aus der Quellensammlung z. B. gefilmter sprechender Menschen, eine Anordnung dieser Quellen macht, die deutet und interpretiert. So dokumentieren die Bilder und Töne ebensosehr das Denken und Fühlen des Filmers, seine Welt-Anschauung, wenn man will. Genauso wie man einen

Schriftsteller aus der Wahl der Worte, der Anlage der Sätze erkennt, wie diese Wahl ihn erst eigentlich zum Schriftsteller macht, genauso dokumentieren die gewählten Bilder und Töne in ihrer Abfolge den Filmer und seine Fiktion. Denn auch Dokumentarfilm ist – wie alle Medien – Fiktion.

Fiktion ist schon das an die Wand geworfene Schattenbild. Die Ursprungsvision des Idealismus – Platos Höhlengleichnis –, welche besagt, dass das, was wir als Wirklichkeit erleben, lediglich die Schatten einer «höheren Wirklichkeit» seien, diese Vision trifft exakt auf den projizierten Film zu, wobei keine «höhere Wirklichkeit» abgebildet wird, im Gegenteil! So sehr das einzelne Filmbild Dokumentcharakter hat, so sehr ist es projiziert nur ein Schatten, ein Nichts, etwas Totes, weit entfernt von der gelebten Wirklichkeit, löst aber wieder gelebte Wirklichkeit aus. Diese letztere hat aber nur entfernt mit der ursprünglichen, jetzt abgebildeten Lebenssituation zu tun. Je nach dem Zusammenhang, in der eine bestimmte Szene steht, von was für Tönen, Musiken sie begleitet ist – wiederum eine Frage der Montage, der Fiktion des Kunstwerkes –, kann sie ihren Sinn sogar völlig verändern, ja er kann ins Gegenteil umschlagen.

Die starke Illusion, welche die farbigen Schattenspiele an der

Wand auslösen, verführen speziell beim Dokumentarfilm immer wieder dazu, diese als «die Wirklichkeit» zu nehmen. Gescheiter wäre es, die gelebte Wirklichkeit anhand solcher Filmfiktionen besser zu befragen und entsprechend ernster zu nehmen. Schwierig für jene, für die diese gelebte Wirklichkeit nur der Schatten einer «höheren Wirklichkeit» ist!

Was im Fall des Schriftstellers eine Selbstverständlichkeit ist, ist bei den Filmern immer noch Grund zur Aufregung. Wir müssen lernen, nicht nur mit Worten und Texten umzugehen, sondern auch mit Bildern und Tönen. Nach wie vor fehlt in unserem Land eine grundlegende geistige Auseinandersetzung mit den audiovisuellen Medien, ob schon sie bald 100 Jahre alt sind. Die Hochschulen sind noch immer nicht über die Erforschung des Schriftlichen hinausgekommen. Wann werden sich unsere Erziehungsbehörden ihrer Verantwortung gegenüber Film und Fernsehen bewusst und überlassen deren Analyse nicht privaten Freiheitsvereinen?

Die Erstickung des politischen Dokumentarfilms in der Schweiz mit Ansprüchen, denen er nie gerecht werden kann, bedeutet das Ende aller Dokumentarfilme, denn es gibt keine unpolitischen Dokumentarfilme. Es gibt überhaupt keine unpolitischen Kunstwerke. ●

Oh, du mein Österreich

FORTSETZUNG VON SEITE 30

Doch beide kannten ihre Grenzen. Nie betrat die Köchin das Kinderzimmer, den Herrschaftsreich der Feindin. Die Erzieherin dagegen übersah geflissentlich Mareks Eskapaden in die Küche. Sie wusste: dort siedelt die einzige ihr überlegene Macht.

So lebte er zwei Existenzen, bedingt durch Weiblichkeiten, die versuchten, ihn nach ihrem Bild eines Mannes zu formen.

«Was will machen aus dir disse ausgemergelte Ziege?» hetzte ihn die Märi. «Nix is so beschissen wie Mannsbild, wo sich einbildet, dass er is ohne Fehler. Keine Fuss vom graden Wege?» höhnte sie. «Da wird' mer gut ausschauen, wann mir mein Freinderl, der Selcher, nix mehr gibt a bissl Fleisch oder Wirstl, unter der Hand. Verhungern kennt's, die ganze Familie Truntschka!»

War sie amoralisch, die Märi? Aus ihr sprach die böhmische Volksweisheit, die des ganzen alten Österreich. Nicht auf Vollkommenheit gründete es sich, sondern auf Unvollkommenheit, sie entsprach der menschlichen Natur. Wie könnte man sich «etwas richten», wenn nicht eine Hand die andere wäscht? Was für entsetzliche Konsequenzen hat doch die Bürokratie, wenn sie nicht «gemildert ist durch Schlamperei!» Und da verlangt jemand plötzlich Selbstdisziplin,

Unterdrückung des Gefühls, Fehlerlosigkeit!

Es kam das Achtzehnerjahr, und da gab's nicht mehr viel zu richten. Keiner Hand blieb mehr an der anderen was zu waschen, denn es war nix mehr da.

Zum Glück ging's nicht mehr lang, denn am 28. Oktober machte die dicke Märi Schluss mit dem ganzen Sakermentskrieg. So und nicht anders stellte es sich Marek dar.

Noch nie hatte er die Märi so aus dem Häusel gesehen. «Ich war dabei, Marulko, wie's runter!haut ham die k. k. Doppeladler! Alle hammer g'schrien: at žije naše republika – es lebe unsrige Republik!»

Und dann ich mich hab selber in die Arbeit g'macht und hab g'rissen die Federn aus die Tschakos von die Polizajti. Im Gans'l-Rupfen kenn ich mich aus! Aber die ham nur g'rinst, die Polizajti, denn das sind unsrige Lajt!»

Sie überreichte Marek triumphierend ihre Kriegsbeute. «Da hast, zum Indianerspiel'n. Aber nix derwischen lassen von die Preis-sin.»

An einem trüben Dezembertag des gleichen Jahres konnte Marek noch einen historischen Augenblick miterleben.

Niemand der Familie verliess das Haus. Denn der Mann, dessen Rückkehr man im Triumph feierte, war ein Hochverräter. So sagte es

Marek, die Erzieherin. «Heimlich hat er sich davongemacht, um zu wählen gegen das Vaterland, dieser Masaryk. Die tschechischen Gefangenen und Überläufer hat er gesammelt in Frankreich, Italien, Russland, hat sie hinterrücks kämpfen lassen gegen die tapferen Deutschen und Österreicher. Ein ehrloser Mensch ist's, merke es dir.»

Die Familie Truntschka hatte sich im grossen Speisezimmer versammelt, dem Ort vergangener Freuden.

Die Rouleaus waren herabgelassen, die schweren Vorhänge zugezogen. Draussen dröhnten Salven, läuteten hundertturmig die Glocken. Alle schwiegen, blickten auf den Vater. Er sass zu Häupten des langen Tisches, sehr gerade, unbeweglich, nur die Spitzen des hochgebürsteten Schnurrbarts zitterten kaum merklich.

Die Gouvernante hatte ihr Korsett auch innerlich an. Nie zuvor stand ihre Nase so spitz zwischen den mausegrauen Augen. Drückten sie nicht Verachtung aus?

Ein Regenschauer klatschte gegen das Fenster. Da nickte der Vater: «Gut so.»

Aber dann begann es. Marek hatte das Meer nie rauschen gehört. So muss es sein, sicher, wenn es tobt, ausser sich. So brandeten die Stimmen an die Fenster, wild begeistert, dass sie klirrten vom tausend-, zehntausend-, hundert-

tausendfachen Schrei, dem Sturm des einen einzigen Wortes: «Nazardar!»**

Der Vater hatte die Augen geschlossen. Als der Lärm verebbte, öffnete er sie, schien ganz ruhig.

«Diesen Tag dürft ihr nie vergessen. Der Kaiser hat abgedankt. Der Zerstörer Österreichs ist eingezogen in den Hradschin, die Burg der Kaiser und Könige.

Wer weiss, vielleicht werden sie sich einmal sehnen nach dem alten Österreich. Was immer sie auch daraus machen mögen, seht zu, dass Ihr euch niemals schämen müsst.»

Er stand auf. Da sagte die Mutter leise: «Was jetzt kommt, muss nicht so schlecht sein. Weissst du, was Masaryk sagt? (Gerechtigkeit ist die Mathematik der Humanität.)»

«Wir werden sehen.» Der Vater verliess das Zimmer. Auch die Mutter stand auf. Sie zog die Vorhänge zurück und die Rolläden hoch. Dann öffnete sie die Fenster. Über die gegenüberliegende Baugrube hinweg sah man bis auf den Hradschin. Fetzen eines Liedes wehten herüber, vieltausendfaches Gespinnst. Es war die neue Hymne «Kde domov muj?» – «Wo ist meine Heimat?»

Auch aus dem Musikzimmer ertönte Gesang, eine brüchige Tenorstimme: «Oh, du mein Österreich, Österreich...» ●

**Willkommen! Heil!