

Rezension zu

Andrea Reiter: Kritik, Aktivismus und Prospektivität. Politische Strategien im postjugoslawischen Dokumentarfilm.

Marburg: Schüren 2019. ISBN: 978-3-7410-0342-4. 368 S., Preis: € 38,00.

von **Senad Halilbašić**

Das postjugoslawische Dokumentarfilmschaffen hat, entgegen der Spielfilme und abgesehen von ein paar wenigen Beiträgen in Fachzeitschriften, bislang nur wenig filmwissenschaftliche Aufmerksamkeit erfahren. Dies ändert sich nun mit Andrea Reiters als Monografie publizierter Dissertationsschrift. Sie geht von der Annahme aus, dass sich in den dokumentarischen Arbeiten, die während und unmittelbar nach den jugoslawischen Zerfallskriegen produziert wurden, divergierende Strategien des politischen Widerstands finden lassen. Diese ortet sie nicht in einer etwaigen Haltung pazifistischer Narrative und Themen der Filme, sondern in deren formalästhetischer Umsetzung. In diesen Filmen liege, so die Argumentation, nicht nur ein politisch-aktivistisches Potenzial, sondern eben auch ein politisch-aktivierendes, mit dem Anspruch, einen gesellschaftlichen demokratischen Wandel mitzugestalten. Unter dem "politisch-aktivistischen" Charakter wird auf ein Verständnis von Aktivismus als politisches Handeln oder auf die Agitation innerhalb politischer Bewegungen referenziert, welche Filme als Mittel zur Durchsetzung ihrer Ziele nutzen. Das "politisch-aktivierende" Vermögen wiederum ist ein diskurstheoretischer Begriff, mit dem eine Aktivierung eines kritischen, dem dirigistischen Mainstream entgegengesetzten Denkens erfasst wird.

Um das Potential eines aktivistischen Filmschaffens im postjugoslawischen Dokumentarfilm jener Zeit zunächst zu kontextualisieren, leitet die Autorin 70 Seiten lang in die historischen Parameter der Jugoslawienkriege ein. Die historischen Voraussetzungen



für das Ende der Sozialistischen Föderativen Republik Jugoslawiens werden auch für eine balkanhistorisch wenig bewanderte Leser*innenschaft verständlich und präzise zusammengefasst. Besondere Aufmerksamkeit erhalten dabei die Umbrüche in den dokumentarfilmproduzierenden Medienlandschaften Serbiens, Kroatiens und Bosnien und Herzegowinas, welche weitgehend dem jeweiligen dominanten Politikdiskurs im Land gleichgeschaltet waren und – nach der Liquidation und (Teil-)Privatisierung der staatlich geförderten Produktionsgesellschaften, Filmzentren sowie Fernsehanstalten in den frühen 90er-Jahren – durch direkten politischen Einfluss gesteuert wurden. Hierbei seien die Grenzen "zwischen 'objektiver' Berichterstattung und interessensgesteuerter Kommunikation" fließend: "Was wahr ist und was falsch, was Informationen oder Deutung, tendenziös oder manipulativ, lässt sich für den Einzelnen oder die Einzelne oft schwer entschlüsseln, da er oder sie auf die Informationsvermittlung durch die Medien angewiesen ist, um sich ein Bild machen zu können" (S. 44). An diese Beobachtung schließen die Analysen

der Dokumentarfilme an, welche "Denkanstöße liefern und so auf ein Zukünftiges verweisen, was aufseiten der Zuschauer*innen zu einer spezifischen filmischen Erfahrung führt, welche die Vision eines demokratischen Wandels der Gesellschaft anregt" (S. 20).

Die Frage nach Gattungen des Dokumentarfilms und insbesondere der Aspekt objektiver oder objektivierbarer Fakten und 'Wahrheiten' in dokumentarfilmischen Praktiken wird in einer film- und medienwissenschaftlichen Vielstimmigkeit problematisiert, wobei die Autorin insbesondere auf den vielzitierten US-amerikanischen Dokumentarfilmtheoretiker Bill Nichols zurückgreift. In der theoretischen Verortung des Dokumentarfilmbegriffs und dessen Verfahren wird aufgezeigt, dass sich filmische Aktivierung nicht in einem einheitlichen Konzept zusammenfassen lässt. Je nach Film würden filmische Agitation, Vision und Reflexion facettenreich ineinander verwoben. Somit müsse jeder Film auch als Einzelfall erörtert und in seinen Spezifika betrachtet werden. Reiter betont in ihrem Verständnis des politisch-filmischen Aktivismus mit Nachdruck, dass die Dokumentarfilme des Forschungskorpus weder als propagandistisch noch als gegenpropagandistisch einzustufen sind. Sie greift dabei auf die zehn Kriterien des funktionalen Analysemodells von Garth S. Jowett und Victoria O'Donnell in *Propaganda & Persuasion* (2012) (Jowett/O'Donnell 2012) zurück, das propagandistische Tendenzen von Filmen prüft, um anhand dieser Konzeptualisierung aufzuzeigen, dass es sich bei ihren Analysebeispielen nicht um Propaganda handelt. Propaganda sei, jenen Konzepten folgend, stets um Überzeugung und emotionale Lenkung bemüht, während die politisch-aktivistische Perspektive gegenteilige Ziele verfolge. Diese stelle eine Form dar, welche an das natürliche Urteilsvermögen der Zuschauer*innen appelliert, Widersprüche zulässt und das kritische Hinterfragen fördert: "Der politisch-aktivierende Dokumentarfilm wird vielmehr als eine Kommunikationsform verstanden, der es maßgeblich um die Aufforderung zur politischen Reflexion geht" (S. 96). Demnach ist Reiters Dokumentarfilmverständnis, nicht unähnlich demjenigen von Bill Nichols, eines, welches bei den Zuschauer*innen eine individuelle Auseinandersetzung mit dem jeweiligen Thema anstoßen soll und somit

Ideologiekritik als ästhetische Praxis begreift. Das Politische kritischer Dokumentarfilme liege demzufolge nicht in den etwaigen Zielsetzungen der Werke selbst, sondern in einer Bedeutungszuschreibung, die sich erst in der Rezeption vollzieht. Dieses Denkmodell behält Reiter auch im Auge, wenn sie von den konkreten Filmen spricht, denn diese werden von ihr stets in den jeweiligen Rezeptionskontext gebettet, welcher von internationalen Festivalkarrieren bis hin zu klandestinen Vorführungen in kleinen Filmclubs reicht. Somit würden die Dokumentarfilme Gegendiskurse erzielen, welche "[aufdecken und konterkarieren], was ihr Widerpart zu verbergen sucht" (S. 138). Die aktive Rolle der Zuschauer*innen in der Rezeption dieser zum Nachdenken anregenden Filme bezeichnet die Autorin als "Prospektivität" (S. 19f). Dieser geht sie in den Filmanalysen anhand der Frage nach, wie die Filme ein Bewusstsein für das Werden der Wirklichkeit im Allgemeinen sowie für einen gesellschaftlichen Wandel im Konkreten schaffen. Formalästhetische Parameter etwa würden die Zuschauer*innen dazu anregen, über die thematisierten Fragen zu reflektieren, wodurch diese sich selbst in weiterer Folge als handlungsmächtige politische Subjekte begreifen würden, die sich dominanten politischen Diskursen durch konkrete politische oder ästhetische Intervention widersetzen können. Dieses prospektive Moment der Dokumentarfilme sucht Andrea Reiter in den filmischen Strategien selbst.

Um die jeweiligen Filme spezifisch zu kontextualisieren, sind die Analysekapitel nach Ländern geordnet, was angesichts der zentralen Forschungsfrage zwar sinnvoll erscheint, sich jedoch zugleich den Potenzialen komparatistischer Betrachtungen (bewusst) entzieht. Dokumentarfilme aus Serbien etwa seien in einer weitgehend gleichgeschalteten Medienlandschaft unter der autokraten Herrschaft Slobodan Miloševićs primär unter der Ägide des unabhängigen Radios B92 entstanden. Reiter beginnt hier mit einem besonders prominenten, international aufgrund der Bekanntheit des Filmemachers breit rezipierten Beispiel: In Željimir Žilniks *Tito po drugi put među Srbima* (*Tito zum zweiten Mal unter den Serben*, BRJ 1994) begleitet der Regisseur den als Josip Broz Tito verkleideten Mimen Dragoljub S. Ljubičić auf den Straßen

Belgrads und beobachtet dabei die spontanen Gespräche zwischen den Bürger*innen und dem Darsteller des verstorbenen ehemaligen Anführers der bereits zerfallenen sozialistischen Republik. Die gefilmte öffentliche Performance zeichnet ein kaleidoskopisches Bild der damaligen serbischen Gesellschaft, welches von der Staatsseite gänzlich negiert wurde: Hier begegnen wir Bürger*innen, die die dominanten politischen Diskurse hinterfragen und sich gar in der Öffentlichkeit kritisch und reflektiert zur aktuellen Lage ihres Landes äußern – es zeigt sich somit ein gänzlich konträres Bild zu der in Mitteleuropa wahrgenommenen, vermeintlich mehrheitlichen Unterstützung der serbischen Bevölkerung für die nationalistische Agenda ihrer Regierung: Ein Misstrauen gegenüber Milošević kommt in den Gesprächen zwischen dem Tito-Mimen und den Passant*innen ebenso zum Ausdruck wie auch Distanzierungen zur sozialistischen Vergangenheit. Der Dialog, welchen der Tito-Imitator provoziert und befördert und welcher in Žilniks Film mitdokumentiert wird, zeigt eine Polyphonie an Meinungen und politischen Haltungen, welche im Mainstreamdiskurs häufig negiert wird.

Janko Baljak wiederum, der zu den Gründungsmitgliedern des Video-Departments des B92-Senders gehörte, widmet sich in seiner Dokumentarfilmreihe *Kosovska Trilogija* (*Kosovo Trilogy: The Parallel Worlds of Kosovo*, BRJ 1994) der Parallelgesellschaft der serbischen und albanischstämmigen Bevölkerung im Kosovo. Seine Filme, die Reiter als nächstes inspiziert, konfrontieren die Zuschauer*innen mit der harten sozialen Realität der beiden Minderheiten. Doch durch einen politisch nicht zuzuordnenden Off-Kommentator entzieht sich der Film einer 'pro-serbischen' oder 'prokosovarischen' Lesart – vielmehr liegt der Referenzpunkt der Kritik, laut Reiter, "in einem allgemeinen gesellschaftlichen Normen- und Wertekanon und weist über ethnische Differenzierungen zwischen den beiden Parteien [...] hinaus" (S. 170). Ebenso von Baljak stammt *Vidimo se u Čitulji* (*The Crime that changed Serbia – See you in the Obituary*, BRJ 1995), ein kontrovers diskutierter Dokumentarfilm, welcher sich der während des Krieges ausbreitenden 'Unterwelt' des Landes widmet. Mitglieder gewalt-

bereiter Gangs kommen zu Wort und prahlen teilweise über ihre Taten. Die Kamera folgt auch Polizeibeamt*innen an Tatorte und zeigt dabei Spuren von Gewalt und Tod. Der Film problematisiert somit eine neue, besonders zu hinterfragende Schatten-Elite und ihre Einflussphären innerhalb der postjugoslawischen serbischen Gesellschaft. Die Filme der B92-Bewegung, welche weitgehend innerhalb geschlossener Filmvorführungen in oppositionellen Zirkeln Belgrads zur Aufführung kamen, sieht Reiter als "eine Komponente [der] sich aus unterschiedlichen Bevölkerungsschichten langsam konsolidierenden Bewegung [...], die im Laufe der 1990er-Jahre eine immer breitere Basis erreichte, bis Milošević im Jahr 2000 endgültig von der Bevölkerung gestürzt wurde" (S. 165). Die B92-Filme seien, so die Schlussfolgerung, nicht auf Belehrung aus, sondern würden die Zuschauer*innen dazu anleiten, die neuen Verhältnisse in ihrem Land kritisch zu hinterfragen, indem sie politisch Verleugnetes oder Verdrängtes bezeugen.

Die Suche nach politisch-aktivierenden Dokumentarfilmen in Kroatien wiederum gestaltete sich dabei für die Autorin besonders schwierig. Anders als in Serbien hatte sich unter den Dokumentarfilmer*innen der jungen Republik kein Kommunikationsraum eines engagierten Gegendiskurses etablieren können – finanzielle Unterstützung für Dokumentarfilme gab es unter der rechten HDZ-Regierung Franjo Tuđmans kaum. Umso spannender sind im entsprechenden Kapitel Reiters Analysen zu lesen, denn sie fokussiert sich auf para- und metapolitische Aspekte in zuteil staatlich mitproduzierten, doch politisch nicht klar verortbaren Dokumentarfilmen. Die drei Beispiele – Petar Kreljas *Na Sporednom Kolosijeku* (*At the Railway Siding*, HR 1992), Ivan Saljas *Hotel Sunja* (HR 1992) und Zvonimir Jurićs *The Sky Below Osijek* (HR 1996) – lassen Kriegsbeteiligte mit unterschiedlichen Erfahrungen zu Wort kommen und entziehen sich dabei, entgegen der meisten kroatischen Dokumentarfilme jener Zeit, einer eindeutigen Schwarzweiß-Zeichnung von Freund*in-Feind*in bzw. Opfer-Täter*in-Narrativen. Somit wird die dominante patriotisch-heroische Perspektive in Frage gestellt. Die Kroatienstudie schließt mit einem Kapitel zu Lordan Zafranovićs essayistischem Dokumentarfilm *Zalazak Stoljeća*:

Testament L.Z. (Decline of the Century: Testament L.Z., 1993), dessen Produktion mit 1986 schon deutlich vor dem Kroatienkrieg begann und der die Ustaša-Vergangenheit des Staates zum Thema hat. Zafranović verwendet filmische Strategien, die seinen Arbeitsprozess als Regisseur mitreflektieren, beispielsweise indem er sich selbst am Schneidetisch filmt. Dies akzentuiert nicht nur die Konstruktion des Films als Kunstwerk, sondern reflektiert zugleich die Gestaltung und Konstruierbarkeit von Geschichte.

Die behandelten Filmbeispiele, die in Bosnien und Herzegowina während des Kriegs produziert wurden, sind allesamt innerhalb des belagerten Sarajevos entstanden. Hier findet man den mit über 50 kürzeren und längeren Dokumentarfilmen quantitativ größten Korpus eines regionalen Dokumentarfilmschaffens vor – was keineswegs eine Anomalie ist, denn auch in Theater, Literatur und anderen Künsten zeigt sich ein äußerst reges Schaffen während der Belagerung der bosnischen Hauptstadt. Die Filme handeln vom Alltag der von serbischen Streitkräften umzingelten Zivilbevölkerung. Sie entziehen sich jeglicher Spaltung der Ethnien und inszenieren Sarajevo als multiethnische und -kulturelle Stadt. Da Reiter hier natürlich auch mit Filmen konfrontiert ist, die sich mit explizitem Krieg und Gewalt beschäftigen, ja sogar tote Menschen zeigen, werden auch ethische Komponenten des Betrachtens des Leidens Anderer (Susan Sontag) miteinbezogen – insbesondere im Fall von Vesna Ljubićs Film *Evo Čovjeka: Ecce Homo (Ecce Homo: Behold the Man, BIH 1994)*, welcher sich der Ausweglosigkeit der Bevölkerung in einem beobachtenden Modus nähert. In ästhetisierten Kadragen verweilt hier die Kamera auf den Straßen, Plätzen und Hügeln der Stadt und beobachtet den Alltag einer Bevölkerung in einem Belagerungszustand. Trotz der Gefahr, der die Sarajevoer*innen ausgeliefert sind, werden auch Menschen auf offener Straße beobachtet, die sich ohne Hast und scheinbar entspannt fortbewegen, während um sie herum Detonationen und Schüsse zu hören sind – die beobachtende Distanz zeigt also auch einen Gewohnheitseffekt, der sich unter der leidenden Bevölkerung einstellt – Gewalt als Alltag.

Das letzte Kapitel des Buchs widmet sich Beispielen nach 1995, also folgend dem Friedensabkommen von

Dayton, welches die Kriege in Kroatien und Bosnien beendete. Serbische Filmemacher*innen rücken, folgt man Reiter, in dieser Zeit die Opposition und die gegen Milošević demonstrierende Öffentlichkeit ins Zentrum ihrer Werke, während in Kroatien eine Fokussierung auf die Enttabuisierung kroatischer Kriegsverbrechen eintritt. Als eine weitere Konfiguration des politisch-aktivierenden Dokumentarfilmschaffens stellt Reiter im Schlusskapitel subjektive Erzählstrategien in den Mittelpunkt: Regisseur*innen richten hier zunehmend die Kamera auf sich selbst und gehen offenen Fragen der Nachkriegsgesellschaften nach. Dies ist eine weitere Strategie im breiten untersuchten Korpus, durch welchen einem vermeintlichen Objektivitätsparadigma des Dokumentarfilms offensiv entgegengetreten wird: Die Ausstellung der Konstruiertheit dokumentarischen Erzählens durch den je subjektiven Blickwinkel wird nicht nur zum Gegenstand des jeweiligen Films, sondern damit auch die Erzählperspektive als hinterfragbar herausgestellt. "Die Filme führen die politische Dimension persönlichen Denkens und Handelns vor Augen sowie die Wichtigkeit, einerseits unterschiedliche Diskurse zu erkennen und anzuerkennen und andererseits die Macht und Einflussmöglichkeiten dominanter Rhetoriken wahrzunehmen" (S. 321f).

Ein paar wenige ungenaue, teils saloppe Formulierungen ("Die Bilder vermitteln einen dokumentarischen 'Look'", S. 159 oder "Selbst wenn [...] die serbische Unterwelt aus einem chaotischen, [...] – man kann es nicht anders sagen – Haufen intellektuell beschränkter Verbrecher besteht [...]", S. 174f) trüben den Gesamteindruck des sonst sprachlich präzisen Textes nicht. Bislang noch unerwähnt blieb der sparsame und kluge Einsatz von Interviews mit den Filmschaffenden jener Zeit, welche immer wieder in den Text einfließen. Die Verzahnung von Dokumentarfilmtheorie mit (post)jugoslawischen politischen Diskursen und dem argumentativ präzisen Close Reading des Filmmaterials macht dieses Buch zu einem unverzichtbaren Beitrag zur Grundlagenforschung des rezenten süd-slawischen Filmschaffens. Andrea Reiters Studie beleuchtet nicht nur bislang marginalisiertes und außerhalb der Region seitens der Filmwissenschaft wenig beachtetes Material, sondern sie regt durch die

Perspektivierung auf Prospektivität und Aktivismus implizit dazu an, auch das Filmschaffen anderer Konfliktregionen unter diesem Augenmerk zu untersuchen.

Literatur:

Jowett, Garth/O'Donnel, Victoria: *Propaganda and Persuasion*. 4. Aufl. Thousand Oaks, CA 2012.

Autor/innen-Biografie

Senad Halilbašić

Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien, 2019 Promotion ebendort mit einer Dissertationsschrift zum Theater während des Bosnienkriegs. 2016 einjähriger Forschungsaufenthalt in Bosnien und Herzegowina, Kroatien und Serbien im Rahmen eines Marietta Blau Stipendiums. Regelmäßige Publikationen im *RAY Filmmagazin* und *Theater der Zeit*. Freiberuflich tätig als Drehbuchautor und Dramaturg. Seit 2019 Universitätsassistent Post-Doc für südslawische Literaturwissenschaft am Institut für Slawistik der Universität Wien.

Publikationen:

- "Haunted Stages, Haunted Countries – How Theatre Remembers an Interrupted Performance". In: *Contemporary Southeastern Europe* 5/2, 2018, S. 70–79.
- "Was folgt auf die Zerstörung? – Das 59. Theaterfestival MESS in Sarajevo". In: *Theater der Zeit* 2019/12, S. 76.
- Gemeinsam mit Jana Dolecki/Stefan Hulfeld (Hg.): *Theatre in the Context of the Yugoslav Wars*, Cham 2018.
- "Bosnia and Herzegovina's National Theatre in the Context of Language Politics During the War." In: *Theatre in the Context of the Yugoslav Wars*. Hg. v. Dems./Jana Dolecki/Stefan Hulfeld. Cham 2018, S. 63–81.
- "'Dieses Theater hütet und schützt vor der Angst wie ein warmer Mutterleib.' Oder auch nicht. Neuverortungen der Funktionen von Theatergebäuden im Bosnienkrieg". In: *Flucht – Migration – Theater. Dokumente und Positionen*. Hg. v. Birgit Peter/Gabriele C. Pfeiffer. Göttingen 2017, S. 389–396.

Dieser Rezensionstext ist verfügbar unter der Creative Commons-Lizenz CC BY-SA 4.0. Diese Lizenz gilt nicht für eingebundene Mediendaten.

[rezens.tfm] erscheint halbjährlich als e-Journal für wissenschaftliche Rezensionen und veröffentlicht Besprechungen fachrelevanter Neuerscheinungen aus den Bereichen Theater-, Film-, Medien- und Kulturwissenschaft; ISSN 2072-2869.

<https://rezenstfm.univie.ac.at>