

**WUNDBRAND**

Freitag, 11. November 1994, 10.00 Uhr

Podium: Johann Feindt (*Regie, Kamera*);
Didi Danquart (*Regie*); Dietrich Leder (*Moderation*)

Mit der Unterscheidung von Form und Inhalt konnte das Gespräch gestartet werden.

Der „Inhalt“: Die Fahrt von Didi Danquart und Johann Feindt nach Sarajewo.

Ein Schauplatzwechsel, um den zynischen Gestus der medienkritischen Anmerkungen vom bundesdeutschen TV-Screen in einen kritischen Impuls zu überführen. Dieser Augenblick als Anlaß der Filmfahrt wiederholt sich im Duisburger Filmgespräch als nachträgliche Verschiebung - und hier sei auch der richtige Ort dafür.

Dazwischen liegt die Zeit am Kriegsschauplatz, wo man dem Zynismus nicht entkommt, wenn das Filmteam die Stadt verlassen darf und die gesehenen Gesichter, Stimmen, Körper im Realen zurückläßt.

Und dazwischen liegt der fertige Film, der nie fertig sein kann, auch wenn er als Gabe an seinen Schickungsort zurückgesandt wird.

Mit der Wiederholung als Verschiebung stellt sich im Gespräch die Frage nach der Differenz von Fernsehberichterstattung und dokumentarischer Filmarbeit.

Im Unterschied zum sensationalen Fernsehbild, das die Zuschauer nicht erreiche, so Johann Feindt, wurde der Einsatz einer anderen Ästhetik versucht.

Eine Frage der „Form“. Eine Frage.

Dietrich Leder fand zwei Bildebenen. Symbolische Schattenrisse, reizvoll quadriert zu fiktionaler Geräuschkulisse neben dicht am Körper orientierter Kameraarbeit, bei den keineswegs dominierenden interview-Passagen.

Materialistisch argumentiert Feindt, die kleine Hi8-Kamera produziere ihre eigene Ästhetik, sie effektiert eine Experimentalität, die mit ihrem Inhalt, den alltäglichen Erschütterungen koinzidiert. Zudem führt sie mit ihrer Belichtungsautomatik die Grenzen ihrer Belastbarkeit vor und setzt sich in diesen Grenzbereichen somit als Medium selbst in Szene.

Eine Fremdheit, so Danquart, artikuliert sich mit dem Bild/Ton-Verhältnis, in dem gegenüber dem vertikalen Bildschnitt der horizontale Schnitt als Divergenz von Bild und Ton akzentuiert werde.

In Zusammenarbeit mit Cornelius Schwehr sei eine Tonkomposition gefunden worden, die zwar fragmentarisch auf O-Töne zurückgreift sich aber über ein authentisches Bild/Ton-Verhältnis hinwegbewegt, um sich einer emotionsstiftenden musikalischen Kompositionsform anzunähern.

Den Transfer nach Sarajewo besorgte die deutsche Luftwaffe mit der Unterstützung der Uno-Infrastruktur. Die Bahnung führte durch die Stadtzone zum *Holiday Inn*. In dessen verfaulender Kulisse sich die internationale Presse eingerichtet hat.

Um der Verdoppelung des heimatischen Schauspiels zu entgehen, sucht man Unterkunft bei einer bosnischen Familie. Mit dem symbolischen Schutz verliert sich auch der reale: keine Panzerautos oder Schutzwesten umgeben den Fremd-Körper. Dazu eine Hi8, die der Konkurrenz den (symbolischen) Machtverlust sichtbar demonstriert. Doch die Gesetze der Repräsentation kann das Filmteam nicht flüchten, wenn die Technik ihren Code selbst erzeugt und so diese Macht im Sichtbaren des Films unhintergebar bleibt.

Ein bosnischer Medienstar kommt zu Wort. Zum 123. Mal schiebt sein Sprechen vor laufender Kamera den Moment der eigenen Hinrichtung auf. Als einziger zum Tode verurteilter und inhaftierter bosnischer Serbe spricht sich dieser vor dämonisch schräg gestellter Kamera aus, deren distanzwahrender Blick eher anthropometrisch vermißt anstatt sich, wie in anderen Sequenzen, taktile dem Körper anzunähern. Diese Inszenierung des Monströsen scheint nichts von ihrer Inszeniertheit zu wissen. Vielleicht spielte die

Abwesenheit/Anwesenheit des Todes in der Figur des Verurteilten ihre Irritation aus. Der Ambivalenz von Ausstellung und Aufschub entkommt der Kamerablick hier nicht.

Eine Szene, die ihre Bedingungen kennt, scheint die Hochzeit eines zum Krüppel geschossenen Soldaten zu sein. Die junge Braut lud das Filmteam auf der Straße zur Zeremonie ein und artikulierte damit den Wunsch nach mehrfacher medialer Speicherung. In dieser grotesken Figuration richten sich die Blitzlichtblitze dem Genre entsprechend auf die Verstümmelungen des Bräutigams.

Gegen eine Publikumpolemik, wie man sich denn zu den *Schmalzfliegenjournalisten* verhalte, wendet Feindt exakt ein, dies wären die Arbeitsbedingungen der Medien in einer Informationsgesellschaft, die sich ihrer Ware Nachricht fügt.

Diesem Gesetz der sichtbaren Welt unterstehen die Menschen vor und hinter der Kamera.

Interessanterweise zeigt der Film keine Frauen, wie eine Zuschauerin bemängelte. Und dieser Mangel, so scheint es, begründet sich in der Metaphorik des zerstückelten Körpers, dessen Wunden sichtbar sein sollen. Dieser Körper ist ein soldatischer, also ein männlicher. Diese Metaphorik, bei der das Nichtdarstellbare am Körper gesehen wird, die Wunde, funktioniert unter Ausschluß des Weiblichen, so scheint es.

Und in dem Maße, wie die porträtierten Männergesichter mit den Kriegskörpern metaphorisch verschaltet sind, funktionieren sie als Spiegel der „Seele“, als Text, mit dem sich die Beschädigungen dechiffrieren lassen.

Nach dem Schlußwort fiel noch ein Wort.

Ein Dilemma, dem auch dieser Film nicht entkommt und das sich für den Jugoslawienkrieg als konstitutiv erweist, sei die Verdrängung des „Politischen“.

Der Genozid kennt Opfer und Täter. Hinter dem Schleier ästhetischer Debatten gibt es die „politische Realität“. Diese Frage bleibt als Frage nach dem Gespräch.

Peter Rehberg