

**Centreuropdriims**  
**Der Ost-West-Diwan**  
Von Veronika Rall

**Die Pro Helvetia sucht den Dialog mit Kulturschaffenden aus Polen, Ungarn, Tschechien und der Slowakei.**

Solange der Eiserne Vorhang existierte, gab es ein klares Ordnungssystem in Europa: Westlich davon war der Westen, östlich davon der Osten. Das liess die Kommunikation in den besten Fällen bipolar geraten: Man veranstaltete im Westen Festivals des osteuropäischen Films, man steckte osteuropäische SchriftstellerInnen in gemeinsame Verlagsprogramme, man lud osteuropäische Intellektuelle auf Konferenzen. Dass diese Grenzvorstellung mehr als schlicht war und die Wirklichkeit schon immer verpasste, ist nicht erst seit dem Mauerfall klar. Trotzdem bietet der offizielle Anschluss des «Ostens» an den «Westen» durch die EU- und Nato-Beitritte einiger Ostblockstaaten die Gelegenheit, die groben Klischees endgültig zu revidieren: Liegt nicht Berlin wesentlich näher bei Krakau und Lodz als bei Paris? Wien eher in unmittelbarer Nachbarschaft von Budapest denn in der von Bern und Zürich? Venedig wesentlich näher an Triest und Dubrovnik als an Madrid? Stockholm dichter an Riga und Vilnius als an London? Gleichwohl lässt sich Europa nicht nur als geografischer Raum begreifen, in statistischen Angaben oder in Kilometern erfassen. «Es ist vielmehr eine Sache des Kopfes, der kollektiven Erinnerungen, der nationalen Traumata und Sehnsüchte», schreibt der Historiker Karl Schlögel. «Wo also liegt das neue Europa», fragt man bei der Pro Helvetia, «im 'Abendland'? In der 'Festung Europa'? In 'Kerneuropa'? Im 'alten Europa'? Im 'Balkan'? Oder in allen zusammen und keinem zugleich? Was lange Zeit unbefragt 'Europa' hiess, ist in der jüngsten Zeit ein Terrain vague geworden.» Ähnlich vage sind allerdings diese Fragen, die sich so pauschal wohl kaum beantworten lassen. Spannend ist aber, dass man nun genau hinhören kann, denn es gibt ein gut besetztes Podium zu der Frage «Wo liegt Mitteleuropa?» - es diskutieren Erhard Busek (Brüssel/Wien), Laszlo F. Földenyi (Budapest), Thomas Grob (Konstanz), Adam Krzeminski (Warschau), Andreas Oplatka (Zürich), Jacques Rupnik (Paris) und Peter Zajac (Berlin/Bratislava). Hinschauen dagegen kann man in einer Reihe, die von dem prekären Filmschaffen seit dem Mauerfall erzählt, denn der Zusammenbruch der Staatssysteme und der Zerfall der osteuropäischen Währungen trafen zuallererst die hoch subventionierte Kinoproduktion. In Ungarn beispielsweise hatten selbst Altmeister wie Béla Tarr und Peter Gothár Schwierigkeiten, die Finanzierung ihrer Projekte sicherzustellen: Das alte Studiosystem hatte schlicht aufgehört zu existieren. Erst Ende der neunziger Jahre konsolidierte sich das Filmschaffen allmählich in neuen Strukturen, trotzdem gelingt es Peter Gothár und Béla Tarr auf verschiedene Weise, während dieser Zeit kontinuierlich Filme zu drehen. Peter Gothár produziert allein in Ungarn, das heisst, er kann lediglich low budget drehen, 2001 entsteht mit «Paszport» ein bitteres Porträt einer ukrainischen Migrantin, für die das Ungarn der Neunziger bereits der Westen ist. Von einer Heirat verspricht sie sich ein besseres Leben, doch es gerät zu Qual, und sie beschliesst, gemeinsam mit ihrer Tochter in die Ukraine zurückzukehren. Weil ihre Tochter allerdings keinen Pass besitzt, werden die beiden an der Grenze zur Heimat dann zurückgewiesen.

Béla Tarr hingegen ist - insbesondere durch sein Meisterstück «Sátántangó» (1991-1994) - bereits im Westen angekommen, er findet auch hier Produzentinnen und Schauspieler, gleichzeitig verlangen nun Banken Sicherheiten und Garantien, die niemand mehr auszustellen vermag. Dass «Werckmeister Harmóniák» (2000) doch noch entstand, dass er trotz Querelen mit dem deutschen Produzenten doch noch in die Kinos kam, grenzt an ein Wunder. Aber ein Wunder ist auch der Film, der vom alltäglichen Ausnahmezustand erzählt. Draussen friert es, Menschen versammeln sich in Kneipen, verletzen sich gegenseitig in der zwanghaften Nähe, verstehen sich wieder, weil sie aufeinander angewiesen sind. Andere nutzen die Zeiten für den Profit, wieder andere

schwingen sich zu aufgeblasenen Autoritäten auf, die für «Ordnung und Sauberkeit» sorgen wollen. Beide Filme aber erzählen auf extrem unterschiedliche Art von den Entwertungen der Biografien, der Menschenleben, der Menschenwürden. Ganz anders wiederum geht der Tscheche Jan Svankmajer mit den veränderten Produktionsbedingungen um. Sein «Otesánek» (2000) erzählt ein Märchen in der Gegenwart schmutziger Hinterhöfe und explodierender Kinderfantasien: Ein kinderloses Paar nimmt eine Baumwurzel anstelle eines Babys auf, doch der Holzklotz entwickelt ein Eigenleben. Er beginnt zu schreien, zu fressen und droht schliesslich, das gesamte Haus samt seiner BewohnerInnen zu verschlingen. Nur ein Mädchen, das zwischen der Lektüre von sexualwissenschaftlichen Abhandlungen und Märchensammlungen schwankt, begreift, was hier geschieht. Gleichwohl ist Svankmajers Film ebenfalls eine Parabel auf den Seelenzustand der Menschen, die zwischen Wunschwirklichkeit und der harten Realität nicht mehr unterscheiden können. Ähnlich wie die Altmeister erzählen aber auch die jungen FilmemacherInnen von der Ratlosigkeit nach dem Zerfall der humanen Koordinatensysteme: Arbeitslosigkeit, Teuerung, Drogen, Verfall, Hass, Gleichgültigkeit, aber auch Freundschaft, Träume, Witz, Ironie und eine ungeheure Kreativität prägen diese Filme, die alle keine Zufallsprodukte sind, sondern persönliche Anliegen demonstrieren. Ob das nun im alten Europa, im Kerneuropa oder im «Abendland» stattfindet, ist schon fast egal.

WOZ vom 22.04.2004