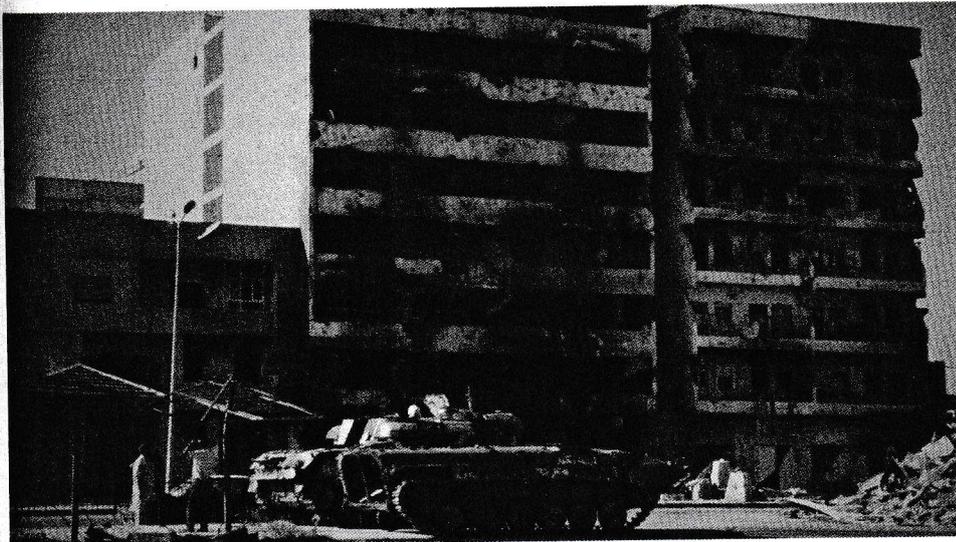


KOLIK 20/2013

Gunnar Landsgesell

Spuren der Gewalt

Die Arbeiten des österreichischen Dokumentaristen Fritz Ofner spüren den Ursachen struktureller Gewalt nach. Die Zugänge zu diesem Thema sind dabei immer auch von der Lokalität bestimmt.



Libya Hurra

Fritz Ofner

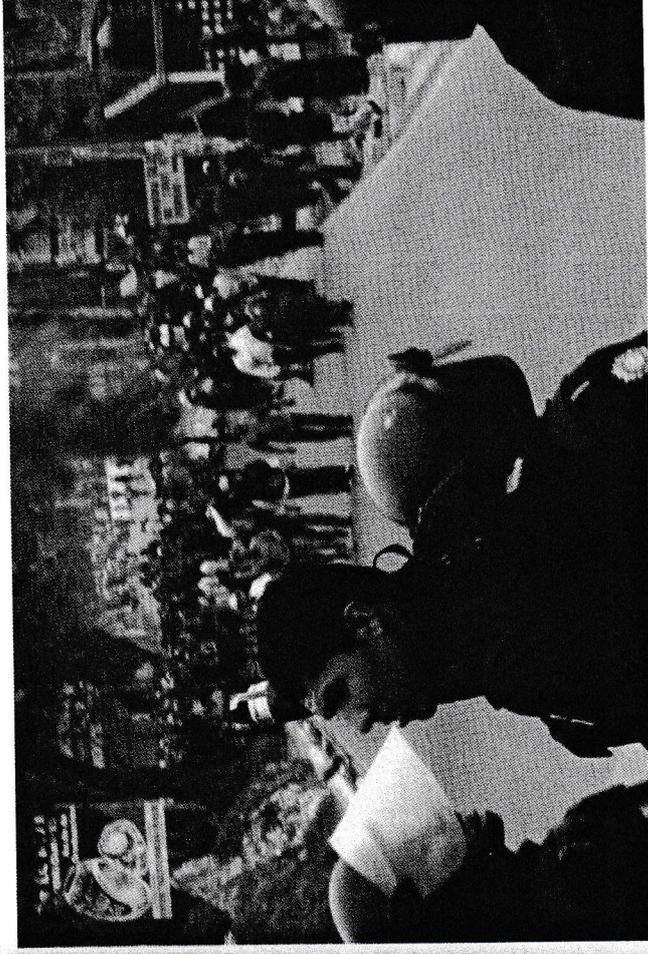
Es geschieht selten, dass ein österreichischer Filmemacher sich derart an einem Thema abarbeitet oder dieses so hartnäckig umkreist wie der Dokumentarist Fritz Ofner. Seine Arbeiten sind bislang stets von einer Ausgangsfrage geleitet: jener nach den Ursachen gesellschaftlicher, struktureller Gewalt.

Das treibt den Absolventen der Ethnologie in die Welt – nach Guatemala, Libyen, Kolumbien, Libanon, in die USA. Ethnografische Filme im Stil von Jean Rouch kommen dabei nicht heraus, und falls doch, dann im Sinn einer distanzierten soziologischen Ethnografie. Ofner begreift sein Thema der Gewalt – und wahrscheinlich auch das dieser Gewalt unterworfenen Subjekt – in einem eher universalistischen Zusammenhang. Kulturelle Paradigmen fehlen, was besonders bei *Libya Hurra* (2012) – einer Reise zu den Aufständischen gegen Gaddafi – auffällt, wo sich der Islam als Folie für die schönsten Erklärungszusammenhänge eines diskur-

siven Zeitgeistes anbieten würde. Der Filmemacher reiste spontan nach Libyen, um einen Blick hinter mediale Repräsentationen zu werfen, aber auch, wie er sagt, um einen historischen Moment festhalten zu können.

Etwas anders entstand Ofners Interesse am ehemaligen Bürgerkriegsland Guatemala, wo er *Evolution der Gewalt* (2011) realisierte. Schon seit einiger Zeit im Land lebend, wunderte er sich über die Alltäglichkeit gewaltsamer Ereignisse und deren gesellschaftliche Wahrnehmung. „Man redet dort über Gewalt wie bei uns über das Wetter“, sagt Ofner. Ein Busüberfall, ein Mord, eine Vergewaltigung, das alles werde als Normalität verstanden. Eine Ursache im Bürgerkrieg würde aber kaum jemand sehen. Wie in *Libya Hurra* ist es der Blick von außen, der in der Unübersichtlichkeit der Lage die Dinge sortieren soll. Das „Kataster der Gewalt“ ist in beiden Filmen aber sehr unterschiedlich gestaltet.

Evolution der Gewalt führt in einer formal sehr strukturierten Weise vom gegenwärtigen gesellschaftlichen Zustand zeitlich über den 36 Jahre andauernden Bürgerkrieg in die Tiefe der Kolonialzeit. Quasi auch ein Blick in die Tiefe eines Bewusstseins – oder eben auch kollektiven Unbewussten. Dem Filmprojekt liegt dabei ein starkes epistemologisches Interesse zugrunde, jenes für die Hintergründe des Tötens. Das Ende des filmischen Narrativs setzt damit den Anfangspunkt der hypothetisch angenommenen Evolution: der (post)koloniale Interventionismus der USA auf ökonomischer und militärischer Ebene. Der Film ist als Kausalkette angelegt, das lässt sich auch in Form der Bildsorten nachvollziehen: Zu Beginn stehen Orte des Mordens, wobei Ofner nicht auf eine Körperlichkeit der Bilder abzielt. Er zeigt Tote als indexikalische Zeichen, als „Spuren“ einer tödlichen Ordnung, entweder kurz in Totalen oder auf Bildschirmen von Kameras der Reporter, die – nunmehr in affizierenden Bildern – als feixende Profiteure eines moralisch bankrotten Staates von einer „crime scene“ zur nächsten fahren. Die Vergangenheit wird über Zeugnenschaft eingeschpielt: Indigene berichten von erlebten Grausamkeiten, ein Kriegsverbrecher stellt eine begangene Tat nach, in der einem die Ambivalenzen des Gewalt-Erbes in Guatemala klar werden. Ein Täter- und Opferstatus lässt sich nicht immer trennen, so wie bei diesem Mann, der durch das Militär zwangsverpflichtet wurde. Auch der Kolonialismus spricht für sich selbst: in Form mehrerer historischer Propagandafilme, die als kurze Dokumente geschickt in die filmische Narration montiert sind. Nixon, Reagan authentifizieren sich darin selbst als das Böse, während die berühmte United Fruit Company (Chiquita) ihr wirtschaftliches Treiben durch den zynisch konstruierten Antagonismus zwischen zivilisatorisch fortschrittlicher US-Gesellschaft und guatemalteckischer Rückständigkeit legitimiert. Zynisch deshalb, weil die UFC nicht als Strukturförderer, sondern als verlängertem Arm des militärisch-industriellen Komplexes auftritt. Wenn es im Film



Evolution der Gewalt

Freibeuterfilm

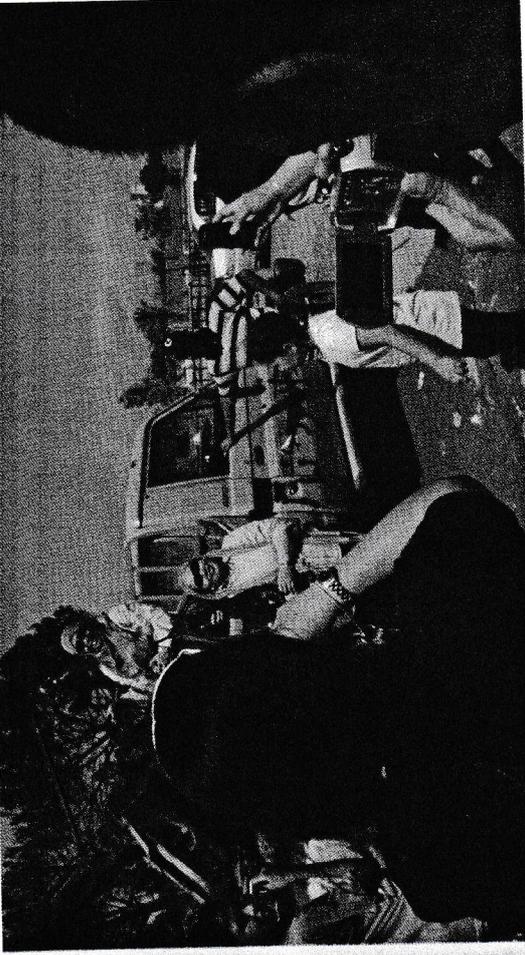
heißt, dass die örtliche primitive Wirtschaftsweise vom Vater zum Sohn weitergegeben würde, fühlt sich das wie ein Verweis auf die zentrale These des Films selbst an, wonach die im Bürgerkrieg erlernte Gewalt über Generationen bis heute vererbt wird und fortlebt. Darin wird die Tücke des kolonialen Systems deutlich, das auf eine Einfrierung des gesellschaftlichen Status angelegt ist, um seine eigene Macht möglichst lange fortzuschreiben. In diesem Zusammenhang findet sich eines der wenigen Symbolbilder, die Ofner einsetzt: gekappte Bananen, die wie Leichen kopfüber an Haken hängen und an einem Seilzug gespenstisch durch die Plantage gezogen werden.

Ofner ist grundsätzlich um eine Distanz seiner Bilder bemüht, auch um Äquidistanz in inhaltlich-ideologischen Fragen. Ein Festhalten an der Vergangenheit findet sich auch auf der anderen Seite bei einer Versammlung, wo Che auf einer roten Fahne prangt und darunter Kinder „El pueblo unido...“ intonieren. Ein Priester, der jahrzehntlang mit den Rebellen gekämpft hat, wird als Teil einer Revolutionsfolklore ausgewiesen, die in ihrer Form des Gedenkens, ihrem Pathos fast zum stilvollen Höhepunkt von *Evolution der Gewalt* wird. Nicht weil hier die Opfer und Vertreter der Gerechtigkeit versammelt sind, sondern weil dieser Priester in seiner Überzeugung, das Richtige getan zu haben, ganz bei sich ist. Als er eine Galerie mit

Fotos getöteter *Compañeros* abschreitet, erscheint der Tod in diesem Moment des Films erstmals als etwas Sinnstiftendes, in dem jemand nicht etwas genommen, sondern Integrität verliehen wird.

Dieses Bild einer noch hoffnungsfrohen Rebellion greift Ofner als zeitlichen Vorgriff andernorts wieder auf, wenn er in *Libya Hurra* die Aufständischen begleitet, die hier noch vor einer Neugestaltung der Gesellschaft stehen. Wie erwähnt ein deutlich anders angelegtes Projekt, das spontan entstand und vielleicht auch deshalb viel offener und sinnlicher ausfällt. Der auch auf der Montage aufbauende Erkenntnis- und Informationsduktus von *Evolution der Gewalt* wirkt nun reduziert, während die Handkamera stärker als erkundende Instanz eingesetzt wird. Sie erhält die Möglichkeit, Bildinhalte bis zu Plansequenzen selbst zu strukturieren. Die Reise nach Libyen führt zu keiner Gesellschaft in Agonie, sondern zu einer solchen im Aufbruch. Ruinen von Palästen verweisen auf die Situation zwischen zwei Phasen – da war etwas, da ist noch nichts (Neues). Die bewaffneten Bürger deuten sie als Siegeszeichen, die sie mit ihren Posen vor der Kamera und freundlich in die Luft gesetzten Gewehrsalven verdoppeln. Wie hier mit der Welt korrespondiert wird, kennt man vielleicht von vielen politischen Frühlungen, im Fall des medial eher abgeschotteten Libyens mögen diese Bilder aber doch überraschen.

Fast wirkt *Libya Hurra* wie ein Abenteuerfilm im epischen Kleid. Nur ein Hauch von Krieg umweht die Bilder freundlicher Männer, die mit Lacoste-Kappe oder -Sandalen und Calvin-Klein-T-Shirt auf Pick-ups kurzfristig ihre Jobs gegen die Jagd auf Gaddafi eingetauscht haben. „Wer würde hier nicht gerne dabei sein“, denkt man sich, und sei es als Filmemacher. Das Auftreten der Menschen ist selbstbewusst, sie wissen das Megaphon zu nutzen, wenngleich sie mit der neu gewonnenen Redefreiheit ansonsten noch eher sparsam umgehen. Die Reise quer durch Libyen entfaltet sich erneut in Stationen. Ein junger Mann im Krankenhaus berichtet über den Verlust seines rechten Fußes. Ein anderer Mann, dem das Haus von Söldnern der Regierung zerstört wurde, beklagt nicht etwa, dass er im alten Regime Demokratie oder persönliche Freiheit vermisst habe, sondern Geld und ein Auto. Anzeichen dafür, dass dieser Aufstand durch die CIA gelenkt würde, finden sich in diesen Szenen nicht. Interessanter wird diese filmische Erkundung auf der atmosphärischen Ebene. Während Kampfhandlungen ausgeblendet bleiben, konstituiert sich so etwas wie ein brüderlicher Geist vor der Kamera. Das „Allah-akbar“, immer direkt an den Zuseher gerichtet, ertönt so selbstverständlich wie hierzulande auf der Straße das „Grüß Gott“. Hinterwäldler-Extremismus scheint so weit entfernt wie Afghanistan.



Libya Hurra

Fritz Ofner

Libya Hurra ist insofern ein interessantes, fast hermetisches Stimmungsbild, das anders funktioniert als andere kürzlich entstandene Dokus über den Arabischen Frühling, wie etwa Stefano Savonas Mikrokosmos-Reportage *Tahrir* (2011). Hier artikulieren sich noch direkt im Revolutionsgeschehen in Kairo bereits sämtliche gesellschaftliche Schattierungen über die Kräfteverteilung danach; *Libya Hurra* findet hingegen keine widerstreitenden gesellschaftlichen Kräfte vor, die Stimmen in den befreiten Gebieten sind auf Kollektivität gepolt, selbst die Gegner, Anhänger Gaddafis, werden einmal als „unsere Brüder“ bezeichnet. Ofner verwehrt sich der Ikonografie des Sieges nicht, die ihm allerorts entgegenzuschlagen scheint. Auf dem Dach eines möglichen Regierungsgebäudes erspäht die Kamera vier Frauen, im Gegenlicht wehen ihre Kleider und Kopftücher im Wind – auch so kann das Bild eines stillen Triumphs, eines Rauschzustands, gestaltet sein. Auch wenn in diesem Film Gräber ausgehoben werden und ein ehemaliger politischer Gefangener noch einmal seine Zelle im Abu-Salim-Gefängnis bei Tripolis betritt, scheint *Libya Hurra* mit den Menschen die Zeit anzuhalten und ein Davor und Danach gerade nicht zu zulassen. Das wird in jener Szene besonders deutlich, in der zwei ältere Männer von ihren ersten improvisierten Kriegshandlungen berichten. Als im Off Unruhe entsteht und plötzlich ein paar Jugendliche in das Bild stürzen, um dem einen Mann das Gewehr zu entwenden, verweigert Ofner den Schwenk. Das Narrativ verharrt im Hier und Jetzt, was die Jugend und die Zukunft des Staates betrifft, wäre schon ein anderer Film.

Ein weiterer kurzer Dokumentarfilm Ofners entstand für die 3sat-Fernsehreihe *Fremde Kinder* und trägt den Titel *From Baghdad to Dallas* (2010). Hier greift Ofner erneut das Motiv von Gewalt und ihren Folgen auf, diesmal als Flucht einer Familie aus dem von Milizen regierten Irak. *Beirut Blend* (2012) wiederum präsentiert sich als Experiment mit Erzählformen. Jim Jarmuschs *Coffee and Cigarettes* ist der rasch erkennbare und zuletzt auch ausgewiesene Pate für die streng in Schwarz-Weiß gehaltenen Gesprächsminiaturen aus dem ehemaligen Bürgerkriegsland Libanon. Beirut scheint hier ausschließlich aus Submilieus zu bestehen, über deren Ritualisierung ein ambivalentes Gefühl von Künstlichkeit und Authentizität hervorgebracht wird. Das bislang einzige Porträt *Walking with Cecilia* (2007) realisierte Ofner mit einer Kollegin, Michaela Krimmer. Eine Frau in Kolumbien ist aus ihrem Dorf in den Bergen vor der dort marodierenden FARC-Guerilla geflüchtet und kehrt nun, begleitet von ihrer Mutter und den beiden Filmemacher(inne)n, erstmals zurück. *Walking with Cecilia* funktioniert als Erzählung zwischen den Fronten: von Indigenen und Weißen, Stadt und Land, Guerilla und Staatsmacht, von Mann und Frau. Die Problematisierung von Genderverhältnissen erfolgt selbst auf mehreren Ebenen. Als die Gruppe in die Sierra zum Haus zurückkehrt, das Cecilia aus Angst vor den Rebellen verlassen hat, liegt eine gewisse Bedrohung, die man hinter der dichten Vegetation vermutet, in der Luft. Im Haus angekommen greift Cecilia diesen Faden aber nicht auf, sondern beginnt von der Trennung von ihrem Ehemann und diversen Grenzüberschreitungen durch diesen und die Dorfbewölkerung zu sprechen. In einer unvermittelten inhaltlichen Verschiebung steht nun die Protagonistin als Frau im Mittelpunkt, die Angriffe auf ihre Unabhängigkeit und ihren Körper abzuwehren hat. Die Verschränkung männlicher Macht in Form unterschiedlichster Akteure, ob als Guerillero, Mann, Ehemann oder Kirchenmann, schiebt sich in den Vordergrund. Auch wenn *Walking with Cecilia* schließlich wieder auf eine allgemeinere politische Ebene zurückkehrt, lässt diese zwischenzeitliche Konkretisierung ein Gefühl eines besonderen gesellschaftlichen Tabubruchs zurück. Von etwas, über das man nicht spricht.