



**Mitteleuropa und seine filmische Wiederkehr. Zu  
Stanislaw Muchas *Die Mitte* (2004)**

Erica Carter, Warwick

ISSN 1470 – 9570

## **Mitteleuropa und seine filmische Wiederkehr**

### **Zu Stanislaw Muchas *Die Mitte*\***

Erica Carter, Warwick

Dieser Artikel betrachtet Stanislaw Muchas Dokumentarfilm *Die Mitte* (2004) als exemplarisch für allgemein zu beobachtende Trends im neuen deutschen Film: eine zunehmende Faszination mit den Ländern des ehemaligen Ostblocks und der Problematik Europa und eine neue Beliebtheit des Dokumentarfilms als Mainstream-Genre. Nach einer Erläuterung des Begriffs "Mitteleuropa" geht er anhand von vier Sequenzen aus Muchas Film auf zwei Fragen ein: Was sagt der Film über die kulturelle Identität des heutigen Europas aus und welche Subjekt-Objekt-Beziehungen erarbeitet er zwischen dem Filmemacher und seinem westeuropäischen Kinopublikum einerseits und den Osteuropäern, mit denen er sich beschäftigt, andererseits? Zum Schluß wird der Film auch als Fallbeispiel für eine postnational zu verstehende "deutsche" Filmlandschaft vorgestellt.

Ich beschäftige mich im Folgenden mit einem Dokumentarstreifen – *Die Mitte* (Stanislaw Mucha 2004) –, der charakteristische Merkmale einer allgemein in der deutschen Filmproduktion zu beobachtenden Hinwendung zu pan-europäischen Themen, und vor allem zur Problematik eines sich neu gestaltenden "Mitteleuropas" aufweist. Auf mein eigentliches Thema – *Die Mitte* als Musterbeispiel für allgemein zu beobachtende Trends im neuen deutschen Film – komme ich weiter unten zurück. Zunächst wäre jedoch eine kurze Anmerkung zum Begriff Mitteleuropa vonnöten.

Hatte der Begriff Mitteleuropa als politische, ökonomische und kulturelle Wunschvorstellung sich in der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts wie ein roter Faden durch die Diskussionen um Deutschlands machtpolitischen Status gezogen (es plädierten etwa links-liberale Denker wie Friedrich Naumann für Mitteleuropa als wirtschaftlich-politischen Machtblock unter deutscher Hegemonie, während wirtschaftlich liberal Gesinnte sich für eine mitteleuropäische Freihandelszone innerhalb eines lockeren Kleinstaatenbündnisses einsetzten), so verschwand dieses Konzept nach 1945, wie der Politikwissenschaftler Peter Katzenstein zu Recht feststellt, zumindest im westlich-

---

\* Dieser Artikel entstand zunächst als Panelbeitrag auf der 22. Tagung des Germanistenverbandes im südlichen Afrika: Tagungsschwerpunkt "Literatur und Sprache – transnational?": Universität

liberalen politischen Diskurs so gut wie vollkommen von der Bildfläche. Im Kalten Krieg zog der Eiserne Vorhang eine Trennungslinie durch den europäischen Kontinent, die aus westeuropäischer und vor allem westdeutscher Sicht den einstigen Wunschtraum Mitteleuropa sowohl unerreichbar als auch unerwünscht erscheinen ließ. Bereits Mitte der 50er Jahre läutete demgemäß aus damaliger deutscher Perspektive die Todesglocke für die Idee eines deutsch dominierten Mitteleuropa, als einerseits die Bundesrepublik durch Remilitarisierung, NATO-Eintritt und EWG-Gründung ihre kulturellen und politischen Bindungen zum Westen hin verfestigte, andererseits die DDR zunehmend dezidiert in den politischen, militärischen und ökonomischen Bannkreis der Sowjetunion gezogen wurde (Katzenstein 1997: 1 ff.).

Die Wende 1989/1990 brachte bekanntlich nicht nur für Deutschland eine Umgestaltung sowohl der geografischen als auch der politisch-ökonomischen Landschaft mit sich. Wie Katzenstein es noch einmal treffend formuliert, ließen Perestroika in der ehemaligen Sowjetunion, die friedlichen Revolutionen in Osteuropa ab 1989, sowie letztlich auch die deutsche Wiedervereinigung ein Mitteleuropa lose verbündeter Nationalstaaten (zu denen mindestens Deutschland, Polen, Ungarn, die tschechische Republik, die Slowakei, die baltischen Staaten, seit kurzem auch die Ukraine zu zählen wären), als denkbare Zukunftsvision erscheinen. Aus der gegenwärtigen Außenpolitik sowie aus der wirtschaftlichen Praxis der Berliner Republik seit 1990 ist laut Katzenstein im übrigen deutlich der Wunsch Deutschlands herauszulesen, sich mitgestaltend an der Herausbildung eines neuen Mitteleuropas zu beteiligen. Deutsche Bestrebungen zur Normalisierung der Beziehungen zu Deutschlands näheren wie auch entfernteren osteuropäischen Nachbarn wurden beispielsweise bereits 1990 in der endgültigen vertraglichen Anerkennung der deutsch-polnischen Grenze sichtbar und setzten sich seitdem in Deutschlands mehrmaliger Beteiligung an Initiativen zur politischen Stabilisierung Osteuropas fort; man denke etwa an Deutschlands militärisches Engagement im Kosovo oder an seine außenpolitische Begeisterung für die EU-Osterweiterung 2004. Auf wirtschaftlicher Ebene tragen deutsche Unternehmen indes kräftig zur Verfestigung deutsch-mitteuropäischer Beziehungen bei,

---

Stellenbosch, Südafrika, April 2005.

indem sie immer wieder Deutschland zu Platz Nummer eins in der Liste ausländischer Investoren im ehemaligen Ostblock erheben.

Inwiefern wäre es nun zulässig, von diesen Entwicklungen in der politischen Ökonomie deutsch-osteuropäischer Verhältnisse eine Brücke zu schlagen zu Trends im gegenwärtigen deutschen Film? Sicherlich macht sich genauso im Film wie in anderen kulturellen Bereichen eine zunehmende Faszination mit den (vor allem für Westdeutsche) neu erschlossenen Ländern des ehemaligen Ostblocks bemerkbar.<sup>1</sup> In der diesem Beitrag beigefügten Filmografie nenne ich etliche Beispiele hierfür. Dort findet man zum einen eine ganze Reihe von Titeln aus einem in der deutschen Filmlandschaft neuerdings beliebt gewordenen Genre, dem Road-Movie. Hierzu zählen beispielsweise Fatih Akins *Im Juli* (2000), sowie auch sein *Gegen die Wand* (2004); oder auch die in der Filmografie angeführten Debütfilmtitel junger Regisseure – Damir Lukacevic, Till Endemann, Nicole-Nadine Deppé, Michael Schorr –, für die allesamt die Reise von West nach Ost oder umgekehrt als Metapher dient für die Suche der Protagonisten nach neuen, postnationalen Identitäten auf einem sich rasch wandelnden europäischen Kontinent. In anderen Spielfilmen – Kutlug Atamans *Lola und Bilidikid* (1998), Till Hastreiters *Status Yo!* oder Nadya Derados *Yugotrip* (beide 2004) – dienen die Straßen deutscher Metropolen (Berlin, Köln, Hamburg) als Kulisse für eine filmische Erschließung der kulturellen Möglichkeiten einer multi-ethnischen, transnationalen “deutschen” Identität.

Ebenfalls bezeichnend für den neuen deutschen Film (wie übrigens auch überhaupt für das Medium Film: Stichwort Michael Moore) ist die neue Beliebtheit des Dokumentarfilms als Mainstream-Genre. So wurden in die Filmografie solche Titel aufgenommen wie Marco Wilms *Mittendrin* (2003), Ulrike Ottingers *Südostpassage* (2002: ein Film allerdings, den man kaum als *mainstream* bezeichnen kann) und schließlich auch Stanislaw Muchas *Die Mitte*, der Film, auf den ich unten näher eingehe und der genauso wie andere hier genannte Dokumentarstreifen das rege Interesse des jungen deutschen Spielfilms für die Problematik

---

<sup>1</sup> Zu anderen räumlichen Neuorientierungen in den “imaginären Landschaften” der Berliner Republik seit 1990, siehe u.a. Hell; Moltke 2005. Vgl. auch die Feststellung Randall Halles, der europäische Kontinent der Post-Wendezeit “is re-imagining itself as a community” (Halle 2002: 7).

Europa – wo beginnt der Kontinent? wo endet er? wie finden wir uns in ihm zurecht? – durchaus zu teilen scheint.

Sehen wir uns nun in diesem Zusammenhang Muchas *Die Mitte* näher an. Allein schon die Idee des Regisseurs veranlasst zum Schmunzeln. Er und sein Team suchen eine ganze Reihe kleinerer Ortschaften und Provinzstädten auf, die von sich behaupten, die Mitte Europas zu sein. Hiervon gibt es nämlich viele, nicht nur in Deutschland und Österreich, sondern auch in Polen, Litauen, der Slowakei und der Ukraine. Mucha war durch seinen Film *Absolut Warhola* (2001) bereits als scharfsinniger Beobachter der Widersprüche, der Absurditäten und des Pathos eines osteuropäischen Alltags bekannt geworden, in dem der allgemeine politische Umschwung nach 1990 allzu oft eine Verschärfung sozialer und ethnischer Konflikte sowie auch soziale Not und steigende Armut als Nebenerscheinungen mit sich brachte. In *Absolut Warhola* geht Mucha der Biographie der amerikanischen Pop-Ikone Andy Warhol nach, dessen Familie aus der polnisch-ukrainisch-slowakischen Grenzstadt Medzilaborce stammt, einer Gemeinde, die durch die Eröffnung des ersten Pop-Art Museums in Europa vom Ruhm ihres weltbekannten Sohnes auch finanziell zu profitieren trachtet.

In *Die Mitte* erweitert sich die Perspektive des Regisseurs auf zwölf Orte im Umkreis von 2000 Kilometern, die allesamt den Anspruch erheben, das Zentrum Europas zu sein. Muchas Reise beginnt im Westen Deutschlands, genauer gesagt in Hessen, an einem der ca. 40 Ortschaften und Provinzstädte allein schon in Deutschland, die sich als die Mitte Europas ausgeben. Der Regisseur fragt einen vorbeifahrenden Autofahrer, ob er den genauen Mittelpunkt des Kontinents bestimmen könne, da er (Mucha) gehört habe, dieser Punkt liege irgendwo in Hessen. Da habe er sich vertan, antwortet der Vorbeifahrende mit unerwarteter Bestimmtheit. Nicht Hessen sei der Mittelpunkt Europas, sondern eine Stadt etliche Kilometer weiter westlich: Essen, die Ruhrpottmetropole Essen (“wie *mangare*”) gelte schon seit jeher als Europas eigentliches Herz und Zentrum.

Diese humorvolle Anfangssequenz gibt den Ton an für weitere in Westeuropa verortete Szenen, in denen Mucha leicht karikierend eine Reihe deutscher und österreichischer Lokalpatrioten vorstellt, die alle mit Bestimmtheit ihre eigene Heimatstadt – sei es Cölbe im Landkreis Marburg-Biedenkopf, seien es die Externsteine im Teutoburger Wald oder

Hitlers Geburtsort im österreichischen Braunau – zum Mittelpunkt des seit 1990 sich nach Osten ausweitenden Kontinents erklären. Um einiges sanfter wird Muchas Umgang mit den jeweiligen Bewohnern der Mitte Europas, je weiter seine Suche ihn nach Osten treibt: ins Litauische Purnuskes etwa, wo “die Leute die ganze Woche über frei und nichts zu beißen (haben), die Väter erst das gesparte Geld und sich dann auch noch umbringen”. Die Feststellung einer Dorfbewohnerin, “Europa muss ein Monster sein”, findet ihr Echo auch an anderen an der östlichen Peripherie Europas liegenden Orten und Ortschaften: im slowakischen Krahula, im polnischen Sukowla oder Piatek oder in Rachiv in der Ukraine (Dannenberg 2004). Hier stößt Mucha auf Menschen, für welche die Wende 1990 keineswegs eine Verbesserung ihrer wirtschaftlichen oder sozialen Lage brachte, sondern eine um sich greifende soziale Not und eine immer neue materielle Unsicherheit, die sie durch ihren Anspruch auszubalancieren suchen, doch noch das Zentrum des Kontinents zu sein.

Ich gehe im Folgenden anhand von vier Sequenzen aus Muchas Film auf zwei Fragen ein:

1. Was sagt Muchas Film über die kulturelle Identität des heutigen Europas letztendlich aus? Wer bestimmt heutzutage nicht so sehr die politischen, sondern vielmehr die symbolischen Konturen des Kontinents? Gibt es eine erkennbare “Identität” des neuen Europas, und wenn ja, worin wäre sie laut Muchas Film festzumachen?
2. Auf dem sich rasch wandelnden Kontinent Europa stoßen Einzelne sowie soziale, nationale und ethnische Gruppen aufeinander, die sonst kaum in Kontakt geraten wären. (Ich denke etwa an das heutige Berlin, das seit 1990 kulturell immer näher an den europäischen Osten heranrückt, indem ArbeitsmigrantInnen, Touristen, sowie osteuropäische MigrantInnen deutscher Ethnizität in die Großstadt hineinströmen und durch exotische Restaurants, osteuropäische Imbissstuben, Multi-Kulti-Flohmärkte u.dgl. die visuelle Landschaft der werdenden Hauptstadt entscheidend prägen). Im Kontext dieser neuen Mischkulturen erhebt sich eine zweite Frage, nämlich: Welche Art interkulturellen Umgangs verlangen die neuen sozialen Verhältnisse im ehemaligen “Mitteleuropa”? Oder anders formuliert: Wir Europäer befinden uns in einer Lage, in der in bezug auf das sich neu gestaltende Mitteleuropa der Westen des Kontinents vor allem durch die politischen Institutionen der EU einen Anspruch auf eine

Vormachtstellung als der vermeintlich allein berechtigte Träger der europäischen Moderne erhebt: des politischen und wirtschaftlichen Liberalismus, der Menschenrechtstradition der bürgerlichen Aufklärung usw. Es kristallisiert sich in diesem Zusammenhang eine neue Machtstruktur heraus, in welcher der "Eiserne Vorhang" als überkommene Ost-West-Trennungslinie durch einen Komplex vielfältiger Verhältnisse ungleicher Machtverteilung auf verschiedenen Ebenen ersetzt wird: der wirtschaftlichen (so kann nach wie vor kein osteuropäisches Land mit den Ländern Westeuropas ökonomisch Schritt halten); der politischen (trotz deutscher wirtschaftlicher Schwäche bleibt Kanzlerin Merkel noch neben Jacques Chirac und Tony Blair führend in der Bestimmung der politischen Ausrichtung der EU); und für unseren Zusammenhang besonders wichtig, der kulturellen (so investierten beispielsweise deutsche Medienkonzerne nach 1990 zunehmend in die Regionalpresse von Deutschlands osteuropäischen Nachbarländern, während die Bundesregierung sich für eine Ausweitung deutschen Einflusses nach Osten etwa mittels einer zunehmend offensiven Sprach- und Kulturpolitik im ost-europäischen Raum einsetzt) (Katzenstein 1997: 7 and Aniot et al. 1997: 39 ff.).

In diesem Zusammenhang ist u.a. zu fragen, inwiefern ein kulturelles Verhältnis zwischen Ost und West denkbar wäre, bei dem der Westen nicht ständig als der dominante Partner erscheint. Genau diese Frage stellt sich implizit Stanislaw Mucha, indem er die verschiedensten Länder Ost- und Mitteleuropas sozusagen als Fallbeispiele für neu sich herauskristallisierende Verhältnisse zwischen West und Ost, Zentrum und Peripherie, Subjekt und Objekt innerhalb der europäischen (Post-)Moderne dokumentarisch erkundet. Demgemäß lautet meine zweite Frage an Muchas Film: Welche Subjekt-Objekt-Beziehungen werden hier erarbeitet zwischen Mucha als dem Auge und Ohr eines implizit westeuropäischen Kinopublikums und den osteuropäischen "Objekten", die er mit seiner Kamera erfasst – den Menschen also, mit denen Mucha sich während oft wochen- und monatelangen Aufenthalten an verschiedenen Orten anfreundet und sich dem Kinozuschauer vorstellen lässt?

### **Muchas Europa: dezentralisiert, heterogen, der Ungleichzeitigkeit hingegeben**

Meine erste Sequenz entstammt dem ersten Teil von *Die Mitte*, in dem Mucha noch die im deutschsprachigen Westen befindlichen Zentren Europas abklappert. Nach kurzem Umherirren in tiefster hessischer Provinz bricht Mucha auf Richtung Osten und landet als erstes in der österreichischen Kleinstadt Braunau, einem Ort, dessen Weltrenommee aus seinem Status als Geburtsstätte Adolf Hitlers stammt und der demnach durchaus eine zentrale, wenn auch zwiespältige Rolle in der europäischen Geschichte für sich reklamieren darf.

Wie sich in *Die Mitte* herausstellt, rühmt sich Braunau eines Stellenwerts nicht nur als historisch wichtiger Dreh- und Angelpunkt, sondern auch als die geografische Mitte Europas. Durch Fanfaren und Marschmusik der örtlichen Blaskapelle eingeleitet, fährt Muchas Braunau-Sequenz mit einem Interview fort, im Laufe dessen der Inhaber und familiäre Mitbewohner des Gasthofs "Mittelpunkt Europas" gemeinsam den eigentlichen Ursprung der Festlegung Braunaus als dem europäischen Mittelpunkt zu erkunden suchen. "Wer das gesagt hat?", antwortet der Großvater auf Muchas Fragestellung: "Das war der Napoleon". Mucha hier wie auch andernorts im Film leicht persiflierende Kamera schneidet kurz zur Karikatur eines spitzbäuchigen Napoleons über, die dem Gasthof als Aushängeschild dient. Sein Gesprächspartner fährt fort: "Mein Vorgänger, der hat das gesagt, die Mitte Europas, das machen wir bei mir, und seither besteht es". Erläuternde Ergänzung des wohl eher geodätisch veranlagten Sohnes: Die Marieluisenhöhe, der Hochzeitsort Napoleons, liege etwa 2,5 Kilometer von Braunau entfernt, "angeblich" habe sich auch das geografische Herz Europas zur Zeit der Hochzeit "fast" mit diesem Hort napoleonischen Eheglücks überschritten, was den großen Herrscher damals dazu bewegt habe, Braunau und Umgebung zum (etwaigen) Mittelpunkt eines ganzen Kontinents zu erklären.

Was sagt nun dieser Ausschnitt über das Europa aus, das Mucha auf seiner Wanderfahrt durch den Kontinent vorfindet? Braunau gilt für Mucha als exemplarisch für ein nach Sicht des Filmemachers anachronistisches oder unzeitgemäßes Europabild. Als unzeitgemäß wäre das Europa der hier vorgestellten braunauschen Familie in dem Sinne zu verstehen, dass ihre Darstellung ihrer Heimatstadt als Zentrum Europas sich an einer Geschichte

überholter Macht- und Herrschaftsverhältnisse aus den Imperialismen des 20. Jahrhunderts orientiert – an der Geschichte der einstigen Macht Napoleons auf dem europäischen Kontinent, oder des tausendjährigen Reichs der Nationalsozialisten – einer Geschichte, die zwar das alltägliche Selbstverständnis vor allem älterer Generationen noch stark prägt, kaum aber imstande ist, Orientierungspunkte für ein Europa des 21. Jahrhunderts zu liefern. Muchas leises Verspotten althergebrachter Autoritätsgläubigkeit setzt sich später im Film fort, als er und sein Team einen litauischen Freizeitpark besuchen, in dem ein im Film anonym bleibender Unternehmergeist litauischer Abstammung alte Statuen von Marx, Engels, Lenin und Stalin zusammengetragen hat, um Urlaubern im fernen Litauen eine echt stalinistisch angehauchte Erfahrung baltischer Vergangenheit unter sowjetischer Führung anbieten zu können. Hier signalisiert Mucha ironisierend durch extreme Großaufnahmen der steinernen Gesichter Marxens und Engels, durch schrägen Bildausschnitt, ungleichzeitige Bild-Musik-Synchronisation u.a. den Anachronismus dieser Reliquien aus nun längst vergangenen europäischen Machtkonstellationen (der Ära Napoleons, dem Kalten Krieg, dem Dritten Reich).

Einerseits stellt also Mucha ein Europa dar, dessen Mitte nicht mehr durch Bezugnahme auf traditionelle politische Obrigkeitstrukturen zu bestimmen ist. Weder die Erinnerung an Stalin noch an Napoleon oder Hitler (und später reiht sich sogar auch der Pabst in das Pantheon überholter Autoritätsfiguren ein) reichen heutzutage aus, um dem neuen Europa die ihm noch fehlende Kohärenz bzw. Zusammenhalt bieten zu können. Welche alternativen Bezugspunkte bietet Muchas Film andererseits für eine Bestimmung der symbolischen Mitte Europas? Sehen wir uns hierzu eine zweite Sequenz an: die Anfangssequenz von Muchas *Die Mitte* und die Auftakteinstellung, die durch verschiedene für Mucha charakteristische stilistische Tricks den Charakter des von ihm imaginierten Handlungsortes Europa vorläufig festlegt.

Vorspann: Titelnennung läuft. Musikalischer Übergang zur ersten Einstellung: ausgestopfter Bärenkopf in Großaufnahme. Es folgt *a tempo* eine lange Kamerafahrt entlang einer mittelmäßig stark befahrenen Landstraße, rhythmisch interpunktiert durch Gegenschnittaufnahmen zu diversen anderen ausgestopften Tierarten (Hirsch, Raubvogel, Fuchs). Wie sich im weiteren Verlauf der Sequenz herausstellt, machen sich letztere gegenseitig den Platz auf einem schmalen, von zwei Männern die Straße entlang gezogenen

Holzkarren streitig. Zwischenschnitt unterdessen zu einer schrägen Kameraeinstellung in Bauchhöhe eines Jungen, dem die Kamera weiterfolgt, als er mit Hilfe eines wohl provisorisch zusammengebastelten Flaschenzugs, und zur offenkundigen Freude einer Begleitmannschaft jugendlicher Altersgenossen, einen breiten Fluss überquert. Schnitt zurück zu den zwei Männern, die indes (und zum nicht geringen Erstaunen einer sich in der Nähe befindenden Kuh) ihre Tiere am Straßenrand aufstellen, dem Bären hierbei sanft und behutsam einen Hut aufsetzend.

Anzumerken hier in bezug auf das Thema Mitteleuropa wäre zweierlei. Erstens: von der Einführungsaufnahme im Film erwartet man im klassischen Dokumentar- bzw. Spielfilm eine Aufnahme oder Bildersequenz, die Handlungsort und Milieu als räumlich kohärentes Gebilde mit genau festzulegenden Koordinaten, Grenzen, Mitte, Vordergrund und fernem Horizont darstellt. Stattdessen bietet uns Mucha ein "Mitteleuropa" an, das sich aus anscheinend beliebig aneinandergereihten visuellen Fragmenten zusammensetzt: einem ausgestopften Hirschkopf; einem durch schräge Kameraeinstellung verzerrten menschlichen Oberkörper; einer Landstraße ohne ortsbestimmende Merkmale; Musik, die keiner bestimmten nationalen Tradition zuzordnen ist, sondern eher aufs Roma- und Sintihafte und damit auf Nomadismus, Migration, eine Überschreitung nationaler Grenzen hindeutet.

Muchas Mitteleuropa also als Ort der Inkohärenz, der Fragmentation, der Grenzüberschreitung (oder gar des Nicht-Vorhandenseins jeglicher Art von Grenzen). Es stellt sich zweitens später im Film heraus, dass diese Einführungssequenz an einem Ort gefilmt wurde, an dem Mucha um etliche Tage und Wochen länger verweilt, als etwa im hessischen Colbe oder nahe der österreichisch-deutschen Grenze im post-napoleonschen Braunau. Ob Muchas Film letztendlich einen eigentlichen Mittelpunkt hat, scheint hinsichtlich der Skepsis des Filmemachers gegenüber jeglicher Art zentralistischen Denkens fragwürdig. Dennoch wäre aus Muchas liebevoll-minutiöser Darstellung des Ortes, aus dem diese Einführungssequenz stammt – der ukrainischen Stadt Rachiv nämlich, nahe der rumänisch-ungarisch-slowakisch-polnisch-ukrainischen Grenze im ukrainischen Südwesten – zu schließen, dass dieser Ort vielleicht doch einen Schlüssel bietet zu dem von Mucha aufgegebenen Rätsel der genauen Bestimmung der Mitte Europas.

Sehen wir uns nun anhand einer dritten Sequenz die Stadt Rachiv näher an. Hier treffen wir auf Mucha zu Gast bei einem älteren jüdisch-rumänischen Mischehepaar, zu dessen jüdischem Teil (Ernest Neumann) Muchas Kamera mehrmals zurückkehrt in seiner Suche nach Aufklärung über das europäische Zentrum. Schnitt zunächst jedoch zur Ehefrau, die auf Muchas Loblied auf ihre Küche ("es riecht gut") selbstsicher antwortet: "Wie könnte es anders?". Mit dem Anflug einer bei ihm sonst ungewohnten Verlegenheit bittet Mucha um Verzeihung für den Störfaktor Kamera, den er von nun an um Einiges rücksichtsvoller einsetzt als Partner in einem Dreiergespräch mit Frau und Mann über familiäre Hintergründe, Sprache, Ethnizität u.dgl. Seinen Beitrag zum Dialog mit einem Liedfragment anstimmend – "Oh Susanne, oh Susanne, ist das Leben wunderschön" – erklärt der ältere Ehemann in perfektem jiddisch gefärbtem Deutsch: "'Mazeltov':<sup>2</sup> Ich bin Jude. Meine Frau ist Christin". "Und unsere Tochter hat auch einen Rumänen geheiratet", ergänzt auf ukrainisch seine Frau. Und allmählich wird im weiteren Verlauf eines regen Austausches der Ehepartner über die ethnischen Hintergründe ihrer Familienmitglieder Mucha und seinem Kinopublikum ein Einblick gewährt in die multi-ethnischen Lebensumstände der Stadt Rachiv. Hier handelt es sich nämlich um ein Dorf in den südwestukrainischen Transkarpaten, dessen Bewohner ein buntes Allerlei an ethnischer Zugehörigkeit vorweisen können, aufgrund dessen der Ort sicherlich viel eher als manche westliche Metropole die Bezeichnung "multikulturell" verdient. Kommuniziert und, wie von einer älteren Gesprächspartnerin Muchas mitgeteilt wird, auch gebetet wird im Dorf in mindestens sechs verschiedenen Sprachen: Rumänisch, Ukrainisch, Polnisch, Jiddisch, Ungarisch, Deutsch. Bezeichnend für die im mehrsprachigen sozialen Kontext Rachivs entstandene Mischkultur ist zweitens die Vielfalt der Presseorgane, die durch Titel wie "Miliz" oder "Die Mitte Europas" den verwirrend vielfältigen Informationsbedürfnissen der Bevölkerung nachzukommen suchen.

Weiterhin bezeichnend ist drittens das Zeitverständnis der Dorfbewohner. Sich an der Nahtstelle zwischen zwei Zeitzonen befindend, orientiert sich das Dorf Rachiv zeitlich anscheinend beliebig mal nach Kiewer (osteuropäischer), mal nach westeuropäischer Zeit, je nach dem, was den in Rachiv Ansässigen gerade am bequemsten erscheint (und dabei

---

<sup>2</sup> Zu Deutsch: "Viel Glück, herzlichen Glückwunsch".

muss man wissen, dass es sich hier um eine Zeitverschiebung von sage und schreibe zwei Stunden handelt). Ich erinnere hier nebenbei an die Bestimmung durch den Kulturtheoretiker Benedict Anderson der kulturellen Merkmale, durch welche die Entstehung der "imaginierten Gemeinschaft" (*imagined community*) der Nation erst ermöglicht wird. Für eine kohärente Raumvorstellung der Nation als kulturelles Gebilde mit genau zu bestimmenden Grenzen ist paradoxerweise laut Anderson zunächst eine kohärente *Zeit*vorstellung unter Mitgliedern des *imagined community* vonnöten. Wer beispielsweise morgens in Deutschland im ZDF die Nachrichten-Show *Morgenmagazin* guckt, teilt bei der halbstündigen Zeitansage mit anderen Zuschauern die Erfahrung einer gemeinsamen Zugehörigkeit zu einer durch das deutsche Nachrichtenwesen zusammengebundenen nationalen Zuschauerschaft. Gleiches gilt auch für den Zeitungsleser. Wer morgens beim Frühstück etwa die *Bildzeitung* aufschlägt, teilt laut Anderson mit anderen Lesern ebenfalls die Erfahrung nationaler Zugehörigkeit (Anderson 1983).

Aufschlussreich für den Identitätscharakter der Bevölkerung Rachivs hingegen ist gerade das Fehlen jeglicher Kohärenz in der gemeinsamen Erfahrung von Raum (erinnert sei an Muchas Einführungssequenz), von Zeit (s. die von der dortigen Bevölkerung so kunstvoll inszenierten Gratwanderung zwischen zwei verschiedenen Zeitzonen) und von Zeitgeschichte, letztere im Andersonschen Kontext vermittelt durch ein für alle sozialen Gruppierungen gleichermaßen relevantes Pressewesen.

Bedeutet dies, dass wir es in Muchas Film mit einem Europa zu tun haben, dem es an jeglicher Bedeutung und Kohärenz schlichtweg fehlt? Keineswegs. Gegen Ende des Films installiert sich Mucha mitsamt Kamerafrau Susanne Schüle in einem Rachivischen Zeitungskiosk und nimmt damit die Perspektive der schwerhörigen Verkäuferin ("Tante Raja") ein, deren Blick durch den Fensterrahmen ihre Kunden porträtartig erscheinen, ja sich zeitweilig gar selber inszenieren lässt als Protagonisten in Muchas Drama alltäglichen Lebens in Europas entlegenstem Mittelpunkt. Es kommt unter anderem am Kiosk vorbei Muchas jüdischer Freund, der mit dem ihm eigenen Sinn für schwarzen Humor dadurch seinen Abschied nimmt, dass er Regisseur wie Kamerafrau die Hand schüttelt, um dann abschließend sein Lieblingslied in leicht veränderter Form anzustimmen: "Oh Susanne, oh Susanne, ist das Leben wunderschön. Aber nicht bei uns".

In einem Essay zum neuen deutschen Dokumentarfilm schrieb jüngst der Filmkritiker Georg Seeßlen, das Dokumentarische definiere sich “im ‘post-bürgerlichen Zeitalter’ nicht mehr so sehr durch die Fähigkeit des Films, Wirklichkeit ‘objektiv’ zu finden [...] sondern es definiert sich durch seine Einstellung gegenüber dem Subjekt” (Seeßlen 2005: 22). Dass von Mucha keineswegs versucht wird, die europäische Mitte objektiv erfassbar zu machen, sahen wir bereits in den oben analysierten Sequenzen, in denen Muchas Filmstil sich eher als leicht parodistisch entpuppte und demnach als keineswegs der dokumentarischen Objektivität verpflichtet. Im Zeitungskiosk lernen wir Mucha gegen Ende des Films als Filmemacher kennen, für den das eigentliche Zentrum des neuen Europas nicht so sehr an irgendeinem x-beliebigen geografischen Mittelpunkt festzumachen ist, sondern an den menschlichen Subjekten, auf die er während seiner Reise durch Mitteleuropa an den verschiedenen vermeintlichen Mittelpunkten des Kontinents mehr oder weniger zufällig stößt. Größtenteils (und trotz einigen unglücklichen Ausnahmefällen, in denen Muchas Kamera zu jener für so manchen Dokumentarfilm charakteristischen Objektivierung seiner Subjekte tendiert, die Seeßlen treffend als “mitleidigen Sadismus” bezeichnet) geht der Filmemacher seinen menschlichen Subjekten gegenüber eher auf Distanz. Während bei der Verfilmung des mitteleuropäischen Milieus von Mucha beispielsweise durchaus extreme Großaufnahmen angewendet werden, um (wie wir in der Anfangssequenz bereits sahen) die Widersprüche mitteleuropäischer Lebenswirklichkeit in ihrer ganzen Absurdität hervortreten zu lassen, greift der Regisseur bei seinen menschlichen Subjekten mit Vorliebe auf die Halbtotale zurück: auf eine Kameraeinstellung also, die zumindest tendenziell eine respektvolle Distanz bewahrt. Immer wieder schafft Muchas Kamera durch eben diese Distanz in der Beziehung zwischen Kamerafrau, Regisseur und menschlichem Subjekt interkulturelle Zusammenhänge, die es seinen Gesprächspartnern erlauben, sich selbst einem unbekanntem Kinopublikum weniger als Objekt mitleidigen Mitgefühls vorzustellen, sondern vielmehr als Subjekt einer aktiven, mal ernsthaften, mal halbironischen Selbstinszenierung (“Oh Susanne, ist das Leben wunderschön – aber nicht bei uns”).

So wird nun zusammenfassend nicht nur die ukrainische Provinzstadt Rachiv, eine Kleinstadt an der entferntesten Peripherie Europas, als bestimmend dargestellt für eine zeitgemäße europäische Identität; als Europas symbolischer, aber keineswegs nachweislich sein wissenschaftlich-geografisch festzulegender Mittelpunkt. Muchas Film, und vor allem

sein kinematografischer Umgang mit den Bewohnern Rachivs, dürften außerdem als Beispiele eines im heutigen deutschen Film oft zu beobachtenden Versuchs verstanden werden, neue filmische Umgangsformen mit Deutschlands mittel- und osteuropäischen Nachbarn zu erproben. So wurde der Film demgemäß bei seiner Premiere auf der Berlinale 2004 allseits von deutschen Kritikern hochgelobt, und dies trotz der Feststellung mancher ausländischer Beobachter – etwa des polnischen *Gazeta Wyborcza* –, das Europa östlich der Oder biete für ein deutsches Publikum “äusserst exotisches Terrain” (Sobolewski 2004). Begrüßenswert erschien den deutschen Kommentatoren etwa der *Frankfurter Rundschau*, der *taz*, des Filmbranchenorgans *Filmdienst* u.a. die Tatsache, dass Muchas Film sich keineswegs in den Dienst derjenigen Selbstbildnisse deutschsprachiger Länder stellte, in denen, so Ines Kappert, “man sich satt europäisch (gibt) und sich siegesgewiss an den Gedanken (klammert), wenigstens in einem Koordinatensystem das Zentrum zu stellen” (Klappert 2004). Die Tatsache, dass es gerade Muchas Film war, der den Kernpunkt einer im Mai 2004 vom Goethe-Institut in Zusammenarbeit mit der deutschen Botschaft Washington organisierten Veranstaltung anlässlich des EU-Beitritts 10 neuer mittel- und osteuropäischer Länder bildete, zeugt vielmehr von einer andauernden Ambivalenz auch auf höchster kulturpolitischer Ebene bezüglich der Stellung Deutschlands auf einem rasch sich wandelnden Kontinent. Auch wenn, wie beispielsweise der Historiker Gregor Schöllgen behauptet, die deutsche Wiedervereinigung 1990 Deutschland den Weg zu einer politisch-wirtschaftlichen Vormachtstellung innerhalb Europas geebnet hat, so lässt die Washingtoner Veranstaltung Schöllgens Feststellung, seit 1990 habe Europa “wieder einen Mittelpunkt: Deutschland”, zumindest aus kultureller Sicht voreilig erscheinen (Schöllgen 2004: 11). Die Wahl von Muchas Film seitens des Goethe-Instituts als Vorzeigeobjekt für eine zeitgenössische deutsch-europäische Kulturpolitik lässt eher auf eine gewisse Ratlosigkeit deutscher kultureller Akteure den Beitrittsländern gegenüber schließen. Wie der *filmdienst*-Kritiker Michael Kohler zu Recht feststellt, tritt in Muchas Film keineswegs Deutschland als Mittelpunkt Europas in Erscheinung. Die Mitte bleibe vielmehr sowohl hier als auch überhaupt in einer verwirrend rasch sich umgestaltenden europäischen Kulturlandschaft “Europas blinder Fleck” (Kohler 2004).

Die Vorführung von *Die Mitte* in Washington als “deutschem” Prestigeobjekt ersten Ranges verweist aber sehr wohl auf eine zweite Schlussfolgerung bezüglich von Muchas

Film. Vom Produktionsstandpunkt aus gesehen gilt *Die Mitte* eindeutig als deutsches Produkt. Der Film konnte beispielsweise erst durch vielfältige Unterstützung diverser deutscher Filmfonds entstehen, darunter die Filmförderung Hamburg, die Hessische Filmförderung, der Fernseh-Fonds Nordrhein-Westfalen, das Kuratorium junger deutscher Film. In vielfacher Hinsicht steht der Film jedoch paradigmatisch als Fallbeispiel für eine postnational zu verstehende "deutsche" Filmlandschaft, zu deren Merkmalen unter anderem zählen: erstens ein reges *knowledge transfer* zwischen national verankerten Filmindustrien (so besuchte der polnische Regisseur Mucha eine deutsche Filmschule und versammelte für *Die Mitte* um sich herum ein transnationales Team – deutsche Kamerafrau, ost-west-europäische Crew); zweitens eine für deutsche Kinoverhältnisse ungewöhnliche sprachliche und kulturelle Vielfalt (geplaudert wird dementsprechend in Muchas Film abwechselnd auf Deutsch, Englisch, Ukrainisch, Polnisch, Jiddisch, Rumänisch u.dgl. mehr); und drittens und letztlich auch ein reicher Fundus an Bildern und Erzählmustern, sowie eine um sich greifende Neugierde um die neu zu erschließenden symbolischen Territorien eines im Aufbruch befindlichen Kontinents.<sup>3</sup> Dass die filmische Suche nach neuen Mittelpunkten jedoch auch in Ratlosigkeit enden kann, bezeugt Mucha schließlich in der Abschlusszene seines Films. Dort trifft der Filmemacher auf ein schweizerisches Pärchen, das "bewaffnet mit Handbuch und GPS-Ordnungsgerät" die echten Koordinaten der europäischen Mitte gefunden zu haben behauptet.<sup>4</sup> Letztendlich verläuft sich das Paar jedoch im Dickicht der Wälder nahe beim litauischen Vilnius. "Wo seid Ihr?" ruft der Regisseur. Überblendung ins Schwarze. Ende.

## Literatur

Anderson, Benedict (1983) *Imagined Communities. Reflections on the Origins and Spread of Nationalism*. London: Verso.

Aniot, Wtodek; Byrnes, Timothy A.; Iankova, Elena A. (1997) Poland: returning to Europe. In: Katzenstein 1997, 39-100.

Bergfelder, Tim (2005) National, transnational or supranational cinema? Rethinking European film studies. *Media, Culture & Society* 27, 315-31.

---

<sup>3</sup> Zu transnationalen Tendenzen im deutschen Film siehe auch Halle 2002 und Bergfelder 2005.

<sup>4</sup> Siehe auch Hallensleben 2004.

- Dannenberg, Thelka (2004) Stanislaw Mucha sucht *Die Mitte* Europas. *perlentaucher.de*, 13 February <http://www.perlentaucher.de/artikel/1395.html> (accessed 15 May 2006).
- Halle, Randall (2002) German film, aufgehoben: ensembles of transnational cinema. *New German Critique* 87, 7-46.
- Hallensleben, Silvia (2004) Ach, Europa! Findlinge im Nirgendwo: Stanislaw Muchas *Die Mitte* sucht das Zentrum des Kontinents. *Der Tagesspiegel*, 27 May.
- Hell, Julia; von Moltke, Johannes (2005) Unification effects: imaginary landscapes of the Berlin Republic. *The Germanic Review* 80, 74-95.
- Katzenstein, Peter (ed.) (1997) *Mitteleuropa. Between Europe and Germany*. Oxford: Berghahn.
- Klappert, Ines (2004) Scheusal Europa. *Die Tageszeitung*, 29 May.
- Kohler, Michael (2004) *Die Mitte*. *film-dienst* 10, 13 May.
- Seeßlen, Georg (2005) Marsch in die Mitte. Anmerkungen zur Renaissance des politischen Dokumentarfilms. *epd Film* 22, 22-25.
- Schöllgen, Gregor (2004) *Der Auftritt. Deutschlands Rückkehr auf die Weltbühne*. Berlin: Ullstein.
- Sobolewski, Tadeusz (2004) Die Berlinale entdeckt Europa. *Gazeta Wyborcza*, February 11.

### Filmografie

- Die leere Mitte* (Hito Steyerl, 1998). Berlin-Mitte nach dem Mauerfall: eine ostasiatisch-deutsche Filmemacherin geht den in der Post-Wende Zeit neu aufgedeckten Spuren jüdischer Geschichte nach.
- Lola und Bilidikid* (Kutlug Ataman, 2000). Geschichten aus der schwulen Subkultur eines multi-ethnischen Berlins. Der Film endet als Road-Movie, in dem die Protagonisten auf den Straßen Berlins ihren Wunschträumen vom besseren Leben in der türkischen Heimat vergeblich nachrennen.
- Im Juli* (Fatih Akin, 2000). West-Ost Road-Movie: Junges Paar aus Hamburg findet auf der Reise über Ost- und Mitteleuropa in die Türkei zueinander.
- Südostpassage* (Ulrike Ottinger, 2002). Dokumentation des Umwälzungsprozesses in Südosteuropa (Polen, Tschechien, der Slowakei, Rumänien, Bulgarien, der Ukraine, der Türkei) seit 1990.
- Mittendrin* (Marco Wilms, 2003). Berlin-Mitte in seiner Entwicklung von "Ort der sozialen Utopie" in den Monaten nach dem Mauerfall, bis hin zur Vermarktung der Mitte im heutigen Berlin als Image und Markennamen.

- Gegen die Wand* (Fatih Akin, 2004). Goldener Bär, Berlinale 2004. Zwei in Hamburg lebende Deutsch-Türken lernen sich nach beiderseitigen Selbstmordversuchen in einer psychiatrischen Klinik kennen. Ihr Weg in die Partnerschaft sowie ihre "Rückkehr" in die Türkei zeichnen die verschiedenen Stadien einer neuen Identitätsfindung zwischen zwei Kulturen ab.
- Heimkehr* (Damir Lukacevic, 2004). Zerschlagen einer in Deutschland lebenden kroatischen Familie.
- Mondlandung* (Till Endemann, 2004). Deutschrusse aus Kasachstan empfindet seine Ankunft in Deutschland als "Crash-Landung".
- PiperMint...Das Leben möglicherweise* (Nicole-Nadine Deppé, 2004). Ausflug eines Geschwisterpaares an die kroatische Küste.
- Schultze gets the Blues* (Michael Schorr, 2004). Road-Movie: deutscher Rentner entdeckt eine neue Liebe zu US-amerikanischer (Cajan) Volksmusik und reist seinem Wunschtraum eines besseren Lebens durch öde osteuropäische Landschaften und weiter westlich bis nach Louisiana nach.
- Status Yo!* (Till Hastreiter, 2004). Musical mit deutschem HipHop, in dem es um das Zusammenleben der verschiedenen Ethnien Berlins geht (Deutsche, Kroaten, Türken, Japaner).
- Yugotrip* (Nadya Derado, 2004). In Köln lebender Bosnier wird zum Opfer seiner Bürgerkriegstraumata.
- Die Mitte* (Stanislaw Mucha, 2004).

### **Biographische Angabe**

Erica Carter is Professor and Head of German Studies at the University of Warwick. Her publications include *How German is She? Postwar West German Reconstruction and the Consuming Woman* (University of Michigan Press 1997); *The German Cinema Book* (co-edited with Tim Bergfelder & Deniz Göktürk, BFI 2002); and *Dietrich's Ghosts. The Sublime and the Beautiful in Third Reich Film* (BFI 2004).