

Christine Gölz · Alfrun Kliems (Hg.)

# SPIELPLÄTZE DER VERWEIGERUNG

Gegenkulturen im östlichen Europa  
nach 1956

**ELEKTRONISCHER  
SONDERDRUCK**



2014

BÖHLAU VERLAG KÖLN WEIMAR WIEN

# Inhalt

Christine Gözl & Alfrun Kliems

<b>Vorwort. Spielplätze der Verweigerung? Gegenkulturen im östlichen Europa nach 1956</b> .....	9
---	---

## *Verweigerungsspiele. Alltag, Sozialismus, Underground*

Zornitza Kazalarska

<b>Reicht das für ein Gedicht? Strategien der Sinnverweigerung in der tschechischen Alltagspoesie um das Jahr 1956</b> .....	25
--	----

Rüdiger Ritter

<b>Jazz im Staatssozialismus. Ein Spielplatz der Verweigerung?</b> .....	49
--	----

Heinke Fabritius

<b>Zorka Ságlová und <i>The Plastic People of the Universe</i>. Netzwerke des böhmischen Underground: Aktion – Musik – Land Art</b> .....	66
---	----

Gal Kirn

<b>Die politische Ästhetik des Neuen jugoslawischen Films. Zwischen sozialistischer Modernisierung und cineastischem Modernismus</b> .....	84
--	----

Christine Gözl

<b>Underground goes Pop. Octobriana, der Kalte Krieg und ein verlorenes Spiel</b> .....	106
---	-----

Agnieszka Couderq

<b>Die <i>Orange Alternative</i>. Von der dialektischen Kunst des Happenings, politische und soziale Veränderungen herbeizuführen</b> .....	129
---	-----

## *Vergangenheit neu. Umschreiben, Aufwerten, Verteidigen*

Laura Burlon

<b>Klassiker entgleisen. Paweł Demirskis Umgang mit kanonischen Texten</b> .....	155
--	-----

Matteo Colombi

<b>Andere Geschichten. Das Nachleben der Partisanen in der slowenischen Kunst und Literatur</b> .....	174
---	-----

6 | Inhalt

Dominik Bartmanski Ein p/ostmodernes Totem. Wie man als kommunistische Ikone den Kommunismus überdauert .....	202
Mary Dellenbaugh Die Stigmatisierung Berlin-Marzahns. Kulturelle Hegemonie des Westens im vereinten Deutschland .....	222
Silviu Aldea Transformationen postsozialistischer Stadtlandschaften. Zur Neuinterpretation der sozialistischen Architektur .....	238
 <i>Blöd-Sinn. Provokation, Subversion, Affirmation</i>	
Raoul Eshelman Der performatistische Narr und die Wiederkehr des Subjekts. Narren als Epochenträger in der osteuropäischen Kultur .....	265
Réka Gulyás Auf einen Narren folgen Hunderte. Idioten, Verrückte und Narren in der ungarischen Filmkunst .....	282
Zoran Terzić Kritik des Primitivismus. Zu Figuren der Einfältigkeit in der (post)jugoslawischen Kulturproduktion .....	304
Ulrike Heine Stëb, Idiotie, Provokation? Die künstlerische Strategie der <i>Blue Noses</i> in der Diskussion .....	317
 <i>Farbtafeln</i> .....	 337
Anna Hodel Figur(ation)en der Verkehrung und permanente Liminalität. Vom jugoslawischen zum postjugoslawischen Film .....	353

**Art/Protest. Aktiv, Kritisch, Käuflich**

David Williams

„Kinda-hegemonic, kinda-subversive“.

Ulrich Seidls *Import/Export* und die Geoästhetik (ost-)europäischer Tristesse ..... 377

Stephan Krause

Verweigerungsspiele? Über zeitgenössisches (politisches) Schreiben

bei Lajos Parti Nagy und Péter Esterházy ..... 392

Henrike Schmidt

Abstieg als Ausstieg? Der Obdachlose als *role model* in

der bulgarischen Literatur der Transformationszeit ..... 419

Matthias Schwartz

„Jestem bogiem“. Rebellion und Frustration in junger polnischer Literatur ..... 444

Matthias Meindl

Der *Kunst-Aktivismus* und seine Kritik. Die Gruppe *Vojna* – ein Beispiel ..... 465

Abbildungsnachweise ..... 493

Die Autorinnen und Autoren ..... 495

Register ..... 499

Anna Hodel

## Figur(ation)en der Verkehrung und permanente Liminalität

### Vom jugoslawischen zum postjugoslawischen Film

My old country claimed to be a social experiment; it looked more like a mix of prison and circus. Working in film qualifies you for all sorts of surprises – parallel realities, interplay between chaos and order, praxis and megalomania, corruption and vulnerability. [...] You could explain ex-Yugoslavia as an editing disaster – a chain of rough cuts in the hands of incompetent editors and frightened directors. This now defunct country, that I still consider my own, was going through zombie-like morphological convulsions.  
Dušan Makavejev, 2001<sup>1</sup>

Ich versuchte ein Leben lang, eine Komödie zu machen, aber es hat nie geklappt, weil in mir zu viel Tragisches ist. [...] Es ist stets eine Kombination von Komik und Tragik, alle meine Filme wurzeln in der Erkenntnis, dass die Welt nie so ernst gewesen ist, wie die Kommunisten dachten. [...] Und irgendwo da, im Rhythmus, der vom Gebären und Sterben bestimmt wird, [...] dort siedle ich diesen meinen Sinn für Humor an und der rettet mich auch vor einer tragischen Weltsicht. [...] Ich habe das Gefühl, ein Kino zu erben, das sehr nah am Zirkus ist, wo alles gleichzeitig sehr gefährlich, sehr attraktiv und sehr lustig ist.  
Emir Kusturica, 2004<sup>2</sup>

### Verrückte, Exzentrikerinnen, Einfaltspinsel

Im jugoslawischen und postjugoslawischen Film besteht eine auffällige Häufung an grotesken Szenerien, die von verrückten, exzentrischen, seltsam-abartigen, närrisch-lustigen, einfältigen und anderen „verkehrten“ Figuren bevölkert werden: Ein an Verfolgungswahn leidender Spion, eine Familie sich gegenseitig an die Kehle springender Totengräber, eine an der Unaufrichtigkeit des Schauspiels leidende Schauspielerin, bourgeoise Kommunistinnen und Kommunisten mit Hang zur kollektiven Melancholie stellen das Ensemble der im Folgenden betrachteten Filme. Diese

1 MAKAVEJEV, Dušan: Parallel Realities. In: Afterimage 28,4 (2001), S. 8.

2 KUSTURICA, Emir: Interview mit Emir Kusturica. In: Underground. DVD-Video, Arthouse 2004; dort „Extras“.

Figuren befinden sich in einem von Gegensätzen – Tragik und Komik, Erniedrigung und Heiterkeit – geprägten paradoxen Ausnahmezustand, der endlose, trancehafte Festivitäten, jederzeit aber auch Schauer und Gewalt bedeuten kann.

Der hierfür heute bekannteste (ex-)jugoslawische Regisseur ist Emir Kusturica, dessen Filme auch mit François Rabelais, Hieronymus Bosch oder Federico Fellini verglichen wurden.<sup>3</sup> Kusturica ist indes längst nicht der einzige Filmschaffende aus (Ex-)Jugoslawien, der der Geschichte des eigenen Landes mit schwarzem Humor und karnevalesker Provokationslust begegnet. Im Zentrum der folgenden Ausführungen, in denen „Jugoslawien im Film“ bzw. „als Film“ von den späten 1960er-Jahren bis in die Gegenwart betrachtet und dafür Filmbeispiele aus der sozialistischen und der postsozialistischen Zeit verglichen werden, steht nicht die (spekulative) Frage nach einem spezifisch jugoslawischen Ursprung dieses Humors. Von Interesse sind stattdessen die verschiedenen, für diese Filme zentralen Figur(ation)en der Verkehrung, in denen sich ideologische und ästhetische Dimensionen verquicken und die jeweils subversives und/oder therapeutisches Potenzial in Bezug auf die Geschichte Jugoslawiens bereithalten. Ausgangspunkt der Beobachtungen ist die These, dass jugoslawische Filmemacher Ende der 1960er-, Anfang der 1970er-Jahre ein an einer konkreten politischen und kulturellen Situation geschärftes (filmisches) Zeichensystem der Verkehrungen schufen, das in ähnlichen Formen bis heute bespielt wird. Dies geschieht vielleicht nicht zuletzt auch aus kommerziellen Gründen,<sup>4</sup> bedeutet aber trotzdem immer eine (selbst-)kritische sowie (selbst-)ironische Positionierung gegenüber den verschiedenen politischen und gesellschaftlichen Diskursen Jugoslawiens einerseits und eine intensive mediale Selbstreferenzialität andererseits.

### Verkehrung und (permanente) Liminalität

Der Begriff der Verkehrung, wie er hier verstanden werden soll, verweist auf den Wirkungsraum von Michail Bachtin und sein Konzept der „Lachwelt“ (*smechovoj mir*) als Verkehrung und Bloßstellung der offiziellen Welt und ihrer normativen Werte. Eine – für den hier vorliegenden kommunistischen Zusammenhang – interessante Ergänzung zu Bachtin verspricht die Ritualtheorie des britischen Anthropologen Victor Turner.<sup>5</sup>

3 Vgl. IORDANOVA, Dina: *Cinema of Flames. Balkan Film, Culture and the Media*. London 2001, S. 112.

4 Es ist nicht abzustreiten, dass sich eine solche Art von tragikomischem Humor als publikumstauglich erwiesen hat. Die Frage, inwiefern Filme wie beispielsweise die von Kusturica einem „Balkanismus“ Vorschub leisten, steht nicht im Zentrum des Aufsatzes, soll aber im Abschnitt *Kusturicas Zirkus* trotzdem kurz angesprochen werden.

5 Zwischen Michail Bachtin und Victor Turner scheinen keine direkten Verbindungen zu bestehen. Trotzdem ist eine theoretische Verwandtschaft nicht zu übersehen. So stellt z. B. Rainer Gulding fest, dass beide den subversiven und hybriden Aspekt der Grenze betonen, beide sich explizit auf

Renate Lachmanns Beobachtung, Bachtins Werk stehe stets im Zeichen der Konkurrenz zwischen kulturdeskriptiver und weltanschaulicher Einstellung,<sup>6</sup> trifft ebenso auf Turner und seine Überlegungen zum Ritual zu: Bachtin und Turner gehen im Kern von binären Konstanten der menschlichen Kultur- bzw. Sozialgeschichte aus. Während bei Bachtin der „offiziellen Kultur“ die „Lachkultur des Volkes“ gegenübersteht,<sup>7</sup> ist Turners Ritualtheorie von der Dichotomie „Struktur“ – „Antistruktur“ geprägt. Die Antistruktur, die Turner als spielerisch-theatralische Verkehrung sozialer Strukturen und als Entblößung gängiger gesellschaftlicher Koordinaten und Ordnungsprinzipien beschreibt,<sup>8</sup> bleibt indes nicht nur Gegenprinzip, wie Bachtins Lachwelt vorwiegend zu interpretieren ist, sondern eröffnet – in der Schwellenphase – einen neuen Raum: die „Liminalität“. Der liminale Raum stellt ein ambivalentes Gleichgewicht von Ordnung und Unordnung, Erniedrigung und Heiligkeit dar.<sup>9</sup>

Turners Aufmerksamkeit gilt sodann einer konkreten sozialen Frage: Im liminalen Raum entstehen, so seine These, alternative ent- oder antihierarchische Gesellschafts- und Lebensformen, die von Gleichheit und Freiheit, aber auch von Ambivalenz und Polyperspektivität geprägt sind. Turner nennt sie „Communitas“.<sup>10</sup> Über sein ursprüngliches Material (die Riten der Ndembu im Kongo) hinaus untersucht Turner unter dem Begriff der „Communitas“ verschiedene gesellschaftliche Transitions- und Randphänomene wie Hofnarren, Häretiker, Heilige und Hippies, die er alle zu den liminalen Phänomenen zählt. Für sie ist die Bedeutungspolarisation zwischen einem moralisch-sozialen und einem körperlich-anatomischen Pol charakteristisch.<sup>11</sup>

---

Rabelais beziehen und beide mit dem Grotesken und der Utopie arbeiten. Vgl. GULDING, Rainer: Körpermetaphern: Zum Verhältnis von Politik und Medizin. Würzburg 2000, S. 136.

6 LACHMANN, Renate: Vorwort. In: BACHTIN, Michail: Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur. Hg. v. Renate LACHMANN. Frankfurt am Main 1995, S. 7–46, hier 19.

7 BACHTIN, Michail: Die Ästhetik des Wortes. Frankfurt am Main 1979, S. 346: „Wir beobachten also das Aufeinanderprallen und die Wechselwirkung zweier Welten: der völlig legalisierten offiziellen, von Rängen der Uniformen geprägten Welt [...] und einer Welt, in der alles lächerlich und unseriös ist, in der nur das Lachen seriös ist.“

8 TURNER, Victor: Das Ritual. Struktur und Antistruktur. Frankfurt am Main–New York 2005, S. 96: „Es ist, also ob hier zwei Haupt-Modelle‘ menschlicher Sozialbeziehungen auftauchen [...]. Das erste Modell stellt Gesellschaft als strukturiertes, differenziertes und oft hierarchisch gegliedertes System politischer, rechtlicher und wirtschaftlicher Positionen mit vielen Arten der Bewertung dar [...]. Das zweite Modell, das in der Schwellenphase deutlich erkennbar wird, ist das der Gesellschaft als unstrukturierte oder rudimentär strukturierte und relativ undifferenzierte Gemeinschaft, comitatus, oder auch als Gemeinschaft Gleicher [...].“

9 Ebd., S. 96.

10 Ebd., S. 125: „Communitas dringt in der Liminalität durch die Lücken der Struktur, in der Marginalität an den Rändern der Struktur und in der Inferiorität von unterhalb der Struktur ein. Sie gilt beinahe überall als sakral oder ‚heilig‘, vielleicht weil sie die Normen, die strukturierte und institutionalisierte Beziehungen leitet, überschreitet oder aufhebt und von der Erfahrung beispielloser Kraft begleitet ist.“

11 Ebd., S. 108.

Nun ist sowohl Bachtins als auch Turners Anti- oder Ausnahme-Konzeptionen ein utopisches Potenzial inhärent, die „Ahnung einer anderen Welt“. Wenn Turner in seiner Erforschung des liminalen Raums alternative Gesellschaftsentwürfe analysiert, kommt er interessanterweise auch auf die kommunistische Ideologie zu sprechen. Es existiert in Turners Schriften die Vorstellung einer „permanenten Liminalität“, die er in sogenannten „ideologischen Communitates“ findet.<sup>12</sup> „Ideologische Communitates“ (die sich von „spontanen“ und „normativen Communitates“ unterscheiden) sind Versuche, eine alternative, egalitäre Gesellschaft zu stabilisieren, wie sie sich nicht nur in den Ideologien von Jean-Jacques Rousseau und den Hippies, sondern auch in denjenigen von Karl Marx finden.

Die „permanente Liminalität“ ist demnach als eine Mischung aus theatralisch-spielerischer, formbewusster Gesellschaftskritik und gelebter Utopie zu betrachten. Ein Raum, den – je nach Perspektive – solche Figuren wie Verrückte, Exzentrikerinnen und Einfaltspinsel nicht nur bewohnen, sondern den sie auch erst sichtbar und wirksam machen – mittels verschiedener Verkehrsstrategien.

Den Verkehrsstrategien und Liminalitätsfigur(ation)en soll nun in einer Reihe von Filmen des kommunistischen und postkommunistischen Jugoslawien nachgegangen werden, um ihre Formen und Funktionen (innerhalb der Filme und innerhalb der Gesellschaft) und ihre Entwicklung zu betrachten. Dabei geraten besonders die Kategorien des Kritischen, des Utopischen und des Ambivalenten in ihren gegensätzlichen Bedingtheiten sowie Widersprüchlichkeiten ins Blickfeld. Die für die Analyse ausgewählten Filme entstammen drei Phasen, dem *Novi Film* (Neuer jugoslawischer Film), den 1980er-Jahren und der postkommunistischen Zeit. Sie verbindet nicht nur, dass sie auf dem Territorium (Ex-)Jugoslawiens entstanden sind, sondern auch, dass sie Jugoslawien als zentralen Bezugspunkt haben und sich kritisch-grotesk mit seiner jeweiligen Gegenwart oder Vergangenheit auseinandersetzen.<sup>13</sup>

12 Ebd., S. 129.

13 Iordanova bestimmt die kritische Auseinandersetzung mit Jugoslawien als allgemeines Charakteristikum des „historischen Balkanfilms“. – IORDANOVA: *Cinema of Flames* (wie Anm. 3), S. 90: „Um einen passenden Umgang mit den (historischen) Konflikten zu finden, hat der historische Balkanfilm oft zum Genre der Satire Zugriff genommen.“ – Ohne die Begriffe endgültig definieren zu wollen, sollte man meiner Meinung nach hier das Groteske dem Satirischen vorziehen, zumindest dann, wenn man Satire als etwas versteht, das sich innerhalb eines bestehenden normativen Strukturrahmens abspielt und diesen stützt, während das Groteske, z. B. das Karnevaleske, einen normativen Strukturrahmen transzendiert und sogar auszulöschen imstande ist.

## Polemisch-ideologische Initiationen

Der auch im Westen bekannte Film *WR – Misterije organizma* (*WR – Die Mysterien des Organismus* – Jugoslawien 1971) von Dušan Makavejev<sup>14</sup> und das weniger bekannte Werk *Uloga moje porodice u svetskoj revoluciji* (*Die Rolle meiner Familie in der Weltrevolution* – Jugoslawien 1971) von Bato Čengić sind zwei für den *Neuen jugoslawischen Film* typische Produktionen. Mit dem *Novi film* (Neuer Film) oder auch *Crni film* bzw. *Crni talas* (Schwarzer Film bzw. Schwarze Welle) wird eine Phase des jugoslawischen alternativen Kinos bezeichnet,<sup>15</sup> die im Zuge der politischen und kulturellen Öffnungsbewegungen (politika popuštanj) Ende der 1960er-Jahre entstand.<sup>16</sup> Der *Neue jugoslawische Film* wandte sich gegen den ideologischen Dogmatismus, um stattdessen das Individuum, seine Selbstbestimmung und Kreativität ins Zentrum zu stellen.<sup>17</sup> Auch wenn im Zeichen des *Neuen jugoslawischen Films* viele sehr verschiedene Filme entstanden, verband sie alle die Suche nach einer produktiveren, kreativeren und humaneren Form des Sozialismus.<sup>18</sup> Was die Form dieser Filme betrifft, so

14 Während der Film in Jugoslawien verboten wurde, erhielt er in Cannes den Buñuel-Preis. Vgl. HAUCKE, Lutz: *Nouvelle Vague in Osteuropa? Zur ostmittel- und südosteuropäischen Filmgeschichte 1960–1970*. Berlin 2010, S. 87.

15 Zu den Begriffen: *Novi film* war die Selbstbezeichnung der Filmschaffenden, *Crni film* oder *Crni talas* kam erst später als politische Disqualifikation der betreffenden Regisseure auf. Vgl. ŠIJAN, Slobodan: *Crveno i crno u knjizi crni talas* Grega DeCuir a Jr.a [Das Rote und das Schwarze im Buch *Schwarze Welle* von Greg deCuir Jr.]. In: DECUIR, Greg, Jr.: *Yugoslav Black Wave. Polemical Cinema from 1963–72 in the Socialist Federal Republic of Yugoslavia*. Belgrade 2011, S. 7–15, hier 7. – Zur *Schwarzen Welle* siehe auch Gal Kirns Beitrag in diesem Band.

16 Im Zuge dieser Politik wurden Reformen im politischen und im kulturellen Leben durchgeführt: Dezentralisierung der politischen Kontrolle, Stärkung der Autonomie der einzelnen Republiken, ökonomische Reformen hin zu einer partiellen Marktwirtschaftlichkeit, verstärkte Selbstverwaltung und Demokratisierung der sozialen und kulturellen Bereiche. Einerseits sollten diese Reformen die Wirtschaft stärken, andererseits die drängende Nationalitätenfrage ein erneutes Mal beruhigen. – Zu den Auswirkungen dieser Reformen auf das kulturelle Leben vgl. ŠIJAN: *Crveno i crno* (wie Anm. 15), S. 11–13. – HAUCKE: *Nouvelle Vague in Osteuropa?* (wie Anm. 14), S. 77–79. – VEŠIĆ, Jelena/GRLJA, Dušan: *Research Notes: The Case of Students Cultural Centre – Belgrade in the 1970s*. In: *Život umjetnosti. Časopis za suvremena likovna zbivanja* 82 (2008), S. 67–79, hier S. 72–74. – BATOVIĆ, Ante: *The Balkans in Turmoil – Croatian Spring and the Yugoslav position between the Cold War Blocs 1965–1971*. In: *LSE Cold War Studies Programme* (2003), <http://www2.lse.ac.uk/IDEAS/publications/workingpapers/batovic.pdf> (Letzter Zugriff: 23.09.2012).

17 Der Regisseur Dušan Stojanović formulierte dies wie folgt STOJANOVIĆ, Dušan: *Velika avantura filma* [Das große Filmabenteuer] (1969). Beograd 1998, S. 82: „I dare say, that in the present historical moment our new film is not ‚socially engaged‘. [...] Instead our cinema is ruled by a free, independent, personal, even anarchist, spirit. [...] Free creative mind is gradually winning over the bureaucratized mind, the latter losing the cover which hides dogmatic contents, inherited over the long years of preaching to the Yugoslav arts.“ Vgl. dazu LEVI, Pavle: *Disintegration in Frames. Aesthetics and Ideology in the Yugoslav and Post-Yugoslav Cinema*. Stanford/CA 2007, S. 16–18.

18 DECUIR, Greg, Jr.: *Yugoslav Black Wave. Polemical* (wie Anm. 15), S. 85.

sind am auffälligsten ihr unorthodoxer, experimenteller Stil und ihre Abwendung von konventioneller, linearer Narrativität, womit sie gegenüber dem Sozialistischen Realismus und dem klassischen Partisanenfilm eine kritische Haltung offenbaren.<sup>19</sup> Form und Inhalt gehen dabei Hand in Hand: Mittels einer enthierarchisierten Narration soll eine enthierarchisierte Gesellschaft dargestellt werden. Trotz der relativen kulturpolitischen Offenheit dieser Zeitphase war der Akzeptanz gegenüber solchen Experimenten Grenzen gesetzt. Beide im Folgenden näher zu betrachtenden Filme wurden kurz nach ihrer Entstehung verboten.

*Die Rolle meiner Familie in der Weltrevolution* von Bato Čengić ist die Verfilmung des gleichnamigen Romans von Bora Ćosić aus dem Jahr 1969 und nimmt Bezug auf die Theaterversion, die 1970 zur Aufführung kam. Der Roman, obwohl ursprünglich im Samizdat und mit den Worten Ćosićs beinahe nur „als Witz“ gedruckt, erhielt 1970 den begehrten NIN-Preis. Die Theateraufführung im gleichen Jahr wurde zwar nicht direkt verboten, aber allmählich unterdrückt, während der ein Jahr später fertiggestellte Film von Anfang an „im Bunker“ landete, wie Ćosić in einem Interview formulierte.<sup>20</sup> Auch wenn sich diese unterschiedliche Traktierung kaum abschließend erklären lässt,<sup>21</sup> ist die mehr als kritische Haltung des Films gegenüber dem sozialistischen Jugoslawien sofort augenfällig – auf inhaltlicher wie auf ästhetischer Ebene.

Wie der Roman erlangt auch der Film seine besondere Stärke in der Energie freisetzen- den Kollision gegensätzlicher Sprach- und Kulturmuster, die das Wirken institutionalisierter und dogmatischer Sprache (wie es die kommunistische ist) entblößt. Bereits der Titel des Films verweist auf das Prinzip der Verbindung von *a priori* Nichtvereinbarem: die Weltrevolution als offizieller, kollektiver Raum und der private, individuelle Raum „meiner“ Familie, die als „reaktionäre bürgerliche Zelle“ im neuen System natürlich verdrängt werden sollte, hier nun aber im Zentrum steht. Damit hat der Film, der die

19 Vgl. etwa ebd., S. 85f. – Auch HAUCKE: *Nouvelle Vague in Osteuropa?* (wie Anm. 14), S. 67.

20 Ćosić, Bora: *Avangarda se polako obnavlja* [Die Avantgarde erneuert sich langsam]. In: *knjizevnost.org*, <http://www.knjizevnost.org/?p=1160> (Letzter Zugriff: 14.07.2013): „Das Theaterstück war zu dieser Zeit sehr provokativ, weil es ideologische Muster des damaligen Jugoslawien angriff. Es handelte vom Kriegs- und Nachkriegsbelgrad und war eine Kritik nicht nur an die Adresse der Besatzungsmacht, sondern auch der Befreier, des neuen Gesellschaftssystems und der Vertreter der neuen Macht. Die Aufführung wurde zwar nicht direkt verboten, aber Schritt für Schritt in den Hintergrund gedrängt und nach 69 Aufführungen schließlich aus dem Programm genommen. Der gleichnamige Film, den zur selben Zeit Bata Čengić drehte, wurde verboten und in den Bunker verbannt.“ (Übersetzung A. H.).

21 DeCuir vergleicht die Toleranz gegenüber dem *Novi film* mit den Potemkin'schen Dörfern in Russland. Ziel der offiziellen Organe war es, dem Westen zu zeigen, dass in Jugoslawien ein liberaler Sozialismus herrsche, der sich nicht scheut, auch seine Unvollkommenheiten zur Schau zu stellen. Vgl. DECUIR: *Yugoslav Black Wave* (wie Anm. 15), S. 12. – Offensichtlich kannte aber auch diese Toleranz ihre Grenzen. Der Fall Ćosić ist ein gutes Beispiel für das Funktionieren der jugoslawischen „Zensur ohne Zensur“. Vgl. hierzu z. B. URBAN, Peter: *Zensur ohne Zensur*. In: *Die Zeit* vom 16.01.1970, <http://www.zeit.de/1970/03/belgrad-zensur-ohne-zensur> (Letzter Zugriff: 10.07.2013).

Assimilierungsversuche einer Belgrader Familie nach dem Zweiten Weltkrieg an die neue sozialistische Gesellschaftsordnung schildert (gleichzeitig aber in verschiedene Diskurse der Entstehungszeit des Filmes involviert ist),<sup>22</sup> nicht nur etwas Provokatives, sondern auch etwas befreiend Humoreskes, Kathartisches. So ist die närrische Perspektive der noch-bourgeoisen Familie dafür verantwortlich, dass die neuen Verhältnisse ständig missinterpretiert werden, wenn die Familienmitglieder z. B. dem Motto „Kommunismus ist die Kindheit der Menschheit“ zu Ehren mit sich selbst Kindergeburtstage veranstalten. Ihre unbedarfte Naivität, mittels derer sie – wie der Hofnarr in seinem Umkehrungsritual – als Untergebene ihre Übergebenen bloßstellen, macht den manipulierenden Charakter des neuen Systems sichtbar. So beispielsweise dann, wenn Parteifunktionäre, die von der Familie ganz im Zeichen ihrer versuchten Hinwendung zum neuen System freundlich aufgenommen werden, die Frauen der Familie der Reihe nach zu vergewaltigen versuchen. Neben der alles prägenden naiven Erzählperspektive erweisen sich einzelne Verkehrelemente als stilbildende Momente des Films, so ein sphärisches Lied im Hippie-Liebesliedton auf Geheimdienste (der Text beschränkt sich auf die gehauchten Abkürzungen „GPU, FBI, GESTAPO, Interpol, Scotland Yard, NKVD, CIA i OZNA“ und spielt im Hintergrund einer Folter- und Erschießungsszene) oder das Verspeisen von Stalins Kopf in Form einer Torte.<sup>23</sup> Szenen, die sich durch eine beunruhigende Mischung aus Ehrerbietung, Spott und Schauer auszeichnen.

Weitere zentrale Verfahren des Films, welche die Wirkung der Verkehrung als Methode zur kritisch-grotesken Auseinandersetzung mit der „offiziellen Kultur“ noch verstärken, sind Fragmentarisierung und Theatralisierung. Die Fragmentarisierung als Dehierarchisierung des Narrativs und als konsequente Konzentration auf Details statt auf größere Zusammenhänge resultiert in einer relativ losen Aneinanderreihung von bis zu Standbildern tendierenden isolierten Einzelszenen (so beispielsweise die porträtartige Vorstellung der Familienmitglieder zu Beginn des Films). Die Szenen werden von verschiedenen textuellen und bildhaften Leitmotiven durchzogen, die ein Repertoire von sich wiederholenden Variationen bilden (z. B. die immer wiederkehrende Rote-Armee-Patrouille oder die Massen an Beinprothesen, die der Großvater für den Fall der Fälle in seinem Schrank aufbewahrt). Sie unterstreichen im Ganzen die paradigmatische Diskontinuität des Films noch zusätzlich. Die Einstreuung fiktiver Dokumentaraufnahmen und intermedialer Zeichenanalogien (z. B. zu Sergej Ėjzenštejns Film *Oktjabr' – Oktober*) inszeniert auf nachdrückliche Weise Sinnzersplitterung und narrative sowie diegetische Ambivalenz. Der Film wendet sich mit

22 Darin besteht der größte Unterschied zwischen Film und Roman und es lässt sich vermuten, dass es auch diese Ebene war, die den Film für die Gesellschaft noch „untragbarer“ machte, als es der Roman bei seinem Erscheinen war: Im Film spielen die Gegenwart (Ende der 1960er-/Anfang der 1970er-Jahre) sowie der Diskurs um den jugoslawischen „dritten“ Weg, die Kritik am Stalinismus und der Einfluss der westlichen Kultur (z. B. Hippies) eine wichtigere Rolle als im Roman.

23 Wohl nicht von ungefähr zeichnet Bora Ćosić 1969 für die erste jugoslawische Adaption des *Hair-Musicals* (*Kosa*) in Belgrad verantwortlich.

diesen Methoden offensichtlich nicht nur gegen die traditionellere Narrativität des Sozialistischen Realismus, sondern auch gegen den monologischen Dogmatismus der kommunistischen Einparteiendiktatur à la Stalin.<sup>24</sup>

Neben dem Verfahren der Fragmentarisierung steht jenes der Theatralisierung, auf das bereits im Titel mit dem Wort *uloga* (Rolle) verwiesen wird; ein Wort, welches aus der Weltrevolution ein Schau- oder Rollenspiel macht. Nicht nur ist die Sprache der Figuren von einem ausgesprochenen Parolen- und Proklamationscharakter, wodurch erneut das Monologische adressiert wird.<sup>25</sup> Die Figuren lassen sich auch in ihrem Auftreten, ihrer Kleidung und in vielen ihrer Handlungen als betont theatralisch charakterisieren. Hier haben wir es mit einer doppelten Verkehrsstrategie zu tun: Einerseits ist die übertriebene Theatralität und oft groteske Schaubudenzauberei das künstlerische Mittel zur Entlarvung der offiziellen Ideologie, gleichzeitig wird es als Charakteristikum dieser offiziellen Ideologie selbst gesetzt. So wechseln Tanz- mit Kabarett- und Showszenen; Zirkustiere treten auf, die von den Kommunisten dressiert und vorgeführt werden (Zirkustiere sollen bis Kusturica ein zentrales Motiv bleiben); Wunder werden gewirkt im Namen der Partei (Kommunisten zaubern Hasen aus Hüten, hypnotisieren, machen Blinde sehend und Lahme gehend); Menschengruppen bewegen sich synchron und tragen knallrote Mäntel, als wäre der Kommunismus eine fröhliche Turnstunde. Der hier gezeichnete (jugoslawische) Kommunismus wird als permanenter Schwellenzustand inszeniert, in dem alle bisherigen Beziehungen und Logiken aufgelöst werden, ohne dass bereits neue stabilisiert wären. Dies löst Verwirrung und Sinnverlust einerseits, aber auch Kreativität und Freiheit andererseits aus; ein fragiles Gleichgewicht, das immer wieder durch den Einbruch von Gewalt bloßgestellt wird. Dem Körperlichen kommt dabei eine Schlüsselrolle zu. Es ist einerseits Gegenstand der Transformation und kreativen Neuschöpfung (vgl. z. B. die Revolutionstätowierungen der Jugendlichen), andererseits aber auch Plattform für Gewalt und Verlust, was die Kriegsverletzungen (v. a. die amputierten Beine) aber auch die Folterungen und sexuellen Übergriffe illustrieren.

---

24 Auf dieser Ebene weist sich der Film als „Diskussionsbeitrag“ in den Debatten der *Praxis*-Gruppe aus, einer Gruppe von Intellektuellen, die sich in den 1960er-Jahren rund um die Zeitschrift *Praxis* formierte und für einen moderateren, menschlicheren und pluralistischeren Sozialismus eintrat. Vgl. HAUCKE: *Nouvelle Vague in Osteuropa?* (wie Anm. 14), S. 83. – LEVI: *Disintegration in Frames* (wie Anm. 17), S. 17. – ŽABIĆ, Sarah D.: *Praxis, Student Protest and Purposive Social Action: The Humanist Marxist Critique of the League of Communists of Yugoslavia 1964–1975*. Masterthesis 2010, S. 117f., [http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc\\_num=kent1279565524](http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=kent1279565524) (Letzter Zugriff: 10.07.2013).

25 Im Roman endet fast jeder Satz mit einem Ausrufezeichen, in einer Exklamativ- oder Deklarativsatzstruktur also, auch wenn es sich um normale Aussagen oder gar um Fragen handelt. Der Film versucht dieses Verfahren aufzugreifen, indem die Figuren nicht nur Parolen, sondern oft auch bescheidene Aussagen deklamieren.

Das Verfahren der Theatralisierung besitzt in letzter Konsequenz auch eine medial-selbstreferenzielle Ebene: Im Gegensatz zur „vierten Wand“ des naturalistischen Theaters agieren die Schauspieler und Schauspielerinnen in *Die Rolle meiner Familie in der Weltrevolution* oft aus der Leinwand heraus zum virtuellen Zuschauerraum. Eine Hommage an das Schauspiel und ein Vorführen der Involviertheit der Zuschauenden – in den Zauber der (ideologischen) Aufführungen einerseits und in das Wirken des Mediums Film andererseits. In einer Szene aus der Schlusssequenz, in der es zur Erschießung des „Hauptstalinisten“ kommt (die Gewehre sind direkt in die Kamera gerichtet, quasi eine Exekution des virtuellen Publikums bzw. der Kamera), erscheint unerwartet in der Totale der Raum, der „hinter“ der Kamera war. Er legt bloß, dass die Szene lediglich „gespielt“ ist und in einer Art römischen Theater stattfindet, in dem weitere Filmfiguren in der Zuschauerarena sitzen, um am Schluss zu klatschen. So ist jeder Ernst gleichzeitig auch Spiel, jedes Spiel aber auch Ernst, es bleibt ambivalent.

Mit den Verfahren der Kollision von Gegensätzlichem, der Fragmentarisierung und der Theatralisierung ist nicht zuletzt auch die Suche nach einer neuen Form des Kommunismus bzw. des gesellschaftlichen Zusammenlebens überhaupt verbunden. Der Film stellt eine Distanz zwischen Mensch und Gesellschaft fest, die durch den dogmatischen Charakter der hierarchischen Strukturen und die monologische (offizielle) Kommunikation ausgelöst wurde. Dem entgegen wird – in einem bedeutsamen Fluchtwinkel des Werkes – das Bild eines auf Gleichheit und Liebe gründenden Kommunismus gezeichnet (eine echte und keine korrumpierte „Communitas“). Stellvertretend dafür kann die Figur des jungen Kommunisten gelten, in den sich die Tochter der Familie verliebt. Dieser neue Kommunismus wird am Rande mit dem Westen und der dortigen Aufbruchstimmung der Jugend parallelisiert: „Amerika und England werden proletarische Länder sein“, heißt es in einem Lied, womit die Verbindung der freien Liebe mit dem neuen Sozialismus, die bei Makavejev im Zentrum steht, bereits angespielt ist.

Als das Theaterstück *Die Rolle meiner Familie in der Weltrevolution* vor einigen Jahren in Belgrad erneut aufgeführt wurde, äußerte sich Ćosić auf die Frage, warum das Stück heute noch so erfolgreich sei, folgendermaßen: „Das ist nicht nur ein Remake, das ist ein Zeichen für die permanente Revolution.“<sup>26</sup> Der Film (ebenso wie das Buch), so lassen sich Ćosićs Worte verstehen, steht für den Versuch, eine Gesellschaft zu bilden, die steten Wandel sucht und immer kritisch bleibt, um keinem Dogmatismus, Ideologismus, Hierarchismus etc. zu verfallen. Dafür setzt sich der Film sowohl inhaltlich als auch ästhetisch ein, denn um dies zu erreichen, ist ein permanenter Ausnahmezustand nötig, der durch die genannten Verkehrsverfahren und durch das Verhalten der Figuren etabliert und gesichert wird. Dass die Kehrseite davon indes

26 Ćosić: Avangarda se polako obnavlja (wie Anm. 20): „To nije samo rimejk već i znak permanentne revolucije.“

auch Gewalt bedeuten kann oder vielleicht sogar muss, ist die pessimistische These von Ćosićs und Čengićs Werk.

In *WR – Die Mysterien des Organismus* aus dem Jahr 1971, der in vielem die bereits in *Die Rolle meiner Familie in der Weltrevolution* beobachteten Verfahren noch intensiviert, zeigt Dušan Makavejev verschiedene Formen des Exzentrischen und der Narretei. Er schwankt dabei zwischen ihrer Darstellung als gesellschaftliche Randphänomene (sei es Fremd- oder Selbstausgrenzung) oder als (verkehrter) Bestandteil jeglicher gesellschaftlicher Strukturen.<sup>27</sup> Verhandelt wird stets die Dichotomie „institutionalisierte Macht und Norm“ vs. „persönliche Freiheit“; womit Unterdrückung, Servilität und Verdrängung den einen und Befreiung (auch sexuelle) sowie Anarchie den anderen Handlungspol dieses Filmwerks bilden. Zu den als Exzentriker Dargestellten gehören nicht nur philosophische oder politische „Extremisten“, sondern auch Transsexuelle und psychisch Kranke. In ihrer Reihung ist das, was sie verbindet, weniger in der inhaltlichen als in der äußeren, performativen Form zu suchen, darin, wie sie zu gesellschaftlichen Normen stehen.

Auf der formal-ästhetischen Ebene geht *WR – Die Mysterien des Organismus* weiter als *Die Rolle meiner Familie in der Weltrevolution*, indem sich *WR* nicht nur aus äußerst unterschiedlichen Filmtexten zusammensetzt, sondern die Art dieser Zusammensetzung es kaum mehr möglich macht zu bestimmen, welcher Filmtext das Zentrum des Werks bildet: Neben den beiden Haupttexten, Dokumentarmaterial zum marxistisch-freudianischen Denker Wilhelm Reich und einer fiktiven Geschichte von der jugoslawischen Reichianerin und Revolutionärin Milena und dem sowjetischen Eiskunstläufer Ivan, finden sich eine Reihe weiterer Bilderwelten: etwa Filmmaterial aus den späten 1960er-Jahren zu amerikanischen Gegenkulturen (z. B. Tuli Kupferberg aus der Beatnik-Szene oder der Transvestit-Superstar Jackie Curties); Ausschnitte aus Michail Ćiaurelis Film *Kljatva (Der Schwur – Sowjetunion 1946)*; Nazipropagandamaterial über psychiatrische Kliniken oder Massenaufnahmen aus Mao Tse-tungs China. Das Ganze ist unterlegt mit vielfältigster Musik, von der sowjetischen Hymne bis zu Coca-Cola-Werbejingles, von jugoslawischen Volksliedern über *Lili Marlene* und Bedřich Smetanas *Moldau* zu amerikanischen Rockpoems der 1960er-Jahre. Makavejev setzt das Dokumentarmaterial indes nicht etwa als Unterfütterung der fiktiven Geschichte ein, sondern als gleichberechtigten Bestandteil des Films, was die (mediale) Unterscheidung Fiktion-Realität suspendiert. So ist sein Werk durch eine spezifische Polyperspektivität und Hybridität charakterisiert – Makavejev selbst nannte narrative Strukturen „Gefängnis, Lüge und Zwang“.<sup>28</sup> Man könnte diese Verfahren auch als gewollte Instabilität bezeichnen.

27 Zwischen diesen beiden Polen scheinen auch Turner und Bachtin zu schwanken: Entweder ist die verkehrte Welt die exterritoriale Welt am Rande oder sie ist ein Prozess der Vermischung des Gegensätzlichen, dann wäre die Grenze mittendrin. Vgl. zu Turner GULDING: Körpermetaphern (wie Anm. 5), S. 136.

28 MORTIMER, Lorraine: *Terror and Joy. The Films of Dušan Makavejev*. Minneapolis 2009, S. 38.

Makavejev war von den sowjetischen Filmpionieren Sergej Ėjzenštejn und Dziga Vertov inspiriert. Anders als diese verwendet er aber keine „dialektische“ Montage,<sup>29</sup> sondern bei ihm sind der Widerspruch, die Destabilisierung das Ziel. Die Kontraste, mit denen Makavejev arbeitet und die es auf die Allmacht propagandistischer Symbole, auf den Servilitätswang von Ideologien und auf die Maskeraden des Sozialismus abgesehen haben, sind oft von extremem und schockierendem Charakter. So werden gegen den Stalin aus *Der Schwur* ein überdimensionierter Penis aus einem amerikanischen Kunstexperiment geschnitten und Maos Massenaufzüge mit Aufnahmen aus psychiatrischen Kliniken zusammenmontiert. Die abgeschmackte Verkehrung der Dinge in diesen Montagen kann eine kathartische, aber auch eine verstörende Wirkung haben. Sie halten das Publikum engagiert, indem sie ihm überlassen, wie eine Sequenz zu verstehen, wie ein Gegensatz aufzulösen ist. „Unser Kino muss zugleich didaktisch und destruktiv sein [...] nur durch Destruktion können wir die Menschen erziehen, durch Destruktion aller Illusionen, aller demagogischen Slogans, d. h., wir müssen die Slogans nicht so sehr zerstören, als ihren menschlichen Gehalt aufdecken“, schrieb Makavejev 1968.<sup>30</sup>

In der fiktiven Hauptgeschichte von Milena und Ivan findet sich eine Auseinandersetzung zwischen zwei Sozialismus-Modellen, dem stalinistischen und einem neuen jugoslawischen, die jeweils von den beiden Figuren verkörpert werden. Ivan, dessen Vatersname nicht zufällig *Il'ič* lautet, steht für Kollektivität, Kontrolle und Ideologiergebnisse und ist Eiskunstläufer. Allerdings ist er unfähig, „einen einzigen Menschen zu lieben“, – wie ihm Milena am Schluss des Films vorwirft. Milena ihrerseits, die Theorie Wilhelm Reichs forciierend, fordert Liebe, Körperlichkeit, Individualität. Sie setzt den Orgasmus als Grundbaustein jeder gesunden Gesellschaftsform und vor allem der neuen, von ihr angestrebten, freien, kreativen und antiautoritären Form des Sozialismus. „Keine freie Gesellschaft ohne freie Liebe!“, ruft sie in einer der zentralen Szenen.<sup>31</sup> Liebe und Spontaneität werden dabei als genuin revolutionäre Kräfte verstanden. Neben der expliziten Kritik am sowjetischen Sozialismus nimmt der Film auch den amerikanischen Kapitalismus, die westlichen alternativen Gegenkulturen und selbst Milenas feuriges Engagement für eine neue sozialistische Revolution unter die Lupe. Sexualität wird nicht nur als elementare Befreiungskraft dargestellt, sondern auch mit Chauvinismus und Macht(missbrauch) assoziiert: So „masturbiert“

29 Zu Ėjzenštejns Montagetechniken vgl. ĖJZENŠTEJN, Sergej: *Montaž [Montage]*. Hg. v. Naum I. Klejman. Moskva 2000, S. 14. Vgl. außerdem die Diskussion zu Makavejeps Montagetechnik bei HAUCKE: *Nouvelle Vague in Osteuropa?* (wie Anm. 14), S. 113. – LEVI: *Disintegration in Frames* (wie Anm. 17), S. 33.

30 MAKAVEJEV, Dušan, zit. n. HAUCKE, Lutz: *Novi film – Filmkunst des „demokratischen Sozialismus“? Bemerkungen zum jugoslawischen Film 1961–1971*. In: *Kulturation*. Online Journal für Kultur, Wissenschaft und Politik 2 (2006), [http://www.kulturation.de/ki\\_1\\_thema.php?id=104](http://www.kulturation.de/ki_1_thema.php?id=104) (Letzter Zugriff: 16.07.2013).

31 Damit vertritt Milena die Meinung Reichs, soziale Entwicklung sei nicht ohne sexuelle Aufklärung möglich, Liebe und Spontaneität daher die zentralen Kräfte für eine gesunde Gesellschaft. Vgl. MORTIMER: *Terror and Joy* (wie Anm. 28), S. 10.

Till Kupferberg an einem Gewehr und Ivan trennt Milena mit seinem Eiskunstlaufschuh nach der finalen Liebesnacht den Kopf ab. Vor Makavejevs kritischen Blicken ist keine Ideologie sicher und auch damit geht er noch einen Schritt weiter als Ćosić und Čengić, die hauptsächlich den (jugoslawischen) Sozialismus im Visier hatten.

In einem Interview beschreibt Makavejev das Kino als „guerilla operation against everything that is fixed, defined, established, dogmatic, eternal“.<sup>32</sup> Offensichtlich überschreibt Makavejev speziell dem Medium Film den Auftrag der permanenten Revolution; etwas, was man über die späteren, im Folgenden zu betrachtenden Filme nur noch bedingt sagen kann.

### Nährische Mikrokosmen

Ganz im Sinne einer „permanenten Transformation“ kam es Ende der 1960er- bis Anfang der 1970er-Jahre zu Studentenprotesten gegen die „Rote Bourgeoisie“ und zu anderen (auch nationalen bzw. nationalistischen) kritischen „Reflexionen“ des jugoslawischen Systems,<sup>33</sup> die schließlich eine breit angelegte staatliche Gegenoffensive auslösten, von der auch die Filmproduktion betroffen war.<sup>34</sup> Erst Titos Tod und die damit verbundene Des- bzw. Neuorientierung brachten eine erneute Lockerung im Kulturbetrieb, wovon das Filmschaffen der 1980er-Jahre zeugt, das zu einigen Tendenzen der „Verkehrung“ zurückkehrt. Zwei Künstler, deren Filme nicht nur überhaupt

32 Vgl. Makavejev in einem Interview, zit. n. ARTHUR, Paul: *Escape From Freedom. The Films of Dusan Makavejev*. In: *Cineaste* 4 (2011), S. 11–15, hier 14. – Ebd., S. 15: „There is a recurring theme about the dangers of freedom. The fact is that all the structures we have enslave people more than they liberate them. Yet devices to become free are also quite destructive. It is very rare to discover channels that are liberating and that spread creativity. Productive liberation is something that is very, very rare.“

33 VEŠIĆ/GRUJA: *Research Notes* (wie Anm. 16). – Vgl. auch ŽABIĆ: *Praxis, Student Protest and Purposive Social Action* (wie Anm. 24).

34 Vladimir Jovičić kritisierte in einer Beilage zur landesweiten Tageszeitung *Borba* (Der Kampf), dass die Filme des *Novi film* (Neuer jugoslawischer Film) bzw. nun *Crni film* (Schwarzer Film) in ihrer Miesmacherei und in ihrem Argwohn gegenüber etablierten Werten keine Lösungen und Visionen für die verschiedenen gesellschaftlichen Schwierigkeiten anzubieten hätten, stattdessen würden sie das Publikum entfremden (sie hätten eine „kommunikative Schwäche“). Außerdem würden sie ihre Protagonisten immer aus den niedrigsten Schichten wählen; Außenseiter, Fremde, Protagonisten „who are condemned from birth and damned for life ... from the ranks of the anti-social, obscure, freakish and pathological“. Vgl. Jovičić, Vladimir: *Crni talas u našem filmu* [Schwarze Welle in unserem Film]. In: *Borba reflector* vom 03.08.1969, zit. n. GOULDING, Daniel J.: *Liberated Cinema. The Yugoslav Experience*. Bloomington 1985, S. 80f. – Hierzu ausführlich Gal Kirn im vorliegenden Band. – Dass es dem *Neuen jugoslawischen Film* gerade darum ging, nicht die Außenseiter an sich zu thematisieren, sondern durch sie die Gesellschaft, die sie zu solchen macht, geht an Jovičić merklich vorbei. Auch dass diese Filme in ihrer ästhetischen Unkonventionalität die gesellschaftliche Kommunikation reflektieren und diese filmische „Entfremdung“ gerade die Entfremdung der Menschen von der Gesellschaft und der Ideologie bloßstellte, verstand Jovičić offensichtlich nicht.

unumstrittene Höhepunkte des jugoslawischen Filmschaffens darstellen, sondern die auch interessante Weiterentwicklungen der Liminalitäts- und Verkehrgungsfigurationen bieten, sollen im Folgenden genauer untersucht werden: Der Regisseur Slobodan Šijan und der Theater- und Drehbuchautor Dušan Kovačević, die gemeinsam die Filme *Ko to tamo peva* (*Wer singt denn da?* – Jugoslawien 1980) und *Maratonci trče počasni krug* (*Die Marathonläufer laufen eine Ehrenrunde* – Jugoslawien 1982). Von Dušan Kovačević stammt außerdem das Drehbuch zu einem dritten, für den vorliegenden Zusammenhang interessanten Film, zu *Balkanski špijun* (*Der Balkanspion* – Jugoslawien 1984), bei dem Kovačević erstmals auch Regie führte.

*Wer singt denn da?* beginnt mit einer Einstellung auf zwei direkt in die Kamera musizierende und singende junge Roma. Während der eine trotz des traurigen Liedinhalts („Ein Pechvogel bin ich / seit ich klein bin. / Aus all dem Leid / singe ich Lieder“)<sup>35</sup> ein beschwingt-unterhaltsames Gesicht aufsetzt, gibt sich der andere – seinerseits viel zu jung bzw. klein für Sakko und Hut, für die Zigarre im Mundwinkel und den Ernst darum herum – als abgebrühter Performer. In der nächsten Strophe erhält die Vorstellung einen unerwartet neuen Inhalt: Die Singenden preisen nun (mit der gleichen Melodie, nun aber als *Scherzando presto* gehalten) das Busunternehmen „Firma Krstić“ an, das heute nach Belgrad fahre, man solle sich bereit machen: erneut eine Kollision von Gegensätzen, die den Film vom ersten Moment an als einen „liminalisierenden“ entlarvt. Mit dem Ende des Liedes drehen sich die beiden Figuren wortlos um und verschwinden, ohne einen Blick zurück zu werfen, schnellen Schrittes in der Landschaft. Später werden sie mit einer Reihe typischer Vertreter der jugoslawischen Gesellschaft der Zwischenkriegszeit in den besagten Bus nach Belgrad einsteigen. Auf diesen Bus und seine Fahrt beschränkt der Film weitgehend Schauplatz und Handlung. Die beiden Roma sind es auch, die am Schluss, als der Bus gerade an dem Tag in Belgrad eintrifft, als deutsche Truppen die Stadt bombardieren (am 6. April 1941), als Einzige lebend aus dem brennenden Bus kriechen, um – sich langsam der Kamera nähernd – erneut ihr Lied anzustimmen.

*Wer singt denn da?* ist, ebenso wie *Die Marathonläufer* und *Der Balkanspion*, ästhetisch weniger experimentell als die Filme der *Neuen Welle*, vor allem ist das Verfahren der Fragmentarisierung zugunsten relativ traditionell geformter Narrative verschwunden. Gerade aber das Element des direkten Blicks in die Kamera durch die Schauspieler (z. B. das Singen in die Kamera) nimmt die bewusste Darstellung von Inszeniertheit und Theatralität auf, die in den diskutierten Filmen des *Neuen jugoslawischen Films* so zentral war. Wie dort dienen sie auch hier als Selbstreflexion des Mediums und seiner Kommunikationsformen und als Kommentar zum Zeit- oder Systemgeist. In *Wer singt denn da?* scheinen die Roma als die designierten Außenseiter die Einzigen zu sein, die – und so können ihre Kamerablicke verstanden werden – über den eigenen Tellerrand hinausschauen können, während alle anderen Figuren in ihrer kleinen Welt gefangen

35 Dt. Übersetzung A. H. – „Nesrećnik sam / od malena / od sve muke / pesme pevam.“

bleiben. Die klassische Narrenphilosophie besagt, dass alle Menschen Narren sind, bloß der nicht, der sich selbst als solchen erkennt.<sup>36</sup> Die Roma sind als Einzige in der Lage, die Geschehnisse (den nahenden Krieg sowie die Hybris und Heuchelei der Mitreisenden) und ihre eigene Position darin zu verarbeiten, indem sie sie in ihrem Lied reflektieren. Mikrokosmen als Spiegel der Gesellschaft, wie Krstićs Autobus und die ihn besingenden Roma, prägen die Grundkonstellation aller drei Filme.

Neben der Hinwendung direkt zur Kamera finden sich, was die ästhetische Ebene betrifft, gleichwohl einige Beispiele für Collagen. So steht am Anfang von *Die Marathonläufer* ein historisches Filmdokument, das auf den ersten Blick nicht leicht in die Handlung des Films einzuordnen ist. Es sind die berühmten (im damaligen sozialistischen Jugoslawien eigentlich noch verbotenen) authentischen Aufnahmen vom Attentat auf den letzten jugoslawischen König, Aleksandar I. Karadorđević im Oktober 1934, gefolgt von Aufnahmen seines pompösen Begräbnisses. Das dokumentarische Material zum Begräbnis eines Herrschers, der auch als „Ujedinitelj“ (Vereiniger) bezeichnet wurde, nimmt einerseits auf Titos Tod Bezug<sup>37</sup> und damit auf das Ende einer Ära, es stimmt andererseits in den Handlungskern ein: Die Familie Topalović (in deren Namen das Wort *paliti* – „abbrennen, entzünden“ mitschwingt) betreibt mit fünf lebenden Generationen ein Bestattungsunternehmen in der festen Überzeugung, dass auf den Tod auch in wirtschaftlich schlechten Zeiten Verlass ist.

Die Montage sowie die Vermischung von Pompösem und Profanem weisen auf das Verfahren der Verkehrung hin.<sup>38</sup> Der Film *Die Marathonläufer* geht nämlich gleich in

36 PANČENKO, Aleksandr M./LICHÁČEV, Dmitrij S.: „Smechovoj mir“ drevnej Rusi [Die „Lachwelt“ der alten Rus]. Leningrad 1976, S. 151.

37 Nicht nur fallen am Anfang des Films die Bezeichnungen „drugovi i drugarice“ (Genossen und Genossinnen), sondern es können die Topalovićs, die Bestatterfamilie, für die (jugoslawische) Regierung und für deren Korruptiertheit, Hierarchiedenken, Heuchelei und Machismus stehen. Die Handlung setzt mit dem Tod des Ältesten der Familie, Pantelija, kurz nach Titos Ableben und zu einem Zeitpunkt ein, an dem man sich in Jugoslawien die Frage stellte, ob man Titos Weg folgen sollte oder ob es Alternativen gäbe. So hängt das Porträt Pantelijas (wie das Titos) über allem, und als es einer der Topalovićs durch sein eigenes ersetzen will, protestieren alle anderen (auch wenn sie sofort ihr eigenes aufgehängt hätten).

38 Weiter finden sich keine Collagen in *Die Marathonläufer*, die Thematisierung der Kamera aber bleibt wichtig. Ganz zum Schluss beginnt das Bild bzw. der Film zu brennen bzw. zu schmelzen, wird schwarz und reißt auf, worauf dahinter weiße Leinwand zum Vorschein kommt, als könne die Kamera dem Treiben – der Film endet in einer wilden Schlacht zwischen den Figuren – nicht mehr zuschauen. Auch hier handelt es sich um die Thematisierung der Kommunikation mit dem Publikum sowie die Thematisierung des Mediums, seiner Fiktionalität und gleichzeitiger Manipulationskraft. Um Manipulation und den Gegensatz zwischen Fiktion und Realität geht es auch auf inhaltlich-motivischer Ebene: Ein wichtiger Nebenschauplatz des Films ist ein Kino, das gerade die Einführung des Tonfilms erlebt und die Menschen damit in Bann zieht. Außerdem gibt es eine Szene, in der der Kinobetreiber erfolglos versucht, mit Laien einen Film zu drehen. Die aber können sich nicht vorstellen, etwas zu „spielen“, was sie im realen Leben nicht täten, die also zwischen Fiktion und Realität nicht zu unterscheiden wissen.

diesem Sinne weiter. So schaut man zu Beginn mit dem jüngsten Topalović durch ein Fernrohr in ein fremdes Haus, in dem gerade jemand im Sterben liegt (die Kamera in Irisblende, als wäre sie das Fernrohr – was den Zuschauer zum Mitspion macht). Der jüngste Topalović, der interessiert die Szenerie beobachtet hat, bis der Pfarrer kommt und die Frauen zu weinen beginnen, macht sich mit den Worten: „Gotov je!“ (Er ist fertig bzw. er ist hinüber) auf, um den Toten zu messen und ihm einen Sarg anzupassen. Die schamlose Art des jungen Mannes, dem Tod dergestalt aufzulauern, um ihn dann sofort geschäftlich auszukosten – dieses Vermischen und rasche Changieren zwischen Erhabenem und Profanem bestimmt den Ton dieses wie auch der beiden anderen Filme. Als der junge Bestattungsunternehmer sich anschickt, den Toten inmitten seiner trauernden Hinterbliebenen zu messen, muss er feststellen, dass dieser für sein Messband zu lang ist. Während er kurzerhand mit einem Stift auf dem nackten toten Bein eine dicke Markierung anbringt, um das Messband ein zweites Mal anzusetzen, sagt er zu den anwesenden Trauernden: „Er war ein länglicher Mann“. Auf die Zurechtweisung hin – „Er war nicht länglich, er war groß“ – erwidert er besserwisserisch: „Wenn er lebt, ist er groß. Wenn er tot ist, ist er länglich. Vater sagt, jeder Mensch habe drei Maße, eine Größe, eine Breite und eine Länge.“<sup>39</sup>

Während die Verkehrsverfahren in *Die Rolle meiner Familie in der Weltrevolution* und *WR – Die Mysterien des Organismus* auf die sozialistische Ideologie oder auf Ideologien allgemein gerichtet waren und gleichzeitig Visionen für einen alternativen Sozialismus transportierten, steht Letzteres in den Filmen der 1980er-Jahre weniger im Zentrum. Aber auch diese Filme üben Zeitkritik, indem sie von der Gesellschaft tabuisierte Themen behandeln, wie etwa die Zergliederung der Gesellschaft oder die psychologischen und sozialen Folgen des Straflagers. In *Der Balkanspion* wird ein Rentner zum selbst ernannten Spion und kommt in der Verfolgung seines anscheinend für die Gesellschaft höchst gefährlichen Untermieters, eines aus dem Ausland zurückgekehrten Geschäftsmanns, immer mehr „auf den Hund“.<sup>40</sup> Der Film kritisiert mit der Anspielung auf die Vergangenheit des Rentners im jugoslawischen Straflager (*Goli otok*), wo dieser wegen „stalinistischer Ansichten“ interniert war, nicht nur den Stalinismus, sondern auch den Umgang des jugoslawischen Staates mit politisch Andersdenkenden. Wieder steht ein Kontrastverfahren zur Thematisierung gesellschaftlicher Widersprüche im Zentrum. Der Rentner, für den alles todernst ist, wird von Anfang an kontrastiert durch das Wissen, das den (meisten) anderen Figuren und dem Publikum gegeben ist, nämlich dass der Untermieter so harmlos ist wie der Rentner krank. Im Schlussgespräch zwischen dem Rentner und dem von ihm gefesselten und geknebelten Geschäftsmann überwiegt trotz der tragischen Note die Ironie der Einfältigkeit:

39 Dt. Übersetzung A. H. – „Bio dugačak čovek.“ – „Nije bio dugačak, nego visok.“ – „Kad je živ, onda je visok, a kad je mrtav, onda je dugačak. Moj tata kaže, da svaki čovek ima tri mere, visinu, širinu i dužinu.“

40 Am Schluss des Films kriecht er, einem Herzinfarkt nahe, tatsächlich zusammen mit seinem Hund die Straße entlang, chancenlos dem davonrennenden Untermieter hinterher.

G: Sie sind auf jeden Fall ein kranker Mann.

R: Und welche Krankheit soll das sein? Ich kann mich selbst nicht von außen betrachten.

Das ist nicht schön, dass ich verrückt bin und es selbst nicht weiß. Ich bin nicht verrückt. Ich bin nicht verrückt. Ich bin nicht verrückt. Ich bin vollständig normal.

G: Das ist schrecklich, dass Sie nicht verrückt sind und sich dennoch so benehmen.<sup>41</sup>

Den größten Kontrast zum verzweifelten Ernst des Rentners bildet im Film ein Chor, der sich – beinahe wie ein Chor im griechischen Drama – im Garten des Nachbarhauses installiert hat, nur dass er, statt das laufende Geschehen zu kommentieren, Tag und Nacht unermüdlich immer das gleiche Lied zum Besten gibt: eine heitere, leicht melancholische Romanze mit dem Refrain „Oh Liebe, oh Freude“. Überhaupt ist die Musik in allen drei Filmen ironisch-verfremdend – auch dies ein Element, das bereits im *Neuen jugoslawischen Film* wichtig war.

Naivität und Einfalt als ausschlaggebende Charaktereigenschaften von Figuren einzusetzen, bildet in den Filmen der 1980er-Jahre ein weiteres zentrales Verfahren. Ermöglicht wird damit – wie dies bereits in *Die Rolle meiner Familie in der Weltrevolution* der Fall war – nicht nur die Entlarvung ideologischer Widersprüche, sondern in der (oft humoresken) Übertreibung auch ein Ad-absurdum-Führen gesellschaftlicher Tabuthemen, was eine Ventilwirkung zur Folge hat.<sup>42</sup>

An die Stelle der Polyperspektivität und Hybridität, die die Welten des *Neuen jugoslawischen Films* prägten, treten in den Filmen der 1980er-Jahre nun Mikrokosmen, die im privaten Kleinen die Gesellschaft als Ganze reflektieren. Das beste Beispiel dafür gibt der Bus in *Wer singt denn da?* ab. Ein Fahrzeug, wie man es sich klappriger und doch gleichzeitig überlebensfähiger kaum vorstellen kann, transportiert auf dem Weg aus der Provinz in die Hauptstadt Fahrgäste, von denen jeder seinen eigenen Traum verwirklichen will. Doch treffen sie dort nie ein, da die deutschen Bomben ihnen zuvorkommen. Zwischen einem streng gescheiterten Germanophilen, einem in Volkstracht gekleideten Veteranen, dem umtriebigen Krstić'schen Firmenchef, einem blasierten talentlosen Sänger, einem ewig daneben schießenden Jäger und den bereits genannten Roma steht eine letzte Figur (zumindest motivisch) im Zentrum: Es ist der Sohn des Busunternehmers Krstić, ein stets lächelnder, zurückgebliebener

41 Dt. Übersetzung A. H. – „Vi ste svakako bolestan čovek.“ – „A kakva je to bolest? Ne mogu da sebe vidim sa strane. Nije lepo da sam lud, a to ne znam. Nisam lud. Nisam lud. Nisam lud. Ja sam savršeno normalan.“ – „To je strašno, da niste lud, a da se tako ponašate.“

42 Nenad Veličković, zeitgenössischer Schriftsteller aus Bosnien, ordnet Dušan Kovačević der griechischen Komödie zu: Komik sei ihm nicht Ziel, sondern Methode. Eigentliches Ziel hingegen sei ein politisches Engagement, nämlich die Kritik an der kommunistischen Ideologie. Vgl. VELIČKOVIĆ, Nenad: *Politički teatar Dušana Kovačevića* [Das politische Theater von Dušan Kovačević]. *Filosofski fakultet u Sarajevu* 2006 (Magisterarbeit; unveröffentlichtes Manuskript). – Ähnliches sagt auch Kovačević selbst in einem Interview zum Film *Die Marathonläufer* (vgl. das Zusatzmaterial der DVD-Ausgabe: *Maratonci trče počasni krug*, Specijalno izdanje. Centar film, 2004, ZMEK. Track: „Dušan Kovačević o filmu“).

junger Mann, der im Film den Busfahrer gibt. Seine Spezialität ist es, den Bus mit verbundenen Augen oder auch rückwärts zu fahren. „Vozi Miško!“ – „Fahr, Miško!“, wie ihn sein Vater stets zum Losfahren aufruft, wurde in Jugoslawien zum sprichwörtlichen Ausruf dafür, eine Handlung blind und ahnungslos zu beginnen. Miško ist der eigentliche Narr der Geschichte. Er macht aus dem Bus ein Narrenschiff, das als Symbol für die Menschheit, die in ihren Eitelkeiten und Beschränktheiten von einem Blinden geführt ins Verderben fährt, ein Bild von Jugoslawien abgibt.

Während sich die Systemkritik in *Wer singt denn da?* auf einzelne soziale Schichten und ihre Laster konzentriert, kritisiert *Die Marathonläufer* eine patriarchalische, selbstgefällige Gesellschaft, die lügt, betrügt und über Leichen geht, um das eigene kleinliche Wohlbefinden zu steigern. *Der Balkanspion* bietet neben der kritischen Sicht auf den Umgang mit politisch Andersdenkenden zudem eine Parodie auf das Motiv des Spions sowie auf Gesellschaften und Systeme, die diese hervorbringen. Alle diese Erzählanlagen enden im Verderben: *Wer singt denn da?* im Zweiten Weltkrieg; *Die Marathonläufer* in einem Familienkrieg, der jegliche Zurückhaltung und Moral getilgt hat; *Der Balkanspion* im Herzinfarkt und dem Verlust jeglicher Würde. Und dennoch besitzen diese Untergänge auch eine versöhnliche Dimension, denn nicht nur vollziehen sie sich mit Humor und Klamauk, sondern sie lösen durch die Naivität der Figuren Nachsicht und Mitgefühl aus. Und so steigt im Bild des sozialistischen Jugoslawien dieser Filme doch die Ahnung einer „Communitas“ auf, die in einem komplexen Gleichgewicht von Tragik und Humor eine verbindende Menschlichkeit schafft und für alle Formen von Schwächen und Dummheiten Verständnis kennt.

### Kusturicas Zirkus<sup>43</sup>

Immer mit einem Bild von Jugoslawien befasst ist auch Emir Kusturica, dessen Filme in den letzten eineinhalb Jahrzehnten unablässig Anlass zu Debatten geliefert haben.<sup>44</sup> In Kusturicas Filmen figurieren Verkehrrungsstrategien prominent und auch die Liminalität ist ein zentrales Moment. Wirkung und Ziel dieser Verfahren nehmen sich in seinem Fall indes noch einmal anders aus.

43 Vgl. das Motto vom Anfang – KUSTURICA: Interview (wie Anm. 2): „[...] ein Kino zu erben, das sehr nah am Zirkus ist, wo alles gleichzeitig sehr gefährlich, sehr attraktiv und sehr lustig ist.“

44 Von den unzähligen Artikeln und anderen öffentlichen Stellungnahmen sei hier nur eine Auswahl an Monografien genannt, die sich hauptsächlich auf Kusturicas Werk beziehen. – MÉJEAN, Jean-Max: Emir Kusturica. Le renouveau du cinéma baroque qui sait si bien peindre l'amour, la musique et la joie dans un monde de bruit et de fureur. Rome 2007. – DHENNIN, Matthieu: Le lexique subjectif d'Emir Kusturica. Portrait d'un réalisateur. Lausanne 2006. – IORDANOVA, Dina: Emir Kusturica. London 2002. – GOČIĆ, Goran: Notes from the Underground: The Cinema of Emir Kusturica. London 2001.

Zum unübersehbaren Markenzeichen aller Filme von Kusturica ist ein Rauschzustand geworden, der Ekstase, Chaos, Zirkus, Erotik und Gewalt in sich vereint. Es ist offensichtlich ein Ausnahmezustand, ein liminaler Raum, in dem alles möglich ist – Magie und Zauber, aber auch Destruktion, in dem sich Liebe und Hass, Leben und Tod schwindelerregend schnell abwechseln. Pavle Levi hat einleuchtend festgehalten, dass Kusturicas Filme diesen Rausch nicht nur auf der Leinwand re-produzieren, sondern mit verschiedenen filmischen Mitteln auch im Zuschauer produzieren.<sup>45</sup> Zu diesen Mitteln gehören die mitreißende Musik, die ungestümen und bunten Bilderwelten und die stellenweise entfesselte Kamera. So beginnt beispielsweise in einer Szene in *Underground* (Bosnien/Frankreich 1995), in der die Hauptfiguren zum Titelsong *Mesecina* tanzen, die Kamera sich in einer Einstellung aus Untersicht zusammen mit den Tänzern immer schneller zu drehen, bis schließlich auch dem Publikum schwindlig zu werden droht. Derselbe Effekt wiederholt sich, wenn in einer Szene zunächst ein Orchester gefilmt wird, das auf einer sich drehenden Holzvorrichtung Platz genommen hat, um schließlich die Perspektive zu wechseln und vom sich drehenden Orchester aus die Zuschauenden zu filmen.

Diese sich drehenden und schwindelerregenden Rauschwelten in Kusturicas Filmen sind bevölkert von „Verrückten, Geisteskranken, Psychopathen, Irren, Lügner, Dieben, Kriminellen und Mördern“, wie Natalia und Marko feststellen, zwei der Hauptfiguren aus *Underground*, die sich nicht zuletzt aus diesem Grund in die Luft sprengen wollen. Sie sehen dabei großzügig darüber hinweg, dass die genannten Charakteristika, mehr noch als auf andere, auf sie selbst zutreffen. „Ein ehrlicher Mensch hat nichts zu suchen in diesem Land“, schließt Marko und zündet den Sprengstoff. Sein (vermeintlich) letzter Satz enthält, womit dieser Zustand der ekstatischen Energien assoziiert wird: Er ist nicht mehr eine Reaktion auf den Sozialismus, es geht nicht mehr um spezifische politische oder gesellschaftliche Ideologien, sondern nun stehen ein konkretes „Land“ im Zentrum – Jugoslawien – und ein Jugoslawentum, das mit seinen starken Emotionen und entfesselten Energien geradezu antiideologisch konzipiert ist.

Das Drehbuch zu *Underground* schrieb Dušan Kovačević, Autor der bereits diskutierten Filme der 1980er-Jahre. Der Film knüpft auch direkt an *Wer singt denn da?* an, indem er die Geschichte dort weitererzählt, wo der Bus seinerzeit gestoppt wurde, nämlich im Belgrad des Zweiten Weltkrieges. Šijans historisch verkleidete Allegorie auf ein fröhlich in den Untergang tuckerndes sozialistisches Jugoslawien wird in Kusturicas Händen zu einer Parabel über Manipulation, Zerfall und ewigen Krieg – Erscheinungen, die in seiner Darstellung von Jugoslawien zirkulären Bestand zu haben scheinen. In *Underground* bedient die zyklische Erzählstruktur (der Film ist in drei Kapitel aufgeteilt: *Krieg, Kalter Krieg, Krieg*) die Wahrnehmung des Balkans als einen atavistischen, barbarischen Raum außerhalb von Zeit und Geschichte. Dass Kusturica seine Diagnose ab den 1990er-Jahren immer mehr zuspitzte und die entsprechenden

45 LEVI: Disintegration in Frames (wie Anm. 17), S. 90.

Eigenschaften (wozu auch „positive“ gehören: Männlichkeit, Stärke, sexuelle Potenz, ekstatische Energie, Lebensfreude etc.) nicht mehr wie in seinen früheren Filmen (z. B. *Otac na službenom putu – Papa ist auf Dienstreise* von 1985 oder *Dom za vešanje – Time of the Gypsies* von 1988) einer antiautoritären, transethnischen „Jugo-Identität“ zuschrieb, sondern sie nun mit serbisch geprägten Symbolen bestückte, das ist von seinen Kritikern auf dem Balkan wie auch im Westen nicht unentdeckt geblieben.<sup>46</sup> Interessant ist für den vorliegenden Zusammenhang, dass sein „Balkanismus“<sup>47</sup> als Darstellungsperspektive ähnlich funktioniert, wie andere bereits beschriebene liminalisierende Verfahren in den Filmen der 1970er- und 1980er-Jahre, nur dass Liminalität hier auf Motive abgestellt wird, die, wie gesagt, eine ethnozentristische Perspektive befördern.

Indes sind Kusturicas Filme, und dafür kann *Underground* als gutes Beispiel herhalten, nicht so simpel gestrickt, wie das häufig dargestellt wird. Auffällig in *Underground* ist beispielsweise der kritische Umgang mit dem Begriff der „Wahrheit“. Bevor Natalia und Marko wieder in den großen Keller gehen, in welchem sie seit dem Ende des Zweiten Weltkrieges ihre Genossen eingesperrt halten und im Glauben belassen, der Krieg gegen die Faschisten dauere noch immer an, findet zwischen ihnen folgendes Gespräch statt, in dem es um eine Rede geht, die Natalia den Eingesperrten halten soll:

Natalia: „Was fehlt hier? – Die Wahrheit.“

Marko: „Kein Text besitzt Wahrheit. [...] Wahrheit ist nur die Überzeugung, dass das, was du spielst, wahr ist. Kunst ist Lüge. Alle sind wir ein bisschen lügnerisch.“

Natalia: „Unser ganzes Leben ist eine Lüge.“<sup>48</sup>

Mit diesem zentralen Dialog und der verbitterten Schlussfolgerung Natalias wird im Film ein Diskursfeld eröffnet, das sich zwischen den Begriffen Wahrheit, Lüge, (schöner) Schein und (Theater-)Spiel aufspannt. Als Reaktion auf ein Liebesgedicht, das Marko während eines Bombenangriffes Natalia vorträgt, fragt sie, wem er dies geschrieben habe. Als er antwortet „dir“, bezichtigt sie ihn der Lüge. Er beteuert, dass er nie lügen würde, worauf sie, sich seinen Umarmungen hingebend, schließt: „Wie schön

46 Vgl. die Diskussion bei LEVI: *Disintegration in Frames* (wie Anm. 17), S. 98–105. – Sowie IORDANOVA: *Cinema of Flames* (wie Anm. 3), S. 111–135.

47 „Balkanismus“ sei hier mit Maria Todorova zu verstehen als westliche Sicht auf den Balkan, die sich vom „Orientalismus“ zwar unterscheidet, gleichzeitig aber strukturelle Ähnlichkeiten zu diesem aufweist. Anfang des 20. Jahrhunderts zur Zeit der Balkankriege entstanden und in den 1990er-Jahren reaktualisiert, konstruiert der „Balkanismus“ den Balkan als etwas „unvollkommenes Eigenes“, als eine Brücke „between stages of growth, and this evokes labels such as semideveloped, semicolonial, semicivilized, semioriental“. Vgl. TODOROVA, Maria: *Imagining the Balkans*. Oxford 2009, S. 16f.

48 Dt. Übersetzung A. H. – „Šta tu faliti? – Istina.“ – „Nijedan tekst ima istinu. [...] Istina je samo uverenje, da to, šta ti glumaš, je istina. Umetnost je laž. Svi smo mi pomalo lažovi.“ – „Čitav naš život je laž.“

du lügst, Marko.“<sup>49</sup> Die Szene gewinnt ihre Eindringlichkeit durch eine Mischung aus Sirenengeheul, Geräuschen von zerberstenden Gebäuden und überlauter Tangomusik. Zu ihr schwingt Marko Natalia nahe vor der Kamera kunstvoll herum – je lauter die Bomben, umso schneller. Diese Theatralität, der Liebestanz im Angesicht des Todes, in dem der schöne Schein bzw. die Lüge zum ästhetischen Maßstab wird, verbindet im Film zwei Ebenen.

Einerseits ist die Theatralität eine wesentliche Charaktereigenschaft der Figuren: Natalia ist Schauspielerin von Beruf und opportunistisch genug, sich zum eigenen Vorteil immer wieder mit neuen Männern, sogar mit Nazis (was im Film als die größtmögliche Grenzüberschreitung dargestellt wird) einzulassen. Marko wird zum Schauspieler bzw. Falschspieler *par excellence* – im Untergrund des Kellers, wo er es schafft, einigen Dutzend Menschen über Jahrzehnte eine falsche Realität vorzugaukeln, und oberhalb des Kellers, wo er nach dem Krieg im sozialistischen Jugoslawien zu einem gefeierten Volkshelden und Parteifunktionär wird, gleichzeitig aber in krumme Geschäfte (hauptsächlich mit Waffen) verwickelt bleibt. Damit bildet diese Theatralität, dieses Gauklertum, die zentrale Handlungsperspektive für ein ganzes Land bzw. für eine ganze Ethnie, während sie in den Filmen der 1970er-Jahre in erster Linie Vertreter eines politischen Systems charakterisierte. Andererseits dient das Verfahren der Theatralisierung, der Übertreibung und Zuspitzung, immer noch zur Entblößung dieser Theatralität. *Underground* ist ein Manifest gegen Manipulation, auch gegen solche, die schön aussieht, obgleich der Film selbst, gerade wenn es um die Spannung zwischen supranationaler jugoslawischer und nationaler Deutungshoheit geht, manipulatorische Züge aufweist.

## Spielerische Demontage

Alle hier betrachteten Filme zeichnet eine symbolische Ebene aus, mittels derer sie eine allegorische Perspektive auf die jugoslawische Gesellschaft etablieren. Die Verkehrgungs- und Liminalitätsstrategien, die hier mehrfach diskutiert wurden, eröffnen einen Reflexionsraum, in dem Jugoslawien immer wieder von Neuem närrisch-verkehrend dargestellt, entblößt und kritisiert wird. Teilweise führt dies zu positiven, utopischen Gesellschaftsbildern, teilweise endet es in Untergang und Zerstörung. Dem Ernst, den dieser Untergang hervorruft, steht stets der groteske Humor als verbindend-menschliches und als tröstlich-heilendes Element gegenüber.

Es haben sich in den vorangegangenen Betrachtungen zwei Vergleichsebenen herauskristallisiert: eine formal-ästhetische und eine inhaltlich-ideologische, wobei

---

49 Dt. Übersetzung A. H. – „Ja ne znam draga, to li se sanjam, godina koja je i koji je dan. I ne znam, mila, da li sam tvoj, ili si možda ti moj san.“ – „Kome si napisao te stihove? Priznaj!“ – „Tebi!“ – „Lažeš. Lažeš? Lažeš!“ – „Ne, ja nikad ne lažem. Nikad.“ – „Marko, kako ti lepo lažeš!“

sich beide als eng miteinander verbunden zeigten. Auch wenn nicht alle Filme diese gleich gewichten, so sind doch in allen Filmen ähnliche Verfahren präsent: die *Verkehrung* – als Umkehrung der etablierten offiziellen Werte und Ideologien. Dies können gesellschaftliche Dogmen und kollektive Mythen (wie die des Sozialismus oder des Volksbefreiungskampfes) sein oder narrative Gerüste wie im Fall der Partisanenfilme. Ein grotesker Humor wird dadurch erzeugt, dass die zumeist einfältigen Protagonisten in ihrer Naivität Heiliges entthronen und damit in der derben Zuspitzung eine Katharsis hervorrufen. Die Theatralisierung und Fragmentarisierung (beispielsweise durch Collage oder anarchistische narrative Strukturen) schaffen die Voraussetzung für alternative Sichtweisen und für eine stets mitlaufende (ästhetische und inhaltliche) Selbstreflexivität.

Mit den Verkehrsverfahren einhergehend lässt sich „Liminalität“ als wiederkehrendes Motiv der betrachteten Filme bestimmen. Dieses Schwellenphänomen von aufgelösten, aber noch nicht wieder neu gefassten Strukturen, das eine außergewöhnliche Krafterfahrung, entfesselte Energie und freie Kreativität bedeutet, mündet in sozialer Perspektive in einer gesellschaftlichen Utopie von im Humor Gleichgestellten, unwichtig, ob sich diese Utopie am Schluss als überlebensfähig erweist oder nicht.

Während sich diese Figurationen durch alle Filme hindurch verfolgen lassen und man in der Gesamtschau der drei Jahrzehnte von ihrer sukzessiven Perfektionierung sprechen könnte, gewinnt gleichzeitig eine Tendenz zur Vereinfachung und Kommerzialisierung Überhand. Spätestens bei Kusturica sind die Verkehrs- und Liminalitätsverfahren zu einem Markenartikel, zu einem Design geworden, das auf dem (west-)europäischen Markt über die Etablierung einer ethnozentrierenden Ebene und durch das Spiel mit westlichen Klischees gute Gewinne zu erzielen weiß. Mit den ursprünglichen Anliegen einer beunruhigenden ästhetisch-narrativen Anarchie, eines Kinos, das – mit den Worten Makavejevs – gleichzeitig didaktisch und destruktiv sein soll, hat dies wenig mehr gemein.

Es gibt indes andere zeitgenössische Filme aus dem postjugoslawischen Raum, die mit den gleichen Verfahren zu einer diskursiven Selbstreflexivität zurückfinden. Ein gutes Beispiel dafür liefert der Film *Bal-Can-Can* (Mazedonien 2005) von Darko Mitrevski, dessen Titel bereits von einer spielerischen Demontage zeugt, indem er die geografische Bezeichnung „Balkan“ in die Nähe des „Cancan“, des schnellen französischen Tanzes im Zweiviertel-Takt, rückt. *Bal-Can-Can* handelt von einer in einen Teppich eingewickelten toten, aber verloren gegangen *baka* (Großmutter). Eine Geschichte, die man sich, so der mazedonische Regisseur, in verschiedenen Regionen Ex-Jugoslawiens erzählt.<sup>50</sup> Mit der Hinwendung zu diesem Stoff geht Mitrevski die Verpflichtung ein, sich über das Groteske hinaus allen möglichen Vorurteilen dem Balkan und den „Balkanfilmen“ gegenüber anzunehmen. Auf ihrer Suche nach der

50 Vgl. Darko Mitrevskis Erklärung auf [makingofeuropa.net](http://www.makingofeuropa.net/bal-can-can-mkit/), <http://www.makingofeuropa.net/bal-can-can-mkit/> (Letzter Zugriff: 14.07.2013).

*baka*, die durch ganz Ex-Jugoslawien führt, begegnen die Protagonisten verschiedenen, typisch „jugoslawischen“ Figuren. In deren bunter Kombination finden das alte Jugoslawien und das neue Ex-Jugoslawien erneut ein symbolisches Abbild in ironisierenden Farben. Zentrales Motiv bildet dabei, wie schon in Kusturicas *Underground*, die Gewalt. Nicht mehr der Krieg, sondern verschiedene Interessensgruppen, maföse Strukturen und patriarchalische Machogepflogenheiten halten die scheinbar ewige atavistische Balkangewalt aufrecht. Es kommt indes zu einer derart absurden Ballung und Übertreibung, dass dieser Gewaltanz, der sich assoziativ aller möglicher historischer und gesellschaftlicher Problemstellungen bedient, zum Selbstzweck, zum Fetisch wird, und darin hauptsächlich zur Plattform für die Darstellung und das Ad-absurdum-Führen von „jugoslawischen“ Stereotypen der Eigen- und der Fremdwahrnehmung. Ein weiteres Mal dient damit das Zeichensystem der Verkehrungen dazu, verschiedene politische und gesellschaftliche Diskurse Jugoslawiens kritisch ins Auge zu fassen. Nun ist die damit verbundene Selbstreflexivität zu einer Metadiskursivität geworden, in welcher die diskutierten Figuren und Figurationen tatsächlich nur noch leere Zeichen darstellen.