

## 1. Einleitung. Jugoslawische Kultur der langen 1960-er Jahre – ein Land im Umbruch

Blickt man auf die Kultur der 1960-er Jahre, fallen besonders die studentischen Revolten des Jahres 1968 ins Auge, so auch im Falle Jugoslawiens. Es wäre aber verfehlt, sie als ein singuläres, vom Rest der Epoche getrenntes Phänomen anzusehen. Vielmehr waren sie Teil einer Phase explosionsartiger Entwicklung innerhalb der jugoslawischen sozialistischen Gesellschaft, die insbesondere im Bereich der Kultur einsetzte und bei der die bildende Kunst eine überragende Rolle spielte: Einen antizipierenden Charakter hatten dabei die ersten konzeptualistisch geprägten Aktionen von Leonid Šejka Anfang bis Mitte der 1950-er Jahre. Der damals einsetzende Prozess künstlerischer und politischer Liberalisierung kam mit dem Abklang der Studentenbewegung an sein Ende, und die Performances von Marina Abramović bezeichneten einen Schlusspunkt der 1960-er Jahre. So betrachtet lässt sich diese hier betrachtete Periode der jugoslawischen Kulturgeschichte, die den Zeitraum von 1954 bis 1975 umspannt, in Anlehnung an Eric Hobsbawm<sup>1</sup> als „long sixties“ bezeichnen.

---

<sup>1</sup> Hier handelt sich um eine Analogie, die sich auf dreibändige Studie des britischen Historikers bezieht. Für ihn ist das 19. Jahrhundert von kardinalen Ereignissen der Französischen Revolutionen von 1789 und dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs eingerahmt. Damit werden die mechanischen numerischen Grenzen verneint und neue gesetzt, die sich auf das konkrete Geschehen beziehen. Seine dreibändige Geschichte teilt Hobsbawm dementsprechend folgendermaßen: *The Age of Revolution. Europe 1789-1848*, *The Age of Capital. 1848-1875*, *The Age of Empire. 1875-1914*. Eine solche lange Epoche beinhaltet somit 125 Jahre. Es ist zu betonen, dass Hobsbawm nicht der erste war, der dieses Konzept der Länge einer Zeitspanne benutzt hat (Braudel ist hier wahrscheinlich der Pionier), aber seine aus drei umfangreichen Bänden bestehende Beschreibung des 19. Jahrhunderts ist als einflussreichste zu betrachten.

Um aber den Paradigmenwechsel, der für die 1960-er Jahre so kennzeichnend war, genauer bestimmen zu können, gilt es zunächst zu eruieren, *wovon* man sich damals absetzte, weshalb hier als erstes ein kulturhistorischer Rückblick gegeben wird. Dann nämlich wird das Momentum, in welchem sich die vorwiegend jugendliche Kultur befand, die damals ihren Platz in der Gesellschaft suchte, ersichtlicher, genauso wie ihr Bedürfnis, die alten Modi zu verwerfen und neue zu schaffen: Die Vorkriegsavantgarde wurde zu etwas, das in der künstlerischen Praxis nicht mehr haltbar war. Gleiches galt für die realistische Tradition in ihren unterschiedlichen Modifikationen in den südslawischen Literaturen – vom klassischen Realismus des 19. Jahrhunderts bis zum sozialistischen, der seinen Höhepunkt nach dem Zweiten Weltkrieg erreicht hatte.<sup>2</sup> Es ist nötig, sich stets die Dominanz (und gegenseitige Feindlichkeit) dieser beiden Paradigmen vor Augen zu führen, um sich zu vergegenwärtigen, welche Anstrengungen die neue Generation unternehmen musste, um sich von ihnen und ihrer künstlerischen Diktatur zu befreien. Dabei kristallisierten sich zwei Modi der Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit heraus, die als prägend gelten können. Es sind zwei diskursive Praktiken, die sich an zwei unterschiedliche, aber einander nicht ausschließende Arten, auf die Welt zu blicken, anlehnen. Auf der einen Seite steht der atheistische Existentialismus französischer Ausrichtung, der seinen Ausdruck nicht nur (wenn auch primär) in der Philosophie, sondern auch in der Literatur fand. Entscheidend ist dabei eine Position, die alle Verantwortung für das Handeln in die Hände des Menschen selbst legt. Solch eine Haltung kann, muss aber nicht, zu Freiheit führen. Sie ist zugleich von dem Zweifel daran geprägt, ob der Mensch in seinem Zustand der In-die-Welt-Geworfenheit fähig ist, zu dieser Freiheit zu gelangen. Eine solche Art von Reflexion korrespondierte auf nahezu ideale Weise mit jener Ungewissheit, die die Nachkriegsgeneration in ihrer Auseinandersetzung mit dem gerade in Entstehung befindlichen sozialistischen Jugoslawien empfand, das sich zunächst am stalinistischem Modell orientierte und dann auf die Suche nach eigenen Wegen zu einer „gerechteren“ Gesellschaft begab.

Da die Revolution zu Strenge und Ernsthaftigkeit tendiert, sind ihr Abweichungen von Vorschriften fremd, sogar strafbar. Als eine besondere Form

<sup>2</sup> Svetozar Petrović weist darauf hin, dass die Polemik zwischen „Modernisten“ und „Realisten“ eigentlich keine war, da sie nur zur Perpetuierung der immer gleichen Positionen führte und gerade insofern nicht fruchtbar sein konnte. Seiner Argumentation zufolge waren die Polemiken eine Übertragung politischer Fragen auf das Feld der Kunst. „Sehr schnell wurde ein wesentlicher Teil dieser polemischen Gespräche zu einer Diskussion über den ideologischen, wenn auch nicht praktisch-politischen, Sinn des Literaturverständnisses des jeweiligen Gegners und über das soziale Äquivalent der Literatur, für die er Position bezieht.“ (Petrović 1972, 294) (Alle Übersetzungen, wenn nicht anders angegeben, sind von mir. D.B.)

der Herausforderung autoritärer oder totalitärer Herrscher wird seit einiger Zeit der Karneval angesehen. Über ihn ist in unterschiedlichen Kontexten geschrieben worden, und auch diverse Epochen seiner Entwicklung wurden berücksichtigt.<sup>3</sup> Aber es lassen sich etliche Momente herauskristallisieren, die allen durchaus unterschiedlichen, manchmal sogar einander entgegengesetzten Karnevalstheorien gemeinsam sind: Das erste ist eine starke Konzentration auf Körperlichkeit und Sexualität, das zweite das Phänomen der verkehrten Welt. Während das erste auf prüde Gebote reagiert, tendiert das zweite dazu, solcherlei Herrschaftsstrukturen zumindest zeitweise zu suspendieren. Auch wenn der Karneval immer nur eine vorübergehende Erscheinung ist und insofern Unterdrückung nicht dauerhaft zu überwinden vermag, ist doch kaum zu bestreiten, dass er der Unzufriedenheit mit gesellschaftlichen Missständen ein wichtiges Ventil bietet. Die jugoslawische Kunst der 1960-er Jahre hatte zwar mit tatsächlichem Karneval wenig zu tun. Dennoch ist es wichtig zu sehen, dass ihr Engagement Elemente des Karnevalesken beinhaltete, indem sie thematisch (im Sinne der oben genannten Phänomene der Körperlichkeit und der verkehrten Welt) *und* politisch (als Subversion von vorgeschriebenen Normen, ohne dabei unbedingt umstürzlerisch zu wirken) in diese Richtung tendierte. Es sind diese beiden Paradigmen – Existentialismus und Karneval – die, wie später gezeigt werden wird, die junge jugoslawische Kultur der 1960-er Jahre dominierten. Allerdings erscheinen sie selten in Reinform, vielmehr vermischen sie sich, bilden hybride Strukturen, prägen die ganze Kulturszene und überspringen Genregrenzen wie auch die Grenzen zwischen den einzelnen Künsten. Sie sind als tragende Paradigmen der ganzen Epoche zu bezeichnen, eben *weil* sie jede für sich ein enormes subversives Potential aufweisen und, gleichzeitig in einer fruchtbaren Mischung zusammenwirkend, fähig sind, das gesamte System provokativ und schelmisch infragezustellen. In diesem Sinne dann ist die Kultur der 1960-er Jahre als eine auch politische zu verstehen.

### ***Vor dem Krieg. Auseinandersetzungen an der literarischen Linken***

Der Versuch, eine Kulturgeschichte Jugoslawiens nach dem Zweiten Weltkrieg zu schreiben, hätte mehrere Umbrüche zu berücksichtigen. Dabei wäre die Vorgeschichte dieser Umbrüche zusätzlich noch in der Zwischenkriegszeit zu verfolgen, einer Epoche, die auf paradigmatische Weise heftige kulturelle (aber auch politische) Auseinandersetzungen in Europa mitverfolgte, miterlebte und mitgestaltete. In dieser Zeit war die jugoslawische Avantgarde mit der europäischen auf verschiedenen Ebenen verbunden: Viele Autoren

<sup>3</sup> Cf. u.a. Burke 1981; Le Roy Ladurie 1989; Bachtin 1995; Taylor 2007.

arbeiteten eng mit den französischen Surrealisten oder den deutschen und österreichischen Expressionisten zusammen, und Beziehungen der linken Intellektuellen zu sowjetischen Avantgardisten waren selbstverständlich. Die Spaltung zwischen der Avantgarde auf der einen Seite und den Vertretern der sog. sozialen Literatur, den späteren sozialistischen Realisten auf der anderen, blieb natürlich auch für die Entwicklungen der jugoslawischen Linke nicht folgenlos.

Diese von Stanko Lasić<sup>4</sup> ausführlich beschriebene Konfrontation setzte schon im Jahr 1928 ein, als die Befürworter einer „sozialen Literatur“ sich den „Belgrader Surrealisten“ widersetzen, die ihrerseits neben der internationalen Unterstützung auch Beistand von Miroslav Krleža erhielten. Lasić zufolge dauerte diese erste Phase bis 1934, wobei dieses Jahr nicht zufällig gewählt ist. Genau dann fand der erste Kongress der sowjetischen Schriftsteller in Charkiv statt, der die endgültige Niederlage der künstlerischen Avantgarde im Land des zu realisierenden Sozialismus ankündigte. In Jugoslawien aber passierte das Gegenteil: Die soziale Literatur, die später zur Literatur des sozialistischen Realismus avancieren sollte, erlebte in diesem Kampf eine Niederlage, die auch durch die prekäre politische Lage der Kommunistischen Partei Jugoslawiens mitverursacht wurde. Natürlich hatten die stalinistisch orientierten jugoslawischen Kommunisten nicht annähernd so viel Macht wie ihre sowjetischen Vorbilder. Die kommunistische Partei wurde verfolgt, ihre Mitglieder inhaftiert und ihre Betätigungsmöglichkeiten stark eingeschränkt. In einer Situation, in der die Kraft der Argumente das Entscheidende war, hatten sie kaum Chancen gegen die gut ausgebildeten und künstlerisch talentierten Avantgardisten.

Die zweite Periode beginnt nach der (gewaltsamen) Stabilisierung der Lage auf dem Feld der Kunst in der Sowjetunion. In Jugoslawien gruppierten sich jene Autoren, die dem Realismus in der Kunst einen besonderen Platz beimaßen, um mehrere Zeitschriften. Von dieser gestärkten Position aus konnten sie ihre Argumentation ausbauen und an breitere Schichten vermitteln. Eine zusätzliche Stärkung bedeutete die Konsolidierung der Führung der Partei selbst. Josip Broz Tito wurde von der Komintern als neuer Generalsekretär installiert und beendete somit erfolgreich die Fraktionskämpfe. Das bedeutete aber auch eine monolithische Ausrichtung, die Andersdenkende, wenn nötig auch gewaltsam, ausschließen sollte. Besonders die Mitglieder der kommunistischen

<sup>4</sup> Sowohl Stanko Lasićs Buch (1972) als auch der Terminus „sukob na književnoj ljevici“ (Auseinandersetzung an der literarischen Linken) sind auch heute maßgeblich für die Untersuchung dieser Periode. Eine konzise Analyse der unruhigen Zeit des Übergangs vom sozialistischen Realismus zum Modernismus im Nachkriegsjugoslawien bietet Milutinović 2014.

Jugendorganisation (SKOJ) schreckten nicht vor auch physischen Angriffen auf die führenden Avantgardisten zurück.<sup>5</sup> Orchestriert wurde die Kampagne von nicht verbotenen linken Zeitschriften. Diese Periode erstreckte sich bis zum Anfang des Krieges, als sie abrupt an ihr Ende kam.

### ***Die Nachkriegszeit. Eine Ära vorläufiger Stabilisierung***

Der Krieg kann als eine Zeit der Ruhe im kulturellen Betrieb der Linken bezeichnet werden. Die Nachkriegszeit dann lässt sich mit Lasić wiederum in zwei Perioden aufteilen: von 1945 bis 1948 und von 1948 bis 1952. Die erste Phase bezeichnet er als Etappe des realisierten sozialistischen Realismus. Die polarisierenden Kräfte der Linken wännen sich als Gewinner des Kampfes auf poetischem wie auf politischem Gebiet und gehen dementsprechend gewaltsam gegen ihre Gegner vor. Verbote und Zensur sind an der Tagesordnung, und alle Bewegungen innerhalb der Kunst, die eine andere Richtung als die sozialistisch-realistische vorschlagen oder vertreten, werden konsequent verfolgt und diszipliniert. Die kurze Dauer dieser Etappe erklärt sich durch den Bruch mit Stalin. Historisch-politische Gründe führten dazu, dass die selbstbewusste jugoslawische Führung den Befehlen des großen Führers den Gehorsam verweigerte, was auf ökonomischer und diplomatischer Ebene zu einem frontalen Angriff auf das ganze Land führte, wobei lediglich eine militärische Auseinandersetzung ausblieb. Die im Juni 1948 verabschiedete Resolution des Informbüro bedeutete *de facto* den Ausschluss Jugoslawiens aus der kommunistischen Welt. Alle kommunistisch regierten Staaten, die Stalin gegenüber loyal waren, verurteilten die jugoslawische Rebellion und verabschiedeten Sanktionen gegen das Land. Der militärische Druck wurde erhöht und künstlich Spannungen erzeugt. Wie Lasić auch betont, war die Zeit der Resolution keineswegs eine Zeit der Befreiung, die etwa mit dem Prager Frühling zu vergleichen wäre (1972, 50). Das Zerwürfnis erzeugte eher eine Starre, die nur langsam nachließ und zu einer Art Trotzreaktion führte.

Von ihr war dann auch die letzte Phase der Auseinandersetzung an der literarischen Linken bestimmt, die in den Sieg der avantgardistischen Strömung mündete. Das symbolische Moment dieses Triumphs war die Rede Miroslav Krležas auf dem Kongress des jugoslawischen Schriftstellerverbands in Ljubljana 1952. Krleža stärkte seine ästhetische Position, die deutlich auf das *Wertvolle* in der Kunst konzentriert ist. Für ihn ist es

unlogisch, bewusst nicht die Wahrheit auszusprechen, nur weil uns eine Art des Denkens aufoktroiyert wurde, die mit unseren ästhetischen Überzeugungen nicht übereinstimmt und die ein für alle Mal von Oben dekretiert wurde,

---

<sup>5</sup> Darüber informiert ausführlich Marko Ristić. (1984, 361–382, bes. 379f.).

wobei niemand den Mut hat, sich mit ihrer Genese analytisch auseinanderzusetzen, wie es zu dieser von oben dekretierten stalinistischen Aberration des Geschmacks und der Ästhetik gekommen ist. (Krlježa 1952, 214)

Dies war ein eindeutiger Angriff auf die Ästhetik des sozialistischen Realismus<sup>6</sup> und ihre Vertreter in Jugoslawien. Zugleich betonte Krlježa, dass es in der Kunst eine linke, wenn man so will auch revolutionäre Position gibt, die nicht auf den Prämissen und der Poetik des sozialistischen Realismus basiert, sondern auf denen der europäischen bzw. jugoslawischen Avantgarde oder, breiter angelegt, des Modernismus selbst.<sup>7</sup> Stalin wurde namentlich als Gegner genannt und diente als Basis für die Konstruktion eines Feindbildes, das eine Gegenkonstruktion erfordere. Ždanow kommt im Vortrag mehrfach vor, und zwar als metonymische Figur, die stellvertretend für Stalins brandgefährliche Geschmacklosigkeit in Sachen Kunst steht.

Krlježa zielt darauf ab, das Prinzip des *l'art pour l'art* gegen die stalinistischen Verurteilungen zu verteidigen, lehnt dabei aber die dieser Richtung inhärente Verwerfung künstlerischen Engagements ab. Zu seiner Entstehungszeit hat dieses Prinzip für ihn dennoch eine positive Rolle innegehabt, weil es gegen den falschen Realismus rebellierte. So verwirft Krlježa sowohl bürgerliche als auch sozialistische Vorstellungen über die Kunst. Die abstrakte Kunst erscheint für ihn dann als eine legitime Art, die von der Ästhetik des sozialistischen Realismus ausgehende, politisch motivierte Ablehnung avantgardistischer Kunst abzuwehren. Diese sei Folge des um Stalin geschaffenen Personenkultes gewesen und habe die Kunst unter dessen Megalomanie leiden lassen: „Falls solch eine Problematik der Divination einer Gottheit zur Aufgabe der ganzen sozialtendenziösen Malerei wird, dann entspricht solch eine Kunst nicht den sozialistischen Voraussetzungen und solch eine Ästhetik ist nicht, und kann logischerweise auch nicht eine sozialistische sein.“ (238) Krlježa fragt nun, welche Mittel bereitstehen, um die jugoslawische sozialistische Kultur gegen solche „barbarischen Angriffe“ aus dem Osten zu verteidigen. Dabei bestreitet er nicht, dass es so etwas wie eine sozialistische Kunst gibt. Vielmehr betont er ihre Existenz und insistiert auf

<sup>6</sup> Im Unterschied zum sozialistischen Realismus wurde der klassische von Krlježa nie ernsthaft in Frage gestellt. Er wurde als ein Bestandteil der südslawischen literarischen Tradition betrachtet, der zwar überholt war, aber seinen legitimen Platz innerhalb der Literatur- und Kunstgeschichte hatte. Seine zeitgenössische Verwendung war obsolet, trotzdem konnten seine Bestandteile (vor allem die rurale Thematik) nie völlig aus der Kunstpraxis ausgeschlossen werden.

<sup>7</sup> Die Rolle von Krlježa innerhalb der Avantgarde ist noch nicht eindeutig geklärt. Während Flaker ihn höchstens als Mitverfolger sehen möchte, wird diese kanonische Interpretation in der neueren Forschung revidiert, wenn auch nicht komplett in Frage gestellt (cf. Brebanović 2016).

ihrem in Jugoslawien eigentümlichen Charakter. Sie solle als Flagge für das Land wirken, das sowohl vom Osten als auch vom Westen isoliert ist. Er empfiehlt eine kritische Analyse der jugoslawischen Literatur<sup>8</sup> und betont dabei ihre historisch bedingten Eigenschaften. Die Aufgabe der Erschaffung einer neuen Poetik bestehe darin, diese historischen Entwicklungen in die neue sozialistische Kultur zu integrieren, ohne sie dabei als unantastbar zu betrachten. Vielmehr sollten sie kritisch überprüft werden.<sup>9</sup> Nur auf diese Art und Weise sei eine authentische jugoslawische Kunst möglich, die alle historischen Dramen und Tragödien berücksichtigt.

Das ganze politische, kulturelle und intellektuelle Bewusstsein von unserer eigenen Erscheinung in Zeit und Raum zu versammeln, ein Bewusstsein, das heute, nach jahrhundertealten Niederlagen, in zahlreichen und isolierten Regionalismen dispersiert und verkleinert ist, alle notwendigen Elemente in einer Synthese, die nicht Kult der romantischen Phrasen sein wird, sondern eine wahrheitsgemäße dichterische Darstellung der Fakten, zusammenzutragen, einer riesigen Masse imposanter schöpferischer Materie einen programmatischen Rahmen zu geben, die ganze Tragik unserer eigenen Spaltungen und gegenseitigen Ablehnungen zu erklären und zu deuten, das sollte unsere grundsätzliche Mission sein. (Krlježa 1952, 242)

Diese emphatische und euphorische, in ihrem Patriotismus schwer zu überbietende Programmatik, formulierte klare Vorschriften für die zukünftige Entwicklung der jugoslawischen Kultur. Zugleich bedeutete sie auch eine definitive Abrechnung mit dem inneren Feind, der versucht hatte, der Kunst und Kultur die Ästhetik des sozialistischen Realismus als einzig erlaubte literarische, und nicht nur literarische, Poetik aufzuzwingen. Die neue Kunst müsse *sozialistisch* sein. Was das tatsächlich bedeutet, sagt Krlježa nicht, setzt aber Orthodoxie voraus. Als Resultat seiner einflussreichen und breit rezipierten Rede<sup>10</sup> blieb die jugoslawische Kultur weitgehend von der Ästhetik des

<sup>8</sup> Es ist interessant zu beobachten, wie sich hier eine Wendung in seiner Interpretation ankündigt: Anstatt von der bildenden Kunst, die ursprünglich sein Hauptthema war, zu reden, springt er fast unvermittelt auf die Literatur, die jetzt die wichtigste Kunstgattung wird.

<sup>9</sup> Er verweist hier stillschweigend auf die Tradition des klassischen Realismus des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts und konfrontiert sie mit dem von außen politisch oktroyierten und jetzt überwundenen sozialistischen Realismus.

<sup>10</sup> In dieser Rede muss man immer die Zufriedenheit des Autors wegen des Sieges, den er in der Auseinandersetzung mit seinen Vorkriegsgegnern erreicht hat, mithören (oder mitlesen). Krlježa nennt niemanden von ihnen beim Namen, aber es ist unmöglich zu übersehen, dass er in den treuen Dienern Stalins, die versuchen auch ihre politische und nicht nur ästhetische Linie in Jugoslawien durchzusetzen, seine alten Kontrahenten mitdenkt. Radovan Zogović, Jovan Popović, Pavle Bihali sind immer dabei, wenn er triumphierend über einen misslungenen Versuch der Gleichschaltung berichtet.

sozialistischen Realismus verschont. Das betraf vor allem die Literatur und die bildende Kunst, aber auch das Theater genoss eine gewisse Unabhängigkeit (ein Zeichen dafür ist die Aufführung von Becketts *Godot* in Belgrad 1956, was die erste Inszenierung dieses avantgardistischen Theaterstücks im Osten war). Beim Film war die Lage wesentlich schwieriger. Sehr wohl um die Kraft des Mediums wissend – eine Lehre, die aus Sowjetzeiten stammt – hielten die orthodoxen Kommunisten<sup>11</sup> die Filmkunst wesentlich länger unter Kontrolle, um dort die Poetik des sozialistischen Realismus aufrechtzuerhalten.

Der Paradigmenwechsel vom sozialistischen Realismus zur klassischen Avantgarde als kanonisches und maßgebliches poetologisches Prinzip führte zu einer in der sozialistischen Welt einmaligen Situation. Die vom Stalinismus verfolgte und zugrunde gerichtete Avantgarde avancierte zur dominanten Bewegung im kulturellen Leben Jugoslawiens. Zunächst vorsichtig und dann ab 1952 unaufhaltsam etablierte sich eine zuvor verpönte und verworfene Richtung nun als führende. Allerdings darf man nicht vergessen, dass die jugoslawische Avantgarde eine revolutionäre war. Berührungspunkte mit dem sozialistischen Realismus waren also keineswegs in dem Maße auszuschließen, wie es auf den ersten Blick scheinen könnte. Genauso wie der sozialistische Realismus zu einer Versteinierung sowohl auf kultureller als auch auf politischer Ebene führte, womit er sich letztendlich als konservativ und wenig kreativ zeigte, erwies sich auch die Avantgarde in ihrer dominanten Position ab Mitte der 1950-er Jahre als ein entwicklungshemmender Faktor. In ihrem revolutionären Engagement zeigten beide miteinander verstrittenen Poetiken eine Gemeinsamkeit: eine Neigung zu Dogmatismus und zur Beschneidung künstlerischer Freiheiten.

Diese Tendenzen zeigen sich sehr deutlich in der serbischen Literatur der Mitte der 1950-er Jahre, als eine junge Generation vordrängt und versucht, sich gegenüber der älteren zu profilieren, die durch zwei Ausrichtungen – den sozialistischen Realismus und die klassische Avantgarde – bestimmt ist. Die paradigmatischen Autoren dieser Spaltung innerhalb der älteren Generation sind Dobrica Ćosić und Radomir Konstantinović. Während Ćosić als Vertreter des sozialistischen Realismus herausragt, steht Konstantinović in der Nachfolge der klassischen Avantgarde. Schon im Roman *Daleko je sunce* (*Weit ist die Sonne*, 1951) bietet Ćosić eine Version des Zweiten Weltkrieges, die nur geringfügig von der offiziellen abweicht. Sie beinhaltet aber kritische Punkte hinsichtlich der Spaltung der serbischen Gesellschaft und lehnt eine bedingungslose Glorifizierung der Partisanen ab. Diese Position wird Ćosić in seinen späteren Romanen immer intensiver vertreten, ohne sich von den

<sup>11</sup> Man darf nicht vergessen, dass die orthodoxen Kommunisten keineswegs in allen Lebensbereichen die Zügel der Macht vollkommen verloren hatten. Ganz im Gegenteil: Ihre Kontrolle war in Fragen der Politik und Ökonomie weiterhin mehr als sichtbar.

realistischen Paradigmen zu entfernen. Im Gegensatz dazu bedient sich Konstantinovičs erster Roman *Daj nam danas* (*Gib uns heute*, 1954) der Mittel modernistischer Prosa (innerer Monolog, stream of consciousness), um die komplexe Kriegsthematik literarisch zu bearbeiten.<sup>12</sup> Angela Richter sieht in dieser Entwicklung eine „Weitung des schöpferischen Konzepts als Überwindung von Simplifizierungen und Verengungen bei teilweise noch vorhandenen Nachwirkungen einer vereinfachten Figurentypologie in einer Literatur, die vor allem die Sieger thematisieren sollte“ (Richter 1991, 41).

Die beiden einander entgegengesetzten Konzepte des Realismus und des Modernismus existieren in der jugoslawischen Kultur nebeneinander, befinden sich oft im Zustand des offenen oder verborgenen Konflikts und setzen die Vorkriegssituation mehr oder weniger verschleiert fort. Das neue Zerwürfnis, diesmal eines zwischen „Realisten/Traditionalisten“ und „Modernisten/Avantgardisten“, wurde zunächst 1952 in den Zeitschriften *Svedočanstva* und *Književne novine* angefacht, um dann ab 1955 auf den Seiten von *Delo* und *Savremenik* fortgesetzt zu werden. Von der politischen Ernsthaftigkeit der Situation kann man sich überzeugen, wenn man folgende Behauptungen einflussreicher Mitglieder des Politbüros in Betracht zieht:

Veljko Vlahović<sup>13</sup> sagt während des Treffens der Ideologischen Kommission (26. 11. 1955), dass sich um *Delo* die Söhne der Tschetniks und der enteigneten Bourgeoisie gruppieren. Gleichfalls wirft er dem *Savremenik* vor, dass sich um ihn Parteigänger des Informbüros versammeln würden. Beim gleichen Treffen geht Puniša Perović<sup>14</sup> so weit, dass er die Abschaffung beider Zeitschriften vorschlägt. Die besorgte Partei interessierte sich nämlich vor allem für die Kommunisten unter den Schriftstellern, die mit unvorbildlichen Aussagen und Gesten negative Botschaften an die Öffentlichkeit schicken.<sup>15</sup>

In der Polemik ging es um unterschiedliche Auffassungen vom Begriff der Wirklichkeit. Die Realisten kämpften für eine breitere Interpretation des Be-

<sup>12</sup> Auch in späteren Jahren stehen Ćosić und Konstantinović unversöhnlich zueinander. Während der erste als die Vaterfigur der serbischen Nationalisten agiert, wird der zweite als führende Persönlichkeit der Opposition gegen Miloševićs Regime stilisiert.

<sup>13</sup> Der montenegrinische Politiker Veljko Vlahović (1914–1975) galt als ideologischer Vordenker der Kommunistischen Partei Jugoslawiens. Er spielte eine maßgebliche Rolle bei der Ausarbeitung des neuen Programms der jugoslawischen Kommunisten und war Vertreter der intellektuellen Strömung innerhalb der Partei. Während Titos Niederschlagung der studentischen Revolten von 1968 übernahm Vlahović eine vermittelnde Funktion. Seine Popularität innerhalb des studentischen Bevölkerungsanteils, besser gesagt bei den naiveren Mitgliedern, war enorm, und half ihm, die Studenten wieder zurück an die Fakultäten zu holen.

<sup>14</sup> Puniša Perović (1911–1985) war ein montenegrinischer Schriftsteller und Publizist, der in den 1950er-Jahren Chefredakteur der Zeitung *Borba* war.

<sup>15</sup> Zitiert nach Vukićević 2007, 20.

griffs Realismus, die sich vom Konzept des 19. Jahrhunderts entfernen, aber auch wenig mit dem Sozialistischen Realismus zu tun haben sollte. Ihnen ging es um eine moderne Literatur, die sich durch moralisches und politisches Engagement auszeichnet. Die Modernisten ihrerseits korrigierten ihre ursprüngliche kategorische Ablehnung des Realismus und versuchten, die Vorstellung von der Selbstzweckhaftigkeit der Kunst zu modifizieren. Das heißt nicht, dass sie bereit gewesen wären, irgendwelche Kompromisse einzugehen. Ganz im Gegenteil: Die Schärfe der verwendeten Worte und die Leidenschaft der Argumentation weisen eher auf eine Feindschaft hin, die keinesfalls auszublenden ist. Trotzdem lässt sich diese Polemik zwischen Realisten und Modernisten nur mit Vorsicht in eine Auseinandersetzung zwischen Altem und Neuem überführen, wobei Fragen der Poetik eher außer Acht gelassen wurden. Sowohl die einen als auch die anderen bezogen sich weitgehend auf marxistische Postulate.<sup>16</sup> Ob sie als eine Tarnung zu betrachten sind, ist eine schwer zu beantwortende Frage, die ich ausblenden muss. Es ist sicher, dass die Modernisten um *Delo* zumindest vorläufig die Oberhand gewannen, und zwar, weil sie zweifelsohne die besseren Polemiker waren. Schon in der Zeit der Polemik selbst zeichnete sich ein Kompromiss ab, der sich auch in der Dialogbereitschaft beider Seiten manifestierte. So fand ein Runder Tisch statt, bei dem die Diskussion weniger emotional als argumentativ geführt wurde. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass sich wie ein roter Faden durch diese Polemik eine ideologische Dimension zieht, die scheinbar unvermeidbar und von der künstlerischen nicht zu trennen war. Vereinfacht gesagt hat man es hier, wie auch in der Vorkriegszeit, mit einem Disput zwischen konservativen und progressiven Linken zu tun.

### ***Weder links noch rechts. Rebellische Ablehnung des Kanonisierten***

So entsteht in Jugoslawien Mitte der 1950-er Jahre eine Situation, in welcher sich zwei Dogmatismen unversöhnlich gegenüberstehen und jegliche weitere künstlerische Entwicklung blockieren. Es erscheint eine Generation, die beide Dogmen nicht akzeptieren will und sie verwirft. Realismus und Avantgarde spielen für sie keine zentrale Rolle mehr und sollen ersetzt werden. Aber womit? Das ist die zentrale Frage, der sich dieses Buch widmet. Meine These ist, dass die neue Generation eine Erneuerung der Kultur auf

<sup>16</sup> Vukićević behauptet sogar, dass es sich bei diesem Zerwürfnis um einen Kampf um die Vormacht im literarischen Establishment handelt. Wer bekommt die besseren Posten? Wer übernimmt die Dominanz in den Institutionen? Wer kann in den besten und lukrativsten Verlagen publizieren? Das sind Fragen, die eher in die Richtung kulturpolitischen Tratschs gehen. Ihre Beziehung zu den relevanten ästhetischen und poetischen Problemen scheint hier zumindest fragwürdig. (Vgl. Vukićević <http://bal-kanwriters.aforizmi.org/broj14/dejanvukicevic14.htm>)

mehreren Ebenen erreichen wollte. Verbunden mit diesem Projekt war eine Uminterpretation der Kultur- und Literaturgeschichte, wobei es galt, neue oder auch vergessene und unterdrückte Genres neu zu entdecken. Besonders aufregend an dieser Konstellation ist die paradoxe Tatsache, dass die Avantgarde, die selbst einmal als Quelle der Innovation galt, nun als dogmatisch und veraltet betrachtet wird. Sowohl die Konzepte der Avantgardisten als auch die der Realisten werden verworfen oder zumindest intensiv zur Debatte gestellt, um Raum für eine neue Poetik zu schaffen. Diese ist aber keineswegs einheitlich. In ganz Jugoslawien formieren sich Nester des Widerstands gegen die etablierten und dominierenden Kunstrichtungen, wobei sie ihre Poetik jeweils auf die Negation vorgängiger Konzeptionen gründen.

So wie auch Krleža den größten Teil seiner Rede der bildenden Kunst gewidmet hatte, waren die ersten Signale einer Neuausrichtung der Kunst und, breiter betrachtet, insgesamt der Kultur in der Malerei zu sehen. Die frühen Ausstellungen von Leonid Šejka, gefolgt von seinen Installationen und der anschließenden Gründung der Gruppe Mediala in Belgrad Ende der 1950-er Jahre sind ein Beispiel solch konfrontativer Einstellung gegenüber den herrschenden Kunstparadigmen. Mediala wirkte wie ein multimediales Konglomerat, das dazu fähig war, Maler und Literaten, Musiker und Filmemacher, Musik- und Kunsttheoretiker in einem Projekt mit ungewissem Ausgang, einem offenen Projekt, zu vereinigen. Die Kurzlebigkeit der Gruppe bedeutet lediglich, dass sich innerhalb ihrer Strukturen eigenständige Künstler vorläufig versammelt hatten, um die Grenzen des Diskurses zu testen. Als logische Folge ihrer Kreativität erschienen dann weitere selbstständige Arbeiten. Šejka integrierte in einer seltsamen Antizipation des Postmodernismus und seiner Strategie der „Intertextualität“ Elemente früherer Traditionen der Malerei in seine Werke. Er bediente sich des Zitats als einer wirksamen Methode, die Malerei der Renaissance in die zeitgenössische Kunst neu zu integrieren. Dadurch widersprach er den grundsätzlichen poetischen Prinzipien der Avantgarde, zu deren hauptsächlichen ein rigider Bruch mit der Tradition gehört. Šejkas Verwendung von Motiven Leonardos oder Vermeers ist eine diskrete, nicht jedoch aggressive Herausforderung der herrschenden Poetiken, um etwas in die Gegenwart zurückzuholen, was – zumindest als Inspirationsquelle – verdrängt und vergessen worden war.<sup>17</sup>

<sup>17</sup> Es ist interessant, dass Šejka die autochthone serbische, oder orthodoxe Tradition in der Malerei weitgehend ignoriert. Die Religion ist für ihn, im Unterschied zur Mystik, nicht wichtig. Erst in späteren Werken eines anderen prominenten Mitglieds der Mediala, Miro Glavurčić, findet die Religion Eintritt in die bildende Kunst. Spätere Interpretationen, diejenigen vom Anfang des 21. Jahrhunderts, versuchen die Mediala mit orthodoxem Schlüssel zu interpretieren. Mit der hermeneutischen Wahrheit haben diese Interpretationsersuche allerdings nichts zu tun. Ein prominenter Vertreter dieses verzerrten Blicks auf Mediala ist Dragoš Kalajić.

In Kroatien kam es zu einem relativ frühen Widerstand gegen die poetische Dominanz von Realismus und Avantgarde. Die Zeitschrift *Krugovi* versammelte die jüngere Autorengeneration, die sog. Krugovaši, die den Krieg zwar miterlebt, aber nicht aktiv daran teilgenommen hatten. Für sie war die sozialistische Realität ein Thema, mit dem sie sich beschäftigen wollten oder mussten. Allerdings blieben sie nicht dabei stehen (was sie nur als etwas modernere Realisten legitimiert hätte), sondern experimentierten auch, und zwar dort, wo der dominanten Poetik zufolge Experimente ausgeschlossen waren: Vor allem rückte die Sprache in den Mittelpunkt ihrer Interessen. Sie nutzten sie als Mittel, die dominierende offizielle Ernsthaftigkeit aufzubrechen. Um dies zu erreichen, bereicherten sie den literarischen Diskurs mit Alltagsausdrücken, gelegentlich auch mit Slang. Die andere Neuerung – und sie bringt die Mitglieder der Gruppe in die Nähe von Šejka – war, dass sie eine bislang unterdrückte literarische Tradition zum Vorschein brachten, um sie umzuwerten. Es handelt sich um die sog. ältere kroatische Literatur, die seit dem Ende des 19. Jahrhunderts als altmodisch galt und systematisch zugunsten des Realismus vernachlässigt worden war. Topoi aus dieser Literatur wurden nun aufgerufen, ironisch gebrochen und parodistisch uminterpretiert. Dabei behielten sie für die Krugovaši dennoch die Aura von etwas Wertvollem, das man zwar als antiquiert betrachten kann, aber als würdige Vorgängerschaft ehren sollte.

Neben diesem Bezug zur Tradition zeigt sich bei den Krugovaši eine Neigung zum Existentialismus, der ihnen sowohl als Philosophie als auch als literarische Praxis geeignet schien, die komplexe gesellschaftliche Situation in der Nachkriegszeit zu erfassen. Die grundsätzlich pessimistische Einstellung der Existentialisten findet sich bei den Krugovaši allerdings nur teilweise realisiert. Sie sind zu ironisch, um die Welt als komplett ernstzunehmenden Ort zu betrachten. In ihrer Literatur bleibt aber ein allgemeines Gefühl der Verunsicherung, ein Zustand der In-die-Welt-Geworfenheit, der, ohne dass sie sich direkt mit Heidegger beschäftigt hätten, auf dessen existentialistische Philosophie, oder zumindest auf eine Rezeption und „Literarisierung“, dieser Philosophie hindeutet – ähnlich hierin den Texten Sartres. In jedem Fall entfaltet diese Haltung eine gesellschaftskritische Wirkung: sie entdeckt labile Momente im Prozess der sozialistischen Entwicklung und entblößt sie, ohne sie dabei korrigieren zu wollen. Die Krugovaši behalten die Autonomie der Kunst bei und bleiben fern von Versuchen, sie zu politisieren.

In Serbien erschienen neben der oben erwähnten Gruppe Mediala mehrere Literaten, die ihr subversives Wirken, was die kanonisierte literarische Praxis betrifft, eher individuell entfalteten. Diese Autoren fixierten sich darauf, die herrschenden gesellschaftlichen Konstruktionen mit Hilfe einer abweichenden poetologischen Position infrage zu stellen. Es ist nicht zu leugnen,

dass auch sie dabei existentialistische Muster der Negation nutzten, aber ihre Subversivität zeichnete sich zuvorderst durch eine Karnevalisierung der Wirklichkeit aus. Dieses Verfahren führte – allerdings nicht ausschließlich – zu humoristischen Effekten. Sowohl die Vertreter der realistischen als auch die des avantgardistischen Paradigmas in der Literatur waren von der Ernsthaftigkeit geprägt. Die ludistischen Ausfälle der früheren Avantgardisten spielten im literarischen und künstlerischen Schaffen ihrer späteren Nachfolger eine eher untergeordnete Rolle. Ich gehe insofern nicht zufällig von der Voraussetzung des Karnevals aus. Das Karnevaleske beinhaltet offensichtlich ein subversives Potential für die gesamte Schriftstellergeneration, eine Möglichkeit zur Umwertung sowohl der künstlerischen als auch der gesellschaftlichen Wirklichkeit.

Miodrag Bulatović kann als derjenige gelten, der diese Wende einläutete. Sein Roman *Crveni petao leti prema nebu* (*Der rote Hahn fliegt himmelwärts*, 1958) bedeutet einen Paradigmenwechsel, der darauf konzentriert war, aus dem Karneval zu schöpfen. Noch intensiver ist diese Tendenz im Roman *Heroj na magarcu* (*Der Held auf dem Rücken des Esels*, 1967) sichtbar. Auch *Gubilište* (Schafott, 1962) von Mirko Kovač ist ein Roman, der zur karnevalesken Verkehrung der Realität neigt. Es ist wichtig anzumerken, dass diese poetologisch bedingte Wende keineswegs mit Humor verbunden ist. Vielmehr ist der Karneval bei beiden Autoren von seiner schwarzen Seite zu sehen, die das Tragische beinhaltet, oder – noch präziser – herbeiruft. Durch diese spezifische Verwendung wird der Karneval sozusagen mit dem Existentialismus kontaminiert. Damit entsteht eine Konstellation, in welcher die herrschenden Paradigmen von Realismus und Avantgarde durch zwei neue – Existentialismus und Karneval – abgelöst werden. Diese zwei Paradigmen stehen, im Unterschied zu den früheren, nicht im Gegensatz zueinander, sondern in Kooperation miteinander, sodass eine eigenartige hybride Mischung entsteht.

Aus diesem Grund vermischen sich in der jugoslawischen Kultur der 1960-er Jahre Komik und Tragik auf eine fundamentale Art und Weise. Im Zentrum dieser Vermischung steht die Sprache. Sie ist Mittelpunkt des Humors, weil sie den Protagonistinnen und Protagonisten der Texte erlaubt, so zu reden, wie sie sind. Der entfesselte Gebrauch von Umgangssprache, von Slang oder Dialekten ist der Kern der poetologischen Innovation, die diese neue Literatur mit sich bringt. Natürlich ist dieser Angriff auf den Kanon nicht vom Politischen zu trennen. Dies wird insbesondere dann ersichtlich, wenn man die turbulenten Veränderungen in der jugoslawischen Gesellschaft der 1960-er Jahre mitberücksichtigt. So betrachtet könnte man sagen, dass die Kunst und allgemein die Kultur gewissermaßen Vorboten der Veränderungen waren, die in Richtung wirtschaftlicher aber auch politischer Liberalisierung führten. Der Film scheint das beste Beispiel zu sein, um diese Entwicklung zu verfolgen.

Wie allgemein bekannt und schon erwähnt, ist der Film die sozialistische Kunst *par excellence*. Geeignet als Propaganda wurde die Kinematographie vom Staat intensiv gefördert, aber auch kontrolliert. Im Unterschied zur Literatur und zur bildenden Kunst hatte sich die Erneuerung im Film um etliche Jahre verzögert, umso heftiger explodierte sie ab Mitte der 1960-er Jahre mit der Erscheinung der sog. „schwarze Welle“. Es ist auch hier möglich, die gleiche Matrix, die ich in dem Überblick zu Literatur und Kunst skizziert habe, zu verfolgen. Karneval und Existentialismus melden sich von Anbeginn des neuen Films an als herrschende Paradigmen. Als zwei Beispiele in Reinform sind *Čovek nije tica* (*Der Mensch ist kein Vogel*, 1965) von Dušan Makavejev und *Buđenje pacova* (*Die Ratten erwachen*, 1967) von Živojin Pavlović zu erwähnen. Während Makavejev in seinem Film Elemente der Zerstörung der Alltagsroutine (Zirkus, Hypnose) einführt, um das düstere Bild des Lebens in der serbischen Provinz aufzuhellen, wirft Pavlović seine Protagonistinnen und Protagonisten in den Schlamm des Alltags, ohne ihn auf irgendeine Art und Weise zu beschönigen.

### **Kultur als Motor der Liberalisierung**

Die politischen Entwicklungen der 1960er in Jugoslawien sind ohne Einblick in ihre kulturellen „Begleiter“ kaum zu verstehen. Aus der historischen Distanz von 60 Jahren betrachtet bedeutet die mit ihnen verbundene Liberalisierung vor allem eine Befreiung des kulturellen Betriebs. Erst danach kam es zu wirtschaftlichen und politischen Reformen, die Jugoslawien näher an den Westen rückten. Die Verfassungsreform von 1963 mit ihrem Akzent auf eine zunehmende Föderalisierung des Landes und die Wirtschaftsreform von 1966 mit dem Versuch, das jugoslawische Modell der Selbstverwaltung mit etlichen Elementen einer kapitalistisch anmutenden Marktökonomie zu kombinieren, wären ohne die Freiheit des Denkens kaum möglich gewesen.<sup>18</sup> Das bedeutet, dass die jugoslawische politische und ökonomische

<sup>18</sup> Diese meine Vereinfachung ist mit Vorsicht zu genießen. Sie ist den spezifischen Zwecken meiner Untersuchung geschuldet. Wenn man die geopolitische Komponente intensiver berücksichtigt, kommt man zu weniger zuversichtlichen Schlüssen, was den Anteil des Idealismus und der Pragmatik in der jugoslawischen politischen Praxis bestimmt. So urteilt Tony Judt nüchtern: „These innovations were born of ethnic and geographical divisions as well as economic necessity. In a federal state whose constituent republics and peoples shared little beyond unhappy and mutually antagonistic memories, the imposition of uniform instructions from Belgrade looked a lot like a return to pre-war practices. The difficult topography of the region favoured local initiative; and thanks to the break with Stalin, Tito’s own version of proletarian dictatorship was no longer under pressure to replicate in detail every error of the Soviet Union’s own path to industrial modernity. It was these considerations – rather than the creative, alternative Socialist blueprint with which his Western admirers wishfully credited Tito in these years – that shaped the Yugoslav model.“ (Judt 2010, 429–30)

Öffnung eine kulturelle zur Voraussetzung hatte. Das historische Ereignis, das die definitive Liberalisierung andeutete, war der Fall des allmächtigen Innenministers und Herrschers über die Geheimdienste Aleksandar Ranković im Jahre 1965. Damit waren die gesellschaftlichen Strukturen der Kontrolle des Staatsapparats teilweise entzogen. Instrumente wie Zensur und Überwachung, aber auch polizeiliche und juristische Verfolgungen wurden abgeschwächt, die Räume für oppositionelle Tätigkeiten erweitert.

Die Kulmination der Gegenbewegung, die vom Künstlerisch-Kulturellen auf das Gesellschaftlich-Politische übersprang, ereignete sich im Juni 1968, als unter dem Einfluss der Studentenbewegung im Westen Europas in Belgrad studentische Revolten stattfanden. Die Studenten, die – oder eher deren Führung – man aus heutiger Sicht als Radikallinke bezeichnen könnte, agierten gemeinsam mit Kulturschaffenden, um Veränderungen in den gesellschaftlichen Strukturen zu erzwingen. Dabei wurden sie von Philosophen aus der neomarxistisch orientierten Gruppe Praxis unterstützt. Die Veranstaltungen, die sie während der Revolten (die sechs Tage dauerten) organisierten, waren mit Elementen des Karnevals durchsetzt. Vor allem ihre Spontaneität war auffällig. Außerdem bedeuteten die karnevalesken Feierlichkeiten eine temporäre Aussetzung des staatlichen Gewaltmonopols. Eine verkehrte Welt trat ein, in welcher die Monopole anders als üblich verteilt waren: Die Studenten organisierten ihren eigenen Sicherheitsdienst, der vor Provokationen seitens der Polizei schützen und für die innere Sicherheit der Teilnehmerinnen und Teilnehmer sorgen sollte. Wenig überraschend ist auch im Keim der Studentenbewegung eine Mischung aus Karneval und Existentialismus zu finden. Während die Veranstaltungen, die zur Zeit der Rebellion organisiert wurden, im Wesentlichen karnevaleske Züge trugen, war die ideologische Gestaltung und politische Ausführung der Studentenbewegung durch eine Verbundenheit mit der Praxis-Philosophie gekennzeichnet, welche ihrerseits, obwohl nominell marxistisch, verdeckte heideggerische Impulse beinhaltete.

Die Kurzlebigkeit der Studentenbewegung hinterließ auch Skepsis bezüglich der Möglichkeit, das Projekt des jugoslawischen Sozialismus zu reformieren. Schon bei der Liberalisierung Mitte der 1960-er Jahre hatte sich eine andere Tendenz gezeigt, die im Verlauf der Zeit immer mehr an Einfluss gewann und letztendlich im Zerfall Jugoslawiens in den 1990-er Jahre triumphieren sollte. Bei dieser Tendenz handelt sich um den Nationalismus. Erwähnenswert ist, dass sich die erste nennenswerte Manifestation des Nationalismus im Bereich der Sprachpolitik zeigte. Es handelt sich um die „Deklaration zur kroatischen literarischen Sprache“ von 1967, die von sehr namhaften kroatischen Schriftstellern und Intellektuellen unterzeichnet wurde.<sup>19</sup>

<sup>19</sup> Wie August Kovačec betont, „ist es eine Geschichte für die kleinen Kinder, dass (nur von sich her) die erleuchteten kroatischen Intellektuellen die Deklaration über die Lage der kroatischen Sprache geboren haben: Alles wickelte sich in Zusammenarbeit mit den

Bis heute ist strittig und schwer zu beurteilen, ob die Deklaration tatsächlich nationalistisch war. Es ist aber nicht zu leugnen, dass ihr Hauptanliegen in einer Trennung der serbischen und kroatischen Sprache lag und dass sie eine weitgehende Unabhängigkeit und Selbstständigkeit des Kroatischen unterstrich. Als Zeichen bedeutete das eine Herausforderung gegenüber der Idee der jugoslawischen Föderation. Die Reaktion kam in Form des sog. „Predlog za razmišljanje“ (Vorschlag zum Nachdenken), der sofort als Antwort auf die Deklaration seitens serbischer Intellektueller (meist Schriftsteller) verfasst wurde. Schon deshalb wirkten diese beiden Dokumente als Vorboten für jene Ereignisse, die das Land Anfang der Siebziger erschüttern und ein Ende der Liberalisierung bedeuten sollten. Das zentrale dieser Ereignisse war der sog. „kroatische Frühling“, an welchem sich auch Studenten beteiligten. Diesmal wurden sie aber nicht von den Praxis-Philosophen unterstützt. Ganz im Gegenteil: Ihre Forderungen standen in klarem Widerspruch zu denjenigen der Generation der 68er. Die eindeutige Konzentration auf das Nationale hatte jegliche Verbindung mit linken Ideen verwischt.

In diesem Kontext ist es interessant zu betrachten, wie die Krugovaši sich zum „kroatischen Frühling“ positionierten. Wenn wir ihre späteren Texte betrachten, wird sichtbar, dass sie von seiner Niederlage zumindest enttäuscht waren. Das zeigte sich am deutlichsten in den Romanen von Ivan Slamnig *Bolja polovica hrabrosti* (*Bessere Hälfte des Mutes*, 1972) und Antun Šoljan *Luka* (*Hafen*, 1974). Beide zeugen von der Unsicherheit einer Generation, die nicht unbedingt die Frage der Nation als solcher in den Mittelpunkt stellte, aber die von der Notwendigkeit eines größeren Ausmaßes der politischen und ökonomischen Unabhängigkeit Kroatiens überzeugt war. Gerade aus einer solchen Enttäuschung heraus, die auch mit Angst um die eigene Existenz versetzt ist, erscheinen die Figuren in diesen Romanen als Personen, die sich ständig auf der Flucht befinden. Sie sind mehr von ihren inneren Ängsten als vom allmächtigen Staat und den von ihm diktierten äußeren Umständen verfolgt. In diesem Sinne erscheint der Ausklang der liberalisierenden 1960-er Jahre als offener Triumph oder als Erfüllung der düsteren Prognosen des existentialistischen Pessimismus. Der Karneval mit seiner befreienden Wirkung wird ausgesetzt und suspendiert. Es bleibt eine gedrückte Stimmung, die das ganze Land in den trüben Siebzigern beherrschen wird.

Während sich in Kroatien die politische Abrechnung auf die Bewegung des nationalen oder nationalistischen Erwachens konzentrierte, gestaltete sich die Situation in Serbien anders. Dort waren die Opfer im Kampf gegen

---

einigen der höchsten kroatischen politischen Führer.“ (Kovačec, zit. nach Kordić 2010, 294) Eine entgegengestzte Interpretation über der politischen und nationalistischen Dimension der Deklaration liefert in einer ausführlichen Monographie der serbische Historiker Slobodan Selinić (2017).

die Erweiterung der kulturellen und gesellschaftlichen Freiheiten vor allem die sog. Liberalen. Versammelt um die Führung der Serbischen Kommunistischen Partei, repräsentiert durch Latinka Perović und Marko Nikezić, welche, durch die Absetzung von Aleksandar Ranković gestärkt, an der weiteren Öffnung der Gesellschaft arbeiteten, konnten sie, ohne sich der Gefahr des Nationalismus auszusetzen, wichtige Änderungen im Bereich der Kultur durchsetzen. Am deutlichsten zeigte sich das im Bereich des Films, als die „schwarze Welle“ ihren Höhepunkt exakt Ende der 1960-er Jahre, Anfang der Siebziger erreichte. Gerade in diesem Moment setzt auch der Angriff seitens der Politik ein. Filme (*Rani radovi – Frühe Werke* – von Želimir Žilnik, 1969) werden verboten, einige Regisseure (Lazar Stojanović) zu Gefängnisstrafen verurteilt, andere ins innere (Živojin Pavlović) oder äußere (Aleksandar Petrović, Dušan Makavejev, Žilnik selbst) Exil vertrieben. Die Repressionen zeigten Wirkung. Die unabhängige, rebellische Filmproduktion kam zum Stillstand, und die liberalen Politiker wurden abgesetzt. Ihnen wurde nicht zuletzt zur Last gelegt, dass sie die Fehlentwicklungen in der Kultur nicht rechtzeitig erkannt und ihnen vorgebeugt hatten.

Da ich diese Einleitung mit einem Blick auf die bildende Kunst begonnen habe, soll auch betrachtet werden, was mit ihr nach dem Zusammenbruch der Studentenrevolte geschah. Dabei ist eine merkwürdige kompensatorische Aktivität der regierenden Kommunisten zu vermerken: Um die Studenten zu entschädigen, erlaubte die Belgrader Stadtregierung die Gründung eines studentischen Kulturzentrums. Dort wurden alternative Künstlergruppen angesiedelt, welche somit Raum für die Entfaltung ihrer Tätigkeiten erhielten. Von diesen losen Vereinigungen war die unter dem inoffiziellen Namen „Gruppe der Sechs“ die bekannteste. Von sechs Mitgliedern waren Marina Abramović und Raša Todosijević die wichtigsten. Besonders Abramović konnte sich später durchsetzen und als unumstrittener Star der Performanceszene eine beispielhafte Karriere machen. Die Performances, die sie veranstalteten, beschäftigten sich sehr intensiv mit Körperlichkeit, und zwar vorwiegend mit der grotesken und verdrehten Dimension des Körpers. Besonders pointiert unternahmen sie, allen voran Abramović, eine Untersuchung der Rolle der Gewalt sowohl im Alltag als auch in der Kunst. So entstand die paradoxe Situation, dass der Karneval einerseits mit seiner positiven, befreienden Seite erschien, andererseits aber verdeutlicht wurde, welches, letztlich dem Missbrauch offenstehendes Gewaltpotential in karnevalesken Darstellungen (oder Verwendungen) des Körpers verborgen liegt.

In diesen Performances scheint die Kultur der langen 1960-er Jahre beendet zu sein. Eine Zeit, die auf die Idee der Befreiung konzentriert war, allerdings immer eine tiefe Skepsis gegenüber der Möglichkeit ihrer Vervollkommenheit behielt, wird durch andere Paradigmen abgelöst, die das Land bis

zu seinem unrühmlichen Zerfall verfolgen werden. Sie waren in mehr oder weniger großem Maße von Nationalismen gekennzeichnet. Auf der einen Seite stand dessen immer penetrantere Promotion, auf der anderen der aussichtslose Kampf gegen ihn. Unter diesem Gesichtspunkt betrachtet bleiben die 1960-er Jahre eine Zeit, die die Potentiale der Liberalisierung innerhalb eines sozialistischen Systems kritisch begleitet hat. Während die politischen und ökonomischen Reformen als gescheitert gelten, bleibt die Kunst ein Monument der nicht oder nur teilweise realisierten Möglichkeiten.

### ***Sprache und Politik***

Eine der zentralen wissenschaftlichen Fragen, vor welche diese Epoche die Forschung stellt, ist, wie diese Vielfältigkeit der Kultur in einen passenden theoretischen Rahmen zu stellen wäre. Plausibel erscheint der Versuch einer schematischen Vorstellung, der zufolge sich in der Poetik zwei ungleichmäßige Paradigmen abzeichnen, die ich als existentialistische und karnevaleske definiere. Auf einer tieferen Ebene enthüllt sich eine andere, mit dieser aber verbundene Spannung, die sich in der Reibung zwischen Sprache und Politik entfaltet. Wie schon angedeutet wird Sprache in zwei Funktionen benutzt, die beide politisch instrumentalisiert werden können. Auf der einen Seite steht ihre „Nationalisierung“, die dem Prinzip der Exklusion folgt. Alle, die eine bestimmte Sprache sprechen, gehören demnach zur Gruppe; diejenigen, die ihrer nicht mächtig sind, sind ausgeschlossen. Eine solche Situation wird besonders heikel, wenn es sich um zwei Sprachen handelt, die sich so ähnlich sind, dass eine Unterscheidung schwer zu bewerkstelligen ist. Eben deshalb können Kroatisch und Serbisch in eine prekäre Lage versetzt, oder vielleicht genauer, missbraucht werden. Sie dienen als *differentia specifica*, wo gar keine Differenz vorhanden ist, weshalb die Differenzen künstlich erzeugt werden müssen. Das Resultat ist eine durch Traumata geprägte Lage, in welcher – im Falle der kroatischen Sprache – das Künstliche mit Gewalt oktroyiert werden muss: Wenn ich Mitglied der Gruppe werden möchte, muss ich mich den Regelungen beugen, die von mir verlangen, dass ich eine Variante der Sprache spreche, die sich meiner bisherigen Sprachpraxis entzieht.<sup>20</sup> Dadurch

<sup>20</sup> Es gibt viele Ebenen, auf denen eine Differenz von Entfernung zwischen dem Kroatischen und dem Serbischen kreierte wurde. Die Orthographie ist eine von ihnen, hinzu kommen die Morphologie oder der Wortschatz an sich, der sich im Kroatischen vor allem im Bereich obsolet gewordener Wörter zeigt. Dazu kommt ein starker Präskriptivismus, der widerspenstige Sprecher dazu zwingen soll, die richtige Sprachvariante zu benutzen. Dass sich diese Tendenz im zeitgenössischen Kroatien zusätzlich befestigt hat, zeigt auch das jüngst erschienene Buch *Jeziku je svejedno* (*Der Sprache ist es egal*, 2019) von Anđel Starčević, Mate Kapović und Daliborka Sarić, das sich teilweise als ein polemisches Manifest gegen den Präskriptivismus lesen lässt.

unterscheide ich mich endgültig von dem Anderen, der diese Sprache nicht richtig beherrscht. Die Serben ihrerseits wirken integrativ bis unitaristisch. Historisch bedingt ist ihre Position eine der Superiorität, die zu Paternalisierung und letztendlich Vereinheitlichung der Sprachen unter Obhut des Serbischen führen würde. Die serbische Sprachpolitik wirbt oberflächlich für Toleranz, unterschwellig entlarvt sich diese Toleranz als heuchlerisch, was immer dann sichtbar wird, wenn es Versuche gibt, serbische Texte ins Kroatische – oder umgekehrt – zu übersetzen. Mit dem Argument, dass sie auch in der Originalform verständlich sind, was kaum zu bezweifeln ist, wird eine Vereinheitlichung forciert, die letztendlich auf die Tilgung der Unterschiede abzielt. Solche Sprachstreitigkeiten, die in den Zeiten der schweren politischen Krise Anfang der Neunziger zum Alltag gehören werden, deuteten sich in der *Deklaration* und in den heftigen Reaktionen der Politik auf sie bereits an. Aber die 1960-er Jahre waren eindeutig noch nicht reif für eine politische Instrumentalisierung der Sprache.

Die andere Verquickung von Sprache und Politik peilt nicht den Nationalismus, sondern den Liberalismus an. Eine Befreiung der Sprache von den Zwängen der Standardisierung war, wie ich angedeutet habe, das Hauptanliegen der Generation der Krugovaši. Ihrem Weg ist die in Belgrad ansässige Gruppe der Vertreter der sog. „stvarnosna proza“ (ich präferiere die Bezeichnung „Prosa des neuen Realismus“ anstatt der wortgetreuen Übersetzung „Wirklichkeitsprosa“) gefolgt, die Sprache derjenigen zuspitzte, die am Rande der Gesellschaft leben. Man kann nicht sagen, die Alltagssprache habe früher, besonders im klassischen Realismus, nicht ihren Weg in die kanonisierte Literatur gefunden. Ganz im Gegenteil. Aber ein wesentlicher Unterschied war, dass ihre Träger Figuren waren, die immer eine korrektive Instanz – den allwissenden Erzähler – über sich hatten. Er konnte entscheiden, in welchem Moment die Sprache wieder zur Normalität zu finden hat. In der neuen Prosa wird diese narratologische Option ausgelassen. Der Erzähler selbst wird zum Teil der erzählten Welt und gestaltet sie mit. Damit wird die ethische Funktion des Erzähltextes, die für die realistische Prosa so wichtig ist, zumindest teilweise suspendiert und moralisch nicht besonders vielversprechenden Figuren überlassen. Es handelt sich sehr oft um marginalisierte Menschen, die aus eigener Entscheidung oder notgedrungen am Rande der Gesellschaft verweilen, ohne richtigen Willen, diesen Platz auch zu verlassen. Das ermächtigt sie, Anomalien zu entdecken, sie in einer Sprache zu kommentieren, die wesentlich von der Norm abweicht. Dadurch entsteht eine doppelte Abweisung der herrschenden Regel: Zum einen ist die Sprache nicht an Rechtschreibung, Grammatik oder Wortschatz gebunden, zum anderen werden die politischen, ideologischen, aber auch die durch den Kanon beglaubigten künstlerischen Vorschriften verletzt. Die Sprache koppelt sich ab und

erreicht eine Freiheit, wie sie in der sowohl an sprachliche als auch politische, ethische oder ästhetische Korrektheit gebundenen Welt nicht möglich wäre.

### *Medien und Politik. Das Performative*

Es wird ersichtlich, dass die bildende Kunst und der Film zwar eine wichtige, aber trotzdem eine untergeordnete Rolle in der Kulturrevolution spielten, die Jugoslawien in den 1960-er Jahren erfasste. An erster Stelle kommt eindeutig die Literatur, deren reformatorische Kraft am stärksten ausgeprägt war. Hier kann man eine ähnliche Entwicklung erkennen, wie Jacques Rancière sie im Frankreich des 19. Jahrhunderts registriert hat, wenn er schreibt: „[d]er Ausdruck ‚Politik der Literatur‘ impliziert, dass die Literatur als Literatur Politik betreibt“ (2008, 13). Diese These setzt die Annahme voraus, „dass eine wesentliche Verbindung zwischen der Politik als spezifischer Form kollektiver Praxis und der Literatur als bestimmter Praxis der Kunst des Schreibens besteht“ (ebd.). Damit will Rancière sagen, dass es keineswegs Aufgabe der Literatur ist, eine konkrete politische Situation zu beschreiben oder zu kommentieren. Vielmehr ist die Literatur an der Generierung und der Produktion politischer Praxis aktiv beteiligt.

Nun scheint es, dass sich eine derartige Situation mit kleineren oder größeren Variationen in Jugoslawien wiederholte. Die Unterschiede sind in sozio-historischer Hinsicht leicht zu erkennen. Frankreich im 19. Jahrhundert ist ein anderes Land als Jugoslawien Mitte des 20. Jahrhunderts. Eine sich entwickelnde kapitalistische Wirtschaft einerseits ist kaum zu vergleichen mit einer sozialistischen. Aber es gibt noch eine zusätzliche Komponente, die bei der Applikation von Rancières Theorie im jugoslawischen Kontext zu berücksichtigen ist: dass nämlich die südslawischen Kulturen sich durch eine starke Bindung an die Mündlichkeit auszeichnen. Die Schrift ist eine sekundäre Erscheinung, die erst spät Akzeptanz und Verwendung in der Gesellschaft fand. Diese Entwicklung ist in all jenen Strukturen der Lebenswelt sichtbar, die an Formen schriftlicher Festlegung gebunden sind. Jurij Murašov hat in seinen zahlreichen Ausführungen sowohl theoretisch als auch praktisch gezeigt, dass „[g]erade in Gesellschaften und kulturellen Gemeinschaften [...], in denen die Literalisierung und auch die Typographisierung im Vergleich zu Westeuropa verhältnismäßig spät erfolgte, [...] sich diese Übergänge (von oralen Gesellschaften zur Schriftkultur, von der Manuskriptkultur zur Typographie – D.B.) ausgesprochen komplex dar[stellen], da sie gleichzeitig mit anderen, ebenfalls bereits fortgeschrittenen technologischen Entwicklungen und intellektuellen Traditionen interferieren.“<sup>21</sup> (Murašov 2016, 10)

<sup>21</sup> Hier weist Murašov darauf hin, dass eine späte Einführung der Schriftlichkeit zu einer asymmetrischen medialen Entwicklung führt. Die in Westeuropa systematisch und stufenweise erfolgte Einführung elektronischer Medien (wie Radio oder Film)

Genau solch eine Komplexität kann man in Jugoslawien in den 1960-er Jahre entdecken. Es handelt sich um das nicht mehr aufzuhaltende Vordringen von Radio, Fernsehen und Film, das die mediale Struktur und das Verständnis von ihrer Gestaltung im Land wesentlich veränderte. Es scheint mir wichtig zu betonen, dass diese Veränderungen eher schleichend eintraten, wobei die Autoren (und das gilt insbesondere für die Literatur) sich dessen anscheinend nicht bewusst waren. Die verspätete Verschriftlichung und die rasante Ausbreitung elektronischer Medien verursachten und erzeugten eine Spannung, die den Bruch innerhalb der Kultur regelrecht einmeißelte. Aber wenn ich noch kurz bei der Literatur – als Ort der Schrift – verweile, kann ich einer anderen Ausführung Rancières folgen, die für die jugoslawische Situation passend sein könnte. Er postuliert an erster Stelle etwas, was er als „emanzipierte ‚Literatur‘“ bezeichnet. Dann schlussfolgert er, dass diese Literatur zwei große Prinzipien hat:

Den Normen der repräsentativen Poetik stellt sie die Gleichgültigkeit der Form hinsichtlich ihres Inhalts entgegen. Der Vorstellung der Fiktions-Dichtung stellt sie die der Dichtung als eigenem Modus der Sprache entgegen. [...] Beide setzen der alten *mimesis* der gesprochenen Rede eine Kunst entgegen, die einzig die der Schrift ist. Doch damit verdoppelt sich der Begriff der Schrift: Sie kann die Sprache sein, die Weise jedes Körpers ist, der sie führt und bezeugt; sie kann umgekehrt die Hieroglyphe sein, die ihre Idee auf ihrem Körper trägt. Und der Widerspruch der Literatur könnte gerade die Spannung dieser zwei Schriften sein. (Rancière 2010, 18)

Natürlich steht im Mittelpunkt von Rancières Kritik jene Vorstellung von Literatur als Darstellung der Wirklichkeit, deren höchster Ausdruck die pseudomarxistische Widerspiegelungstheorie war. Wenn man sich überlegt, dass diese Theorie der Mittelpunkt der Poetik des sozialistischen Realismus ist, dann ist auch klar, warum solch eine an Rancière angelehnte Interpretation der Paradigmenwechsel in der jugoslawischen Literatur und Kultur der 1960-er Jahre mehr als sinnvoll ist. Rancières neue „Literatur“ fordert exakt diejenigen Modi literarischen Schaffens, die nach der russischen Revolution sukzessiv und insbesondere nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges in den Ländern der sog. Volksdemokratien die Oberhand gewannen. Wie ich schon erwähnt habe, hat sich Jugoslawien von diesen Ländern unterschieden. Trotzdem gab es auch dort eine Tendenz, die Beziehung zwischen Kunst und Wirklichkeit auf Grundlage der Theorie der Repräsentation zu regeln. Um mit dieser Theorie auch poetologisch zu brechen, braucht die Literatur

---

geschieht in Ost- und Südosteuropa in beschleunigtem Tempo, sodass es zu einer Überforderung der Rezipientinnen und Rezipienten (aber auch Produzentinnen und Produzenten) kommt.

keine weitentwickelte enge Beziehung zwischen Schrift und Körper, sondern sie muss diese Beziehung vor allem präsent machen. Die Schrift erscheint in ihrer „körperlichen“ Dimension und zwar im doppelten Sinne: Einmal als eine Tätigkeit, die materielle Spuren hinterlässt, die durch einen Körper ausgeübt wird und von seiner Wirkung nicht verschont bleiben kann; andererseits durch die materiellen Spuren, die sie selbst im Prozess des Schreibens hinterlässt. Der Körper der Schrift ist auf den ersten Blick, so zumindest in Rancières Ausführung, die mit der Avantgarde verbundene Entfernung der Literatur „von sich selbst“ und ihr Zugriff im Bereich außerhalb der konventionellen sprachlichen Kommunikation.

Wie ist dann diese spezifische Verkörperung der Schrift in der unspezifischen jugoslawischen Konstellation der 1960-er Jahre zu erklären? Es erscheint mir plausibel, den oben erwähnten poetischen Primat der visuellen Künste innerhalb des historischen Verlaufs des Paradigmenwechsels in Betracht zu ziehen. Es ist hochgradig interessant, dass der erste Durchbruch bzw. die erste Rebellion gegen die Dominanz des sozialistischen Realismus bzw. der klassischen Avantgarde im Bereich der bildenden Künste stattfand. Wie ich später darstellen werde, zeugt Leonid Šejkas Aktion aus dem Jahre 1958, bei welcher er sich vor einer Wand mit dem Schriftzug TITO fotografieren ließ, vom eigenartigen Durchbruch des Politischen im Bereich der Kunst. Die Politik wird ein *Teil* des Kunstwerks, es kommentiert oder thematisiert sie nicht, instrumentalisiert sie auch nicht. Wenn wir weiter bei Rancière bleiben wollen, können wir seine Ausführungen über Literatur, die als *Literatur* Politik betreibt, erweitern und der Kunst im Allgemeinen diese Fähigkeit zusprechen. Für ihn ist nämlich die Politik der Literatur der Zusammenprall unterschiedlicher Politiken,<sup>22</sup> die in einem Zustand der Spannung zueinander stehen. Diese Politiken bestimmen die Machtgrenzen des Spiels. „Die Literatur erfährt diese Grenzen entweder dadurch, dass sie die Stummheit, die sie vom demokratischen Gerede trennt, radikalisiert will, oder dadurch, dass sie die Demokratie des Buchstabens übertreffen will, indem sie sich zur neuen Sprache des Gemeinschaftskörpers macht.“ (Rancière 2008, 41)

Wenn wir voraussetzen, dass die Literatur durch diese Umwertung der Schrift versucht, eine neue Gemeinschaft zu stiften, dann können wir in diesem Prozess eine merkwürdige *ante-quem*-Situation erkennen. Während in prämodernen Gesellschaften die Literatur ihre gemeinschaftsstiftende Rolle im Rahmen der repräsentativen/mimetischen Funktion erfüllt und dadurch konstativ wirkt, kehrt sich die Situation in modernen Gesellschaften um, wo sie autoreflexiv und selbstreferentiell wirkt und dadurch die konstative

<sup>22</sup> Es ist davon auszugehen, dass diese „Politik“ in Rancières Terminologie mit „Demokratie“ gleichzusetzen wäre, die er auch als Ausdrucksregime zeichnet; Demokratie, weil sie die Formen der Gleichheit definieren. Cf. Rancière 2008, 40.

Funktion des Narrativs verlässt und eine performative übernimmt.<sup>23</sup> Nun wird ersichtlich, wie die jugoslawische Literatur und Kultur in den 1960-er Jahre eine Umwandlung erfahren. In einer chronologisch klar umrissenen Linie hat der Diskurs des mimetischen Realismus die Kontinuität der jugoslawischen Gesellschaften in Form einer starken Bindung ans Land bestätigt. Als letzte Emanation dieser Konstruktion erscheint die sozialistisch-realistische Literatur mit dem Partisanenmythos in ihrem Kern. Sie zielt darauf ab, eine wechselnde Ideologie den konkreten ideologischen oder politischen Umständen anzupassen, ohne dabei ihre zentrale Idee zu verlieren. Und diese zentrale Idee besagt, dass urbane Strukturen immer in Opposition zu den ruralen stehen. Die Stadt hat immer etwas Böses, Verdorbenes in sich, während das Land Träger der wahren Werte ist. Deshalb ist die Abwertung dieses poetologischen Paradigmas eng verbunden mit der Abwertung der Repräsentationsästhetik. Deshalb auch ist es plausibel, dass gerade die bildenden Künste, mit der Betonung auf dem Performativen, das schon bei Šejka zu erkennen ist, in der neuen Ästhetik für sich den Primat in Anspruch nahmen.

Die Sache gestaltet sich etwas schwieriger, wenn man die Opposition gegenüber der klassischen Avantgarde mit in Betracht zieht, ist sie doch der Definition nach modern, keineswegs traditionell. Ist es dann möglich, dass auch sie Elemente der konservativen Gemeinschaftsstiftung beinhaltet? Ich möchte wieder Rancières These über die Politik der Literatur ins Spiel bringen. Die jugoslawische Avantgarde hat sich, was die Politik betrifft, alles andere als zurückhaltend gezeigt. Das bekannteste Beispiel politischer Literatur ist zweifelsohne das Poem *Turpituda* (1938) von Marko Ristić. Dort wird allegorisch der Aufstieg des Faschismus, insbesondere in Spanien in den Zeiten des Bürgerkriegs, dargestellt und mit konkreten Hinweisen durch die Illustrationen von Krsto Hegedušić zusätzlich unterstrichen. Damit wird die ganze Konstruktion gewissermaßen „entallegorisiert“, „enthermetisert“ und in eine verständliche Sprache übersetzt. Genau das ist der Punkt, an dem die moderne Umdeutung literarischer Mittel wirksam wird. Bei Ristić, wie auch bei anderen Surrealisten, beschreibt die Literatur politische Missstände und wird damit ideologisch. Das wäre dann eine „Literatur der Politik“, der Rancière seine „Politik der Literatur“ gegenüberstellt. Dieser Ausdruck „setzt voraus, dass eine wesentliche Verbindung zwischen der Politik als spezifischer Form kollektiver Praxis und der Literatur als bestimmte Praxis der Kunst des Schreibens besteht“ (Rancière 2008, 13).<sup>24</sup>

<sup>23</sup> Grundsätzlich über diese Umformung cf. Biti 2016, 315f.

<sup>24</sup> Vladimir Biti interpretiert Rancières (und Deleuzes) Konzeption der Politik der Literatur folgendermaßen: „[L]iterature, if it does not reshape the subject's interior, and takes the side of suppressed emancipating forces, is considered unworthy of its name. The political regulation from above, in the form of so-called identity politics, becomes

Nun lässt sich die von Rancière ausgearbeitete Zweiteilung der Schrift als Weise des Körpers, der sie aufschreibt, und als Körper selbst, der seine eigenen Ideen mit sich trägt, – eine Unterscheidung die ich als Aufteilung zwischen Konstativ und Performativ kennzeichnen würde – weiter in Richtung der von Murašov vorgeschlagenen Medientheorie entwickeln. Dabei übernimmt Murašov von Marshall McLuhan die Opposition zwischen heißen und kalten Medien. Diese initiale Situation erweitert er, indem er zwischen zwei poetischen Strategien unterscheidet, auf die visuelle Codierung von Sprache zu reagieren: Die eine wäre eine optimistische, schriftbejahende, die andere eine pessimistische, schriftverneinende. Die erste bezeichnet er als *heiße*, die zweite als *kalte* (2016, 12–13). Die zweite versucht „durch die Rückbindung an performatives Spracherleben und verbale Kommunikation den von der visuellen Schrift ausgehenden Abstraktions- und Differenzierungsdruck und die damit zusammenhängende Strukturdynamik (sozialer Systeme) zu reduzieren.“ (ebd.)

Warum ist diese auf einander entgegengesetzten Haltungen basierende Aufteilung wichtig für meine Argumentation? Die Antwort liegt nahe. Die jugoslawische Kultur der 1960-er Jahre könnte, vor allem im historischen Kontext, als eine Rebellion gegen die von der Obrigkeit aufgedrängte Dominanz des Schriftlichen gelesen werden, die sich feindlich gegenüber der akustischen Tradition des Mündlichen zeigt. In diesem Sinne ist auch eine Potenzierung des Karnevalesken mit seiner Nähe zum Volkstümlichen Zeugnis des Wunsches nach Wiedergeburt des unterdrückten Mündlichen. Deshalb beinhaltet die Karnevalisierung auch, oder sogar vor allem, politische Züge. Ist ein Aufstand gegen die Obrigkeit, eine Schaffung des Ausnahmezustands ohne Befugnisse dafür Zeichen des Wunsches nach Umsturz oder nur der Versuch, die verschlafenen Herrschaftsstrukturen wachzurütteln? Eher das zweite, besonders wenn man bedenkt, dass eben dieser Aufstand es der offiziellen Macht ermöglichte, den tatsächlichen, nicht fingierten Ausnahmezustand auszurufen. Das betrifft nicht nur die studentische Rebellion, sondern auch die verstärkte Zensur, die besonders in der Filmindustrie deutlich wurde.

---

the main target of the oppositional literary deregulation from below. For both Deleuze and Rancière, literary politics consists in the disarticulation of the politically authorized selection of sensations by an unpredictable revolutionary assemblage that escapes it.” (2016, 329f.) Es ist nicht schwer zu sehen, dass alle Kulturschaffenden in Jugoslawien, die sich gegen das Diktat der offiziellen Politik erhoben, dies taten, um eine neue, eigene Politik der Kultur insgesamt zu kreieren. Ich werde immer auf diese Verquickung von Literatur/Kunst und Politik zurückgreifen müssen, um den letztendlich revolutionären Charakter der Paradigmenwechsel in den 1960er-Jahren zu erklären.

### *Vermischung von Paradigmen*

Warum ist die Politik mit aller Macht gegen die Wiederbelebung des Performativen vorgegangen? Das ist eine der Fragen, die im Laufe dieser Arbeit geklärt werden sollen. Die andere bezieht sich auf die existentialistisch geprägte Verneinung kanonisierter Formen der Kultur. Wenn der Karneval die herrschenden Kulturpraktiken von der *kalten* Seite der mündlich geprägten medialen Struktur angegriffen hat, tat der Existentialismus das aus der anderen mit der Schrift verbundenen *heißen* Richtung. Somit ließe sich sagen, dass der Angriff auf die versteinerte offizielle Kultur von zwei Seiten ausgeführt wurde, wobei sich die eine Seite der Rebellion auf die formellen Elemente der Kunst konzentrierte, die zweite eher auf die thematischen. Damit ließe sich auch der scheinbare Anachronismus auflösen, dass der Existentialismus, aus europäischer Perspektive betrachtet, in den 1960-er Jahren natürlich nichts Neues ist. Eher ist er eine Strategie der späten, im Rückzug befindlichen Avantgarde, wofür die Dramen Samuel Becketts das beste Beispiel sind. Tatsächlich ist Beckett in Jugoslawien zwar viel früher präsent als in anderen sozialistischen Ländern, sein Einfluss aber ist, wenn wir Radomir Konstantinović ausnehmen, kaum merklich.

Jener Existentialismus, der die jugoslawischen Schriftsteller der 1960-er Jahre zutiefst prägte, ist mit dem französischen Pendant aus der Zwischenkriegszeit verbunden.<sup>25</sup> Sie schöpfen aus dem zentral profilierten Thema der Ausweglosigkeit. In diesem Sinne ist der jugoslawische Existentialismus politischer als der französische. Allerdings wird das Politische nicht durch die medialen Eigenschaften von Sprache selbst exerziert, vielmehr handelt es sich um mehr oder weniger direkte Anspielungen auf die politische Lage im Land, die gelegentlich sogar allegorisch anmuten. Darüber werde ich ausführlich berichten, wenn ich mich mit den Krugovaši beschäftige. Es gibt, und das ist ein allgemeines Charakteristikum dieser Epoche, Texte, in denen die Grenze zwischen Karneval und Existentialismus keineswegs unüberschreitbar erscheint. Solche Texte vermischen Elemente beider neuer Paradigmen, reizen ihre Mög-

<sup>25</sup> Zu diesem Existentialismus bemerkt Henri Godard: „Cet étonnement d’être au monde, cette idée d’absolu que nous ne pouvons pas ne pas avoir, cet écart irrémédiable entre nos aspirations naturelles et notre existence sont intemporels, tout comme, sinon le nom, du moins la réalité de la condition humaine dont ils sont des éléments constitutifs. Ils sont depuis toujours et continueront à être le fond de toute littérature digne de ce nom. Mais ils ne s’y inscrivent le plus souvent qu’en filigrane. Le lecteur ne les perçoit qu’à travers le destin que fait aux personnages l’enchaînement des événements auxquels ils sont soumis et des gestes ou des actes par lesquels ils y réagissent. La nouveauté de ces romans des années 1930 et 1940 est dans la conscience prêtée à ces personnages, jusqu’à l’explicitation, des questions métaphysiques que le moindre fait de leur vie est susceptible de leur poser. Ce changement ne s’est pas produit sans raison“ (Godard 2006, 133f.).

lichkeiten bis zum Äußersten. Dabei entsteht etwas Neues, was durchaus als Amalgam bezeichnet werden kann. Ein Autor, der sich geschickt an dieser Grenze bewegt, ist, wie wir sehen werden, Danilo Kiš. Besonders in seinem frühen Roman *Bašta, pepeo* (*Garten, Asche*, 1965), der die Ästhetik der 1960-er Jahre auf eine entscheidende Art und Weise mitprägt, ist diese Vermischung sichtbar. Kiš, ein ausgewiesener Kenner der zeitgenössischen französischen Literatur, lässt sich einerseits vom *nouveau roman* beeinflussen, während er andererseits in der Figur des Vaters, und zwar mithilfe des in ihm verkörperten Karnevals, das Leben von der subversiven Seite zu zeigen vermag. Dessen Verschwinden und sein angedeuteter tragischer Tod können dann nur in der narrativen Amalgamierung von zwei Paradigmen plausibel dargestellt werden. Es ist interessant zu beobachten, dass die Literatur sich mehr oder weniger erfolgreich gegen „reine Formen“ wehrt, während der Film zu ihnen tendiert – eine kleine Ausnahme stellt vielleicht der erste Spielfilm von Dušan Makiavejev *Čovek nije tica* (*Der Mensch ist kein Vogel*, 1965) dar. Eine der Aufgaben meiner Arbeit wird es sein, zu untersuchen, warum das so ist.

Um der Komplexität der jugoslawischen Kultur der 1960-er Jahre gerecht zu werden, wird eine zweifach ausgerichtete Untersuchung notwendig sein. Methodologisch ist ein theoretischer Weg zu verfolgen, der die Verflechtungen zwischen Kultur im Allgemeinen, Politik und Sprache berücksichtigt. Hinzu kommt allerdings ein kulturhistorischer Teil, der eine Linie der Rebellion verfolgt, wie sie Mitte der Fünfziger ansetzt und bis Anfang der Siebziger andauert. Diese kleine Geschichte ist darauf ausgerichtet, zu beweisen, dass die bereits mehrfach betonte Verbindung zwischen Karneval und Existentialismus diese Epoche in Jugoslawien dominiert, wobei diese sich länger erstreckt als die nummerisch klar abgesteckte Periode von 1960 bis 1970. Deshalb ist Hobsbawms Formulierung auch hier legitim. Die Gründe sind naheliegend. Erstens sind diese Jahre durch zahlreiche ökonomische und politische Veränderungen maßgeblich für die einzigartige Positionierung Jugoslawiens an der Schwelle zwischen der „ersten“ und „zweiten“ Welt, bzw. die führende Rolle in der sog. „Dritten Welt“, die aus den Blockfreien Staaten bestand. Zweitens wurde in ihnen eine typisch jugoslawische Konstruktion zustande gebracht, die dieses politische „sowohl als auch“ oder „weder noch“ zum Äußersten ausgereizt hat. Die gesellschaftliche Situation, welche von solchen Postulaten bestimmt war, war im wahrsten Sinne gespalten, wenn nicht sogar schizophran.

In diesem Sinne ist auch die Reaktion der Akteure selbst auf die sich überstürzenden politischen Ereignisse gespalten gewesen. Dadurch kann man die Vermischung diverser kultureller Techniken wie Paradigmen mit dem Politischen in Verbindung bringen. Vereinfacht gesagt: Auf eine grundlegende politische Unsicherheit hat die Kultur mit ähnlicher poetischer Unsicherheit

reagiert. Während sich diese Unsicherheit im ersten Fall alles andere als kreativ zeigte (dafür spricht die schwere politische und wirtschaftliche Krise, die im Jugoslawien der Siebziger der Experimentierfreude der vorigen Periode folgte), konnte sie in der Kultur eine fast unheimliche Blüte erzeugen. Wieder kann man den Film als Beispiel heranziehen. Aus diversen, teils schon erwähnten Gründen, ist diese Kunst besonders anfällig für Einflüsse von außen, insbesondere für politische. Gerade deshalb war, im Unterschied zur Literatur, im Film ein regelrechter Absturz der Kreativität zu beobachten, der erst Ende der Siebziger Jahre zumindest einigermaßen überwunden wurde. Der frontale Angriff auf die „schwarze Welle“ hatte fatale Folgen für die ganze Filmindustrie, welche sich im wahrsten Sinne des Wortes nie davon erholt hat. Es handelte sich dabei um strafrechtliche Verfolgungen, die Abschaffung von Filmakademien und Entlassungen von prominenten Professoren sowie um die Vertreibung der wichtigsten Regisseure aus dem Land. Die Resultate waren eine Versteinigung von Produktionsstrukturen und die Herstellung von ausschließlich ideologiekonformen Filmen, vor allem solchen, die die siegreichen Partisanen aus dem Zweiten Weltkrieg glorifizieren. In diesem Fall ist zweifelsohne eine Rückkehr in die Zeiten der Ästhetik des sozialistischen Realismus zu erkennen. Das bedeutet keineswegs, dass die offizielle Politik endgültig die Hoheit über Fragen der Kunst wiedererlangt hatte. Ganz im Gegenteil: Wie die Zukunft zeigen sollte, handelte es sich dabei um einen Schwanengesang, der das endgültige Ende der sozialistischen Herrschaft bereits andeutete.

### *Exkurs*

In diesem Buch werde ich nicht versuchen, eine vollständige Darstellung der jugoslawischen Kultur der 1960-er Jahre zu geben. Vielmehr handelt es sich um eine punktuelle Auswahl von Themen und der sie repräsentierenden Texte und Werke, die die Ausgangsthese von der Verwicklung von Sprache, Politik und Kunst im Allgemeinen bestätigen sollen und sie als entscheidende Träger im Bereich der Kultur noch einmal hervorheben. Dabei sind zwei Lakunen entstanden, die ich notdürftig durch eine kleine Ergänzung ausfüllen möchte. Es geht einerseits um die für die Gesellschaft äußerst wichtige Entfaltung diverser Genres der Popkultur und andererseits um eine Weiterführung der Poetik der klassischen Moderne. Beides spielte in den 1960-er Jahren auch eine wichtige Rolle, bleibt aber trotzdem außerhalb meines hier verfolgten Interesses.

Die Erklärungen für diese Auslassungen sind unterschiedlich und haben teilweise entgegengesetzte Gründe. Diejenige für die zweite Auslassung sind vielleicht einfacher, weshalb ich mit ihnen beginnen möchte. Zwei paradig-

matische Texte aus den 1960-er Jahren, die in meinen Erörterungen keine Berücksichtigung finden, fallen sofort ein: *Derviš i smrt* (*Der Derwisch und der Tod*, 1966) von Meša Selimović und *Kiklop* (*Kyklop*, 1965) von Ranko Marinković. Ich argumentiere an erster Stelle biographisch: Sowohl Selimović als auch Marinković sind noch vor dem Ersten Weltkrieg geboren und dementsprechend Mitglieder jener Generation, die dem Aufbau des Sozialismus im reifen Alter beigewohnt und aktiv daran teilgenommen hat. Während Marinković schon vor dem Krieg fest in den Kreisen der kroatischen Avantgarde sozialisiert war, verlief die literarische Entwicklung Selimovićs anders. Seine ersten Werke waren der sozialen, dann avantgardistischen Strömung in den jugoslawischen Literaturen näher. Erst mit dem *Derwisch* konnte er sich als ein für die Kanonisierung prädestinierter Autor profilieren. Dieser Roman ist eminent politisch. Da aber die Politik in Jugoslawien in den Fünfzigern ein heikles Thema war, war ihre Allegorisierung praktisch der einzige Weg, sie zum Gegenstand literarischer Texte zu machen. Als paradigmatischer Text in dieser Hinsicht hat sich *Prokleta avlija* (*Der verdammte Hof*, 1954) von Ivo Andrić erwiesen. Deshalb ist *Derwisch* mit seiner allegorischen Erzählstruktur eher als eine legitime Nachfolge des Klassikers denn als eine formale Innovation oder als ein Gegentext zu betrachten. Was Marinković betrifft, so ist sein Roman – auch mit den eingebauten autobiographischen Elementen – als ein Fortschreiben der Poetik der Avantgarde zu betrachten. *Kyklop* ist ein Roman, der sich wie eine – ironische, manchmal auch parodistische – Fortsetzung von Krležas Romanen der dreißiger Jahre liest.

Die Problematik der Popkultur ist wesentlich vielschichtiger. Erstens wirkt sie grundsätzlich innerhalb jeder sozialistischen Gesellschaft umstürzlerisch, vielleicht sogar in größerem Maße als jene kulturellen Ausrichtungen, die im Mittelpunkt meiner Untersuchungen stehen.<sup>26</sup> Zweitens gibt es genügend Parallelen mit dem Westen, was die Hybridisierung der Hochkultur und Massenkultur betrifft. Dann wäre ein Ansatz, der sich an dem Robert Stockhammers (2017) orientiert, mehr als sinnvoll.<sup>27</sup> Aber es besteht eine gravierende Differenz zwischen Jugoslawien und dem Westen: Während im Westen – und das

<sup>26</sup> Studien, die sich mit dem Konsum im sozialistischen Jugoslawien beschäftigen, sind durchaus vorhanden. Ihre Ausrichtung ist aber entweder eine historische (Vučetić 2012) oder soziologische (Dimitrijević 2016), ohne ernstzunehmenden kulturwissenschaftlichen Impetus.

<sup>27</sup> So postuliert Stockhammer: „Was immer von der Etymologie zu halten ist, der zufolge *populus* auf eine Reduplikation von *pólis* zurückzuführen sei: *Pop* (eine Kurzform für *Populus*, die keineswegs mit dem Populären zu identifizieren ist) jedenfalls kommuniziert mit der *Politik*, und der Kanal dieser Kommunikation – man denke zunächst einmal an die kommunizierende Röhre – ist jene grundsätzliche Reflexion auf Aussagevorrichtungen, die hier mit dem Stichwort *Grammatologie* abgekürzt sei.“ (Stockhammer 2017, 9)

ist auch Stockhammers These – eine Konvergenz, fast eine Synergie zwischen Teilen der Popkultur und Teilen der Hochkultur besteht, wo es zu einer Vermischung beider Modi kommt, ist das in Jugoslawien keineswegs der Fall. Beide Bereiche blieben weiterhin voneinander entfernt, wobei die einzige Ausnahme – und diese auch nicht als Ganze – die Gruppe um die Zeitschrift *Krug* bildete. Im Westen konnte die Popkultur eine, wenn auch unfreiwillige, Amalgamierung mit der Hochkultur aufweisen, in Jugoslawien war sie jedoch immer noch zu schwach entwickelt, um eine eigenständige und selbstbewusste Poetik hervorbringen zu können. Vor allem die Rockmusik stand erst am Beginn der Entfaltung, aber auch die Literatur blieb den Ideen der Massengesellschaft oder, mit Debord gesagt, der Gesellschaft des Spektakels gegenüber weiterhin verschlossen. Comics waren weiterhin den Ideen des sozialistischen Realismus verpflichtet. Durchaus ambitionierte und geschickt durchgeführte Werke waren thematisch entweder dem Partisanenkampf oder nationalaufbauenden Geschichten aus der entfernten Vergangenheit gewidmet. Die für Stockhammers Konzeption des Satteljahres 1967 zentrale Rezeption der Philosophie des französischen Strukturalismus (und später des Poststrukturalismus) war in Jugoslawien, wo die Philosophie von der Praxis-Schule der marxistischen Revisionisten dominiert wurde, weitgehend unbekannt.<sup>28</sup>

### Ausblick

Damit lässt sich abschließend sagen, dass Jugoslawien in der Zeit von 1954 bis 1972 eine Blüte erlebte, deren Chancen nicht genügend verwertet wurden. Sowohl im Bereich der Politik als auch der Ökonomie konnte das Land beträchtliche Erfolge erreichen. Die Kultur, als federführende Kraft im Feld der Liberalisierung, diente als Retorte, in welcher Experimente durchgeführt und die Auswirkungen gesteigerter Freiheiten getestet wurden. Es ist nicht meine Aufgabe, eine Einschätzung über die Gründe des Untergangs zu geben. Allerdings erscheint es vernünftig zu sagen, dass die konservative kommunistische Führung Angst vor rasanten Veränderungen bekam, und sich deshalb entschloss, die Reformbewegung zu zerschlagen. Beschleunigte Prozesse des Zerfalls, die in den Achtzigern nach der Starre der 1970-er Jahre folgten, zeugen von der Erosion der Macht. Die Kulmination wurde in der Desintegration des Landes in den Neunzigern erreicht. Um die Tragik<sup>29</sup> der

<sup>28</sup> Eine schwer zu überprüfende Anekdote besagt, dass ein von Althusser eingereichter Artikel für Praxis von Milan Kangrga negativ rezensiert und dann abgelehnt wurde.

<sup>29</sup> Der Begriff „Tragik“ wird hier verwendet, um auf eine bestimmte Deutung der jugoslawischen Geschichte zu verweisen. In ihrem Vorwort zum Sammelband *Jugoslawien in der 1960er Jahren* versuchen Holm Sundhaussen und Hannes Grandits die von Hayden White vorgeschlagene Strukturierung der „historiographischen Geschichten“ zu implementieren. Sie verwenden Whites Konzept der „modes of emplotment“ (White

politischen Ereignisse zu verstehen, stellt es sich als notwendig heraus, die Blütezeit der 1960-er Jahre als Verkündung<sup>30</sup> einer positiven, frohen und heilen Botschaft zu betrachten. Nur auf ihrer Folie ist eine objektive Deutung der späteren, unerfreulichen Zeit<sup>31</sup> möglich. Deshalb ist auch ein allumfassender Zugriff notwendig, weswegen ich versuchen werde, mich in fremde Territorien zu begeben und etliche Interpretationen der Politik und der Ökonomie zu wagen. Trotzdem bleibt mein Hauptanliegen eine Übersicht der Kultur. Nur im breit angelegten kulturellen Kontext sind auch Ausflüge in andere Bereiche der Gesellschaft erlaubt oder möglich. Damit soll eine wechselseitige Abhängigkeit diverser Bereiche der Lebenswelt präsent gemacht werden. Und nicht nur das, denn durch einen Einblick in die Politik und Ökonomie kann eine Spaltung zwischen diesen beiden Bereichen einerseits und der Kultur der Siebziger diagnostiziert werden. Genauso wie die Kultur im vorherigen Jahrzehnt eine Vorreiterrolle gespielt hatte, um zu testen, inwiefern Veränderungen in den für Marxisten fundamentalen Segmenten der Lebenswelt machbar sind, so war auch ihr Scheitern ein Zeichen dafür, dass diese Veränderungen verlangsamt, wenn auch nicht vollkommen gestoppt werden sollen. Tatsächlich hatte sich das politische System vorsichtig in Richtung einer weiteren Föderalisierung entwickelt, was in der Verfassung von 1974 gipfelte, während die Ökonomie eine Erweiterung der Doktrin der Selbst-

---

1973, 29), des Komischen und des Tragischen, als zwei Möglichkeiten, die Geschichte Jugoslawiens zu interpretieren. Während die erste als grundsätzlich optimistische gescheitert ist, gewinnt die zweite – paradigmatisch für die objektiven Entwicklungen, die im Zerfall des Landes gipfelten – als plausiblere immer mehr an Bedeutung. „Man kann wohl davon ausgehen, dass es nicht falsch wäre zu sagen, dass die generelle Tendenz in der historischen Erzählung des sozialistischen Jugoslawiens nach dem Zweiten Weltkrieg zunehmend gekippt ist. Hatte lange Zeit das historische Narrativ der ‚Komödie‘ [...] überwogen, so wurde allmählich die narrative Modellierung als ‚Tragödie‘ zur immer bedeutsameren und schließlich dominanten Erzählform. Der kriegesbegleitete und von vielen tragisch erfahrene Staatszerfall in den 1990er Jahren schien dieser Entwicklung Recht zu geben, schien nahe zu legen, in der historischen Darstellung den Weg in den (unvermeidlichen?) Untergang des sozialistischen Staates nachträglich zu rekonstruieren.“ (Grandits, Sundhaussen 2013, 3)

<sup>30</sup> Die Verwendung des religiösen Begriffes ist nicht zufällig. Wie in der weiteren Bearbeitung der Epoche sichtbar wird, hat in ihr eine Aufwertung (oder Wiederbewertung) des Religiösen eine zentrale Rolle gespielt. Im Unterschied zur stumpfen, nicht reflektierten und einseitigen kommunistischen Verwerfung der Religion, kommen die Autoren dieser Periode zu wesentlich differenzierteren Urteilen über die Werte des Christentums aber auch des Islams.

<sup>31</sup> Es ist nicht zu leugnen, dass viele die Zeit der Neunziger und der folgenden Jahre als alles andere als unerfreulich beurteilen. Ihnen soll die Freiheit des Urteilens nicht abgesprochen werden, aber es ist kaum zu übersehen, dass das Erreichte (Unabhängigkeit) mit den Kosten von unnötigen Toten, unzähligen Vertriebenen und materieller Zerstörung zu verrechnen ist. Ob das als wertvoll einzuschätzen ist, bleibt fraglich.

verwaltung erlebte. Das, was als Gesetz über die vereinigte Arbeit (ZUR, 1976) in die Geschichte eingegangen ist, war ein Symbol der scheinbar konsequenten Weiterentwicklung von ökonomischen Ideen aus den Reformen von 1965, die zu einem bürokratischen Monster mutiert waren. Die Erfolglosigkeit des ausgearbeiteten Modells wurde besonders in der katastrophalen Wirtschaftskrise sichtbar, die das Land Anfang der Siebziger erfasste und in den Achtzigern lahmlegte. Damit war der Weg für die dogmatischen Kräfte und ihre Politik einer bewussten Obstruktion frei. Sie versuchten zurückzurudern und alle Spuren freier Marktwirtschaft zu entfernen. Natürlich war das nicht möglich, weil die Bevölkerung so intensiv auf den Konsum ausgerichtet war, dass jegliche Änderung an ihrem Widerstand scheitern würde. Als Ausweg hat man, wie es in Jugoslawien im Verlauf der Geschichte immer der Fall war, den Nationalismus eingeschlagen. Von dort bis zum Zerfall des Landes war es kein langer Weg.

So lässt sich abschließend behaupten, dass es in Jugoslawien nach dem Ausscheiden aus dem sozialistischen Block 1948 zu einer rasanten und zum Teil paradoxen historischen Entwicklung gekommen ist. Da die Gesellschaft dieses Paradox in sich trug und es ausagierte, wurde allmählich klar, dass sie an diesem zerschellen muss. Der Versuch der jugoslawischen Kommunisten, sich aus der Zwickmühle zu befreien, war äußerst schizophran und wurde ihnen von der inneren Spaltung aufgezwungen: Der Idee des Kommunismus treu zu bleiben und gleichzeitig dem offiziellen Träger dieser Idee, der Sowjetunion, die Führerschaft in der sozialistischen Internationale streitig zu machen; sich als wahre Nachfolger des Marxismus und Leninismus zu stilisieren, war ihr zentrales Anliegen. Andererseits musste man aus pragmatischen Gründen innovativ wirken. Die Erneuerung sollte dem ursprünglichen Gegner, dem Westen, beweisen, dass auch eine humane Version des Sozialismus möglich, sogar notwendig und dem Geist der Gründungsväter eigen ist. Die Treue zu diesem musste man durch das Weiterführen der dogmatischen und orthodoxen Ideologie beweisen. Die Innovation war mit Risiken verbunden, die vor allem die Gefahr des Machtverlustes barg. Als einzig mögliches Experimentierfeld blieb das Gebiet der Kunst und Kultur, auf dem sich auch andere, für die Ideologie des Kommunismus wichtigere, Ideen testen ließen. Wie weit darf man gehen, ohne das Dogma auf entscheidende Art und Weise zu schwächen? Die sich schnell verbreitende Regulierung in diesem Bereich aber zeigte, dass die Freiheit keineswegs bis zum Äußersten möglich ist. Und die logische Frage, die die Herrscher sich stellten, war, ob diese sich in kleineren und nischenartigen Räumen entwickelnde Tendenz nicht geradezu zur Gefahr für das ganze System werden würde. Die eindeutig positive Antwort war ein Signal für die Einführung der oben genannten Einschränkungen. Zusammen mit den liberalen Künstlern und Kulturschaffenden wurden auch

ihre Gönner aus der Sphäre der Politik (vor allem die sog. serbischen Liberalen, aber auch die kroatischen Kommunisten der neueren Generation) entmachtet. Die Rücknahme der ökonomischen Reformen war dann der letzte Schritt der dogmatischen Konterrevolution und der Abschaffung der Errungenschaften der 1960er Jahre.

Das Ziel des vorliegenden Buches ist es, diese Periode in ihrer Komplexität zu erfassen. Dabei werde ich mich auf die Kultur konzentrieren. Alle anderen gesellschaftlichen – historischen, politischen, ökonomischen – Bereiche werden nur dann berücksichtigt, wenn sie mit der Kultur in einer Beziehung der Verflechtung stehen. Erst dann werden sie für mich relevant. Gleichzeitig werde ich nicht die These vergessen, dass die Kultur für diverse Experimente innerhalb der Gesellschaft als eigenartige Retorte diene. In solch einer Konstellation erschien sie als wichtigstes Glied beim Austesten der Möglichkeiten von Freiheit in einer geschlossenen und konservativ aufgestellten Gesellschaft, wobei ihr Vorteil in dem breiten Spektrum möglicher Subversionen lag, die sich hinter diversen diskursiven Strategien verbergen konnten. Somit entwickelte sie eine breite Palette, die die empfindlicheren und für die herrschenden Strukturen gefährlicheren Bereiche der Politik und Ökonomie nicht nutzen – oder entfalten – durften. Die Kultur blieb damit so etwas wie eine Oase in der Wüste der politischen Sandstürme.<sup>32</sup> Nur in diesem Kontext kann man sie als unabhängig, als eine individuell zu betrachtende Größe, erfassen. Erst dann kann sie unabhängig von anderen, sie berührenden Bereichen der geistigen Tätigkeit wirken. Ihre Wichtigkeit für die gesamtjugoslawische gesellschaftliche Struktur erscheint in dieser konkreten historischen Periode unermesslich. Nur durch eine differenzierte und präzise Analyse ihrer Errungenschaften lässt sich auch ein Bild vom Scheitern des Erneuerungsprojekts gewinnen.

---

<sup>32</sup> Hier bediene ich mich bewusst der von Hannah Arendt konstruierten und sehr oft verwendeten Metaphorik (Arendt 2002). Sie ist wichtig, um zu beweisen, dass die jugoslawische Gesellschaft am Rande einer totalitären agiert, aber in keinem Augenblick (vielleicht ausgenommen die Zeit um 1949 und die Eröffnung des Internierungslagers Goli otok, Die kahle Insel) alle Voraussetzungen, eine solche zu werden, erfüllt hat. Arendts Argumentation, diesmal aus *Macht und Gewalt*, werde ich auch bei dem Versuch zum politischen Kern der studentischen Bewegung vorzudringen benutzen.