

9. *Cinéma vérité* im jugoslawischen Kontext. Die „schwarze Welle“

Einleitung

Die „schwarze Welle“ war eine autochthone und authentische – fast könnte man sagen die einzige authentische – Bewegung oder Stilrichtung des jugoslawischen Films. Bis heute betrachtet sie die Filmwissenschaft als eine Einheit, die die gesamte nationale Kinematographie von der Mitte der 1960er-Jahre bis zum Anfang der 1970er-Jahre geprägt hat. Im Kontext des osteuropäischen Kinos ist sie aber keineswegs so einzigartig. Der polnische hatte wie auch der tschechische Film seine „schwarze“ Phase, die unter der Bezeichnung „neue Welle“ zu fassen wäre, und das sowjetische Kino der Tauwetterperiode war auch nicht weit entfernt von vergleichbaren Trends in den Ostblock-Ländern. Es ist offensichtlich, dass die „schwarze Welle“ ihr Wirken in Zeiten des Umbruchs in einem sozialistischen Land entfaltet hat, das nicht mehr so sozialistisch sein wollte. Dieses „Nichtwollen“ dauerte ungefähr sieben Jahre (von den ökonomischen Reformen 1965 und dem Fall von Aleksandar Ranković 1965/1966 bis zur definitiven Abrechnung mit den sogenannten „Serbischen Liberalen“ 1972) und brachte eine der anregendsten Epochen in der Kulturgeschichte Jugoslawiens hervor. Über die „schwarze Welle“ ohne die spezifischen Momente in der jugoslawischen Kinoproduktion zu reden, wäre aber eine gefährliche Dekontextualisierung. Deshalb ist es wichtig zu zeigen, dass die Kinematographie ein gewissen Grad an Unabhängigkeit oder Eigenartigkeit im Gegensatz zu anderen Bereichen des kulturellen Lebens besaß.

Deshalb müssen zwei Eckpunkte der Entwicklung in Jugoslawien berücksichtigt werden, der historisch-politische und der kulturelle. Die jugoslawische Kultur ist in der unmittelbaren Nachkriegszeit – besonders ab 1948 (Tito-Stalin-Bruch und Abspaltung vom Ostblock) und 1952 (definitive Verkündung künstlerischer Freiheit und des Primats des Modernismus in der Rede von Miroslav Krleža auf dem Kongress des Jugoslawischen Literaturverbandes in Ljubljana) – weitgehend von der Ästhetik des „Sozialistischen Realismus“ verschont geblieben. Das betrifft vor allem die Literatur und die bildende Kunst, aber auch das Theater genoss gewisse Unabhängigkeit – dafür spricht etwa die Aufführung von Becketts *Godot* in Belgrad 1956, die erste Inszenierung dieses avantgardistischen Theaterstücks im Osten Europas. Nur der Film musste sich weiter der starken Kontrolle des Staates unterziehen. Dafür gibt es mehrere Gründe. An erster Stelle steht die Propaganda. Wie alle kommunistischen Regierungen hatte auch die jugoslawische die Wichtigkeit des Films für die Massenverführung erkannt. Aus diesem Grund wurde die ganze Filmindustrie bald unter strenge Obhut des Staates, also der Parteifunktionäre, gestellt. Dementsprechend verlief auch die vorgeschriebe-

ne Aufteilung in „zugelassene“ Genres und mit ihnen verbundene Themen nach im Voraus definierten und diktierten Mustern. Ausdrücklich erlaubt waren Filme, die sich mit der Thematik des Zweiten Weltkrieges beschäftigten (Partisanenfilme), solche, die den Wieder- und Neuaufbau des Landes aufgriffen (sozialistisch-realistisch im wahren Sinne des Wortes), und letztlich solche, die sich der Verfilmung von Klassikern der jugoslawischen Literaturen widmeten, vor allem wenn sie soziale Themen hervorhoben.³²² Die Propagandafunktion war eng verbunden mit der allgemeinen Popularität des Films. Genau deshalb konnte der Staat die Kinematographie fruchtbar für eigene Zwecke ausnutzen und letztendlich missbrauchen.

All das zeigt, wie eng die Räume für freie Meinungsäußerung in der Filmkunst waren.³²³ Als ein Ort, an dem ein Ausweichen vor dieser Rigidität möglich war, hatten sich schon in den 1950er-Jahren die Kinoklubs etabliert. Dort konnten Besucher das Verbotene in all seinen Ideen erkunden, im Übrigen recht kostengünstig. Das Verbotene bestand weitgehend in der Infragestellung ideologischer Modelle, die aufgebaut wurden, um einer tief gespaltenen Gesellschaft Zusammenhalt zu geben, allen voran die Idee der Brüderlichkeit und Einheit. Hinzu kam der Mythos vom Bürgerkrieg als sozialistischer Revolution. Diese zwei Komponenten wurden angewandt, um die Gräueltaten im Zweiten Weltkrieg als einen Kampf gegen die „Besatzer und die einheimischen Verräter“ zu stilisieren. Dabei begingen die kommunistischen Partisanen genauso Verbrechen wie ihre Gegner. Über eine gerechte Darstellung dieser Ereignisse streitet man bis heute. Eine nicht verarbeitete Vergangenheit kann sehr polarisierend wirken. Die Alternative zu der vom Staat geförderten und finanzierten, in den Produktionshäusern untergebrachten offiziellen Filmindustrie waren somit im Halblegalen oder fast im Untergrund wirkende Institutionen. Deshalb ist keine Übertreibung, dass das neue, alternative jugoslawische Kino seinen Anfang in der kleinen, armen Institution des Kinoklubs genommen hat.³²⁴ Diejenigen, die ihr Handwerk dort erlernt hatten, waren im wahrsten Sinne des Wortes Amateure.

³²² Mehr über die spezifischen Verflechtungen zwischen Filmproduktion und Politik in Jugoslawien s. Volk 1976, 126–135.

³²³ In seinen zugespitzten Beiträgen versucht Greg de Cuir Jr. (2010 und 2012) die ganze „schwarze Welle“ als polemisch zu bezeichnen. Dabei denkt er an eine Polemik, die angeblich zwischen Filmemachern und dem kommunistischen Regime geführt wurde. Allerdings bleibt diese Analyse weitgehend einseitig. Darauf hat Nebojša Jovanović (2011) hingewiesen. Seiner Meinung nach ist die absolute Verbindung zwischen der „schwarzen Welle“ und der marxistischen Philosophie bzw. der Idee der „permanenten Revolution“, die innerhalb der Gruppe von Autoren des neuen Films bestanden hat, eine Vereinfachung, ja sogar Verfälschung der komplexen Beziehung zwischen beiden. Die Komplexität dieser Verflechtung versuche ich weiter unten im Text teilweise zu entwirren.

³²⁴ Über die Rolle von Kinoklubs bei der Formierung des neuen Bewusstseins bei jugoslawischen Filmemachern s. Janevski 2012.

Zu behaupten, dass diese neuen Tendenzen ausschließlich dem Amateurfilm zu verdanken sind, wäre aber zugleich allzu einseitig. Zusätzlich trat eine Generation von geschulten Filmemachern auf den Plan, die ihre Ausbildung im Ausland absolviert hatte und jene neuen Ideen, die im europäischen Film durch den Einfluss des italienischen Neorealismus und der französischen *nouvelle vague* zu Standardmitteln des Kunstkinos geworden waren, in Jugoslawien einführte. Ich denke vor allem an Aleksandar Petrović und Veljko Bulajić. Während Petrovićs Name mit der „schwarzen Welle“ während ihrer Bestehenszeit eng verbunden war, entfernte Bulajić sich später von der Bewegung und avancierte zum Gegenteil dessen, was sie verkörpert hatte – zum wichtigsten Regisseur des staatlich subventionierten und protegierten Films, großer Produktionen und internationaler Koproduktionen, die auch auf dem internationalen Markt mitspielten. Bulajić stand seit dem Anfang seiner langen Karriere in enger Verbindung mit dem italienischen Neorealismus, was ihm, wenn er dabei geblieben wäre, zum Übertäter der „schwarzen Welle“ hätte machen können. Er wirkte als Regieassistent bei Vittorio de Sica, lernte im *Centro sperimentale* in Rom bei Cesare Zavattini und wurde nach seiner Rückkehr mit der Regie von zwei wichtigen Filmen betraut: *Vlak bez voznog reda* (*Der Zug ohne Fahrplan*, 1959) und *Uzavreli grad* (*Die Stadt in Aufruhr*, 1961). Besonders der zweite bedeutete eine Abkehr vom sozialistischen Realismus und beinhaltete kritische Untertöne zur gesellschaftlichen Entwicklung im sozialistischen Jugoslawien.

Petrović studierte in Prag und absolvierte eine Filmlehre in Paris, wo er in Kontakt mit der Kinematographie von Marcel Carne kam.³²⁵ Sein Debüt war *Dvoje* (*Die Zwei*, 1961): ein Film über eine Liebesgeschichte in einer urbanen Gegend und damit über etwas, was bis zu diesem Moment fast undenkbar in den jugoslawischen Filmproduktionen gewesen war.³²⁶ Diese Geschichte konzentriert sich auf die Normalität. Es gibt keine starken Emotionen, keine Melodramatik und keine soziale Botschaft. Die Dramaturgie ist schlicht, die Kameraführung distanziert und die Beleuchtung bewusst diskret. Alles ist auf die Generierung des Gefühls der alltäglichen Einfachheit gerichtet. Damit

³²⁵ Für eine wichtige Monographie über Petrović s. Sudar 2013.

³²⁶ Eine Ausnahme zu diesem Trend des Übergehens von zeitgenössischen Themen stellt der Omnibus-Film *Subotom uveče* (*Samstagabends*, 1957) von Vladimir Pogačić dar. Die drei Episoden berichten vom Alltag der „kleinen Leute“. „Pogačić was alone among his contemporaries in filmically depicting a society returning to normalcy and everyday preoccupations. The terrible exactions of the war and its aftermath, followed by the severe economic dislocations caused by the Cominform blockade, were being replaced by an assertive and growing economy. Pogačić gently satirizes petty bureaucratic interventions and continuing material and housing shortages and [...] was the first to enunciate the theme of the alienated outsider, framed apart from the rushing and indifferent crowd.“ (Goulding 2002, 56f.)

folgt der Film ähnlichen Trends im europäischen Kino, die auf die Poetizität eines Antonionis oder den Existentialismus der *nouvelle vague* verweisen.

Es ist sinnvoll, die Ästhetik von mit Kinoklubs verbundenen Filmemachern in diesem erweiterten Kontext zu betrachten. Trotzdem wäre es wieder falsch zu denken, dass sie vollkommen frei von Einflüssen aus dem Establishment waren. Eine bestimmte Überzeugung von der Technik war für alle sozialistischen Gesellschaften maßgeblich. Sie führte zur Förderung von technischen Klubs, in denen die Menschen sich einerseits Grundkenntnisse verschiedener Techniken aneignen konnten und andererseits die Möglichkeit erhielten, das Angeeignete zu applizieren. In gewissem Sinne lässt sich sagen, dass talentierte junge Menschen diese Möglichkeit einzigartig genutzt haben; so einzigartig, dass sie die vorgegebenen Ziele gar übertrafen. Ihr Talent, das Angebotene bis zum Äußersten auszureizen, hat dazu geführt, dass die Idee der kommunistischen Ideologen in ihr Gegenteil verkehrt wurde. Aus der vorgesehenen technischen Begeisterung, die dem Staat dienen sollte, wurde eine fast dissidentische Bewegung, denn die erworbenen technischen Fertigkeiten wurden dazu verwendet, die Deviationen des sozialistischen Systems zu entlarven. Natürlich waren die relativ unabhängigen Umstände, unter denen diese Kurzfilme gedreht wurden, vorteilhaft für das Umgehen der Zensur.

Die wichtigste derartige Institution war der Kinoklub „Beograd“.³²⁷ Dort fanden nicht nur Dreharbeiten für die sogenannten „Amateurfilme“ statt, es wurden vielmehr auch experimentelle Filmaufnahme-Techniken getestet, die später ihre Verwendung in Features von Regisseuren der „schwarzen Welle“ finden sollten. Außerdem war der Kinoklub „Beograd“ der Ort der konkreten Ausbildung – und zwar durch Vorträge und Filmprojektionen. Einer der wichtigsten jugoslawischen Filmtheoretiker, Dušan Stojanović, war dort ein häufiger Gast, und seine Vorträge nahmen maßgeblichen Einfluss auf das Bewusstsein der jungen Filmemacher – im Hinblick auf Filmtheorie und Filmgeschichte. Auf diese Art und Weise etablierte sich der Kinoklub „Beograd“ auch als eine Alternative zur offiziellen Filmakademie. Die wichtigsten Autoren der um den Kinoklub versammelten Gruppe – Dušan Makavejev, Živojin Pavlović oder Kokan Rakonjac – waren später prominente Vertreter der spezifischen, wenn auch kaum einheitlichen Ästhetik der „schwarzen Welle“. Die Zagreber Szene entwickelte sich anders. Die dort tätigen Autoren, beispielweise Mladen Stilinović und Tomislav Gotovac, blieben der Poetik der experimentierfreudigen Avantgarde verpflichtet und treu.³²⁸

³²⁷ Über den Kinoklub „Beograd“ s. Goulding 2002, 60f.

³²⁸ Eine genauere Unterscheidung zwischen der Zagreber und der Belgrader Filmszene ist bei Janevski (2012) ausgearbeitet. Es kann nicht übersehen werden, dass Tomislav Gotovac stets ein ständiges und wichtiges Bindeglied zwischen Zagreb und Belgrad war. Auch im letzten Film der „schwarzen Welle“, *Plastični Isus* (1971), spielt er die Hauptrolle; zu Tomislav Gotovac s. Šijan 2012. Schon der Untertitel des Buches,

Die kritische Masse zum Heraustreten der neuen Autoren aus der Anonymität der Underground-Szene wurde Mitte der 1960er-Jahre erreicht. Die Produktionshäuser erlangten eine Teilunabhängigkeit von der Politik und von der Ideologie, die sie vorschrieb. Deshalb konnten sie auch an alternativen Orten Filmemacher suchen, und die Amateurfilmszene war gerade solch eine Schatzkammer von vielversprechenden, unverbrauchten jungen Autoren. Das Genre-Kino verlor an Kraft, an seiner Unausweichlichkeit wurde zunehmend gezweifelt, was zu einem Paradigmenwechsel führte. Eine Verschiebung vom Amateur-Paradigma zum Autor-Paradigma war zu verzeichnen: Damit will ich sagen, dass die Autoren eine sowohl technisch als auch filmpoetisch ausreichende Lehre absolviert hatten, die es ihnen ermöglichte, selbständig längere Filmformen in Angriff zu nehmen. Gleichzeitig bedeutete das auch, dass sie sich (in Belgrad anders als in Zagreb) vom Experiment entfernten und die medialen Versuche mit dem Film zumindest teilweise aufgaben. Damit öffneten sie sich für ein breites Publikum. In den Mittelpunkt ihrer Poetik rückte das Thematische mit Akzent auf die soziale Kritik. Auch das war ein Zeichen dafür, dass die Zeit reif geworden war für die kommerzielle Verbreitung ihrer Werke. Die großen Filmsäle, wo sie ihre Präsenz zeigen konnten, waren jetzt auch für sie geöffnet.

Dušan Makavejev und die Karnevalisierung des sozialistischen Alltags

Als spezifische Antizipation der „Schwarzen Welle“ kann man die Kurzfilme von Dušan Makavejev *Spomenicima ne treba verovati* (*Den Monumenten darf man nicht glauben*, 1958), *Pečat* (*Der Stempel*, 1955), *Antonijevo razbijeno ogledalo* (*Antonios gebrochener Spiegel*, 1957), von Živojin Pavlović *Lavirint* (*Das Labyrinth*, 1961), *Triptih o materiji i smrti* (*Triptychon über Liebe und Tod*, 1960) oder von Kokan Rakonjac *Kiša i ljubav* (*Regen und Liebe*, 1958) und *Zid* (*Die Wand*, 1960) nennen. *Grad* (*Die Stadt*, 1963), einem Omnibusfilm von drei Regisseuren (Marko Babac, Kokan Rakonjac und Živojin Pavlović), wurde die zweifelhafte Ehre zuteil, der erste verbotene Film in Jugoslawien zu sein. Ana Janevski bemerkt zurecht: „the amateur film in Belgrade takes a step forward and turns towards open criticism of the present and the alienation of the modern socialist man, pointing to class and social contradictions in socialism in Yugoslavia at the time, breaking through the rarely disputed boundaries of state-social values.“ (Janevski 2012, 56) Gerade in dieser Hinsicht öffnet sich für die abendfüllenden Filme eine Perspektive, ihre Gesellschaftskritik in aller Deutlichkeit zu formulieren, tabuisierte Themen anzusprechen und heftig an den scheinbar stabilen Fundamenten des sozialistischen Jugosla-

Antonio G. Lauer oder Tomislav Gotovac zwischen Zagreb und Belgrad, ist an sich vielsagend. Dass hier womöglich Töne der sogenannten Jugonostalgie zu hören sind, ist an dieser Stelle zweitrangig.

wien zu rütteln. Das ermöglichten die ökonomischen und politischen Reformen, die das Land ab Anfang der 1960er-Jahre erfassten und ihren Höhepunkt in der Mitte dieses Jahrzehnts erreichten. Die wichtigsten Momente in dieser Entwicklung sind die Verfassungsreform von 1963, die eine stärkere Föderalisierung förderte,³²⁹ die Einführung des Systems der sozialistischen Selbstverwaltung 1965,³³⁰ die eine Liberalisierung der Wirtschaft erlaubte, und schließlich die Erlangung ideologischer Freiheiten durch die Abrechnung mit der Geheimpolizei und ihrem Chef Aleksandar Ranković.³³¹

Man kann mit Sicherheit sagen, dass *Čovek nije tica* (*Der Mensch ist kein Vogel*, 1965) von Dušan Makavejev der erste abendfüllende Film jener Bewegung ist, die später den Namen „schwarze Welle“ tragen wird. Makavejev konnte sich nach Erfolgen in der Kinoklubszene im damals größten Produktionshaus Jugoslawiens – „Avala film“ – etablieren. Das ermöglichte ihm die Realisierung von Filmen mit höheren Produktionskosten und bedeutete gleichzeitig verbesserte technische Umstände. So wurden die Rahmenbedingungen für eine Öffnung der Filmindustrie für unabhängige (und gesellschaftskritische) Produktionen geschaffen. Gleichzeitig konnten sich diese Filme auch international besser positionieren. Die Wege für die Filmfestivals waren jetzt frei.³³² Es hat noch eine Weile gedauert, bis diese Option in vollem Umfang genutzt

³²⁹ Die Föderalisierung bedeutete auch die Dezentralisierung der Filmindustrie. Die neu-entstandenen Filmstudios, die meisten davon aus Distributionshäusern formiert, kann man als einen Schritt in die Richtung von einzelnen Nationalkinematographien innerhalb Jugoslawiens betrachten.

³³⁰ Dieses Element bezeichnet eine stärkere finanzielle Unabhängigkeit des Films vom Staat. Das gab Autoren und anderen Filmschaffenden die Möglichkeit, ihre Projekte selbst zu produzieren. Želimir Žilnik hat in einem Interview mit Boris Buden auch die finanzielle Wirksamkeit eines solchen Modells hervorgehoben. Vgl. Kirn 2012.

³³¹ Wenn die ersten beiden Bedingungen eher mit wirtschaftlichen Aspekten zu tun haben, bedeutet die letzte eine allgemeine Entfaltung von kreativen Kräften. Mit ihr geht eine Tendenz in Erfüllung, die, wie schon erwähnt, ihren Anlauf in den frühen 1950er-Jahren genommen hat. Die Gründe für die verspätete Entwicklung in der Filmkunst wurden schon genannt.

³³² Es wird sich später zeigen, dass die internationalen Erfolge gewinnbringend wirkten. Relativ niedrige Produktionskosten zahlten sich mehrfach aus. Manche von diesen Filmen sind auch heute noch kommerziell bedeutend. Allerdings kann man das auch für die großen Spektakel sagen. Sie haben sich, vor allem aber *Bitka na Neretvi* (*Die Schlacht an der Neretva*, 1969) oder *Valter brani Sarajevo* (*Einer ist Sarajewo*, 1972) als finanzielle Erfolge erwiesen, die zwar hohe Produktionskosten hatten, aber auch viel Geld eingespielt haben, und zwar nicht nur in Jugoslawien, sondern auch im Rest der Welt. Natürlich gab es etliche Flops. Der größte war *Sutjeska* (*Die fünfte Offensive – Kesselschlacht an der Sutjeska*, 1973) von Stipe Delić mit Richard Burton in der Hauptrolle – als Josip Broz Tito. Aber auch die anderen Partisanenfilme, die zunehmend in den 1970er- und 1980er-Jahren produziert wurden, konnten kein ausgeglichenes ökonomisches Resultat vorweisen, von Gewinnen ganz zu schweigen. In diesem Sinne waren sie eine Metonymie der jugoslawischen Ökonomie.

wurde, aber die Kenntnisse der westlichen Filmszene über Jugoslawien wurden immer umfangreicher. Doch zurück zu *Čovek nije tica* und seiner bahnbrechenden Rolle im jugoslawischen Film der 1960er-Jahre. Die Fabel des Films ist relativ einfach.³³³ Es ist die Zeit der Industrialisierung, und in Bor – einer Kleinstadt im Osten Serbiens mit einer großen Kupfermine – wird eine neue technische Anlage für die Schmelzhütte gebaut. Um die Aufgabe rechtzeitig zu erledigen, hat man Jan Rudinski beauftragt, einen Spezialisten aus Slowenien, der diverse Aufträge in Ländern der „Dritten Welt“ für die jugoslawische Wirtschaft erledigt hat. Hier versteckt sich eine Allusion auf die Rolle Jugoslawiens in der Bewegung der Blockfreien Staaten und den ideologisch prononcierten „Dritten Weg“. Rudinski mietet ein Zimmer bei einer Arbeiterfamilie und beginnt gleich eine Liebesbeziehung mit Rajka, der jungen Tochter der Familie. Es gelingt ihm schließlich, die Anlage zu montieren. Das wird gefeiert: Das Symphonieorchester aus Belgrad reist an, um Beethovens Neunte zu spielen, und Rudinski wird als „Held der sozialistischen Arbeit“ geehrt. Aber die Liebesgeschichte scheitert. Die letzten Szenen zeigen einen desillusionierten Rudinski, der sich in einer wüstenähnlichen Umgebung von Bor entfernt und in eine unbekannte Richtung geht.

Die so paraphrasierte Fabel unterscheidet sich kaum von Mainstream-Filmen über den sozialistischen Aufbau. Wo dann ist der Moment des Novums, der das innovative Potential des Films unterstreicht? Was hebt ihn von den versteinerten Genrestrukturen des sozialistischen Realismus ab? Es ist schon zu einer Floskel der Filmkritik geworden, dass Makavejev ein subversiver Regisseur ist. Da es aber auch stimmt, dass Floskeln nicht immer falsch oder unnütz sind, möchte ich dieses Postulat verfolgen. Ich werde versuchen, Elemente der Subversion³³⁴ als Hauptmoment von Makavejevs Poetik zu detektieren, um sie dann mit der Ästhetik der „Schwarzen Welle“, die sich damals noch im Formierungsprozess befand, zu verbinden.

Das Subversive findet sich auf mehreren Ebenen der Filmsprache. So wird die einfache und auf den ersten Blick banale Geschichte durch mehrere unkonventionelle Einfälle unterminiert. Das wird schon am Anfang des Films

³³³ Dieses Muster der Einfachheit der Geschichte wird sich sehr oft bei Makavejev wiederholen. Natürlich liegt der Grund dafür nicht in der Schwäche der Drehbücher. Ganz im Gegenteil: Ständige Improvisierung wird sich als ein szenaristischer Beitrag für die Authentizität oder besser gesagt Unvorhersehbarkeit des erzählten Stoffs erweisen.

³³⁴ Im erhellenden Aufsatz über Makavejevs frühere Filme bringt Nina Power das Subversive auf den Punkt: „Makavejev ist a master at mixing materials: the clean with the dirty, the sweet with the deadly.“ (Power 2012, 49) Es scheint, dass eben diese Mixtur die angeblich festen Strukturen zum Wanken bringen, sie ins Unsichere führen kann, um zu beweisen, dass eine Rationalität des Irrationalen die gesellschaftlichen Konstrukte auf entscheidende Weise bestimmt.



Abb. 7 Dušan Makavejev, *Čovek nije tica*

klar zum Ausdruck gebracht: Der „jüngste Hypnotiseur des Balkans“, Roko, erzählt in suggestivem Ton die Geschichte der Hypnose, die er mit vielen eindrucksvollen Beispielen spickt. Dabei wurde er in einer einzigen langen Einstellung aus „Froschperspektive“ gefilmt, mit der Beleuchtung auf sein Gesicht gerichtet. Eine zusätzliche Einrahmung wird durch zwei Mikrofone erzeugt, die parallel zueinander aufgestellt sind; Roko befindet sich gerade dazwischen. Während die Kamera unbeweglich ist, kriecht ein langes Zoom, das sich dem Gesicht des Erzählenden langsam nähert, die Illusion von Bewegung. Der lange gesprochene Text schwenkt von Hypnose zu Magie. Es mag zunächst verwundern, dass Roko eine äußerst negative, mit der szientistischen Ideologie des herrschenden Sozialismus durchaus vereinbare Position gegen die Magie einnimmt; sie ist mit Aberglauben gleichgesetzt. Das Politische drängt so in eine Rede, die mit der Politik auf den ersten Blick kaum etwas zu tun haben kann oder will. Sie wird nicht direkt thematisiert, sondern, und das ist eine wichtige Eigenschaft von Makavejevs Kino, auf eine indirekte Art und Weise eingegliedert. Die Offenlegung des Politischen ist in diesem Kontext undenkbar, weil es im Gegensatz zu Makavejevs Kunstverständnis steht, die Geschlossenheit in einer hermetisch strukturierten Welt nicht erlaubt. Die Politik bleibt in ihrer Neigung zu sprachlicher Verfasstheit dem Visuellen der Filmkunst weiterhin verschlossen.

In diese aporetische Struktur der zwei unwillentlich aufeinanderprallenden Konstruktionen der Realität dringt die Liebe vor. Der Untertitel von *Čovek nije tica* ist *Ljubavni film* (Ein Liebesfilm). Die Existenz der Liebe in sozialis-



Abb. 8 Dušan Makavejev, *Čovek nije tica*

tisch-realistischen Filmen ist unumstritten, aber dort hatte sie nichts Fatales oder Bedrohliches. Der Held und die Heldin, so die vorherrschende Matrix, haben sich in ihrer Reinheit zusammengefunden, und es gibt keine Kraft, die sie trennen könnte. Im Gegensatz dazu wird die Liebe in *Čovek nije tica* von Beginn an als zum Scheitern verurteilt dargestellt. Sie ist beschränkt durch Alters- und Kulturgrenzen. Die junge Frau spürt Zuneigung zum Ingenieur, weil er ihr durch seine Autorität imponiert, durch nichts weiter. Deshalb ist auch ihre Entscheidung, am Ende des Films mit ihrem Generationengenossen zusammenzukommen, plausibel und verständlich. Außerdem führt die Tatsache, dass der Ingenieur ein Slowene ist, zu kulturellen Irritationen.³³⁵ Slowenien ist, so die allgemein verbreitete Meinung, kulturell weit entfernt von Serbien. Zumindest die Mitglieder der Arbeiterklasse sind kaum dazu fähig, diese Unterschiede zu überbrücken. Schon diese Ambiguität beweist die sozialkritische Komponente des Films. Janez Vrhovec, der Schauspieler, der die Rolle von Rudinski spielt, ist selbst ein Slowene. Seine hervorragende Leistung zeichnet sich vor allem in der Melancholie aus, die er vermittelt, wenn sein in Close-ups gefilmtes Gesicht auf die Augen eingengt wird. Dann sieht

³³⁵ Jacques Levy (1967) interpretiert *Čovek nije tica* als einen ethnographischen Film. Als ethnographisch sind diejenigen Szenen zu beobachten, die sich mit dem Alltag der Arbeiter beschäftigen, besonders dann, wenn sich nach Feierabend der Freizeit widmen. Außerdem betont er den surrealistischen Charakter des Films. Vgl. auch Mortimer 2009.

man, dass die Effekte, die er mit ihnen erreicht, in die Richtung einer diffusen Traurigkeit weisen. Das Scheitern der Liebe wird symbolisch auf den Punkt gebracht in der Diskrepanz, die zwischen den die jungen Kontrahenten darstellenden humorvollen Szenen und der Melancholie der müden Augen, aber auch dem schlappen nackten Körper des Älteren entsteht. Es bilden sich zwei Oppositionen, die beide verdeckt politisch wirken können: einerseits zwischen Norden und Süden des Landes, andererseits zwischen Jung und Alt.³³⁶ Beide Gegensätze sind nicht mit der herrschenden Ideologie der „Brüderlichkeit und Einheit“ vereinbar, die solche Entgleisungen kaum gutheißen konnte. Auch der Mythos der „ewigen Jugend“ der Revolution spielt offenbar keine besondere Rolle, eher sollte er in einem kritischen Licht neu beleuchtet werden, zumal die Jugend ihre Erfüllung hier mehr in der sexuellen als in der revolutionären Betätigung findet.

Das ist aber nur eine Seite des Subversiven in Makavejevs Erstling. Die andere bezieht sich auf seine formalen Elemente, die auf eine neue Poetik der Filmsprache verweisen. Jene Montagetechnik, die in Makavejevs späteren Filmen oft als „revolutionär“ bezeichnet worden ist, ist im Keim bereits in *Čovek nije tica* präsent.³³⁷ Die Einstellungen werden fragmentarisch behandelt. Ihr Ziel ist nicht, eine kontinuierliche Handlung zu erzeugen, sondern vielmehr, ihre Teile als ein Puzzle oder Rätsel zusammenzustellen, das keiner Lösung bedarf oder keine Lösung anstrebt. Eine der letzten Szenen ist auch deshalb als symbolisch aufgeladen zu verstehen: Der betrunkene und verlassene Ingenieur wirft in der Kneipe, während die Roma-Kapelle nur für ihn spielt, eine Flasche in den Spiegel. Der Spiegel bricht auseinander, und die Szene wird jetzt in den zerbrochenen Glassplittern gespiegelt. Die gebrochene Realität drängt von allen Seiten in das Bild, in Form geplatzter Ehen, verwüsteter Landschaften, fauler Arbeiter, Gauner und Zirkusartisten, stehlender Lum-

³³⁶ In seiner eher einseitigen Interpretation weist Owen Hatherley darauf hin, dass die Unterscheidung zwischen Stadt und Land nicht nur für Makavejev, sondern für die ganze „Schwarze Welle“ maßgeblich ist. Er konzentriert sich auf die architektonischen Strukturen der modernistischen Plattenbauten, die in diesen Filmen ausgespart bleiben: „[H]ere we are dealing with an industrial revolution in progress, where the monumental processes of mining and smelting take place in what is still essentially a village, and a startlingly stunned one at that.“ (Hatherley 2012, 207)

³³⁷ Anna Schober notiert dazu: „[C]entral feature of what can be described as his aesthetic approach: an enhanced ‘montage’ or rather ‘collage’ of images and even of image genres [...] that usually are not brought together and that somehow echo aspects of each other; the re-sampling of found stories and things; strong contrasts of surfaces of various kind (hard and soft, sticky and smooth, small and big); the pronounced use in humour, irony, and parody which, however, are not made into a programme; female characters as leading figures who keep the stories in motion; and the staging of what in mainstream visual culture in Titoist Yugoslavia was usually treated as taboo or marginal.“ (Schober 2013, 162)

penproletarier – all das sind Verkörperungen von Menschen am Rande, die die Peripherien besiedeln und sich nicht richtig ins Zentrum trauen. Deshalb sind sie auch Beispiele für Verlierer des sozialistischen Aufbaus. Ihre Kneipen mit Volksmusiksängerinnen sind die einzigen Orte, wo sie Ablenkung vom trüben Alltag finden können. Ihre Synonyme in der Literatur sind die Helden aus der sogenannten „Wirklichkeitsprosa“, die „Peripheriedrachen“.³³⁸

Aber Makavejev ist in seinen Darstellungen nur teilweise realistisch. Ein gutes Beispiel dafür ist die oben erwähnte symbolische Wirkung des zerbrochenen Spiegels, die eher in Richtung der Avantgarde weist (Abb. 7). Ein weiteres Beispiel befindet sich in der letzten Szene des Films, die eindrucksvoll die Szene mit dem Spiegel wiederholt. Der niedergeschlagene Ingenieur entfernt sich zu Fuß aus Bor. Er befindet sich in einer Mondlandschaft (Abb. 8). Seine Figur wird immer kleiner, während die Kamera ihn langsam aus der Sicht verliert. Letztendlich geht sie in die Supertotale über. Die Landschaft steht jetzt im Mittelpunkt. Im entscheidenden Moment, in dem der Film ablehnt, sich weder pessimistisch noch optimistisch zu positionieren, fällt die Kameralinse auf eine unbestimmte, vom Sonnenlicht beleuchtete Wasserfläche. Der Abgang des Ingenieurs erhält damit die Eigenschaft des Surrealen. Der Held wird überflutet vom gemeinsamen Wirken des Lichts und des Wassers. Seine bisherige Tätigkeit, seine Beständigkeit und Zuverlässigkeit, mit der er Aufgaben erledigt hat, bekommt spürbare Risse. Die symbolische Kraft des Bildes, verstärkt durch das Spiel der Beleuchtung, bewegt sich in eine Richtung, die der offiziellen Ideologie subversiv gegenübersteht und alle Errungenschaften des sozialistischen Aufbaus in Frage stellt. Das Individuelle hat sich auf tragische Weise dem Kollektiven vorangestellt.

Čovek nije tica schreibt die Geschichte des sozialistischen Alltags durch eine ständige Juxtaposition von divergierenden, asymmetrischen und ambivalenten Konzeptionen der Wirklichkeit. Deshalb kann sein Realismus nur an der Oberfläche wirken. Unterhalb von drastischen Körperbildern existiert immer eine zutiefst karnevaleske Struktur, die in den gesellschaftlichen Sedimenten der Minenstadt zum Vorschein kommt. Sie zeigt sich sowohl direkt, in der Repräsentation von dem Karneval ähnlichen Zuständen wie der Massenhypnose und des Zirkus³³⁹ als auch indirekt, durch ironische, assoziative, symbolische, visuelle als auch verbale Zeichen, die in der Struktur des Films sättigend wirken. Jurij Murašov verweist zurecht auf eine doppelte Funktion

³³⁸ Das ist eine Anspielung auf die Erzählensammlung *Periferijski zmajevi* (*Die Peripheriedrachen*, 1984) von Vidosav Stevanović, der die mit der „Schwarzen Welle“ verbundene Prosa des neuen Realismus mitgestaltet.

³³⁹ Horton (1991) wies als erster auf die Momente des Karnevals in Makavejevs Filmästhetik hin.

des Körpers in Makavejevs Film, indem er die von Gilles Deleuze entwickelte Idee von zwei Erscheinungsformen der Körper, einer „alltäglichen“ und einer „zeremoniellen“ weiterführt. Deleuze postuliert: „Durch den Körper (und nicht mehr durch Vermittlung des Körpers) vermählt sich das Kino mit dem Geist, mit dem Denken. ‚Gebt mir einen Körper‘ bedeutet zunächst, die Kamera auf einen alltäglichen Körper zu richten.“ (Deleuze 1991, 244) Er führt dann weiter aus:

Aber es gibt noch ein anderes Extrem des Körpers, ein anderes Band zwischen Kino, Körper und Denken. Einen Körper ‚geben‘, eine Kamera auf einen Körper richten, ist noch in einem anderen Sinn zu lesen: es geht nicht mehr darum, den alltäglichen Körper zu verfolgen und zu jagen, sondern ihn in eine Zeremonie einzuführen, ihn in ein Glasgefäß oder einen Kristall, in einen Karneval oder Maskerade zu versetzen, die ihn zu einem grotesken Körper macht, aber ebenso seine Anmut und seine Glorie hervortreten lässt, um schließlich das Verschwinden des sichtbaren Körpers zu erreichen. (Ebd., 245)

Genau in diese Spannung zwischen zwei Körpern schreibt sich die Poetik Makavejevs ein. Aber nicht nur seine: Es handelt sich um ebenjene Spannung zwischen Existentialismus und Karneval, die ich als maßgeblich für die jugoslawische Kultur der 1960er-Jahre ausmache. *Čovek nije tica* wirkt, als ob er zwischen diesen beiden Modi der Begegnung mit der sozialistischen Wirklichkeit hadert, als sei seine Unentschlossenheit fester Bestandteil der sowohl formalen als auch thematischen Struktur. Aber genau diese Unentschlossenheit umkreist der zentrale Punkt der Uneinigkeit innerhalb der „Schwarzen Welle“. Es geht um die Frage, wie man gegen ein in sich erschöpftes politisches System mit künstlerischen Mitteln wirken kann.

Živojin Pavlović und die Kunst der realistischen Montage

Makavejev zeigt sich in seinen späteren Produktionen offen für eine Experimentierfreudigkeit, die eng mit dem Karnevalesken verbunden ist. Auf seine Fortsetzung der Montage-Experimente werde ich später zurückkommen. Živojin Pavlović wählte als ein weiterer wichtiger Autor der „Schwarzen Welle“ einen anderen Weg. Im Unterschied zu Makavejev fingiert oder parodiert Pavlović die Modelle des sozialistischen Realismus nicht. Von Anfang an sind seine Filme, auch auf narrativer Ebene, ein direkter Schlag ins Gesicht der ideologiekonformen Darstellungen der sozialistischen Realität. Diese Strategie ist schon in seinem ersten abendfüllenden Film *Neprijatelj* (*Der Feind*, 1965) sichtbar,³⁴⁰ der *de facto* verboten und erst in den späten 1980er-Jahren

³⁴⁰ *Neprijatelj* wurde nach Motiven aus Dostojevskis *Doppelgänger* gedreht. Die Hauptfigur, der idealistische Schriftsetzer Antić, kommt immer weniger mit seiner materialistischen Umgebung zurecht. Langsam beginnt er, eine multiple Persönlichkeit zu

gezeigt wurde. *Buđenje pacova* (*Die Ratten erwachen*, 1967) war wiederum eine Radikalisierung der Poetik des Ekelhaften und Abscheulichen – übrigens ist es sehr wahrscheinlich, dass eben diese Poetik dazu geführt hat, die Filme der ganzen Generation als „schwarze Welle“ zu bezeichnen,³⁴¹ wovon später noch die Rede sein wird.

entwickeln. Sein überbordendes Gefühl für die soziale Gerechtigkeit kollidiert mit der Faulheit seiner Arbeitskollegen und mit der zunehmenden Entfremdung von den Parteifunktionären, die immer schwerer mit dem Verlangen nach Konsum umgehen können. Auch die Beziehung zu Marina, die vielversprechend begonnen hat, wird angesichts ihrer Offenheit gegenüber westlichen Gütern, die nur mit Hilfe von Angehörigen der oberen Klasse zu bekommen sind, immer kühler. Eine Entgleisung in den Wahn scheint unvermeidlich. Das Motiv des Spiegels und die Zitate aus *Der Student von Prag*, einem deutschen Gruselfilm aus dem Jahre 1913, sind klare Zeichen, die in diese Richtung weisen. In der Mitte des Films erscheint sodann Antićs Doppelgänger: Er mischt sich intensiv in dessen Leben ein, verfolgt ihn und macht ihm unmoralische Angebote. Auf diese Weise wird er auch als eine Parallelgestalt zum Teufel aus *Der Student von Prag* stilisiert. Nachdem sein Doppelgänger ihm alles genommen hat, was zu nehmen war (das Mädchen, die Arbeit, seine Menschenwürde), bleibt ihm gar nichts anderes übrig, als ihn zu töten. Damit tötet er letztlich sich selbst.

³⁴¹ 1972 publizierte Pavlović eine Sammlung von kurzen Aufsätzen unter dem Titel *O odvratnom* (*Von dem Ekelhaften*). Der titelgebende Aufsatz bezieht sich auf eine Fotoausstellung in Belgrad aus dem Jahre 1956, bei der Bilder von Geburten gezeigt wurden. Pavlović stellt eine Verbindung zwischen dem Blick auf die Entstehung menschlichen Lebens und den psychologischen Konsequenzen her, die das Nichtwissen vom eigenen Anfang nach sich ziehen. „Istine ostaju dole, u dubinama tamnog rezervoara njegove iracionalnosti. I zato istine nisu ni ‚lepe‘ ni ‚ružne‘ sve dok ne stanu pred čovekovu svest. U ravnanju sa njom, te istine ili dobijaju ili gube vrednost.“ (Pavlović 1982, 11) [Wahrheiten bleiben unten, in den Tiefen des dunklen Reservoirs seiner Irrationalität. Und deshalb sind Wahrheiten weder ‚schön‘ noch ‚hässlich‘, solange sie nicht vor das menschliche Bewusstsein treten. Im Abgleich mit diesem Bewusstsein gewinnen oder verlieren diese Wahrheiten an Wert.] Erst wenn man mit dem Bild des Entstehens konfrontiert ist, wird man in eine Welt des Unbewussten geworfen. Um diese direkte Auseinandersetzung zu vermeiden, benötigt man Assoziationen. Aber: „Fotografija porođaja lišena je posredništva asocijacija. Njen vizuelni atak na svest je brutalan, te se provaljena unutrašnjost egosa (sic!) grčevito skuplja u refleksnoj težnji da spreči vraćanje tamnim istinama dubokih i bezgraničnih prostranstava duše. I poput aseptičnog lekarevog oklopa, kome se gledaočeva pažnja obratila kao sopstvenom liku u ogledalu, pohrlilo je kao spas, kao baražna mreža, jedno mučno osećanje odvratnosti.“ (Ebd., 13) [Die Fotografie der Geburt ist von der Vermittlung durch Assoziationen befreit. Ihr visueller Angriff auf das Bewusstsein ist brutal, sodass sich das aufgebrochene Innere des Egos krampfhaft zusammenzieht in einem reflexartigen Bestreben, die Rückkehr dunkler Wahrheiten aus den tiefen und grenzenlosen Weiten der Seele zu verhindern. Und wie die aseptische Rüstung eines Arztes, der die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich zieht wie auf das eigene Spiegelbild, stürzte sich ein quälendes Gefühl des Ekels wie eine rettende Sperre herbei.] Diese Formel wiederholt sich in seinen Filmen, wo er stets ein vermittelndes Element vermissen lässt. Die Direktheit ist omnipräsent.

Zunächst möchte ich den Film *Kad budem mrtav i beo* (Wenn ich tot und weiß bin, 1967) genauer betrachten, wahrscheinlich Pavlovićs wichtigstes Werk. Die Geschichte selbst enthält Elemente der sozialistisch-realistischen Erzählung nicht einmal in parodistischen Ansätzen, wie es bei Makavejevs *Čovek nije tica* der Fall war. Ein junger Mann mit dem Spitznamen Jimmy Barka (Dragan Nikolić) zeigt wenig Begeisterung für die Arbeit und versucht, sich mit Gelegenheitsjobs in der serbischen Provinz über Wasser zu halten. Um sein Ziel zu erreichen – zu leben ohne arbeiten zu müssen – macht er sich auf die Reise. Deshalb erscheint *Kad budem mrtav i beo* als eine Art Roadmovie. Jimmy macht Zwischenhalte auf seinem streunenden Weg und diese Pausen sind immer durch seine Beziehungen zu diversen Frauen gekennzeichnet. Es fängt mit der Gaunerin Lilica (gespielt von Neda Spasojević) an, die ihre Opfer mittels ihrer angeblichen Schwangerschaft ausnimmt. Die zweite ist die Volkssängerin Duška (Ružica Sokić), die ihn trotz seiner katastrophalen Stimme überzeugt, dass er ein talentierter Sänger sei. Die dritte, die er nach der Flucht vor der Sängerin trifft, ist die alternde Schaffnerin Mica (Dara Čalenić). Sie ermöglicht es ihm über ihre familiären Beziehungen, in der Kaserne zu singen und damit ordentlich Geld zu verdienen. Nachdem er auch sie verlassen hat, trifft er eine namenlose Zahnarthelferin, die versucht, ihn an sich zu binden. Er schwängert sie, zwingt sie abzutreiben und flieht dann. Am Rande Belgrads begegnet er wieder seiner ersten Liebhaberin, kehrt mit ihr zusammen in jene Welt zurück, die er eigentlich verlassen wollte, um dort den Tod zu finden.

Wie man an dieser Paraphrase sehen kann, ist Jimmy Barka eben einer dieser Peripheriedrachen, die mit ihrem Tun (oder ihrem Unterlassen) die Unzulänglichkeiten des Sozialismus scharf hervortreten lassen. Es ist nicht so, dass seine Worte kritisch wären, ganz im Gegenteil: Sein Antrieb ist der Hedonismus, und erst die unterschwellige Motivik, die Pavlović verwendet und die dicht an die Grenze einer Rhetorik der klischeehaften Tropen stößt, verleiht dem Film einen polemischen Anstrich. Diese Polemik, die die Autoritäten durch eine Überbetonung der Ästhetik des Hässlichen herausfordert, hat ihn letztendlich zum Feind des sozialistischen Systems gemacht. Seine Provokation lag nicht so sehr in den Mitteln der filmischen Sprache, sondern in der Vermittlung von unangenehmen Inhalten auf eine unangenehme Weise. Wir werden später sehen, wie Makavejev diverse Verfahren der Film-Avantgarde benutzt, um seine Filme historisch in eine Kontinuitätslinie mit ihr zu stellen. Bleibt man aber bei Pavlović und seiner eigenen Poetik der Filmsprache, so wird ersichtlich, wie das Thematische zum Haupthindernis für eine solch paradox harmonische Relation zwischen Zensurstelle und Autor wird, wie sie bei anderen Autoren wie Makavejev zu beobachten war. Ironisch könnte man sagen, dass es sich hier um eine Beziehung der symbiotischen Gegenseitigkeit handelt: Man gewinnt den Eindruck, Pavlović habe die Zensur nach-

gerade zur Intervention herausgefordert. Diese habe die Einladung dankbar angenommen. Das Thematische (Zerfall der Familie, Alkoholismus, Arbeitslosigkeit, Streik) bildete dabei den Mittelpunkt des Konflikts. Das Formale aber, das dabei fast in Vergessenheit gerät, ist alles andere als unwichtig. Es ist in einer mühevollen Arbeit zu rekonstruieren, herauszuholen aus den Ablagerungen von absichtlich aufgetragenen Tropen, die auf Zerfall und Ekel konzentriert sind. Pavle Levi bemerkt dazu:

Pavlović's propensity for integral narration, for the mise-en-scène driven organization and control of space (radically different from the montage-based approach of his colleague and friend Makavejev) may be partially attributed to his burgeoning infatuation with Italian neorealist cinema – Lucchino Visconti (his *Ossessione* of 1942, in particular), Antonio Pietrangeli, and Mario Monicelli – as well as to his admiration of such older masters as Jean Renoir and Carl Theodor Dreyer. Yet Pavlović never considered realism to be goal unto itself but rather a formal strategy, an instrument, in the service of his cinema's central objective of confronting the viewer with the 'drastic' or 'raw' image – an image capable of triggering a powerful visceral reaction, commonly a mixture of shock and disgust. (Levi 2007, 39f.)

Es ist nicht von weit hergeholt, wenn man Pavlovićs Ästhetik, die nicht nur im Film verwirklicht wurde, sondern auch in seinen diskursiven Beiträgen zur Filmgeschichte und Filmpoetik hervortritt,³⁴² als eine Anlehnung an die unsystematischen, aber äußerst erhellenden Aufsätze von André Bazin betrachtet. In seinem klassischen Essay „The Evolution of the Language of Cinema“ erörtert Bazin, wie der Realismus seine Rückkehr in die Filmsprache findet:

Italian neorealism contrasts with previous forms of film realism in its stripping away of all expressionism and in particular in the total absence of the effects of montage [...] [N]eorealism tends to give back to the cinema a sense of the ambiguity of reality [...] The means used by Rossellini and de Sica are less spectacular but they are no less determined to do away with montage and to transfer to the screen the *continuum* of reality. (Bazin 1967, 37)

Es wird klar, dass Pavlović diese sichtbare Montage, die tatsächlich zur Herstellung von „Attraktionen“ dient, verdrängen und sozusagen entwerten will. In ebendieser unterschiedlichen, die Montage betreffenden Vorgehensweise zeigt sich die Differenzierung innerhalb der „Schwarzen Welle“, so dass die verbreitete Rede von einer einheitlichen Poetik der Gruppe ernsthaft in Frage zu stellen ist.³⁴³ Durch eine intensive und sichtbare Montage

³⁴² Die meisten von ihnen sind in Pavlović 1996 gesammelt.

³⁴³ Es soll betont werden, dass die „Gruppe“ nach außen nie homogen wirkte. Ihre Heterogenität zeigt sich nicht nur am Beispiel von unterschiedlichen Filmpoetiken, sondern auch in Generationsunterschieden, die, obwohl verdeckt, bei genauer Betrachtung unübersehbar sind.

betont Makavejev die „Künstlichkeit“ seines Verfahrens. Pavlović hingegen will realistisch bleiben, unterdrückt die Sichtbarkeit der Montage, schiebt das „Künstliche“ in den Hintergrund und behält sich das Recht vor, eine ethische Position aufzubauen, die vom Ästhetizismus Makavejeps abrückt. Das Resultat ist eine gewisse Humorlosigkeit, die seine Filme auszeichnet. Makavejev ist den kommunistischen Machthabern ein Dorn im Auge, weil er sie lächerlich macht – Pavlović, weil er sie entblößt. Er kennt keine Verspieltheit. Wenn er seinen negativen Helden darstellt, der Jimmy Barka zweifelsohne ist, zeigt er wenig Verständnis für ihn und seine Einstellung, sein parasitäres Leben so gemütlich wie möglich zu organisieren. Vielmehr macht er sich lustig über seine Versuche, aus der Welt der Peripherie zu entkommen und sich im mondänen Belgrad zu situieren und zu etablieren. Besonders kläglich scheitert Jimmy Barka als Sänger. Während er zusammen mit Duška auftritt, scheint es, als ob niemand bemerke, dass er nicht singen kann. Sobald er sich von ihr trennt und in die Welt der Balkan-Metropole kommt, ist der Zauber jedoch vorbei. Das wird noch dadurch unterstrichen, dass seine Auftritte auf dem Land mit helleren Tönen von schwarz-weiß unterlegt sind, während die Szenen in Belgrad im Dunkeln gedreht wurden. Sparsame Beleuchtung symbolisiert Jimmys Verlorenheit in der fremden Gegend. Es ist wichtig zu sehen, wie jemand, der in der Welt der Provinz vor Selbstsicherheit gestrotzt hat, in Belgrad als Schwindler entlarvt wird. Typisch für ihn ist aber, dass diese Niederlage keine sichtbaren Spuren hinterlässt. Sein Rückzugsort ist seine eigene Innerlichkeit, die resistent gegenüber den Herausforderungen der äußeren Welt bleibt. *Kad budem mrtav i beo* ist der erste jugoslawische Film, der den Antagonismus zwischen Rock'n'Roll und Volksmusik nutzt, um das Thema der Auseinandersetzung von Urbanem und Ruralem geschickt und intensiv in Szene zu setzen.³⁴⁴

Konsequent ist auch Jimmys Ende. Nach diversen Misserfolgen kehrt er wieder an den Ursprungsort zurück. Dort trifft er auf Lilica, die Frau, die für seine parasitäre Lebensart am besten geeignet scheint. Sie täuscht wieder eine Schwangerschaft vor, agiert als Taschendiebin, betrügt und bestiehlt die Menschen, die ihr helfen wollen. Jimmys ehemaliger Chef versucht, sie zu vergewaltigen, nachdem er sie bei einer ihrer Betrügereien erwischt hat. Die patriarchale Selbstjustiz zeigt sich nicht besonders originell. Jimmy beschützt sie (einmal im Leben wirkt er als Kavalier, was mit seiner Auffassung

³⁴⁴ Das war lange Zeit danach ein wichtiges Thema, so lange, dass man es auch kurz vor dem Zerfall Jugoslawiens finden wird. Dabei geht es um eine Spaltung, die oft mit dem Rassismus zumindest liebäugelt. Das Schema „wir gegen sie“, Bürger gegen Bauern, wird nur mühsam dem anderen, vom Nationalismus geprägten weichen. Einer der wichtigsten Filme, die sich damit beschäftigen, ist *Kako je propao rokenrol* (Der Untergang des Rock'n'Roll, 1989).

des Patriarchats zusammenhängt), verprügelt den Gegner und vertreibt ihn. Dieser rächt sich schließlich und erschießt Jimmy – in einer Szene, die einen legendären Status nicht nur in der jugoslawischen Kinematographie erreicht hat. Er wird erschossen, während er auf einer Feldtoilette sitzt. Die Poetik des Ekligen wird bis aufs Äußerste getrieben. Es mischen sich Blut und Exkrementen, die zwar nicht dargestellt aber erahnt werden können. Die fast nietzscheanische Ekstase aus Gewalt und Sex wird aufgelöst und in ihrer Hässlichkeit entlarvt. Die Peripherie kann nur einen gewaltsamen Tod sterben und ist gerade deshalb zur Erneuerung fähig. Es schließt sich der Kreis der ewigen Wiederkehr.

Es lohnt sich, noch einen kurzen Augenblick bei den formalen Momenten von Pavlovićs Kinematographie zu verweilen. Sie können das Thematische aus einem neuen Blickwinkel erfassen. Das Hauptmittel zur Realisierung seiner Poetik, die das Thematische in den Vordergrund und das Formale in den Hintergrund stellt, ist die Plansequenz (long take):

A shot that lasts for a minute or more is called a long take. When a complete scene is covered in a single long take (often with intricate camera movement), that is called sequence shot. It is generally true that a shot will remain on-screen only long enough to get its point across, assuming a viewer of average intelligence and attention span. When a shot goes on longer than we at first think it needs to, we look around in the visual field to find out what the real point of the shot may be – something we may have missed at first glance. To cut away from a certain image field may bring the audience a sense of relief, and some filmmakers will have reasons not to release concentration – or boredom – in that matter. (Kawin 1992, 202)

Das ist ein wichtiger Unterschied zu Makavejevs avantgardistisch geprägtem Verfahren. Die Plansequenz ist für realistische Darstellungen entwickelt und wird dort am meisten verwendet. Mit ihr steigt die besondere Dramatik des Filmbildes, und zwar ohne die Verwendung von Spezialeffekten. Pavle Levi weist auf den Einfluss von Eisenstein auf den serbischen Regisseur hin, den auch Pavlović selbst bestätigte. Es gibt zweifelsohne Elemente, die in diese Richtung weisen, aber diese Verbindung ist nicht unbedingt die stichhaltigste in Bezug auf seine Filme. Es scheint mir, dass gewisse Momente seiner Regiekunst zwar seine Faszination von Eisenstein bezeugen, aber seine Montagetechnik – oder die Montage der Attraktionen, wie man sie bezeichnet hat – rückt in die zweite Reihe, wenn man sie mit der stärker realistisch geprägten Plansequenz vergleicht. Körperlichkeit, Ekel, Hässlichkeit – alles, was der Regisseur in sein Weltbild inkorporiert, ist durch eine notwendige Neigung zum Realismus gekennzeichnet. Um dieser Neigung gerecht zu werden, muss er auf die Avantgarde verzichten; er muss das Erlernte aus der russischen Filmschule verdrängen und sich auf die Einflüsse des italienischen



Abb. 9 Živojin Pavlović, *Zaseda*

Neorealismus konzentrieren, auch wenn das bleibt, was er verinnerlicht hat. In seinem Film *Zaseda* (*Die Falle*, 1969)³⁴⁵ werden die Prinzipien der dialektischen Montage angewandt. Auf der Leinwand erscheinen parallel montiert die Bilder von Lenin, Stalin und Tito von einer Militärparade überdeckt. Es wechseln sich Einstellungen, die eine fließende Kontinuität herstellen, mit kontrastierenden Einstellungen ab, die so eine Dialektik erzeugen. Trotzdem ist es nur ein Einfall, ein schnell vorübergehender Moment, der durch Plansequenzen ersetzt wird, die wiederum das Realistische als Hauptprinzip der filmischen Struktur hervorheben. In anderen Filmen sind nicht einmal derartige Spuren der Avantgarde sichtbar.

Für *Kad budem mrtav i beo* ist noch die Frage nach dem Sinn bzw. der Sinnlosigkeit von von Barkas Ablebens zu beantworten. Wenn man das Ende des Films in einem existentialistischen Schlüssel deutet, ist man regelrecht dazu

³⁴⁵ Dieser Film ist ein Höhepunkt der realistisch-existentialistischen Strömung innerhalb der „Schwarzen Welle“. Er erzählt eine alternative Geschichte über den glorreichen Kampf der Partisanen. Es handelt sich um Verrat, Seitenwechsel, Gewalt, schlicht um alles Hässliche, was in der offiziellen, von der Ideologie geförderten Kinematographie unterdrückt wurde. Deshalb war der Film lange verboten („in den Bunker gestellt“, wie man umgangssprachlich formuliert hat) und erst in der Zeit des Nachlassens von politischen Zwängen in den 1980er-Jahren wieder zugelassen.



Abb. 10 Živojin Pavlović, *Kad budem mrtav i beo*

gezwungen, Jimmy als nutzlosen Helden, als Antihelden zu betrachten. Das ist aber nur eine Teilwahrheit, die aus der einseitigen Lektüre von Pavlovićs Dramaturgie hervorgeht. Es ist verführerisch, den Film als die Geschichte eines einzigen Helden zu interpretieren. Das lässt aber außer Acht, dass Jimmy Barka viel mehr als ein nur für sich stehendes Individuum ist. Er ist vielmehr Symbol einer Generation und übernimmt damit die Funktion des Kollektiven. Des Weiteren strahlt seine Figur, so konzipiert, auf seine Umgebung ab. Seine Ausstrahlung ist dabei keineswegs als eine positive zu denken, wobei sie aber auch nicht ausschließlich negativ ist. Ganz im Gegenteil: Die negative Seite seiner Figur zeigt sich als komplementär zur Gesellschaft, die er repräsentiert. Erst in diesem komplexen Verfahren entsteht eine Struktur, die ästhetisch harmonisch wirkt und ihre endgültige Realisation in der Szene des gewaltsamen Todes des Antihelden findet. Deshalb betrachte ich *Kad budem mrtav i beo* als einen Film, der seine kritische politische Spitze erst dann entfaltet, wenn die individuellen Momente mit den kollektiven eine Symmetrie bilden. In diesem Zusammenspiel entwickelt sich die politische Brisanz. Dann wird auch bemerkbar, dass der Film offen über das Scheitern der Reformen von 1965 redet. Pavle Levi formuliert zugespitzt:

When I am Dead and Pale takes the viewer on a tour of what may unambiguously be read as symptoms of this reform's failure. Moreover, this diagnosis revolves around the film's central premise's stating that from any ,social

constructive‘ point of view imaginable, the main character, Jimmy the Boat, cannot be seen as anything but entirely useless, ‚pure waste‘. (Levi 2007, 45)

Wenn man das in den Blick nimmt, wird klar, warum Pavlović auf den Humor verzichten muss. Sein Verständnis des Politischen verlangt, dass er über den Kollaps redet. Dieser ist überall. Er kann nur durch einen radikalen Verzicht auf die Totale dargestellt werden. Die Kamera muss Nahaufnahmen, mindestens amerikanische, machen. Wenn sie sich mehr in die Landschaft wagt, muss die Landschaft durch Hässlichkeit individualisiert werden. Die einzige überzeugende Totale ist diejenige von Jimmy auf der Feldtoilette, mit einem Einschussloch in der Stirn. Aus diesem Grund steht diese Totale am Ende des Films: Dramaturgisch ist sie nur in einem abschließenden Moment möglich, was den Film zu einer vollkommen strukturierten Einheit macht. Eine individuelle Existenz geht in dem Moment zu Ende, in dem sie wieder zum Kollektiven gefunden hat. Das Kollektiv seinerseits bleibt wie erstarrt im Zustand des unveränderten Ekels. Beide Entitäten spiegeln einander wider, als ob sie zwei Gesichter ein- und desselben Phänomens wären. *Kad budem mrtav i beo* gestaltet sich als ein Film über die verlorenen Generationen, die nicht in die Gesellschaft eingegliedert werden können. Deshalb treiben sie in einer Welt, die nicht die ihre ist – sogar mehr noch: die nicht die ihre werden kann. Da sie nicht im Mittelpunkt seines Interesses stehen, dreht Pavlović einen Film, der sie lediglich indirekt thematisiert, wohl bemerkt nicht verschlüsselt.³⁴⁶ Es bedurfte eines zeitgeschichtlichen Moments, um sie in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit zu rücken: der Studentenrevolten vom Juni 1968. 1969 dann kommt der neue Held der „Schwarzen Welle“, der Želimir Žilnik heißt.

³⁴⁶ Seine Erinnerung an 1968 publizierte Pavlović im tagebuchartigen Buch *Ispljuvak pun krvi* (*Auswurf voller Blut*). Es wurde 1984 veröffentlicht, aber gleich danach verboten. Eine Neuausgabe erschien erst 1990. Es ist nicht klar, warum Pavlović 16 Jahre auf die Erstveröffentlichung gewartet hat. Außerdem ist es zu fragen, inwiefern seine Erinnerungen von ihm selbst, aber auch von der Außenwelt manipuliert wurden, und ob es sich immer noch um die authentischen Tagebuchnotizen handelt, oder ob sie durch die Beifügung von aus späterer Zeit stammenden Dokumenten verzerrt wurden. Es ist davon auszugehen, dass manche Teile tatsächlich von Zeitzeugen und Teilnehmern der Ereignisse geschrieben sind. Andere wurden aber zweifelsohne später notiert und bearbeitet. Das Tagebuch, oder seine überarbeitete Version, wirft einen korrigierenden Blick auf die Ereignisse von 1968, aber auch auf den Autor, der seine Perzeption der Studentenrevolten erst aus einer späteren Perspektive darstellt.

Revolution on the Road. *Želimir Žilnik's Rani radovi*

Auch Želimir Žilnik hat seine Karriere in den Kinoklubs begonnen, eine Generation nach Makavejev und Pavlović. Sein Einstieg in die große Welt des Films ist geprägt von der Arbeit als Regieassistent bei *Čovek nije tica. Rani radovi* (Frühe Werke, heißt sein Erstling – eine Anspielung auf den serbokroatischen Titel von Marx' und Engels' *Frühe Schriften*). Dieser Film hat einen konkreten historischen Hintergrund: Er ist eine fast direkte Antwort auf die Studentenbewegung von 1968. Die Geschichte ist simpel: Eine junge Frau mit dem symbolischen Namen Jugoslava ist angeekelt vom patriarchalen System, verkörpert von ihrem Vater, einem gewalttätigen Alkoholiker. Gemeinsam mit drei jungen Männern entscheidet sie sich, die Welt zu verbessern. Sie begeben sich auf eine schematisierte Reise, die die vier Held*innen³⁴⁷ durch diverse soziale Schichten der jugoslawischen Gesellschaft führt. Sie fahren zuerst zu einem Dorf, um dort die Revolution anzuzetteln. Jugoslava unterrichtet die Frauen in Sexualkunde (Abb. 11). Gleichzeitig beobachtet man, wie die Beziehungen zwischen den vier Akteur*innen, die bei der Freiheit für alle begonnen haben, immer mehr zu Relationen zwischen unterschiedlichen Arten der Gewaltanwendung und als eine daraus hervorgehende Machtverteilung entpuppen. Nachdem sie vergeblich versucht haben, einen dörflichen Aufstand zu initiieren, gehen sie in eine Fabrik, um die Marx'sche These der revolutionären Qualität der Arbeiterklasse umzusetzen. Auch das scheitert kläglich. Im Film geht es nicht darum, diese Versuche realistisch darzustellen, sondern sie als modellhaft zu betrachten. Marina Gržinić bemerkt:

Although *Early Works* does not attempt to blur fact and fiction or try to fool the audiences into believing that the film is a documentary record of real events, it nevertheless engages with a specific vision of the interaction between actuality and interpretation and thus fundamentally erodes the authoritarian model of governance. In *Early Works* fiction is derived from non-fiction, resulting in a wonderfully weird version of realism. It is a fiction film yet it looks and feels like *cinema vérité*, leaving the audience with the strange illusion of fictional legitimacy. In this way the film radically differs from the socialist realistic paradigm preoccupied with creating a fictional and clearly regulated conceptual universe for the spectator. (Gržinić 2006, 72)

Man kann sich vorstellen, dass diese Reise unangenehme Erkenntnisse mit sich bringt. Was auf den ersten Blick wie eine Schelte der jugoslawischen Politik aussieht, zeigt sofort sein zweites Gesicht. Nicht nur die Politik wird

³⁴⁷ Über die unterschiedlichen Auffassungen von Held*innen im jugoslawischen Kino cf. Beganović 2012.



Abb. 11 Želimir Žilnik, *Rani radovi*

kritisiert – auch die vermeintlichen Revolutionäre bleiben nicht verschont. Ihre strenge und dogmatische Ideologie findet kein Echo bei denjenigen, an die sie sich richten soll. Vielmehr wenden sie sich gegen die Gruppe selbst. Ihre Mitglieder werden zu Opfern der Gewalt, die sie eigentlich verwenden wollten, um das System zu stürzen. Als einzige authentische Stimme kehrt Jugoslava ihren Begleitern den Rücken, geht zurück nach Hause, wird dort aber von den jungen Männern eingeholt, getötet und schlussendlich verbrannt. Deren Bereitschaft zur Revolution stößt an ihre Grenzen, sobald sie sich mit den Ideen der Frauenemanzipation, bäuerlichen Selbständigkeit oder Arbeitereigensinnigkeit auseinandersetzen müssen. Es gewinnen immer Vorurteile oder konservative Weltanschauungen die Oberhand. Das Patriarchat, Gewalt und Dogmatismus setzen sich durch; Toleranz, Fortschrittlichkeit und letztendlich die Revolution selbst zeigen sich als Illusionen.

Diese Paraphrase sagt, wie auch bei den bisher dargestellten Filmen, wenig aus über die eigentliche Aussagekraft von *Rani radovi* aus. Das Drehbuch spielt eine untergeordnete Rolle und ist, wie so oft bei den Filmen der „Schwarzen Welle“, eine Sache der Improvisation. Man muss sich vielmehr direkt mit Žilniks Filmsprache beschäftigen. Wir müssen also seinen Film mit den Filmen von Makavejev und Pavlović vergleichen, um zu sehen, wie er vor allem mit der Montage umgeht. Wie steht er zu der Spannung zwischen Avantgarde und Realismus, die ich als Scheidepunkt innerhalb der „Schwarzen Welle“ detektiert habe? Inwiefern ist *Rani radovi* ein Film, der das Politische in seine Struktur integriert, sogar inkorporiert? Als eine Hypothese lässt sich aufstellen, dass Žilniks Filmästhetik an einer Linie agiert, die gerade durch die Mitte dieser unterschiedlichen Poetiken verläuft. Sein

Abb. 12 Želimir Žilnik, *Rani radovi*

Realismus ist sichtbar in den Szenen der Gewalt, des Ekels, der freizügigen Sexualdarstellungen, der nackten menschlichen Körper oder der Konzentration auf die menschlichen Exkremente. Andererseits birgt die collageartige Montage einen Hauch von Avantgarde mit sich. Im Film sind Elemente von bildender Kunst zu perzipieren, auch in den Ton mischen sich nicht dazugehörige Momente (z. B. Partisanenlieder), andere Filme werden zitiert, Motive aus ihnen werden übernommen und als Leitmotive benutzt – aber am meisten verwundern die Rückblenden in die Vergangenheit. Sie werden durch eine intensive Kameraarbeit generiert, die sorgfältig die Schichten des einmal Gewesenen aufdeckt und dadurch fast archäologisch, oder gar geologisch, wirkt.

Meistens verwendet Žilnik Nahaufnahmen. Ich wähle nur ein Beispiel, um zu zeigen, wie die Kameraarbeit mit der narrativen Komponente des Films harmonisiert. Die vier Held*innen wollen das Dorf modernisieren – wohlgerne in einem generalisierenden, metonymischen Sinn, in dem ein Dorf für alle anderen steht. Sie dringen in den Stall vor und wollen dort die landwirtschaftlichen Maschinen expropriieren, was in einer ironischen Geste als Diebstahl zu verstehen ist. Aber es tut sich eine Diskrepanz zwischen Willen und Möglichkeit auf: Sie können die dort aufbewahrten Maschinen einfach nicht benutzen. Obwohl sie die Produktivität steigern wollen, können sie es nicht, weil ihre technischen Fähigkeiten rudimentär sind. Das ist aber noch nicht alles. Die Versuche, die Maschinen zu entwenden, sind von einer anderen Tatsache überlagert – und hier kommen wir direkt in Berührung mit der eigentümlichen Filmsprache Žilniks. Jugoslava nimmt ein Tuch und putzt eine mit Stroh, Staub und Maschinenöl bedeckte Tafel. Unter den

Schmutzsedimentendem befindet sich ein deutscher Schriftzug (Abb. 13): Die Revolutionäre haben nicht eine *terra incognita*, ein Niemandland, das für die Kolonisierung offen wäre, entdeckt. Ganz im Gegenteil: Auch die serbischen Bauern, die das Land nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs besiedelten, taten dies auf Kosten anderer, der früheren deutschen Einwohner, die man wahllos als Kollaborateure des Naziregimes beschuldigt und aus Jugoslawien vertrieben hat. Die Sedimente des kulturellen Gedächtnisses weisen auf eine ausradierte Vergangenheit. All das ist dargestellt in einer peniblen und eindringlichen Nahaufnahme, die die Zuschauerin zwingt, Position zu beziehen, sich letztendlich mit den Vertriebenen zu solidarisieren. In dieser Konstellation bricht auch die Idee der Revolution zusammen – die Revolutionäre sind nicht fähig, eine Option für die Gegenwart zu entwickeln, aber auch nicht, die Vergangenheit für ihre Welt zu kooptieren.

Žilniks Spiel mit dem Anachronismus ist auch sichtbar in der Szene, in der Jugoslava alte Bäuerinnen in Sexualkunde erzieht. Diese Aktion ähnelt, vielleicht parodierend, den kommunistischen Massenkampagnen zu Alphabetisierung oder Impfung. Jugoslava bedient sich der hochabstrakten Sprache der Psychoanalyse Wilhelm Reichs, während die Bäuerinnen von ihr konkrete Informationen über den sexuellen Alltag verlangen. Es kommt wieder zu einer Diskrepanz zwischen Wunsch und Angebot, die zu einer in der Kameraführung sichtbaren fast offenen Feindseligkeit führt: Die Kamera folgt Jugoslava, während sie Illustrationen über Kontrazeption zeigt. Die Frauen reagieren nervös. Eine Szene, die dialogisch sein sollte, wird als Serie von Monologen gezeigt, kurzum: die Frauen und Jugoslava reden aneinander vorbei. Auf die gestellten Fragen gibt es keine Antworten. Die Edukation ist schiefgegangen, genauso wie so alle Versuche in diesem Film, die Bevölkerung für die Revolution zu vereinnahmen. Der Kollaps des Projekts ist die logische Konsequenz aus falschen Prämissen.

Um dies zu veranschaulichen, verfährt Žilnik mit fragmentarischen Strukturen. Er verzichtet auf Kontinuität, wobei die Diskontinuität aber nicht in den Vordergrund rückt. Es ist davon auszugehen, dass die Zeit linear verläuft, aber sie ist von diversen Ereignissen durchbrochen, die ohne sichtbaren Übergang ineinander montiert sind. Es entsteht eine zeitliche Struktur, die die herkömmliche durchbricht. Die Ereignisse sind durch symbolische Momente verbunden, die eine Herausforderung des Alltags bilden. Diese Konstellation lässt sie politisch wirken. Žilnik führt eine zentrale Unterscheidung zwischen Schrift und gesprochenem Wort ein. Ich werde am Beispiel von zwei entgegengesetzten Szenen zeigen, wie diese Ambivalenz inszeniert wird. Die eine zeigt die Macht der Mündlichkeit, die andere die Abneigung gegen die Schriftlichkeit. Jugoslava liest aus Marx' Brief an Arnold Ruge von 1843,

Abb. 13 Želimir Žilnik, *Rani radovi*Abb. 14 Želimir Žilnik, *Rani radovi*

während ihr Freund (gespielt von Bogdan Tirnanić) mit dem Revolver in dem Buch blättert. Die suggestive Stimme der Schauspielerin Milja Vujanović aus dem Off betont die Stellen, an denen von der Unterdrückung der Massen die Rede ist, mit besonderem Akzent auf die pointierte Aussage *Muta pecora, prona et ventri oboedientia* (Die Herde ist stumm, kopfhängerisch und gehorcht

dem Magen).³⁴⁸ Jugoslava selbst ist aber aus der Szene vollkommen ausgespart; unser Blick konzentriert sich auf Bogdan Tirnanić. Er entkleidet sich, mehrfach aus verschiedenen Blickwinkeln dargestellt. Es handelt sich um diverse Einstellungen, die durch die Struktur der Wiederholung aneinander angepasst sind. Erst als er nackt ist, fängt er an, mit dem Revolver den Zeilen zu folgen (Abb. 12). Es ist offensichtlich, dass seine Bewegungen zu schnell für das Lesen von Jugoslava sind. Das Lesen wird nur durch das Knistern des Papiers unterbrochen. Die Einstellung wird jetzt gewechselt, sodass die Kamera im Close-up ihren Händen folgt, die sich um seinen Hals schlingen. Die Kamera entfernt sich nur langsam, um das Paar in der Totalen zu zeigen: Das Buch ist nicht mehr da, auch der Revolver ist verschwunden. Es bleiben nur die zwei Liebenden. Die Symbolik der Szene ist eindeutig: Das geschriebene Wort bringt Gewalt mit sich – das gesprochene Wort ist Zeichen der Liebe und des Verständnisses. Die performative Macht der Aufführung vereint die Slogans von Revolution und Liebe in einer harmonischen Einheit, die vom Regisseur mit subtiler Ironie bald wieder aufgehoben wird, und zwar in dem Moment, in dem sich der Austausch von Zärtlichkeiten in einen Austausch unorigineller und klischeehafter Ausdrücke verwandelt. Trotzdem setzt sich die Macht der Szene gegen die Ironie des Regisseurs durch: Das Mündliche obsiegt über das Schriftliche.

Ein ähnlicher Symbolismus wiederholt sich etwas später, in einer Szene, in der das geschriebene Wort an noch negativere Assoziationen gekoppelt wird. Die feinfühlige Ästhetik der vorher beschriebenen Szene wird durch eine rohe Ästhetik ersetzt, die sich in Richtung derjenigen Pavlovićs bewegt. Die skatologischen Elemente können nur durch ein gewisses Maß an Humor verdeckt werden, wenn auch nicht besonders appetitlichen. Das Gefühl des Ekelhaften bleibt der Zuschauerin (oder ZuhörerIn, was treffender ist) trotzdem nicht vorenthalten. In einer ihrer provisorischen Unterkünfte gehen die Held*innen in die freie Natur, um ihre Notdurft zu verrichten. Die Kamera zeigt sie in einer Weitaufnahme (Abb. 14). Jeder einzelne bleibt den anderen verborgen, sie sehen sich gegenseitig nicht, aber die Zuschauerin hat den vollen Überblick. Der Kontakt bleibt nur durch den Austausch zwischen den Stimmen erhalten. Hier kommt das Geschriebene ins Spiel: Sie werfen, wie üblich, mit Parolen um sich, bis Marko sie mit den Worten unterbricht:

³⁴⁸ Die ganze Stelle lautet: „Und es erfolgte eine neue Auflage der alten Ächtung aller Wünsche und Gedanken der Menschen über menschliche Rechte und Pflichten, das heißt die Rückkehr zu dem alten verknöcherten Dienerstaat, in welchem der Sklave schweigend dient und der Besitzer des Landes und der Leute lediglich durch eine wohlgezogene, stillfolgsame Dienerschaft möglichst schweigsam herrscht. Beide können, was sie wollen, nicht sagen, weder die einen, daß sie Menschen werden wollen, noch der andere, daß er keine Menschen in seinem Lande brauchen könne. Schweigen ist daher das einzige Auskunftsmittel. *Muta pecora, prona et ventri oboedientia.*“ (Marx 1953, 165)

„Ma ne kenjajte slova, dodaj mi novine!“ (Scheißt nicht Buchstaben, gib mir die Zeitung!) Da ihre Situation eine der Not ist, haben sie auch kein Toilettenpapier. Stattdessen benutzen sie also die Zeitung *Svijet*, in welcher eben ein Artikel von Džavid Husić erschienen ist. Die Informationen über die Dreharbeiten an *Rani radovi* sind durchgesickert und Husić schreibt über die freizügigen Darstellungen von Sexualität unter dem Titel „Wer schockiert wen?“, wobei er die Zitate aus Marx' Brief an Ruge übersieht und stempelt ihn als „nicht besonders klugen philosophischen Traktat über die Scham und die Revolution“ ab. Natürlich öffnet er damit Raum für Sticheleien und für typische Kommentare, die nicht weit von der Wahrheit entfernt sind, über die Dummheit und mangelnde Bildung der Parteiideologen. Dabei bleibt aber eine wichtige Komponente der Poetik Žilniks verborgen: In dieser Szene handelt es sich um eine Zuspitzung der Argumentation aus der vorherigen Szene. Die Buchstaben werden in eine direkte Verbindung mit Exkrementen gebracht. Ihre Bedeutung wurde praktisch annulliert, wobei die Verwendung, die Dragiša für sie findet, zusätzlich als erniedrigend einzustufen ist. Žilniks Verfahren ist viel komplexer und macht es unmöglich, diese Interpolation nur als einen kleinen Racheakt zu betrachten. Es geht vielmehr darum, eine Fixierung auf das geschriebene Wort aufzulösen und sie in eine Dominanz des Revolutionär-Performativen zu übersetzen. Der Film hat sich vom Literarischen entfernt, das Drehbuch von Branko Vučićević ist, wie schon erwähnt, äußerst sparsam in den Handlungen. Was bleibt, ist das revolutionäre Wort, das das Körperliche praktisch verinnerlicht. Ob das mit dem Scheitern der Revolutionäre zu vereinbaren ist? Diese Antwort bleibt uns der Film weitgehend schuldig. Dafür brauchte es mehr als den gelegentlich derben Humor, den *Rani radovi* angeboten hat, durchsetzt mit ironischer Hinterlist.

W.R. – Misterije organizma. Spannungen zwischen Körper und Geist und Dokument und Fiktion

Der reife Dušan Makavejev war die Person, die dafür genügend Potential hatte.³⁴⁹ Was in *Čovek nije tica* nur angedeutet und in assoziativer Erzählweise bloß teilweise realisiert werden konnte, zeigt sich in den späteren Filmen

³⁴⁹ Stanley Cavell bringt diese Reife auf dem Punkt, und zwar in einer tiefgreifenden Reflexion über die differenzierte Beziehung zu Träumen, die er in Makavejevs Film feststellt: „It seems to me a reasonable Hypothesis (...) that Makavejev's films are less closely related to the dreams of sleep than they are to the dreams of what we call waking life, to trances. We might call the former restoring dreams (stocking our memories) and the latter guiding dreams (stocking us with what we call perceptions). The former emphasizes the private and hallucinatory quality of dreaming; the latter emphasize the public and hypnotic character of dreaming. The former relate dreaming, anyway something less than waking, to religion; the latter dreaming to politics.“ (Cavell 1979, 232) Es ist wichtig zu sehen, wie Cavell die frühere Beschäftigung



Abb. 15 Dušan Makavejev, *WR. Misterije organizma*

Makavejevs als systematisch betriebene und konsequent durchgesetzte Poetik. „Fremde“ Materialien wurden im Hauptfilm montiert, ohne erzählerisch etwas mit ihm gemein zu haben. Erst in der Dramaturgie lassen sich die inneren Verbindungen detektieren, die auf eine dialektische Relation zwischen den auf den ersten Blick weit voneinander entfernt erscheinenden Teilen verweisen. Der letzte Film, den ich ausführlich analysiere, ist der seltsame, fast unheimliche *WR. Misterije organizma*, ein Film der die in der „Schwarzen Welle“ angedeutete Verbindung von Sexualität und Revolution bis aufs Äußerste treibt.

Er besteht aus zwei Teilen, die ineinander verwoben sind. Der erste ist ein Dokumentarfilm über Wilhelm Reich, einen Psychologen, der versucht hat, die Sexualtheorie mit der Klassentheorie zu vereinbaren. Deshalb wurde er aus der Freud'schen psychoanalytischen Gesellschaft verwiesen und musste fortan eine Randexistenz fristen, in der er immer mehr in Richtung Esoterik abdriftete. Unter dem Vorwand kommunistischer Tätigkeit wurde er in den USA der McCarthy-Zeit verhaftet und starb unter ungeklärten Umständen

Makavejevs mit Hypnose (oder hypnotischen Zuständen) in das Kollektive übersetzt, während die privaten Träume am Rande bleiben, als etwas, was wenig bewegen kann und was im Inneren des Individuums verschlossen bleibt.

im Gefängnis. Sein therapeutisches Erbe wird heute noch von seinen Nachfolgern verwaltet und weiterentwickelt.³⁵⁰

Der zweite Teil ist ein Spielfilm, der im Jugoslawien der späten 1960er-Jahre spielt und die Liebesbeziehung zwischen der jungen jugoslawischen Revolutionärin Milena und dem russischen Eiskunstläufer Vladimir Iljitsch beschreibt. Milena lebt in einer Kommune zusammen mit Jagoda, die sehr frei mit ihrer Sexualität umgeht. Es ist eine Herausforderung für die Nachbarn, die gemeinsam mit den beiden eine sowjetisch geprägte „Komunalka“ bewohnen. In beiden Teilen des Films entsteht eine collagenartige, fragmentarische Struktur, weil der Erzählfluss ständig von diversen dokumentarischen und propagandistischen Materialien unterbrochen wird, die durch Montageverfahren in den Film integriert sind, was wie schon in *Čovek nije tica* auf die Einflüsse der sowjetischen Avantgarde zurückgeht. Hier ist es aber auf die Spitze getrieben. Dabei verfährt Makavejev vor allem assoziativ: Spielfilm-szenen mit Aneinanderreihungen von Parolen aus dem Standardrepertoire des jugoslawischen Sozialismus werden direkt an Dokumentarszenen von einer Militärparade mit Mao Zedong montiert und gehen dann nahtlos in die Darstellung Stalins, über dessen Marsch über die am Boden liegenden Flaggen des Dritten Reichs mit der Melodie von Lili Marleen begleitet wird.³⁵¹ Dadurch entsteht eine für die Ideologie der jugoslawischen Kommunisten völlig inakzeptable Verbindung von drei Regimen, die in Wirklichkeit bittere Feinde sind. Die Montage sagt, dass der Totalitarismus aller drei Seiten sehr wohl miteinander vergleichbar ist. Dadurch wird diese Gegnerschaft als eine nicht als ideologisch, sondern machtpolitisch motiviert entblößt. Diese These wirkt etwas plakativ, aber die grundlegende Idee ist in jener Kritik des Sozialismus verbreitet, die von den Praxis-Philosophen entwickelt wurde.³⁵² Sie wiesen darauf hin, dass die gesellschaftlichen Strukturen in einem Prozess zunehmender Bürokratisierung versteinert sind, der die ursprünglichen Ideen des Marxismus verraten hat. Es handelt sich um eine Position, die sich nach der permanenten Revolution sehnt, die heute vielleicht als Linksextremismus bezeichnet würde, die aber in Zeiten der Studentenrebellion und der sexuellen Befreiung eine andere Dimension hatte.

³⁵⁰ Biographisch über Reich s. Cheseer 1973; über seine Theorie s. Turner 2011, Fallend/Nitschke (Hrsg.) 2002.

³⁵¹ Es handelt sich aber nicht um Dokumentarmaterial, sondern um ein Zitat aus dem Film *Der Fall von Berlin* (*Padenie Berlina*, 1949) des sowjetischen Regisseurs Mikheil Chiaureli.

³⁵² Über den Einfluss der Praxis-Philosophie auf den jugoslawischen neuen Film wurde bis jetzt wenig geforscht. Ansätze findet man bei Levi 2007 und bei Goulding 2002. Etwas tiefer hat Boris Buden (2008 und 2012) die Problematik analysiert.



Abb. 16 Dušan Makavejev, WR. *Misterije organizma*

Ich habe gezeigt, wie Žilnik den Mythos der revolutionären Linken unterminiert hat. Makavejev tut das nicht.³⁵³ Er ist kein Regisseur der direkten Botschaften. Sein Weg ist wesentlich subtiler, aber nicht weniger effizient. Er sieht seine Aufgabe eher als eine intellektuelle Herausforderung an, die eine starke reflexive Komponente beinhaltet. Sie kann in einer knappen Frage zusammengefasst werden: Wie sind die Ideen Wilhelm Reichs mit den Errungenschaften einer eigenartigen jugoslawischen Kommune in Verbin-

³⁵³ Buden zeigt, dass Makavejevs Film kein antikommunistisches, sondern ein postkommunistisches Werk ist. Er zieht daraus die paradoxe Konsequenz, dass der jugoslawische Regisseur nicht den Fall des Kommunismus – das hätte ihn zu einem typischen Antikommunisten gemacht –, sondern die gähnende Leere des Postkommunismus antizipiert hat. Den Grund dafür findet er in Milenas letzten Worten. Sie behauptet, dass sie sich nicht für ihre kommunistische Vergangenheit schämt: „This sentence explicitly posits communism as past – and yet as a past doesn’t have to be ashamed of. How is this possible? How can one be post-communist before the actual collapse of communism, without being at the same time anticommunist? This subversion of post-communist discourse is perhaps the most challenging element within the film. After having shown more than enough reasons for taking an anti-communist stance – the totalitarian character of communism and its intrinsic relation to fascism – it doesn’t take a final step. Neither Milena, killed by a ‘Red Fascist’ called Vladimir Ilyich, nor Dušan Makavejev, whom communists barred from making films, nor the film itself are anti-communist.“ (Buden 2008).

dung zu bringen? Die einfachste Antwort ist, dass Reich für eine freie Sexualität plädiert hatte und diese eben in der „kommunistischen Kommune“ realisiert wurde. Diese Antwort erweist sich schon beim ersten genaueren Hinsehen als falsch oder zumindest unzulänglich. Die Freiheit wird nicht bewerkstelligt, weder in der Theorie der Freiheit noch in ihrer bewussten oder unbewussten Verwendung in der revolutionären Praxis. Die Dialoge zwischen der jungen Frau und dem russischen Künstler sind voller Stereotypen, die die ideologischen Positionen beider unterstreichen, die beide hegen. Während die eine die jugoslawische Eigenständigkeit betont und die komparativen Vorteile des Systems des demokratischen Sozialismus hervorhebt, versucht der andere, sie mit Hinweisen auf die russische Kultur und Tradition zu überbieten, die ihre Höhepunkte eben in der Ära des „realen Sozialismus“ erreicht hätten. Zugleich wird das Reale mehrfach ausgeblendet: Die Szenographie ist gesättigt mit theatralischen Elementen. Die Kulissen dominieren; in einer höchst symbolischen Szene wird sogar gezeigt, dass sie aus Papier hergestellt sind.³⁵⁴ Ihre Materialität bricht den stillschweigenden Vertrag, den der Film und die darin dargestellte Wirklichkeit abgeschlossen haben, demzufolge die Art der Illusionserzeugung verborgen bleiben soll. Während die beiden Ideologen diskutieren, vergnügen sich die beiden anderen Akteure mit sexuellen Tätigkeiten, wobei ihre Nacktheit in krassem Gegensatz zum Angekleidetsein der anderen steht, die sich sowohl körperlich als auch geistig als völlig zugeknöpft zeigen. Was aber auch bei ihnen verwundert, ist das Mechanische in ihrer Sexualität: Die Gesichter, meistens im Close-up gefilmt, zeigen keinerlei Affekte. Sie sind entleert von jeglichen Emotionen, auch von der Leidenschaft, und dadurch stehen sie in einer Relation zu Politikern, die genauso teilnahmslos über die Schicksale ihrer Untertanen bestimmen. Die sexuelle Revolution, so lässt sich mit Makavejev schließen, ist genauso versteinert, schematisiert, sinnentleert wie die politische. Die Gewalt, die das Ende des Films dominiert, ist zwar stilisiert, aber trotzdem grausam. Der abgeschnittene Kopf von Milena, nachdem der Pathologe seinen Befund diktiert hat, fängt auf dem Seziertisch (der übrigens mehr an eine Schlachtbank erinnert) zu reden an (Abb. 16).³⁵⁵ Es ist

³⁵⁴ Vgl. dazu Murašov: „Die architektonischen, raumgeometrischen und -perspektivistischen Strukturen und Elemente werden zugunsten der Darstellung von Oberflächen und Reliefs reduziert, die mit ihren Rissen, Poren, Fasern, Faltungen, Wölbungen. Ein- und Ausstülpungen den distinktiven räumlichen Gegensatz von (materiellen) Außen und (immateriellen) Innen in der Frage nach jener Intensität aufheben, mit der Materialität und Stofflichkeit (für das Auge) wahrnehmbar und erlebbar werden kann.“ (2010, 112)

³⁵⁵ „In the absence of Gods, what WR tells us is that this woman lost her head to love because of a mortal who had already been turned to stone; that she was made a monster, a talking head without a body, or confirmed in monstrosity, by a man

wichtig zu bemerken, wie sich ihr Diskurs ändert: Von melodramatischen Liebesaussagen wechselt sie nahtlos zur dozierenden Position einer ideologisch ausgebildeten Person, nur lässt sich aus ihrer gespenstisch klingenden Stimme erahnen, dass die Begeisterung einer erfahrenen Parolendrescherin etwas verblasst ist. Die subversive Funktion der Montage in *WR* hat sich erschöpft und ist auf eine höhere Ebene der Gestaltung gesprungen – auf eine Vermischung von Dokumentar- und Spielfilm, die die Grenze zwischen zwei Genres verwischt, gleichzeitig aber auch die Grenzen zwischen Realem und Fiktivem.³⁵⁶

Ich habe am Anfang die Reflexivität Makavejevs betont. Manche Interpretationen haben sie als philosophischer Natur bezeichnet, um sie dann in spezifische Entwicklungen des Marxismus der 1960er-Jahre einzubetten. So entwickelt Boynik (2012, 146–149) anhand diverser kritischer Beiträge ein zweiteiliges Paradigma, das den Marxismus auf eine Strömung, die von Louis Althusser bestimmt wird, und auf eine andere, die von der jugoslawischen Praxis-Philosophie determiniert wurde, fixiert. Als Autoren, die stellvertretend für diese zwei Paradigmen stehen, benennt er Jean-Luc Godard und eben Makavejev. Diese binäre Opposition greift allerdings zu kurz. Es mag sein, dass Makavejevs Position die individuelle Freiheit in ihrer Beziehung zum kollektiven Zwang bevorzugt, aber eine solche Feststellung kann man beim besten Willen nicht anders als eine Plattitüde bezeichnen.³⁵⁷ Sie hat eine nur geringe Erklärungskraft, besonders wenn man die zwei in solch einer vereinfachenden Interpretation vernachlässigten Spannungen, die sich im Film bilden, als sein Zentrum determiniert. Die erste Spannungslinie erstreckt sich zwischen Körper und Geist, die zweite an der Unterscheidung zwischen Dokument und Fiktion. Auf diese beiden Momente werde ich mich konzentrieren, um einen alternativen Zugang zu *WR* zu schaffen.

who interpreted his purity as demanding that he exempt himself from ordinary human desires, save himself from something higher.“ (Cavell 1979, 329)

³⁵⁶ Raymond Durnat bemerkt: „The Milena narrative is *personal*, structured in *scenes*; it is *performed*, not *narrated*. The Reich story is *synoptic* (heavily dependent on *summaries* and *evocations* of scenes and actions). Its voice over, binding the ‚fragments‘ together, is more narration than performance, and even *inserts* ‚third person‘ presences.“ (Durnat 1999, 58. Hervorhebung im Original)

³⁵⁷ Bei Pavle Levi ist die Bestimmung von Makavejev als einem linken Filmautor wesentlich differenzierter und subtiler ausgefallen. Er trennt den Regisseur vom Zuschauer und entwickelt eine Position, die von der Rezeptionsästhetik beeinflusst ist: „Perhaps the truly liberated, and the most productive, viewer of Makavejev’s films would, therefore, have to be an individual invested with a degree of ‚Althusserian‘ self-consciousness – a subject whose active spectatorial choices are underwritten (but far from undermined) by an awareness of being inescapably *caught inside* ideology.“ (Levi 2007, 34. Hervorhebung im Original)

Ich habe schon angedeutet, dass die angeblich so freie Körperlichkeit überhaupt nicht so frei ist. Es gibt Signale, die in eine andere Richtung zeigen. So kommt es immer wieder vor, dass die ausgeübte oder fingierte Sexualität, wenn dogmatisch interpretiert und verwendet, zu substantiellen Einschränkungen im Verhalten der Figuren führt. Besonders aufschlussreich sind jene Beispiele, die im Dokumentarteil zu finden sind. Dort sind unheimliche Szenen zu sehen, die die Anwendung von Arthur Janovs Methode des „primal scream“ (Urschrei) zeigen. Die dort gezeigten Menschen scheinen weit davon entfernt zu sein, ihre individuelle Freiheit durch das Ausstoßen von Schreien zu erlangen. Vielmehr werden sie mittels einer penetranten Kamera, die nicht davor scheut, sich ihnen tief ins Gesicht zu bohren, und mittels einer Beleuchtung, die sie im Halbdunklen lässt, als verlorene Seelen dargestellt, die verzweifelt nach Wiedereingliederung in eine verlorengegangene Gemeinschaft suchen. Diese aber ist, wenn wir die Autorität des Regisseurs berücksichtigen, der durch diese Kameraarbeit äußerst klare Position bezieht, wenig bereit, sie aufzunehmen. Ähnliche Szenen kann man erleben, wenn man Reichs Nachfolger bei der Arbeit betrachtet. Künstlich herbeigeführte Orgasmen lassen jegliche Verbindung mit natürlichen Handlungen vermissen. Die dokumentarischen Teile des Films verschmelzen mit den fiktionalen zu einer bedrückenden Symbiose. Die Körper der Protagonist*innen sind sowohl im „realen“ Leben als auch im Film manipulierbar. Die angeblich durch die sexuelle Befreiung zu erreichende Freiheit ist nicht mehr als ein Phantasma. Die äußerst kritische Position Makavejevs im Hinblick auf die Perspektive der körperlichen Revolution geht nahtlos über in eine genauso kritische Betrachtung der politischen Revolution. Wenn sich die erste in einer mechanischen Darstellung der nackten, menschlichen Körper, die meist in diverse sexuelle Aktivitäten involviert sind, zeigt, dann betrifft die zweite den Austausch von Parolen.³⁵⁸ Dabei nimmt Makavejev die von den Aktivisten vertretene Position nicht an. Ganz im Gegenteil: Sein skeptischer Blickpunkt, immer wieder durch die distanzierte Kamera betont, lehnt es ab, sich für eine klare ideologische Vision zu entscheiden. Es bleibt für ihn unentbehrlich, jegliche einseitige Weltanschauung zu verwerfen oder sie zumindest auf mögliche Aporien zu befragen. Wenn er sie entdeckt hat, und das gestaltet sich als nicht besonders schwierig, rechnet er mit ihnen gnadenlos ab. Gerade deshalb wird seine linke politische Ausrichtung von angeblich Gleichgesinnten in Frage gestellt.

³⁵⁸ Hier überlappen sich die Poetiken von Makavejev und Žilnik im Wesentlichen. Die Held*innen befinden sich in beiden analysierten Filmen auf der Ebene des regen Herausrufens von angeblichen politischen Wahrheiten, die, zumindest subjektiv, für sie eine wichtige gesellschaftliche Funktion übernehmen – das Herbeirufen von sozialen Änderungen an der Stelle, an der die Strukturen nach ihrem Befinden nicht mehr fähig sind, sich aus eigenen Kräften zu ändern.

Makavejev bleibt politisch schwer zu begreifen und einzuordnen. Er ist zu intelligent und zu gebildet, um sich ein für alle Mal festzulegen.

Aus dieser Überlegung heraus möchte ich meine zweite Unterscheidung innerhalb seiner Poetik ableiten, nämlich die zwischen Fiktivem und Dokumentarischem, zwischen Fiktion und Dokument. Eine Analogie mit der russischen Avantgarde ist mehr als angemessen, besonders wenn man berücksichtigt, dass Makavejev in einer ständigen, produktiven Beziehung zum sowjetischen zeitgenössischen Kino stand. Was mich interessiert, ist allerdings weniger dieser Dialog als das Widerspiel zwischen Faktographischem (bzw. Dokumentarischem) und Fiktivem, wie Renate Lachmann es formuliert hat:

Rigoroser und grundsätzlicher in der Forderung nach der Präsentation des Realen ist der Dokumentarismus des russischen postrevolutionären Faktographie der 20er Jahre – avantgardistisch von der Programmatik her. Diese gegen die „bürgerliche“ Belletristik auftretende *literatura fakta* betreibt die Minimierung des „literarischen“ fiktionalen Moments, die Negativierung des Sujets, verurteilt ausgedachte Personenkonstellationen und realistische, d.h. mimetisch orientierte Lebenslaufgeschichten (Mimesis, Widerspiegelung verlieren ihre Bedeutung als Kategorien). Hier ist die Gegenposition der restaurativ an den klassischen Realismus anknüpfende sozialistische Realismus, der mit Devisen wie Widerspiegelung, Parteilichkeit, Volkstümlichkeit allerdings andere Ziele als der klassische verfolgt und den positiven Helden favorisiert. (Lachmann 2011, 97)

An dieser Stelle wird sichtbar, wie sich mit einer zeitlichen Verschiebung von vierzig Jahren eine ähnliche Problematik, wie man sie in der Sowjetunion der 1920er-Jahre erlebt hat, wiederholt. Die Akteure der poetologischen Auseinandersetzung sind gleich: Der Sozialistische Realismus gegen die Avantgarde, wobei beide sich als wahre Nachfolger des klassischen Realismus des 19. Jahrhunderts verstehen. Die sowjetische Kontroverse konzentriert sich auf die Literatur, die jugoslawische Kontroverse in den 1960er-Jahren wird im Bereich der Kinematographie exerziert. Die dringende Frage ist: Was heißt es, realistisch zu sein? Ist Mimesis die einzige maßgebliche Kategorie, nach der es sich bestimmen lässt, ob ein Kunstwerk im Einklang mit der Natur steht? Oder gibt es andere Möglichkeiten, dicht an die Wahrheit über die Wirklichkeit zu kommen, die allerdings bei der Theorie der Widerspiegelung, die bei den sozialistischen Realisten so beliebt war, wenig Rückhalt finden konnten?

Makavejev beantwortet diese Frage auf beeindruckende Weise. Wie ich schon erwähnt habe, besteht *WR* aus zwei Teilen, die zwei möglichen Herangehensweisen an die Wirklichkeit entsprechen. Einmal wird sie im Modus des Dokumentarischen, das andere Mal als fiktiv dargestellt.³⁵⁹ Makavejev hatte

³⁵⁹ Am Anfang der letztendlich unzufriedenstellenden Analyse, die auf eine Paraphrase angelegt ist und keine tieferen Einblicke gewährt, bemerkt Charles Warren: „*WR: Mysteries of Organism* present a range of interesting content: documentation of America in 1970, radical politics, Reich's psychological theory and practice, and a fictionalized

die schwierige Aufgabe, diese zwei „Module“ aufeinander zu beziehen und sie harmonisieren zu lassen. Insofern kann man sagen, der oben aufgeführten Analogie folgend, dass das Dokumentarische die Rolle der Faktographie auf sich nimmt, während das Fiktive versucht, mit dem klassischen Realismus eine Beziehung herzustellen, die dialogisch wirken soll. Als „Figur des Dritten“ sollen in dieser komplexen Situation jene Teile dienen, die die collagenartige Struktur des Films hervorheben. Das sind sowohl die Propagandaufnahmen als auch die Ausschnitte aus Spielfilmen, die als Simulacrum einen Schein des Authentischen vermitteln sollen. So kann man sagen, dass *WR* aus drei aufeinander bezogenen Teilen besteht, von denen zwei die Autorenunterschrift Makavejevs tragen, während der dritte zwar unabhängig von ihm entstanden ist, aber dadurch, dass er ihn verwendet, auch ein Teil des Autorenwerks geworden ist. In diesem Moment gelangt man an die wichtigste Stelle der hermeneutischen Arbeit an diesem Text: Aus solch einer komplexen Perspektive analysiert, hört Makavejevs Film auf, eine ständige – selbst wenn man sie als dialektisch bezeichnen wollte – Dichotomie polarisierender selbständiger Entitäten zu sein, und wird zu einem einzigen (vor allem Montage-)Werk, das den Dritten miteinbeziehen will oder muss. *WR* gestaltet sich als ein Film, der zwischen diversen Modi existiert, sich aber nicht bestimmen lässt. Deshalb bietet er keine Lösung in der verfahrenen Situation. Es bleibt ein Skeptizismus, der gelegentlich in Zynismus übergeht, aber nur bis zu einer gewissen Grenze: Makavejev gestaltet sich in *WR* als ein Interpret der Welt, der ihre guten Seiten immer gegenüber den schlechten bevorzugt. Trotzdem ist es offensichtlich, dass auch in diesem Film, dessen Humor nicht zu übersehen ist, eine Note der Melancholie mitspielt. Sie ist im artifiziellen Ende zu denken, im tieftraurigen Soundtrack, Bulat Okudschawas *Modlitwa* (Gebet).³⁶⁰ Neben dem traurigen Lied als musikalischem Hintergrund benutzt Makavejev als optisches Mittel Filter, um die ganze winterliche Landschaft in einem *Sfumato* darzustellen. Die heitere karnevaleske Position, die für sich in Anspruch genommen hat, jede Autorität auszulachen, jede Macht in Frage zu stellen, kehrt mit dem Chanson in sich zurück und beweint leicht ironisch das Verlorengegangene, eine Freiheit, die zum Greifen nahe war und jetzt nicht mehr existiert. Ist das eine Absage an die 1960er-Jahre und an

Yugoslavia. But the heart of it, the basis for it, how the film alters and refreshes our very sense, our grasp, of film. *WR* reexamines fiction and nonfiction film, and gives us a new ability to respond to film. We are able to see new things in the world, and are perhaps able to change, because of something new brought about in our relation to film.“ (Warren 1996, 206)

³⁶⁰ Okudschawa widmet sein Chanson François Villon, um der russischen Zensur auszuweichen, die „Gebet“ selbstverständlich ungern gesehen hätte. Deshalb nennt er es auch *La Prière de François Villon*.

die „Schwarze Welle“? Ich würde wagen, das zu behaupten. Retrospektiv betrachtet ist der Höhepunkt des jugoslawischen Kinos auch, obwohl von diesem Zeitpunkt aus noch nicht klar erkennbar, sein Ende. Das ist sicherlich die Folge der gewaltsamen Abrechnung mit der „Schwarzen Welle“ (darüber etwas später), aber es geht auch um eine gewisse Abnutzung von herrschenden Paradigmen, die nicht zu übersehen ist. Vielleicht hat das Makavejev selbst am präzisesten formuliert, als er im Dokumentarfilm *Zabranjeni bez zabrane* (*Verbotene ohne Verbot*, 2007) behauptet: „Ja, sigurno bih iš'o dalje. Ja znam šta su oni meni uzeli. Uzeli su mi praktično život. Mislim ono u što sam ja verovao.“³⁶¹ Diese Sätze sprechen von einem Verlust, der nicht mehr gutzumachen ist. Gleichzeitig haben diejenigen, die Makavejev das Leben genommen haben, ihm ein neues Leben gegeben – die Filme, die in der Zeit seiner internationalen Tätigkeit entstanden sind. In gewissem Sinne ist das auch eine Kompensation für das Verlorene, wie klein sie auch immer sei.

Schluss. Die politische Verfolgung: Der Fall Stojanović

Es lässt sich abschließend sagen, dass die „Schwarze Welle“ das sozialistische System auf fast allen Ebenen des Lebens grundlegend herausforderte. Der Angriff auf gesellschaftliche Strukturen ging von ökonomischen, ideologischen, politischen und auch künstlerischen Momenten aus, um die Position des Kollektiven in Frage zu stellen. Aber am meisten schmerzte er im Bereich der Darstellung des Individuellen. Es ist mit Sicherheit zu behaupten, dass gerade diese gnadenlose Abrechnung mit einer Gesellschaft, die sich als nicht fähig dazu gezeigt hatte, die Freiheit des Individuums zu gewährleisten, die herrschende Schicht am tiefsten traf. Während man die formale Verspieltheit von Makavejevs Filmen noch dulden konnte, war die beständige Aufmerksamkeit für das tragische Schicksal der Protagonistinnen und Protagonisten unerträglich. Tragik ist erlaubt, wenn sie mit Heldentum verbunden ist. Aber wenn die Menschen ohne einen spürbaren Grund sterben, ohne Aufopferung für eine höhere Sache, dann ist der Tod nicht mit den ideologischen Grundlagen des jugoslawischen – aber auch nicht mit jedem anderen – Sozialismus zu vereinbaren. Ich möchte zwei Schlüsselpunkte hervorheben, die diese Charakteristiken der „Schwarzen Welle“ auf der thematischen einerseits und der dramaturgischen Seite andererseits am besten unterstreichen.

Das Thematische bezieht sich auf die überbordende und unaufhaltsame Gewalt gegen Frauen.³⁶² De Cuir betrachtet die Gewalt als eine Antwort

³⁶¹ „Ja, ich würde auf jeden Fall weitermachen. Ich weiß, was sie mir genommen haben. Sie haben mir praktisch mein Leben genommen. Ich meine, das, woran ich geglaubt habe.“ (Milan Nikodijević und Dinko Tucaković, *Zabranjeni bez zabrane*, 2007, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ZeLOpiHdKTQ>)

³⁶² Darüber ausführlicher in De Cuir 2012, 414–415.

männlicher und patriarchaler Protagonisten gegenüber emanzipierten und frei denkenden Frauen, die dazu fähig sind, sich ihrer Obhut zu entziehen. Diese Interpretation ist einseitig. Es geht auch darum, dass der Tod von Frauen (besonders bei Makavejev) ironisch untermauert ist. Sie sterben, aber nicht unbedingt „realistisch“. Es gibt immer einen rhetorischen Ausgang, den der Regisseur benutzt, um die rigide Eindeutigkeit eines Pavlović zu umgehen. Frauen sind zwar emanzipiert, aber sie können genauso einseitig und ideologisch eingeschränkt denken und wirken wie Männer. Das beweisen die Figuren von Jugoslava und Milena. Andererseits richtet Gewalt sich im gleichen Maße auch gegen Männer, und zwar sowohl staatlich-institutionelle (*Rani radovi*, *Povratak*, *Horoskop*³⁶³) als auch Gewalt von Gruppen Gleichgesinnter, die nicht über staatliche Macht verfügen (*Kad budem mrtav i beo*, *Zaseda*, *Lisice*³⁶⁴).

Das Dramaturgische geht in Richtung einer konsequenten Abschaffung des Happyends. Der Pessimismus der Autoren zeigt sich insbesondere in jenen düsteren Darstellungen, die mit den technisch-formellen Komponenten der Filme korrespondieren. Geht man davon aus, dass fast alle Protagonistinnen und Protagonisten ihr Leben auf eine traurige und oft grausame Art beenden, wird deutlich, wie dies mit dem Optimismus der sozialistischen Ideologie in Konflikt gerät. Sozrealistische oder Partisanenfilme können ein solches Verfahren nicht erlauben. Die existentialistische Frage nach dem Sinn oder der Sinnlosigkeit des Lebens ist aus der offiziell beglaubigten, durch Genres bestimmten Filmkunst getilgt. Hier kehrt sie mit voller Wucht zurück. Sogar die für den Existentialismus typische Offenheit des Endes wird in der „Schwarze Welle“ nicht zugelassen. Es gilt allein, das Bild des Zerfalls, auch des körperlichen, bis zum Äußersten zu treiben. Wenn die Figuren zu Tode gekommen sind, ist auch der Film an seinem Ende.

Ich möchte mit dieser Charakterisierung der Poetik der „Schwarzen Welle“ den hermeneutischen Teil meines Kapitels schließen und noch einmal auf den historischen Kontext zurückkommen: Eine Reaktion auf die Provokationen der „Schwarzen Welle“ seitens der jugoslawischen politischen Elite war zu erwarten. Die Ära der schweigenden Toleranz dauerte bis zum Herbst 1969. Der angesehene Filmkritiker und Literat Vladimir Jovičić hat in *Reflektor*, der Kulturbeilage der Zeitung *Borba*, nach dem Filmfestival in Pula einen Artikel unter dem Titel „Schwarze Welle im jugoslawischen Film, was ist

³⁶³ *Povratak* (Rückkehr, 1966) ist ein Film von Živojin Pavlović; *Horoskop* (1969) ein Film von Boro Drašković.

³⁶⁴ *Lisice* (Die Füchse, 1970) ist ein Film von Krsto Papić. Bisweilen wird behauptet, dass es sich dabei um den einzigen kroatischen Film handelt, der der „Schwarzen Welle“ zugeordnet werden könnte.

das?“ veröffentlicht. Dieser Text gilt als Namensgeber für diese Richtung des jugoslawischen Films. Die Autoren selbst haben sich den Namen angeeignet und ihn im selbstironischen Modus weiterverwendet. Seine These ist, dass die Filme ein düsteres Bild der jugoslawischen Gesellschaft liefern, das nicht mit der politischen und ökonomischen Situation zu vereinbaren ist – damit meint Jovičić die Politik der sozialistischen Selbstverwaltung. Deshalb ist eine gemeinsame Aktion aller heilen Kräfte nötig, um diesen gefährlichen Trend zu stoppen. Die Züchtigung verlief auf zwei Ebenen: Man hat den Autoren immer schwerer gemacht, ihre Filme zu drehen. Die inoffizielle Zensur bemühte sich nach Kräften, ihnen immer höhere Hürden zu stellen; die Produktionshäuser drehten ihnen gleichzeitig den Geldhahn zu. Auf der anderen Seite wurden immense Geldsummen in Kriegsspektakel gepumpt. Die ausgehenden 1960er-Jahre und die frühen 1970er-Jahre sind die Zeit der hyperinflationär produzierten Partisanenfilme. In dieser Zeit entstanden auch Blockbuster wie *Bitka na Neretvi* (*Die Schlacht an der Neretva*, 1969) von Veljko Bulajić, die als Koproduktionen jugoslawischer und ausländischer Firmen am Filmmarkt glänzten. In solchen Filmen wurde gezeigt, was die Politiker – sie waren bestimmend bei ideologischen Änderungen, versteckt unter der Parole des Kampfs gegen den Nationalismus, die die jugoslawischen 1970er-Jahre entscheidend prägten – von der Filmindustrie erwarten: Die ergebene Treue gegenüber den bekannten Prinzipien des Aufbaus des jugoslawischen Sozialismus – vor allem des Mythos von Brüderlichkeit und Einheit aller jugoslawischer Völker. Dieser Mythos hat sich natürlich in den 1980er- und 1990er-Jahren als eine leere Blase entlarvt, aber in der Zeit des lebendigen Titoismus mit einem starken Personenkult war er immer noch wirksam. Es war notwendig, ihn noch einmal aufzuwärmen, um die sich immer stärker zu Wort meldenden oppositionellen Stimmen zum Schweigen zu bringen. Sowohl die Nationalisten als auch die verpönten „Liberalen“ und die extreme Linke mussten der staatlichen Gewalt weichen.

Die polizeiliche Verfolgung war das letzte Mittel. Die „Schwarze Welle“ hatte tatsächlich darunter zu leiden. Deshalb ist auch der letzte Moment dieser Bewegung mit großer Sicherheit zu bestimmen: Es handelt sich um das Verbot des Films *Plastični Isus* (*Der plastische Jesus*) von Lazar Stojanović aus dem Jahr 1971.³⁶⁵ Die Gründe für das Verbot liegen in der politischen Brisanz bestimmter Szenen. Der Regisseur bediente sich der Montagetechnik, die schon bei Makavejev für Wirbel gesorgt hatte. Sein Film ist auch

³⁶⁵ Die Verfolgung von Stojanović und seines Films ist gut belegt. Vgl. Tirnanić (2006), Popov (1990), Stojanović (1998). Siehe auch das Interview mit Stojanović (2010). Hier werde ich mich weniger mit den juristischen Konsequenzen des Films für seinen Autor beschäftigen als mit der Eingliederung von *Plastični Isus* in die Poetik der „Schwarzen Welle“.

eine Art Collage, die nach intensiven Recherchen in Filmarchiven und Fernsehstudios entstanden ist. Die markanteste Szene zeigt die Vorbereitungen Josip Broz' für seine Fernsehansprache angesichts der Studentenrevolte. Der sonst immer gut gewappnete Präsident zeigt in seiner Gestik, mit unsicherem Blick in Richtung der Kamera, dass es ihm um viel mehr geht als nur um eine Routinerede. Er scheint unsicher, seine Hände sind unruhig; man sieht ihm an, dass er von den Ereignissen weit erschütterter ist, als er zugeben vermochte. Es handelt sich um eine Probeaufnahme, die für die Beseitigung von Unsicherheiten vorgesehen war und die Stojanović eher zufällig in der Belgrader Fernsehanstalt entdeckt hatte. Stojanovićs offensichtliches Ziel ist eine semantische Verunstaltung des Ganzen. Direkt im Anschluss an diese Aufnahmen, auf die dann Titos reguläre, offiziellere Rede folgt, zeigt man Tomislav Gotovac, den Hauptdarsteller des Films, der zynisch lacht und schelmisch mit seinem Bart spielt. Das ist eine politische Provokation, die allerdings mit der Ästhetik der „Schwarzen Welle“ wenig zu tun hat. Es scheint, dass *Plastični Isus* eine Strategie der Provokation um der Provokation willen betreibt und sich dadurch, auch filmisch, in dieser Strategie erschöpft.

Der Film ist ästhetisch problematisch, weil er es von Anfang an auf eine (oder besser zwei) politische Botschaft(en) abgesehen hat. Es handelt sich um den damals populären Vergleich und die daraus resultierende Gleichstellung von diversen Totalitarismen, wie wir sie schon in *WR* gesehen haben, und um eine restlose Kritik an Titos Personenkult. Was man aber aus der heutigen Distanz vermisst, ist eine Dimension, die dem Film Konsistenz verleihen würde. Es bleibt eine Diplomarbeit, die nur durch ihr tragisches Schicksal und das tragische Schicksal seines Schöpfers Eingang in die jugoslawische Filmgeschichte gefunden hat. Obwohl er die folgenden Bemerkungen nicht in kritischer oder negativer Absicht macht, fasst Pavle Levi präzise die Vorwürfe zusammen, die man gegen *Plastični Isus* erheben kann:

Stojanović focuses less on each spectator's role as an autonomous producer of meaning (or *subjective* meaning) pertaining to the events transpiring on the screen. Rather, his immediate concern is with exposing and discrediting the deeply authoritarian and collectivist foundation on which all oppressive political systems – different as they may be amongst themselves – inevitably rest. Second, unlike Makavejev's films, *Plastic Jesus* does not really allow for the possibility of its disparate image tracks being related to each other in a dialectical fashion. On the contrary, Stojanović's work strives for what is perhaps best understood as a „montage based anarchism“ and a *global critique* of ideology: an effect of total levelling, a provocatively equalization of the seemingly different ideological paths and political structures addressed in film. (Levi 2007, 49. Hervorhebung im Original)

Genau hier befindet sich der Moment der künstlerischen Fehlleistung: Stojanović ist konzentriert auf das plakative Zeigen. Ihm geht es darum, sein Publikum zu belehren, ihm zu beweisen, dass seine im Voraus gestellten Thesen korrekt und zwingend sind. Er lässt ihm zu wenig Platz, um eine freie Entscheidung zu treffen, und überwältigt es mit einer Masse von schnell nacheinander montierten Sequenzen, die alle nur auf die zwei oben genannten politischen Botschaften konzentriert sind. Auch die herausragende schauspielerische Leistung von Tomislav Gotovac hat nicht vermocht, dem Film einen höheren ästhetischen Wert zu verleihen.

Wie auch immer, die veränderte Konstellation der politischen Machtverhältnisse im ehemaligen Jugoslawien – die Abrechnung mit dem grundlegend nationalistischen Maspok in Kroatien und den „Liberalen“ in Serbien³⁶⁶ – haben die definitive Ausschaltung unliebsamer Dissidenten ermöglicht. Stojanović, so wurde betont, war ein geeignetes Opfer, weil er international weitgehend unbekannt war. Aus diesem Grund ist man mit großer Sicherheit davon ausgegangen, dass das Verbot des Films und die Verhaftung des Regisseurs keine weltweite Empörung auslösen wird. Auch diesmal zeigte sich, dass die Politiker Recht behalten sollten. Es kamen keine Reaktionen, die die angebliche Offenheit des jugoslawischen Sozialismus infrage gestellt hätten. Dem Verbot folgte die Entfernung von Stojanovićs Mentor Aleksandar Petrović von der Filmakademie, und auch von Živojin Pavlović, der, genau wie Petrović, Regieprofessor war. Stojanović selbst musste 1973 wegen des Films für drei Jahre ins Gefängnis. Es wurden auch Versuche unternommen, die ganze Crew als mitverantwortlich anzuklagen. Dann hätte es sich um eine Verschwörung gehandelt, die auf die Unterminierung der Gesellschaftsordnung der sozialistischen Selbstverwaltung gerichtet gewesen wäre. Letztendlich ist es dazu aber nicht gekommen. Der Regisseur saß seine Strafe bis zum letzten Tag ab: volle drei Jahre. Angebote einer Begnadigung, falls er Reue zeigen würde, lehnte er konsequent ab.

Die Abrechnung mit der „Schwarzen Welle“ versetzte die jugoslawische Kinematographie in die Todesstarre. Die 1970er-Jahre gelten als die unproduktivste und konservativste Zeit des jugoslawischen Films überhaupt. Makavejev ist nach Amerika ausgewandert, Žilnik nach Deutschland, Petrović

³⁶⁶ Die Rolle der Liberalen um Marko Nikezić, Latinka Perović und Marko Tepavac unter ihrem Mentor Koča Popović ist bis heute umstritten. Es steht dahin, ob sie tatsächlich so liberal waren, wie man sie idealisierend darstellt. Zweifel daran schüren etwa die von ihnen organisierten „Kulturkonferenzen“, die eine illiberale Schlagseite hatten, und die Tatsache, dass die Verfolgungen der „Schwarzen Welle“ unter ihrer Herrschaft den Höhepunkt erreichten. All das sind Aspekte, die zeigen, wie diffizil es ist, mit einer solchen Problematik umzugehen, und wie notwendig ein differenzierter, von Ideologie zumindest teilweise befreiter Forschungsblick ist.

nach Frankreich, Pavlović ließ sich in Slowenien nieder, in einem Akt der „inneren Emigration“, die nicht untypisch für Jugoslawien war – manche Republiken gingen mit den künstlerischen Freiheiten lockerer um als andere. Ohne Professoren waren die Akademien keine Kaderschmieden mehr. Alles versank in der Durchschnittlichkeit, die von immer neuen Monsterproduktionen von Partisanenfilmen bestimmt war. Erst in den späten 1970er-Jahren kam frischer Wind ins jugoslawische Kino. Die in der Tschechoslowakei ausgebildete Generation, die „Prager Schule“, fand ihren Weg in die Heimat zurück und führte mit einer neuen Poetik und neuen Stilmitteln das fort, was der „Schwarzen Welle“ gewaltsam entzogen worden war.