

10. Die kulturellen Hintergründe der Studentenrevolte in Jugoslawien 1968

Über die 68er in Jugoslawien zu reden, und nicht nur in Jugoslawien, ist eine emotionale Angelegenheit. Die Geister spalten sich auch heutzutage noch bei dem Versuch eine plausible Erklärung für den Generationsaufstand zu finden – mehr als 50 Jahre nach dem Höhepunkt der Studentenrevolten. Auffällig ist, wie die Sprache über diese Ereignisse immer noch ideologisch besetzt ist und letztendlich polarisierend wirkt, und zwar sowohl im Westen als auch im Osten. Was in der gesamten Literatur sofort ins Auge sticht, und das trifft besonders auf Jugoslawien zu, ist eine hohe Konzentration von Memoiren, Zeitzeugenberichten – auf beiden Seiten, sowohl von Studierenden als auch ihnen gegenüber feindlich eingestellten Politikern – und ein Mangel an reflexiven Darstellungen, die auch die soziale und kulturelle Komponente hinterfragen. Dieses mangelnde Interesse an einer theoretischen Aufklärung der Ereignisse in Jugoslawien im Juni 1968 ist umso erstaunlicher, wenn man berücksichtigt, dass sie einen philosophischen Hintergrund haben, und dass die mit ihnen verbundenen Kunstwerke diese Philosophie immer aufgerufen haben, wenn es ihnen darum ging, eine Interpretation der Wirklichkeit durch Sozialtheorie zu liefern. In diesem Kapitel werde ich mich darauf konzentrieren, diese Aporie zwischen der damaligen künstlerischen und gesellschaftlichen Praxis und ihren späteren Interpretationen zu bearbeiten und, in einem zweiten Schritt, eigene Thesen über die enge Verbindung von Kultur und Rebellion darzulegen. Hierbei wird der Begriff der Kultur im breitesten Sinne des Wortes verstanden.

Wie alles anfang

Zuerst möchte ich einen kurzen chronologischen Überblick der Ereignisse präsentieren.³⁶⁷ Ich werde mich dabei auf Belgrad konzentrieren. Demonstrationen fanden zwar auch an anderen größeren Studienorten statt, wo sich Studierende beteiligten oder sich zumindest mit ihren Belgrader Kommilitoninnen und Kommilitonen solidarisierten, aber Belgrad war der tatsächliche Mittelpunkt der „kleinen Revolution“. Deshalb erscheint es plausibel, die Chronologie auf die Hauptstadt Jugoslawiens zu begrenzen. Bemerkenswer-

³⁶⁷ In dieser chronologischen Beschreibung beziehe ich im Wesentlichen auf Kanzleiter/Stojaković (Hgg.) 2008. Die klassische Darstellung der Rebellion ist Popov 1990. Die beste und ausführlichste Darstellung der ganzen Bewegung, allerdings nur auf Belgrad konzentriert, auch mit Hintergründen und Vor- und Nachgeschichte, ist bei Kanzleiter 2011 zu finden.

terweise gestaltet sich diese Chronik, sobald man sie zu komprimiert und so narrativen Zwängen unterzieht, als ein „grand récit“; bezeichnend ist dabei, dass ein entscheidendes Moment dieses ersten „master narrative“ eine wesentliche Rolle in der gesamten Kulturgeschichte Nachkriegsjugoslawiens, aber auch in den 1990er-Jahren, den Zeiten des Zerfalls, spielt: die Spannung zwischen Stadt und Land.

Am 2. Juni sollte in Neu-Belgrad die Generalprobe für die Veranstaltung *Karavan prijateljstva* (Die Karawane der Freundschaft) abgehalten werden, im Freien, mit freiem Eintritt für das Publikum stattfinden. Da Regen vorhergesagt war, entschieden die Organisatoren, die Veranstaltung in den Saal der Volksuniversität zu verlegen. Dort gab es nur 400 Plätze, die allesamt für die Teilnehmer der „Omladinska radna akcija“ (Jugendarbeitsaktion) reserviert waren. Studierende aus einem naheliegenden Wohnheim versuchten, in den Saal einzudringen, wurden aber von den Ordnern daran gehindert. Eine daraufhin angezettelte Schlägerei eskalierte. Gegen 22 Uhr trieb die Polizei die gewaltbereite Menge auseinander. Allerdings begannen die Studierenden sich nun auch außerhalb der Studentenstadt³⁶⁸ zu versammeln. Sie entführten ein Löschfahrzeug. Bereits diese Auseinandersetzung zwischen den Studierenden und den „Brigadieren“,³⁶⁹ die meist aus dem Landesinneren nach Belgrad gekommen waren, zeigt die symbolische Kraft der kulturellen Teilung in Stadt und Land: verdächtige Intellektuelle hier, ordentliche und ehrliche Arbeiter, die das Land freiwillig aufbauen wollen, dort.

In den frühen Stunden des 3. Juni bewegten sich die Studenten in Richtung einer Unterführung, die Neu-Belgrad mit der Altstadt jenseits der Save verbindet. Dort erwarteten sie bereits schwergerüstete Gruppen der Interventionspolizei. Die Polizisten drängten die Studierenden zurück und verprügelten sie – wieder betonten Zeitzeugen die provinzielle Herkunft der Polizisten. Die Studierenden kehrten in die Studentenstadt zurück, um sich dort neu zu organisieren. Sie hielten ein Meeting ab und formierten eine Kolonne, die erneut versuchte, in die Altstadt vorzudringen. Sie wurde bei der Unterführung angehalten. Etliche, auch hochrangige Politiker verhandelten mit den Studentenführern und versuchten, sie von ihren Plänen abzubringen, unter ihnen der Belgrader Bürgermeister Branko Pešić, der Parlamentspräsident Miloš Minić, und der hochrangige Parteifunktionär Stevan Doronjski. Es ist bis heute ungeklärt, warum die Polizei auch jetzt einschritt und die Studierendenmasse noch einmal und brutaler als am Vormittag mit Knüppeln und Tränengas auseinandertrieb. Es fielen auch Schüsse. In jedem

³⁶⁸ „Studentski grad“ ist auch heute das größte Studierendenwohnheim in Belgrad, damals war es das größte in ganz Jugoslawien.

³⁶⁹ „Brigadier“ war eine allgemeine Bezeichnung für die Mitglieder von Jugendbrigaden.

Fall handelte es sich um Gewaltanwendung, zu deren Opfern neben Studierenden und manchen Lehrenden auch ein prominenter Politiker wie Miloš Minić zählte. Um gegen die Gewalt zu protestieren, verkündete der Senat der Universität am gleichen Abend einen siebentägigen Streik.

Der regimetreue Bund der Studierenden wurde am 4. Juni durch das Aktionskomitee abgelöst. Es wurde ein Streik ausgerufen und die Gebäude des Rektorats und der Philosophischen Fakultät besetzt. Nach einer erneuten exzessiven Gewaltanwendung zog sich die Polizei zurück, aber aufgrund der aufrührerischen Rolle von Presse und Fernsehen, die Lügen und Halbwahrheiten über den Studierendenaufrstand verbreiteten, heizte sich die Situation weiter auf. Um der Desinformation entgegenzuwirken, erschien eine Sonderausgabe der Studierendenzeitung *Student*, die die Autoritäten prompt verboten. Die Studenten widersprachen während der Proteste ständig gegen die einseitige Berichterstattung.

Am 4. Juni trifft das Aktionskomitee die Entscheidung, ab diesem Tag eine permanente Sitzung der Studierendenversammlung stattfinden zu lassen. Eine der ersten Entscheidungen dieser Versammlung ist die Umbenennung der Belgrader Universität in die „Rote Universität Karl Marx“. Ab sofort veröffentlicht das Aktionskomitee der Demonstrationen jeden Tag ein Bulletin. Im Innenhof organisieren die Studierenden einen Konvent,³⁷⁰ in dem sie über alle Fragen frei und endlos diskutierten – eine Umsetzung der Idee direkter Demokratie. Im Innenhof diskutieren die Studenten nicht nur, sondern bereiten auch spontane Veranstaltungen vor. Beinahe alle wichtigen Künstler und Intellektuellen des Belgrader Kulturlebens nehmen an diesen Happenings teil. Am Eingang werden Wachen postiert mit der Aufgabe, eventuelle Provokateure der Geheimpolizei von der Universität fern zu halten.

Am 5. Juni wird ein aktionspolitisches Programm verabschiedet. Die Diskussionen gehen weiter und münden in Verlautbarungen. Neben den politischen Aktivitäten setzen sich auch die kulturellen fort. Aber die offizielle Politik ist alles andere als paralysiert: Nach anfänglichen Unsicherheiten suchen die Autoritäten immer intensiver nach Lösungen. Die Staatsmacht überlegt, welche Forderungen der Studierenden berechtigt und dementsprechend akzeptabel sind. Die Hardliner sind in der Mehrheit, aber es wird ungeduldig auf Titos Wort gewartet. Er soll, wie immer, entscheiden, wie weiter zu verfahren ist. Am 8. Juni findet die Sitzung des Rates für Innere Angelegenheiten des Belgrader Stadtkomitees der Kommunistischen Partei statt. Dort wird behauptet, es sei eine zunehmende Menge „feindlicher Elemente“

³⁷⁰ Der Konvent ist der Begriff, den die Studierenden selbst benutzt haben, um ihre Involvierung in die Traditionen der Revolution zu unterstreichen. Als maßgebliches Organ in der Konstitution von Studierendenverbindungen, ist ein Konvent ein paradigmatisches Beispiel der Basisdemokratie. Darüber ausführlicher Kanzleitner 2011, 231.

an der Universität gesichtet worden. Die Anordnung verstärkter Polizeipräsenz deutet auf eine gewaltsame Abrechnung mit den Studierenden hin.

Endlich erscheint am Abend des 9. Juni der Präsident Jugoslawiens, der eine für ihn typische, zweideutige, mit „ja, aber“ durchsetzte Rede hält: Er zeigt sich glücklich, dass „wir“ solch eine gute Jugend haben: das „Ja“ – allerdings nach dem „Aber“:

Ich bin über diese Demonstrationen und darüber, was ihnen vorausgegangen ist, nachdenkend zu der Überzeugung gekommen, dass die Revolte unter den jungen Leuten spontan zustande gekommen ist, dass es aber allmählich, als die Demonstrationen sich weiterentwickelten und später von den Straßen in die Aulen und Säle an der Universität getragen wurden, zu einer gewissen Infiltrierung durch verschiedene uns fremde Elemente gekommen ist. Diese stehen nicht auf sozialistischen Positionen, nicht auf den Positionen des Achten Kongresses des Bundes der Kommunisten Jugoslawiens, sie sind gegen Wirtschaftsreformen. In einem Wort: Es ist zu einer Infiltrierung durch Elemente gekommen, die diese Situation für ihre Ziele benutzen wollten. Und da gibt es unterschiedliche Tendenzen und Elemente, von höchst reaktionären bis zu extremen, falschradi kalen linken Elementen, die Echos der Theorie Mao Zedongs beinhalten. (Transkript nach <https://www.youtube.com/watch?v=Nne2feNUEu8>)

Erst nach der Aufzählung von feindlichen und potentiell feindlichen Elementen kommt Tito auf die „gute Jugend“ zu sprechen. Er übt sich in der typischen Selbstkritik („wir haben uns nicht um sie gekümmert“), die deutlich Zeichen des Scheinbaren trägt, um dann eine Wendung zu machen, sich dann selbst zu widersprechen und diese Jugend arithmetisch aufzuteilen, oder – präziser – zu spalten:

Aber ich bin zu der Überzeugung gelangt, dass ein riesengroßer Teil, ich kann sagen, dass 90 Prozent der Studenten die ehrliche Jugend darstellt, die wir vernachlässigt haben, in der wir Schüler gesehen haben, nur Schüler in der Schule, deren Zeit, sich in das gesellschaftliche Leben unserer Gemeinschaft einzugliedern, noch nicht gekommen ist. Das war falsch. (Ebd.)

Nach dieser Rede kommt es zur Beendigung des Streiks, die Studierenden tanzen „kozaračko kolo“³⁷¹ und feiern Tito – oder eher den um ihn errichte-

³⁷¹ Kozaračko kolo hat im kollektiven Bewusstsein des sozialistischen Jugoslawiens einen fast mythischen Charakter. Die Symbolik dieses „kolo“ liegt sowohl in historischen als auch in choreographischen Elementen. Historisch ist die Macht des Tanzes mit dem Befreiungskrieg verbunden, in die die Bevölkerung des Kozara-Gebirges in Nordwestbosniens wegen seiner frühen Anbindung an die Partisanenbewegung besonders stark gelitten hat. Choreographisch ist die enge Verflechtung von menschlichen Oberkörpern, sehr oft mit erotischen Untertönen, von männlichen und weiblichen, mit dem Akzent auf die Verflechtung von Armen besonders bedeutungsvoll. Damit wird die jugoslawische offizielle Ideologie von Brüderlichkeit und Einheit betont und erweitert. Über diesen „kolo“ s. Mihić 1987.

ten Personenkult. Ursprünglich ist „kolo“ ein Tanz der ruralen Gegenden, der mit dem stark urban geprägten (und, wenn man so will, westlich orientierten) harten Kern der Studentenbewegung wenig gemein hat. Wir kommen wieder zu der Differenzierung zwischen Stadt und Land, zu dem Punkt, an dem die Rebellion am einfachsten zu spalten war. Der 9. Juni ist der letzte Tag der Rebellion. Die revolutionär orientierte Studierendenführung hat die List des Präsidenten zwar durchschaut, aber das reichte nicht aus. Die große Mehrheit folgte seinem Rat – es darf nicht vergessen werden, dass Tito eine enorme Autorität hatte, was auch eine Folge des bereits erwähnten Personenkults ist – und kehrte zum „Lernen“ zurück, was Titos Ansicht nach die Hauptbeschäftigung eines Studenten zu sein hatte.

Um die politische Entwicklung genauer zu verstehen, muss man konkrete Elemente von Titos Rede betrachten. Strategisch spricht er über die Gegner der Wirtschaftsreformen: diejenigen, die der Linie des 1966 abgesetzten Innenministers Aleksandar Ranković folgen, und die „đilasovci“, also diejenigen, die sich mit dem 1954 abgesetzten und juristisch verfolgten Milovan Đilas und seinen Ideen identifizieren. Die Erwähnung dieser beiden wichtigsten Gegner Titos scheint aporetisch. Während Đilas eher zu den liberalen Kräften innerhalb der jugoslawischen Kommunisten gehört, ist Ranković ein Vertreter der stalinistischen Strömung innerhalb der Partei, der sich gegen jede Form der Liberalisierung wehrte. Allerdings handelt es sich nur auf den ersten Blick um eine Aporie. Für Tito sind Gegner nicht mehr und nicht weniger als Gegner, egal von welcher Seite sie kommen. Er empfindet sie als Bedrohung, die das System sowohl von innen als auch von außen unterminieren. Deshalb spielt es keine Rolle, ob sie Stalinisten oder Liberale sind. Die einen wie die anderen (hinzu kommen in kleinerer Zahl die Maoisten) seien zu allem bereit, um die Reformen zu sabotieren, die eine vorsichtige Öffnung des Plansozialismus in Richtung Marktökonomie anstreben. Dabei bezieht Tito sich auf die Parolen,³⁷² die die Studierenden schlagkräftig

³⁷² Es ist interessant, dass eine der wichtigsten Parolen des Pariser Mai 1968, „soyons realistes, demandons l'impossible“ (seien wir realistisch, fordern wir das Unmögliche), in Belgrad nicht nachzuweisen ist. Vielleicht ist das auch ein Zeugnis des sozialen Charakters der jugoslawischen Studierendenbewegung. In ihrer kurzen aber einflussreichen, den Studierenden gegenüber kritischen Studie *Macht und Gewalt* geht Hannah Arendt auf die Problematik des Revolutionspotentials der Bewegung ein. Einerseits betont sie, dass die Gewalt durchaus etwas Positives bewirken kann: „Mit Gewalt heizt man weder die Lokomotive des Fortschritts noch der Geschichte oder der Revolution, aber sie kann durchaus dazu dienen, Mißstände zu dramatisieren und die öffentliche Aufmerksamkeit auf sie zu lenken. So wie es manchmal zweckmäßig ist, das Unmögliche zu wollen, um Möglichen zu erreichen, so kann auch manchmal [...] einige Gewaltsamkeit vonnöten sein, um der Stimme der Mäßigung Gehör zu verschaffen.“ (Arendt 1970, 78) Arendt parallelisiert und analogisiert zwei unterschiedliche Tätigkeiten, eine reflexive und eine physische, um ihre Nähe zu den Studierenden aufzuweisen. Später relativiert sie aber die utopische Kategorie des Unmöglichen: „Es ist, als

aus ihren Wünschen formuliert haben. Die einprägsamste ist wahrscheinlich „Nieder mit der roten Bourgeoisie“³⁷³, aber auch „Wir suchen unseren Platz in der Gesellschaft“, „Haben wir eine Verfassung?“ und „Arbeit für alle, Brot für alle“ sind ebenso Zeichen der primär sozialen Forderungen. Das Soziale ist das wichtigste Moment: Es geht darum, dass es durch die Reformen zu hoher Arbeitslosigkeit gekommen ist, die in der Auswanderung vor allem wenig qualifizierter Arbeiter nach Westeuropa mündete. Für die Studierenden war das Ausland keine Option, genauso wenig wie für hochqualifizierte Arbeiter*innen, die durch die zunehmende Modernisierung bedrängt wurden. In diesem Moment lag auch eine der zentralen studentischen Ideen – die Verbindung von Studierenden und Arbeiterklasse in einer neuen Revolution, ein Schreckensbild für die bürokratisierten Strukturen innerhalb des Bundes der Kommunisten Jugoslawiens. Das erklärt auch die Reaktion, die auf eine Mobilisierung der Medien zielte, und wiederum die Proteste der Studierenden gegen die Dämonisierung ihres Aufstands im Fernsehen und in den Zeitungen.

Aber zurück zu Titos Rede: Ich habe ihre strategischen Momente umrissen und gezeigt, wie wichtig die ökonomische Komponente ist. Doch es gibt eine zweite Dimension dieser Rede, die mir äußerst wichtig erscheint – die rhetorische. Mit dieser Hinwendung nähere ich mich dem Hauptthema dieses Kapitels – der Kultur. Tito redet fast immer frei. Er liest selten vom Papier ab. Das gibt seinen Reden eine unübersehbare Qualität des Performativen. Rhetorische Figuren benutzt er kaum, und wenn, dann sind sie auf das Erzeugen von Antagonismen gerichtet und daher stets antithetisch gestaltet. Sie entfalten ihre Wirkung entlang diverser Binarismen: Wir gegen Sie, Freund gegen Feind, Befürworter gegen Gegner, Arbeiterklasse gegen Bürokratie. Insofern sind sie vollkommen in die Rhetorik des Kalten Krieges eingebettet. In die Binarismen von Titos Reden ist, wenn auch sporadisch, so doch unübersehbar, eine „Figur des Dritten“ eingeschrieben, die unbedingt domestiziert, einsortiert und eingegliedert gehört. Hier sind das die Studenten. In dieser Figur zeigt sich Titos arithmetische Formulierung von 90 Prozent guten und zehn Prozent bösen Studierenden in ihrer vollen Kraft: Die guten soll man (wieder) integrieren, die schlechten gehören sowieso nicht dazu, weshalb mit ihnen der jeweiligen Situation entsprechend zu verfahren ist. Wie genau das geschehen soll, wer-

seien wir wie im Märchen einem Zauber verfallen, der uns die Gabe verliehen hat, das ‚Unmögliche‘ zu tun unter der Bedingung, daß wir die Fähigkeit, das Mögliche zu tun, verlieren, als gelinge uns das Außerordentliche nur noch um den Preis, daß wir alltägliche Bedürfnisse nicht mehr zu befriedigen wissen.“ (Ebd., 86) Hier äußert sich Arendts pragmatisches Verständnis von Politik und ihr Misstrauen gegenüber dem Mythos des politischen Fortschritts, egal von welcher Seite des Spektrums er kommt.

³⁷³ Hier sind die populistischen Untertöne unüberhörbar.

de sich in unmittelbarer Zukunft zeigen. Als ob der oberste Kommunist des Landes den christlichen Topos vom „verlorenen Sohn“ zitiert: Man muss nur Gnade zeigen und diejenigen, die vom rechten Weg abgekommen sind, zurückholen; diejenigen, die irren, werden mit äußerer Hilfe zurückfinden und wertvolle Mitglieder der Gesellschaft werden. Rhetorisch wird so im Voraus bestimmt, was mittels politischer Agitation zu erreichen ist. Die Rhetorik beglaubigt nicht nur, sondern konstruiert auch die Strategie des „teile und herrsche“, die schon erfolgreich verwendet worden ist, als es darum ging, einen Keil zwischen Studierende und Arbeiterschaft zu treiben. Was die Medien durch Kampagne von Lügen und Halbwahrheiten erreicht haben, muss der Präsident der Republik persönlich fortführen, weiterentwickeln und zum entscheidenden Punkt führen: zur Zerschlagung der Revolte. Diese wird durch eine Spaltung innerhalb der Studierendenbewegung selbst erreicht.

Hier zeigt sich die Spaltung, die ich als stereotypisch gekennzeichnet und als Mittelpunkt der Auseinandersetzung ausgemacht habe, nämlich eine tiefgreifende kulturelle Disharmonie innerhalb der Gemeinschaft, die erneut binär konstruiert wird: Eine Trennung zwischen Stadt und Land, Urbanem und Ruralem, Westen und Osten, Popkultur und Volkskultur wird von Politikern durchdekliniert und dazu benutzt, die bis zu diesem Moment mehr oder weniger einheitliche kollektive Struktur der Studierendenschaft zu spalten. Die 90 Prozent sind diejenigen, die nach Titos Rede anfangen, mit aller symbolischen Kraft „kozaračko kolo“ zu tanzen. Immer wenn man Brüderlichkeit und Einheit als *die* maßgebliche Errungenschaft der sozialistischen Revolution beschwören wollte, musste man diese höchst wirksame Art performativer Kunst verwenden. Die anderen, die eine solche Verbrüderung ablehnen, sind dann aus logischem Schluss die Feinde. Eine kulturelle Unterscheidung wird missbraucht, um andere Themen – also wirtschaftliche und politische Reformen –, die im Vordergrund der Rebellion stehen, zu desavouieren. Die Philosophische Fakultät und die Philologische Fakultät waren zusammen mit der Kunst-, der Theater- und der Filmakademie die Zentren des Aufruhrs. Die gesellschaftlich konformen technischen und juristischen Fakultäten dagegen kehrten in die Obhut der Werthüter zurück. Sie sind in Titos Diktion „unsere“ Jugend. Die anderen hingegen bleiben immer noch dabei, „ungerechte“ Forderungen zu stellen, weshalb „wir“ mit ihnen abrechnen werden. Und diese Abrechnung war heftig: Sie reichte von der Entfernung aus dem öffentlichen Leben bis hin zu Gerichtsprozessen mit Gefängnisstrafen.

Performance im Innenhof

Nachdem ich die sozialen und politischen Ansprüche der Revoltierenden dargestellt und ihre Parolen angerissen habe, möchte ich mich nun auf die Art und Weise konzentrieren, wie sich dieses politische Erwachen einer Ge-

neration äußerte – genauer gesagt inszeniert wurde. Denn die Kultur war, wie mir scheint, unentwirrbar mit der Politik verflochten. Mehrere Gründe sprechen für diese Hypothese: Wie Jacques Rancière überzeugend zeigt, ist das Politische in solch einem Kontext kaum vom Kulturellen zu trennen.³⁷⁴ Dies behandelt er unter dem Begriff der „Aufteilung des Sinnlichen“:

„Aufteilung des Sinnlichen“ nenne ich jenes System sinnlicher Evidenzen, das zugleich die Existenz eines Gemeinsamen aufzeigt wie auch die Unterteilungen, durch die innerhalb dieses Gemeinsamen die jeweiligen Orte und Anteile bestimmt werden. Eine Aufteilung des Sinnlichen legt sowohl ein Gemeinsames, das geteilt wird, fest als auch Teile, die exklusiv bleiben. Diese Verteilung der Anteile und Orte beruht auf einer Aufteilung der Räume, Zeiten und Tätigkeiten, die die Art und Weise bestimmt, wie ein Gemeinsames sich der Teilhabe öffnet, und wie die einen und die anderen daran teilhaben. (Rancière 2008, 25f.)

Nun gilt es zu analysieren, wie sich das Sinnliche als Politisches – immerhin geht es um ein Gemeinsames – manifestiert. Die Politik setzt, so Rancière, eine Ästhetik voraus. Diese Ästhetik, die er als „primär“ (Ebd., 27) bezeichnet, fragt „nach den Formen der Sichtbarkeit künstlerischer Praktiken, nach dem Ort, den sie einnehmen, und danach, was sie im Hinblick auf das Gemeinsame ,tun‘.“ (Ebd., 27) Rancière bezieht sich auf Platon, der

hier zwei Hauptmodelle, zwei maßgebliche Formen der Existenz und der sinnlichen Wirkung der Sprache [benennt], das Theater und die Schrift [...]. Doch sind beide Modelle von Beginn an mit einem bestimmten Regime der Politik verbunden, mit einem Regime der Unbestimmtheit der Identitäten, des Legitimationsentzugs der Sprecherpositionen, der Deregulierung der Aufteilung von Raum und Zeit. Dieses ästhetische Regime der Politik ist die Demokratie [...] (Ebd.)

Für Rancière ist der höchste Ausdruck des Demokratischen eine Gleichheit, die er als „Gleichheit der Gleichgültigkeit“ weiterführt. „Sie zerstört sämtliche Hierarchien der Repräsentation und etabliert die Gemeinschaft der Leser als illegitime Gemeinschaft, die durch die Zufälligkeit der Anordnung der Buchstaben vorgezeichnet wird.“ (Ebd., 29) Wenn wir nun Leser allgemeiner

³⁷⁴ Rancières Gedankengang ist, wie Kristin Ross pointiert formuliert, untrennbar von seiner persönlichen Erfahrung des Mai 1968 geprägt: „Thirty years later, the trace of May and its aftermath can still be found in Rancière’s theoretical conceptualization of ‘the police’ as the order of distribution of bodies as the community, as the way places, powers, and functions are managed in the state’s production of a chosen social order, and in his analysis of politics as the disruption, broadly speaking, of that naturalized distribution.“ (Ross 2011, 24)

durch den Begriff des Publikums ersetzen, können wir die Belgrader Studierenden als eine solche bei Rancière angesprochene Gemeinschaft betrachten, als eine auf Dehierarchisierung gerichtete studentische Gemeinschaft, die eine absolute Demokratisierung anstrebte. In diesem Kontext ließen sich alle Veranstaltungen im Innenhof des Rektorats verstehen.³⁷⁵ Damit wird mehr als ersichtlich, dass für Rancière eine unmittelbare Verbindung zwischen Politik und Kunst bzw. künstlerischen Praktiken besteht.

Ich möchte fragen, inwiefern die Kultur der Studierendenrevolte in Jugoslawien Rancières These bestätigt. Ist die Erfahrung aus einem sozialistischen, wenn auch teilweise liberalen System mit dem französischen System zu vergleichen, auf das Rancière sich bezieht? Die Antwort fällt positiv aus. Diese Verbindung sowie die Vergleichsmöglichkeiten sind – das ist das Wichtigste – in der Natur der jugoslawischen Studierendenproteste selbst zu suchen. Nachdem sie sich in der gewaltsamen Auseinandersetzung mit der Polizei physisch entleert hatten, setzten sie ihren Protest in einer Art endlosem Happening fort. Hauptort für die Begegnungen aller mit allen war der Innenhof des „Kapetan-Mišino zdanje“,³⁷⁶ der das Rektorat und die Philosophische Fakultät beherbergt. Die Bühne war praktisch für alle offen: Jeder hatte das Recht zu reden, jeder hatte das Recht zu diskutieren. Diese Chance nutzten nicht nur Studentinnen und Studenten und ihre Professorinnen und Professoren, sondern auch Schauspieler*innen, Literat*innen, Film- und Theaterregisseur*innen, Künstler*innen und Musiker*innen aus Belgrad und anderen jugoslawischen Städten. In dieser Vielfalt und uneingeschränkten Freiheit der Äußerung tritt insofern eine Dimension des Karnevalesken zutage, als

³⁷⁵ Hier ist nur auf die basisdemokratischen Arbeiten Rancières zu verweisen, die mit seiner Anbindung an das revolutionäre Jahr 1968 zusammenhängen. Zu erwähnen ist die Ausarbeitung der Unterscheidung von „Politik“ und „Polizei“, analytisch dargestellt in Rancière 2002. Noch weiter zugespitzt wird diese auf die Demokratie und die Richtungen ihrer Entwicklung abzielende Verneinung der aktuellen „Politik“, die eigentlich gewalttätige „Polizei“ sei, und das Streben nach einer wahrhaften „Politik“ in seiner einflussreichen Schrift *Hass der Demokratie* (2011, orig. 2005). Die Demokratie, im Geiste der 68er, wird dort in ihrer Ablehnung der polizeilichen Formen gedeutet: „Die Demokratie ist weder jene Regierungsform, die es der Oligarchie ermöglicht, im Namen des Volkes zu herrschen, noch jene Gesellschaftsform, die die Macht der Waren reguliert. Sie ist die Tätigkeit, die den oligarchischen Regierungen unaufhörlich das Monopol über das öffentliche Leben und dem Reichtum die Allmacht über das Leben aller entreißt. Sein ist jene Kraft, die heute mehr als je gegen die Verwechslung dieser Mächte mit dem einzigen Gesetz der Herrschaft kämpft.“ (Rancière 2011, 114)

³⁷⁶ Kapitän-Miša-Gebäude. Miša Atanasijević (1803–1885) war ein reicher serbischer Kaufmann. Das Gebäude schenkte er als Stiftung für die Weiterentwicklung des Hochschulwesens seinem Vaterland („svome otečestvu“), wie auf der Fassade zu lesen ist.

ob eine Welt kreiert würde, in der die Hierarchien auf den Kopf gestellt sind. Ähnlich wie es für den Pariser Mai festgestellt wurde, beinhaltet auch der Belgrader Juni einen Moment des Karnevals, der jede Macht infrage stellt.

Das macht es schwer, die Ereignisse im Innenhof systematisch zu analysieren. Sie verweigern sich einer Systematik, lebten sie doch von Spontaneität und dem fehlenden Anspruch, ästhetische Werte zu realisieren. In diesem Sinne waren sie ein Festival der direkten Demokratie oder einer Kultur, die sich in die Dienste der Demokratie stellte, eine Strategie, die sich vor allem – das wird auch in den Zeiten der vermehrten Repressionen in den 1970er-Jahren bleiben – im Bereich ebendieser Kultur entfaltete. In gewissem Sinne setzt sich damit eine Tendenz fort, die das Jugoslawien der Nachkriegszeit prägte: Kulturelle Aktionen unterminierten oder umgingen die von der politischen Führung vorgegebene ideologische Linie. Die wahrscheinlich bekannteste Aktion, die als Markenzeichen für die Studierendenbewegung, für ihre intellektuelle Kraft und ihr Potential steht, ist der Auftritt des Schauspielers Stevo Žigon, der den Robespierre-Monolog aus Büchners *Dantons Tod* aufführte.³⁷⁷ Es kam zu einer seltsamen Synergie zwischen dem Schauspieler und dem Publikum: Obwohl alle wussten, dass er in dieser Rede einen Text aus einem Theaterstück wiedergibt, erlebten die Studierenden sie als eine politische Rede, die sie als solche mit Parolen und Applaus unterbrachen. In der Performativität realisierte sich ein Ineinanderfließen von Leben und Theater, von Wirklichkeit und Fiktion, deren Grenzen verwischt wurden. Die Realität geriet ins Wanken, es wurde vergessen, dass die Bühne, von welcher Žigon redet, eine Theaterbühne ist, wenn auch eine improvisierte. Die Aktualität von Büchners Worten machte die Trennung zweier Welten obsolet, es entstand eine Fluidität, die gänzlich darauf abzielt, zwischen zwei zeitlich weit auseinanderliegenden Ereignissen – der Französischen Revolution und der Studierendenrebellion in Belgrad – Synchronizität herzustellen. Die folgenden Worte von Büchners Robespierre (hier im deutschen Original) riefen die heftigste Reaktion beim Publikum hervor:

Ihr werdet mich leicht verstehen, wenn ihr an Leute denkt, welche sonst in Dachstuben lebten und jetzt in Karossen fahren und mit ehemaligen Marquisinnen und Baronessen Unzucht treiben. Wir dürfen wohl fragen: ist das Volk geplündert, oder sind die Goldhände der Könige gedrückt worden, wenn wir Gesetzgeber des Volks mit allen Lastern und allem Luxus der ehemaligen Höflinge Parade machen, wenn wir diese Marquis und Grafen der Revolution reiche Weiber heiraten, üppige Gastmähler geben, spielen, Diener halten und kostbare Kleider tragen sehen? Wir dürfen wohl staunen, wenn wir sie Einfälle haben, schöngeistern und so etwas vom guten Ton bekommen hören. Man

³⁷⁷ Zu dem Film *Lipanjaska gibanja* von Želimir Žilnik, der dieses Ereignis zeigt, s.u.

hat vor kurzem auf eine unverschämte Weise den Tacitus parodiert, ich könnte mit dem Sallust antworten und den Katilina travestieren; doch ich denke, ich habe keine Striche mehr nötig, die Porträts sind fertig.

Keinen Vertrag, keinen Waffenstillstand mit den Menschen, welche nur auf Ausplünderung des Volkes bedacht waren, welche diese Ausplünderung ungestraft zu vollbringen hofften, für welche die Republik eine Spekulation und die Revolution ein Handwerk war! (Büchner 1984, 17)

Es ist offenkundig, dass das Hauptgewicht auf dem Thematischen lag. Mit seiner flammenden Rede stellte Žigon eine Analogie zwischen zwei historisch weit entfernten Epochen her und generierte so gewichtige Parallelen. Dabei wurde die von Büchner mehrfach betonte und eindeutige Demagogie Robespierres vollkommen außer Acht gelassen: Es spielte keine Rolle, dass seine Art der Mobilisierung von zweifelhafter ethischer Qualität war. Was blieb, war die performative Kraft des Akteurs, der alle seine Macht, alle seine magischen Fähigkeiten der Verzauberung dazu vereint, das Publikum in seinen Bann zu ziehen, es in einen Zustand der Trance zu versetzen, es letztendlich zu verführen. Und dieses folgte willig und gehorsam dem, was er ihm darbot: Die Parole „Nieder mit der roten Bourgeoisie“ fand ihren seltsamen Widerhall in Robespierres Parole von der „roten Aristokratie“. Zusätzlich ist an dieser Stelle ein Buch mitzulesen, das Tito zwar nicht direkt, aber sehr wohl indirekt erwähnt hatte – ein Buch, dessen Einfluss in Zeiten des Aufbruchs nicht zu unterschätzen ist: *Die neue Klasse* von Milovan Đilas, aber auch seine frühere Parabel *Die Anatomie einer Moral*,³⁷⁸ ein kurzer Text, der sein politisches Ende und seine spätere Verfolgung vorwegnahm. Auf diese Art und Weise wurde eine Spielart des Populismus aus dem 18. Jahrhundert – in einer Darstellung aus dem 19. Jahrhundert – verwendet, um gesellschaftliche und politische Missstände im Jahre 1968 zu entlarven, zu desavouieren und – sofern von Erfolg gekrönt – letztendlich revolutionär abzuschaffen. Robespierres Äußerungen anlässlich von Dantons Tod werden mehrfach umgekehrt, durch verschiedene Epochen geführt, bewusst anachronistisch verwendet, um ihn zu einer solchen Zeit seine Wirkung entfalten zu lassen, die von der Zeit seines selbst bereits historischen Ursprungs 200 bzw. 150

³⁷⁸ *Die Anatomie einer Moral* hat Milovan Đilas im Januar 1954 in der Zeitschrift *Nova misao* veröffentlicht. Dort stellt er die heuchlerische Moral der „neuen Klasse“ an den Pranger und bezieht sich auf ein reales Ereignis aus dem Alltag der sozialistischen Elite: Eine junge Schauspielerin, die mit einem hochrangigen Funktionär verheiratet ist, wird von den Ehefrauen seiner Kollegen ausgegrenzt, da sie ihren Vorstellungen von Moral nicht entspricht. Das begründen sie vordergründig mit ihrer bürgerlichen Herkunft, aber Đilas entdeckt im Hintergrund dieses Benehmens den puren Neid auf die schöne und erfolgreiche, junge Frau. Alle Insider, und nicht nur sie, konnten in dieser Parabel problemlos eine wahre Begebenheit entziffern.

Jahre entfernt ist. So wie Büchner die fiktive Rede seines historischen Helden um 50 Jahre versetzte, sodass er ihn über die Zeit der deutschen Revolution reden lassen konnte, benutzte auch Stevo Žigon den deutschen Romantiker, um eine entstehende Revolution anzufeuern und sie voranzutreiben. Seine kreative Eigenleistung bestand in der geschickten Verwendung des fremden Textes für seine eigenen Zwecke. Zwischen dem Original und der Performance stehen nur geringe, fast kosmetische Änderungen. Eben deshalb kam es zur Wendung vom Thematischen ins Performative; die Kraft konzentrierte sich in der Ausführung, wobei das Gesagte durch die Analogisierung mit dem Zeitpunkt des Aussagens präsent blieb. Die Allegorie wurde damit tatsächlich als eine Rede im übertragenen Sinne realisiert.

Offensichtlich hatte sich innerhalb des Innenhofs eine schöpferische Energie entfaltet, die auf mehreren Säulen fußte. Das waren erstens die Zugehörigkeit zur gleichen Generation, zweitens ein gemeinsam geteilter sozialer Hintergrund, drittens eine grenzenübergreifend wirkende Verbundenheit mit westlichen Kulturformen, und schließlich viertens eine gemeinsame Offenheit gegenüber der Poetik des Performativen, die Optionen künstlerischer Tätigkeit in unterschiedlichen Formen eröffnete: Das Körperliche, das Karnevaleske, ist zunächst im freien Raum realisiert, später ins Theater übersiedelt und noch später in alternative Institutionen, deren Duldung als ein Zugeständnis seitens der Machthaber gegenüber den Forderungen der Rebell*innen zu verstehen ist.

Das Theater und die Rebellion. Aleksandar Popović's Druga vrata levo

Das Beispiel Žigons hat verdeutlicht, wie der erste, inoffizielle und improvisierte Gebrauch des Performativen im Zusammenhang mit der Studentenrevolte funktionierte. Die schnellste Reaktion kam aus dem Theater. Der bekannteste serbische Dramatiker der 1960er- und 1970er-Jahre, Aleksandar Popović, schrieb so gut wie direkt im Anschluss an die Junitage ein Drama unter dem Titel *Druga vrata levo* (*Die zweite Tür links*), das vom Zagreber Studierendentheater *Studentsko eksperimentalno kazalište* (SEK) im Frühjahr 1969 uraufgeführt wurde, nicht einmal ein Jahr nach den Ereignissen in Belgrad.³⁷⁹ Darüber berichtet Popović in einem Interview 1983:

³⁷⁹ Aleksandra Jovičević stellt die Aufführungsgeschichte des Stücks so dar: „A year later, Ljubomir Draškić rehearsed Popović's *Druga vrata levo*, a play that deals with the 1968 student revolt. The external members of the Program Board of the Atelje 212 thought that the play opposed the official interpretation of the student revolt, and asked the 'inside' members to vote against it. They prevailed and there was no premiere, but the play was also staged in Zagreb and was entered in *Sterijino pozorje* (an important theatre festival of national drama in Novi Sad), in a single, late-night performance of the alternative program.“ (Jovičević 2007, 262)

Ich habe *Die zweite Tür links* für die Studentengeneration 1968 geschrieben, und durch das Zusammentreffen der verschiedenen Umstände habe ich an den Pariser Ereignissen teilgenommen. *Die zweite Tür links* wurde unter Franco in Sevilla und Barcelona gespielt, und dort wurden die Ausführenden von der Polizei verprügelt. Die *New York Times* schrieb, dass ich in New York die rote Flagge ausgebreitet habe, und das Zagreber SEK hat das Stück in unserem ganzen Land mehr als dreihundert Mal gespielt – nur in Belgrad im *Atelje 212* wird es aus dem Repertoire genommen. (Popović 1983, zitiert nach Vučković 2010)

Es ist bemerkenswert, dass das Stück so unmittelbar auf die Gegenwart reagiert.³⁸⁰ Popović ist sich bewusst, dass die Ereignisse eine revolutionäre Energie in sich tragen, aber auch, dass diese Energie sich schnell zu verbrauchen droht, weil diejenigen, die diese Revolte befeuern, jung und erratisch sind, weil sie ohne einen Plan sind, der sie stramm zu irgendeinem Ziel führen würde. Dem serbischen Autor zufolge ist der Juni 1968 durch Ephemierität gekennzeichnet; die Ereignisse solle man im Augenblick ihres Entstehens wahrnehmen, nicht bändigen, sondern ihnen zur freien Entfaltung verhelfen und sie dann vergehen lassen. Das Theaterstück ist aus diesem Grund völlig in die Situation der Jetztzeit integriert. Es geht darum, das Geschehene mithilfe diverser Mittel des Theaters so aktuell wie möglich ins Spiel zu setzen. Gleichzeitig aber muss sich Popović an seine bewährte Poetik³⁸¹ halten, die es ihm unmöglich macht, das Material realistisch zu gestalten. Sein Theater des Absurden hat dem Realen Grenzen gesetzt, die immer aufs Neue zu verhandeln sind. Wie Mirjana Miočinović betont:

Jedno od kompozicionih načela Popovićevih komada jeste *načelo igre u striktnim scenskim okvirima*: sve se događa pred licem publike, ne postoji dramsko *pre*, ni vanskenska zbivanja; postoji samo dramsko *posle*, ali kao tipična scenska naznaka mogućnog ponavljanja *iste igre* [...]. Iz tog novog odnosa prema scenskoj stvarnosti rađa se Popovićeva narativna sintaksa i osobenost njegovog dramskog rukopisa.³⁸² (Miočinović 2008, 322. Hervorhebung im Original)

³⁸⁰ Borka Pavićević betont diese Gleichzeitigkeit des Theaterstücks mit den aktuellen Ereignissen, auf die es sich bezieht: „Ne znam baš koliko bi se dramskih pisaca moglo podičiti da su ispisali komad baš kad se nešto ključno zbilo, malo njih.“ (Pavićević 1986, 314) [Ich weiß nicht, wie viele Dramatiker sich rühmen könnten, ein Stück genau in dem Moment geschrieben zu haben, als etwas Entscheidendes geschah – nur wenige.]

³⁸¹ Popović ist der erste Autor, der das Absurde ins jugoslawische Theater einführte. Über sein Werk s. Miočinović 1975.

³⁸² Eine der kompositorischen Prinzipien von Popovićs Theaterstücken ist *das Prinzip des Spiels innerhalb strikter szenischer Rahmen*: Alles geschieht vor den Augen des Publikums, es gibt kein dramatisches *Davor* und keine außerszenischen Ereignisse; es existiert nur ein dramatisches *Danach*, jedoch lediglich als typische szenische Andeutung einer möglichen Wiederholung *desselben Spiels* [...]. Aus diesem neuen Verhältnis zur szenischen Realität entsteht Popovićs narrative Syntax und die Eigenart seiner dramatischen Handschrift.

Das Resultat ist ein kryptischer Text, der mit der Gegenwart assoziativ umgeht. Dennoch enthält er verdeckte Botschaften, die für die Kundigen klar genug erkennbar sind, um der Verschleierung auszuweichen und sie hermeneutisch richtig einordnen können.

Es handelt sich um ein Generationendrama, das Eltern und Kinder einander gegenüberstellt. Vater (Oco) und Mutter (Božija – die Göttliche) versuchen, ihre Kinder „richtig“ zu erziehen, was letztlich bedeutet, sie zum Schweigen zu disziplinieren. Die Eltern bedienen sich einer Argumentation, die auf dem Standardrepertoire von Beschuldigungen basiert, wobei sie aber nicht nur auf die unmittelbare Umgebung abzielen, sondern auf die globale Welt. Ganz typisch ist der Vorwurf, das Benehmen der Kinder sei für die Eltern eine Schande. Sie sprechen nicht im eigenen Namen, sondern meinen, sie würden den Ruf des eigenen Landes im Ausland besudeln. Der folgende Dialog zwischen Mutter und Kind ist in dieser Hinsicht bezeichnend und vielsagend:

BOŽIJA: Okrnjili ste naš teško stečen ugled u inostranstvu!

SODA: A do sada smo, Božija, bili manje-više maskota svome podanstvu?

BOŽIJA: Štetno ste se odrazili na naše ekonomske aranžmane!

GOLUBICA: A do sada smo vam, Božija, bili kao nedužno lane?

BOŽIJA: Pokarabasili ste naše odbrambene fortifikacije!

JABLAN: A do sada smo, Božija, bili čedo nacije?

BOŽIJA: Oskrnavili ste naše najveće svetinje!

SVAT: A do sada su uz tebe i Ocu svi naši postupci bili tek igre detinje?³⁸³
(Popović 1986, 60)

Wie man sieht, handelt es sich hier nicht um einen Dialog, der dem üblichen Schema von Frage und Antwort folgt. Vielmehr geht es um einen Schlagabtausch von Parolen, die die Mutter als etwas Positives formuliert, das durch falsche Handlungsweisen bedroht wird, während die sich abwechselnden Kinder in der Frageform das angeblich Positive verneinen. Die af-

³⁸³ BOŽIJA: Ihr habt unseren mühsam erarbeiteten Ruf im Ausland beschädigt!

SODA: Und bis jetzt waren wir, Božija, mehr oder weniger nur ein Maskottchen eurer Untertanen?

BOŽIJA: Ihr habt unsere wirtschaftlichen Abkommen geschädigt!

GOLUBICA: Und bis jetzt waren wir dir, Božija, wie ein unschuldiges Rehkitz?

BOŽIJA: Ihr habt unsere Verteidigungsanlagen ruiniert!

JABLAN: Und bis jetzt waren wir, Božija, das Kind der Nation?

BOŽIJA: Ihr habt unsere heiligsten Heiligtümer entweiht!

SVAT: Und bis jetzt waren all unsere Handlungen mit dir und dem Vater nur kindliche Spiele?

fektgeladene Rhetorik wird durch eine Diskrepanz im Ausdruck verstärkt. Während die Mutter versucht, eine Balance zwischen bürokratisch klingenden Fremdwörtern („fortifikacija“) und Umgangssprache („pokarabasili“) zu halten, antworten die Kinder in gereimten Kalauern. Es kommt zum Zusammenprall von zwei unterschiedlichen und letztendlich nicht miteinander vereinbaren, sich gegenseitig ausschließenden Generationskulturen.

Nachdem die Kinder ihre Mutter beinahe vergewaltigt haben, zieht sie sich zurück. Die Kinder bleiben allein und bereiten die Szene für eine Orgie vor, die ausdrücklich im Bühnentext angekündigt wird. In karnevalesker Manier gestaltet sie sich als Absetzung des Alten und Installation des Neuen, auch in Form sexueller Befreiung, die die Metapher von der Erneuerung der Welt untermauert. Die Umstülpung ist konsequent durchgeführt. Eine kohärente Handlung sucht man vergeblich. Auch eine zumindest scheinbare „Ordnung der Dinge“ ist inexistent – oder suspendiert. Die Kinder versuchen, sich in ihrem Nichtstun einzuordnen, sich mit dem Zustand der radikalen Negation des Alten zu arrangieren, wobei sie nicht bereit sind, das Neue, das sie anbieten, zu erklären. Das Neue ist präsent als ein Potential, das vielleicht einmal zu realisieren sein wird, dessen Realisation aber sekundär im Vergleich mit der besonderen Stellung des *Moments* scheint. Die Zeit verharret in einem ewigen Jetzt, das auch als Zustand der permanenten Revolution bezeichnet werden kann und sich damit an die Praxis-Philosophie annähert.

Druga vrata levo entwirft das Bild eines künstlich induzierten Rausches der modernen Generation. Nachdem sie Drogen konsumiert haben, stürzen sie sich in einen Umbau der existierenden Welt. Wie ich schon bei der Analyse der Studentenparolen gezeigt habe, bewegen sich auch die *dramatis personae* dieses Stückes in einer virtuellen Welt, die mit der Wirklichkeit wenig zu tun hat. Deshalb sind ihre Worte sinnentleert und grotesk verkehrt,³⁸⁴ sodass ihre Bedeutung im Nichts verpufft. Ihre Funktion ist es, absurden Humor zu erzeugen. Das geschieht durch eine groteske Überdrehung, die die altbekannten und vorausgesetzten marxistischen Postulate ins Unmögliche sinken lassen: „Jedino me plaši nepokorna otuđenost sveta i proizvodnih sredstava za proizvodnju...“³⁸⁵ (Ebd., 66) sagt Tantuz. Wie kann eine entfremdete Welt ungehorsam sein? Wie kann sie – die Tautologie als rhetorisches Mittel

³⁸⁴ Insbesondere in den politischen Stücken Popovićs sieht Mirjana Miočinović die volle Entfaltung des Potentials der Groteske: „Proporcije mogu odgovarati proporcijama sveta ili ih mogu groteskno premašiti (postupak karakterističan za ‚političke farse‘ *Kape dole* i *Druga vrata levo*).“ (Miočinović 2008, 322) [Die Proportionen können den Proportionen der realen Welt entsprechen oder sie grotesk übertreffen (ein Verfahren, das typisch ist für die „politischen Farcen“ *Hüte ab* und *Zweite Tür links*).]

³⁸⁵ „Ich fürchte nur die widerspenstige Entfremdung der Welt und der Produktionsmittel zur Produktion...“

kommt hier für die Erzeugung der Unwahrhaftigkeit zu vollem Ausdruck – das „Produktionsmittel zur Produktion“ sein.³⁸⁶ Natürlich klingt die Ironie mit, sowohl seitens der *dramatis personae* als auch seitens Popović, der sich mit den provokativen Wünschen und den Lebenseinstellungen der jungen Generation identifiziert. Die ältere Generation wird eindeutig mit der Parole „rote Bourgeoisie“ diffamiert und gleichgeschaltet. Der Vater sagt Božija: „Mercedes, vile, metrese, akcije, rulete, ružičaste balete, latifundije, devize, kolgerle, fotelje...“³⁸⁶ (Ebd., 72) Dabei zählt er alle Symbole des neuen Reichtums auf, wie sie auch von den Studierenden angeprangert wurden. Es ist hier klar, dass es die realen Machthaber sind, die über derartige Statussymbole verfügen. Sie sind auch diejenigen, die wissen, wie Macht zu nutzen ist: Mit List und Kraft, je nachdem, welche Taktik die gegebene Situation verlangt. So wie die Politiker die Studierenden überlistet haben, werden auch Oco und Božija ihre Kinder überlisten und dann, unter Gewährung kleiner Zugeständnisse, zur Aufgabe zwingen: „Ako ih parlamentarnim putem možemo progutati, zašto bismo trošili municiju?“³⁸⁷ (Ebd., 84)

Um das zu erreichen, müssen sie auch in der Kindergeneration Zwiespalt säen. Sie müssen eine Verräterfigur konstruieren, was ihnen mühelos gelingt. Tantuz ist derjenige, der seine „Kommilitonen“ verraten wird. Während sich alle andere entscheiden, das in der Tumult der Revolten neugeborene Kind³⁸⁸ zu schützen, tut er das widerwillig und mit deutlichen Zeichen, dass er bei erster Gelegenheit die Seiten wechseln wird. Wenn sie ihn letztendlich verlassen, sagt er: „Na mene ne možete računati, ja nisam avanturista!... Sigurnija je gumena palica u ruci nego maslinova grančica u golubovom kljunu!... Tiranija je još uvek najsigurniji oblik vladavine, uverićete se vi još u to!“³⁸⁹ (Ebd., 77) Die anderen gehen Barrikaden errichten – er bleibt und wartet, dass seine Stunde kommt. Rechtzeitig wechselt er die Seiten; die Staatsmacht interveniert und beendet die Demonstrationen. Hier zeigt sich die satirische Dimension von Popovićs Drama. Er übertreibt in der Darstellung von konkreten Ereignissen, benutzt aber jene Verleumdungen aus den ersten

³⁸⁶ „Mercedes-Limousinen, Villen, Mätressen, Aktien, Roulette-Tische, rosarote Ballette, Latifundien, Devisen, Callgirls, bequeme Sessel ...“ Dieser aufzählende Duktus erinnert deutlich an die Kapitalismuskritik in Marko Ristićs Poem *Turpituda* aus dem Jahre 1938.

³⁸⁷ „Wenn wir sie auf parlamentarischem Weg schlucken können, warum sollten wir Munition verschwenden?“

³⁸⁸ Das Kind muss als Symbol der Geburt der neuen Welt gedeutet werden. Wie es nahe liegt, stirbt es am Ende des Stückes.

³⁸⁹ „Auf mich können Sie nicht zählen, ich bin kein Abenteurer! ... Sicherer ist ein Gummiknüppel in der Hand als ein Olivenzweig im Schnabel einer Taube! ... Die Tyrannei ist immer noch die sicherste Form der Herrschaft, davon werdet ihr euch noch überzeugen!...“

Berichterstattungen über die Studierendenbewegung: „Naknadno je utvrđeno da se radi isključivo o kriminalnim tipovima i šizofreničarima.“³⁹⁰ (Ebd., 92) Der Vater schickt die Armee auf die Straßen, um den Widerstand zu brechen: „Pet hiljada lica se nalazi u bolnici. Hapšenja su u toku, zasad je privedeno jedva nešto više od dvanaest hiljada izgnanika, ali se i ne očekuje da će taj broj premašiti pola miliona.“³⁹¹ (Ebd., 92) Hier kippt die Komödie (oder Farce³⁹²) in eine Tragödie. Das neugeborene Kind stirbt, es war nicht reif für die Schrecken des Lebens. Tantuz erlebt eine letzte Veränderung, er erhebt sich jetzt gegen den Vater, der versucht, alle Anwesenden zu trösten, und die anderen Kinder zu ermutigen, indem er sie auf die Möglichkeit einer neuen Revolution hinweist. Am wichtigsten aber ist die Wendung, in der Tantuz mit seinen letzten Worten auf die Fiktionalität des Ganzen hinweist: „Predstava je završena i vi sad možete mirno svojim kućama da idete.“³⁹³ (Ebd., 95) Das Betrachtete war ein Theaterstück, ein weiterer Misserfolg im Versuch, die komplexe Wirklichkeit zu fassen. Die Jungen haben ihr Spiel gespielt und ihren Spaß gehabt, die Alten haben all das bis zu einem gewissen Moment toleriert, bis sie sich gegen das Spiel entschieden haben und die Träume der Jugendlichen zerplatzen lassen. Als letzte Instanz kommt der Autor ins Spiel, der behauptet, das Ganze sei eigentlich nur Theater gewesen, und das Publikum könne nun nach Hause gehen.³⁹⁴

³⁹⁰ „Die nachträgliche Feststellung ergab, dass es sich ausschließlich um Kriminelle und Schizophrene handelt.“

³⁹¹ „Fünf Tausend Personen befinden sich im Krankenhaus. Die Verhaftungen sind im Gange; bisher wurden etwas mehr als zwölftausend Randalierer festgenommen, aber es wird auch nicht erwartet, dass diese Zahl eine halbe Million übersteigen wird.“

³⁹² Eine überzeugende Genreanalyse von Popovićs Dramen bietet Mirjana Miočinović. Sie siedelt sie zwar im Genre der Komödien an, aber unterstreicht, dass ihr struktureller Aufbau und vor allem die Dramaturgie sie als Farcen bestimmen. (Miočinović 2008, 309ff.)

³⁹³ „Die Vorstellung ist zu Ende und Sie können jetzt in aller Ruhe nach Hause gehen.“

³⁹⁴ Mirjana Miočinović begründet diese Theatertechnik mit Popovićs Überzeugung, dass das Theater auf Zirkularität basiert: „Drugi, pak, bitniji i eksplicitniji vid ove kružnosti jeste *insistiranje na fenomenu igre*, na fenomenu predstave. Završne replike Popovićevih komada najčešće su neposredno upućene publici. To neposredno obraćanje publici nema, međutim, kod Popovića nikakvu didaktičku vrednost, kakvu ovaj dramski prosede najčešće otkriva. Ono nije čak ni jedan od onih klasičnih vidova rušenja pozorišne iluzije, jer su komadi u celini građeni *antiluzionistički*. To obraćanje publici je jednostavno nagoveštaj ponavljanja, ponavljanja pozorišne igre, pre svega, a potom mogućnosti ponavljanja situacije kao takve.“ (Miočinović 1975, 99f. Hervorhebung i.O.) [Die andere, wichtigere und explizitere Form dieser Kreisförmigkeit ist *das Beharren auf dem Phänomen des Spiels*, auf dem Phänomen der Vorstellung. Die Schlussrepliken in Popovićs Stücken sind meist direkt an das Publikum gerichtet. Diese direkte Ansprache des Publikums hat bei Popović jedoch keinerlei didaktischen Wert, wie es bei diesem dramatischen Verfahren sonst oft der Fall ist. Sie stellt nicht

Wenn es eine Botschaft gibt – und das ist bei aller Absurdität im Theater von Aleksandar Popović nicht auszuschließen –, dann ist es eine kritische Spitze, die sowohl gegen das Establishment als auch gegen die Studierendenbewegung gerichtet ist. Die Kritik ist freilich nicht symmetrisch verteilt. Popović hegt Sympathie für die Studierenden und setzt sich mit ihrem Idealismus auseinander, den er allerdings für unreif hält, während er die offizielle Staatsgewalt in keiner einzigen Hinsicht verschont. Das ist eine Konstante, die man in fast allen Kunstwerken entdecken kann, die die Studentenrevolte thematisieren. Es ist auch kein Wunder: Es war schwierig, Literatur zu schreiben oder Filme zu drehen, die die Politik der Regierung gutheißen würden. Es wäre in diesem Fall sinnvoller gewesen, die Studierendenproteste zu umgehen und sie zu verschweigen. Deshalb gab es keine Gegenoffensive, die sich über Titos vereinnahmendes Lob der Studierenden hinweggesetzt hätte. Es blieb bei der Taktik – besonders im Film –, Werke zu schaffen, die mit verstärkter Betonung ideologiekonformer Themen auf die Herausforderungen reagierten.

Praxis-Philosophie und die Frage der Revolution

Ich habe gezeigt, dass die Kunst, die sich mit der Studierendenbewegung befasst, starke Merkmale einer karnevalesken Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit trägt. Das mit dem Karneval verbundene Gefühl der Freiheit durch Lachen und Auslachen hat sein Pendant in einer Philosophie, die mit Freude indes wenig gemeinsam hat, die ernsthaft gemeint ist und ernsthaft betrieben wird. Es handelt sich um eine spezifisch jugoslawische Variante des Marxismus, die sich vehement sowohl von der sowjetisch geprägten Auslegung des „Diamat“ und als auch von der die Ästhetik dominierenden „Widerspiegelungstheorie“ Todor Pavlovs absetzte. Was die Philosophie betrifft, hat Jugoslawien anders als in der Kunst mit seiner langen Tradition der Avantgarde der Dominanz des sowjetischen Marxismus wenig entgegenzusetzen. Eher unterentwickelt, brauchte die jugoslawische Philosophie viel länger als die Kunst, um sich vom Dogmatismus der herrschenden intellektuellen Elite zu befreien. Erst der Kongress in Bled 1960 führte dazu, dass eine junge Generation von Philosophen ihre eigenen Impulse setzen konnte. Diese fielen aufgrund der zeitlichen Verzögerung umso heftiger aus. Die Hauptthese der Gruppe war, dass die versteinerte Interpretation von Marx, von der die leni-

einmal eine der klassischen Formen des Brechens der Theaterillusion dar, denn die Stücke sind insgesamt *antiillusionistisch* aufgebaut. Diese Ansprache des Publikums ist schlicht ein Hinweis auf die Wiederholung – in erster Linie auf die Wiederholung des Theaterspiels, und darüber hinaus auf die Möglichkeit der Wiederholung der Situation an sich.]

nistische und stalinistische Philosophie geprägt war, sich hauptsächlich auf dessen späteren Werke bezieht, vor allem auf *Das Kapital*. Um Marx selbst zu befreien, müsse man den Weg zu seinen Ursprüngen suchen. Die seien in seinen frühen Schriften (auf Serbokroatisch *Rani radovi*) zu finden. Dort hätten Marx und Engels eine authentische Philosophie der Revolution entwickelt, die später bürokratisiert worden sei. Die Aufgabe der neuen Marxisten sei es nun, diese Entwicklung rückgängig zu machen und die zwei Klassiker wieder dort zu positionieren, wo sie hingehören – in die Mitte der revolutionären Praxis. Aus diesem Grund wurde auch der Begriff der „Praxis“ revitalisiert. Diese Vereinfachung war für mich notwendig, um eine Verbindung zwischen der wesentlich differenzierteren und komplexeren Philosophie der Praxis-Gruppe und der Studierendenbewegung herzustellen.

Einen Anlass für eine solche Untersuchung stellt der Entschluss der Redaktion der 1965 gegründeten Zeitschrift *Praxis* dar, den Studierendenrevolten eine Sondernummer zu widmen und sie unter dem simplen Titel *Jun-Lipanj 1968. Dokumenti (Juni 1968. Dokumente)* herauszugeben. Diese Ausgabe brachte nichts anderes als Dokumente – Presseauschnitte, Reden, Sitzungsprotokolle, authentische oder fingierte Briefe der Verurteilung von Studierenden usw. – über jene sieben Tage, die Jugoslawien erschütterten. Kein Kommentar, keine Be- oder Verurteilung der Ereignisse, nur die trockenen Fakten, die für den Staat trotzdem ausreichten, den Befehl zu geben, den Band teilweise auszuschneiden und so zu zensieren. Der Band als solcher wurde jedoch nicht verboten: „Nur“ zwei Dokumente, die der Führung offensichtlich zu gefährlich erschienen, wurden mit der brachialen Gewalt der Scheren entfernt. Die Zeitschrift *Praxis* war ein Ort des Dissidententums, ein Ort der Abweichung von vorgeschriebenen Normen, von Normen des Verhaltens, letztendlich von Normen des Philosophierens. Diese Sondernummer war nur ein Beispiel der Solidarität, die die Philosophen den Angegriffenen entgegenbrachten. Es sagt noch nichts über die Verbundenheit aus, die die Rebell*innen mit ihren Professoren empfanden. Es wäre interessant zu fragen, ob eine Analogie zu der komplexen und nicht immer wohlwollenden Beziehung zwischen Adorno und den deutschen 68ern besteht. Anzumerken aber ist, dass manche Belgrader Professoren, die Mitglieder der Praxis-Gruppe waren wie Ljubomir Tadić oder Nebojša Popov, von der Polizei verprügelt wurden, und dass Gajo Petrović die Zagreber Student*innen davon abhielt, in Solidarität mit ihren Belgrader Kolleg*innen auf die Straße zu gehen.³⁹⁵ Zu groß erschien ihm die Gefahr, unnötige Gewalt zu provozieren. Sein Einfluss war so groß,

³⁹⁵ Über die Rolle von Petrović bei der Mäßigung der Studierendenproteste in Zagreb, aber auch über diese Proteste im Allgemeinen schreibt Ponoš 2007, 33–46. Eine entgegengesetzte Version, die Petrović als Anführer der Studierenden darstellt, liefert der Wirtschaftswissenschaftler Marko Veselica. Petrović hat diese Darstellung entschieden zurückgewiesen. Vgl. Kanzleiter 2011, 276f.

dass er die Studierenden tatsächlich davon abhalten konnte. Das blieb für ihn nicht ohne Folgen: Er wurde aus den Bund der Kommunisten Jugoslawiens ausgeschlossen, während sein genauso engagierter Kollege, Milan Kangrga, diese Strafe aus einem einfachen Grund nicht verbüßen musste: Er war kein Parteimitglied. Er wurde „nur“ einer Ordnungswidrigkeit bezichtigt, die nach entsprechendem Gesetz sanktioniert wurde.³⁹⁶

Gajo Petrović droht in Deutschland, zu Unrecht in Vergessenheit zu geraten. In den 1960er-Jahren war das anders: Seine Bücher wurden in mehrere Sprachen (Deutsch, Englisch, Italienisch, Französisch) übersetzt,³⁹⁷ er war häufiger Gast auf zahlreichen Tagungen, nicht zuletzt, weil es schien, dass er und die Praxis-Philosophie insgesamt eine Lösung für die politischen *und* philosophischen Probleme, mit denen sich die europäische Linke auseinandersetzen musste, anzubieten hätten. Ich werde versuchen, Petrovićs Position und ihre enge Verbindung mit dem Juni 1968 am Beispiel eines kleinen Textes zu präsentieren, der just in jenem Jahr entstanden ist und den Titel *Philosophie und Revolution*³⁹⁸ trägt. Der Text besteht ausschließlich aus Fragen, die im Grunde rhetorischer Natur sind. Petrović fragt danach, in welcher Form die Philosophie erscheint; er versucht, sie aus den Klammern des systematischen, argumentativen und analytischen Denkens zu lösen, und bezieht sich auf das Philosophieren in der Literatur oder in Thesen. Dabei nimmt er sich die Freiheit, philosophische Probleme in einem prägnanten, thesenhaften Modus anzusprechen. Das gebe ihm die Möglichkeit, auch Themen zu behandeln, die sich sonst der Philosophie entziehen würden – vor allem die Revolution: „Kann sich der Philosoph als Philosoph (und nicht als – sagen wir – Staatsbürger) auf irgendeine Weise für die Revolution interessieren?“ (Petrović 1971, 12) Weil sie etwas Besonderes ist, müsse man sich als Philosoph mit ihr beschäftigen – und eben weil sie nichts Besonderes ist, müsse man sich mit ihr beschäftigen. Zwischen diesen beiden gegensätzlichen Postulaten bewegt sich der Philosoph, um das Wesen der Revolution zu bestimmen.³⁹⁹ Petrović entwi-

³⁹⁶ Über diese politisch engagierte Seite der Praxis-Philosophie ist ausführlich bei Jakšić 2012 zu lesen.

³⁹⁷ Wohlbemerkt diejenigen, die er selbst nicht auf Deutsch verfasst hat.

³⁹⁸ Das ganze Buch unternimmt, wie der Untertitel *Modelle für Marx-Interpretation* besagt, eine Erneuerung des Marxismus im Geiste des „originalen“ Marx. Deshalb kann der kurze Text, den ich hier analysiere, als eine Art Umschreibung der *Thesen über Feuerbach* gelesen werden. Das bestätigt auch ohne Weiteres die Tatsache, dass auf die *Philosophie und Revolution* im Buch unmittelbar die *Thesen über Feuerbach* folgen.

³⁹⁹ Dazu bemerkt Vladimir Biti: „For Petrović, this means that philosophy and socialism can only realize their pursuit of ultimate human freedom by enabling each other's steady 'regeneration'. 'Regeneration' is the key word here, reminding us that revolution, which is in Petrović's interpretation genuine of being itself, always implies a re-evolution or return to origins.“ (Biti 2024, 74)

ckelt eine doppelte Fragestellung. Erstens fragt er sich, ob die Revolution allein ein menschliches Ereignis ist oder ob man sie auch in der nichtmenschlichen Natur findet; zweitens, ob die Revolution ein Ereignis innerhalb der Geschichte ist oder ob es sie auch außerhalb des Verlaufs der Geschichte gibt. Was die erste Frage betrifft, tendiert er dazu, die Revolution auch in der Natur zu verorten. „Ist nicht der Mensch, eben als ein Wesen der Revolution, auch ein Wesen der Natur, das seine bloße Naturhaftigkeit überschreitet? Sind nicht die Revolutionen in der Geschichte die einzigen ‚natürlichen‘ Revolutionen?“ (Ebd., 14) Die zweite Frage bewegt sich in Richtung einer beinahe utopischen Lösung: „Ist die Revolution nur ein Übergang aus einem Geschichtszustand in einen anderen und somit wie alles andere auch selbst innerhalb der Geschichte oder ist sie ein Sprung aus der Geschichte, ein Schritt in die Ewigkeit und Zeitlosigkeit?“ (Ebd.) Wir sehen, dass die Revolution aus einer anderen Richtung heraus einer Bestimmung als „Ausnahmestand“ angenähert wird. Das ist sie, so Petrović, durch ihre Ahistorizität bzw. sogar Antihistorizität, wie er es am Ende dieses Absatzes formuliert. Die Revolution sei antihistorisch, weil sie das historisch Vorgefundene negiert. Damit aber wird sie zu jenem Faktum, das den Lauf der Geschichte gerade ermöglicht.

Befinden wir uns auf einem hybriden Terrain, das zwischen Marxismus und Existentialismus laviert – oder uns sogar ins Absurde führt? Um dieser Labilität der vorgeschlagenen Konstruktion zu entgehen, muss Petrović sich von den beiden Optionen – Utopie oder Absurdität – entfernen und das Konkrete in der Revolutionarität der Revolution suchen. Die zu bestimmenden Fragen beziehen sich dementsprechend auf die konkrete Situation einer Revolution, die sich abstrakten Denkansätzen entzieht: auf die Notwendigkeit der jeweiligen „revolutionären Organisationen“, aber auch auf die Illusionen oder die Romantik, von denen die Revolutionen umgeben sind. Handelt es sich um Tatsachen oder entstammen sie der „Reaktion“, die jede Revolution notwendigerweise mitverursacht? An der entscheidenden Stelle in Petrovićs Argumentation wird die konkrete politische Praxis des jugoslawischen Sozialismus infrage gestellt:

Ist die echte Revolution nur im institutionellen Rahmen möglich oder sind Institutionen die Gräber der Revolution? Bleibt die ‚verantwortliche‘ Revolution in vorgeschriebenen Grenzen, oder ist jede Revolution eine rücksichtslose Kritik alles Bestehenden und das Zum-Leben-Bringen des Noch-nicht-Dagewesenen? (Ebd., 15)

An diesem Punkt kommt es zu einer Zusammenkunft des Praxis-Begriffs der Revolution und der konkreten revolutionären Ereignisse, die den jugoslawischen Juni 1968 prägen. Sofern der oben zitierte Absatz die permanente Revolution herbeisehnt, wird im darauffolgenden ein Revolutionsprogramm *in*

nuce entworfen. „Kann die Revolution siegen? Bedeutet nicht der ‚Sieg‘ der Revolution ihre Niederlage? Was kann nach der Revolution kommen, wenn nicht die Gegenrevolution? Ist nicht der einzig mögliche, wahre Sieg der Revolution – ihre Fortsetzung?“ (Ebd., 16)

Die Permanenz ist ein direkter Angriff auf das System, denn dieses setzt voraus, dass die kämpferische Phase der Revolution zu einem Ende gekommen ist und man sie jetzt stabilisieren muss, um die Gesellschaft weiterentwickeln zu können. Wenn Petrović eine Revolution, die zum Stillstand gekommen ist, zur Konterrevolution erklärt, dann ist das eine direkte Herausforderung der Nomenklatur. Wenn er aber, wie im letzten Absatz, noch weiter geht, dann kann diese Nomenklatur seine Postulate als Aufruf zum Umsturz interpretieren. Er fragt:

Zerbrachen die Revolutionen unter dem Gewicht philosophischer Bücher – oder unter der Last wirtschaftlicher Interessen und Klassenprivilegien? Sind die Feinde des Sozialismus jene, die die Arbeiterklasse ausbeuten, oder jene, die laut darüber reden? Sind die Konterrevolutionäre diejenigen, die in herrlichen Palästen leben, oder die, die nicht ihre Hofnarren sein wollen? (Ebd., 18)

Natürlich wollen die Praxis-Philosophen keine Hofnarren sein; sie lehnen es ab, ihre Kenntnisse und ihre Ausbildung denjenigen zur Verfügung zu stellen, die das Volk verraten und ausgeraubt haben. An dieser Stelle hören wir wieder die Stimme Stevo Žigons, der den Monolog Robespierres im Innenhof des Rektoratsgebäude in Belgrad wiedergibt. In den leidenschaftlichen Worten beider, des Philosophen und des Schauspielers, klingt der Wunsch nach Änderungen. Ich würde nicht zu behaupten wagen, dass Petrović die Studierenden zu revolutionären Handlungen aufgerufen hat. Das wäre zu hoch gegriffen und letztlich ungerecht gegenüber dem angesehenen Professor, der das Regime kannte und wusste, in welche Gefahr er die jungen Leute bringen würde. Trotzdem bleibt zu sagen, dass sein Text über eine Sprengkraft verfügte, die die Grenze des „reinen“ Philosophierens zu überschreiten drohte. Dass dies nicht passierte, zeigt auch der oben erwähnte Bitte Petrovićs an die Studierenden, nicht auf die Straßen Zagrebs zu gehen.

Ein kurzer Versuch im Dokumentarismus. Želimir Žilniks Lipanjska gibanja

Der zehnminütige Dokumentarfilm *Lipanjska gibanja* (Die Junibewegungen, 1969) ist ein Versuch Želimir Žilniks, die Rebellion für einen kurzen Augenblick filmisch festzuhalten. Im Vergleich zu dem schon analysierten Film *Rani radovi* ist dieser Dokumentarfilm von geringerer Qualität, aber trotzdem nennenswert. Während der Spielfilm eine subjektive Interpretation der Pseudorevolutionär*innen anbietet und sie dabei nicht von einer ausschließlich kritischen, gar überheblichen Position aus betrachtet, sondern sie mit

ihren Illusionen leben und diese ausleben lässt und sogar Sympathie für ihre Taten zeigt, dann will sich der Regisseur in dem Dokumentarfilm als ein zuverlässiger und empatischer Chronist der 68er-Bewegung stilisieren. Eine solche Objektivität, die eigentlich zentral für das Genre sein sollte, wollte ihm aber nicht recht gelingen. Er drehte das Material an Originalschauplätzen, vor allem im Innenhof des Rektorats der Belgrader Universität, aber auch am Ort der ersten Auseinandersetzung der Studierenden mit der Polizei. Die Einstellungen, in deren Mittelpunkt die von Transparenten fast verdeckte Fassade des Hauptgebäudes steht, werden durch erratische Kamerabewegungen auf den Straßen Belgrads ergänzt. Interviews von Zeuginnen und Zeugen, Teilnehmer*innen der Rebellion runden die Struktur ab. Höhepunkt ist die schon vorher erwähnte Rede von Stevo Žigon, die Zeit überdauert hat und weiter Zeugnis von den Ereignissen liefern kann. Sie ist zugleich mit drei Minuten der am längsten dauernde Teil des Films, und dessen Abschluss.

Wie diese kurze Darstellung zeigt, ist die Montage die wichtigste Komponente des Films. Žilnik bedient sich der Technik scharfer Schnitte, die keine Kontinuität herstellen wollen. Es geht ihm darum, die chaotische Struktur der Ereignisse, ihre Kontingenz und Sprunghaftigkeit, in adäquater Manier darzustellen. Deshalb erscheinen die Schnitte an scheinbar willkürlichen Stellen: Sie sind nicht an die Kausalität gebunden, sondern imitieren das, was direkt vor der Kamera passiert. *Lipanjaska gibanja* schafft eine Zeugenschaft, die sich bemüht, der Zeit und der Epoche würdig zu sein.

Nun gibt es kritische Stimmen, die meinen, Žilnik sei dieser Aufgabe nicht gewachsen gewesen. So behauptet etwa Petar Jončić, dass der Film viel stärker bearbeitet und dementsprechend kein Kampf gegen Klischees sei, was eigentlich der Mittelpunkt von Žilniks Poetik sein sollte.⁴⁰⁰ (Jončić 1972, 39) Ihm zufolge seien die jungen Revolutionär*innen künstlich in Szene gesetzt, und Žilnik betrachte sie als Augenzeug*innen, nicht als Opfer der Polizeigewalt. Aus diesem Grund sei es ihm auch misslungen, ein realistisches Bild der Geschehnisse zu liefern.

Diese Interpretation ist teilweise einseitig. Sie vernachlässigt die Umstände, die während der Aufnahme herrschten. Jončić erwartet von Žilnik

⁴⁰⁰ In seiner Kritik geht Jončić weiter und behauptet, dass Žilnik seine eigene, im vorherigen Film entwickelte Ästhetik des Dokumentarischen, die mit dem subjektiven Blick des Autors zusammenhängt, verlässt und eine generische Illusion der Objektivität vermittelt, welche jedem beliebigen Filmemacher eigen sein könnte: „[F]ilm deluje dosta mlako, pregazilo ga je vreme, stiće se utisak da su obična usmena predanja o pobunama 1968. godine potresnija od onoga što je snimljeno.“ (Jončić 1972, 40) [Der Film wirkt ziemlich kraftlos, die Zeit ist über ihn hinweggegangen, man hat den Eindruck, dass gewöhnliche mündliche Überlieferungen über die Aufstände von 1968 erschütternder sind als das, was gefilmt wurde.“]

eine Chronologie der Ereignisse, wobei er aber übersieht, dass eine solche im Verlauf des Films kaum zu erkennen – geschweige denn zu konstruieren – ist, und auch durch hektische Montage kommt es nicht zur Herstellung von Kontinuität. Dem Autor ging es vielmehr, so meint man zumindest, eher um die Darstellung der Atmosphäre, die für diese sechs Tage so maßgeblich war. Insbesondere ist das Augenmerk darauf zu richten, wie Žilnik Stevo Žigons Rede in Szene setzt. Während ich oben diese Rede als Dokument der Rebellion interpretiert habe, als Teil eines allgemeinen Festgefühls, so ist sie nun, als integraler Bestandteil eines Films, nicht mehr als wertneutrales Dokument zu betrachten, und erscheint deshalb in einem neuen Licht. Sie wird zum Zeugnis einer kaum zu übersehenden Vereinigung des Schauspielers mit seiner Rolle, die in der Verwischung der Grenzen zwischen Illusion und Realität ihren höchsten Ausdruck findet. In Žilniks eindringlicher Inszenierung wird Žigon aus diversen Aufnahmewinkeln in Szene gesetzt. Die drei Minuten lange Sequenz startet mit einer Panoramaaufnahme des Innenhofs, in dem sich eine große Menge Studierender befindet. Die Handkamera schwenkt über die Köpfe der versammelten Menschen, die frenetisch applaudieren, bis sie zu Žigon ankommt und sich auf ihn konzentriert. Er redet emphatisch, das Publikum verfolgt seine Worte aufmerksam, aber seltsamerweise ist die ganze Spannung nur ihm anzusehen. Es kommt zu einer Identifizierung des Schauspielers mit seiner Rolle und in einer doppelten Wendung mit der konkreten politischen Situation. Žigon ist nicht mehr der Schauspieler, der die Rolle des Danton übernimmt, sondern ein Beteiligter, der die Gedanken und die Gefühle der Rebellen effektiv in Szene setzt. Zum Schluss der Rede nähert sich die Kamera immer mehr ihm an, bis er in der Totalen zu sehen ist. Seine Gestik ist eindeutig: Er versucht, das Publikum zu beruhigen, bis er am Höhepunkt angelangt ist – erst dann darf sich die Begeisterung entladen. Ein Montageschnitt führt zu einem auf der Straße stehenden Bus, der nur in einem Standbild zu sehen ist; auf seinem Dach steht ein Mann. Es folgt der nächste Schnitt – und wieder ist Žigon über den Köpfen der Studenten sichtbar. Mit seinen Worten endet der Film.

Jončićs kritische Analyse ist zumindest fraglich. Der Film wirkt zwar leicht anachronistisch, aber nicht, weil der Regisseur das Material bearbeitet und benutzt, das direkt nach der Aufnahme obsolet geworden ist, sondern weil er sich nicht um die Chronologie, oder genauer gesagt um den Verlauf der Geschichte kümmert. Da er diese Geschichte im Moment ihres Erstehens erfassen, aber nicht erzählen will, ist sein Ansatz von Anfang an zum Scheitern verurteilt. Zerstreute Aussagen von Zeug*innen, unruhige Montage, undisziplinierte Kameraführung – all das sind Elemente, die auf eine Erfassung der Aktualität konzentriert sind, aber diese Konzentration nicht erreichen können. Es wird klar, dass Želimir Žilnik mit seinem geradezu he-

roischen Versuch sein so hochgestecktes Ziel, den Geist der Zeit in seiner Gleichzeitigkeit festzuhalten, aufgrund der Natur des Mediums, aber auch aufgrund unserer Auffassung von Zeit, unmöglich erreichen kann. Es bleibt ein Dokument, das ebenso über die schizophren wirkende Spaltung von Žigons Persönlichkeit berichtet wie über verprügelte Studierende, die im Krankenhaus behandelt werden, oder das wortlos die Bewegungen auf den Straßen Belgrads festhält – all das in zehn Minuten. Man kann sich fragen, ob das zu wenig bzw. unzureichend ist. Es bleibt die Feststellung, dass Žilnik mit seiner Kamera einen Moment der Rebellion festgehalten und damit zumindest einen Teil dieses wichtigen Ereignisses für die Zukunft konserviert hat. Für einen Dokumentarfilm, der wie eine journalistische Reportage wirkt, ist das mehr als ausreichend.

Memoiren eines Unbeteiligten. Živojin Pavlovićs Ispljuvak pun krvi

Nun möchte ich zum meinem letzten exemplarischen Text übergehen, der als einziger als „literarisch“ zu bezeichnen ist. Das „Literarische“ an ihm ist durch das bestimmte Genre gekennzeichnet, das als einziges in der Literatur dazu tendiert, die Grenzen zwischen Wirklichkeit und Fiktion völlig zu verwischen, oder zumindest sucht, sie zu verschleiern, weswegen es zum Performativen tendiert und seine Kraft aus der engen Anlehnung des Aufgeschriebenen an den Moment des Aufschreibens zieht – es handelt sich um das Genre des Tagebuchs. Ich beziehe mich auf den Text *Ispljuvak pun krvi* (*Auswurf voller Blut*, 1990). Sein Autor ist der Regisseur und Schriftsteller Živojin Pavlović, eine der wichtigsten kulturellen Figuren der jugoslawischen 1960er-Jahre. Sein schon betrachteter Kultfilm *Kad budem mrtav i beo* hat eine ganze Generation zutiefst geprägt, und hat nichts an seiner Strahlkraft verloren. Wahrscheinlich ist auch deshalb sein Tagebuch eher unbeachtet geblieben. Aber nicht nur deshalb: In der Zeit, als die Veröffentlichung den höchsten Informationswert erreicht hätte, wurde das Buch verboten.⁴⁰¹ Erst 1990, in dem Moment also, in dem Jugoslawien mit anderen Dingen als mit dem Studentenaufstand beschäftigt war, wurde das Verbot aufgehoben, was für dessen Aktualität und Brisanz eindeutig zu spät war. Trotzdem kann die erzwungene Distanz zwischen Entstehungs- und Publikationszeit eine gewisse Produktivität entfalten. Für die Leserin entsteht so eine Entfernung, aus der sie – falls man der Behauptung des Autors glauben kann, er habe keine späteren Änderungen zugefügt – die Ereignisse in ihrer prismatischen Viel-

⁴⁰¹ Pavlović ist der Autor, der wohl am meisten unter Verboten und der Zensur gelitten hat. Eine lange Liste aller seiner Filme und literarischen Texte, die von offiziellen und halboffiziellen Stellen auf verschiedene Weisen traktiert und schikaniert wurden, findet sich bei Vučetić 2016, 283ff.

falt erfassen kann. Die Figuren, die am Karneval im Innenhof teilgenommen haben, erscheinen jetzt in lebendiger Erinnerung vor unseren Augen, ohne dass sie durch die nachträgliche Wirkung der Memoiristik entstellt würden. Eine Authentizität ist sichtbar und, wenn ich bei der These über die Körperlichkeit und Performativität der 68er-Kultur bleibe, spürbar. Sie hilft, sowohl der Studentenbewegung als auch dem Text Pavlovićs, der in unmittelbarer zeitlicher und räumlicher Nähe zu ihr entstanden ist, eine gewisse Autonomie zu verleihen.

Pavlović schreibt im Präsens. Er vermittelt den Eindruck, dass die Leserschaft ihm in seinen erratischen Bewegungen durch das revolutionär-rebellische Belgrad folgen kann. Dabei scheut er auch keine Kommentare, die kein wohlwollendes Licht auf die Student*innen werfen. Die Polizei ist freilich an den negativen Pol des Berichts gesetzt, aber auch die Aufständischen werden kritisch betrachtet. Der Erzähler legt Wert darauf, sie mit seiner Generation zu vergleichen. Schon seine erste Behauptung wirkt abwertend: „I za njega⁴⁰² i za mene svi ti događaji ne istupaju iz okvira animalnog bunta.“⁴⁰³ (Pavlović 1990, 28) Die nächste versucht aus dem Ungefährnen zu kommen und die Rebellion differenzierter zu betrachten. Trotzdem ist die Animosität spürbar: „Ti mladići i devojke nisu, kao generacija kojoj pripadam, ili generacije ispred mene, opterećeni mitovima ili strahom. Nemilosrdni su. I bezobzirni. Ako ne znaju jasno šta hoće – znaju šta *neće*. Oni to društvu saopštavaju krvavim ispljuvcima.“⁴⁰⁴ (Ebd. 36. Hervorhebung i. O.) Pavlović sorgt sich, wie man sehen kann, um das Reflexive bei den Studierenden: Sie besitzen zwar die Energie, die sie dazu befähigt, eine Revolution durchzuführen, haben aber keinen Anführer, der sie in diese Richtung führen könnte – hier kommt es zu einer Spaltung zwischen den Generationen. Diese Situation analysiert er im Hinblick auf die Rede Žigons, deren Wichtigkeit ich vorher, in einem anderen Kontext, interpretiert habe:

U ovom hipnotičkom času pred masom se nalazi njen VOĐ, onaj kojeg studenti u zbilji nemaju Za kojim im vapije duša. Jer znaju, osećaju, slute celim bićem, da akcija, bez njega, bez odvažnog, umnog i *natprosečnog* neće uspeti. Da bez njega „pokret“ neće prerasti u revoluciju.⁴⁰⁵ (Ebd., 67)

⁴⁰² Hier ist Pavlovićs Begleiter gemeint, der Schriftsteller Ljubomir Tešić.

⁴⁰³ „Sowohl für ihn als auch für mich treten diese Ereignisse nicht aus dem Rahmen der animalischen Revolte.“

⁴⁰⁴ „Diese Jungen und Mädchen sind nicht, wie die Generation, der ich angehöre, oder die Generationen vor der meinen, mit Mythen oder Ängsten beladen. Sie sind mitleidlos. Und rücksichtslos. Wenn sie nicht wissen, was sie wollen – wissen sie, was sie *nicht* wollen. Und teilen das in blutigen Auswürfen mit.“

⁴⁰⁵ „In diesem hypnotischen Augenblick steht vor der Masse ihr FÜHRER, derjenige, den die Studenten in Wirklichkeit nicht haben. Nach dem sie sich sehnen. Weil sie wissen, spüren, mit ihrem ganzen Wesen ahnen, dass die Aktion ohne ihn, ohne den mutigen,

Es ist unmöglich zu übersehen, wie aus dem 1933 geborenen Pavlović die Sympathie für eine „harte Hand“ spricht. Für ihn sind die aufständischen Studierenden, die ohne starke Führung ihre Bewegung steuern, unorganisiert und deshalb nicht fähig, einen gesellschaftlichen Umbruch herbeizuführen. Auf diese Art und Weise äußert sich einer der subversivsten und provokantesten Kritiker des Personenkults unterschwellig, vielleicht auch unbewusst, als dessen Verfechter. Diese Strategie (wenn wir sein Verhalten nicht als unbewusst ansehen wollen und es als intendiert betrachten) verfolgt ein eindeutiges Ziel: Pavlović unterstellt, dass die Studierenden in Ermangelung eines autonomen und unabhängigen Führers leicht manipulierbar seien und so in die Hände der herrschenden politischen Elite fallen werden. Diese Elite wird die Angelegenheiten der Studierenden zu ihren eigenen erklären und durch eine Taktik der Zermürbung den Widerstand der Aufständischen brechen. Diese Umkehrung der herkömmlichen Interpretation besitzt einen gewissen Charme, den man aber *cum grano salis* verstehen sollte. Dahinter steckt die Idee, dass derjenige, der diese Machenschaften durchschauen kann, seine eigene Lösung für die Probleme hat, dass er selbst die Student*innen, wenn er nur die Möglichkeit dazu hätte, zum glorreichen Sieg führen könnte. Eine Bestätigung dieser Annahme findet sich im Tagebuch selbst, an der Stelle, an der der Autor seinen eigenen Auftritt bei einem der Konvente beschreibt. Nachdem er die allzu theoretisch orientierten Beiträge der Vorredner*innen kritisiert hat, bezieht sich seine Rede auf die Rolle des Bundes der Kommunisten Jugoslawiens in der Gesellschaft und die Möglichkeiten seiner Reformierung. Dazu sagt er: „Da gospoda žele nešto da učine, podigli bi guzice iz fotelja i došli ovamo, među vas. Ali, kao što i sami vidite, njima to ne pada na pamet.“⁴⁰⁶ (Ebd., 121) Die Partei sei nicht reformierbar, man könne nicht Reinigungsmittel nehmen und die Türklinke putzen, um ihr wieder den alten Glanz zu verleihen. Ja, es bleibe ein Gefühl des Unvollendeten: Was ist dann noch machbar? Wo liegt die Grenze zwischen dem Realem und dem Möglichen?

Er findet nichts, was zu beschönigen wäre: Die Studierendenrevolten sind gescheitert. Ihre Träger sind verprügelt, verhaftet, aus dem politischen und intellektuellen Leben ausgeschlossen. Die Bitterkeit ist ein bleibendes Gefühl, aber das Tagebuch sucht weiter nach den Gründen für das Scheitern. In dem unter dem Titel *Post festum* dem Buch angehängten Teil befindet sich die wahrscheinlich wichtigste politische Beurteilung Pavlovićs:

klugen und überdurchschnittlichen keinen Erfolg haben wird. Dass die Bewegung ohne ihn nicht in die Revolution hinüberwachsen wird.“

⁴⁰⁶ „Wenn die Herrschaften bereit wären etwas zu unternehmen, hätten sie ihre Ärsche von den Sesseln bewegt und wären hier, zu uns, gekommen. Aber, wie Sie es selbst sehen können, fällt ihnen so etwas überhaupt nicht ein.“

U Jugoslaviji, studentski ‚pokret‘ je kao revolucionarna akcija doživeo potpuni poraz; kao reformistička snaga izvesnu potvrdu. Na žalost, studenti nisu ti koji svoje ideje (bolje rečeno, ideje programa SKJ) sprovode u delo. Zato je nemoguće pretpostaviti kako bi se kroz određene, životom kanalisane uslove ova društvena snaga kretala, i kuda bi je dovela njena akcija.⁴⁰⁷ (Ebd., 211)

Es keimen Zweifel an der vollkommenen Authentizität des Dokuments auf. Trotzdem bleibt es ein wichtiges Zeugnis der Ereignisse, besonders in Betracht seines Stils: das Staccato des Präsens, die performative Kraft der Aneinanderreihung der Sätze, die die minimale Distanz zwischen dem Moment der Handlung und dem Moment des Aufschreibens betonen. All das gibt Pavlovićs Schrift eine Kraft, die ihn auf Augenhöhe mit der Rebellion selbst setzt. Es ist merkwürdig, aber auch vielsagend, dass die Behörden das Buch noch im Jahre 1984 gerichtlich verboten, 16 Jahre nach den Revolten, als eigentlich viel größere Probleme zu bewältigen gewesen wären. Auch das zeigt, wie verheerend die Erinnerungen an die sieben Tage, die Jugoslawien erschüttert hatten, bei der politischen Elite wirkten.

Schlussbetrachtung

Das Jahr 1968 ist präsent geblieben, sowohl in der Kultur als auch in Politik und Wissenschaft. Es gab immer wieder Versuche, die Vorgänge zu verschweigen, zu ignorieren, umzuinterpretieren. Nichtsdestotrotz haben viele Autor*innen in Büchern und Filmen, die nach der Rebellion entstanden sind, den Geist der 68er lebendig gehalten. Hier sind nur ein paar Texte zu erwähnen, die sich unmittelbar diesem Monat widmen. Im Unterschied zu denjenigen, die faktisch parallel zu den Ereignissen entstanden sind, sieht man in ihnen eine immer größere Entfernung von dem, was in den sieben Tagen im Juni passiert ist. Die literarischen Texte wurden meistens *ex post facto* von direkten Teilnehmern geschrieben. So entstand eine Literatur der Erinnerung, die oft nostalgisch ist, weil sie einer tief emotionalen und schonenden Eigenversion des Geschehens hingegeben ist. Hinzu kommt ein Moment der Zeugenschaft, die diese Literatur als eine solche auszeichnet, die als nahezu authentisch rezipiert wurde. Solche Texte sind *Sumnja u biografiju* (Zweifel an der Biographie, 1981) von Radoslav Bratić, *Topola na terasi* (Pappel auf der Terrasse, 1985) von Milisav Savić oder *Pristup u svetlost* (Eintritt in das Licht, 1993)

⁴⁰⁷ „In Jugoslawien hat die Studentenbewegung wie eine revolutionäre Aktion die totale Niederlage erlitten; als reformistische Kraft aber eine gewisse Bestätigung. Leider sind nicht die Studenten diejenigen, die ihre Ideen (oder besser: die Ideen des Programms des BKJ) in die Praxis umsetzten. Deshalb ist es unmöglich zu vermuten, wie sich diese gesellschaftliche Macht durch bestimmte, vom Leben kanalisierte Bedingungen bewegen würde und wohin ihre Aktion führen würde.“

von Miroslav Josić-Višnjić. Ebenfalls aus der Perspektive des Involvierten erzählt, aber in einem anderen Modus, dem einer nichtmimetischen Satire konstruiert, ist der 1972 geschriebene, 1978 veröffentlichte, 1979 verbotene und erst viel später, 1991, wieder publizierte Roman *Ljudske slabosti* (*Die menschlichen Schwächen*) von Predrag Ćudić.

Es lässt sich schließen, dass die studentische Rebellion neben ihrer politischen und ideologischen Seite auch eine starke kulturelle Prägung hatte. Diese wird sowohl in der Organisation des Widerstands selbst als auch in den Kunstwerken sichtbar, die auf sie folgten. Charakteristisch für diese Kunstwerke war eine ausgeprägte Betonung von Körperlichkeit. Aus dieser symbiotischen Verbindung von zwei auf den ersten Blick entfernten Lebenswelten lässt sich folgern, dass beide magnetisch zum Karnevalesken hingezogen sind. Der Karneval ist der Mittelpunkt der jeweiligen Weltanschauung. Als eine gemischte, hybride Form wirkt er subversiv gegen die vorgeschriebenen Normen des gesellschaftlichen Benehmens. Die Studierenden forderten mit diesen Mitteln der Opposition die Regierung regelrecht heraus. Ihr Ziel war es, einen dauerhaften Ausnahmezustand zu kreieren, der die ideologischen Wurzeln der Kommunistischen Partei Jugoslawiens fundamental infrage stellen sollte. Dass die Kommunisten letztendlich so geschickt agierten und die Widerstandsbewegung für ihre eigenen Zwecke instrumentalisieren konnten, ist die eine Seite der Medaille. Die andere sind die Überbleibsel des Geistes der 68er in diversen Nischen, in denen sich Ungehorsam und Ablehnung formierten. Die wohl folgenreichste war diejenige, die im *Studentski kulturni centar* (SKC) in Belgrad ihr Zentrum fand: Die jugoslawische Performancekunst hat ihren Ursprung genau an jenem Ort, den die Machthaber den Studierenden gaben, um ihre Unzufriedenheit zu besänftigen. Es genügt zu sagen, dass eine Performancekünstlerin, die in diesem Rahmen groß geworden ist, Marina Abramović heißt. Das mag ein Beweis für die ungebrochene Lust am Subversiven sein, die bei der jugoslawischen Jugend auch nach dem Zusammenbruch der Bewegung – und den pessimistischen Prognosen Živojin Pavlovićs zum Trotz – lebendig und weiterhin innovativ in der Erfindung von Formen der Rebellion geblieben ist. Erst die nationalistischen Bewegungen, beginnend in den späten 1980er-Jahren, werden diese Energie in andere Bahnen leiten können, sie instrumentalisieren und für ihre Zwecke missbrauchen.